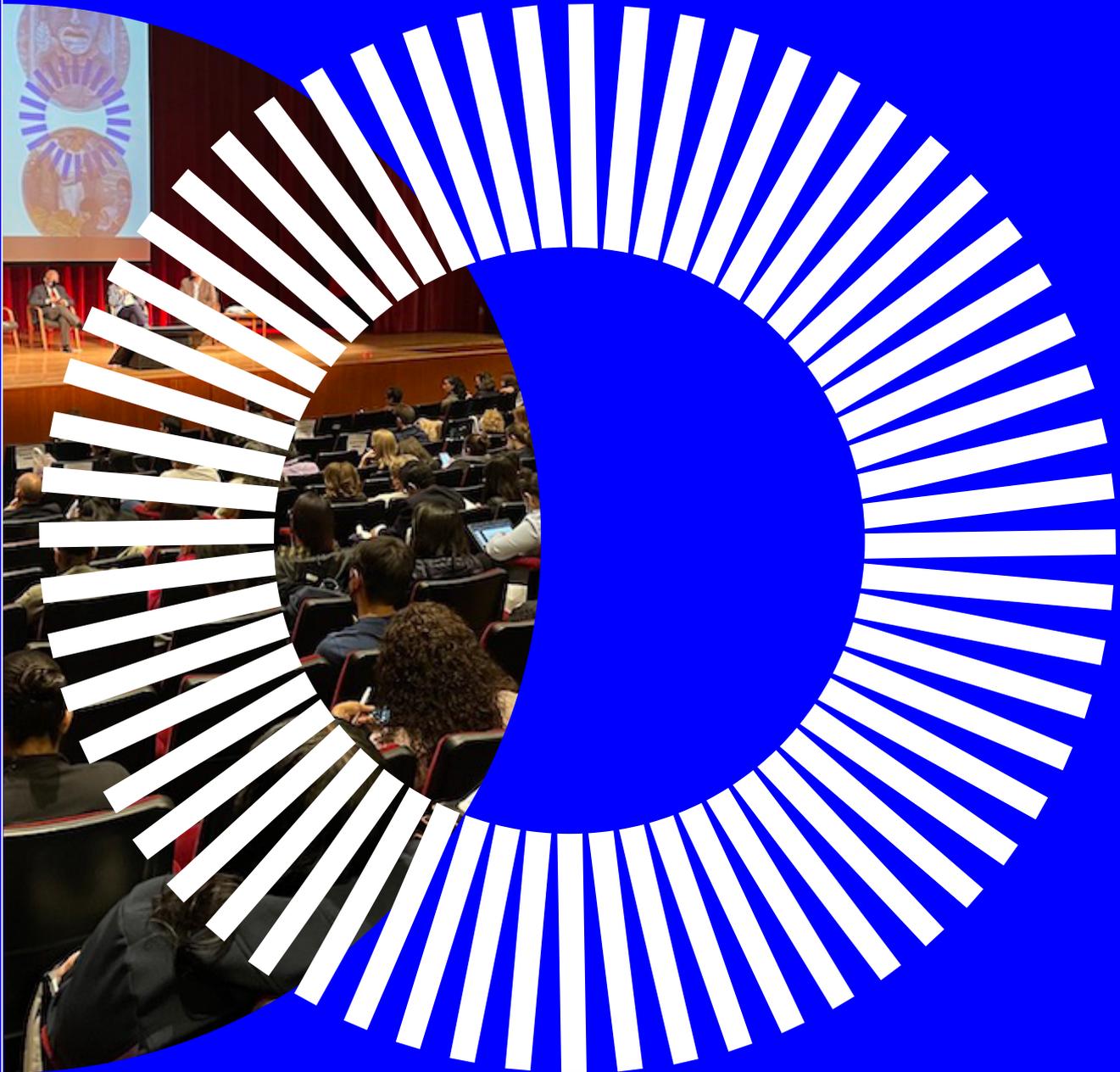


Memoria del  
10.º Encuentro  
Iberoamericano  
de Museos

**El museo urgente:  
acción para un  
futuro sostenible**



26 al 28  
de septiembre  
de 2022



Publicaciones del Programa Ibermuseos

[www.ibermuseos.org](http://www.ibermuseos.org)

Edición 2023 © Programa Ibermuseos

Coordinación del proyecto de publicación

**Mónica Barcelos**

**Natalia Huerta**

**Andrea Torres**

Edición

**Andrea Torres**

Traducciones español y portugués

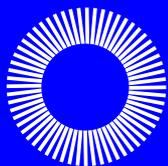
**VPA Communications**

Diseño editorial

**Estudio Vicencio**

Apoyo





Memoria del  
10.º Encuentro  
Iberoamericano  
de Museos

**N. de la E.:**

En la edición de estas memorias, se ha procurado respetar la terminología, los modos de expresión y el uso del lenguaje inclusivo propuesto por cada autor/a en relación con los distintos temas tratados. Considerando los diversos orígenes de los textos, solamente se homologaron las referencias bibliográficas (aunque no los títulos de esta sección).

# Índice

- 7 Presentaciones
- 7 Programa Ibermuseos.  
Alan Trampe Torrejón
- 9 Instituto Nacional de Antropología e Historia.  
Juan Manuel Garibay López
- 11 Programa Ibermuseos
- 25 10.º Encuentro Iberoamericano de Museos



## Jornada 1. 26-09-2022

- 39 Conferencia inaugural: El museo urgente: acción para un futuro posible. Américo Castilla
- 50 **Reconfigurar la acción: modos de hacer y tecnologías para la sostenibilidad. Panel e intercambio de experiencias**
- 51 La tecnología, una aliada de la sostenibilidad (aunque no siempre...). Conxa Rodà de Llanza
- 58 Tecnología y patrimonio: retos de los sistemas de información pública en países en vías de desarrollo. Sofía Soto Maffioli
- 63 El sonido y su valor instrumental para el museo: los pódcast y las listas de reproducción (*playlist*) en la conformación de una comunidad de escuchas. Angélica Cortés Lezama
- 68 El Centro de Referencia del Memorial da Resistência: expandiendo la comunicación del acervo. Julia Cerqueira Gumieri
- 74 NFT en un museo de bellas artes. Blancos, grises y negros. Alejandra Panozzo Zenere
- 80 Educalabado: experiencias educativas digitales museales en contexto latinoamericano. Saralhue Acevedo y Estefanía Cabrera
- 84 Guía de recomendaciones para crear y evaluar contenidos digitales en museos. Aprendizajes ante un cambio de modelo. Olga Ovejero Larsson



## Jornada 2. 27-09-2022

- 89 Conferencia. Sobre la utilidad y los inconvenientes de los museos para la vida. Paulo Pires do Vale
- 104 **Decolonización y patrimonio museológico: nuevas incidencias frente a los retos históricos. Panel e intercambio de experiencias**
- 105 Decolonizar el museo desde las múltiples presencias. Silvana M. Lovay
- 110 Museo compartido. Hacia una museología intercultural, afectiva y comunitaria. Darío Aguilera Manzano
- 118 Activaciones de una escucha profunda: experiencias hacia prácticas descoloniales desde la Red de Museos del INBAL. Lucía Sanromán
- 125 Un museo afro para Colombia. Carlos Diazgranados
- 131 Entre la práctica y la norma: cruces museológicos en el trabajo de consultoría en el Memorial das Ligas e Lutas Camponesas. Ana Paula Brito *et al.*
- 136 Una exhibición especializada, pero no solo para especialistas: la nueva museografía del Museo Arqueológico de La Serena. Javiera Maino González
- 142 Afrodescendientes en los museos de México: una tarea pendiente. María Elisa Velázquez Gutiérrez
- 148 La descolonización de los museos y el proyecto social en Cuba. Sonia Virgen Pérez Mojena

## Jornada 3. 28-09-2022

- 154 **Museos y comunidad, el rol social y educativo. Panel e intercambio de experiencias**
- 155 ¿Cómo compartir experiencias de educación museística? Cayo Honorato y Viviane Pinto
- 162 Comunidades de práctica, una vía para las relaciones profundas entre públicos y museos. Leticia Pérez Castellanos



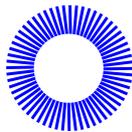
- 169 ¿Es la mediación cultural un concepto en disputa con la educación en los museos? Carmen Menares
- 176 El trabajo intra y extramuros del Museo de la Memoria de Rosario en la garantización de la participación de jóvenes en el museo. Pilar Aphalo, Abi Bais y Agustina Crespi
- 182 Museos y escuelas asociados para imaginar ciudades utópicas desde el arte. La experiencia del programa educativo “Ciudades para el futuro: crear utopías”. Max Pérez Fallik
- 188 Un museo indígena como estrategia de formación interdisciplinaria entre los Kanindé de Ceará. Suzenilson da Silva Santos y Antônia Kanindé
- 193 **Derechos culturales para una sociedad más sostenible: perspectiva de género e inclusión. Panel e intercambio de experiencias**
- 194 Museología LGBTTTIQ+ en Iberoamérica. Benjamín José Manuel Martínez Castañeda
- 199 El Compromiso de Impacto Social de las Organizaciones Culturales y la democracia social: la formulación de una política cultural en Portugal. Flora Brochado Maravalhas
- 205 La musea. ¿Cómo se trakea el museo? Gabriela Eguren Scheelje
- 210 Desarrollo de herramientas de inclusión para personas en el espectro autista, Museo Interactivo Mirador. Javiera Sepúlveda Olea
- 216 La casa como cuerpo. Christian Diego y Marcia Santos
- 222 Promover la igualdad real y efectiva entre mujeres y hombres en los museos. Autodiagnóstico sobre género. Sofía Rodríguez Bernis
- 226 Conferencia de cierre. El presente futuro de los museos: de la urgencia a la acción. Mario de Souza Chagas
- 243 **Agradecimientos**
- 254 **Consejo Intergubernamental Programa Ibermuseos**



# Presentación

## Presidencia

### Programa Ibermuseos



Un nuevo encuentro, esta vez híbrido, en modalidad presencial y virtual. Una nueva oportunidad para quienes somos parte del mundo de los museos de encontrarnos e intercambiar información, ideas, proyectos y anhelos. Otra coyuntura para acercarnos y compartir desde el interés y el compromiso que nos caracterizan como sector.

En esta ocasión nos reunimos en el marco del aniversario de los 50 años de la realización de la Mesa Redonda de Santiago de Chile y del término de la década de los museos que el Programa Ibermuseos inició en el año 2012.

El espíritu de esta conmemoración no está centrado en el recuerdo nostálgico de un evento relevante para los museos, sino en la recuperación y actualización del espíritu de la Mesa de Santiago con el foco en el futuro de los museos en el siglo XXI.

En este contexto, creo oportuno dar cuenta de la importancia de una suma de acontecimientos como insumos para el buen desarrollo de los procesos y así poder avanzar. La Mesa de Santiago surgió como respuesta a un estado de situación que cuestionaba la figura del museo tradicional, decimonónico y eurocéntrico. La declaración emanada de esta reunión abrió los límites del museo como institución, reforzando como esencial su vocación social y proponiendo la posibilidad de generar nuevos y variados modelos de museos que se ajusten a cada realidad. Lo anterior se ve reflejado, posteriormente, en el planteamiento de la nueva museología que cambia el paradigma tradicional de un edificio, una colección y un público, al del nuevo museo que considera el territorio, el patrimonio y la comunidad como los elementos base para una gestión con sentido.

Han pasado 50 años desde la realización de la Mesa de Santiago y creo que podemos decir con propiedad que la situación de los museos ha evolucionado positivamente. En esta carrera de relevos —en la que se avanza entregando el testigo— hemos ido tomando lo que nos



entrega la generación anterior, incorporándolo y sumándole nuestro aporte para luego pasárselo a la generación venidera. Esta reacción en cadena es la forma en la que podemos avanzar, a veces más rápido y otras más lento, pero avanzamos. Incluso cuando nos parece que hemos aportado poco.

Sin ánimo de desconocer muchos otros momentos que han posibilitado llegar hasta donde estamos, me referiré a algunos de los últimos acontecimientos que dan clara cuenta de un desarrollo que tiene como origen los postulados de la Mesa de Santiago.

La *Declaración de la Ciudad de Salvador* del año 2007 y la creación del Programa Ibero museos retoman los principios de la Mesa de Santiago de forma explícita y generan un manifiesto respecto del sentido y el quehacer de los museos.

Posteriormente, el año 2015, y como resultado de la acción promovida desde el Programa Ibero museos, se formaliza la *Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad*, que viene a actualizar el pronunciamiento oficial de Unesco respecto a los museos y sus colecciones, todo en sintonía con lo emanado desde la Mesa de Santiago.

Luego, el año 2022, el Consejo Internacional de Museos (ICOM) aprueba una nueva definición de museo que está en consonancia con algunos de los principales cambios en el papel de los museos, reconociendo la importancia de la inclusión, la participación de la comunidad y la sostenibilidad.

Por último, este 10.º Encuentro Iberoamericano de Museos termina con una declaración que es una potente hoja de ruta construida sobre la base de los planteamientos, las demandas, los retos y las aspiraciones expresadas por el sector de museos iberoamericanos en las distintas instancias de participación realizadas. Esta declaración reafirma los principios que nos orientan como sector y el camino construido en estos años, y nuevamente toma el testigo de nuestra carrera de relevos.

En definitiva, podemos ver que es gracias a la valoración, recuperación y proyección de lo que nuestros antecesores han planteado que podemos seguir avanzando y mejorando la situación de los museos, con la intención de que estos puedan ser un aporte verdadero al mejoramiento de la calidad de vida de las personas.

## Alan Trampe Torrejón

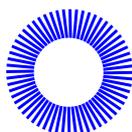
Presidente del Consejo  
Intergubernamental

Programa Ibero museos



# Presentación

## Instituto Nacional de Antropología e Historia



En el marco del 10.º Encuentro Iberoamericano de Museos y la conmemoración del 50.º aniversario de la Mesa Redonda de Santiago de Chile, nos sentimos profundamente agradecidos por la oportunidad de ser sede de este evento trascendental, considerando la relevancia de los museos en la promoción de la cohesión social en la actualidad. Este Encuentro ha sido el principal motor que nos ha impulsado a unirnos en una búsqueda conjunta de un futuro sostenible y consciente sobre la pluriculturalidad que define nuestra región.

Agradezco a la Red Iberoamericana de Museos por gestar un valioso espacio de reflexión y diálogo. Fue una ocasión propicia para abordar la urgencia en el sector cultural y recordar la importancia de preservar tanto el patrimonio material como el inmaterial. Durante los días de intercambio y discusión, hemos renovado acuerdos y fortalecido las redes de comunicación, reafirmando nuestro compromiso de trabajar juntos para resguardar y difundir nuestra herencia cultural.

El Instituto Nacional de Antropología e Historia, en calidad de representante iberoamericano en el Programa Iberoamericanos, quiere destacar su firme y permanente compromiso con los públicos y profesionales de museos que, mediante su labor incansable, contribuyen a construir un mundo más consciente y respetuoso de la diversidad cultural que nos caracteriza. Nuestra misión es abrir las puertas a la pluralidad de voces y perspectivas, fomentando la igualdad y la inclusión en todos nuestros programas de difusión cultural.

Los museos, como espacios de encuentro y reconocimiento de identidades, trascienden el tiempo y juegan un papel crucial en la promoción de la inclusión y diversidad cultural, donde convergen las diferentes manifestaciones de nuestra historia y patrimonio. El preservar la memoria tangible e intangible de nuestra sociedad es cumplir con un propósito esencial al asegurar que las generaciones



presentes y futuras puedan conocer las raíces que nos constituyen como instituciones en Iberoamérica.

Es indispensable mencionar que el Encuentro se llevó a cabo en un momento crítico en el que el mundo atravesaba una crisis pandémica y un largo período de virtualidad. Por ello, el hecho de abrir un espacio como la Antesala para dar paso a este reencuentro físico ha sido significativo, puesto que ha construido un retorno a los museos y a la esencia de la interacción humana, así como al enriquecimiento cultural que solo es posible experimentar en estos espacios físicos. Este evento nos ha recordado la vital importancia de continuar trabajando incansablemente para garantizar el acceso a la cultura y el patrimonio, incluso en los momentos más difíciles.

En este sentido, extendemos nuestro agradecimiento a instituciones, profesionales, académicos, gestores culturales y público en general que han participado en este 10.º Encuentro Iberoamericano de Museos. Sin su compromiso y entusiasmo, no sería posible continuar fortaleciendo la cohesión social por medio del conocimiento y la apreciación de nuestras raíces culturales.

Finalmente, este Encuentro ha sido una experiencia transformadora que nos ha motivado a seguir trabajando en la difusión del patrimonio cultural y la construcción de un futuro más consciente, respetuoso y enriquecedor.

¡Gracias a todos por hacer posible este 10.º Encuentro Iberoamericano de Museos!

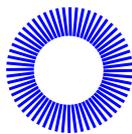
## Juan Manuel Garibay López

Coordinador Nacional de Museos  
y Exposiciones

Instituto Nacional de Antropología  
e Historia



# Programa Ibermuseos



El papel de los museos en la sociedad iberoamericana fue ganando relevancia de la mano de los movimientos de renovación que promovían su carácter social, destacaban su actuación como motor de progreso y defendían su fortalecimiento institucional. A la herencia de la Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972) y su nueva forma de hacer museología se sumaron los marcos de protección patrimonial promovidos por Unesco en sus declaraciones y convenciones (2001, 2003 y 2005) y el reforzamiento de la cooperación iberoamericana por medio de sus cumbres, generando un cambio de paradigma que hizo patente la necesidad de robustecer las políticas públicas del sector.

En este marco surgieron espacios de reflexión y cooperación interinstitucional para colaborar en la definición de los principios con los que guiar el desarrollo del sector de los museos y la construcción de sus políticas.

La creación del [Programa Ibermuseos](#), como instancia de fomento y de articulación de una política museológica iberoamericana, es la primera propuesta de la *Declaración de la Ciudad de Salvador*. Este documento —hoy considerado un referente— fue suscrito por los 22 países de Iberoamérica en Salvador de Bahía, Brasil, durante el 1.º Encuentro Iberoamericano de Museos, en 2007.

En esa ocasión, representantes del sector de los museos en Iberoamérica se reunieron por primera vez para discutir caminos de futuro y oportunidades para el desarrollo de estas instituciones en la región. A partir de entonces, han transcurrido 10 Encuentros Iberoamericanos de Museos, se han firmado nueve declaraciones y se han desarrollado cientos de proyectos e instancias de colaboración entre los países.

Desde sus inicios en 2008, Ibermuseos es dirigido por un Consejo Intergubernamental que define sus acciones, estrategias y prioridades. Actualmente está integrado por 14 países miembros: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, España, México,



Perú, Portugal, República Dominicana y Uruguay. Hoy la presidencia del Consejo le corresponde a Chile (desde 2019), antes fue a México (2016-2018) y, previamente, a Brasil (2009-2015). Las acciones y los proyectos se ejecutan por medio de una Unidad Técnica, con sede en Lisboa, Portugal.

Programa de las Cumbres Iberoamericanas de Jefes de Estado y de Gobierno, Ibero museos actúa como instancia intergubernamental dedicada a fomentar y articular políticas públicas para el área de los museos en el [Espacio Cultural Iberoamericano](#), coordinado por la [Secretaría General Iberoamericana](#) (SEGIB). Asimismo, promueve la realización de diferentes proyectos que contribuyen a la integración, la modernización y el desarrollo de las instituciones museales.

El Programa cuenta, además, con la gestión administrativa de la SEGIB y el apoyo financiero de la [Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo](#) (AECID).

### **Visión de futuro**

Desde su creación, Ibero museos trabaja para fortalecer la relación entre las instituciones públicas y privadas y entre profesionales del sector de los museos iberoamericanos, favoreciendo la gestión y protección del patrimonio museológico; la producción, la circulación y el intercambio de conocimientos y experiencias, y la creación y coordinación de redes para la promoción de políticas públicas para el sector.

El Programa se ha transformado en una de las herramientas más importantes y activas para la articulación entre países a favor del establecimiento de parámetros comunes para el sector de los museos y de la museología. La mayor parte de sus acciones están destinadas a los 22 países de la comunidad iberoamericana y se orientan a promover el fortalecimiento de las más de diez mil instituciones existentes en la región.

A partir de la celebración de los 10 años de la *Declaración de la Ciudad del Salvador*, en 2017, el Programa Ibero museos comenzó un importante período de reflexión en torno a su quehacer. Para lograr la trascendencia de sus proyectos, garantizar su sostenibilidad financiera y mejorar su dinámica de funcionamiento, los miembros del Consejo Intergubernamental iniciaron un proceso de revisión y renovación de sus acciones prioritarias.





Seminario internacional "10 años de cooperación entre museos: Museología Iberoamericana y la Declaración de Salvador". Brasilia, 29 y 30 de noviembre de 2017.



Edición impresa del Plan Estratégico 2020-2023 del Programa Ibermuseos.

Adicionalmente, en 2019, se elaboró un Plan Estratégico Cuatrienal (2020-2023), respondiendo a los criterios marcados por el [Manual Operativo de los Programas, Iniciativas y Proyectos Adscritos de la Cooperación Iberoamericana](#) y considerando elementos del contexto internacional, como la [Agenda 2030](#), el [Plan de Acción Cuatrienal de la Cooperación Iberoamericana](#) (PACCI) y el Espacio Cultural Iberoamericano.

Durante los años de vigencia del [Plan Estratégico 2020-2023](#), el Programa ha venido enfocando sus esfuerzos en reforzar el carácter de los museos como agentes de transformación social, en mejorar la gestión para la innovación del sector y en reafirmar la contribución de Ibermuseos en la protección del patrimonio museológico iberoamericano. También, en buscar que el Programa se siga fortaleciendo como plataforma de cooperación e intercambio entre gobiernos, instituciones y profesionales. Todo ello con el fin último de contribuir a la articulación de las políticas públicas museológicas en Iberoamérica, favoreciendo el desarrollo sostenible y la integración regional de los museos.

### Líneas de acción

Las líneas de acción del Programa Ibermuseos buscan materializar, por medio de proyectos e iniciativas, los objetivos estratégicos del Programa. Entre ellas, las investigaciones sobre el sector, las actividades formativas, el desarrollo de herramientas de apoyo a las instituciones, el impulso al establecimiento de normativas internacionales y de fomento, por medio de convocatorias específicas destinadas a los museos.

Dichas líneas constituyen la estructura mediante la cual Ibermuseos implementa sus diversas iniciativas:

- La línea de **Educación** fomenta y reconoce la capacidad educativa de los museos y del patrimonio cultural como una estrategia de transformación de la realidad social. Su principal proyecto es el [Premio Ibermuseos de Educación](#), del cual se han realizado 12 ediciones y se han premiado 284 proyectos. Es posible consultar una selección de las iniciativas galardonadas en el [Banco de Buenas Prácticas en Acción Educativa](#).



El proyecto "O Côa na Escola" obtuvo el primer lugar en la categoría I del Premio Ibermuseos de Educación, convocatoria 2018. Foto: António Jerónimo / Fundação Côa Parque.

- La línea de **Patrimonio** promueve la protección y salvaguardia del patrimonio museológico de los países iberoamericanos, siendo uno de sus principales proyectos el [Fondo Ibermuseos para el Patrimonio Museológico](#), que apoya la realización de diagnósticos y planes de intervención, así como acciones de asistencia técnica e intervención puntual en situaciones de emergencia. En las cinco convocatorias realizadas hasta hoy, 18 proyectos han sido beneficiados y, además, dos museos en situación de emergencia fueron apoyados, abarcando más de 150.000 bienes museísticos. En la misma línea, además, se han realizado actividades de capacitación y se han editado seis publicaciones. En 2020, se presentó la [Recomendación Ibermuseos para la protección del patrimonio museológico](#).



Museo Juan Blanes, Uruguay. Guardas individuales de los bienes. Fondo 2022.

- El **Observatorio Iberoamericano de Museos** incentiva la investigación en el campo de los museos y la mejora de la gestión de instituciones y procesos museológicos de la región. Pone a disposición plataformas como el [Registro de Museos Iberoamericanos](#), que recopila datos de más de 8.500 museos de 19 países, además de los repositorios de [recursos para la promoción de la accesibilidad e inclusión](#) y para la gestión del [covid-19 para museos](#). Entre los proyectos más relevantes están la [Herramienta de autodiagnóstico de accesibilidad para museos](#) y la [publicación de los informes nacionales de diagnóstico](#), realizados a partir de los datos entregados por el uso de la herramienta. Así también, ha desarrollado un [Sistema de recolección de datos de público de museos](#) para conocer el perfil de las personas que visitan los museos, y publica periódicamente un [Panorama de los museos en Iberoamérica](#).



Estación táctil, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



Presentación pública del Registro de Museos Iberoamericanos. Museo de América, Madrid, 28 de junio de 2017.

- El amplio programa de **Formación y capacitación** profesional promueve el fortalecimiento de las capacidades, el intercambio y la difusión entre profesionales de museos iberoamericanos. Entre las iniciativas de la línea se encuentran la realización de una decena de cursos presenciales, las cinco ediciones de las [Becas Ibermuseos de Capacitación](#) y, a partir del distanciamiento físico impuesto por la pandemia de covid-19, se han implementado los [Minicursos Ibermuseos de Capacitación](#) y los [Conversatorios Ibermuseos: museos, cultura y patrimonio](#), ambos en modalidad virtual.



Curso Ibermuseos de Capacitación "Gestión de colecciones museales: manejo y procedimientos básicos". Ciudad de México, México, mayo de 2015.



Curso Ibermuseos de Capacitación "Historia y prácticas museológicas contemporáneas". Quito, Ecuador, noviembre de 2018.



- La línea de **Sostenibilidad**, que responde a la demanda de políticas específicas para el sector de los museos de la región, es tratada desde una perspectiva multidimensional (social, cultural, económica, ambiental) y transdisciplinaria, involucrando diversas áreas de conocimiento. En los últimos años, se ha publicado el *Marco conceptual común en sostenibilidad* (2019), se han realizado cursos presenciales y virtuales, además de la creación colaborativa de la *Guía de autoevaluación en sostenibilidad de museos*, que se presentó durante la *Jornada Iberoamericana Museos y Sostenibilidad: herramientas, prácticas y estrategias*, realizada en 2023.

Ibermuseos fomenta, además, el fortalecimiento institucional, apoyando proyectos de promoción de políticas públicas para museos de los países de la región. Espacios de encuentro como las reuniones del Consejo Intergubernamental, y los Encuentros Iberoamericanos de Museos, son lugares de intercambio y reflexión conjunta que fortalecen los lazos entre los participantes del Programa y contribuyen a la mejora de la cooperación entre los países.

Visita a la Escuela Sustentable de Jaureguiberry, al finalizar el curso "El museo sostenible: conceptos y experiencias". Montevideo, octubre de 2019.



## Encuentros Iberoamericanos de Museos

Los Encuentros Iberoamericanos de Museos constituyen una de las principales iniciativas desarrolladas en el marco del Programa. Se configuran como plataformas de reunión, diálogo y articulación de la comunidad museal iberoamericana, para generar propuestas diversas y profundizar sobre los temas más relevantes a los que se enfrenta el sector. Las resoluciones fruto de estos Encuentros son hojas de ruta importantes para la operación de Ibero museos y, consecuentemente, se encuentran muy presentes en su planificación.

Tanto es así que del 1.º Encuentro Iberoamericano de Museos surgió la *Declaración de la Ciudad de Salvador* (Brasil, 2007), primer instrumento iberoamericano para el fortalecimiento de las políticas públicas para los museos, cuyas 13 propuestas definieron la creación y orientación del Programa Ibero museos.



1.º Encuentro Iberoamericano de Museos.  
Salvador de Bahía, 2007.



3.º Encuentro Iberoamericano de Museos.  
Santiago de Chile, 2009.



4.º Encuentro Iberoamericano de Museos.  
Toledo, 2010.



5.º Encuentro Iberoamericano de Museos.  
Ciudad de México, 2011.

En la reunión de Florianópolis (Brasil, 2008) se confirmó el compromiso de los países de Iberoamérica de colaborar con la definición de políticas públicas para museos en el Espacio Cultural Iberoamericano por medio de la Red Iberoamericana de Museos. Pese a que no hubo declaración fruto de este 2.º Encuentro, en sus sesiones se creó el Consejo Intergubernamental y se redactaron los estatutos de la iniciativa Ibermuseos.

Una de las directrices generales que se sigue en la planificación del Programa está presente en el 3.º Encuentro Iberoamericano de Museos, realizado en Santiago de Chile (2009). En la reunión, que convocó a representantes de 17 países, y en la *Declaración de Santiago*, se enfatizó la importancia de la creación de políticas públicas focalizadas en destacar el valor de los museos como agentes activos para el desarrollo cultural y social, especialmente en contextos de crisis.

Los representantes de 18 países de la región reunidos en el 4.º Encuentro (España, 2010) pudieron exponer sus experiencias y proponer iniciativas con el objetivo de dar continuidad a la creación de lazos entre los

7.º Encuentro Iberoamericano de Museos.  
Barranquilla, 2013.



responsables de los museos, y consolidar la construcción de objetivos comunes. Consecuentemente, la *Declaración de Toledo* enfatiza la necesidad de impulsar acciones para la atención al patrimonio en situación de riesgo y para intensificar la comunicación y participación social de los museos, garantizando la protección y la expresión de la diversidad cultural iberoamericana.

En 2011, los 17 países presentes en el 5.º Encuentro (México) definieron, mediante la *Declaración de la Ciudad de México*, alinear las políticas públicas sobre la protección del patrimonio y la repatriación de los bienes museológicos dentro del marco de la cooperación iberoamericana, tema prioritario en las agendas internacionales en materia de política cultural.

Realizado en el contexto de la celebración de los 40 años de la Mesa Redonda de Santiago, el 6.º Encuentro (Uruguay, 2012) contó con la participación de 17 países. Los acuerdos suscritos en la *Declaración de Montevideo* se estructuran en torno a la idea del museo inserto en su realidad social, relevando su importancia para el desarrollo de derechos culturales y la reflexión sobre los conflictos existentes.

Los 16 países que se reunieron en el 7.º Encuentro (Colombia, 2013) participaron en conferencias y debates sobre la base de tres ejes centrales: vida cultural, museos y desarrollo local; memoria, identidad

y cambio social, y conocimiento, cultura y educación. Esto con el objetivo de contribuir al fortalecimiento de las políticas de valoración de la memoria y del desarrollo social y la ampliación de la capacidad educativa de los museos, lo que se plasmó en la [Declaración de Barranquilla](#).

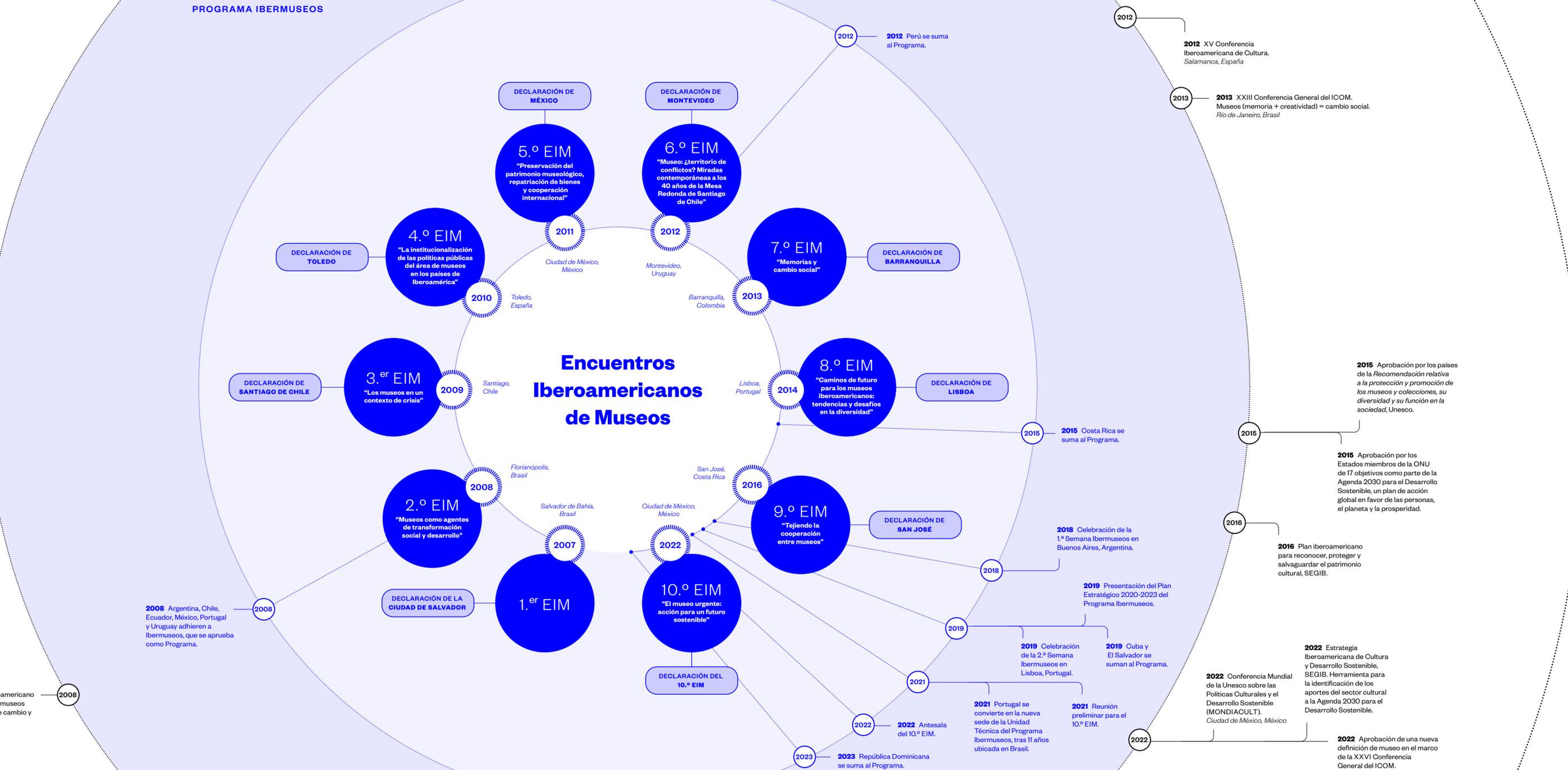
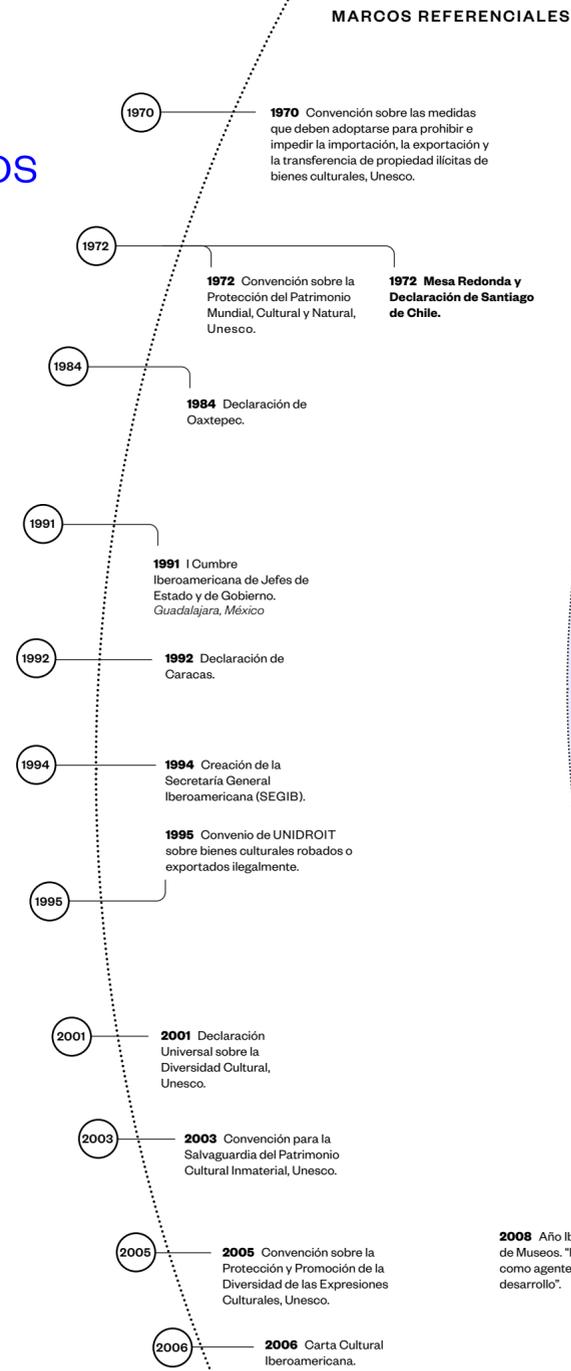
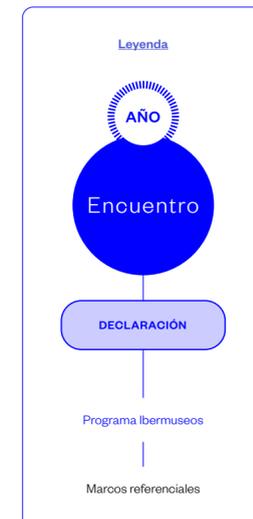
Profesionales y representantes de 17 países presentes en el 8.º Encuentro (Portugal, 2014) buscaron profundizar el conocimiento mutuo sobre las realidades museológicas y la situación de sus políticas públicas. La [Declaración de Lisboa](#) destaca elementos primordiales para el ejercicio del Programa, tales como el fortalecimiento de los mecanismos de sostenibilidad de los museos, la promoción de las redes basadas en tecnología digitales para ampliación del acceso y el reconocimiento de los museos como herramientas de inclusión social y construcción de ciudadanía.

En el 9.º Encuentro Iberoamericano de Museos (Costa Rica, 2016), se realizaron paneles en los que se debatió sobre el trabajo museológico en la región a partir de temas como el fortalecimiento de la labor educativa de los museos, la salvaguardia del patrimonio museológico, la comunicación y el desarrollo de audiencias, la gobernabilidad y sostenibilidad de los museos, y los modelos de gestión creativa y financiamiento. La [Declaración de San José](#), firmada por representantes de 15 países, aúna buena parte de los objetivos estratégicos que guiarán el desarrollo del Programa a partir de la planificación 2020-2023.

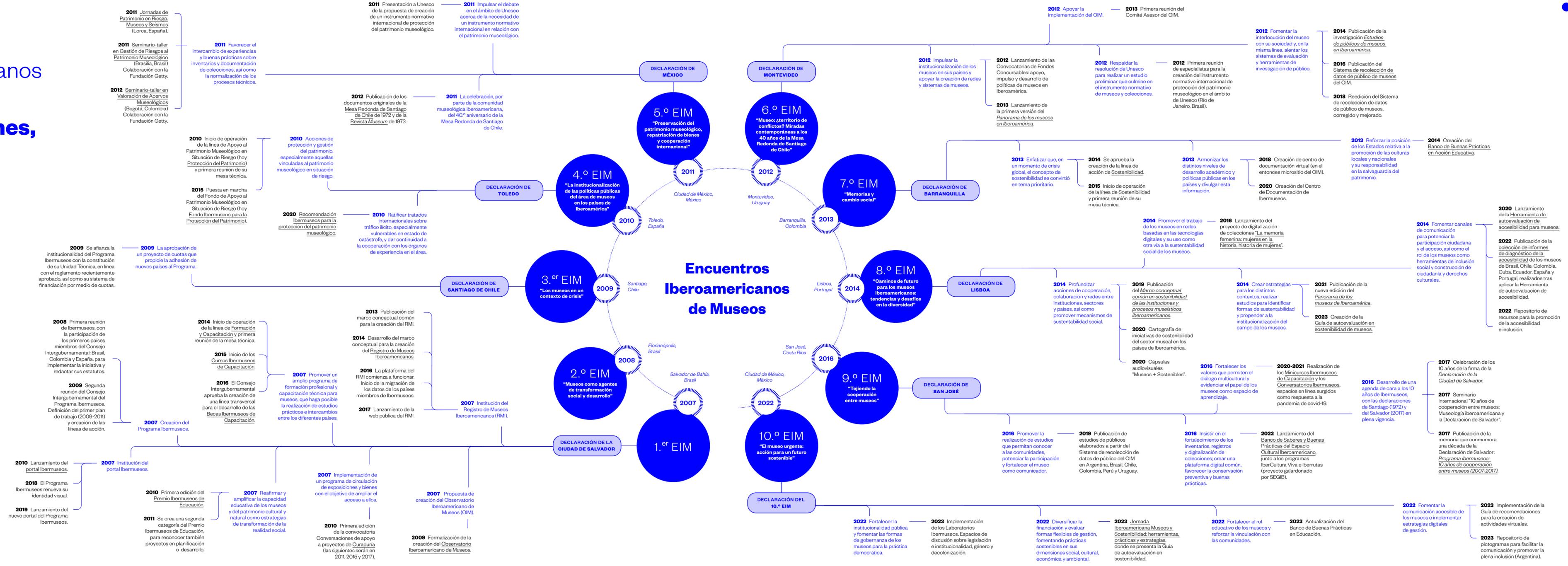
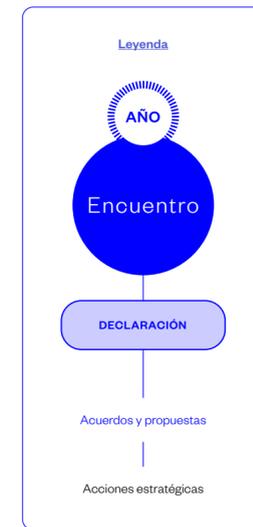
Las declaraciones que resultan de los Encuentros no solo tienen gran relevancia como orientadoras para los países de la región, sino que también destacan el papel de Ibermuseos en cuanto implementador y articulador de los acuerdos y las propuestas que ahí se expresan.



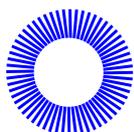
# Los 10 Encuentros Iberoamericanos de Museos: marcos referenciales y Programa Ibermuseos



# Los 10 Encuentros Iberoamericanos de Museos: declaraciones, acuerdos y acciones



# 10.º Encuentro Iberoamericano de Museos



El 10.º Encuentro Iberoamericano de Museos (EIM) se realizó del 26 al 28 de septiembre de 2022, transcurridos 15 años de la celebración del primer Encuentro y en el marco del 50.º aniversario de la Mesa Redonda de Santiago de Chile. El Museo Nacional de Antropología y el Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, de Ciudad de México fueron las sedes de esta reunión, que ocurrió en la misma semana que la Conferencia Mundial de la Unesco sobre Políticas Culturales y Desarrollo Sostenible – MONDIACULT 2022, desarrollada en la misma ciudad.

“El museo urgente: acción para un futuro sostenible” fue el tema que convocó en esta oportunidad, con el objetivo de llamar la atención sobre la importancia de los museos para la cohesión social, la preservación del patrimonio y la memoria. Y, además, para identificar acciones de fortalecimiento interinstitucional y gobernanza e incentivar políticas públicas integrales.

La cita regional cumplió en 2022 su décima edición reafirmando el espíritu que guía al Programa IberoMuseos y la esencia del trabajo que promueve: la reflexión, el diálogo y la cooperación. Así también, constituyó un importante hito en tanto espacio construido colectivamente y lugar de reencuentro, tras el período de aislamiento impuesto por la pandemia de covid-19.

Pero para llegar a este momento, hubo una gran labor previa en que la participación fue una práctica fundamental. Esto se reflejó en un amplio proceso de consulta y construcción colectiva, iniciado en 2021, con una serie de reuniones preparatorias y la antesala virtual donde un centenar de trabajadoras y trabajadores de museos de Iberoamérica pudieron contribuir para definir los ejes temáticos y construir el programa.

Este proceso se materializó en las más de veinte actividades que conformaron la programación del 10.º EIM. La agenda incluyó conferencias, paneles, intercambios de experiencias, conversatorios y talleres a cargo de una sesentena de investigadoras/es, académicas/os, gestoras/es culturales y especialistas en museos de la región.



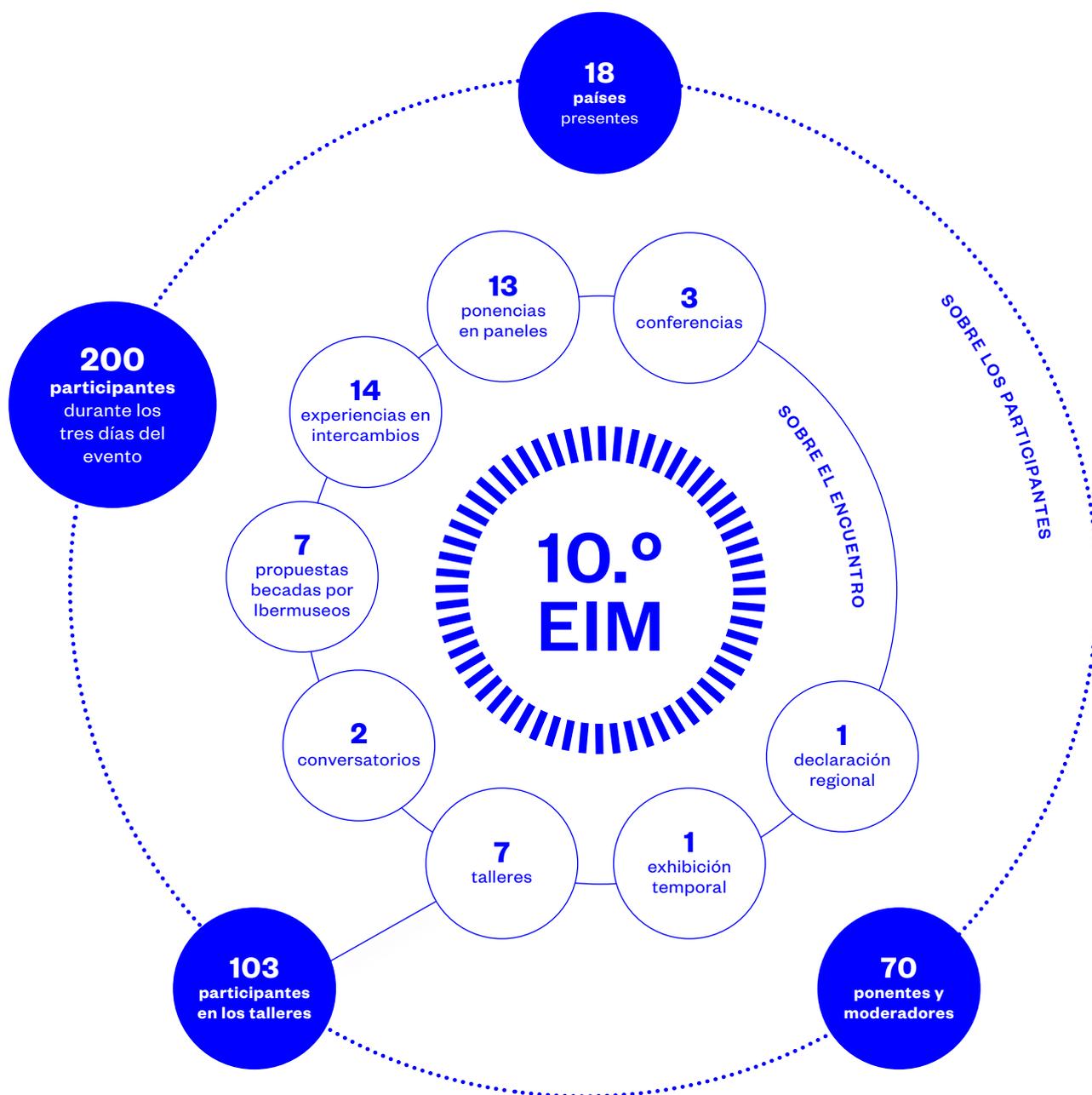
Durante las tres jornadas, participaron de forma presencial alrededor de 200 personas de los países de la región y más de veinte mil personas acompañaron las sesiones virtualmente.

Participantes en el 10.º Encuentro Iberoamericano de Museos. Museo Nacional de Antropología, 26 de septiembre de 2022.



El 10.º Encuentro Iberoamericano de Museos fue una iniciativa conjunta del Programa Iberoamericanos, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de la Secretaría de Cultura de México, la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM, INAH), el Programa de Fortalecimiento de Museos del Museo Nacional de Colombia - Ministerio de Cultura, el Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica y el Proyecto Sistema Nacional de Museos de Uruguay. Además, contó con el apoyo económico de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

# Algunas cifras de participación



## Visualizaciones en YouTube

A JULIO DE 2023

● MATUTINO		☾ VESPERTINO		● MATUTINO		☾ VESPERTINO		● MATUTINO		☾ VESPERTINO	
<b>18.297</b>		<b>1.459</b>		<b>2.666</b>		<b>1.449</b>		<b>2.461</b>		<b>1.430</b>	
JORNADA 1				JORNADA 2				JORNADA 3			



### La construcción colectiva del 10.º EIM

En 2021, los países miembros de IberoMuseos decidieron —por unanimidad y con el firme compromiso de México— promover la celebración del 10.º EIM. Así, mientras el Programa adaptaba sus proyectos y promovía acciones con las que respaldar a los museos de la región y a sus profesionales en tiempos de la pandemia de covid-19, se empezó a trabajar en la décima versión de la cita regional.

La conceptualización, el diseño y el desarrollo del 10.º EIM y sus eventos previos fueron posibles gracias a la labor y dedicación de un grupo de trabajo establecido *ad hoc* para este proyecto. Profesionales de Colombia, Costa Rica, México y Uruguay, junto al equipo de la Unidad Técnica del Programa IberoMuseos, comenzaron a reunirse a mediados del año 2021 para idear todos los aspectos necesarios para construir un Encuentro que respondiese a las necesidades e inquietudes del sector y de la sociedad iberoamericana. Con una periodicidad quincenal, las sesiones del grupo se configuraron como verdaderos laboratorios, fruto de los cuales se generaron las propuestas de la reunión preliminar, la antesala y, finalmente, el 10.º Encuentro Iberoamericano de Museos.

### Reunión preliminar

La reunión preparatoria fue el espacio que dio inicio a la configuración del 10.º Encuentro. Las jornadas virtuales celebradas los días 22 y 23 de noviembre de 2021 posibilitaron el intercambio de análisis y consideraciones entre más de 60 profesionales de 15 países, en cinco grupos de trabajo.

Participantes en una jornada virtual de la reunión preliminar, noviembre de 2021.



Durante los dos días se generaron reflexiones que estuvieron marcadas por la lectura crítica del contexto reconfigurado por la pandemia, el planteamiento de nuevas interrelaciones que fueron fundamentales para sobrellevarla y nuevas rutas y lecturas en torno a temas claves del quehacer de las entidades museales y de aquellos que se dedican a gestionarlas.

Con una metodología diseñada por el grupo de trabajo especialmente constituido y a partir de un procedimiento de escucha mediada, el objetivo de la reunión fue movilizar e implicar al sector de museos iberoamericano en el proceso de construcción colaborativa de la programación. Igualmente, se buscó identificar algunos lineamientos para redactar la futura *Declaración del 10.º EIM*, y así establecer un nuevo acuerdo regional que fuera orientador tanto de las políticas y agendas de los países de la región como de las acciones del Programa IberoMuseos.

### Los pilares fundamentales

En la conferencia inaugural, el antropólogo y curador colombiano Germán Ferro propuso pensar en los museos como lugares necesarios para formar ciudadanía, y urgentes porque conectan y conmueven. Además, planteó que la reunión constituía un espacio para pasar del pensamiento a la acción.

Posteriormente, los participantes se distribuyeron en cinco grupos temáticos, cada uno orientado por una persona a cargo de la mediación y acompañado por un/a relator/a, que recolectó la información y registró los enfoques prioritarios y las principales recomendaciones. Las cinco mesas de trabajo fueron: Agenda y políticas públicas, Sostenibilidad, Identidades, Comunidades y Territorios. Si bien cada grupo desarrolló la reflexión en torno a su tema, los participantes procuraron hacer planteamientos integrales, que pudiesen dialogar, y cuya ejecución fuese posible.

De los múltiples aspectos abordados en las mesas de debate, destacaron, por ejemplo, la necesidad de pensar el paradigma que se está construyendo en torno a lo físico y lo virtual, así como su incidencia en la construcción de subjetividades y autorrepresentaciones. También, las nuevas nociones de territorio, la inseparable relación entre museo y comunidad y la importancia de recoger experiencias de museos locales. Se abordó la urgencia de renovar tanto las formas y los usos de los dispositivos tecnológicos y pedagógicos, como los modelos de gestión ligados a la sostenibilidad de los museos. Además, se sugirieron temas a considerar como la decolonización y la despatriarcalización, la representación étnico-racial en los museos y el enfoque de género.



Así, los aportes de esta primera cita fueron fundamentales para orientar el debate y la reflexión de la antesala virtual, el segundo espacio de construcción participativa planificado para mediados de 2022.

### Antesala virtual

Con el fin de dar continuidad al modelo de trabajo horizontal iniciado en noviembre de 2021 y de avanzar en la construcción conjunta de la agenda del 10.º EIM, la antesala virtual fue celebrada los días 8 y 9 de junio de 2022. La instancia se desarrolló en un [micrositio](#) específicamente diseñado para la ocasión.

Material de difusión de la antesala virtual, 8 y 9 de junio de 2022.



A partir de la reunión preliminar, se definieron cuatro mesas que ya prefiguraban los ejes temáticos que tendría el Encuentro: Educación y museos, Museologías y género, Museos en el mundo virtual y Decolonización y patrimonio museológico. En torno a ellas, debatieron una veintena de profesionales de 10 países, que pertenecían a las diversas esferas del universo de los museos y de la cultura, integrando una representación multidisciplinaria que incluyó desde instituciones gubernamentales y museos o centros culturales, hasta redes, organizaciones sociales y artistas.

En cada mesa se formularon preguntas detonadoras del debate, tanto por las personas a cargo de moderar la conversación, como por parte del público, unas 350 personas.

La antesala se concibió como un espacio idóneo para promover un diálogo profundo entre diversos agentes sociales y culturales, con miras a favorecer el intercambio de visiones e identificar las principales oportunidades y los desafíos que presenta el contexto actual.

Según Alan Trampe, presidente del Consejo Intergubernamental de IberoMuseos, en sus palabras de bienvenida a la antesala, con este proceso participativo se quiso atender a los temas que hoy día son verdaderamente relevantes para las personas vinculadas a estas instituciones. Luego, añadió que la participación es un elemento estructurante del Programa IberoMuseos desde sus inicios.

Entre los temas que se sugirieron para el 10.º EIM destacan fundamentalmente la relación que los museos deben desarrollar con sus comunidades, sobre la base de la solidaridad y el compromiso de escuchar; atender el proceso de decolonización en discusión; la incorporación de la perspectiva de género, plena inclusión e igualdad en los museos, que debe permear a toda la institución; el aprovechamiento de los nuevos recursos para las dinámicas virtuales en los museos y la inclusión de nuevos públicos y la ampliación del alcance del patrimonio para la construcción de futuros.

### Hacia el 10.º EIM

Este proceso de construcción participativa, desarrollado en el lapso de un año, permitió sumar visiones diversas e identificar los elementos y las propuestas más relevantes del momento, las que se reflejaron en las temáticas y las actividades que conformaron la agenda del 10.º Encuentro Iberoamericano de Museos.



Mesa de apertura. Museo Nacional de Antropología, 26 de septiembre de 2022.



Taller "Promover la perspectiva de género en los museos a través del autodiagnóstico", impartido por Sofía Rodríguez Bernis. Museo Nacional de Historia, 28 de septiembre de 2022.



Representantes de los países participantes en la reunión intergubernamental. Museo Nacional de Historia, 28 de septiembre de 2022.



Taller “Incorporación del enfoque de género y diversidad en museos”, impartido por Gabriela Eguren Scheelje. Museo Nacional de Historia, 28 de septiembre de 2022.

Tras la antesala se invitó a profesionales de museos, representantes de instituciones y organizaciones, investigadores, estudiantes y a todas las personas interesadas a inscribirse y presentar sus ponencias y experiencias para formar parte de la programación del Encuentro.

De entre un centenar de propuestas —que abordaron temáticas diversas como coeducación, patrimonio histórico-artístico, experiencias digitales, construcción colectiva de memoria, museología relacional e intercultural, cocreación comunitaria— se seleccionaron 18, siete de ellas con becas de Ibermuseos.

El Comité de selección destacó la calidad de los planteamientos, la innovación de las temáticas y su relación con el Encuentro. Además, para la selección de las becas, se privilegiaron las propuestas provenientes de profesionales de museos comunitarios y municipales, así como de estudiantes.

### La programación

A partir de este proceso colaborativo se definieron cuatro ejes temáticos que se distribuyeron en las tres jornadas y se expresaron en la forma de paneles e intercambios de experiencias durante las sesiones matutinas. Los temas surgieron de la suma de diversas visiones y la posibilidad que entregaron las instancias previas para identificar las propuestas más relevantes del momento.

En la primera jornada se desarrolló el tema “Reconfigurar la acción: modos de hacer y tecnologías para la sostenibilidad”, mientras que el segundo día las ponencias se enmarcaron en el eje “Decolonización y patrimonio museológico: nuevas incidencias frente a los retos históricos”. La tercera jornada acogió las experiencias en torno a “Museos y comunidad: el rol social y educativo” y “Derechos culturales para una sociedad más sostenible: perspectiva de género e inclusión”.

En las sesiones vespertinas, se llevó a cabo el correlato práctico de los distintos ejes temáticos por medio de talleres. Así, de manera experiencial, se abordaron la estrategia digital, la vinculación comunitaria, la digitalización de acervos y la incorporación del enfoque de género y diversidad en los museos. También se trabajó sobre metodologías de gestión basadas en la evidencia, mediante la realización de autodiagnósticos, tanto desde una perspectiva de género como de accesibilidad y sostenibilidad.

La programación contempló, además, dos conversatorios. Uno referido a las incidencias, los retos y las perspectivas del Programa Iberoamericano de Museos, desde la perspectiva de los países miembros del Programa, y otro para pensar los avances, retrocesos y rumbos de la museología desde la Mesa Redonda de Santiago de Chile, a propósito de su 50.º aniversario.

En cuanto a actividades complementarias, se inauguró en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia de Ciudad de México la exposición *Transformar los museos. A 50 años de la aventura de Santiago*, con la curaduría de Leticia Pérez Castellanos. Se realizaron visitas guiadas a las sedes del Encuentro —el Museo Nacional de Antropología y el Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec— y un concierto de la Orquesta Iberoamericana.



### La reunión intergubernamental

Simultáneamente, durante las sesiones vespertinas, se llevó a cabo la reunión intergubernamental de representantes de los países iberoamericanos asistentes y participantes invitados.

Esta instancia brindó la oportunidad de estrechar lazos, discutir temas clave y trazar posibilidades de acción conjuntas para impulsar el desarrollo y la promoción de los museos en la región.

La reunión constituyó una oportunidad única para profundizar y ampliar el análisis y los debates de las temáticas abordadas en la programación del 10.º EIM, así como de aquellas relacionadas con la institucionalidad y las prioridades en las agendas de los países de Iberoamérica.



Reunión intergubernamental. Museo Nacional de Antropología, 26 de septiembre de 2022.





Reunión intergubernamental. Museo Nacional de Antropología, 27 de septiembre de 2022.



Reunión intergubernamental y preparación de la *Declaración del 10.º EIM*. Museo Nacional de Historia, 28 de septiembre de 2022.

Los tres días de encuentro constituyeron el foro en el que plantear el camino conjunto, respetando e integrando la pluralidad de contextos.

Fruto de estas sesiones, representantes de Andorra, Argentina, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, España, Honduras, México, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, República Dominicana, Uruguay y Venezuela, junto a representantes de organismos internacionales (SEGIB, OEI) y la AECID, alcanzaron el compromiso regional de favorecer la integración de sus instituciones museales, fomentando su rol social y educativo.

El documento emanado de sus reuniones, la *Declaración del 10.º EIM*, aborda ámbitos como la institucionalidad, las políticas públicas, las lógicas de financiamiento y gestión, las prácticas sostenibles, las estrategias digitales la inclusión y el respeto de las diversidades.

### **La Declaración del 10.º EIM**

Los planteamientos, las propuestas y los desafíos que surgieron en las tres jornadas del Encuentro, se expresaron en la *Declaración del 10.º EIM*, una nueva hoja de ruta de reflexión y acción para los museos de Iberoamérica.

Aunque la *Declaración* es un documento no vinculante, representa el compromiso compartido entre los países firmantes, en este caso: Andorra, Argentina, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador,



España, Honduras, México, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

En ella, las personas representantes de los países iberoamericanos y de los organismos y agencias de cooperación partícipes del Encuentro proponen y promueven la incorporación del enfoque de derechos humanos y la cultura de la paz en el quehacer de los museos, así como la perspectiva decolonial y de género en las instituciones y los procesos museales, articulando las agendas de cultura y de desarrollo sostenible.

El documento expresa el compromiso de los países de promover medidas para paliar el impacto de la emergencia climática; democratizar los museos mediante la accesibilidad, la inclusión y el respeto de las diversidades, y luchar contra el racismo, la xenofobia, la violencia contra las mujeres y distintas formas de discriminación o exclusión. Igualmente, abogan por el reconocimiento de la “museodiversidad”<sup>1</sup> y el énfasis en los valores solidarios de saberes y prácticas ancestrales.

En consonancia con esas propuestas, recomiendan fortalecer la institucionalidad pública y las normativas de los museos; fomentar diversas formas de gobernanza para la práctica democrática, y analizar y evaluar sistemas de gestión más dinámicos y flexibles. Esto junto con impulsar prácticas sostenibles, considerando sus dimensiones social, cultural, económica y ambiental; diversificar las vías de financiamiento y establecer alianzas entre distintos sectores y actores.

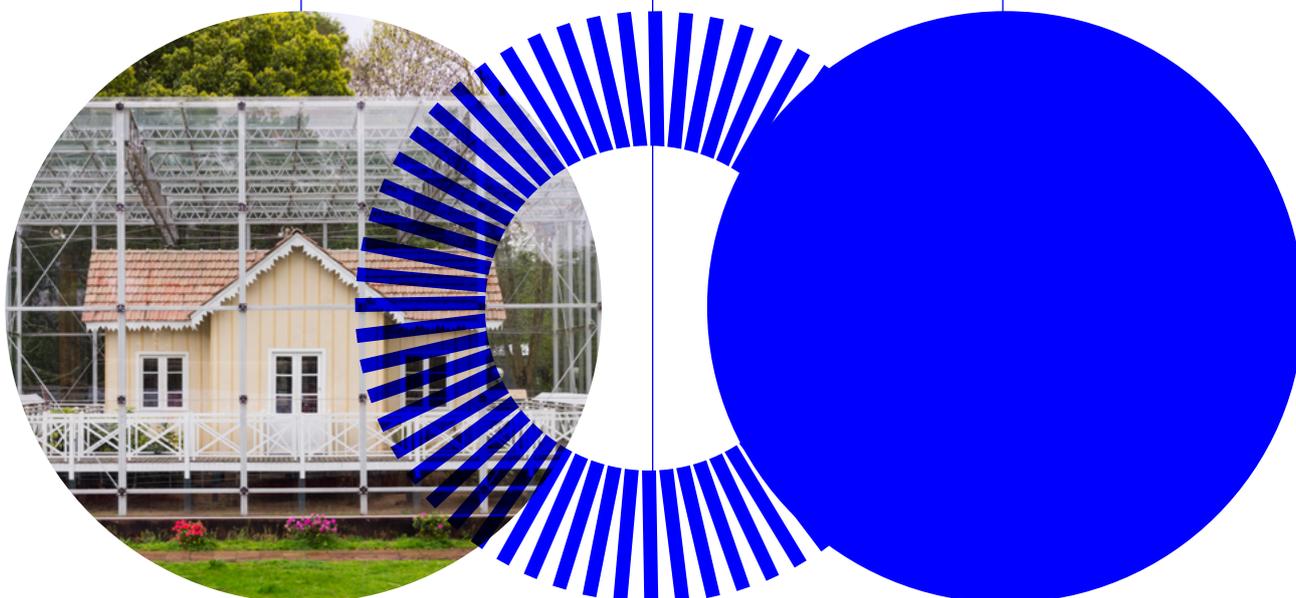
Asimismo, se sugiere fortalecer el rol educativo de los museos, promover el fortalecimiento de sus equipos y reforzar la vinculación horizontal y participativa con las comunidades. También, se busca fomentar la comunicación efectiva y accesible de los museos y la implementación de estrategias digitales, así como la generación de sistemas de información y registros, además de la cooperación mediante el trabajo en red.

Finalmente, se insta a reforzar la lucha contra el tráfico ilícito, tomando las acciones técnicas que permitan un mayor conocimiento y protección del patrimonio, y promover la elaboración de planes y protocolos de gestión de riesgos ambientales y antrópicos.

---

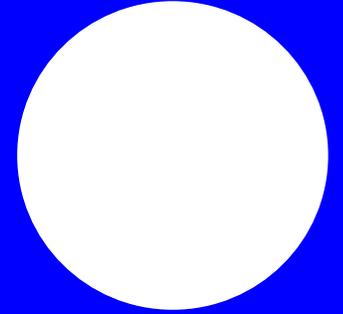
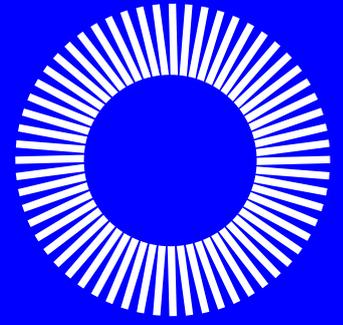
1 Término acuñado por Mario de Souza Chagas.





# Conferencia inaugural

El museo urgente:  
acción para un  
futuro posible



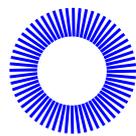
# El museo urgente: acción para un futuro posible

Américo Castilla

Director y creador

Fundación Typa

Argentina



Cuando hablamos de urgencias suenan alarmas y tememos pérdidas. Y por medio de esa palabra le pedimos a los museos que salgan de su estado autocomplaciente. Con urgencia, se cuestiona a los museos su derecho a continuar siendo aquello que les fue atribuido como constitutivo de su existencia: una institución conservadora de bienes que, al contrario del destino mortal de nosotros los humanos, impide la muerte natural de los objetos; es decir, que continúen siendo funcionales al propósito para el que fueran creados y que, en su momento, fallezcan.

En junio de 2020 tres congolesees residentes en Francia decidieron recuperar del musée Quai Branly un poste funerario aparentemente expoliado durante la colonia. “*On le ramène à la maison*”, repetía uno de ellos mientras caminaba con el poste, abrazándolo como si fuese un niño, hasta la puerta del museo. En todo caso, deseaban que el objeto cumpliera su ciclo biológico en su lugar de veneración, en vez de ser observado como un objeto de arte sobre la base de pautas normativas que se impusieron como universales.

Es curioso, la institución museo le atribuye un nuevo valor a objetos que antes servían una función (decorativa, marcial, social, industrial, religiosa, etc.), al impedirles que la desempeñen en el futuro y, en cambio, los resguarda en vitrinas y cajones. Y al hacerlo, el museo se constituye en una especie de sumo sacerdote que no solo cancela funciones a armas, retratos, murciélagos o vasijas, sino que también parece abroquelarse a sí mismo dentro de una imaginaria vitrina y desiste de redefinirse según los acontecimientos del presente o del futuro.



Casa Museo Sarmiento,  
Tigre, Argentina.

Foto de Niels Mickers bajo licencia  
Wikimedia Commons.



Esta imagen no está trucada, existe como tal y es el Museo Casa de Sarmiento, en el delta de Buenos Aires.

Ante estas hipótesis, el museo sería un contenedor disfuncional de objetos disfuncionales que los Estados y los particulares financian como espejos de su propia existencia disfuncional. Un absurdo.

¿Será que los museos se alejaron tanto de la sociedad a la que sirven, al punto de olvidar cuáles son sus funciones primarias al servicio de su contexto? ¿O será que, a fuerza de reiterar expresiones declamatorias de supuestos deseos, expresados con palabras como inclusión, democracia, museología crítica, etc., nunca se realiza el siguiente paso que los acercaría a la práctica de su verdadera misión, tanto por medio de sus colecciones como institucionalmente? La vieja leyenda del origen de los museos a partir de los gabinetes de curiosidades y los estudiados viajes de los trashumantes europeos que vinieron a América en el siglo XIX, armando sus espectáculos con hallazgos paleontológicos, múltiples objetos y venta de medicinas caseras, nos habla de un culto al exotismo (Podgorny, 2012). Lo exótico son nuestros cuerpos y nuestros hábitos, como lo eran las otras manifestaciones de vida en la región —nuestras plantas, animales o paisajes—, observadas como recursos de mano de obra y de utilidad comercial. Esos mercachifles estaban acompañados e incluso precedidos

por la creación de museos con propósito científico, cuya función estaba muy ligada al extractivismo y la dominación territorial. Mirar, saber, dominar (Penhos, 2018). Tres verbos dentro de los cuales la empresa colonial en las Américas encerró otros términos: instituir saberes, al tiempo que se destituían saberes existentes; la construcción de una matriz de poder que sometió a la población dominada; su superioridad moral amparada en un nuevo concepto colonial moderno: el racismo, y novedosas taxonomías que califican y cualifican tanto a los objetos como a las personas por sus rasgos exteriores. ¿Cuánto de todo esto continúan replicando, consciente o inconscientemente, nuestros museos?

Ese es el verdadero origen de los museos de América: la mentalidad colonial moderna que replicaba entre los criollos los modelos europeos y construía clases gobernantes que asumían esas formas. A pesar de lo descrito, el observador u ocasional visitante a los museos e incluso los directivos designados para administrar los nuevos museos, no se hicieron necesariamente eco del discurso implícito en cada vitrina o en los muros tapizados por cuadros que, en realidad, instituían una estética. Lo asombroso y atractivo de la mente humana y su sistema de asociaciones, es que cada uno puede interpretar a su manera y relacionar cada escena con su propia experiencia, capaz de diferir absolutamente de los discursos dominantes. Esa característica le aporta al museo un interés mayor, en tanto facilita una diversidad de connotaciones del lenguaje que pueden irse apoyando en su fraseo sobre los objetos en exhibición. En otras palabras, el discurso institucional del museo que criticamos, el de sus orígenes y el del siglo XX, fue y aún puede ser muy efectivo, pero no excluyente.

Veamos un ejemplo y tomemos uno de los museos pioneros de América: el Museo de Ciencias Naturales de la Universidad de La Plata, en Argentina, creado en la última década del siglo XIX a imagen de los grandes museos de ciencia europeos. Lo majestuoso de su frente ya nos indica que físicamente las personas de a pie no estamos a la altura de los prohombres esculpidos en los nichos que, a los costados del peristilo neoclásico de la entrada, nos reciben: Buffon, Humboldt, Lamarck, Cuvier, d'Orbigny, Darwin, Broca; como custodias de la empinada escalinata, se imponen dos grandes felinos amenazantes. El primer mensaje es claro: somos pequeños y no estamos a la altura del poder y del discurso que habrán de darnos ahí dentro. Una vez que trasponemos el atrio vemos que la planta baja está destinada a evidencias de la naturaleza y, en cambio, la planta alta a la cultura, es decir, a rezagos de artefactos, vestimenta y cosas que dan



testimonio del paso del ser humano por el mundo. Como observó Philippe Descola (2012) al visitar al museo de La Plata, este continúa el modelo que destina la planta baja al mundo natural y el primer piso al humano:

Por caricaturesco que parezca este microcosmos de dos pisos, refleja bien el orden del mundo que nos rige desde hace al menos dos siglos. Sobre los cimientos majestuosos de la naturaleza, con sus subconjuntos ostensibles, sus leyes sin equívocos y sus límites bien circunscritos, reposa el gran cambalache de las culturas, la torre de Babel de las lenguas y las costumbres, lo propio del hombre incorporado a la inmensa variedad de sus manifestaciones contingentes.

Esa cita ratifica el concepto de Lefebvre de que el espacio es una construcción social y que en su diseño se adelanta al futuro uso que de él se hará socialmente. Agregaría a estas ideas que el discurso implícito del museo nos indica que hay efectivamente dos mundos: el de la naturaleza, con sus características precisas, y el de la cultura, que también tiene sus jerarquías pretendidamente universales. Obviamente, el ser humano que figura en lo más alto, de acuerdo con la disposición museal, se debe servir de la naturaleza y extraer de ella todo lo necesario para su supervivencia y, aun más, para su enriquecimiento. Incluso, puede afectar de tal modo a la naturaleza como para modificar su ambiente hasta destruirlo. Esa lección creo que quedó claramente demostrada, y si no lo fue por el museo, lo es, lamentablemente, por la historia.

Como decía anteriormente, y a pesar de la autoridad que impone el edificio y el hecho de pertenecer a una prestigiosa universidad, esa disposición no nos obliga a interpretarlo sin crítica y, como lo demuestra el ensayo de Descola, puede servir de fuente para investigar los múltiples cruces entre naturaleza y cultura e inspirar cambios en la didáctica del museo. Hasta es posible que nosotros aquí reunidos en un mes de septiembre en la Ciudad de México, lleguemos a pensar que lo que nos interesa de los museos es más su posibilidad de ser otra cosa que coincidir en lo que es.

Por cierto, la función del museo del siglo XIX en América cumplió con asignar pertenencia a los pobladores bajo el rótulo de la nueva nación: punto de partida y lugar de autoridad como fuente originaria de la posibilidad narrativa de los acontecimientos. Es decir, contribuyó a crear ciudadanía, autoridad y narrativa; a sentar reglas urgentes de comportamiento que posibilitaran un sistema ordenado de gobierno.



Fue esencial. En cambio, en el transcurso del siglo XX las instituciones culturales —el museo, junto con los archivos, las escuelas o las bibliotecas— dejaron de aportar contenidos para auxiliar con urgencia a los desafíos que enfrentaron las sociedades. Los gobiernos dejaron de ver en ellas instrumentos claves de buen gobierno, se excusaron de solventarlas adecuadamente y, en muchos casos, las abandonaron y estas entraron en decadencia. En las últimas décadas, los particulares dejaron de donar piezas a los museos metropolitanos de arte y, en cambio, prefirieron construir sus propios museos, como también lo hicieron las empresas comerciales en distintos lugares del mundo. Y junto con su interés en promover su imagen ligada a la cultura, las empresas trajeron consigo el sistema del *marketing*, para estudiar mejor a ese público remolón que se animaba a desafiar el mensaje estático que aportaba el museo, y no se opusieron al público, sino que por el contrario le propusieron contenidos y formatos alternativos dentro de una lógica del consumo que tenían muy experimentada. A los museos de ciencia, en cambio, por lo general sin la ayuda de los particulares, les resultó difícil adaptarse a las normas del mercado, y como se comprueba dramáticamente en Brasil, pero podría suceder en todos nuestros países, suelen acabar incendiados.

Como vemos, a fines del siglo XIX el museo respondió a una necesidad y fue útil y hasta esencial ante la urgencia de construir civilidad, pero salvo excepciones, y desde entonces, no fue demandado a modificar con urgencia y drásticamente sus acciones. Las narrativas fluyeron por otros medios, muchos menos confiables. Pueden citarse importantes ejemplos al menos declarativos del intento de cambio de los museos, como lo hizo de modo ejemplar la Mesa de Santiago en 1972, o la iniciativa de constitución de esta asamblea de naciones que es Ibermuseos. En la actualidad, y para nuestra sorpresa, al toparnos con las privaciones de la pandemia se nos impuso un indispensable y abrupto autoexamen. Teníamos en claro que los museos educan, conservan y, en ciertos casos, investigan, pero no habíamos experimentado suficientemente las estrategias digitales ni los sistemas alternativos más flexibles de gobierno que aportarían a la sustentabilidad de la organización. Los grandes museos que dependían de la taquilla se quedaron mudos ante la ausencia de turismo y tuvieron obligadamente que volver la cabeza a su alrededor y no tanto al extranjero adinerado. ¿Y qué vieron a su alrededor? Vieron los graves problemas sociales de inequidad, pobreza, mala educación,



migraciones forzadas, violencia... de los que se hacía difícil sentirse ajeno. Algunos museos se esforzaron por hacerse cargo del problema no obstante las falencias organizativas de su institución, pues quedaba al descubierto la inmoraldad de la inacción.

Frente a un mundo desbalanceado, en guerra, impiadoso, muchas veces la impotencia hace que nos refugiemos en las declaraciones, los bandos, las leyes y hasta terminamos por creernos que lo que declaramos ya está en vías de suceder. En esa línea, digamos que hasta que ICOM aprobara, luego de muchas discusiones, la definición de museos hoy vigente, el mandato del museo tenía sus funciones limitadas a la conservación, la educación, la investigación y difusión, que algunos museos cumplían muy bien y otros no tanto. Bien o mal, ese ha sido el criterio vigente de normalidad, y hoy en día acogerse a la normalidad prepandémica implica resignarse anticipadamente a lo conocido, y lo conocido no nos resulta satisfactorio. Por otra parte, la nueva definición es aún una expresión de deseos que requerirá, para ser cumplida, una reestructuración de los propósitos del museo, es decir, una nueva normalidad que exige desnormalizar al museo como hoy lo conocemos.

Pero, el museo como organización, ¿está dispuesto a cambiar? ¿Puede hacerlo o está sujeto a una normativa de rigor institucional que lo hace imposible? A partir de las necesidades de activar respuestas al dramático panorama social y si se quiere dar validez a la nueva definición de museo, es necesario estudiar la organización museo y hacer un diagnóstico apropiado. En la actualidad tenemos un nicho de público habitual al que satisfacemos mayormente con las capacidades instaladas. Si deseamos expandirnos hacia nuevos públicos y facilitar que las comunidades participen en la toma de decisiones, es indispensable la innovación y estimular nuevas capacidades entre el personal del museo. Sería una solución adaptativa con efectos concretos en el entorno.

Veamos el ejemplo de los periódicos, los cuales se enfrentaron a la opción de innovar o cerrar, ya que el público dejó de leer, y por consiguiente de comprar, el diario en papel. Con urgencia se instrumentaron fórmulas organizativas renovadas sometidas a la prueba y el error porque los contenidos periodísticos, su publicación en el papel, la web y las redes sociales, con sus modalidades y lenguajes específicos, debían adaptarse a esa realidad cambiante e incierta. Algunos ensayos, como los practicados por los museos, cumplieron su ciclo, respondieron a una



coyuntura determinada como fue la pandemia o no dieron el resultado esperado, aunque permitieron experiencias muy valiosas que sirven para definir estrategias y combinaciones organizativas que permitan alcanzar objetivos. Si bien no progresaron mucho en cuanto a su credibilidad, algunos periódicos produjeron cambios notables: uno de ellos, en Argentina, alcanzó el medio millón de suscriptores, superando los ingresos de publicidad por esa vía. Vale el ejemplo para demostrar que los hábitos de los visitantes cambian más rápido que nuestras organizaciones y debemos cambiar si queremos mantener la relación con ellos. Para hacerlo necesitamos estructuras flexibles y eficientes.

A algunas organizaciones les resulta muy difícil, por su naturaleza, ajustarse a nuevas circunstancias. Son las organizaciones de ajustes rígidos (pensemos en una empresa de transporte marítimo, una central nuclear o una represa) y muchas requieren de una complejidad mayor a la vez que una rigidez organizativa. Otras son de ajustes flojos como las líneas de producción en una fábrica, una escuela, y en el extremo de esos ajustes flojos están las universidades y los museos. Estos últimos no pueden ya autoabastecerse con sus exposiciones y sus funciones habituales, como si fuera una producción en serie y estanca.

Vemos en cambio necesario proceder a las interacciones con otras instituciones, interacciones que pueden aportar nuevos sentidos al propósito del museo desde las ciencias sociales, la experiencia del activismo social, y las prácticas solidarias. Las nuevas alianzas de saberes pueden ayudarnos a explicar las novedades del campo social. La experiencia digital nos pone frente a una audiencia más fragmentada y horizontal; la audiencia se vuelve compleja y demanda otras estrategias. A la vez, resulta apasionante la producción de contenidos. Hoy los productores de contenidos cuentan con una ayuda extraordinaria: podemos saber qué observan y cómo lo hacen los lectores y visitantes; cómo se desplazan y cuáles son sus niveles de satisfacción frente a lo que se les ofrece. Ya no dependemos del olfato: las métricas bien usadas distinguen los contenidos más valorados y, por lo tanto, los valores en discusión, y esas guías imprescindibles están a la mano.

Proponemos que los museos avancen desde sus características actuales como organizaciones de ajustes flojos y lineales, a esmerarse en interactuar con otras instituciones que faciliten su paso gradual hacia una organización compleja e integral. Puedo citar ejemplos como



la iniciativa del Museo Situado del Reina Sofía de Madrid, que se alió a las organizaciones sociales del barrio de Lavapiés para promover no solo el acceso al museo, sino para obtener los derechos ciudadanos de una comunidad multiétnica. En América Latina tampoco faltan buenos ejemplos, como el del Museo de Arte Textil de Oaxaca y su maravilloso trabajo con las diversas comunidades textiles, o el caso del Museo Ferrowhite en Argentina, a partir de la coproducción con las comunidades abandonadas a su suerte luego del desguace de ese transporte; el Museo de la Solidaridad en Chile, que tomó un rol protagónico durante las revueltas del 2019, o el de la Memoria de Medellín, modelo en el uso narrativo de la metáfora para abordar la tragedia de la migración forzada de poblaciones. Esa es la base sobre la cual pueden elaborarse nuevas estrategias digitales, ya que no se trata de tecnología sin contenidos ni de contenidos sin alcance ni vocabulario eficaz.

En otras palabras, la institución museo puede ser reconocida como una organización con la suficiente flexibilidad como para variar sus funciones, elaborar estrategias de conjunto y servir como una institución esencial. El problema se genera a partir de su dependencia de una autoridad rígida que muchas veces desconoce las necesidades de flexibilidad, capacitación constante, transparencia presupuestaria, estímulos al personal y planeamiento a largo plazo.

Un especialista en sistemas organizativos, Ernesto Gore (1999), cita a Charles Handy (1981), según quien habría cuatro culturas organizativas: la del poder, la del orden, la de la tarea y la de las personas. Llama a las culturas del *poder* seguidoras de Zeus y las representa gráficamente por una tela de araña, en cuyo centro está el poder indiscutido, generalmente una persona a la cual se le reconocen facultades absolutas. La del *orden* es la de los seguidores de Apolo y es tranquilizadora para la gente a la que le gusta saber exactamente lo que tiene que hacer y lo que se espera de ella, pues no hace falta andar adivinando lo que quiere el jefe. Las culturas de la *tarea* están inspiradas en Atenea y se orientan a una sucesiva y continua resolución de tareas y se juzga por resultados. La organización sería una red muy ajustada de equipos. Las culturas de las *personas* están presididas por Dionisio. Cada uno es responsable de su vida y nadie puede exigir a los demás lo que no acepta que le sea exigido.

Esas culturas pueden convivir enfrentadas en los diferentes sectores de un museo y hacer imposible su gerenciamiento, o con tal rigidez jerárquica



que impida que los profesionales pongan su talento al servicio de un interés del conjunto. Cada organización es diferente, pero si tomamos en cuenta las características de esas diferencias podemos intentar respetar a las personas a la vez que estimulamos su impulso hacia el cambio que deseamos.

En ese sentido es interesante considerar a los ejemplos de administraciones híbridas público-privadas en las que personalmente me interesé al punto de organizar con la Fundación Antorchas un encuentro internacional para su discusión. De este resultó una publicación (1999) y años más adelante el estímulo para realizar un estudio comparativo de los regímenes organizativos vigentes en muchos países de la región.

Este último estudio reveló la variedad de regímenes posibles de gestión que funcionan simultáneamente en un mismo país. Es decir, que no hay un sistema organizativo único, sino que hay modelos alternativos conforme a los usos y las características de las organizaciones. Un país tradicionalmente estatista como Francia, hoy aplica cinco modelos distintos acorde al tipo de museo de que se trate, consciente de la importancia de sus instituciones culturales y la necesidad de que puedan gobernarse de un modo eficaz.

De ese modo, continúan generando aceptación entre los asistentes y obtienen réditos para su administración. En América Latina sobresale el ejemplo del régimen mixto de las Organizaciones Sociales del Brasil, vigente por ley de 1997, que instituciones importantes como la Pinacoteca del Estado de São Paulo han puesto en evidencia.

Si hablamos de urgencias, qué decir de la situación que se vivía en Chile hace 50 años. Un gobierno socialista surgido de las urnas que se propuso seriamente instaurar políticas públicas de justicia social sin contar con los recursos económicos, pero con voluntad política, el apoyo solidario de su gente y la buena voluntad de muchos países que creyeron que el propósito era posible. Me alegra saber que se recuerdan las sesiones de la Mesa Redonda de Santiago de 1972. Transcurridos 50 años no solo la idea del museo integral se sostiene, sino que parece aún más urgente. En aquellas sesiones no había internet ni teléfonos celulares y en las exposiciones, como la referida a la urgente necesidad de vivienda para un crecimiento demográfico inédito en toda América, se ejemplificaba con una tiza en un pizarrón. La invitación a destacados representantes de las ciencias



sociales de América para presentar los temas acuciantes ante los profesionales de museos fue ejemplar y sorprendió a las delegaciones de otras regiones, como al propio Hughes de Varine, presidente entonces de ICOM, quien calificó a la reunión como revolucionaria.

En el presente es mucho más sencillo hacer contacto por medios tecnológicos, pero no nos engañemos, el mero contacto no es suficiente. Uno de los ideólogos de la reunión de Santiago, Paulo Freire, parte de la idea, en su *Pedagogía del oprimido*, de que la persona es un ser de relaciones y no solo de contactos. Es decir, no solo está en el mundo sino con el mundo. Hablamos de la integración de las personas en su contexto y no la simple adaptación o acomodamiento o ajuste, ese comportamiento propio de la esfera de los contactos que lo deshumaniza. Su integración la arraiga y se perfecciona en la medida en que la conciencia se torna crítica y accede a la marca de la libertad. Realizará su vocación natural al integrarse, superará la actitud de simple ajuste o acomodamiento, al comprender los temas y las tareas de su época. Esa es la clave.

Desde la Fundación TyPA venimos proponiendo la discusión sobre estos temas en nuestro Laboratorio de capacitación y vinculación entre profesionales de museos de América, y también de un modo más amplio, en lo que llamamos El Museo Reimaginado – Encuentro de Profesionales de Museos de América. La reunión inicial de este Congreso fue en Buenos Aires en 2015, la siguiente en Medellín, Colombia, en 2017, y la tercera en Oaxaca, México, en 2019. La buena noticia es que hace más de dos años venimos trabajando desde TyPA con la Universidad de Leicester, la cual posee la más prestigiosa de las carreras de estudios de museos, con quienes programamos conjuntamente un posgrado que dé cuenta de las problemáticas actuales, socialmente integrales de los museos. Por lo pronto, próximamente lanzaremos un curso virtual, asincrónico, abierto y gratuito en español para los profesionales de los museos hispanoparlantes: Reimaginar museos: un nuevo futuro. Un curso para repensar los propósitos de los espacios de la cultura y exponer su potencial, útil para el mejoramiento de la vida de toda la ciudadanía.

Tratar estos temas, como hoy lo hacemos, que motivan nuestra creatividad al demostrar modelos prácticos en su trayecto hacia el futuro, no puede esperar. Y aún si las cosas no salen como esperamos, no se anulará la esperanza.



# Referencias

Descola, P. (2012). *Más allá de la naturaleza y la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.

Fundación Antorchas, Fondo Nacional de las Artes. (1999). *Lo público y lo privado en la gestión de museos. Alternativas institucionales para la gestión de museos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Gore, E. (1999). El museo como organización. En *Lo público y lo privado en la gestión de museos. Alternativas institucionales para la gestión de museos*, pp. 41-70. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

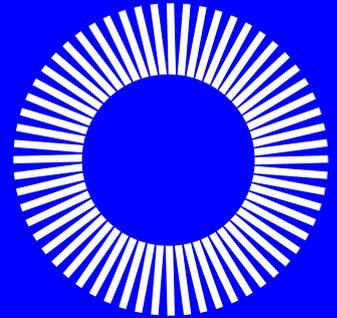
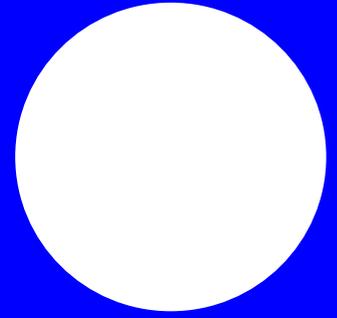
Handy, C. (1981). *The Gods of Management*. London: Century Books.

Penhos, M. (2018). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Madrid: Siglo XXI de España.

Podgorny, I. (2012). *Charlatanes. Crónicas de remedios incurables*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Reconfigurar la acción:  
modos de hacer y  
tecnologías para la  
sostenibilidad

## **Panel e intercambio de experiencias**



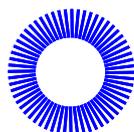
Las ponencias y experiencias presentadas en torno a la tecnología y la sostenibilidad hicieron evidente las múltiples dimensiones e implicancias que tiene la combinación de ambos conceptos en el ámbito de los museos y la cultura. Desde entradas tan diversas como los sistemas de información pública, los recursos sonoros, los repositorios web y las herramientas y aplicaciones digitales, se plantearon alertas y alternativas para abordar la gestión museal.

# La tecnología, una aliada de la sostenibilidad (aunque no siempre...)

Conxa Rodà de Llanza

Codirectora curso Estrategia Digital en Organizaciones Culturales, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Universitat Oberta de Catalunya

España



## ¿Qué entendemos por sostenibilidad?

Cuando hablamos de sostenibilidad, generalmente pensamos en recursos energéticos, económicos, ambientales; pensamos en cambio climático, en energía verde, y aunque es todo eso, la sostenibilidad tiene múltiples dimensiones. Tiene una dimensión cultural, una dimensión digital y su dimensión social es muy destacada y está relacionada con los derechos culturales básicos. Bajo sostenibilidad caben conceptos como accesibilidad, equidad, diversidad cultural, inclusión, acceso libre y gratuito, educación, comunidad, bienestar, colaboración, relevancia/impacto social. También procesos de trabajo ágiles y con estructuras organizativas más horizontales, datos abiertos, lucha contra los residuos digitales, responsabilidad social corporativa, es decir, el compromiso de una gestión enfocada al interés de la colectividad y basada en principios éticos.

## La sostenibilidad es cosa de todos

Con la sostenibilidad pasa como con la comunicación y con lo digital, todo ello es cosa de todos en el museo. Lo digital y la covid lo han puesto muy en evidencia, no es asunto de una sola persona o departamento. Pues la sostenibilidad también es cosa de todas y todos: desde directores y ejecutivos que impulsen políticas sostenibles a cada uno de los integrantes del equipo del museo que, en mayor o menor medida, pueden contribuir incluso con pequeñas acciones, a minimizar el impacto ambiental de la actividad del museo.

Hay una preocupación emergente y en crecimiento por la sostenibilidad en los museos y un compromiso cada

vez mayor. Cruzar los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS)<sup>1</sup> con lo digital nos puede dar pistas de cómo poder incidir en minimizar el coste ambiental tecnológico de la actividad museal. En relación con el ODS 13, Acción por el Clima, los museos pueden:

- Mejorar la eficiencia energética: sustitución de la iluminación por LED, como se ha realizado en los museos Nacional d'Art de Catalunya, del Prado y Thyssen. Los LED, además de consumir menos energía, calientan menos y permiten disminuir la climatización en las salas.
- Instalar sensores inteligentes de presencia para control lumínico, para activar o desactivar luz en las salas en que no haya visitantes, como en el Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Instalar paneles solares, como en el [Museu do Amanhã](#) en Brasil, autodefinido como “un museo de ciencias diferente [...] guiado por los valores éticos de Sostenibilidad y Convivencia” ([Sobre o Museu](#)).
- Planificar exposiciones sostenibles, de mayor duración y que reutilizan materiales museográficos, vitrinas, peanas, etc., y a su vez permiten reciclar o reutilizar por otros museos.
- Aplicar correos virtuales, de menor impacto ambiental para evitar viajes de conservadores, restauradores, registro. Se hizo durante la pandemia en los museos

<sup>1</sup> N. de la E.: En 2015, los Estados miembros de las Naciones Unidas aprobaron 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) como parte de la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible, los cuales buscan avanzar en los ámbitos económico, social y ambiental.



Nacional d'Art de Catalunya y Guggenheim y se podría adoptar como medida por defecto. Excelente ejemplo el del Art Institute de Chicago que ha adoptado una política de correo virtual (Virtual Courier policy) y la ha hecho pública en su [web](#), especificando todas las excepciones a tener en cuenta.

### Qué puede aportar la tecnología a la sostenibilidad

Las tecnologías digitales pueden apoyar una mayor eficiencia energética, ya que al medir y controlar los consumos y con una mayor automatización, tal como se ha mencionado en los ejemplos anteriores, se puede mejorar la eficiencia de los recursos.

Además de las diversas medidas de control climático y ahorro energético que la tecnología hace posibles, esta es también una buena herramienta para, por ejemplo, desarrollar la mediación digital sobre sostenibilidad.

A continuación, varios ejemplos:

- Dos museos de Cataluña que utilizan la vía digital para sensibilizar sobre la sostenibilidad: el Museo de la Vida Rural, en Esplugas de Francolí, puso en marcha diversas iniciativas como un [juego basado en los objetivos ODS](#) y una [exposición virtual, Jugar con fuego](#), y el Museo de les Aigües, en Cornellà de Llobregat, lanzó "[Horizonte 2030](#)", una [audioserie de nueve podcasts](#) sobre los Objetivos de Desarrollo Sostenible y un [juego, "El reto de la biodiversidad"](#), en Minecraft.
- Los museos agrupados en Amgueddfa Cymru – Museum Wales, en el nuevo [festival digital Olion \(Footprints\)](#), hicieron una convocatoria abierta a jóvenes artistas de Gales para contribuir a la exposición con trabajos sobre los temas de protesta, sostenibilidad o cambio climático.
- En Austria, 17 museos emprendieron un proyecto colaborativo de sostenibilidad "[17 MUSEOS x 17 ODS](#)", en el cual 17 museos pusieron en común el desarrollo

interdisciplinar de sus actividades, una relectura de sus colecciones y programas, con el objetivo de una economía sostenible y respetuosa de los recursos.

### La otra cara de la moneda...

La tecnología digital permite hacer cosas maravillosas, como viajar en el tiempo y en el espacio, enriquecer la interpretación museográfica, hacer los contenidos accesibles virtualmente a todo el mundo, proporcionar experiencias de visita memorables. Sin embargo, no podemos ignorar que los dos principales peligros del uso masivo e intensivo de la tecnología son el calentamiento global y el incremento del *digital waste*, los residuos digitales.

La hiperconectividad tiene un coste medioambiental, ya que supone un incremento de consumo de energía y de agua. Y, además, "más antenas, más móviles, más interfaces suponen más demanda de tierras y minerales raros y más desechos" (Cano y March, 2022). Según datos del proyecto Web Neutral, generamos alrededor de cincuenta millones de toneladas de residuos digitales por año, y menos de un 20% de esos residuos son reciclados.



Esta imagen es de África, donde sufren las consecuencias de los desechos digitales de Occidente. Foto: Web Neutral Project.

En cuanto a contaminación y calentamiento, como dice Gerry McGovern (2020) en su libro *World Wide Waste: "Digital is not green. Digital costs the Earth"* (Lo digital no es ecológico. Lo digital le cuesta a la Tierra). Y dice, también: "habría que plantar 1,6 billones de árboles para contrarrestar la polución causada por el *spam* de correo electrónico o 1,5 billones de árboles para neutralizar las devoluciones de comercio electrónico solo en Estados Unidos". Apunta también que "el 80% de los datos digitales, una vez es almacenado, ya no se usa nunca más". Son datos para reflexionar.

El impacto ambiental de los museos es el mayor del sector cultural, según datos presentados en NEMO (2022), la red europea de museos. Más datos para reflexionar.

A menos que las tecnologías digitales sean más eficientes desde el punto de vista energético, su uso generalizado aumentará el consumo de energía.

Otro gran peligro es la brecha digital: a mayor digitalización, mayor brecha para las personas más vulnerables, sin habilidades digitales.

Como la comunicación digital es ya esencial en nuestra sociedad, y todo hace prever que seguirá incrementando, a medida que se expanda la realidad virtual, el internet de las cosas, el videojuego en red, el *streaming* de video, la inteligencia artificial, el metaverso y más, hay que tomar medidas urgentes. La buena noticia es que hay mucho terreno para avanzar.

### Medidas para la sostenibilidad digital

Las medidas a tomar deben ser, a mi entender, en tres ámbitos: medidas políticas, medidas desde cada museo y medidas a nivel personal de cada uno de los profesionales del museo.

Veamos, en primer lugar, algunas posibles medidas políticas:

- Formular compromisos por la sostenibilidad. Por ejemplo, en la *Carta de Derechos Digitales*, preparada por un grupo de expertos y abierta después a consulta pública, se prevé el derecho a un desarrollo tecnológico y a un entorno digital sostenible:

El desarrollo de la tecnología y de los entornos digitales deberá perseguir la sostenibilidad medioambiental y el compromiso con las generaciones futuras, y es por ello, que los poderes públicos impulsarán políticas ordenadas a la consecución de tales objetivos con particular atención a la sostenibilidad, durabilidad, reparabilidad y retrocompatibilidad de los dispositivos y sistemas evitando las políticas de sustitución integral y de obsolescencia programada (Gobierno de España, 2021: 26).

- Proveer financiación: para renovar la infraestructura tecnológica de manera que sea energéticamente más eficiente, para renovar sistemas y para ayudar a combatir el incremento espectacular de costes de la energía. El Museo del Prado pagará en 2022 un 65% más de lo abonado en el 2021 por suministro eléctrico; el Museo Reina Sofía, un 77% más, y la Biblioteca Nacional, un 175% más. Insostenible.
- Impulsar la colaboración: colaborando llegamos más lejos. Nos encontramos en la era del "co-": cooperar, colaborar, coordinar, coorganizar, coproducir, cocrear, cogerestionar. Una gestión colaborativa es más sostenible.
- Facilitar la formación en habilidades digitales, pero también en capacidades ecológicas y sensibilización climática, contribuir a formar una ciudadanía



responsable y unos equipos del sector museístico también responsables. Formar para expandir el concepto de sobriedad digital, de “higiene digital”, es decir, reducir, reutilizar y reciclar.

Luego, algunas medidas a tomar desde los museos:

- Llevar a cabo una auditoría de sostenibilidad para medir nuestra emisión de CO2, medir cuánta energía consumimos, el consumo de agua, etc. Y, sobre la base de ese conocimiento, desarrollar un plan de sostenibilidad.
- Ver nuestra relación con cada uno de los ODS y valorar nuestro impacto positivo o negativo.
- Priorizar: identificar en qué focalizar para reducir el impacto ambiental.
- Concienciar e implicar a toda la organización.
- Compaginar la transformación por la sostenibilidad con el resto de procesos de transformación: si se tiene una estrategia de sostenibilidad incluir lo digital y la tecnología; si se tiene una estrategia digital, incluir la sostenibilidad, de manera que se oriente de manera integral la visión estratégica del museo.
- Distribuir el equipo de infraestructura tecnológica basado en las necesidades (por ejemplo, impresora, fotocopidora y escáner en un dispositivo central en lugar de dispositivos individuales).
- Sustituir la impresión en papel por la circulación digital.
- Escoger servidores de energía solar.
- Hacer las webs más ligeras de navegación, eliminar contenido obsoleto, no hacer que los videos se activen automáticamente, minimizar el peso de videos e imágenes, etc., lo que además de disminuir el impacto ambiental, mejorará la rapidez de carga,

mejorará nuestro rendimiento SEO (sigla en inglés para optimización para motores de búsqueda) y mejorará asimismo la experiencia de usuario.

- Asegurar la interoperabilidad de los datos.

Por último, a nivel personal de los profesionales del museo:

- Apagar el ordenador al terminar la jornada.
- Borrar archivos que ya no se usan, borrar correos electrónicos, eliminar copias de fotos similares, vaciar la papelera de reciclaje del ordenador.
- No enviar copia de correos a múltiples personas si no es necesario.
- En las videoconferencias y en los congresos en línea, una vez hechas las presentaciones, desactivar la cámara.
- Compartir en la nube.

La acción por la sostenibilidad no es ya algo opcional. Es una necesidad, una urgencia y una obligación ética tanto a nivel individual como de las organizaciones. El futuro está en nuestras manos. Hacerlo sostenible es una responsabilidad colectiva.

## Recursos

Hay disponibles ya hoy en línea muchos recursos para acompañar a los museos en su proceso de ser más sostenibles. Incluyo aquí una selección:

CIMAM (Comité del ICOM de Museos de Arte Moderno y Contemporáneo). (2021). *Toolkit on environmental sustainability in the museum practice*. <https://cimam.org/news-archive/toolkit-on-environmental-sustainability-in-the-museum-practice/>



Culture 24. (2022). Digital leadership - Heritage, digital and the climate crisis. <https://digipathways.co.uk/resources/digital-leadership-heritage-digital-and-the-climate-crisis/>

Gil Gómez, I., Mónica Sandoval, M., Soares, M. y Villers, A. (2022). Atlas de política cultural para el desarrollo sostenible. Una revisión de iniciativas en Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Jamaica, México, Perú, Trinidad y Tobago y Venezuela México: British Council. [https://www.britishcouncil.org/sites/default/files/atlas\\_mondiacult\\_260822.pdf](https://www.britishcouncil.org/sites/default/files/atlas_mondiacult_260822.pdf)

ICOM. (2020). Gestión de la sostenibilidad en los museos: Un nuevo enfoque para implementar los Objetivos de Desarrollo Sostenible. <https://icom.museum/es/news/gestion-de-la-sostenibilidad-en-los-museos-un-nuevo-enfoque-para-implementar-los-objetivos-de-desarrollo-sostenible/>

McGhie, H. A. (2019). Museums and the Sustainable Development Goals: a how-to guide for museums, galleries, the cultural sector and their partners. Curating Tomorrow, UK. <https://curatingtomorrow236646048.files.wordpress.com/2019/12/museums-and-the-sustainable-development-goals-2019.pdf>

Museums for Future. Culture demanding Climate Action. <http://museumsforfuture.org>

NEMO. (2022). Museums in the climate crisis. Survey results and recommendations for the sustainable transition of Europe. [https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/Publications/NEMO\\_Report\\_Museums\\_in\\_the\\_climate\\_crisis\\_11.2022.pdf](https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/Publications/NEMO_Report_Museums_in_the_climate_crisis_11.2022.pdf)

Programa Ibermuseos. (2019). Marco Conceptual Común en Sostenibilidad. <http://www.ibermuseos.org/recursos/publicaciones/marco-conceptual-comun-en-sostenibilidad/>

We Are Museums. Museums on the Climate Journey. Essentials Guidebook. <https://museum.bc.ca/wp-content/uploads/2021/02/Museums-Facing-Extinction-Museums-on-the-Climate-Journey-Handbook.pdf>

Website Carbon Calculator. <https://www.websitecarbon.com/> (para conocer la huella de carbono de nuestra web)

Algunos museos disponen ya de un plan de sostenibilidad y, además, en un ejercicio de transparencia, lo publican en sus webs, veamos algunos:

Australian Museum. (2021). Australian Museums' Sustainability Plan. <https://australian.museum/learn/sustainability/>

Horniman Museum and Gardens. (2020). Climate and Ecology Manifesto. <https://www.horniman.ac.uk/story/the-horniman-announces-climate-and-ecology-manifesto/>

Museo Guggenheim de Bilbao. (2022, 9 de abril). El Museo Guggenheim Bilbao presenta un plan de sostenibilidad ambiental pionero en el sector [Nota de prensa]. <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/corporativo/el-museo-guggenheim-bilbao-presenta-un-plan-de-sostenibilidad-ambiental-pionero-en-el-sector/>

Museu Nacional d'Art de Catalunya. (2017, 6 de abril). El compromiso del Museu Nacional con el medio ambiente. Blog del Museu Nacional d'Art de Catalunya. <https://blog.museunacional.cat/es/el-compromiso-del-museu-nacional-con-el-medio-ambiente/>.

Museu Nacional d'Art de Catalunya. (2020). Declaració ambiental. [https://issuu.com/mnac/docs/declaraci\\_2020](https://issuu.com/mnac/docs/declaraci_2020).



Museum of London. (2019). Sustainability Policy. [https://www.museumoflondon.org.uk/application/files/2315/5870/3665/MOL\\_Sustainability\\_Policy\\_April\\_2019\\_FINAL.pdf](https://www.museumoflondon.org.uk/application/files/2315/5870/3665/MOL_Sustainability_Policy_April_2019_FINAL.pdf)

Museo Thyssen. Memoria de actuaciones y sostenibilidad. <https://www.museothyssen.org/transparencia/estrategia-resultados/memoria>

National Museums Scotland. Our Vision for Sustainable Development. <https://www.nms.ac.uk/about-us/our-work/sustainability>

Victoria and Albert Museum. Sustainability Plan 2021-2024. [https://vanda-production-assets.s3.amazonaws.com/2021/09/06/08/45/07/1957553a-b619-40ed-b373-5c1a8f43a2dc/Sustainability%20plan%20\(1\).pdf](https://vanda-production-assets.s3.amazonaws.com/2021/09/06/08/45/07/1957553a-b619-40ed-b373-5c1a8f43a2dc/Sustainability%20plan%20(1).pdf)



# Referencias

Cano, C. y March, H. (2022, 7 de septiembre). Redes 5G y 6G: Las implicaciones sociales y ambientales de la hiperconectividad que se avecina. *The Conversation*. <https://theconversation.com/redes-5g-y-6g-las-implicaciones-sociales-y-ambientales-de-la-hiperconectividad-que-se-avecina-187050>

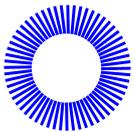
Gobierno de España. (2021). *Carta de Derechos Digitales*. [https://www.lamoncloa.gob.es/presidente/actividades/Documents/2021/140721-Carta\\_Derechos\\_Digitales\\_RedEs.pdf](https://www.lamoncloa.gob.es/presidente/actividades/Documents/2021/140721-Carta_Derechos_Digitales_RedEs.pdf)

McGovern, G. (2020). *World Wide Waste*. Silver Beach. <https://gerrymcgovern.com/books/world-wide-waste/>

NEMO. (2022, 7 de octubre). Now online: NEMO Webinar on sustainability in museums. <https://www.ne-mo.org/news/article/nemo/now-online-nemo-webinar-on-sustainability-in-museums.html>

# Tecnología y patrimonio: retos de los sistemas de información pública en países en vías de desarrollo

**Sofía Soto Maffioli**  
Docente Universidad Veritas  
Investigadora asociada PINCEL  
Costa Rica



## Introducción

Las amenazas primarias al patrimonio cultural en los países emergentes en diversas latitudes tienen orígenes diversos: desastres naturales, destrucción o confiscación en caso de conflictos armados, pérdidas por desarrollo urbano acelerado, y ausencia de planes de emergencia. Por su visibilidad física y el rol que posee en las dinámicas socioeconómicas de muchas comunidades por vía del turismo, el patrimonio monumental es —por regla general— objeto de mejores protecciones técnicas y jurídicas que otras categorías. Sin embargo, para la mayor parte de los bienes culturales en muchos países en vías de desarrollo son, en primera instancia, la ausencia de registros y la inexistencia de marcos regulatorios e instrumentales los factores que impiden que estos sean adecuadamente reconocidos, categorizados y protegidos. El patrimonio mueble (artístico, histórico, documental, científico, industrial) es especialmente susceptible a estos vacíos, en particular en el contexto de Centroamérica y el Caribe.

La musealización de este tipo de bienes en el ámbito latinoamericano ha contribuido sensiblemente al reconocimiento de su valor social y constituye un primer paso esencial para su preservación y difusión. Sin embargo, esta institucionalización no carece de riesgos intrínsecos en un contexto regional de relativa volatilidad política, subfinanciamiento crónico de las estructuras culturales, escasas (y en algunos casos inexistentes) políticas públicas y legislación en la materia y, en particular, un pobre desarrollo académico y científico. Estas amenazas no confluyen de la misma manera en

todos los países de la región, aunque Centroamérica y el Caribe constituyen un espacio particularmente sensible por sus características históricas y de gobernanza.

En este contexto, el rol de las estructuras museales resulta determinante no solo para la conservación adecuada del patrimonio, sino, sobre todo, para el acceso público a la información, como herramienta para el conocimiento y disfrute, para la investigación y desarrollo científico y, tangencialmente, para la rendición de cuentas y la transparencia de la gestión gubernamental.

## Retos de los sistemas de información pública en países en vías de desarrollo

Resulta evidente que la primera tarea para proteger el patrimonio es reconocerlo como tal, y este reconocimiento primario consiste en su registro, documentación formal y puesta a disposición del mayor número de usuarios posible. Las herramientas de consulta pública de colecciones y bienes culturales son hoy en día una norma en la mayor parte de los países occidentales. Aunque se han desarrollado prioritariamente en las estructuras museales y de conservación más amplias y mejor financiadas, su implementación y apertura al público se amplía notablemente a estructuras más pequeñas, regionales y privadas.

Este gesto y herramienta fundacional en el cuidado del patrimonio enfrenta retos importantes en América Latina y, en particular, en Centroamérica y el Caribe.



No solamente los retos técnicos usuales (equipamiento, plataformas, seguridad, formación, planificación), sino aquellos a nivel macro que definen en gran medida la construcción y sostenibilidad de herramientas de información pública de estos bienes. Destacan los aspectos estructurales y políticos que se detallan a continuación.

### Organización política

El contexto legal y gubernamental constituye un factor determinante en la protección del patrimonio nacional, en general, y en la viabilidad para el desarrollo de herramientas de control e información pública, en particular. En el caso de Nicaragua, por ejemplo, la dictadura Ortega-Murillo ha casi obliterado la institucionalidad cultural, tornándola incapaz de gestionar el patrimonio público. La ausencia de un Estado de derecho en este país hace inviable la existencia de registros mínimos de las colecciones, y menos aún su comunicación pública. En otros países, la inestabilidad política desgasta continuamente los aparatos institucionales, e incluso en países con modelos democráticos relativamente estables, el subfinanciamiento cultural constituye un problema endémico y permanente. A esto se suma, en algunos casos, la alta movilidad de cuadros superiores de la función pública y, con ella, la volatilidad e insostenibilidad en las políticas institucionales.

### Contexto académico

Destaca en la región una alta disparidad en la oferta académica de cada país para la formación de profesionales en patrimonio. Con ello, algunos países no cuentan con recursos humanos adecuados a nivel institucional para la formulación estratégica y la gestión técnica de los bienes culturales. Esto resulta en prácticas empíricas con pobres o nulos estándares científicos

y deontológicos, que son implementadas desde el ámbito gubernamental, en detrimento del patrimonio y de los usuarios.

### Marco jurídico e institucional

La legislación internacional en materia de patrimonio constituye la herramienta jurídica primaria para la protección del patrimonio. Sin embargo, los sistemas de registro e información no son contemplados de manera estricta en este tipo de normas, y únicamente requeridos de manera tangencial, como, por ejemplo, para el control fronterizo en materia de tráfico ilícito. El desarrollo de sistemas de información sobre el patrimonio en la región recae esencialmente sobre el aparato institucional de cada país y su marco jurídico nacional. Aquí nuevamente destaca una importante disparidad en las disposiciones de los países de la región, aunque en norma general, la legislación es lacunaria e insuficiente, y la institucionalidad mantiene estructuras modestas con amplísimas responsabilidades y escasos recursos tecnológicos y humanos.

### Tecnología aplicada al registro público de bienes culturales muebles: dos casos de estudio

En el contexto de estos retos, resultan de interés dos casos de estudio de sistemas tecnológicos de información pública sobre patrimonio cultural implementados entre 2018 y 2021 en Costa Rica.

#### Esfera institucional: inventario nacional de colecciones de arte de Costa Rica

En Costa Rica, el Museo de Arte Costarricense (MAC) lidera las principales actividades relacionadas con las artes plásticas. Además de inventariar, registrar, administrar, preservar y difundir su propia colección, dentro de su normativa constitutiva (ley n.º 6091 de 1977),



el MAC funge como rector estatal de las colecciones públicas, y debe supervisar su conservación. En el momento de redacción y aprobación de esta ley, en 1977, las únicas colecciones estatales de arte eran aquellas del museo y las del Teatro Nacional. Luego, en 1982, se aprobó la Ley de Estímulo a las Bellas Artes Costarricenses, que obliga a la adquisición de obras de arte en el marco de construcciones de infraestructura pública. Esta nueva ley implicó un aumento exponencial de las colecciones nacionales de arte que no fue previsto en la legislación anterior, aunque la modifica y obliga a supervisar y conservar varios miles de obras de arte de 324 instituciones.

En 2016 se constató que la supervisión de colecciones estatales no se realizaba de manera formal por parte del museo desde su creación, y que este, como instancia rectora, no conservaba ningún registro de las colecciones de arte del sector público, ni realizaba ninguna gestión de supervisión. Con el fin de iniciar un proceso de ordenamiento de las obras de arte del Estado y garantizar su adecuada conservación, el MAC emprendió, en 2018, el diseño y desarrollo de la Política Nacional de Gestión de Colecciones Estatales, primera política pública para la atención del patrimonio artístico en el país.

Esta política pública dispone un modelo de gestión integral, bajo supervisión del museo, que implica numerosos procesos de autogestión de las instituciones coleccionistas. Como parte de este modelo, el museo desarrolló normativa técnica, instructivos y procedimientos, y gestionó el levantamiento y la publicación en línea del primer Inventario Nacional de Colecciones de Arte, en 2021. El registro de las colecciones correspondió a cada institución propietaria, y podía ser realizado con cualquier dispositivo inteligente dotado de cámara de resolución adecuada (teléfono móvil, tableta). Los datos fueron recopilados por medio de formularios en formato PDF en este tipo de dispositivo,

con el fin de permitir acceso universal de las instituciones al instrumento, en ausencia de presupuestos para el desarrollo de *software* especializado. Según este modelo de gestión, la información consignada en estas fichas, y las imágenes producidas por las instituciones (con lineamientos técnicos mínimos estandarizados) son migrados a una base de datos administrada por el museo, verificados, rectificados y puestos a disposición de los usuarios por medio de una plataforma web.

El portal<sup>1</sup> de la Política Nacional de Gestión de Colecciones Estatales, publicado en 2020, constituye la plataforma de difusión de las colecciones existentes (que se encuentran aún en proceso de inventario). Adicionalmente, en este portal se publicaron todos los lineamientos técnicos, marco legal, procedimientos, servicios y herramientas para las instituciones y para el público. El objetivo del portal fue permitir el amplio conocimiento y disfrute del patrimonio artístico del país, y mejorar los procesos de transparencia y rendición de cuentas de las instituciones a propósito de las colecciones que conservan.

De esta iniciativa destaca el desarrollo de un inventario nacional de obras de arte de propiedad pública, a partir de herramientas gratuitas y de acceso universal por parte de las instituciones, sin mediación de *software* especializado ni equipamiento profesional. El modelo es flexible y se adapta a una gran variedad de contextos institucionales, respondiendo a las necesidades y limitaciones de las diversas colecciones estatales, mediante procesos de capacitación participativos y herramientas de acceso universal.

El principal reto para este modelo de gestión y sus herramientas digitales reside en la capacidad y reactividad de gestión del museo como ente supervisor,

---

<sup>1</sup> Sitio web: [www.coleccionesestatales.com](http://www.coleccionesestatales.com)



en ausencia de recursos extraordinarios específicos. Otro reto es la variabilidad en la capacidad de respuesta de las instituciones coleccionistas para las actividades de actualización y control.

Esta iniciativa constituye un importante paso para la conservación, el control ciudadano y la difusión del patrimonio público, aunque su sostenibilidad dependerá de la estabilidad de las políticas internas de la institución para el cumplimiento del mandato legal.

### Iniciativa civil: Pinacoteca Costarricense Electrónica (PINCEL)

En el mes de agosto de 2018, la investigadora María Enriqueta Guardia Yglesias<sup>2</sup> presentó al público la plataforma digital PINCEL,<sup>3</sup> Pinacoteca Costarricense Electrónica, primer museo virtual del país. La Pinacoteca y su archivo son producto de más de veinte años de investigación de su autora, durante los cuales ha registrado, recopilado, estudiado y anotado datos e imágenes de numerosas colecciones públicas y privadas. Se trata de una base de datos extensiva sobre las artes plásticas costarricenses, que incorpora a la fecha más de veintiocho mil entradas de obras de arte de artistas nacionales y residentes producidas entre 1840 y la década de 1980.

<sup>2</sup> María Enriqueta Guardia Yglesias es licenciada en Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica. Es profesora catedrática emérita de la Escuela de Estudios Generales en donde laboró durante 28 años impartiendo cursos de taller, repertorio y apreciación de las Artes Plásticas. En su labor académica fue coordinadora de la sección de Artes Plásticas y posteriormente de la Sección de Arte de la Escuela de Estudios Generales. Ha fungido como miembro de la Junta Administrativa del Museo de Arte Costarricense, y en diversas comisiones académicas. Entre sus numerosas publicaciones, destacan importantes monografías de artistas costarricenses, y estudios temáticos y transcronológicos sobre el desarrollo de las artes en Costa Rica. Actualmente labora como perito experto, paralelamente a sus labores de investigación, y al enriquecimiento y actualización permanente de PINCEL.

<sup>3</sup> Sitio web: [www.artecostarica.cr](http://www.artecostarica.cr)

PINCEL constituye la más amplia e importante base de datos para las artes plásticas en Costa Rica, incorporando no solamente obras de arte de propiedad pública de muy diversas instituciones, sino en particular obras que se encuentran en colecciones privadas, tanto dentro como fuera del país. La puesta a disposición del público del patrimonio particular es sin duda una característica absolutamente inédita para herramientas de este tipo. En ausencia de catálogos razonados de los artistas locales, PINCEL constituye el único repositorio existente que recoge la producción artística de propiedad privada, conjuntamente a las colecciones públicas. Así, este patrimonio particular, en su mayoría nunca exhibido al público, puede ser conocido, comparado, estudiado y disfrutado.

El rigor y la exhaustividad de la herramienta la convirtieron rápidamente después de su publicación en un instrumento primario para la comunidad académica y los profesionales de museos. La base de datos y la plataforma de archivos de su autora han permitido a los investigadores y comisarios ubicar obras antes desconocidas, determinar procedencia y revisar información técnica por medio de datos cruzados. El volumen de entradas por artista, en particular para las generaciones modernas de primera mitad del siglo XX, hacen de PINCEL la herramienta esencial para la verificación de autenticidad, la datación y la atribución de obras de arte en Costa Rica. Cabe destacar que muchos de los artistas que figuran en la plataforma eran completamente desconocidos para la historiografía nacional hasta la aparición de PINCEL.

Adicionalmente, la base de datos incluye documentos históricos, fotografías y otros archivos localizados en fondos públicos y privados que resultan de interés para el estudio del arte de Costa Rica de los últimos dos siglos. Cada entrada incluye al menos una fotografía de la obra o documento, su información técnica básica y algunas



notas históricas, referencia sobre su procedencia y/o comentarios iconográficos o estilísticos. En palabras de su autora:

PINCEL es una mirada al patrimonio artístico costarricense en una plataforma digital que propone que el estudio de las artes plásticas tenga una fuente rigurosamente confiable, útil y expedita de la obra de artistas nacionales. La conjunción arte, historia y tecnología permite ahondar en la historia patria desde la mirada creadora e inspiradora de los artistas que la han construido a través de distintas técnicas, como la cerámica, el dibujo, la escultura, la fotografía, el grabado, el mural, la orfebrería, la pintura, el textil y el vitral, entre otras.

Puede que este primer museo digital de Costa Rica, PINCEL, sea el principio del futuro de otros. Por ahora estamos capturando la mirada de un mayor número de internautas nacionales y del mundo, a quienes se les permite tener un acceso directo a la obra de los creadores, que se mantienen muchas de ellas en colecciones privadas o nunca han sido mostradas en nuestros museos (M. E. Guardia Yglesias, comunicación personal, 7 de agosto de 2022).

La absoluta independencia de PINCEL del marco institucional estatal ha otorgado a esta iniciativa una gran agilidad técnica, altos índices de eficiencia y estabilidad de su plataforma. Actualmente, el sitio, la base y sus labores de enriquecimiento y actualización son directamente financiadas por su autora, con el fin de mantener la base como una herramienta pública, gratuita y abierta. Al tratarse de un proyecto de carácter permanente, de servicio público, sin fines de lucro,

pero de iniciativa civil y personal, el mayor reto que enfrenta a largo plazo es su sostenibilidad financiera y continuidad técnica.

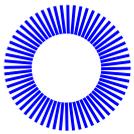
Iniciado como un proyecto de recopilación de fuentes primarias para fines docentes, el trabajo minucioso de María Enriqueta Guardia Yglesias se ha transformado en una herramienta digital fundamental para el estudio de la historia y la historia de las artes en Costa Rica. En el año 2021, la plataforma suscribió un acuerdo con el Ministerio de Educación Pública para la difusión y el aprovechamiento de sus recursos por parte de los estudiantes de primaria y secundaria en todo el país. El alcance y enorme impacto de esta iniciativa tanto para la comunidad académica como para el público en general la han convertido en un hito y en un ejemplo absolutamente extraordinario de la tecnología al servicio de la cultura en el contexto latinoamericano.

# El sonido y su valor instrumental para el museo: los pódcast y las listas de reproducción (*playlist*) en la conformación de una comunidad de escuchas<sup>1</sup>

Angélica Cortés Lezama

Investigadora

México



Pensar en el uso del sonido para la creación de pódcast<sup>2</sup> y listas de reproducción (*playlist*) de los museos como un tema de vanguardia sería omitir un periodo de la vida del museo que se dio cuando la radio comenzó a sonar en los hogares. Ejemplo de ello dan cita algunos museos estadounidenses que en las décadas de los veinte y treinta del siglo pasado se acercaron al naciente medio de comunicación para saber qué podía ofrecerles en términos de difusión y divulgación. Así, museos apoyados en el lenguaje sonoro e inspirados en las narrativas fílmica, literaria y radiofónica, crearon mensajes para convocar al público e informar sobre el acontecer museal. En este escenario fundacional, en el que el museo se apoyó del sonido radiofónico, en específico en sus funciones de difundir y recrear, no sobra subrayar un dato relevante. El público al cual iban dirigidos los programas realizados por el museo era una audiencia radiofónica, es decir, una audiencia atenta al sonido de la radio, acostumbrada a su compañía día a día.

En su reporte anual de 1924 el Smithsonian Institution señala que en octubre de 1923 creó una serie de charlas sobre el instituto y sus filiales que eran transmitidas en la estación WRC de Radio Corporation of America (RCA). Después de un periodo intermitente de transmisión, el

Smithsonian consideró que el medio radiofónico era efectivo para la difusión del conocimiento, de tal manera que tanto la WRC como el Smithsonian coincidieron en que estas charlas beneficiaban a la radio como al instituto y habían tenido una respuesta satisfactoria suficiente para dar continuidad a esas transmisiones en un horario y periodo establecido. De igual manera, otros museos también vieron en la radio un medio que podía generar un público nuevo. Según Grace Fischer Ramsey (1938: 194), “cuando el nuevo arte de la transmisión radiofónica con sus vastas posibilidades educacionales se presentó en el horizonte, algunos museos se preguntaron si había algún lugar para ello en sus programas”. A decir de la autora, los museos que siempre habían sido exponentes de la idea visual y se habían esforzado por enseñar a la gente a observar en lugar de escuchar, se encontraron con la idea de que trasladar la narrativa visual de sus colecciones a una narrativa aural, es decir, plena del lenguaje sonoro, para ofrecerla a miles de personas oyentes de la radio, era una idea atractiva, sobre todo porque colocaba al museo como una agencia colaboradora en la difusión de contenidos a través de un medio de comunicación.

En esta oferta radiofónica de 1923, además de las charlas del Smithsonian, también se podían escuchar programas radiofónicos para niños realizados por el Brooklyn Children’s Museum, The Field Museum y The American Museum of Natural History. De tal suerte que, mientras la oferta radiofónica sobre programas elaborados por los museos crecía en los años siguientes, también hubo un impulso en la elaboración de narrativas propias del museo pensadas en clave aural. A la par se trabajaba

<sup>1</sup> Esta ponencia es parte de la tesis doctoral de la autora.

<sup>2</sup> Para esta presentación, y siguiendo al Observatorio de Palabras de la Real Academia Española, la voz *podcast* puede adaptarse al español colocando la tilde: pódcast. De esa manera no se escribe en cursivas y su plural queda: los pódcast. La excepción de aparecer sin tilde y en cursivas responde a la referencia original de consulta.



en la elaboración de guiones radiofónicos utilizando música en vivo, se diseñaban atmósferas sonoras en las que se ponían en práctica las voces a diferentes planos espaciales para generar una suerte de dramatismo, para la lectura de guiones se contrataba a actores o les hacían pruebas a los propios colaboradores del museo para que fueran locutores, conductores o actores de sus programas; de igual manera, se proponían personajes como el de Old Timer, “un caballero que conocía al Smithsonian y todo lo que había en él”, que tenía un papel protagónico en la serie *The World is Yours* realizada por este instituto. Con el relato de Old Timer era posible apreciar que, con la ayuda de música y efectos sonoros, se recreaban escenarios para abordar los objetos de exhibición (Sobers, 2020). A la distancia, la escucha de estas producciones evidencia que los museos indagaron sobre lo que el sonido como materia les podía ofrecer, fomentando la creación de un entramado sonoro frente a la percepción visual que los caracterizaba.

En México hay muestras de cómo la idea del museo se trasladó, por medio de la palabra hablada, a la radio; mención de ello es la serie *Museos en el aire* iniciada en 1979 por la crítica de arte Raquel Tibol y transmitida por Radio UNAM. A decir de Tibol (1979), al estar detrás de los micrófonos era posible crear un equivalente ilusorio con paredes aéreas y soportes imaginativos para exponer al museo. Si bien estos ejemplos de cómo el sonido, siendo lenguaje sonoro, se ha utilizado para comunicar a una audiencia específica sobre las exposiciones y la historia del museo, también ha confirmado que el hecho de que el museo, apoyado por los medios, cree narrativas y se exponga fuera de sus paredes implica la introducción de estos hacia su interior, a lo que Haidee Wasson (2015) llama una ecología de medios relacionada con el museo, primero con las transmisiones radiofónicas en la década de los veinte, las audioguías en los cincuenta y los pódcast a partir de 2010, trascendiendo de lo análogo a lo digital con las implicaciones que eso conlleva.

Al respecto, durante los meses pandémicos generados por el virus SARS-CoV-2, a partir de 2020, surgieron varios pódcast y listas de reproducción producidos por diversos museos que vieron en estos recursos sonoros digitales una opción para estar en contacto con su público. Algunos de ellos realizaron producciones inspiradas por contenidos sonoros de museos que ya tienen una larga tradición en el estudio del alcance sonoro y los pódcast, como los que presentan la Radio del Museo Reina Sofía o Radio MACBA; otros, la urgencia los hizo recurrir a diversos tutoriales sobre cómo elaborar un pódcast, confiar en el formato de entrevista radiofónica y aventurarse en un escenario desconocido sobre tecnología digital. Otros apostaron por una elaboración dirigida al oído de su público.

En México, el pódcast “#GranHotelAbismo”<sup>3</sup> del Museo Universitario de Arte Contemporáneo fue uno de los que nació durante el periodo citado, otorgando a la narrativa sonora un rol protagónico. Este recurso digital recurrió al género de ficción para presentar un personaje, semejante al Old Timer. En el “#GranHotelAbismo” habita el *host* que recrea un lugar hospitalario para la discusión del mundo contemporáneo, él tiene el don de la ubicuidad. Para el armado de este pódcast se delimitó un espacio imaginario visitado por personajes que atraviesan el tiempo, y se concibió al *host* con una voz grave y pausada que aparece, desaparece y resuena en las habitaciones del hotel, se aclara la garganta para dar la bienvenida, se apoya en una puntuación sugerida en el guion para dar ritmo a la lectura, más que responder a un orden sintáctico, y da pie para que otros personajes participen.

A decir de Julio García Murillo, subdirector de Programas Públicos del MUAC, creador y realizador de este pódcast y *host* en el “#GranHotelAbismo”, con este recurso digital no solo se median los contenidos del museo, sino que

3 #Gran Hotel Abismo, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM. <https://muac.unam.mx/programa/gran-hotel-abismo>



Buenas noches. Le rogamos acercarse a la vitrina ubicada al fondo de la habitación, al cruzar el cuarto, procure no tocar nuestras radios ni atorarse con los mecanismos de nuestros autómatas. Para esta gala teórica hemos acondicionado nuestro **“Baño y tocador francés del periodo revolucionario, 1793-1804”**, hay que acercar muy bien el oído, estar atentos, porque, si lo escucha bien, este baño es una miniatura. La obra fue realizada en 1935 por la socialité norteamericana **Narcissa Niblack Thorne**, una artista obsesionada por reproducir decorados de interiores de arquitectura inglesa, francesa y norteamericana de siglos pasados. En el diorama que hoy nos congrega, que reconstruye un cuarto de 1793, podemos destacar el delicado amueblado, la minúscula tina con ornamentos naturalistas, situada al centro del salón y sobre los muros, frisos con motivos alegóricos del mes Germinal, atinadamente acompañados con reproducciones de escenas grecolatinas. **[Ir hablando como en secreto, como si nos fuéramos acercando]** Le rogamos acercar más el oído, mantengámonos cerca, procure encogerse a su más mínima dimensión, esto, para que podamos pasar un rato cómodamente en un área de 35 por 50 centímetros. **[algún efecto sonoro de encogimiento]** Ahora ya, en estado minúsculo y contemplativo, escuche la conversación telemática que hemos preparado especialmente para ustedes.

#GranHotelAbismo. Temporada 01. Episodio 04. Epidemia en Germinal. MUAC, UNAM. 27 de mayo de 2020. (Guión: Julio García Murillo, revisión: Rifka Richter Muñoz). Los subrayados a color pertenecen al original.

también se generan contenidos (comunicación personal, 9 de diciembre de 2020).

Además de elaboraciones sonoras, los pódcast como las listas de reproducción son archivos digitales que se distinguen entre sí porque los primeros desde su nacimiento se han utilizado como apoyo en entornos educativos y de divulgación; por su parte, las segundas destacan por su contenido específicamente musical y, concibiéndose como listas, pueden ser organizadas por el usuario.

Los pódcast y las listas de reproducción destacan en la distribución masiva de archivos sonoros para su reproducción y descarga, incidiendo en el sentido de movimiento y ubicuidad del discurso museal. Hannah Hethmon e Ian Elsner (2019) señalan que hay tres ventajas al utilizarlos: “alcance orgánico, intimidad y una audiencia que favorece el contenido amigable para los museos”. Añadido que el pódcast crea condiciones espacio-temporales diferentes a las físicas que ofrece

el museo en sitio, circunstancia que pone en tensión los contenidos *in situ* y *online*. En su narrativa podemos encontrar géneros del relato de no ficción y ficción a los que se acude para crear situaciones dramáticas, escenarios y personajes imaginarios.

Por su parte, las listas de reproducción de museo ofrecen al usuario curadurías musicales relacionadas con una exposición determinada. Esta elección musical no siempre la realiza el especialista en el tema de la exposición, muchas veces es un músico de renombre o artista sonoro quien las define. Las listas de reproducción se identifican por la música que ofrecen, quiénes las ofrecen y a quiénes representa. Según Scott Stulen (2022), encargado de ARTx, laboratorio de investigación y desarrollo alojado en The Indianapolis Museum of Art, la música es un elemento natural en la interacción social y el museo, al colocar sus *playlist* en Spotify, busca encontrar formas de atraer a su audiencia por una ruta que resulte diferente a la ya conocida de comprar su



boleto de entrada e ingresar por la puerta principal al museo (Spotify as a... 2015). Sobre las desventajas, Anja Nylund Hagen (2015: 632) señala que una vez que la *playlist* se realiza se queda estática. Esto coincide con que difícilmente se puede alimentar una lista de reproducción debido a que responde al objetivo de exposiciones temporales, y no abunda en información complementaria sobre una exposición. En lo que sí incide es en la generación de una comunidad en crecimiento con intereses en común sobre la propuesta musical que les ofrece el museo. Esto quiere decir que tanto las *playlist* como los *pódcast* de museo son parte de grupos de usuarios de plataformas digitales que se identifican como seguidores de ese contenido sonoro y que su escucha individual produce un impacto colectivo. Por tanto, habría que considerar cómo los visitantes del museo pasan de ser público a usuarios de una plataforma digital y, a la vez, escuchas de recursos en línea (*online*).<sup>4</sup> Es imperante saber que, para la creación de los *pódcast* y las listas de reproducción, se deja atrás la materialidad del objeto asociada al museo y, en cambio, se asume la intangibilidad que ostenta el sonido.

Es así que la importancia de la producción y recepción de estos recursos sonoros digitales supera la idea del sonido como acompañante durante los días de la pandemia, para trascender por su cualidad de inaugurar espacios extramuros en los que se trastoca la percepción sensorial del espacio museístico, y se concibe al sonido como agente de conocimiento, con un valor cognitivo y como vibración vinculante de cuerpos vibrátiles.

Ahora bien, mientras los *pódcast* y las *playlist* generan locus para la discusión del museo, a la vez producen una gran cantidad de materiales digitales a los que el público se enfrenta, pero no solamente el público, sino también el

museo, en tanto estas grabaciones devienen archivos sonoros digitales que demandan preservación en medio de un panorama mundial en el que se discute la sostenibilidad de lo digital. Animo a los museos que están realizando materiales sonoros digitales a que reflexionen en sus objetivos, y una vez realizados los expongan en sus páginas principales o en sus micrositios, que los piensen como materiales de consulta que deben ser sistematizados porque responden a un acontecer contemporáneo del museo.

<sup>4</sup> La escucha en línea se da en contextos como wikis, dominios multiusuario (MUD), publicaciones en línea (blog), listas de correo electrónico (*mailing list*), redes sociales y RSS *feeds* (Crawford, 2012: 79).



# Bibliografía

Crawford, K. (2012). Following you: Disciplines of Listening in Social Media. En J. Sterne (ed.), *The Sound Studies Reader*, pp. 79-89. London: Routledge.

Fischer Ramsey, G. (1938). *Educational Work in Museums of the United States: Development Methods and Trends*. Nueva York: H. W. Wilson Company.

Hethmon, H. y Elsner, I. (2019, 15 de enero). Podcasting in 2019: An Introduction for Museums. *MuseWeb MW19*. <https://mw19.mwconf.org/paper/podcasting-in-2019-an-introduction-for-museums/>

Nylund Hagen, A. (2015). The Playlist Experience: Personal Playlists in Music Streaming Services. *Popular Music and Society*, 38 (5): 625-645. <http://dx.doi.org/10.1080/03007766.2015.1021174>

Smithsonian Institution. (1924). *The Annual Report of the Board of Regents of the Institution for the Year Ending June 30, 1924*. Washington: Smithsonian Institution.

Sobers, K. (2020). The World is Yours: The Evolution of Life, Smithsonian Institution Archives. <https://siarchives.si.edu/blog/world-yours-evolution-life>

Spotify as a Social Engagement Tool for Museums. (2015, 26 de octubre). *Cuseum*. <https://cuseum.com/blog/spotify-as-a-social-engagement-tool-for-museums>

Tibol, R. (1979, 7 de agosto). Museo plural —sala de documentación— museo mexicano [programa 1]. En *Museos en el aire*, serie radiofónica de Raquel Tibol. Radio UNAM. <https://www.radiopodcast.unam.mx/podcast/audio/3384>

Wasson, H. (2015). The Elastic Museum. Cinema Within and Beyond. En M. Henning (ed.), *The International Handbook of Museum Studies: Media*, pp. 603-627. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons Ltd.

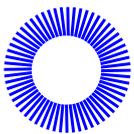
# El Centro de Referencia del Memorial da Resistência: expandiendo la comunicación del acervo

Julia Cerqueira Gumieri

Investigadora sénior

Memorial da Resistência de São Paulo

Brasil



Este trabajo pretende compartir la experiencia y presentar los objetivos del Centro de Referencia del Memorial da Resistência de São Paulo como una herramienta digital que potencia la documentación y la comunicación de nuestro acervo y del contenido desarrollado por el museo, que, inaugurado en 2009, es actualmente la institución de memoria política más importante del país, que recibe cerca de ochenta mil visitantes anualmente.

Teniendo en cuenta la destacada trayectoria de la institución, merece la pena hacer una breve presentación de su historia: el Memorial da Resistência es una institución museística vinculada al Gobierno del Estado de São Paulo que se dedica a preservar referencias a las memorias de la resistencia y la represión políticas en el Brasil republicano (desde 1889 hasta nuestros días). A partir de una iniciativa de la sociedad civil del “Foro de ex Presos y Perseguidos Políticos del Estado de São Paulo”, un equipo interdisciplinar consiguió desarrollar un proyecto para musealizar parte del edificio que fue sede durante más de cuarenta años del Departamento de Orden Político y Social del Estado de São Paulo (Deops/SP), uno de los cuerpos de policía política más truculentos del país, especialmente durante el Estado Novo (1937-1945) y la dictadura cívico-militar (1964-1985). El edificio que hoy alberga el Memorial fue construido en 1914 por la importante firma Ramos de Azevedo para ser el almacén y la oficina central del Ferrocarril de Sorocabana. En 1940, fue transferido al Departamento de Justicia y, posteriormente, albergó la cárcel y diversas oficinas de la Deops/SP, símbolo de la represión institucionalizada en

Brasil. En resumen, la policía política ocupó este espacio desde la década de 1940 hasta su cierre en 1983 y, debido a su arquitectura, el edificio y la cárcel interna fueron catalogados por los órganos competentes en diversas instancias gubernamentales en 1999.

Como institución museística, el Memorial da Resistência se basa en un Plan Museológico, elaborado en 2010 y actualizado en 2019, que lo estructura en seis líneas de actuación: Lugares de memoria, Recopilación regular de testimonios, Centro de Referencia, Programa de exposiciones, Acción educativa y Acción cultural. Articuladas, estas líneas permiten a la institución actuar en el ámbito de la investigación, la salvaguardia y la comunicación patrimonial, centrándose en los conceptos de resistencia, control y represión política. El Centro de Referencia, como una de las líneas programáticas, actúa comunicando el acervo y se presenta como un espacio de conexión de fuentes de investigación sobre el repertorio patrimonial del Memorial. Con este espacio, se pretende condensar múltiples referencias como apoyo a investigadores y al público en general, desarrollando un espacio dirigido a la reflexión y promoción de acciones que contribuyan al ejercicio de la ciudadanía, al perfeccionamiento de la democracia y a la valorización de una cultura de los derechos humanos, presentando así una fuerte orientación formativa y educativa.

Al trabajar con el acervo del Memorial da Resistência, cabe destacar que este es el resultado de los programas de investigación “Recopilación regular de testimonios” y “Lugares de memoria”, activos desde la fundación de



la institución.<sup>1</sup> El primero está dedicado a la realización de entrevistas grabadas a personas que puedan dar testimonio sobre aspectos de sus vivencias durante la última dictadura brasileña, contribuyendo a ampliar la comprensión histórica de acontecimientos significativos, procesos sociales, coyunturas políticas, formas de vida y un sinfín de otras cuestiones relativas a las experiencias individuales y colectivas que configuraron la vida social en aquel contexto. Su metodología, ya plenamente consolidada, se inspira en el programa CPDOC de Brasil, y en los sitios de sensibilización Memoria Abierta, de Argentina, y Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi, de Chile, ambos centrados en la memoria de la violencia estatal durante las dictaduras de esos países. “Lugares de memoria” pretende ampliar el alcance preservacionista de la institución mediante la creación de un inventario de los lugares de memoria de la resistencia y la represión política en el estado de São Paulo vinculados a los periodos autoritarios de Brasil. Teniendo en cuenta la ubicación privilegiada del Memorial da Resistência en un espacio identificado como lugar de memoria (el antiguo edificio Deops/SP), el programa se estructura por medio de la recopilación de referencias y fuentes históricas diversas (bibliográficas, audiovisuales e iconográficas) que relacionan la memoria colectiva y la historia como instrumentos para acciones preservacionistas.

Como plataforma de investigación, el Centro de Referencia fue desarrollado utilizando *software* libre (Tainacan) y reúne todo nuestro acervo en un repositorio digital organizado que, sin dejar de ser de fácil acceso y navegación, permite a los usuarios mapear y entrecruzar, de forma autónoma, la memoria política de la represión y la resistencia en los contextos de violencia estatal

<sup>1</sup> En 2021 también se organizó el archivo sobre nuestra memoria institucional, constituyendo un nuevo acervo para la investigación pública y configurando además el Centro de Referencia. Este frente archivístico permite realizar estudios sobre cómo la institución ha abordado los temas relacionados con la resistencia y la represión políticas en sus actividades culturales, educativas y expositivas a lo largo de los años.

brasileña. Es mediante esta posibilidad de entrelazar diferentes puntos sobre un mismo tema y de la factible ampliación de contenidos dentro de la plataforma que entendemos el Centro de Referencia como una herramienta de investigación que, al articular en red fuentes documentales, testimoniales, iconográficas y bibliográficas sobre las memorias de la represión y resistencia políticas en Brasil, ayuda a comprender el ejercicio de control social en el Estado republicano brasileño. Constituido entonces como una costura entre el acervo y una amplia gama de referencias e investigaciones, el Centro de Referencia del Memorial da Resistência explora la posibilidad de abordar su repertorio temático (los conceptos de resistencia, control y represión) de forma articulada, ampliada y comunicada por medio de seis colecciones, que son:

**Pessoas [Personas]:** colección dedicada a la presentación de individuos que actuaron en el contexto dictatorial, que reúne a las personas entrevistadas por el Memorial da Resistência, identificados como ex presos y perseguidos políticos, familiares de muertos y desaparecidos y defensores de los derechos humanos. Además, presenta el perfil de los Muertos y Desaparecidos Políticos y de los Agentes de la Represión identificados a partir de los informes de la Comissão Nacional da Verdade (2014). Los agentes aún se clasifican en función de su participación en la estructura represiva: Autoría directa, Gestión de estructura utilizada por la represión, Ideólogo (para los casos de personas que ayudaron a sentar las bases del gobierno militar), Político-institucional (aplicado a los casos de personas que contribuyeron en el ejercicio de la burocracia militar). La colección cuenta actualmente con 1.080 ingresos de información, y todas las personas están también clasificadas según sus actividades políticas en el contexto (dirigiéndolos a la colección Organizações).

**Testemunhos [Testimonios]:** Con un total actual de 161 registros, esta colección reúne el acervo de la institución: entrevistas audiovisuales sobre la última dictadura



militar realizadas a ex presos y perseguidos políticos, familiares de muertos y desaparecidos y militantes de movimientos sociales, políticos y culturales con diferentes agendas y frentes de actuación. Para esta colección, se está desarrollando la primera etapa de un vocabulario controlado para clasificar y cruzar temáticamente los temas abordados por cada persona entrevistada. Este vocabulario controlado es la herramienta de búsqueda que, como resultado de su implantación en todas las colecciones, unirá todo el Centro de Referencia.

#### **Lugares da Memória [Lugares de la memoria]:**

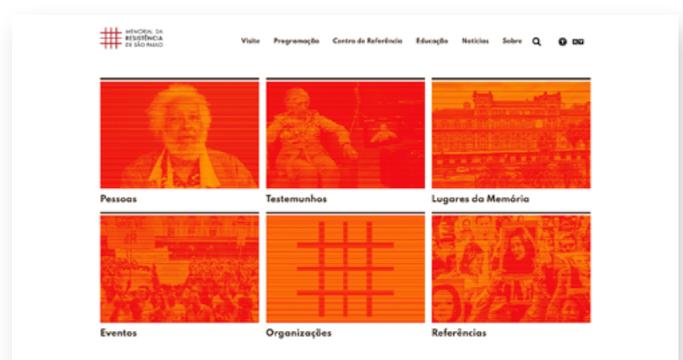
es la colección dedicada a la presentación del inventario de lugares de memoria, con espacios públicos y privados vinculados a acontecimientos de resistencia y represión política en el país, pero con especial énfasis en el estado de São Paulo. Su información se condensa a partir de la producida por las colecciones Testemunhos y Pessoas y cuenta, actualmente, con 433 registros. Aquí se reúnen referencias documentales e iconográficas sobre el universo temático de los lugares de memoria, que se clasifican a su vez según sus usos y atribuciones, complejizándolos: Apoyo a la dictadura, Apoyo a perseguidos políticos, Artes de la protesta, Asesinato por agentes de la represión, Atentado, Censura, Concentración de prisioneros de guerra, Control de extranjeros, Delación, Denuncias de violaciones a los derechos humanos, Detención de militantes políticos, Reuniones políticas, Exoneraciones, Homenaje a las víctimas de la represión, Inteligencia de la represión, Intervención del Estado, Invasión por Fuerzas de Seguridad, Juicio a presos políticos, Manifestación pública contra el régimen, Masacre, Memorial/Museo/Centro de Memoria, Movimiento obrero, Movimiento estudiantil, Movimiento LGBT, Movimiento negro, Movimiento popular, Ocultación de cadáveres, Ocultación de documentos públicos, Resistencia académica, Resistencia de los presos políticos, Resistencia femenina,

Tortura, Trabajo forzado, Formación de agentes de la represión, Formación guerrillera.

**Eventos:** relación de acontecimientos históricos, tanto nacionales como internacionales, que unen la memoria política brasileña al contexto del siglo XX. Actualmente contamos con 393 acontecimientos identificados mediante el tratamiento técnico de las demás colecciones.

**Organizações [Organizaciones]:** lista nominal con 193 organizaciones políticas, culturales y sociales (legales o ilegales) activas en el contexto político brasileño, clasificadas según su actividad general en el período: Empleadores, Instituciones estatales, Movimiento estudiantil, Movimientos sociales y populares, Movimientos de la causa campesina, Movimientos de la causa indígena, Movimientos de la causa trabajadora, Organizaciones clandestinas de represión, Organizaciones de izquierda, Agencias de información, Partidos políticos.

**Referências [Referencias]:** actualmente, reúne el fondo bibliográfico (libros y periódicos) del Memorial da Resistência. También se encuentra disponible para consulta física y sus ejemplares abarcan, temas generales sobre memoria, museología, lugares de



Fuente: <http://memorialdaresistencia.org.br/centro-de-referencia/>



memoria, ficciones y biografías relacionadas con la historia de la dictadura brasileña, aspectos destacados sobre historia general e historia brasileña contemporánea, principalmente sobre el tema de educación en derechos humanos. Además, proporciona catálogos de exposiciones y carpetas de memoriales e instituciones similares en el mundo.

### Un tejido de memoria política

Para señalar el potencial del Centro de Referencia del Memorial da Resistência, es importante destacar que fue concebido como una herramienta para la articulación entre diferentes universos de un mismo contexto. En otras palabras: considerando la temporalidad de las últimas dictaduras brasileñas es posible desarrollar un tejido de memoria política brasileña vinculando nuestro acervo, que reúne múltiples experiencias narradas a través de memorias individuales (Testemunhos), a sus diversas intersecciones: las redes de apoyo y persecución producidas entre actores sociales (Pessoas), las marcas territoriales de represión y resistencia (Lugares da Memória), a los acontecimientos y organizaciones (de derecha o de izquierda) que marcaron la historia política brasileña, considerando también su intersección en el contexto internacional. Todo eso es además unido por las referencias producidas por comisiones de la verdad, investigaciones académicas, proyectos audiovisuales e iconografías que atestiguan, mediante metodologías consistentes, la verdad histórica y los impactos sociales detrás de la violencia política.

La construcción de este entramado de la memoria política brasileña a lo largo del último siglo (desde 1889 hasta nuestros días, pero con énfasis en las experiencias autoritarias) ayuda a revelar y evidenciar el proceso por el cual se estructuró la violencia estatal, así como la organización de proyectos políticos alternativos a los planes hegemónicos. Además, los confronta dentro de sus propios *espacios de experiencia* y

*horizontes de expectativas*.<sup>2</sup> Así, como primer paso, esta comprensión puede construirse cruzando los testimonios orales (acervo) con las referencias documentales, iconográficas y bibliográficas organizadas en estas seis colecciones. Pero, lo más potente es la posibilidad de interconectar nuestro repositorio con otros archivos, otras investigaciones, y otras instituciones similares que también trabajan en el mismo ámbito del Memorial da Resistência. Este diálogo interinvestigación (e interacervo) configura así el entramado que es la propia memoria política brasileña. El tejido también se enriquece con la posible producción conjunta de un amplio vocabulario controlado sobre los temas de la resistencia, el control y la represión en Brasil, subsidiando la indexación asertiva de los contenidos y los diálogos existentes entre los acervos digitales conectados y produciendo, finalmente, una “verbalización” de los universos abarcados por los conceptos de resistencia, control y represión políticos.

En este contexto, también es importante destacar que la vocación educativa y formativa del Memorial da Resistência, en el papel de su Centro de Referencia, busca enfatizar el respeto por las diferentes manifestaciones de resistencia política y sociocultural en contextos marcados por la violencia autoritaria, siendo esta una de las principales razones por las que la institución es continuamente solicitada por otros grupos, instituciones y asociaciones vinculadas a la temática central del Memorial. Al actuar dentro de una red de actores sociales, la consolidación del Centro de Referencia del Memorial da Resistência amplía aún más la posibilidad institucional de desarrollar acciones educativo-culturales dirigidas a la movilización

<sup>2</sup> Categorías temporales desarrolladas por Reinhart Koselleck (2006) que, tensionadas y complementarias, ayudan a comprender las múltiples temporalidades de una determinada coyuntura histórica, es decir, permiten abordar cómo cada época determina una forma específica entre lo que fue experimentado como pasado (experiencia), y las posibilidades vislumbradas hacia el futuro (expectativas).



perceptiva, emocional y cognitiva de diferentes públicos, estimulando la reflexión crítica en relación con los derechos humanos, las diferentes manifestaciones de resistencia y las prácticas de violencia.

Este trabajo del Centro de Referencia, y su apertura al diálogo con otras plataformas e instituciones, es fundamental en un país que ha reavivado discursos y prácticas antidemocráticas en los últimos años, situando el capital simbólico al que está dedicado el Memorial da Resistência —la historia y las memorias de las dictaduras del período republicano brasileño, especialmente la última dictadura— en una permanente disputa y desconfianza. Este contexto lanzó a la institución a una nueva posición en el panorama cultural brasileño, marcado por la ausencia de una política de memoria estable y por la creciente banalización de la violencia, sumada a una polarización política que deshumaniza al sujeto. Estos son hoy los nuevos puntos generadores de la institución, que se ha dedicado a investigar y debatir, con sus socios y públicos las múltiples razones que llevan a los brasileños a relativizar los daños que una dictadura impuso al país.<sup>3</sup> La respuesta de la institución en este sentido ha sido ampliar el alcance temático de los Programas de Investigación y su comunicación en el Centro de Referencia, que busca articular, ampliamente, los diferentes procesos de represión y resistencia vividos en los gobiernos autoritarios y los reflejos e impactos que la violencia estatal produce en el tejido social y político del país.

Así, al abordar el desarrollo del Centro de Referencia como una herramienta tecnológica de investigación y comunicación del acervo, esta presentación pretende también comunicar la permanencia del debate sobre las

memorias de la resistencia y de la represión en sus dimensiones educativas, políticas y socioculturales e identificar la persistencia de sus legados en la contemporaneidad, considerando que nuestra misión institucional es contribuir a la educación permanente de los ciudadanos basada en los valores de la democracia, la ciudadanía y los derechos humanos.

---

<sup>3</sup> Estos argumentos y su relación con el trabajo del Memorial da Resistência son desarrollados por mí en un artículo reciente (Gumieri, 2021).



# Referencias

Gumieri, J. C. (2021). Análises de livros de visita do Memorial da Resistência de São Paulo e os confrontos entre memórias da ditadura. En H. J. Fraga, C. S. C. Cardoso, É. R. Quevedo y V. L.M. Barroso (orgs.), *Experimentações do patrimônio: diversidades e resistências*, pp. 158-187. Porto Alegre: Editora Fi.

Koselleck, R. (2006). *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Río de Janeiro: Ed. Contraponto.

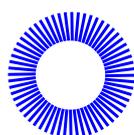
# NFT en un museo de bellas artes.

## Blancos, grises y negros

Alejandra Panozzo Zenere

Investigadora Consejo Nacional  
de Investigaciones Científicas  
y Técnicas (CONICET)  
Docente Universidad  
Nacional de Rosario (UNR)

Argentina



### A modo de introducción. Tres conceptos básicos

Para comenzar este recorrido consideramos necesario detenernos en tres conceptos básicos que nos ayudan a desentrañar, posiblemente, ciertas acciones que se están sucediendo en algunos museos de arte. Este tipo de institución cultural comienza a reconfigurarse no solo desde la tecnología, sino en relación con las transformaciones socioculturales también mediatizadas que implican un encuentro continuo entre procesos y estructuras socioeconómicas, formas y contenidos en diferentes escalas que operan, hace algunos años, en el espacio físico y virtual.

Aclarar que, si bien las posibilidades que se han abierto con la tecnología en los museos han sido muy diversas, la propuesta que aquí trabajaremos implica pensarla de manera articulada con la economía. En esta línea, se vuelve central, en primer lugar, referenciar la noción de NFT (sigla en inglés para token no fungible). Para ello, apelamos a una expresión común que lo determina como certificado digital único e irreplicable en el que el derecho de propiedad puede ser transferido de manera total o parcial a quien compra. Dicha propiedad puede adquirir diferentes expresiones, como fotografías, videos, documentos, etc., dando lugar a que se la compare con una *escritura digital*. Es decir, estos certificados se convierten en un activo digital que entra en un canal de transacción que hace necesario emitirlo o compartirlo por medio del *blockchain*. Pero ¿qué es el *blockchain*? Estamos ante nuestro segundo concepto de análisis, el cual se refiere a un sistema (nacido en 2008) que fue conocido como bloques validados por una red de

nodos que pasan a formar parte de una cadena que tiene *memoria* y guarda todas las operaciones realizadas, a la vez que certifica que un activo digital pase de una persona a otra. Se trata, por lo tanto, de un tipo de tecnología que adquiere como característica principal ser asociada con un modelo descentralizado de certificación o de transacción, ya que la manera de producirse es a través de distintas computadoras conectadas alrededor del mundo que son las que legitiman dicha transacción. En otras palabras, no se genera un dueño sobre esa transacción como suele ocurrir en el medio físico o digital, sino que es la comunidad por medio de las computadoras la que certifica que cada NFT pase de un tenedor a un destinatario. Por último, el tercer significado que queremos recuperar es el de *marketplace*, esto es, aquellos lugares donde se comercializan estos NFT, a saber: plataformas o sitios en el metaverso que se presentan puramente creados en el espacio virtual (Serale *et al.*, 2019; Luzardo y Funes, 2019).

Luego de haber realizado estas aclaraciones, sostenemos que estamos ante una articulación entre la tecnología y la economía que tuvo primeramente una importante penetración en el sector de las finanzas, pero que, en los últimos años, fue adquiriendo notoriedad en otros sectores, entre ellos, el artístico. Puntualmente, en este recorrido, nos detenemos en las expresiones visuales que encontraron en los NFT, y en la tecnología *blockchain*, la posibilidad de convertirse en un activo digital, así como un canal —mediante los *marketplace*— para lograr transacciones de forma descentralizada y global a la hora de comercializarse. El crecimiento de esta tendencia y



su interés se fueron acrecentando, y así lo demuestran casos como “Everydays: The First 5000 Days” y “Human One” de Mike Winkelmann —conocido como Beeple—; “101 Bored Ape Yacht Club” de Yuga Labs, que han sido vendidos por millones de dólares (Jiménez, 2022).

Sin embargo, proponemos que este fenómeno no solo sea leído en el terreno transaccional entre creadores artísticos que se saltan el circuito de galerías, marchantes y casas de subastas para vender sus obras, o espacios físicos que se *aggiornan* promoviendo y comercializando este tipo de piezas. Más bien, destacamos la manera en que estas producciones socavan los estatutos de lo artístico, al tratarse de piezas que rompen con la idea de lo infinito y lo mutable, y ponen en jaque la concepción de lo aurático de Walter Benjamín (2003), al suprimir la concepción de que no todo es reproducible y está al alcance de todos. De esta manera, se producen otras formas expositivas y materialidades que ahora se localizan, por ejemplo, en los servidores o las pantallas. Estamos, entonces, ante un conjunto de modificaciones que alteran no solo la materialidad y los lenguajes de las obras, sino también los ritos que ostenta el sistema del arte, del cual no son ajenos los museos (en especial, los de arte). Es, por esta razón, que lo que acontece en esta dimensión tecnológica-económica no puede ser pensado de manera aislada, por el contrario, comienza a penetrar la dinámica de los museos que resguardan, exhiben, enseñan, investigan y comunican lo artístico. Esta posición puede ser ilustrada a partir de la propuesta que llevó adelante el Museo del Hermitage (San Petersburgo, Rusia), que lanzó versiones NFT de obras clásicas de Leonardo da Vinci o Van Gogh —en que el comprador no se quedaba con el lienzo, sino con un token que, en este caso, llevaba la firma del director del museo— con el fin de recaudar dinero y entender esta nueva relación del hombre con el arte, o lo realizado por la Galería Uffizi (Florencia, Italia) que vendió un NFT

de uno de sus cuadros más reconocidos para paliar las pérdidas ocasionadas por la pandemia del coronavirus (Venegas, 2021).

Los casos mencionados se presentan solo como un puntapié que, sin desconocer las particularidades que se ponen en juego por el tipo de entidad patrimonial y los contextos que los albergan, nos aventuran a un sinfín de acciones que se abren ante este cruce tecnológico-económico. No obstante, queremos avanzar un poco más y detenernos, concretamente, en lo que aconteció en un museo municipal de una ciudad del territorio argentino que ofrece otra posibilidad que, como mencionamos, socava —o recobra debates acerca de— los estatutos de lo artístico, pero también de la propia sede museal.

### **Vibrant, exposición de NFT en el Museo Castagnino**

El evento *Vibrant* tuvo lugar los días 24 y 25 de junio de 2022, en el horario de 18.00 a 22.00 horas, en la sala central del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, ubicado en la ciudad de Rosario, Argentina. Se trató de la primera propuesta que se promocionó como inaugural de una serie de eventos que se irán desarrollando en distintos países de América y Europa. Cabe destacar que esta sede museal se posiciona como uno de los espacios tradicionales e históricos del entramado de instituciones culturales y del sistema artístico del interior de Argentina, entre otros aspectos, por poseer una colección de más de 4.500 piezas; dos sedes: una centrada en exhibir piezas de carácter tradicional, y otra de arte contemporáneo; la fisonomía de sus edificaciones; su imagen marca (Panozzo Zenere, 2018).

El evento fue generado por DFINITY Foundation y ofrecido a la entidad patrimonial rosarina de carácter estatal bajo la premisa de, en líneas generales, promover propuestas contemporáneas mediante NFT artísticos





*Vibrant*, en el Museo Castagnino.  
Fotos: Alejandra Panozzo Zenere.

de veinte creadores internacionales, nacionales y locales, estos últimos mediante convocatoria abierta. Pero, además, se desplegó un conjunto de charlas de referentes no solo de arte digital, sino también de *crypto*, *blockchain* y metaverso, con el fin de transmitir el potencial económico, legal y artístico de los NFT.

Fue así como la sala principal del Museo Castagnino abrió sus puertas, durante el horario nocturno, para que se pudiera apreciar un *mapping* diseñado especialmente para la ocasión que acompañaba veinte obras digitales en pantallas adaptadas para el evento, y una pantalla que exhibía obras curadas por Capa Foundation, organización que trabaja con artistas digitales y los acompaña en los procesos para llevar sus obras a NFT. Asimismo, para generar un clima completo, se apeló a música en vivo a cargo de reconocidos *DJ* locales, y a la presencia de algunos de los expositores que deambulaban y conversaban con el público sobre la variedad de lenguajes y recursos de las obras exhibidas. Mientras, en las salas contiguas a la principal, se exponía una muestra con piezas de la colección generada por

el establecimiento. Por último, en el segundo piso, se dispuso cerrar una de las alas, y la otra quedó asignada para las charlas, dejando en el centro un espacio a modo de pequeño *living* con sillones, café, *banners*, pantallas, etc.

A partir de esta breve descripción podemos distinguir múltiples aspectos que son puestos en juego; a continuación, vamos a detenernos en algunos de ellos. En primer lugar, recuperamos la materialidad propia de este tipo de propuestas artísticas que, como ya se mencionó, le han valido a lo largo de la historia del arte ser desprestigiadas, asegurando que lo que ofrecen no es meritorio o no posee valor, pero en este contexto se resignifican y legitiman tanto por la sede museal que les da cobijo, como por ciertos paralelismos con piezas de la colección que también bucean estos lenguajes. Lo significativo es que este tipo de expresiones, no obstante, suelen ser exhibidas en la sede contemporánea, pero en este caso por condiciones espaciales no pudo efectuarse (Vibrant..., 2022). Esta condición nos lleva a recuperar otro aspecto, el carácter que adquiere el espacio físico:





*Vibrant*, en el Museo Castagnino.  
Fotos: Alejandra Panozzo Zenere.



por un lado, al revalorizarse como lugar de legitimación emblemático de la ciudad que se actualiza y, por otro, se reconfigura como prolongación del espacio virtual, al exhibir propuestas artísticas digitales en pantallas bajo una atmósfera inmersiva que articuló sonido, imagen y video, al mismo tiempo que generaba un desplazamiento por medio de códigos QR a la plataforma de la Fundación. En este punto, tal vez controversial, observamos que esta dinámica no solo permitía recuperar datos descriptivos de los artistas y sus obras, sino también poder comprar en ese mismo instante las piezas exhibidas. Todo ello, permite interrogarnos hasta qué punto este establecimiento no se convierte en un espacio de venta, de comercialización de obras. Si bien sus autoridades negaron categóricamente esta acción, se hacen presentes líneas de fuerza que dejan en evidencia que la dinámica de lo que acontece en este tipo de entidad patrimonial continúa incidiendo en el mercado artístico. Es decir, se percibe con mayor claridad la correspondencia entre los museos, los artistas y el mercado, y los borramientos del tiempo y espacio.

Este último aspecto nos lleva a subrayar otro hecho que se vincula con la circulación de los visitantes entre las distintas salas, que en su mayoría ofrecían obras de la colección con técnicas tradicionales de artistas locales. Ponemos en el centro de nuestro análisis esta cuestión, ya que la propuesta generó la llegada de otros públicos —cerca de cuatro mil personas participaron, casi el número de visitantes totales anuales—, con un marcado perfil joven, que registraron su recorrido en fotos y videos que llenaron las redes sociales. Nuevamente, se presenta una prolongación entre lo físico y lo virtual, pero lo singular es que esta sinergia es impulsada ya no solo por los organizadores, sino también por los propios visitantes que estimulan esta condición. Por un lado, se deja entrever un nuevo registro de la corporalidad que no solo se hace presente por la propuesta inmersiva del evento, sino también al plantear otro tipo de experiencias que desdibujan ciertos rituales que supieron disciplinar y condicionar la circulación en las salas de estos establecimientos (Bennett, 1996) y que, de un modo u otro, condicionaron la manera de percibir las piezas



artísticas (Guasch, 2008). Por otro lado, la presencia de estos visitantes se reconoce como la llegada de públicos potenciales para el establecimiento, pero también para la empresa como posibles consumidores, ya que para asistir al evento había que inscribirse previamente en su plataforma, apoderándose, de esta manera, de información que en un futuro puede ser usada para ofrecer sus servicios. Esto se traduce en una modalidad de mercadeo global que ayuda a la expansión de un negocio no convencional, con claras contrariedades legales y repercusiones ecológicas que intenta propagarse en Argentina, pero también en el continente latinoamericano.

Por último, y en línea con lo mencionado, ponemos de relieve otro aspecto que recobra una nueva dimensión que tiene que ver con los límites de las alianzas entre sectores privados y estatales; destacamos que, en el territorio argentino, la mayoría de las sedes museales son de carácter gubernamental. Los museos, como otras dependencias, no están exentos de recibir donaciones, comprar, realizar convenios, etc., para sostener sus estructuras o ampliar su patrimonio, y en otras ocasiones se vinculan con privados que solicitan, por ejemplo, el espacio para ofrecer sus productos. Este fue el caso de este evento que ofreció pagar la publicidad, mejorar el sistema de iluminación, ocuparse de la seguridad, etc. Aquí, claramente, no se vendió el museo a un privado, pero, como mencionamos, se generó cierto desbalance económico a favor de la empresa, ya que esta también ofrecía otros servicios como, por ejemplo, la compra-venta de moneda en el *living* del primer piso, lo que desdibuja, tal vez, lo que se espera de este tipo de institución cultural. La intención del Estado municipal y sus instituciones culturales de formar parte de los debates y desafíos contemporáneos con relación a la digitalización de las prácticas artísticas y las transformaciones en la producción, circulación y consumo del arte en el escenario actual, generaron

que durante este evento se presentasen otras situaciones a las que no estamos acostumbrados. Así, consideramos que se abren interrogantes que giran en torno a los límites que ofrecen estas interrelaciones y la manera en que se nos entrega una resignificada *mise-en-scène*.

### Palabras finales

Hasta aquí dejamos planteada nuestra problematización, todavía quedan abiertas muchas inquietudes; posiblemente, recién estamos rascando la superficie y su impacto incluso sea aún mayor. El cruce tecnología-economía, en clara línea con el *giro mediatizado* y la *economía creativa*, no solo condiciona el campo artístico, sino que demuestra una nueva actualización de este tipo de institución cultural que no está exenta de lo que acontece en el exterior de sus límites físicos.

Se entrecruzan zonas claras, grises y negras en que la dinámica de los museos, en este caso de arte, entra en una sinergia particular entre visitantes asiduos-potenciales; sectores públicos-privados; prácticas artísticas tradicionales-digitales; espacios físicos-virtuales. Sin embargo, queda pendiente revisar si lo planteado a largo de nuestro trabajo solo se corresponde con este tipo particular de establecimiento o, por el contrario, puede operar en otras tipologías. Quizás esto último sea posible, depende de los análisis y las exploraciones que contemplan lo particular y la propia praxis. Por ello, abogamos por trabajos que recapitulen las lecturas realizadas a lo largo de este recorrido, o bien las actualicen.



# Referencias

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D. F.: Editorial Itaca.

Bennett, T. (1996). The exhibitionary complex. En R. Greenberg, B. Ferguson y S. Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions*, pp. 58-80. London: Routledge.

Guasch, A. M. (2008). Los museos y lo museal. El paso de la modernidad a la era de lo global. *Revista CALLE*, 14 (2): 11-20.

Jiménez, R. (2022, 25 de febrero ). Las cinco obras de arte NFT más caras de la historia. *ABC*. [https://www.abc.es/summum/living/negocios/abci-cinco-obras-arte-mas-caras-historia-202202250023\\_noticia.html](https://www.abc.es/summum/living/negocios/abci-cinco-obras-arte-mas-caras-historia-202202250023_noticia.html)

Luzardo, A. y Funes, G. (2019). *Emprendimientos tecnocreativos. Creatividad y tecnología, ¿aliados o enemigos?* New York: BID.

Panozzo Zenere, A. (2018). *Se contempla, se experimenta. Modos de comunicar del museo de arte contemporáneo*. Rosario: UNR Editora.

Serale, F., Redl, C. y Muenta-Kunigami, A. (2019). *Blockchain en la administración pública: ¿Mucho ruido y pocos bloques?* New York: BID.

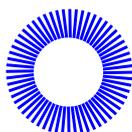
Venegas, E. (2021, 27 de julio). El museo Hermitage y Binance crearán NFT de obras de Da Vinci y Van Gogh. *BeInCrypto*. <https://es.beincrypto.com/elmuseo-hermitage-binance-crearan-nft-obras-da-vinci-van-gogh/>

Vibrant sentó precedente en la exhibición de arte NFT en Museo Castagnino. (2022, 29 de junio). *DOQUIER*. <https://www.doquier.com.ar/index.php/vibrant-sento-precedente-en-la-exhibicion-de-arte-nft-en-museo-castagnino/>

# Educalabado: experiencias educativas digitales museales en contexto latinoamericano

**Saralhue Acevedo y  
Estefanía Carrera**

Museo de Arte Precolombino  
Casa del Alabado  
Ecuador



El Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado es un centro de difusión, educación, conservación e investigación dedicado a la puesta en valor del legado cultural y artístico del Ecuador precolombino. El museo custodia una colección de más de cinco mil piezas arqueológicas elaboradas por 21 culturas que habitaron el territorio que hoy llamamos ecuatoriano. En nuestra exhibición permanente se exhiben alrededor de setecientas piezas.

Las comunidades que nos visitan comprenden diversos públicos nacionales e internacionales y profesionales con perfiles de distintas disciplinas, lo que permite que la colección del museo sea interpelada desde múltiples perspectivas. Colaboramos con universidades nacionales e internacionales y con organismos de investigación y conservación de bienes patrimoniales a nivel nacional, como el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

Como parte de nuestra oferta expositiva contamos con un programa de exhibiciones temporales, de curadurías internas y externas que sacan a la luz partes de la colección permanentemente resguardadas en la reserva. Nuestro programa de exhibición e investigación Zarigüeya/Alabado Contemporáneo invita a artistas nacionales e internacionales a crear obra que dialoga con la colección precolombina que alberga el museo, creando un puente entre el arte del presente y del pasado.

Nuestra misión educativa es acercar a los públicos de todas las edades a la extraordinaria creación cultural del mundo precolombino, para aportar a la construcción de comunidades conscientes y vinculadas con su pasado.

Educalabado es el programa educativo del museo que desarrolla constantemente experiencias innovadoras en el campo de la educación.

Recibimos alrededor de veinticinco mil visitantes al año y alcanzamos a más de cuarenta y cinco mil seguidores con los que compartimos nuestro contenido en redes sociales.

Hoy nos concentraremos en la sección de Educalabado: Alabado Coles.

Alabado Coles nació en marzo de 2020 —mientras las puertas físicas del museo se encontraban cerradas por la pandemia— bajo la dirección de Lucía Durán, la coordinación de Elisa Ullauri y la realización de Saralhue Acevedo y Miguel Barreiros, con el apoyo económico de la Fundación Tolita.

El programa empieza a aplicarse bajo un contexto de crisis coyuntural y parte desde el pensamiento “hoy más que nunca, el país necesita aliados comprometidos con la educación”. Tiene alto impacto en la sección educativa a nivel nacional en el año 2021, con distintas modalidades para acercarse a sus comunidades de acuerdo a sus necesidades:

- Alabado presencial, para aquellas escuelas y colegios que estaban en posibilidad de asistir a las instalaciones del museo, una vez que sus puertas se reabrieron en noviembre de 2020.
- Alabado virtual, para aquellos momentos de confinamiento y para instituciones con imposibilidad de visitarnos en nuestros espacios físicos, y, finalmente,



- Alabado al aula, en que el equipo educativo del museo se transporta a las aulas de clase para ofrecer las experiencias en los espacios de uso cotidiano de docentes y estudiantes.

Las experiencias para todas las modalidades del Alabado Coles han sido diseñadas y ejecutadas para un público objetivo: niñas, niños y adolescentes de las distintas secciones escolares del Ecuador.

La construcción de las experiencias parte de una crítica y análisis del currículum educativo oficial nacional del Ecuador. Tomando en cuenta los programas de este currículum se detectó que las materias más aptas para relacionarse con los contenidos del museo eran Estudios Sociales, Historia, Artes y Música. Es así que se generaron cruces curriculares entre el pánsum oficial del Ministerio de Educación del Ecuador y los contenidos educativos del museo que responden a los intereses y las necesidades del público escolar y docente local.

A partir del análisis realizado se observó que en el currículum escolar ecuatoriano se estudia el período precolombino únicamente en la sección EGB Media (9 a 11 años). Esta fue una de las motivaciones para crear Educabado, que propone aprender y explorar distintos conceptos de este currículum escolar formal por medio del arte precolombino y otros discursos no oficiales, no solo como tema, sino como herramienta de aprendizaje aplicable en las distintas secciones escolares. Es decir, hemos planteado el arte precolombino como medio para aprender; el punto entonces no es simplemente saber sobre el pasado como tópico de estudio, sino explorar conocimientos que se relacionen con el presente, con las necesidades educativas del país y con los intereses de los docentes, mediante el arte precolombino.

Para entender mejor el ejercicio inicial de cruce de contenidos, aquí podemos ver una lista de los conceptos amplios que el currículum del Ministerio de Educación plantea para la sección de Preparatoria, para niños de 5 años:

- Autorretratos.
- Construcciones colectivas.
- Manifestaciones culturales y artísticas.
- Comunicación oral.
- Prácticas corporales expresivas.

El currículum educativo escolar plantea el autorretrato como un proceso de reconocimiento personal a la edad de 5 años, para poder representarse como sujeto y como uno de los primeros ejercicios formales relacionados a la construcción de la identidad propia.

Como aporte a este requerimiento, Educabado desarrolló la actividad “¡Venus soy yo!”, una forma de autorretrato en formato de escultura realizada con arcilla, material insigne de la creación artística de las culturas ancestrales, y partiendo desde la base estética de la figurina Valdivia. El objetivo era que niñas y niños pudieran reconocerse en uno de los íconos del arte precolombino de lo que actualmente es Ecuador.

En los contenidos de la actividad, todas las experiencias abordan la diversidad cultural y hacen énfasis en el rol de nuestros patrimonios para la construcción del futuro. Se tratan conceptos de identidad, alteridad, seres vivos y su ambiente, historia, lengua, cultura, comunicación oral y género. Estos conceptos se comparten por medio de un diálogo creativo con la sonoridad precolombina, los ciclos de la agricultura, los mitos y la memoria, entre otros temas.

### ¿Qué tiene que ver esto con los modos de hacer y las tecnologías para la sostenibilidad?

Ya se ha discutido ampliamente sobre el uso de la tecnología digital y así como es fundamental incluirla en nuestras agendas, hay que seguirla viendo no solo como canal de acercamiento, sino como lo que es para muchos, una brecha.



Estadísticas del Ministerio de Telecomunicaciones del Ecuador nos muestran que en el año 2020, precisamente cuando Educabado fue creado, existían tres millones de estudiantes de escuelas y colegios fiscales, de los cuales solo dos millones consiguieron recibir clases virtuales (Ayón-Parrales y Cevallos-Cedeño, 2020: 867).

Conscientes de este problema y obrando como una institución educativa no formal, decidimos crear el Aula virtual, no desde la fantasía de aminorar la brecha, sino con el objetivo de participar a partir de pequeñas acciones de manera activa en el trabajo educativo escolar nacional.

Además de las experiencias educativas, uno de los principales resultados de Alabado Coles es la primera plataforma digital educativo-museal del país. El Aula virtual, creada también en 2020, contiene videos educativos, tutoriales, líneas de tiempo, mitos, mapas geocronológicos, trivias, sonoridades y otros recursos, todos desarrollados de manera inédita a la par de las experiencias educativas.

Esta plataforma es utilizada durante cada experiencia, ya sea presencial en el museo, virtual o en las aulas escolares, dando cuenta de que lo digital trasciende a lo virtual y puede insertarse en varios espacios de aprendizaje.

Uno de los recursos recurrentes para hacer frente a la pandemia fue el de crear recorridos virtuales de los espacios físicos de los museos. En este caso, el Aula virtual y las experiencias de Alabado Coles fueron diseñadas bajo formatos distintos, no para reemplazar la visita presencial, sino para enriquecerla.

Los estudiantes y docentes que no dejan de visitar el museo de forma presencial, pueden hacer uso del Aula virtual hasta un mes después de su visita, lo que les permite rever los contenidos explorados en el espacio físico.

La tecnología sí fue una herramienta para acercarnos a nuevos públicos, un canal para multiplicar los espacios donde preguntarnos sobre nosotros en el presente, mediante el prisma del pasado, sin olvidar la responsabilidad de buscar otros canales de acceso para cumplir con las comunidades que son excluidas por esa misma tecnología.

### ¿Por qué nos importa esto?

La mediación es una práctica viva, que tiene el potencial de ejercerse en multiplicidad de espacios, incluso en los contextos más adversos. Y, en este caso, la mediación entre públicos, piezas originarias de los territorios de Abya-Yala y museos que actualmente las custodian, es una práctica del hoy que mira todos los días al ayer.

Educabado fue generado para que las preguntas: ¿quiénes habitaban los territorios originarios antes de la colonización? y ¿cómo aquel legado que dejaron forma parte de la construcción de nuestra identidad colectiva?, sean formuladas por docentes y por estudiantes hacia sí mismos en sus propias aulas y espacios, no para que estas preguntas sean contestadas por una sola voz durante un solo módulo de estudios en quinto grado de educación básica y para nunca más vuelvan a preguntarse. Esperamos que estas preguntas sean el hilo conductor de una serie de reflexiones a lo largo de todos los niveles educativos dentro y fuera de los museos.

Como lo dijo Silvia Alderoqui (2011: 9), “dicen que los sujetos que aman visitar museos deambulan por las salas y rincones buscando algo o a alguien que alguna vez fue suyo”. El pasado precolombino es políticamente nuestro.



# Bibliografía

Alderoqui S. y Pedersoli, C. (2011). *La educación en los museos: de los objetos a los visitantes*. Buenos Aires: Paidós.

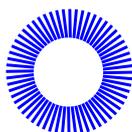
Ayón-Parrales, E. B. y Cevallos-Cedeño, A. M. (2020). La virtualidad en los procesos de formación educativa. Retos y oportunidades del sistema educativo ecuatoriano. *Polo del Conocimiento*, 5 (8): 860-886. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7554388>

# Guía de recomendaciones para crear y evaluar contenidos digitales en museos. Aprendizajes ante un cambio de modelo

Olga Ovejero Larsson

Jefa área de Difusión y Desarrollo  
Subdirección General de Museos  
Estatales, Ministerio de Cultura y Deporte

España



El proyecto que presentamos desde la Mesa Técnica del Observatorio Iberoamericano de Museos (OIM) nace de un apremio, de un reclamo urgente, tal como el lema de este Encuentro: un museo urgente que empuja hacia el compromiso y la acción; un museo que mejore la vida de las personas, que luche contra el deterioro medioambiental y que incorpore la diversidad como eje fundamental de su organización interna y de sus discursos.

Tras el cierre de los museos sobrevenido en 2020, provocado por el confinamiento, los profesionales de museos de todo el mundo se volcaron a mantener la conexión con el público a través de los medios digitales. Se trataba no solo de que los museos siguieran estando presentes en el espacio público, sino también de ofrecer píldoras de esparcimiento, evasión y aprendizaje en el difícil contexto del encierro. Esta voluntad hizo que los museos pusieran en juego sus recursos técnicos y creativos, y que, en muy poco tiempo, generaran una gran cantidad de propuestas digitales de muy diverso tipo: desde visitas guiadas o actividades transmitidas en directo hasta juegos para la participación autónoma en familia.

Esta reacción de los museos, esta hiperactividad digital, demostró la resiliencia de las instituciones, pero, al mismo tiempo, suscitó no pocas interrogantes entre los profesionales. La percepción generalizada era que, como ocurre en tantas otras ocasiones, la acción estaba precediendo a la reflexión. Entre las preguntas que los profesionales nos hicimos en aquel momento (y aún nos

hacemos), estaban las relacionadas con la pertinencia, incluso con la calidad, de las iniciativas que se estaban desarrollando: ¿qué criterios deben guiar la creación de una actividad digital? ¿Dónde reside su valor? ¿Qué necesitamos aprender como profesionales?... También nos hicimos preguntas sobre los públicos digitales, sobre su identidad y comportamiento, mucho menos estudiados que los del público presencial: ¿sabemos quiénes son nuestros usuarios digitales? ¿Qué esperan de nosotros? ¿Cómo lograr su implicación en la distancia, en un contexto de sobreabundancia de estímulos? ¿De qué medios disponemos, además de las métricas digitales, para valorar el alcance público de nuestras acciones?

Además de hacernos estas preguntas, en medio de la vorágine creativa de aquellos días los profesionales fuimos conscientes también de la carencia de un marco conceptual común en torno a la actividad digital en los museos: ¿hay consenso respecto a los términos que usamos para referirnos a nuestras acciones digitales? ¿Qué protocolos existen que ofrezcan a los museos pautas básicas de actuación en el medio digital?

Estas interrogantes, sumadas a la evidencia de que muchos museos de pequeño y mediano formato carecen tanto de recursos técnicos como de profesionales formados para desarrollar su estrategia digital, llevaron a los miembros de la Mesa Técnica del Observatorio Iberoamericano de Museos a la decisión de crear una guía que contuviera recomendaciones para el diseño y la evaluación de contenidos digitales en museos. Desde el inicio del proyecto, se planteó que este debía



desarrollarse siguiendo las metodologías participativas propias de la cooperación, como no puede ser de otro modo en el marco de Ibero museos.

Por consiguiente, el principio metodológico básico para la realización de la guía, todavía en proceso, es la escucha, la participación de los profesionales y la puesta en valor de su experiencia, como base para la construcción de un conocimiento compartido. Se trata, por lo tanto, de extraer conclusiones a partir de los saberes adquiridos, las reflexiones y las dificultades vividas por los propios profesionales.

El primer paso fue la constitución de un grupo de trabajo en el seno del Observatorio Iberoamericano de Museos. El grupo, conformado por representantes de Chile, Uruguay, Argentina, México y España, ha contado desde su inicio con la inestimable colaboración de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) de México, cuya profesora y experta en público de museos, Leticia Pérez Castellanos, desempeña un papel fundamental de asesoramiento científico dentro del grupo. La fase preliminar del trabajo consistió en la lectura atenta de documentos disponibles sobre el tema, como el informe [Museos en cuarentena. Prácticas de conexión con los públicos](#), elaborado por el área de Estudios de la Subdirección Nacional de Museos de Chile, en ese momento conformada por María Paz Undurraga y Candela Arellano, quienes forman parte del núcleo fundacional del grupo de trabajo.

Inmediatamente después se procedió a establecer los procedimientos de recogida de información, por medio de *focus groups*, encuentros y entrevistas personales, así como a identificar a los profesionales de museos susceptibles de ser entrevistados. Un criterio importante fue contar con la participación de técnicos de museos responsables de proyectos educativos digitales que hubieran resultado ganadores del Premio Ibero museos de Educación, como los del Complejo Histórico Cultural

Manzana de las Luces de Argentina o del Museo Larco de Perú. Junto a ellos, se buscó a profesionales que, en plena pandemia y con pocos recursos, fueron capaces de generar experiencias exitosas de conexión digital con los públicos. Ese fue el caso, por ejemplo, del Museo de Artes Decorativas o el de Historia Natural de Concepción, ambos en Chile, o el Museo de Bellas Artes de Sevilla en España. Con todos ellos, junto a los responsables del Museu da Pessoa de Brasil y del departamento de Difusión del Museo del Traje de España, se celebró un primer *focus group* centrado en el diseño de actividades digitales en museos. Entre otros temas, se debatió en torno a la selección de contenidos, las tipologías de actividad digital que se considera deseable implementar, los requisitos técnicos que deben cumplir los recursos digitales, las diferencias que el contenido digital presenta con respecto a la actividad presencial, las dificultades encontradas en el proceso de diseño, etc.

Desde las primeras conversaciones se tuvo muy presente que toda actividad educativa, sea presencial o digital, debe ir necesariamente precedida de una fase de planificación y acompañada de una evaluación. Las técnicas para conocer al público de un museo o para evaluar los resultados de una actividad presencial están muy consolidadas y se ponen en práctica con frecuencia. En el ámbito digital, y a pesar de que el análisis de las métricas digitales está cada vez más presente en los museos, falta mucho para conocer en profundidad a nuestros seguidores digitales y tomar decisiones estratégicas o de programación sobre la base de ese conocimiento. Por ese motivo, el grupo de trabajo ha considerado importante programar entrevistas individualizadas con profesionales expertos en el terreno de la evaluación digital. La gran cantidad de datos cuantitativos que arrojan las métricas digitales ofrece una información ingente que es necesario seleccionar, procesar, interpretar y combinar con información de carácter cualitativo. Esperamos que la experiencia



de estos colaboradores, en el terreno específico de la medición digital, ayude a proporcionar pautas o recomendaciones para que los museos desarrollen herramientas de evaluación acordes a los objetivos de sus acciones.

Las reuniones y entrevistas a distintos profesionales están todavía en curso. Al tiempo que se van realizando, los miembros del grupo de trabajo del Observatorio Iberoamericano de Museos vamos llevando a cabo una labor de relatoría, vaciado y etiquetado de los comentarios, las observaciones y las recomendaciones que aporta cada una de las personas entrevistadas. Aunque, como he señalado, el trabajo aún está en proceso y faltan profesionales por escuchar y mucho material por procesar, estamos ya en situación de compartir algunas conclusiones y aprendizajes. Exponemos a continuación algunos avances.

Muchos de los comentarios cosechados ponen el énfasis en la importancia de las narrativas que generamos en el entorno digital. En ese sentido, uno de los consejos más repetidos es la necesidad de huir de un museo ensimismado, limitado a los contenidos que le son propios. El museo de la era digital requiere conexión con el exterior: es imprescindible estar atentos a lo que sucede fuera de sus muros y, sobre la base del devenir social, proponer historias que se caractericen por su relevancia. Al mismo tiempo, y sin que esto sea incompatible con lo anterior, el mundo digital es también el terreno del ingenio, la emoción y el humor.

La necesidad de crear contenidos relevantes y atractivos convierte la curaduría, la generación de relatos, en una tarea de importancia capital que debe cuidarse tanto o más que el comisariado de las actividades presenciales. Estos contenidos, visuales o textuales, deben ofrecer acceso a lo que no es posible en el mundo presencial: los medios digitales pueden ser ventanas a lo invisible, a las piezas que se custodian en almacén, al reverso de los objetos, a las capas ocultas de pintura que el

artista decidió tapar... Llegar hasta donde la vista no alcanza en una visita presencial es una de las grandes potencialidades del contenido digital.

La participación social es otra de las claves en la que coinciden gran parte de nuestros profesionales. El impacto y la implicación de los participantes son, por sí mismas, indicadores de la pertinencia y la adecuación de una iniciativa digital. En la actividad digital, y con un público que navega entre infinitas opciones que reclaman su atención, es fundamental crear expectativa y generar hábito en la relación con el museo. Esta relación nunca debe ser unidireccional, sino conversacional. El entorno digital es un espacio para la interacción, una interacción que no está limitada al momento concreto en que se visualiza un recurso o se asiste a un evento, sino que puede ser mucho más significativa, ya que el medio digital permite y favorece que la participación pueda darse antes, durante y después del desarrollo de la actividad. Los comentarios de los usuarios pueden ser, de hecho, una fuente informativa de primer orden durante el proceso de preparación de una actividad, y son imprescindibles para evaluarla. Y más allá de eso, los profesionales destacan también la necesidad de crear contenidos de forma colaborativa, es decir, de que los usuarios sean, también, generadores de relatos que se sumen a los propuestos por el propio museo.

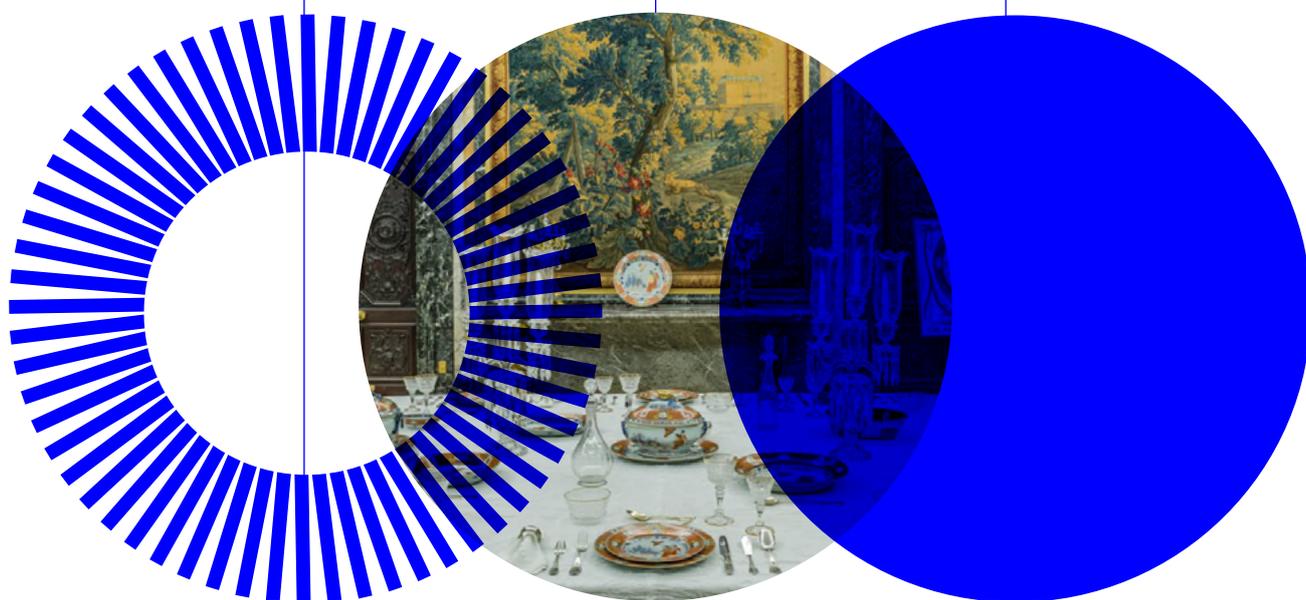
Además de la creación de contenidos y la participación social, gran parte de las personas entrevistadas coincide en la importancia que tiene la sostenibilidad de las acciones digitales. Los recursos digitales requieren un mantenimiento técnico y una actualización de contenidos que, si no se dan, repercuten muy negativamente en la imagen de la institución. Los museos deben procurar, por ello, desarrollar aquellos recursos que puedan mantener, y retirar los que se han quedado obsoletos o presentan bajos niveles de usabilidad. Una acción digital adecuada se sustenta en el equilibrio entre la inversión económica y de tiempo, el impacto logrado y la vigencia de los



contenidos y recursos que se ponen a disposición del público. Esta necesidad de medir fuerzas y de valorar impactos nos lleva a mencionar de nuevo la cuestión de la evaluación. Sobre este particular, los profesionales entrevistados insisten en que los indicadores y las métricas se deben seleccionar en función de cada museo y de cada acción, y en que deben utilizarse herramientas de evaluación cualitativa que permitan obtener datos de opinión y de satisfacción de los usuarios.

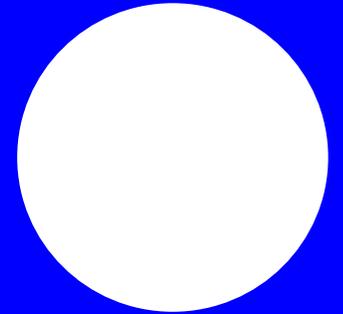
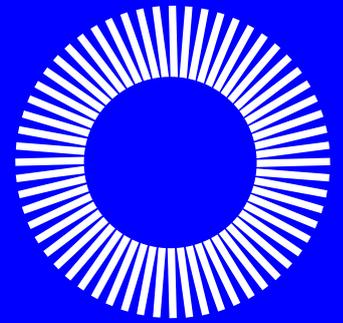
La aportación de las personas que están participando en este proyecto cristalizará en un conjunto de recomendaciones que esperamos sean útiles para planificar, diseñar y evaluar contenidos y actividades digitales en museos. Además de estas pautas, la guía contendrá un glosario, con el objetivo de clarificar y consensuar las denominaciones de las acciones digitales más frecuentes en museos. Con todo, lo más valioso de la publicación será, sin duda, haber dado la voz a profesionales que, desde instituciones e instancias muy diversas, han compartido sus conocimientos y sus inquietudes en un momento clave de radical transformación de los museos.





# Conferencia

Sobre la utilidad y los inconvenientes de los museos para la vida

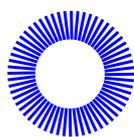


# Sobre la utilidad y los inconvenientes de los museos para la vida

Paulo Pires do Vale

Comisionado del Plano  
Nacional das Artes

Portugal



## 1. La Historia, el olvido y la vida

En 1872, en la *Segunda consideración intempestiva*, el filósofo Friedrich Nietzsche acusaba a su época de un *exceso de historia*. Si el conocimiento histórico es una virtud, como pretendo demostrar, el exceso es una enfermedad. Esta cultura historicista que Nietzsche (1990: 93) criticaba extingue la vida, y él luchaba contra “la instrucción que no estimula la vida, el conocimiento que paraliza la actividad, el conocimiento histórico que no es más que un lujo costoso y superfluo”.

Con una ligera variación, tomé de ese texto el título de esta presentación. Nietzsche tituló su *Segunda consideración intempestiva: Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. Nietzsche no rechazaba el conocimiento y la importancia del pasado, obviamente (y su obra así lo demuestra), pero no olvidaba que puede ser una “carga oscura e invisible” (1990: 96) al quedarse atrapado en él, en su representación, en la repetición de fórmulas gastadas sin efectos positivos para la vida presente. La capacidad del hombre para utilizar el conocimiento del pasado en beneficio de su vida es esencial, ya que “demasiada historia mata al hombre” (1990: 99). Demasiada historia hace “degenerar la vida, y esa degeneración acaba poniendo en peligro la propia historia” (1990: 103). Miramos hacia atrás, como si ya todo estuviera hecho, como si lo grandioso ya se hubiera realizado y bastara con contemplar los logros anteriores de nuestros grandes antepasados. Sin *olvido*, sin la no-historicidad, el ser humano es incapaz de “osar empezar a ser” (1990: 99).



La Historia debe ser la gran Maestra de la humanidad: debemos aprender de ella para no repetir errores, para corregirlos, para mejorar; el conocimiento del pasado, el patrimonio, la memoria colectiva y la personal, son fundamentales para entender la identidad de un pueblo o de una persona. También nos damos cuenta de que es necesario investigar la tradición para poder recuperar lo que se ha olvidado y que, por ser tan antiguo, es nuevo hoy; en la historia hay muchas promesas por cumplir. Sabemos cómo el punto de vista histórico nos permite relativizar el presente, que suele ser exagerado, para bien o para mal, y también cuestionar las falsas edades de oro o los paraísos prometidos. Sin embargo, debemos tener cuidado de no convertir el sentido de la historia en una "virtud hipertrofiada". Es necesario dominar el tiempo y aprender a *olvidar* para experimentar la alegría del presente, para estar presentes en el instante, como un niño que juega y para quien nada más importa: toda acción requiere olvido.

Si la historia apunta a lo que ya existe, al canon seguro; se dice que la grandeza ya existió y solo hay que verla en el pasado; los creadores, los fundadores, los inquietos, aquellos quienes realmente hacen la historia, son los que no se limitan a mirar atrás, sino que actúan y cuidan de lo que está por nacer. Si vuelven los ojos al pasado, es para que ese suelo les sostenga mientras saltan hacia lo que aún no conocen, lo que está por venir. Recordando la enseñanza evangélica, debemos dejar que "los muertos entierren a sus muertos" (Lc 9,60), porque quien toma el arado no puede mirar atrás. No basta con repetir lo que ya se ha hecho, con conformarse con lo ya conocido y con la herencia recibida: es preciso convertir el pasado en terreno fértil para la novedad. La historia es valiosa, conocerla es fundamental, pero debe estar al servicio de la vida, del presente. El aquí y ahora es siempre el momento decisivo.

En el contexto de esta reflexión, el olvido es una bendición. Un hombre que solo viviera de la historia sería comparable, según Nietzsche, a un animal que mastica siempre el mismo alimento. Esta carga puede destruir, ya sea a un individuo, a una comunidad o a un museo. Pensar que todo está ya realizado y cumplido es tomar como lema: "¡dejad que los muertos entierren a los vivos!" (Nietzsche, 1990: 108).



## 2. De los inconvenientes de los museos para la vida

Hoy, en este contexto, vuelvo a la provocación de Nietzsche para pensar qué pretendemos con los museos. Los museos, además de ser guardianes de la historia, también tienen una historia: una vez conocida, una vez que se tiene un conocimiento profundo de ella, es preciso olvidarla para aventurar una nueva respuesta a un tiempo nuevo. No se trata de prender fuego a los museos, como proponían los futuristas (retomados por los movimientos antimuseos de los años 1960 y 1970),<sup>1</sup> sino de preguntarse cómo los museos pueden servir a la vida, ser útiles y no un inconveniente o una desventaja. Y es que existe la posibilidad de transformación, de no seguir siendo lo mismo: la pretensión de mismidad es un peligro para las personas y las instituciones; en este caso, para los museos

Pero ¿qué inconvenientes puede tener un museo?

Lo diré sin tapujos: si no ayuda a emancipar, perjudica. Si es símbolo e instrumento de poder de una clase o grupo sobre otro. Si es un lugar de exclusión (y no basta con tener las puertas abiertas para ser inclusivo). Si es un lugar de culto y sacralización del arte: el lugar de lo separado, lo intocable, lo incuestionable. Si es la fortaleza de una élite de sacerdotes de ese templo. Si cristaliza una noción de identidad o de historia. Si no se presenta como un punto de vista, sino como una pretendida mirada absoluta. Si ve al público (y no a los públicos en su pluralidad) como un grupo de meros consumidores. Si trata a los ciudadanos como desiguales, mirándolos desde arriba. Si perpetúa los prejuicios, los expolios y las injusticias. Si cree irreflexivamente que nada de esto ocurre en “mi museo”... Si piensa como Eric Maclagan, director del Victoria & Albert Museum en los años treinta, quien dijo a otros profesionales que el público podía resumirse en una palabra de tres letras (en inglés) que empieza con A y termina en S. Afirmaba que el público era un mal necesario: “¡pero suspiramos de alivio cuando se van y nos dejan trabajar!” (Prodger, 2021: 78).

Existe también un mito peligroso que es necesario disipar para que el museo no sea un inconveniente para la vida: la opinión de que el museo es un espacio neutral. Que trabaja con objetos, no con ideas o perspectivas políticas, valores o ideologías. Esto es falso: el museo nunca ha sido ni puede ser neutral, ninguna institución puede serlo. Por su misión,

---

<sup>1</sup> Véase Copeland y Lovay (2016).



al intervenir en el espacio público, por su manera de relacionarse con la comunidad, por las decisiones que toma:

- a. *Qué se conserva/estudia y cómo se conserva/estudia* (y esta elección implica rechazo, el no conservar unos objetos en detrimento de otros, y un objeto siempre forma parte de un discurso que lo sobrepasa y lo enmarca, conscientemente o no).
- b. *Qué se muestra* (o se decide no mostrar, cuáles son los criterios, quién define qué es calidad o excelencia).
- c. *Cómo se muestra* (con qué encuadre, mediación y ojo crítico).
- d. *A quién se muestra* (¿quiénes son los públicos, son una proyección ilusoria de la dirección y la curaduría o hay estudios sobre ellos? ¿Cómo se llega a los no públicos? ¿Cuáles son las estrategias y los objetivos? ¿Nos dirigimos a turistas de una sola visita o a una relación continua con la vecindad? ¿Cómo tratamos a la ciudadanía, como consumidores o coproductores? ¿Desde el punto de vista de una desigualdad a superar, de un *déficit* [el paradigma de la democratización, con buenas intenciones pero sin los resultados deseados] o de una igualdad a confirmar [el paradigma de la democracia cultural, valorando la diversidad y la contribución de cada cual a la cultura de todo el mundo])?

La igualdad como punto de partida requiere no solo derechos y deberes, sino también de los medios y recursos para concretarse: la ciudadanía cultural es el ejercicio de estos derechos y deberes culturales.

El punto de partida de la democracia cultural es verificar la igualdad entre quienes detentan el poder institucional (los museos) y la ciudadanía. Asumir desde el principio que esta igualdad solo existirá al final del proceso es mantener la pretendida desigualdad original. Es esencial tomar conciencia del poder que se ejerce cuando se crean las instituciones, se lleva a cabo la programación, se distribuyen los fondos, se organizan las exposiciones y se facilita el acceso a ellas.<sup>2</sup>

Estas *decisiones* son políticas y nunca neutrales, aunque puedan ser irreflexivas, y peligrosas por ello, por el “siempre ha sido así” (¿habrá un

---

<sup>2</sup> Véase *Carta de Porto Santo*. Documento publicado en el marco de la Conferencia de Porto Santo, 27 y 28 de abril de 2021. Disponible en: [www.portosantocharter.eu](http://www.portosantocharter.eu)



inconsciente museológico que aflore en nuestras acciones?). Tenemos que hacer estas elecciones de forma consciente. Estas construyen identidades, incluyen o excluyen, mantienen o reforman, liberan u oprimen. Los objetos de los museos son objetos sociales: son formas de mediación —del yo y de las relaciones con los demás; deben suscitar preguntas y debates— y eso es una inmensa contribución a la democracia. Y una pregunta es esencial: ¿son relevantes los museos?

### 3. La incertidumbre de lo abierto

Ante la pregunta sobre el futuro de los museos, el *museo urgente*, en primer lugar, es necesario no responder y permanecer en el difícil e inquietante lugar de lo abierto, del vacío: vaciar las certezas, las respuestas preconcebidas, el “siempre ha sido así”, el conocimiento anticipado (proyectado e ilusorio) sobre lo que otras personas quieren o necesitan. Debemos escuchar, no solo a los del sector, a la gente experta, y crear situaciones de verdadera escucha, valorarla, es más complejo que simplemente decir que se escucha. Es necesario crear huecos que permitan la entrada de la alteridad, del otro, de lo diferente. No se debe ocultar el malestar, los problemas o los defectos. Hemos de dejar abierto ese *espacio espacioso* de lo posible. Es necesario entonces apelar a la imaginación: se debe imaginar primero la falta, el defecto. La imaginación puede/debe proponer otro estado de cosas, otro “horizonte de posibilidades” (otro Mundo), pero sobre todo, debemos enfrentar la falta, ser capaz de imaginar la falla antes de proponer lo que falta, en lugar de encubrirlo (por miedo al vacío, a la nada) con las respuestas habituales.

La carencia, lo que nos falta, se refiere al desequilibrio necesario que se introduce en un sistema: un desacuerdo que perturba y subvierte el orden. Tras experimentar este desequilibrio, ya no podemos volver pacíficamente al antiguo orden. Sin embargo, solo se puede acoger a otro (y convertirse en otro, en el sentido plástico del que hablaré a continuación) si tiene cabida. Si no, se está lleno, rígido, repleto (de sí mismo, de certezas y seguridades). No se debe caer en la tentación de llenar rápidamente el vacío, de sustituirlo por otra realidad más fácil de sobrellevar.

El ser humano tiene una mala relación con el vacío: las instituciones tratan de llenarlo, de ocultarlo, de responder con seguridad a la duda y a la incertidumbre. Como escribió Michel de Certeau (1987: 146): “La vida social requiere una creencia que se articula sobre el supuesto saber



garantizado por las instituciones. Descansa sobre esas sociedades de seguridad que protegen contra el otro, contra la locura de la nada". Las instituciones quieren la seguridad de las creencias adecuadas. Huyen de la inestabilidad. También los museos. Sin embargo, debemos dejar el vacío al descubierto. Como una herida. Un punto de partida, no una conclusión.

Esta apertura es necesaria para saber escuchar: prestar atención al público, antes de querer responderle. Aprender a escuchar a las personas que trabajan en el propio museo, a todas ellas, en su diversidad y diferencia. Mantenerse abierto, acoger la presencia de los demás, es difícil, pero ese es el reto. Y aún en otra dimensión del estar abiertos: en la atención al presente, aquí y ahora, para no sucumbir al peso del pasado. ¿Cómo pueden ayudarnos los museos a situarnos en el filo del instante, en ese lugar donde se decide el presente (y a través de él, el pasado y el futuro)? ¿Cómo pueden los museos servir a la vida?

#### 4. Plasticidad

Volviendo al pensamiento intempestivo de Nietzsche, el pasado debe transformarse en su propia sangre y, para no sucumbir al peso de la historia, es imprescindible un estado de olvido, de no historicidad: "ningún artista realizará su obra, ningún general alcanzará la victoria, ningún pueblo conquistará su libertad, si no lo ha deseado y perseguido en tal estado de no historicidad" (Nietzsche, 1990: 99). Es la vida la que dirige su actividad, la vida como fuerza no histórica. Todos los grandes acontecimientos históricos tienen lugar en esta "atmósfera no histórica". Hay que respirarla para apoyar lo que está por nacer. Olvidar el pasado permite actuar, nacer: hacer lo que nadie ha hecho antes, sin querer ser solo una repetición. De hecho, el pasado siempre se relea y se interpreta a la luz de las acciones de los arquitectos del futuro.

Para no quedar sumergido y paralizado por la historia, hace falta "fuerza plástica", como escribió Nietzsche en la *Segunda consideración intempestiva* que nos ha guiado hasta aquí: "la fuerza que permite a alguien, a una institución o a una comunidad, desarrollarse de forma original e independiente, transformar y asimilar las cosas pasadas, curar sus heridas, reparar sus pérdidas, reconstituir las formas rotas sobre su propia base" (Nietzsche, 1990: 97). La plasticidad es una fuerza de metamorfosis.

La plasticidad es el carácter de lo que es plástico, de lo que es capaz de recibir y dar forma. Es la capacidad de adaptarse, no solo pasiva sino



también activamente, la capacidad de regenerarse. Es un concepto que implica temporalidad: exige el paso del tiempo, indica la incorporación del tiempo a la vida orgánica y a la subjetividad. La plasticidad es signo de vida, lo contrario de la rigidez, signo de muerte.<sup>3</sup>

Donde parece no haber salida (de sí), la plasticidad es la salida. Catherine Malabou (2018: 8) afirmaba que “la plasticidad designa el movimiento de constituir una salida en el lugar donde ninguna salida es posible. La plasticidad hace posible la aparición o la formación de la alteridad allí donde el otro falta absolutamente”. De este modo, la metamorfosis (otro nombre para la plasticidad) no es una realidad mitológica, sino ontológica y política. Así es como debemos tratar la identidad personal y la identidad de las instituciones (como el museo): como plasticidad. La capacidad de mantenerse, convirtiéndose en otro, acogiendo al otro. En otras palabras, asumir al otro como parte de uno mismo.

La plasticidad de la identidad nos ayuda a entender por qué algunos autores aproximan la subjetivación o la construcción del yo a una actitud estética: formarse a sí mismo es esculpirse. Foucault apuntaba a un “arte del yo”, afirmando que la ética consiste en dar un estilo a la existencia; en este sentido, la ética es una forma de estética. Somos una tarea creativa. Es esta plasticidad del yo la que las obras de arte y los museos como laboratorios pueden ayudar a ejercitar, porque, como escribió e. e. cummings (2004: 99), “nunca nacemos lo suficiente”.

Probablemente la primera vez en la historia de la filosofía que el concepto de plasticidad no se refirió a algo externo al sujeto, o se utilizó como vocabulario en el medio artístico, fue con Hegel (Malabou, 1996): se convirtió en una referencia para entender su propuesta filosófica, el sistema dialéctico, pero también la subjetividad, la construcción del sujeto, la manifestación de la verdad, el desarrollo del espíritu. La subjetividad es plástica, el sujeto es plasticidad, la identidad es receptiva y generadora de forma. Y lo mismo podemos aplicar a las identidades institucionales. Es este carácter plástico de los museos lo que quiero destacar: en su capacidad de cambio/adaptación/transformación; en la forma en que nos muestran, en sus colecciones y exposiciones, la plasticidad del mundo;

<sup>3</sup> Solemos pensar en la plasticidad como una característica beneficiosa y positiva, pero también existe una plasticidad destructiva, y la relación entre los materiales explosivos y el término “plásticos” es bien conocida. Algunas enfermedades o accidentes cerebrales revelan esta plasticidad negativa, cortando la continuidad o la posibilidad de una permanencia que asuma la alteridad, que integre la diferencia (Malabou, 2009).



en su poder de darnos otra forma (en el sentido formativo, en el impacto personal y social que tienen).

Todo lo que hoy está institucionalizado, el hábito, la mismidad, empezó como una innovación. La propia creación de un museo abierto al público fue un gesto revolucionario, lleno de significado político. Sin embargo, a menudo anestesiarnos las instituciones. Estas formas habituales sedimentadas parecen no tener principio, parecen inmutables, perennes y atemporales. No obstante, siempre se trata de una construcción histórica y el *ser-otro* es una hipótesis abierta.

La identidad no es solo mismidad (permanencia de lo mismo), sino promesa y transformación. De hecho, como enseñaba Paul Ricoeur, el otro, la alteridad, ya está actuando en el corazón de la ipseidad, del yo:<sup>4</sup>

- a. *Somos otros*. El otro ya está dentro del sujeto, el otro en sí mismo, como demuestran las “figuras de alteridad” internas, de lo que no controlamos en nosotros mismos: como el cuerpo y lo involuntario, o la conciencia y el inconsciente.
- b. *Somos consecuencia de otros*. La influencia de los demás con los que nos relacionamos/dialogamos a lo largo de nuestra vida, consciente o inconscientemente: familia, profesores, amigos, lecturas, cultura, religión, publicidad... la comunidad.
- c. *Somos otros por venir*. Podemos convertirnos en otros. La identidad no es rigidez, una forma fija y acabada, sino plasticidad.

Propongo que adaptemos a los museos este esquema de “salir de uno mismo”, o de la comprensión de “uno mismo-como-otro” —retomando el título de Ricoeur—, para asumir la importancia de la alteridad (en su triple sentido) en la identidad de las instituciones:

- a. Tiene otros dentro de sí, ya en su interior (otros museos dentro del museo: en las posibilidades desconocidas de la propia colección que se pueden profundizar, en la historia del museo donde hay muchos museos diferentes, en lo que se revela como inconsciente en su acción con prejuicios irreflexivos, en la diferencia entre las intenciones deseadas y la realidad, en la forma en que el museo es visto por los diferentes públicos y sus trabajadores...).

---

<sup>4</sup> Véase Paul Ricoeur (1990: 367). *Soi-même comme un autre*, título de este libro, es todo un programa y resumen de su pensamiento, que retomamos aquí.



- b. Debe abrirse a otros fuera de sí (por lo tanto preguntarse ¿cómo se relaciona con los demás? Apertura o cierre; confianza o desconfianza en otros puntos de vista, en la diversidad, en la crítica... ¿Escuchan los museos? ¿Y a quién? ¿Se dejan influir y transformar?).
- c. Puede ser otro, transformarse (ser plasticidad, frente al cierre y la solidificación del “siempre ha sido así”).

El museo es un dispositivo de relaciones y debe asumir una forma dialógica, sin miedo a situarse en el umbral del instante y responder de un modo nuevo, como otro. Sin miedo a volver a empezar.

### 5. De las ventajas de los museos, o cómo sirven a la vida

Señalo nueve lecciones que podemos aprender de los museos, y que ellos pueden aprender de sí mismos, y que ejemplifican su utilidad para la vida —en particular para la formación/educación personal y comunitaria— y para su propia metamorfosis:

1. *La valorización de lo múltiple – contra la arrogancia de lo único.* En los museos nos encontramos con la multiplicidad, tanto en la diversidad de los museos existentes como en lo que albergan y exponen en su interior: múltiples objetos (raros o banales), diferentes soportes (escultura, instalación, pintura, cine, fotografía...), diferentes estilos y enfoques (figuración, abstracción, narrativa, intimismo, política...), diferentes orígenes geográficos y temporales. Un museo demuestra que la multiplicidad es una ventaja, contrariamente al pensamiento que la devalúa para promover la singularidad, sea cual sea.
2. *La valoración del cuidado – contra el abandono.* Conservar y estudiar las colecciones es una misión prioritaria de los museos: esta actitud hacia los vestigios del pasado nos ayuda a comprender que somos herederos, pero no propietarios; nos han sido confiados como custodios, para transmitirlos a las generaciones siguientes. Pero un museo no solo conserva, sino que presenta: hace visible. Y debe reflexionar cuidadosamente sobre este modo de presentación, este “he aquí” que señala y hace visible. Este doble cuidado también es fundamental en la educación: con el pasado, con lo que queremos conservar y que permanece vivo para ayudarnos a entender el presente, pero sin descuidar la forma de mostrarlo y comunicarlo. Sin olvidar que forma y contenido se cruzan y se alimentan mutuamente.



3. *La valorización del proceso y el cambio, de la plasticidad – contra la de la perfección y la mismidad.* En un museo, reconocemos los sucesivos cambios y mutaciones a lo largo del tiempo de un país o región, de una sociedad o de una actividad u objeto. En un museo de bellas artes, podemos darnos cuenta de cómo un artista puede experimentar con diferentes medios, estilos, enfoques, fases a lo largo del camino, e incluso valorar el proceso más que el objeto final. El proceso educativo también debería ayudarnos a darnos cuenta de que no necesitamos resignarnos al estado actual de las cosas, ni personalmente ni como comunidad, ni ser meros repetidores de fórmulas ya encontradas en el pasado. El cambio, la diferencia y la alteridad forman parte de la identidad, tanto nacional como personal (así como la de los propios museos). La noción de “identidad” no puede confundirse con la de “mismidad”. Desde un punto de vista personal, es crucial hacer hincapié en la conciencia de uno mismo como un devenir, un proceso, y no un resultado acabado, “perfecto”. No hay que transmitir la idea de irreversibilidad, sino de que estamos en permanente construcción.
4. *La valorización del conflicto – contra la falsa concordia.* Hay muchos museos que nos recuerdan que la historia natural o la existencia humana colectiva es el resultado de antagonismos, acontecimientos violentos, desacuerdos, perspectivas políticas diferentes, oposiciones armadas, lucha por los derechos humanos, contraposición de ideales, o incluso materiales. Del mismo modo, los grandes artistas están influenciados por otros que les precedieron, pero para encontrar su propia identidad tuvieron que apartarse y buscar su propio camino, sin miedo al conflicto. También hay obras de arte que no ocultan el conflicto; al contrario, muchos artistas intentan mostrarlo: ya sea en las tensiones dentro de la obra, o bien provocando reacciones emocionales o debates intelectuales más violentos. Parecen indicarnos la necesidad de aceptar el conflicto y la confrontación como parte de la vida, y del desarrollo personal y comunitario. ¿Cómo educamos para gestionar la tensión (interna o externa)? ¿Cómo ofrecer herramientas que ayuden a resolver los choques de opinión, las diferencias culturales o religiosas, sin miedo a ser o pensar diferente, y sin que esto lleve a la violencia? Se trata de la salud de la democracia.
5. *La valorización de todas las facultades humanas – contra el imperio de la razón.* Los museos revelan cómo la humanidad ha tratado a lo largo de los siglos las distintas potencialidades del ser humano: la



racionalidad, las sensaciones y las emociones. Cuando observamos los vestigios que nuestros antepasados crearon para las distintas actividades y ámbitos de la vida —religioso, político, recreativo, laboral, natural, financiero, familiar e íntimo— o las obras de arte que privilegian diferentes enfoques, temas y lenguajes, encontramos la totalidad de lo humano. Los proyectos educativos también deberían hacer hincapié en las distintas facultades y lenguajes: desarrollar los sentidos y las capacidades expresivas del cuerpo, prestar atención a los sentimientos y afectos, fomentar el pensamiento crítico y el discurso argumentativo. Centrar el proyecto educativo en una sola de las facultades es tan imprudente como ejercitar un solo músculo del cuerpo, atrofiando todos los demás.

6. *La valorización de la complejidad – contra la simplificación.* En los museos, como en la *Divina comedia* de Dante, nos encontramos con la existencia humana en su totalidad: desde el descenso a los infiernos hasta el ascenso al paraíso. La amplitud de la vida, en su ambigüedad y contradicción, cobra vida ante nuestros ojos. También el educador debe mostrar este horizonte complejo del ser humano: no limitarse a presentar la parte, sino el todo.
7. *La valorización de lo incierto – contra la falsa seguridad de la certeza.* En los museos encontramos a menudo objetos cuya función o uso desconocemos, o sobre los que hay teorías, pero no certezas evidentes. También encontramos obras de arte que nos muestran nuestra ignorancia —por ejemplo, sobre los personajes, las escenas míticas o históricas allí representadas— o que nos hacen enfrentarnos a nuestra extrañeza y nos dejan sin palabras o sin orientación. Ante algunas obras, sentimos una especie de impotencia: no entendemos ni dominamos su significado. Y eso es el mejor motor para el aprendizaje: la conciencia de la ignorancia nos pone en movimiento, imaginando respuestas y posibilidades. ¿Qué mejor impulso para el desarrollo creativo y el pensamiento crítico que un objeto que nos obligue a investigar, a experimentar, a mirarlo desde todos los ángulos, a buscar la solución, en lugar de que nos den la respuesta que ya sabemos a ciencia cierta, con la exigencia de que la reproduzcamos? Como sabía Aristófanes, educar no es llenar un vaso, sino encender una llama.
8. *La valorización de la gratuidad y el placer – contra el utilitarismo calculador y productivo.* Un museo nos brinda la oportunidad de



experimentar un tiempo distinto al habitual: los objetos que alberga han sido sustraídos a la vorágine destructiva del tiempo utilitario y consumista. Por un lado, su función habitual se ha suspendido o nunca fueron útiles. Por otro, no pueden comprarse ni consumirse. No son ni pueden ser míos. No están disponibles para estas formas de manipulación y destrucción: la utilidad inmediata y el deseo de posesión. Nos enseñan así una enorme e inestimable lección: la gratuidad. La de la presencia libre de las cosas. La del placer, lo lúdico, el juego. La del tiempo sin por qué ni para qué. En una época marcada por el afán de eficacia y productividad rentable, esta subversión es decisiva y una lección para la comunidad educativa. ¿Cuál es la idea de humano/ adulto/ciudadano hacia la que educamos y que guía nuestros planes de estudio y métodos pedagógicos?

9. *La valoración de la participación – contra la pasividad y la renuncia.* El carácter inclusivo (¡o no!) de los museos ha sido un importante debate en los últimos años: sobre el acceso o la exclusión de determinadas comunidades, la representación de la diversidad, la participación informada en las decisiones, etc. En muchos museos —como en el caso de las obras de arte contemporáneo— se requiere incluso la participación activa de los visitantes: tanto para conocer un objeto concreto como para realizar la obra en sí, que no existirá sin el visitante activo. Ganar competencias y habilidades para poder participar con su voz única y autónoma en la vida colectiva. La tradición se acoge como un campo para la innovación. Si la cultura no se renueva, muere: es una tarea infinita. Este sentido de pertenencia a una comunidad que nos precede y nos trasciende, que promueven los museos, es una lección de arraigo, de participación personal y de reconocimiento del papel insustituible de cada persona en la vida cultural colectiva.

### **Declusión: lo contrario de una conclusión**

Los museos son preciados depósitos de humanidad y nada humano les es ajeno. Permiten que cada cual descubra fuera de sí posibilidades antes desconocidas. *Desconfinan* el mundo limitado en el que vivimos, nuestro horizonte de posibilidades. También en la forma en que pueden favorecer,



o no, la salud de la democracia:<sup>5</sup> es fundamental que la democracia no sea vista como una dimensión especializada del sector político, tiene que ser una preocupación transversal a los distintos sectores sociales, y una forma de que los museos sean relevantes. Podemos vivir en un estado democrático y, sin embargo, las diferentes dimensiones e instituciones de la vida comunitaria siguen siendo autoritarias. En este sentido, los museos deben trabajar para promover un concepto de ciudadanía cultural basado en el pluralismo: reconocer la multiplicidad de voces y valorar las diferencias. Las interpretaciones reduccionistas y unívocas de la identidad cultural son peligrosas, una negación de la visión democrática, inclusiva y abierta de las culturas.

¿Cómo puede consolidarse la democracia en el ámbito cultural?

¿Qué relaciones de poder se establecen en las instituciones, entre estas y los públicos, y en las prácticas culturales y educativas?

¿Cómo puede contribuir la participación cultural a la emancipación de los ciudadanos?

Los museos, sus procesos y modos de organización, lo que valoran y proponen, si tratan a los ciudadanos como consumidores o como colaboradores, todo tiene consecuencias para la salud democrática de una sociedad. El principio debe ser el de vaciarse y escuchar. Dar voz a otros e integrarlos en uno mismo, en su diferencia. ¿Están los museos prestando atención? ¿Están realmente abiertos a escuchar y seguir a quienes están en los márgenes, en las periferias, que pueden aportar propuestas radicales de cambio que permitan a los museos ser relevantes hoy? ¿Son capaces los museos de acoger la alteridad, en los múltiples sentidos que aquí se han tratado, lugares abiertos y que salen de sí mismos? Como propone la *Carta de Porto Santo*, ¡es urgente transformar las *ins-tituciones* culturales (en este caso, los museos) en *ex-tituciones*!

---

<sup>5</sup> Vuelvo al tema y al título de la *Carta de Porto Santo*, "La cultura y la promoción de la democracia: hacia una ciudadanía cultural europea".



# Referencias

Certeau, M. de (1987). *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. París: Gallimard.

Copeland, M. y Lovay, B. (eds.) (2016). *The Anti-Museum*. London: Fri Art & Koenig Books.

cummings, e. e. (2004). *Eu: seis inconferências*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Malabou, C. (2018). *La plasticidad en espera*. Santiago de Chile: Ed. Palinodia.

Malabou, C. (2009). *Ontologie de l'accident. Essai sur la plasticité destructrice*. París: Éditions Léo Scheer.

Malabou, C. (1996). *L'Avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*. París: Vrin.

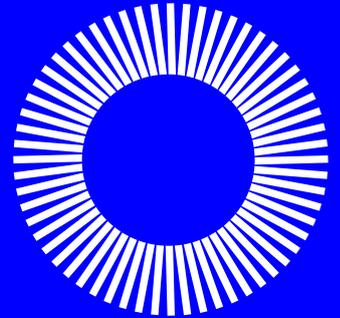
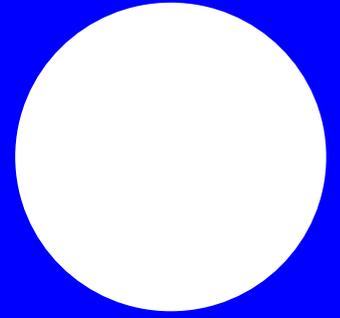
Nietzsche, F. (1990). De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie. En G. Colli y M. Montinari (orgs.), *Oeuvres Philosophiques complétés II. Considérations inactuelles I e II*. París: Gallimard.

Prodger, M. (2021). The notional gallery? How art museums turned into public palaces. *Apollo. The International Art Magazine*, April: 78.

Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. París: Seuil.

Decolonización  
y patrimonio museológico:  
nuevas incidencias frente  
a los retos históricos

## **Panel e intercambio de experiencias**

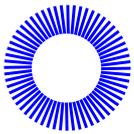


La idea de dar voz o dar la palabra podría caracterizar a la jornada que giró en torno a la decolonización y el patrimonio museológico. Desde una visión crítica y autocrítica, las diversas intervenciones y experiencias mostraron iniciativas que apuntan a museos que escuchan, que se comprometen y que incluyen.

# Decolonizar el museo desde las múltiples presencias

Silvana M. Lovay

Coordinadora de  
Educación del Museo  
Nacional Estancia Jesuítica  
de Alta Gracia  
Argentina



El museo, como institución permanente, política y social, debe procurar, generar y afianzar vínculos a lo largo del tiempo con sus comunidades, con el objetivo de construir colectivamente, por medio del acto educativo, saberes significativos y afectivos, que les permitan dialogar y consolidar identidades individuales y colectivas.

En ello podemos situarnos dentro de la museología social, ya que esta alude a cimentar en consonancia con el camino de la justicia social, de la inclusión plena, de la pluralidad de voces. El museo debe comprender que hace tiempo ya no tiene el monopolio de los conocimientos, sino que ellos tienen significado si se edifican junto a todas y todos las y los sujetos sociales: las comunidades.

Asimismo, no podemos negar que aún perduran antiguas representaciones expositivas que carecen de toda legitimación social, científica y política, no solo en el plano discursivo, sino en su materialización, como observamos largamente. Con ello, entendemos que la deconstrucción y la renovación se imponen hoy para dar paso a la decolonización de los museos.

Esta decolonización propone el reto de renovar los vetustos discursos y alejarse de una propuesta colonial cuestionada.

Si tomamos, entonces, de la nueva y reciente definición de “museo”, algunos de los términos allí referidos, como *accesibles, inclusivos, diversidad, comunidades, educación, reflexión*, sería oportuno preguntarnos, asimismo, “¿quién tiene la palabra en los museos?”, como aluden desde el Movimiento de Justicia Museal

de Argentina.<sup>1</sup> Como expresara Boaventura de Sousa Santos (2010), “vivimos en tiempos de preguntas fuertes y respuestas débiles”.

Al museo, como espacio que convive con sus comunidades diversas, se le otorga o se le solicita asumir responsabilidades ante las diferentes problemáticas sociales que nos atraviesan. La museología social, antes referida, nos ofrece ese arbitrio para construir en la inclusión, ya que esta nos habla desde una perspectiva social de atención a la diversidad de los sujetos, apoyada en teorías socio-constructivistas; la inclusión siempre pretende transformar determinados valores en acción, tanto en la educación como en la sociedad.

Igualmente, sabemos también que muchos museos continúan manteniendo y produciendo cultura y conocimiento que dirigen discursos, cánones y representaciones hegemónicas, como mencionan Van Geert y colaboradores (2016).

De todos modos, en este ir y venir respecto a lo que entendemos como rol social del museo, me permito decir desde la praxis que profesionales de estas instituciones han forjado en distintos momentos, y lo continúan haciendo hasta la actualidad, grandes esfuerzos en pos de una multiplicidad de contenidos y de renovadas tácticas, con el claro y hasta tácito objetivo de popularizarlo. Es decir, generar un ámbito de reivindicación de sectores sistemáticamente marginados y de luchas históricamente invisibilizadas, donde se diera

<sup>1</sup> Liderado por la licenciada en Museología, arte educadora y artista, Johanna Palmeyro Morelli.



y se dé la trascendental justicia social antes mencionada, esa donde la primacía esté enfocada en la fuerza de lo inclusivo y representativo, atendiendo a las diversidades en plenitud. Desde una perspectiva anticolonial y antirracista, este es un enfoque clave para derribar las narrativas coloniales que sobreviven aún dentro de un cierto número de museos.

En un interesante material de lectura como *Rumores. Epistemologías racializadas y saberes anticoloniales*, Villegas y Sissokho (2021) ponen de manifiesto un texto y una frase que me permitió reflexionar aún más respecto sobre lo que a veces observamos como buenos intentos sin los resultados esperados: “decolonizar el museo no es un *performance* ni una metáfora”.

En este sentido, deseo abordar el trabajo desarrollado desde el grupo de interés especial sobre Educación en museos y decolonialidad<sup>2</sup> del Comité de Educación y Acción Cultural para América Latina y el Caribe (CECA LAC), en el cual profesionales de museos y universidades construimos de modo colaborativo, desde el año 2020, bajo el propósito de “estudiar iniciativas educativas que abordan de manera crítica la colonialidad en los museos”.<sup>3</sup>

Basado en ello interesa establecer que el concepto *colonialidad*, trabajado por Anibal Quijano (1992), hace referencia a los imaginarios coloniales que persisten hasta el día de hoy en torno al poder, el conocimiento, el género y la raza. Podemos decir que, en este sentido, los museos tradicionalmente han actuado como dispositivos educativos civilizadores, promoviendo cierto tipo de conocimientos, cierto tipo de saberes y también el ejercicio de determinadas prácticas.

Desde nuestro grupo de estudio, sabemos que muchas instituciones museológicas en países que fueron colonizados han comenzado a mirar sus discursos y colecciones con una mirada más crítica, más acentuada respecto a estos imaginarios. En el caso de Latinoamérica y el Caribe este es un tema contingente, pues la región está haciendo frente a una serie de movimientos sociales que buscan transformar estructuras de poder que, en su mayoría, tienen una raíz y hasta una raigambre fuertemente colonial.

Cuando realizamos actividades con/para públicos solemos usar estrategias de difusión que apuntan a que “la comunidad venga al museo” o que “el museo salga a la comunidad”, una vez que ya todo está diseñado y preparado para ejecutar. Pero qué pasaría si dejamos que la comunidad diseñe la exposición, el taller, la conferencia, las narrativas, los servicios higiénicos, los idiomas y dialectos, los textos, el menú de la cafetería, entre otros. Construir otras representaciones implica trabajar junto a otras personas. También entendemos que ya el museo no es la institución —moderno/colonial— que apoyaba con su discurso y sus formas una sola manera de ser ciudadano. Eso significa que ya no tiene el poder de la historia verdadera, del conocimiento unificado que debe ser puesto a disposición del pueblo para que aprenda de manera homogénea y en donde le quede claro su lugar frente al conocimiento, la cultura, la sociedad, la economía. Y esto es porque a ese poder que ostenta tener hay que confrontarlo, discutirlo y repartir las posibilidades que incluyan a todos y todas.

En el sistema del museo podríamos dejar de enunciar discursos y, en su lugar, abrir el campo de respuesta en la exhibición, a lo que cabe preguntarnos: ¿cuántas curadurías permiten a otros y otras contestar ese discurso?; ¿cuántas curadurías permiten múltiples interpretaciones y no solo dan el punto de vista de un/a curador/a?

Si entendemos que el museo es un espacio donde se construyen representaciones de la realidad, debemos

<sup>2</sup> Coordinado por Silvana M. Lovay (coordinadora del CECA LAC); Paola Araiza (corresponsal del CECA México, quien se suma a partir de 2021) y Fernanda Venegas (como corresponsal del CECA Chile, coordina hasta 2021).

<sup>3</sup> En <https://ceca.mini.icom.museum/es/grupo-de-interes-especial-educacion-en-museos-y-decolonialidad/>



dejar de pensar que todos y todas tenemos las mismas realidades. Y continuar interrogándonos sobre: ¿cuántas curadurías y/o acciones educativas se realizan desde la cosmovisión andina ancestral o contemporánea, o desde la memoria de género, o con las voces de migrantes o con la comunidad LGTBQ+?; ¿cuántas curadurías y/o acciones educativas cuestionan e increpan al mismo museo y su sistema? Reitero: ¿quién tiene la palabra en el museo?

Pareciera que el primer paso a dar por el museo es el de interpelar y acotar sus propias narrativas para reconocer los límites de su propia episteme y, de esta manera, comenzar a escuchar otras voces.

Para decolonizar el museo, vinculado a la estética decolonial, es necesario comprometerse con la tarea de escuchar, atravesando la diferencia colonial.

Estamos entrando en un momento en el que debemos dejar de concentrarnos en sostener la prerrogativa de la enunciación y de reclamar lo radicalmente nuevo; debemos comenzar a escuchar aquello que ha sido silenciado por la colonialidad, por nuestro archivo cultural, por nuestras narrativas y por nuestro privilegio. Debemos cuestionarnos de qué manera podemos escuchar aquello que ha sido silenciado, invisibilizado, considerado irrelevante por nuestras propias narrativas.

### Una posibilidad educativa para compartir

Durante la reciente 26ª Conferencia del ICOM en Praga bajo la consigna “El poder de los museos”, desarrollamos desde el CECA LAC el taller “La migración un asunto del presente”,<sup>4</sup> tanto en español como inglés, donde planteamos nuestro hacer desde la siguiente mirada:

Los grupos humanos han generado límites, fronteras y códigos para diferenciarse de los otros, tal vez para “sobrevivir”, o generar dinámicas de dominación

<sup>4</sup> Taller diseñado junto al grupo de “Educación en museos y decolonialidad” del CECA LAC. Dictado por Silvana M. Lovay (coordinadora del CECA LAC), Irene Pomar (miembro del CECA España), María Mónica Fuentes Leal (corresponsal del CECA Colombia) y Adriana Palafox Argáiz (miembro del CECA México).

política o explotación de recursos naturales. Estos límites han construido nuestro lenguaje, memorias y sistemas culturales.

Hoy vivimos en un mundo interconectado que nos permite cuestionar y observar a través de videos e imágenes la dura realidad de aquellos que, escapando de un conflicto, un desastre natural o las duras condiciones económicas o políticas buscan romper las fronteras y salen de sus comunidades tras oportunidades y nuevas formas de vida. Estas imágenes y testimonios no son mediadas por los medios de comunicación, sino desde sus propias voces.

Los migrantes, los “extranjeros”, que llegan a “invadir”, a romper las reglas de la cotidianidad de nuestras sociedades herméticas, son miles de personas que cruzan fronteras con tan solo sus memorias, anhelos y recuerdos, sin equipaje y sin documentos. ¿Dónde quedan las memorias de aquellos que cruzan las fronteras?, ¿no son acaso los museos espacios seguros para la memoria y no son estos los lugares de la representación?

Es por esta razón, que en este taller los y las invitamos a crear estrategias educativas para dialogar con las comunidades migrantes que habitan los entornos de sus museos y a reconocer nuestros discursos frente a la otredad desde una postura decolonial y participativa.

### Palabras para seguir pensando

Como explica Mario de Souza Chagas (2007), no basta luchar para que los movimientos sociales tengan acceso a los museos. Eso es bueno, pero todavía es poco. El desafío es democratizar la herramienta museo y colocarla al servicio de los movimientos sociales; colocarla a favor, por ejemplo, de la construcción de otro mundo, de otra globalización, con más justicia, humanidad, solidaridad y dignidad social.

Consideramos que los retos de la llamada “reinención” de los museos nos acercan a algunas interrogantes: ¿cómo presentar a los “otros”? ¿qué hacer con las



antiguas colecciones forjadas durante el colonialismo?, ¿cómo presentar e interpelar al propio colonialismo?, ¿es posible que los museos nacidos del colonialismo puedan reconvertirse o transformarse en instituciones al servicio de la reivindicación de la diversidad cultural?

Esto nos conduce a otra trascendental interrogante: ¿se han “decolonizado” los museos, de la tipología que citemos?

Superar el pasado colonial y reinventar los museos no es fácil. La situación no es la misma en todos los países. En algunos casos, por ejemplo, los museos se han transformado en instrumentos de reconciliación con las comunidades originarias del país.

Sí creo que podemos pensar en estrategias de renovación, sabiendo que las soluciones adoptadas para responder a los retos son muy diferentes. El primer gran paso es cuestionarnos, interpelarnos como equipos para luego avanzar en el compromiso de la escucha, con el objetivo de identificar, como nos dice Walter Mignolo (2010), nuestra “herida colonial”, para luego proponernos atravesar la diferencia colonial que nos embarga cotidianamente.

Uno de los retos de dichas estrategias que creo estamos abordando, consiste en lograr, finalmente, con veracidad, que los museos se conviertan en instrumentos de diálogo. Clifford y Marcus (1991) nos hablan de la necesidad de crear “zonas de contacto” en los museos, concibiéndolos como lugares en los que los pueblos geográfica e históricamente separados puedan ponerse en contacto entre sí para establecer relaciones que normalmente las condiciones coercitivas, la desigualdad radical y los conflictos no permiten. No obstante, deben tenerse en cuenta las críticas a la idea de “zonas de contacto” que formula Pratt (2010), quien, al utilizar este término para discutir la mediación intercultural en el contexto educativo, insiste en la desigualdad de poder de dicho diálogo.

De todos modos, dialogar, crear, diseñar y desarrollar con otros y otras nos puede expandir la mirada a nuevas formas de gestionar la educación patrimonial y crear conocimiento sobre prácticas museológicas sostenibles.

Desmontar discursos, narrativas, prácticas coloniales en los museos, es un acto que consiste en poder ceder la voz y la realización de acciones, que deben darse de manera conjunta, a la par, porque es junto a esos otros que estamos dejando fuera donde está el tan mencionado poder decolonizador.

Es el acto educativo-pedagógico el que puede ejercer legítimamente la decolonización del ser, del saber —esto se entiende como un proceso por el cual se construyó y consolidó una forma de pensamiento hegemónico que se universalizó en las sociedades coloniales—, y también del poder en nuestras instituciones. *A esto decir que nosotros y nosotras, actuamos como replicadores de este modelo porque fuimos educados bajo esta hegemonía.*

La educación, columna vertebral del museo, y el mencionado acto educativo en sí mismo, son verdaderas herramientas para la ruptura colonial y grandes promotoras de transformación social y de cambio de realidades complejas.

Decolonizar el museo es migrar de los procesos hegemónicos colonialistas de los que somos rehenes. Creo, igualmente, que estamos asistiendo a una auténtica revolución de estas instituciones, que al tratar los temas candentes de nuestra sociedad nos pueden permitir construir nuevos discursos, pero no desde las ausencias, sino por medio de las múltiples presencias.



# Bibliografía

Clifford, J. y Marcus, G. (eds.) (1991). *Retóricas de la Antropología*. Gijón: Ediciones Júcar.

Chagas, M. de S. (2007). Museos, memorias y movimientos sociales. En *Museos en obra, IX Seminario sobre Patrimonio Cultural*, pp. 13-22. Santiago: Dibam.

Mignolo, W. (2010). Aisthesis decolonial. *Calle 14*, 4 (4): 10-25.

Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/ racionalidad. *Perú Indígena*, 13 (29): 11-20.

Santos, B. de S. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Ediciones Trilce.

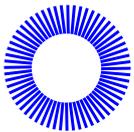
Van Geert, F., Arrieta Urtizberea, I. y Roigé, X. (2016). Los museos de antropología: del colonialismo al multiculturalismo. Debates y estrategias de adaptación ante los nuevos retos políticos, científicos y sociales. *OP SIS*, 16 (2): 342-360.

Villegas, F. y Sissokho, C. (2021). Descolonizar el museo no es una performance ni una metáfora. En *Rumores. Epistemologías racializadas y saberes anticoloniales*, pp. 210-220. Santo Domingo: Contranarrativas.

# Museo compartido.

## Hacia una museología intercultural, afectiva y comunitaria

**Darío Aguilera Manzano**  
Director Museo La Ligua  
Chile



### Museo La Ligua. Construyendo comunidad

El Museo La Ligua, es una entidad cultural y educativa, de dependencia municipal, emplazada en la provincia de Petorca, Región de Valparaíso, Chile. Resguarda colecciones arqueológicas, históricas, etnográficas y de arte, de gran relevancia para la región, que dan cuenta de la historia profunda del territorio al cual dirige su mirada. Desde sus orígenes (1985), ha desplegado una labor museal con un fuerte contenido social, afectivo y comunitario, mirada que es parte sustantiva de su plan museológico, el cual tiene como visión transformar el museo en un “lugar” de encuentro para celebrar la vida; que acoge; que es diverso e inclusivo; que promueve el diálogo y la reflexión crítica desde una perspectiva intercultural y de derechos, y donde la comunidad en su conjunto, sin distinción de ninguna naturaleza, está llamada a ser la “protagonista”.



Este plan, denominado “Museo La Ligua. Construyendo comunidad”, recoge una experiencia acumulada de más de una década de trabajo sostenido junto a las fuerzas vivas de nuestra comunidad —gestores culturales, artistas, dirigentes sociales, profesores, estudiantes, cultores locales y organizaciones sociales de base—, expresando sus anhelos y demandas por participar activamente del quehacer cultural del territorio del cual formamos parte.

Así, esta forma de “hacer museo” se sostiene en un paradigma profundamente humano, desde los afectos, el trabajo colaborativo y la reciprocidad, ejes que contribuyen a impulsar un museo con las personas, estableciendo fuertes vínculos con las comunidades. En los últimos años, este trabajo museal ha permeado todas las áreas de la institución, incluso aquellas que tradicionalmente son refractarias a estas nuevas miradas, como es el caso de las colecciones, la exhibición y la investigación.

Para desarrollar esta nueva propuesta museal, histórica e institucionalmente, hemos tenido dos grandes aliados: el arte y la educación, ambos dispuestos como eje transversal de nuestras acciones. El primero, dotando de toda una estética a nuestra épica, que es alimentada por nuestra accidentada geografía, de cerros, quebradas y valles, y por el legado de nuestros pueblos originarios y latinoamericanos. Además, responsable de abrir nuevos

Frontis Museo La Ligua 2022.



horizontes, aún sin definir. Y el segundo, como medio para lograr materializar nuestra visión institucional, que es contribuir al desarrollo humano de las personas y de las colectividades, propiciando espacios de convivencia y diálogo, para la reflexión, el pensamiento crítico, y celebrar la vida en comunidad.

Es por ello que, como museo, hemos resuelto impulsar fuertemente una museología en clave local, bien arraigada en nuestra historia profunda, que promueva las transformaciones requeridas para avanzar hacia una institución educativa, sostenible, inclusiva e intercultural, respetuosa del medio ambiente y de la diversidad cultural, que trabaje con las comunidades, en pos del “buen vivir” de nuestro territorio.

### **Museos locales, museos sociales**

Desde su génesis, el Museo La Ligua, como institución, ha transitado por varias concepciones museales, entendiéndose esto como la búsqueda de definir el pensamiento teórico-práctico en el que un museo cimienta su accionar; proceso que no ha estado exento de tensiones, por su propia naturaleza reflexiva. Por cierto, que la impronta de la museología tradicional, también llamada histórica, aún vigente en nuestro país, ha gatillado darle un genuino enfoque a esta búsqueda, en especial, como referente, para proponer un nuevo camino y poner los dispositivos de poder de esta corriente museológica al servicio de las personas, las comunidades y el medio ambiente.

De esta manera, la historia institucional del museo, que nace administrativamente como museo público, al alero de una municipalidad, paulatinamente ha ido avanzado hacia un museo local, de sello social, con una fuerte orientación comunitaria en su labor.

Sin embargo, la conceptualización de esta tipología de museos, presente en manuales, que va muy de la mano de lo que señala ICOM (Comité Internacional de Museos),

no responde, muchas veces, a la realidad o contextos socioculturales en que estas entidades se desenvuelven, como es el caso nuestro. Por ello, es complejo entregar una definición concreta que se haga cargo de todas las dimensiones tangibles e intangibles de este tipo de institución. Creo que ahí está su gran potencial: en su flexibilidad, en promover un modelo de gestión a escala humana, centrado en relaciones afectivas, en su apertura por albergar y resguardar el alma y las identidades de sus comunidades, y que se alimenta a diario del trabajo colaborativo y de red.

Son estas razones las que hacen que los museos locales traspasen los muros de sus edificios y orienten su acción hacia el territorio, el entorno y las comunidades que habitan en él. Se transforman así en museos sociales, los que, más allá de sus edificios, construyen relaciones no neutrales y trabajan con las personas por el bien común, impulsando sueños, acceso, participación, emoción, contención, solidaridad y resistencia.

### **Museo compartido: ¿cómo hacer de un espacio un “lugar” para celebrar la vida en comunidad?**

La implementación, hace más de una década, del plan museológico “Construyendo comunidad”, nos ha permitido encontrar un soporte con cimientos firmes para desplegar nuestra labor museal en las más diversas áreas que componen nuestra institución, logrando brindar un desarrollo sostenible a nuestra idea de museo y generar fuertes vínculos con las comunidades a las cuales dirigimos nuestra mirada.

En los últimos años, motivados por consolidar el plan, ampliar sus alcances, y propiciar nuevas conexiones, como museo hemos sumado una nueva estrategia de acción, a la que hemos denominado “Museo compartido”. Esta línea de trabajo tiene como propósito impulsar la democratización de la gestión museal, abriendo espacios para la participación activa y vinculante de



la comunidad en la vida del museo, modalidad que nos ha permitido otorgar mayor dinamismo a nuestra labor social y educativa, y estrechar aún más los vínculos con las comunidades, fortaleciendo de esta manera nuestra vocación comunitaria (Aguilera *et al.*, 2020).

Esta estrategia se sustenta teóricamente en los postulados de la museología social, que profundiza y aborda críticamente la tríada territorio, patrimonio y comunidad introducida por la nueva museología, que apela a establecer conexiones más directas, duraderas, horizontales y empáticas, y asumir un rol más activo y político. Propone hacer de los museos lugares para la vida (cultural y natural), con un fuerte interés por promover y defender valores, como la dignidad social, los derechos humanos, la cohesión social y el respeto por las diferencias. Centra su labor en las necesidades, las problemáticas y los anhelos de la comunidad, y se la juega por ser agente activo de cambio para la transformación social de los territorios que contribuyan al bienestar de los pueblos. También, del mismo modo, posibilita empujar acciones decoloniales, en especial en aquellas áreas que ostentan una gran dimensión pública en los museos, como son sus exhibiciones, deconstruyendo y/o tensionando narrativas hegemónicas, ampliamente naturalizadas por el poder y la élite intelectual en nuestros países.

En términos procedimentales, este modelo de gestión se centra en tres enfoques complementarios entre sí, a saber: inclusivo, intercultural y de derechos.

- Enfoque inclusivo: la idea central es avanzar para derribar barreras físicas y mentales, para que todos y todas, sin exclusión, participen activamente del quehacer cultural de la comuna y del museo, enriqueciendo dichas prácticas con sus propias lecturas, conexiones y experiencias de vida,

construyendo, de este modo, nuevos conocimientos, relaciones y saberes para el crecimiento personal y/o colectivo.

- Enfoque intercultural: el objetivo será visibilizar —entregando voz— y poner en diálogo, en un plano horizontal y de respeto mutuo, a los saberes, tanto aquellos emanados desde cultores y personas locales, como los provenientes de la academia, para la construcción de una sociedad más democrática, diversa y tolerante.
- Enfoque de derecho: buscamos promover la cultura como un derecho humano fundamental, donde no solo debemos garantizar su acceso, sino que también brindar todo lo necesario para que las personas sean protagonistas de su creación, mantención y valoración. Se prestará especial atención a los grupos sociales que históricamente han sido invisibilizados en la práctica cultural contemporánea, como son las personas en situación de discapacidad, los pueblos originarios, las mujeres, los niños y las niñas, y los migrantes.

En términos prácticos, este enfoque “compartido” exige que no solo se incorpore a la comunidad en aquellas dimensiones más públicas que desarrollan los museos, como es su labor educativa, sino que, además, se creen condiciones y escenarios favorables para abrir espacios para la participación social en las funciones museísticas más tradicionales, como la conservación, la exhibición y la investigación, para, de este modo, diseñar políticas museales que contribuyan al desarrollo sustentable de las comunidades y del entorno. Y en ese punto actualmente nos encontramos, desarrollando iniciativas conjuntas, cocreadas con las comunidades, en áreas como museografía, educación museística y vínculos con la comunidad local.

### Concretando sueños museales

A continuación, se describe una serie de experiencias en las cuales hemos puesto en marcha la idea de “Museo compartido”.

La más relevante por su proyección e impacto en la comunidad se relaciona con el proyecto museográfico “Museo La Ligua inclusivo”, el cual nos permitió renovar completamente la exposición permanente, diseñada bajo los criterios de la accesibilidad universal, y cuya narrativa, abordada desde una perspectiva intercultural y decolonial, puso en valor memorias invisibilizadas de nuestra zona, otorgándole voz en la muestra a grupos históricamente excluidos de los museos, como la infancia, las mujeres, el mundo obrero y los pueblos originarios, entregando dignidad y un lugar en la historia local. Se utilizaron metodologías participativas tanto en las etapas de diseño del guion museográfico como en su implementación en el espacio expositivo, enriqueciendo la propuesta final con los aportes y las contribuciones recogidas en los encuentros ciudadanos. Destacó también la participación de artistas y de colectivos artísticos locales, quienes se pusieron a disposición del proyecto para crear una estética que dialogara con los patrimonios puestos en valor en el recorrido por el museo, considerando para ello sus aspectos materiales,

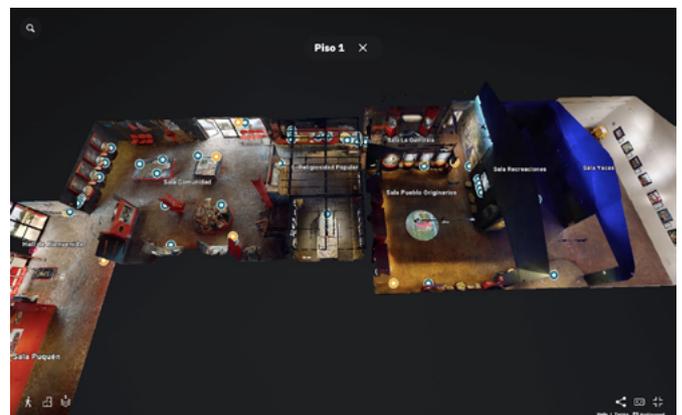
simbólicos, valóricos y emotivos, de modo que activaran distintas conexiones en el visitante.

Así, el nuevo relato centra su atención en el patrimonio vivo de nuestro territorio, junto con revitalizar nuestra historia profunda y diversidad cultural, no desde la materialidad o el fetiche del “objeto”, como de costumbre hacen los museos, sino desde un relato que articula memoria, patrimonio y pueblos, como parte de un pasado-presente vivo y cercano, que tensiona la visión academicista que nos ofrece la ciencia sobre nuestra historia, que se configura entre tradición y modernidad y que constituye un pilar fundamental de nuestra identidad cultural como comunidad.

También se hace una directa alusión a los problemas socioambientales que afectan la zona, especialmente al tema de la crisis hídrica provocada por una larga sequía, el uso irracional y el robo de agua por parte de inescrupulosas empresas del rubro agrícola. Esto ha llevado a que comunidades, especialmente de zonas rurales, tengan acceso muy restringido al agua potable.

La idea subyacente es hacer del museo y su exposición un lugar vivo, dialogante, de encuentro, provocador, estimulante, accesible e inclusivo, con la idea de que todas las personas puedan hacer conexiones con ella,

Vista aérea exposición permanente  
Museo La Ligua, 2022.



Celebración Año Nuevo Indígena junto a jardines Infantiles de La Ligua, Región de Valparaíso, Chile, 2018.



de manera autónoma y libre, a partir de sus propias historias de vida; una suerte de curaduría íntima y personal, que contribuya a enriquecer la experiencia museo, para volver a repetirla, o bien, compartirla (Aguilera *et al.*, 2021).

En educación museística resaltamos el desarrollo del programa intercultural “Al encuentro con nuestros antepasados”, que tiene como misión conectar a niños y niñas de jardines infantiles de nuestra comuna con los patrimonios y la historia local, para la convivencia y su desarrollo socioemocional, desde una perspectiva situada, iniciativa que el año 2020 recibió el premio de la OMEP.<sup>1</sup> Dentro de sus objetivos específicos, apunta a promover en la niñez la valoración y el respeto de la diversidad cultural y la no discriminación, además de valorar a los pueblos originarios como forma de vida sustentable y ecológica.

Lo anterior se ha realizado gracias a una batería de talleres y didácticas específicas, que recoge la experiencia acumulada del área educativa del museo sobre estos temas, logrando promover en niños y niñas un sentido de pertenencia y arraigo, fortaleciendo así las identidades locales, que es menester del museo difundir.

En esta línea, destacan los talleres: “Manos al barro”, sobre alfarería prehispánica; “Modos de vida” y “Arqueología junto a niñas/os”; “Instrumentos prehispánicos”, sobre sonoridades ancestrales, en los que se presta atención a los procesos de cada actividad, como recurso educativo.

“Arpilleras del Museo La Ligua” es otra experiencia que, desde sus inicios (2016), ha aportado a empujar y demandar un museo más social y comunitario. Es un colectivo solo de mujeres que ha realizado una genuina labor, junto al museo, de trabajo artístico-cultural para el bien común. Por medio de la fuerza expresiva de las arpilleras —arte textil, popular, femenino y contestatario, confeccionado con telas, hilos, lanas y bordados—, se han puesto a hilvanar y costurar memorias locales, olvidadas, silenciadas, especialmente historias de vida de mujeres, como testimonios de rebeldía frente al orden neoliberal y patriarcal de la sociedad actual. También les ha permitido promover espacios de contención y convivencia, relaciones afectivas que contribuyen a que sigan muy vigentes en la actualidad.

Dentro de su producción artística destacan sus exposiciones *Oficios patrimoniales de mi tierra* y *Canto a Violeta Parra* (2017), esta última realizada en homenaje al centenario de Violeta Parra. En 2018 confeccionaron un libro en arpilleras sobre los bailes chinos de Valle

<sup>1</sup> Organización Mundial para la Educación Preescolar. [www.omepworld.org](http://www.omepworld.org)



Hermoso, expresión de religiosidad popular de Chile que en 2014 fue declarada como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Unesco. *Arpilleras en pandemia* (2020) recoge testimonios de dolor y duelo, pero también de solidaridad y esperanza, en los momentos más difíciles de la pandemia del covid, vivida en sus entornos familiares. Pero, sin duda, su gran aporte a nuestra comunidad es su obra *El clamor del agua*, mural en arpillera (4,7 x 2,2 m) que es una directa denuncia sobre la grave crisis del agua que afecta nuestra provincia, la que se exhibe en la sala principal del museo.

Finalmente, destacamos los esfuerzos permanentes que hemos realizado el último año, pospandemia, por articular nuevas redes para ampliar la base de acción de "Museo compartido". Nuevamente, el arte es el facilitador para activar encuentros y diálogos colectivos, sumándose a esta red afectiva diferentes agrupaciones, especialmente de mujeres creadoras, como las alfareras de la localidad de Valle Hermoso, además de colectivos artísticos de grabado y pintura, educadoras de jardines infantiles, tanto públicos como privados, a quienes los une el deseo de establecer nuevas conexiones sanadoras con el territorio, estableciendo el museo como su centro de operaciones y creación.

## Conclusiones

En la práctica, como institución, el plan "Museo compartido" nos ha permitido dinamizar y profundizar la labor social y educativa que realizamos a diario en nuestro territorio, permitiéndonos establecer fuertes vínculos afectivos con personas, colectivos y agrupaciones sociales y culturales, las que de manera libre y voluntaria participan activamente en la vida del museo.

Para mantener esta red afectiva, es vital urdir a diario lazos de confianza y relaciones de reciprocidad, propiciando permanentemente espacios de diálogo, en un plano horizontal y de respeto mutuo, donde todos y todas están llamados a ser protagonistas; además de tener canales de comunicación transparentes y efectivos.

Es una gran herramienta para empujar procesos decoloniales al ofrecer lecturas críticas respecto a los sistemas de valores y creencias hegemónicas mantenidos históricamente en espacios de poder, como son los museos. Permite brindar voz y un trato digno a grupos históricamente excluidos de las narrativas de las sociedades contemporáneas, como la niñez, las mujeres, los pueblos originarios, el mundo obrero, las personas en situación de discapacidad, los migrantes, etc.



Arpillerista del museo confeccionando el mural "El clamor del agua", noviembre de 2018.

Para su proyección en el largo plazo se requiere que esta forma de “hacer museo”, permee todas las áreas de la institución, en especial aquellas que tradicionalmente no participan regularmente de instancias colaborativas de tipo horizontal, como son las áreas de exhibición, colección e investigación.

Requiere de un equipo humano de gran vocación de servicio, con desarrollo de habilidades blandas, como la empatía, y altamente capacitado para enfrentar desafíos futuros, pues la relación museo/comunidad no está exenta de tensiones y dificultades, más bien eso es lo regular. Hay que tener disposición a ceder, a negociar, eso sí, nunca perdiendo la hoja de ruta, que es trabajar por el bien común y del medio ambiente, con un enfoque sostenible.

Finalmente, “Museo compartido” es una hoja de ruta, abierta, flexible, que se nutre de las personas y las comunidades, que adscribe a los postulados de la museología social latinoamericana, situada en clave local.



# Bibliografía

Aguilera, D., Muñoz, C. y Zamora, V. (2020). Museo compartido. Arpilleras de La Ligua. En Y. Girault e I. Orellana (coords.), *Actas. Coloquio Internacional de Museología Participativa, Social y Crítica*, pp. 259-269. Santiago: Ediciones Museo de la Educación Gabriela Mistral. <https://www.museodelaeducacion.gob.cl/publicaciones/actas-del-coloquio-internacional-de-museologia-social-participativa-y-critica>

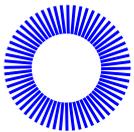
Aguilera, D., Tobar, P., Salinas, J., Fernández, J., Molina, E., Quezada, D., Valdivia, M., Cisternas, B. y Asociación Crea. (2021). Museo La Ligua. Creando entornos inclusivos e interculturales para su exposición permanente. En *Anais do 6º Congresso Internacional de Educação e Acessibilidade em Museus e Patrimônio, São Paulo*, pp. 433-449. São Paulo: IEB-USP; Instituto Itaú Cultural; MAM SP. <https://www.ieb.usp.br/6cieamp-es/>

# Activaciones de una escucha profunda: experiencias hacia prácticas descoloniales desde la Red de Museos del INBAL

Lucía Sanromán

Directora Laboratorio  
Arte Alameda, INBAL

México



## Introducción

El Laboratorio Arte Alameda (LAA) es un museo experimental dedicado al cruce disciplinario entre el arte, la ciencia, la tecnología, la antropología, la sociología y más. Forma parte de la Red de Museos del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) que, a su vez, es parte de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México, engranaje que es vital para entender los dos casos de estudio en los que se basa esta presentación. El primero es la exposición *Escucha profunda: prácticas hacia el mundo al revés* {Yutsil, María Sosa, Naomi Rincón Gallardo y Fernando Palma Rodríguez}, la cual curé y organicé para el LAA. El segundo caso está relacionado con la exposición *Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas*, organizada por el Museo del Palacio de Bellas Artes (MPBA), y en la cual participé como cocuradora junto con otros dos curadores principales. Mi trabajo fue integrar artistas contemporáneos a la muestra.

Un proyecto del cual no he sido parte, pero que me parece relevante mencionar es “*Hasta que los cantos broten: Pabellón de México en la 59.ª Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia*”. Este representa también un proyecto generado a partir de la búsqueda de inclusión y diversidad de epistemologías descoloniales, y fue organizado por la Coordinación Nacional de Artes Visuales del INBAL, quienes son constantes interlocutores en los procesos del Laboratorio Arte Alameda, y guían el trabajo de la Red de Museos.

## Hacia una práctica institucional “situada”

A modo de contexto, hay algunas cosas que relevar sobre el trabajo de la Red de Museos INBAL en relación con la activación de procesos de descolonización museológica que nos reúnen. El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura tiene como misión, “el difundir y divulgar las artes, la literatura y el patrimonio artístico nacional; la educación y la investigación artística, la diversidad y los derechos culturales en igualdad”. Desde 2019, y establecido en relación con los lineamientos del Plan Sectorial de Cultura 2020-2024 de la Secretaría de Cultura, los 18 museos que conformamos la Red enmarcamos nuestro trabajo en relación con ejes transversales de inclusión, diversidad e igualdad, con el fin de instaurar los derechos culturales como dimensión operativa para repensar los museos como entidades vivas, capaces de redefinirse y fortalecerse en su propia identidad y trabajar al mismo tiempo de manera colaborativa. Bajo la dirección general de la doctora Lucina Jiménez en el INBAL, resulta especialmente importante concebir a los museos como espacios con enfoques interculturales y abiertos que promueven el entendimiento cultural y nuevos discursos estéticos.

Cuando hablamos de “inclusión, diversidad e igualdad” en los museos mexicanos, debemos de tomar en cuenta que estos no son separados de nuestro entorno político y social, el cual está —históricamente y en el presente— marcado por el triunvirato fatal de racismo, clasismo y misoginia (como lo es en un sinnúmero de



países). Entonces, un proyecto que se plantea desde el derecho cultural (es decir, desde la posibilidad de restauración jurídica para que todas, todos y todes sean cobijados y representados en el proyecto cultural nacional), implica un trabajo de hacer y deshacer a la vez, no se gesta desde y por operaciones lineales fáciles ni obvias de trazarse y menos de ejecutarse, y que una vez llevadas a cabo resultan muy difíciles de medir en términos de eficacia, más allá del número de personas “diversas”, que hacemos de forma amplia y por categorías comunes (incluyendo género, diversidad cultural, edad, etc.). Un cambio operacional en el que los museos se repiensen como “entidades vivas”, inclusivas, diversas y, más aún, descoloniales, implica el voltear al revés las formas de hacer cultura empezando con el *cómo* (cómo lo hacemos), pero también cuestionando el *qué* (qué presentamos/apoyamos) y, sobre todo, para *quién* (trabajamos, involucramos, interpelamos).

En el caso del LAA ha sido imperativo plantear nuestro trabajo desde una práctica “situada” en el contexto real que habitamos. El inmediato, es de la Alameda Central en el corazón de Ciudad de México. En términos generales, tenemos claro que nosotros trabajamos para diversos individuos y colectividades a los cuales concebimos como visitantes, participantes, cocreadores, usuarios y trabajadores internos y externos, pensando que cada tipología requiere distintas formas de aproximación e inclusión. También nos pensamos como un “pequeño” museo experimental, lo cual nos da una libertad inaudita de ensayar distintas aproximaciones. Lo más importante es que planteamos nuestro trabajo desde la vulnerabilidad, tratando, en la medida de lo posible (de lo psicológicamente posible), de habitar la incertidumbre de nuestros tiempos (pandemia, movilización de fascismos en el mundo, etc.) como valor positivo, sin romantizar las complejidades de nuestra cotidianidad que ocurre en estructuras laborales muy complicadas, pues somos parte del gobierno federal, incluyendo burocracias

barrocas presupuestarias y laborales, y constante conciencia de que nuestra labor muy posiblemente tiene una duración de seis años, que es el periodo presidencial. El pensar estas circunstancias como valores positivos nos permite, como he escrito antes, el estar expuestos, flexibles, capaces de dejarnos atravesar. Resistir el impulso de enunciar y permanecer callados y escuchar. Hacer y dar espacio.

Esto ha incluido, entre otras estrategias, el diseño intuitivo de procesos colaborativos de trabajo de pensamiento colectivo que cambian la dinámica de gestión de los museos y sus hábitos operacionales. Las exposiciones mencionadas aquí son respuestas “museales”, por así decirlo, a los lineamientos transversales del INBAL arriba expuestos. Esto ha implicado un diálogo rico, crítico, a veces tenso y casi siempre contradictorio entre los distintos agentes, curadores, gestores, directores, etc. de la Red de Museos. También ha significado establecer procesos de diálogo, pero, sobre todo, de escucha activa (o profunda) hacia agentes y colectividades cuyas prácticas y voces no han tenido espacio institucional sostenido en el contexto mexicano, en particular con aquellas autoidentificadas como “indígenas” o de pueblos originarios. Apremiados por la necesidad de generar estructuras desde modelos explícitamente diversos, y en particular que hagan y den espacio a formas de vida y epistemologías de “los pueblos originarios” de nuestro país, los proyectos del LAA y del MPBA generaron plataformas de diálogo como parte esencial.

Es importante notar que ambos proyectos se formularon, en gran medida, durante la “olla exprés” de la *zoomificación* del trabajo desde casa durante la pandemia, bajo un ambiente público de crítica y sospecha ante recortes presupuestarios reales al portafolio cultural nacional, y entre el ruido de múltiples y a veces ostentosos gestos simbólicos de reparación hacia los pueblos originarios, los cuales han sido



difíciles de disociar de muchos otros momentos donde “lo indígena” ha sido utilizado como parte de instancias de resignificación política nacional, sin que ello tenga un efecto en cuanto a políticas públicas de apoyo a la autonomía social, política y económica de los pueblos.

### Primer caso de estudio

*Escucha profunda: prácticas hacia el mundo al revés* {Yutsil, María Sosa, Naomi Rincón Gallardo y Fernando Palma Rodríguez} fue organizada por el LAA y estuvo en exposición entre el 16 de octubre de 2021 y el 13 de febrero de 2022. Cuatro proyectos monográficos se reunieron en esta exposición, vinculados por su exploración de formas de pensar y vivir desde epistemologías de pueblos originarios, en cuestionamiento o crítica ante un ordenamiento del mundo, del cuerpo y del afecto, sistemáticamente europeizados.

En su conjunto, las y el artista de la exposición propusieron prácticas artísticas descoloniales en las que la tierra emerge como un vínculo vivo hacia formas de autonomía, tanto lingüísticas como territoriales.

El cuerpo y su enunciación también unen estos proyectos, que abordan la contradicción y complejidad de las múltiples identidades posmestizas que constituyen el contexto sociopolítico actual de México, sugiriendo un posicionamiento encarnado en aquellas que se autodenominan indígenas, feministas, o *queer/cuir* y que, ante todo, implican procesos emancipatorios y descolonizados ante las jerarquías raciales, de clase y género que vivimos a diario en nuestro país y que son, en efecto, la continuación de procesos que tienen sus orígenes violentos en la Colonia.

Las obras presentadas proponen no uno, sino múltiples universos de sentido anclados a pasados y genealogías divergentes y variadas, en los que se confunden el tiempo histórico y el presente, evocando así un mundo al revés.

También están implicadas aquí críticas institucionales a la desigualdad de las plataformas habituales del arte. “Escucha profunda” se apoya, por ende, en un término prestado de Candice Hopkins, curadora, escritora e investigadora independiente de Carcross/Tagish First Nation, pueblo originario autónomo que comparte territorio con Canadá, quien invita a “sintonizarnos para captar frecuencias más profundas, sentir lo que reverbera y oír lo que suena al margen”, como una manera de comenzar a establecer nuevas metodologías institucionales para generar y compartir saberes y preguntas, y así replantear al museo como un lugar de mutualidad (Hopkins, 2019).

La pandemia nos forzó a presentar este proyecto en un solo momento expositivo, concentrándonos en la duración de la exhibición y tomando el espacio de las redes sociales del LAA y de la Red de Museos (canal de YouTube y nuestro canal de Spotify) como extensiones vitales, al ser el espacio de presentación de una serie de 14 charlas presentadas cada miércoles durante y después de la fecha de la exposición, coorganizadas con la Coordinación de Artes Visuales. *Escucha profunda: poéticas hacia el mundo al revés* fue una serie de diálogos públicos virtuales, curada por Sara Garzón, curadora y escritora colombiana especializada en arte latinoamericano. Ella propuso explorar metodologías del cuidado por medio de un quehacer artístico. Se trató de una invitación colectiva gestionada virtualmente para indigenizar el museo. Tuvo tres ejes temáticos: el cuerpo: reconquistando un territorio de mutualidad; el arte, tecnología y tiempo ancestral, un paradigma no occidental, e ¿indigenizar o desindigenizar el museo?

### Segundo caso de estudio

*Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas*, organizado por el Museo del Palacio de Bellas Artes, que estuvo en exposición del 27 de enero al 27 de mayo de 2022, fue un ejercicio expositivo deconstructivo



que trazó las disrupciones ideológicas en torno al arte popular e indígena en los siglos XX y XXI. Comenzaba con el establecimiento de la categoría “arte popular” en la posrevolución mexicana, marcando su devenir por los años noventa y dosmil y la aparición de “maestros de arte popular” y de contranarrativas políticas en torno a la colectividad y al autogobierno, e incluyendo la creciente identificación y circulación de creadores autodenominados indígenas en el campo del arte contemporáneo hoy en día. Visto más ampliamente, el proyecto buscaba corregir un error histórico al honrar el poder estético del “arte de los pueblos” y, por lo tanto, establecía un posicionamiento crítico hacia modelos occidentales y europeos de producción de conocimiento, apuntado hacia valores más incluyentes.

### “Arte de los pueblos” y el museo como aparato canónico

En esta exposición se presentaron más de quinientos objetos de lo que comúnmente se llama “arte popular”, que en la muestra se clasifica como “arte de los pueblos”, donde el término *arte* en singular expresa una diferencia con las artes populares que, en su pluralidad, señalan su cercanía a las artesanías formando parte de las “artes menores”. Entre las obras expuestas se incluyen también 19 “artistas contemporáneos” y 15 maestros tradicionales actuales, como parte de un argumento en el que no se intenta hacer una revisión universal de todas las prácticas asociadas con los pueblos o con el arte indígena histórico o del momento, pero sí revalorizar las formas de ver, interpretar y presentar estas prácticas. Esto para argumentar, tanto desde el guion curatorial como por medio de la museografía y el montaje, en favor de cambiar la forma de entender el arte de los pueblos, no como meras expresiones culturales asociadas a la etnografía o a la antropología, sino como objetos cargados de autonomía estética, es decir, que tienen su propia ontología formal, permitiendo obtener experiencias sensibles similares a las que adjudicamos

a los objetos occidentales del arte que han dado pie a la noción de belleza, como las esculturas griegas y la pintura clásica europea.

Esta estrategia de revalorización no está ausente de contradicciones, pues el mecanismo principal para implementar este cambio de sentido es, en última instancia, utilizar al museo como aparato canónico. En el caso de *Disrupciones indígenas*, el MPBA actúa como dispositivo fundamental para propiciar este cambio, pues ostenta la función social de establecer qué es y qué no es “arte” en nuestro país, con frecuencia por medio de exposiciones rigurosamente investigadas de pintura y escultura, principalmente moderna y de los grandes maestros mexicanos y europeos. El MPBA ha sido un lugar hegemónico en la ecología cultural de nuestro país desde su origen hasta el día de hoy, y se plantea como un museo canónico del Estado dedicado a las “bellas artes” o “artes mayores”: un museo que hace historia del arte. Entonces, es con plena conciencia que tal exposición en este lugar no oculta su poder como institución en sí capaz de reposicionar el “arte de los pueblos”.

### Disrupciones, contradicciones y réplicas

La conciencia de esta contradicción por parte del equipo curatorial creó otras oportunidades de participación y réplica para atender las inconsistencias inherentes a los modelos usuales del museo con estructuras de gestión racializadas en un país en el cual, a lo largo de un siglo, se han perseguido políticas públicas homogeneizantes y donde el arte y la cultura han sido gestionados por agentes que se identifican desde la aparente “neutralidad” que otorga el ser criollo o mestizo y de clase media o alta. Como un primer paso para romper con estos patrones, durante el desarrollo de la exposición se generaron momentos y procesos disruptivos al diálogo curatorial e institucional, dando pie a una contranarrativa incluida en la exposición misma. En comunicación constante con artistas contemporáneos y mediante dos mesas



de diálogo con creadores, gestores, académicos y escritores autenticados como indígenas, o bien con esta ascendencia,<sup>1</sup> se priorizaron diversos e inaplazables temas, comenzando con el reclamo a no ser identificados desde una etiqueta identitaria de “indígena”.

En estos diálogos también se plantearon dudas fundamentales sobre la institución museo y sobre la estética occidental como modelo apropiado para la experiencia y el entendimiento del arte de los pueblos, como expuso la historiadora del arte Ariadna Solís, hija de migrantes be'ne urash: “En nuestras comunidades la sensibilidad estética va más allá de solo ver y está relacionada con el cuerpo, con el movimiento y con cómo se piensa el espacio. Lo estético está metido en entramados éticos, políticos, sociales, económicos y con fronteras muy difusas”. Se localizan en experiencias situadas y encarnadas, algo que el museo contemplativo no puede ofrecer. Es por esto que Nadia López, poeta y pedagoga ñuu savi, anotó: “Hay cosas como el canto ritual que únicamente funcionan con nosotros mismos. Hay conocimientos que realmente no pertenecen a todos, le pertenecen a mi pueblo”. El artista Noé Martínez habló de la voluntad de los objetos. Lo mismo hizo Fernando Palma Rodríguez cuando se denominó a sí mismo como

un “facilitador para que los objetos puedan expresarse y contar sus historias”.<sup>2</sup>

¿Qué implica pensar los objetos como capaces de contener, ejercitar o ejecutar su propia agencia, no inertes o vacíos de deseo y de voluntad? Para comenzar, cuando los objetos tienen voluntad establecen una relación de igual a igual con los humanos, cuyas interacciones están ahora fundamentadas no en el uso unilateral, sino en la reciprocidad dentro de un marco de intercambio ético. Cuando estos artistas creadores, activistas y pensadores otorgan voluntad a las cosas, a las plantas, a los animales y al paisaje, trastocan profundamente el régimen de explotación sistemática que, de alguna forma, es una de las piedras angulares de Occidente y de la colonialidad. Pero también hacen un movimiento lateral en relación con los fundamentos de la estética occidental que puede ser descrito propiamente como una “disrupción” con cánones de belleza en los que la autoría *per se*, o bien el ojo del observador, es la que concede valor. El objeto autónomo anclado a epistemologías originarias clama ser liberado de este juicio estético occidental basado en la mirada y busca establecer otros paradigmas de belleza, alejado de los valores asignados en la historia del arte a las formas, marcando un cambio radical donde los objetos en sí se cargan de sus propios significados en el tiempo a partir de la interacción recíproca.

### Un comienzo y no un fin

Dado un campo político por demás complejo, donde múltiples creadores e intelectuales autoidentificados como indígenas han resistido el ímpetu hacia la instrumentalización de sus identidades, es importante notar que la recepción de la exposición entre el público en general y los medios de comunicación, y sobre todo

<sup>1</sup> Las mesas de diálogo se llevaron a cabo los días 1 y 22 de octubre de 2022, con la participación de: Hilan Cruz Cruz (tejedor nahua), Yutsil Cruz (artista visual), Jan Cristhian Ferrer (bordador jñatjo), Mario Agustín Gaspar (artesano p'urhépecha), Cecilia Gómez (tejedora y artista visual bats'i vinik-antsetik), Arturo Gómez Martínez (curador e investigador nahua), Teresa Haros Farlow (médica tradicional y artesana ko'lew), Nadia López García (poeta y pedagoga ñuu savi), Isaac Montijo (músico y compositor yoreme), Teófila Palafox (tejedora y cineasta ikoots), Fernando Palma (artista visual nahua), Celerina Patricia Sánchez (poeta y promotora cultural ñuu savi), Maruch Sántiz (fotógrafa y artista textil bats'i vinik-antsetik), Ariadna Solís (historiadora del arte, hija de migrantes be'ne urash) y Miguel Ángel Sosme (antropólogo y promotor cultural).

<sup>2</sup> Los testimonios citados fueron tomados de las dos mesas de diálogo citadas arriba. La cita de Noé Martínez fue tomada de una conversación entre la autora y el artista durante el proceso de diálogo sobre su inclusión en la exposición.



de las comunidades indígenas, ha sido positiva y se ha comentado específicamente la relectura y revalorización del arte de los pueblos y su replanteamiento como objetos estéticos. Sin embargo, se debe notar que este ejercicio no inaugura una institución descolonial; en su lugar, ofrece modelos de diálogo en los que otros conocimientos se identifican y ponen en marcha. Es por esto que *Disrupciones indígenas* es un comienzo, no un fin, de procesos museísticos que abren caminos y en el cual, sin duda, las voces más disruptivas son las de los creadores, intelectuales y gestores contemporáneos, quienes muestran las líneas de fuga y ofrecen alternativas y nuevos modelos estéticos que cuestionan las jerarquías, deseosos de descentralizar las narrativas occidentales y modos de ver en torno al arte y sus múltiples formas de enunciación, apuntando hacia otras posibles instituciones aún por venir.



# Referencia

Hopkins, C. (2019, 9 de diciembre). Towards a Practice of Decolonial Listening: Sounding the Margins, ponencia presentada en el marco de President's Dream's Colloquium on Creative Ecologies, en la Simon Fraser University (SFU) cerca de Vancouver, BC. [Video] SFU Graduate & Postdoctoral Studies. <https://www.youtube.com/watch?v=vt1SBjDCJoo>

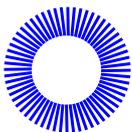
# Un museo afro para Colombia

**Carlos  
Diazgranados**

Programa Fortalecimiento  
de Museos

Museo Nacional  
de Colombia

Colombia



## Introducción

El proyecto del Museo Afro<sup>1</sup> emprende el camino hacia la conformación de una institución de carácter nacional con una base comunitaria extendida en diferentes territorios del país y construida por medio de la participación y la cocreación con diversas poblaciones. La ciudad de Cali será la sede de esta institución cultural fundamentada en un concepto amplio de territorio y comunidades, que establece una red mediante los procesos comunitarios realizados hasta el momento en 22 municipios de distintas zonas geográficas de Colombia.

Uno de los principales referentes conceptuales y jurídicos de este proyecto de museo es la promulgación de la ley 70 de 1993 o Ley de las Comunidades Negras,<sup>2</sup> normativa colombiana que reconoce la propiedad colectiva de la tierra de las diversas comunidades afrocolombianas que históricamente han habitado en los territorios a lo largo y ancho del país. El espíritu de esta ley se basa en un principio fundamental de la cultura negra y es el de la propiedad colectiva de la tierra. Con esta disposición se promueve el reconocimiento de una realidad cultural, una

autonomía sobre las tradiciones y un empoderamiento de la historia de las poblaciones afrodescendientes, y se fomenta la organización social y la toma de decisiones relevantes sobre su territorio y sus comunidades.

Adicionalmente, esta iniciativa del proyecto de museo es el resultado del diálogo del Estado colombiano con las diferentes comunidades que se da en el contexto de proyectos como el denominado Decenio Internacional para los Afrodescendientes (2015-2024), proclamado por la Asamblea General de la ONU, con el objetivo de sumar voluntades y esfuerzos institucionales en los diferentes países miembros y adoptar medidas para el reconocimiento y el goce efectivo de los derechos de las personas de ascendencia africana. En el marco de este decenio se dictaminan medidas de reconocimiento, como la de designar el día 21 de mayo para conmemorar el Día Nacional de la Afrocolombianidad, y al mes de mayo como el Mes de la Herencia Africana en Colombia, entre otras disposiciones.

Desde 2021 se viene consolidando este proyecto cultural en pro del desarrollo y la promoción de espacios de memoria y reflexión alrededor de las historias, las luchas y la vida actual de las comunidades negras, afro, raizales y palenqueras colombianas. Desde el Ministerio de Cultura se han desarrollado la gestión y los aportes para la planeación y puesta en marcha del proyecto de museo desde el trabajo de un equipo interdisciplinario al que pertenece personal del Museo Nacional de Colombia y del Programa Fortalecimiento de Museos, que además cuenta con el acompañamiento de la Secretaría de Cultura de Cali, órgano rector de la política cultural de la

<sup>1</sup> <https://museoafro.gov.co/>

<sup>2</sup> Artículo 1.º: "La presente ley tiene por objeto reconocer a las comunidades negras que han venido ocupando tierras baldías en las zonas rurales ribereñas de los ríos de la Cuenca del Pacífico, de acuerdo con sus prácticas tradicionales de producción, el derecho a la propiedad colectiva, de conformidad con lo dispuesto en los artículos siguientes. Así mismo tiene como propósito establecer mecanismos para la protección de la identidad cultural y de los derechos de las comunidades negras de Colombia como grupo étnico, y el fomento de su desarrollo económico y social, con el fin de garantizar que estas comunidades obtengan condiciones reales de igualdad de oportunidades frente al resto de la sociedad colombiana".



ciudad que se espera vele por el posterior funcionamiento y mantenimiento del museo.

Uno de los propósitos fundamentales del Museo Afro de Colombia es estimular una necesaria reflexión sobre el pasado, que plantea un cambio sobre el presente —el aquí y el ahora—, y ayude a construir un futuro diferente donde el racismo y la exclusión sean minimizados hasta desaparecer. Para un país profundamente racista y excluyente, se trata de un espacio “urgente”, como lo piden las personas en los diversos espacios participativos que ha gestionado el proyecto en el territorio colombiano.

### Contexto general y referentes del museo

La empresa colonial europea construyó toda una infraestructura con el fin de esclavizar poblaciones enteras de diversas etnias del continente africano. Así, las personas en condición de esclavitud construyeron ciudades y fortalezas, y extrajeron oro de los ríos, metal precioso que favoreció el desarrollo de Europa. Sin embargo, el trato trasatlántico de esclavizados desde África hacia América fue una empresa que hoy se reconoce como un crimen de lesa humanidad. Los africanos en las colonias fueron considerados propiedades y no personas con derechos, algo que hasta el día de hoy tiene un impacto sobre las poblaciones afrodescendientes que se ve reflejado culturalmente en invisibilización, racismo y exclusión. Históricamente han sido excluidos del discurso de identidad nación, al igual que sus aportes culturales, políticos y económicos a las sociedades. En nuestro país, las luchas de las comunidades afrocolombianas por la dignidad humana siguen siendo subvaloradas.

Durante años, en Colombia se han dado luchas políticas por la libertad, el reconocimiento, la diversidad étnica y cultural, la valoración del legado afro, la reparación simbólica, y por construir historias propias desde la enunciación de las diversas comunidades

afrocolombianas. Este proyecto de museo se da en el marco de estas iniciativas y demandas históricas.

En Colombia se han emprendido acciones por lograr ese reconocimiento y una apertura al estudio del tema afrocolombiano en programas gubernamentales, proyectos de literatura, programas de bibliotecas temáticas, rescate de archivos étnicos, fomento de grupos de investigación, desarrollo de museos, exposiciones y la revisión de los proyectos existentes, y la creación o consolidación de organizaciones de la población civil que impulsan procesos de rescate y reconocimiento desde el activismo en procesos étnicos, entre otras iniciativas.

Un Museo Afro para Colombia es la oportunidad para construir y narrar más allá de la forma en que tradicionalmente se ha contado la historia oficial desde las “élites españolas coloniales o las élites españolas colombianas”, como las denomina el pensador Juan de Dios Mosquera (2019). Élite colombianas heredadas de esta continuidad en la administración de poder no solo político y económico, sino también simbólico. Estas élites originaron la esclavitud y dieron un tratamiento inhumano a los que no eran considerados sujetos sociales, por lo cual no podían ser parte de la historia, ni participar, ni tener derechos, entre otras privaciones. Ellas han heredado recursos de los procesos de esclavitud que hoy algunos siguen usando para su beneficio.

Por lo tanto, este museo es un proyecto que se formula desde el objetivo de reconstruir y visibilizar las historias, resistencias y realidades sistemáticamente silenciadas de las comunidades afrocolombianas, así como las luchas por derechos, como tener una vida digna, trabajo e igualdad ante la ley y el Estado, y especialmente un reconocimiento y una valoración efectiva por los aportes a la construcción de país y sus identidades diversas.

En Colombia se tienen antecedentes de museos con temática afro en diferentes geografías y en gran medida



liderados por comunidades, en espacios culturales como la Casa museo “Simankongo” de San Basilio de Palenque, Bolívar; la Casa de la Memoria del Pacífico Nariñense en Tumaco, Nariño; el Museo Mulaló en Yumbo, Valle del Cauca; el Centro de Memoria Afrodiaspórica Muntú Bantú en Quibdó, Chocó; el Museo Etnopedagógico Comunitario del Alto San Jorge “Palenque De Uré” en Córdoba, o el Museo Afromóvil Elías Clemente López Torres en Medellín, por nombrar algunos. Se trata de proyectos con metodologías —en ocasiones— participativas que incluyen la cocreación y que han puesto a ciudadanos y ciudadanas afro, negros, raizales y palenqueros en el centro de la práctica museológica desde la participación, la transparencia y la accesibilidad como ejes que conducen a plantear un proyecto no hegemónico en sus formas de hacer para dar viabilidad a las ideas, los anhelos, los sueños y las experiencias de poblaciones históricamente excluidas. Estos museos, por lo general, han sido iniciativas ciudadanas, privadas y comunitarias que trascienden las narrativas y estéticas oficiales que en algunas ocasiones han presentado el componente afrocolombiano solo como “aportes” y no como “pilares” de la sociedad colombiana.

También se reconocen y se tienen como referentes esenciales las experiencias de museos internacionales como el National Museum of African American History & Culture del Smithsonian Institute, en Washington, EE. UU.; la exhibición itinerante The Kinsey African American Art & History Collection, EE. UU.; el Apartheid Museum en Johannesburgo, Sudáfrica; el Völkerkundemuseum der Universität Zürich (Museo Etnográfico de la Universidad de Zürich) en Suiza; el Museo Afroperuano de Zaña, en Perú; el Museu Afro Brasil en São Paulo, o el Museo Nacional del Latino Estadounidense, entre otros.

### La participación comunitaria

El Museo Afro de Colombia se proyecta como un museo vivo y dinámico que no se termina nunca de planear ni de construir, tiene en el centro el diálogo, las manifestaciones

culturales y los quehaceres comunitarios. Su esencia es ser un espacio flexible y de largo aliento, que permita que las personas se sientan como en su casa. Se trata de una entidad cultural con espíritu profundamente colaborativo, incluyente y participativo.

Desde el proyecto y su apuesta participativa se entiende que el mundo afro en Colombia es diverso y contempla particularidades asociadas a las regiones geográficas del Pacífico, el amplio Caribe, los Llanos Orientales, las selvas, entre otros. Múltiples presencias conformarán este museo que será, a la vez, muchos museos y un museo para todos y todas, y que intentará que nadie se quede por fuera.

Este proyecto está firmemente atravesado por procesos de cocreación, con un enfoque participativo en sus diferentes fases, y encuentros regionales con las comunidades negras, afro, raizales y palenqueras del país. Con la información recolectada y su posterior sistematización se busca ampliar la voz de las poblaciones que son los fundamentos para la creación de los documentos y planes rectores del museo, así como la definición de su enfoque y líneas de acción.

Algunas de las estrategias que se han desarrollado desde el enfoque colaborativo son los grupos focales, talleres y entrevistas. Estas “juntanzas” son espacios de diálogo diseñados a partir de las características de la comunidad con la que se trabaja en el momento, por lo tanto, las temáticas y metodologías de interacción son dinámicas y se adaptan a los diferentes contextos.

Se trabaja aquí desde el autorreconocimiento de las historias, el rescate de memorias y geografías, los aportes culturales ancestrales y actuales, los saberes particulares, la identificación de las condiciones socioeconómicas de la comunidad, la descripción de necesidades, expectativas, deseos, reclamos y demandas históricas, así como discusiones sobre la pertinencia o no de una entidad museal, los conceptos amplios de patrimonio, entre otros temas que van surgiendo orgánicamente.



En los laboratorios de cocreación se plantea un espacio de interacción con interrogantes y dispositivos que detonan la acción de los públicos y visitantes con actividades que buscan la participación efectiva, como eje fundamental, para así interpelar y cartografiar lugares de memoria de las comunidades; reconocer historias y testimonios que conforman las identidades diversas y dinámicas de esta; desarrollar de manera colectiva el qué puede ser un museo, e indagar por los objetos y testimonios o las historias que podrían formar parte de las colecciones y ser comprendidos como dispositivos necesarios para activar conversaciones.

Los grupos focales y laboratorios de cocreación forman parte de la planeación preliminar del museo y han sido la base para construir, de forma participativa y colectiva, la estructura inicial del plan museológico a partir de los aportes de algunas de las comunidades afrocolombianas del país, y con miras a pensar la futura entidad desde las experiencias, los conocimientos y las historias de los colectivos sociales.

Con la consulta local se ha llegado, hasta el momento, a 22 municipios de 10 departamentos en cuatro regiones del país. En total, se han realizado tres laboratorios de cocreación, a manera de exposiciones prototipo, con duración de un mes; 39 grupos focales con diversas comunidades y temáticas; 18 entrevistas en profundidad y seis talleres con niños, niñas y jóvenes.

Analizada la información recolectada en las actividades de participación y consulta se tienen algunas líneas de investigación iniciales que han resultado recurrentes: conflicto armado y violencia política; resistencias y organización social; desarrollo, economía y medio ambiente; expresiones culturales y artísticas; miradas diferenciales e incluyentes (género, etnoeducativas, territoriales); invisibilidad, exclusión y racismo; historias, relatos y saberes ancestrales, entre otros temas que pueden surgir en la sistematización y participación efectiva posterior.

### ¿En qué está el museo y qué viene?

El proyecto se encuentra iniciando la fase de investigación y diseño museológico, caracterizada por procesos de cocreación y por el enfoque participativo mencionado. Se plantea realizar la validación inicial con las comunidades que han apoyado el proceso de lo adelantado hasta ahora en la conformación del índice y la estructura base de un plan museológico, con el objeto de planificar las funciones y los programas para el desarrollo y el funcionamiento de la entidad.

Los insumos que resulten de las metodologías de participación están orientados a alimentar las curadurías e investigaciones comunitarias, desde la creación colectiva, conjunta y consensuada con la que se pretende desarrollar el plan museológico, el guion y los componentes estructurantes del proyecto. En esta fase se busca sostener los diálogos ya iniciados y dar a conocer el trabajo de creación colaborativa en nuevas regiones, departamentos y municipios del país donde aún no ha llegado el proyecto, territorios que han manifestado la intención de participar en el proceso y apoyarlo desde comunidades afrocolombianas con características sociales y culturales diversas entre sí.

Este museo también se proyecta como el epicentro de la creación de la Red de Museos Afrocolombianos, negros, raizales y palenqueros, un agrupación que integraría instituciones museológicas relacionadas al tema afrocolombiano en el país para fomentar su fortalecimiento y profesionalización y, especialmente, mostrar su experiencia; construir iniciativas conjuntas en pro del reconocimiento, la resignificación y el legado afrocolombiano raizal y palenquero, y exponer sus componentes actuales y dinámicos desde lo cultural. Además, busca fomentar una escuela "afromuseológica" que entienda que esta primera sede del Museo Afro de Colombia se proyecta como una plataforma para establecer vínculos por un proyecto común de base



comunitaria, participativo y amplio para transformar el país y brindar herramientas para el desarrollo del empoderamiento del trabajo de las comunidades con los museos.

El Museo Afro de Colombia es un proyecto que identifica su origen en la transformación histórica que ha experimentado el Estado colombiano desde la Constitución de 1991, la cual reconoce al país como diverso, pluriétnico y multicultural. A partir de esto es que esta institución está vinculada a conceptos y políticas culturales que privilegian la construcción colectiva, el ceder la palabra, la escucha activa y la participación efectiva, absoluta y contundente de las comunidades, así como la defensa de la vida. Esto es relevante, pues el desarrollo del Museo en sus fases de materialización tiene lugar en un momento en el cual las comunidades afrocolombianas, negras, raizales y palenqueras están teniendo una participación política fundamental en el contexto histórico actual.

# Referencias

Ley 70 de 1993, de Comunidades Negras. 31 de agosto de 1993. *Diario Oficial* n.º 41.013. <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2006/4404.pdf>

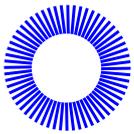
Mosquera, J. de D. (2019, junio 7). *La historia NO CONTADA de la comunidad AFRO en COLOMBIA*. [Video] Señal Colombia. <https://www.youtube.com/watch?v=OYTS3c1Z3sE&t=22s>

# Entre la práctica y la norma: cruces museológicos en el trabajo de consultoría en el Memorial das Ligas e Lutas Camponesas

Ana Paula Brito  
Alane Lima  
Atila Tolentino  
Cosmo Galdino  
Josilene Oliveira  
Sandra Santana  
Weverton Rodrigues

Investigadores

Brasil



El Memorial das Ligas e Lutas Camponesas (MLLC) es un sitio conmemorativo cuya estructura se centra en el trabajo con las familias campesinas y sus contribuciones para fortalecer la vida y garantizar los derechos y la justicia social negados por el régimen capitalista explotador, que margina a las poblaciones ribereñas, campesinos, *quilombolas* y otros.

Fue creado en 2006 y su misión es contribuir a la afirmación de la identidad del pueblo campesino, promoviendo la preservación de la memoria y la historia de las ligas y luchas campesinas brasileñas, así como la formación en educación popular, derechos humanos y agroecología. Además del inmueble histórico, donde vivió la familia de João Pedro Teixeira, líder de las Ligas Camponesas asesinado en la lucha por la reforma agraria, el MLLC cuenta con un edificio construido para actividades educativas y culturales. La institución cuenta con una exposición de larga duración, organiza exposiciones temporales y lleva a cabo una serie de proyectos educativos y culturales. Cabe destacar que es administrada por personas campesinas y desde 2019 cuenta con una consultoría para fortalecer su museología.

Para el desarrollo de sus actividades y proyectos, el MLLC mantiene diversas colaboraciones con diferentes instituciones, organismos públicos e investigadores. Este artículo pretende informar y reflexionar específicamente sobre la asociación formada entre un grupo de consultores especializados en museología y educación patrimonial y el equipo del Memorial, en vistas a la elaboración de su plan museológico, aún en curso, y a la realización de una exposición temporal.

Es un esfuerzo colectivo hecho entre varias manos, mentes y afectos, al igual que la redacción de este artículo. Compartiendo diferentes conocimientos, persistiendo en encuentros cuya principal metodología es el coaprendizaje, con fuerza, sensibilidad y resiliencia. Reflexionando sobre los desafíos institucionales, lo que sería ideal pero sin perder de vista lo que sería posible, considerando las variables y la situación real de la institución.

## Museologías en el Memorial das Ligas e Lutas Camponesas de Paraíba

¿Cuál es tu número de calzado? ¿35, 42, 44? Puede que tus pies usen más de una talla, pero siempre hay un número que “encaja” mejor, ¿no? Pues en el caso del MLLC, hay muchos números que se ajustan a estos pies y a esta tierra fértil para la promoción de la cultura, los derechos humanos y la agroecología.

Podríamos referirnos a la institución como ecomuseo, museo comunitario, centro de interpretación del patrimonio, memorial, sitio de memoria. Hay muchos nombres posibles. Así que uno de los retos institucionales ha sido definir qué número de calzado le queda bien a la institución.

La consultoría presentó varias instituciones museológicas, denominadas de diferentes maneras, ya sea desde la perspectiva teórica de las definiciones de la museología, o desde la experiencia práctica de trabajar con la musealización de memorias traumáticas.



El entendimiento colectivo es que el MLLC es una institución museológica, reconocida como Sitio de Memoria y Conciencia. Tiene su sede en un inmueble histórico, vinculado a un pasado de violaciones a los derechos humanos. Pero no se limita a trabajar con el pasado, ni con la violencia infligida a la familia del líder campesino asesinado, João Pedro Teixeira. La viuda de João, Elizabeth Teixeira, siguió la lucha de su marido. Y nuevas generaciones de campesinos y campesinas han seguido el ejemplo de Elizabeth y el de muchos mártires rurales no registrados en los libros de historia.

En su trabajo, el MLLC incentiva el derecho a la memoria como un derecho civil fundamental, promoviendo que la comunidad y el público perciban la institución como un dispositivo social y político que engloba el derecho a la vida, a la tierra, al pan y todos los derechos garantizados en la Constitución Federal.

Al asumir que la museología es una ciencia que estimula la diversidad, que dialoga con saberes de diferentes disciplinas, pero que está delimitada por principios teóricos y normativos definidos, entendemos que la museología a ser empleada en el trabajo del MLLC necesita estar cruzando diariamente la línea entre norma y práctica. No hablamos de cortes, sino de puentes.

### **El proyecto de consultoría**

El proyecto de consultoría recibió el apoyo de la Coalición Internacional de Sitios de Memoria y Conciencia, que aportó recursos financieros destinados a la compra de equipos y al pago de becas para jóvenes de la comunidad. Los limitados recursos cubrieron seis meses de financiamiento del personal. Ninguno de los consultores recibió remuneración; todos actuaron con carácter *ad honorem*. Observamos que esto supone una limitación, sobre todo por la falta de tiempo completo disponible para el proyecto.

Diversas cuestiones de museología normativa estaban en juego en el trabajo cotidiano de la institución, aun sin designación oficial. Conviene subrayar que este trabajo de consultoría no se limitó a los productos que debían entregarse. Nos centramos en aprender de manera conjunta sobre cada una de las etapas para la calificación del desarrollo institucional.

Es importante constatar el desafío que supone la desconfianza del investigador usurpador, pues Barra de Antas, zona rural del municipio de Sapé, en el estado de Paraíba, donde se encuentra el Memorial, es una comunidad tradicional que ha sido instrumentalizada por el mundo académico durante años. Históricamente, se han realizado muchos trabajos académicos y productos como libros, películas y documentales sobre las Ligas Campesinas de Paraíba y la tragedia de la familia Teixeira, con la colaboración del acervo y conocimiento de integrantes del Memorial. Sin embargo, la institución ha recibido poca o ninguna retribución. Esa historia de explotación intelectual se dejó sentir durante los primeros contactos de la consultoría.

Fue un largo camino antes de que la colaboración se estableciera, formalizándose con la elaboración de un proyecto para recaudar fondos para el plan museológico y una exposición temporal que contó con una curaduría colectiva. Las máximas “campo versus ciudad, saber popular versus saber académico” se superaron con mucho diálogo y a medida que el equipo del memorial fue conociendo al equipo de la consultoría y su trayectoria de trabajo en la defensa de los derechos humanos.

Antes de continuar, conviene insistir: la explotación reiterada de los saberes de los pueblos tradicionales, de la cultura ancestral, en beneficio de los saberes letrados, con APELLIDOS y años, despersonaliza a los colectivos, que son la esencia de la elaboración de estos saberes. Es posible, y necesario, decolonizar nuestra producción e intercambio de conocimientos.



## Metodología para elaborar el plan

El punto de partida fue una lectura colectiva del Diagnóstico Institucional realizado por la directiva de la institución, con socios del Memorial en 2019. A partir de los desafíos identificados, enfatizamos la importancia de la planificación museológica y el potencial de la institución. Los primeros meses fueron dedicados a la organización del equipo de trabajo permanente del Memorial, la revisión de contrataciones, las funciones de cada miembro y a la forma en que las personas jóvenes de la comunidad serían incluidas en el proyecto como investigadores becados.

Fue un largo camino de debates hasta que todos compartimos la misma idea de lo que es y para qué sirve un plan museológico. No tenía sentido seguir discutiendo cada uno de los programas si el todo no era algo concreto y agradable para todas las personas involucradas. Es interesante señalar que no fue solo el equipo de consultores quien explicó en qué consistía un plan museológico. El equipo del Memorial también fue a averiguar qué significaba el término y su composición. Buscamos modelos y la estructura de otros planes, de instituciones similares y de museos con temáticas completamente distintas, para poder entender, juntas, juntos y juntes, la diversidad de posibilidades que ofrece un plan museológico. No tiene reglas, no tiene por qué ser un modelo cerrado, no se trata de un formulario con casillas por rellenar. Entendemos, juntes, que es un cuerpo. Con muchos miembros, venas y órganos. Un mapa de un cuerpo vivo.

Intentamos establecer colaboraciones con instituciones culturales y vinculadas al patrimonio en el ámbito estatal y federal, con el fin de conseguir más apoyo y establecer conexiones entre la institución y estos organismos gubernamentales. Sin embargo, no hubo receptividad ni voluntad de construir colectivamente. Decidimos entonces invitar a personas expertas en cada uno de los

programas que íbamos a debatir para que compartieran sus conocimientos teóricos y técnicos con el fin de combinarlos con nuestros conocimientos y escritura.

Nuestra metodología tuvo en cuenta la redacción previa de cada programa, en la que al menos dos integrantes del Grupo de Trabajo (GT) redactaron los principales puntos que debían considerarse en el debate colectivo. Esta selección consideró la experticia y experiencia de cada integrante en relación con el contenido del programa. Una vez redactadas las bases del debate, se socializaron con todas las personas integrantes del GT. Luego, en la reunión de debate, todos las habían leído previamente y acudieron a la reunión con ideas más desarrolladas para contribuir a la redacción colectiva realizada durante la reunión.

En algunos casos, se realizó una segunda reunión con especialistas en el tema. En esta reunión con la persona especialista en el tema, dividimos el momento en dos etapas: una charla de la persona especialista sobre el contenido, con perspectivas teóricas y más actuales sobre la discusión del tema en cuestión, seguida de una conversación con todas las personas integrantes del GT sobre cómo y qué de lo discutido podría añadirse al diseño del mapa del cuerpo vivo del MLCC. Se realizó una tercera reunión para ultimar el programa, teniendo en cuenta las fases anteriores. En las reuniones que no contaron con la participación de especialistas se celebraron debates, se completaron los textos y se revisó el texto final en dos reuniones.

Uno de los retos, considerando que aún estamos finalizando la construcción de los programas, ha sido seguir una estructura estándar para todos los programas; tener una redacción uniforme, considerando la diversidad de la redacción del texto base, y también mantener un estándar en los debates aportados por cada especialista participante. Las discusiones han tenido lugar quincenalmente, la mayor parte en horario vespertino,



pero hemos intentado intercalar los horarios, teniendo en cuenta que todas las personas participantes tienen otras exigencias profesionales y/o de estudio.

La perspectiva es que, una vez concluidos los trabajos del GT, contemos con la colaboración de una museóloga, ajena a los trabajos, que revise el documento, principalmente con el fin de contribuir a la uniformidad del texto. Tras esta revisión, el GT se reunirá con la revisora para discutir la corrección, con el fin de aceptar o ajustar las precisiones sugeridas y, por último, finalizar el documento.

### ¿Cómo explicar la “bonitura” del plan museológico a nuestra gente?

Este fue uno de los principales debates: simplificar términos como musealización y plan museológico. Estos son algunos de los aspectos más destacados de esta experiencia, ya que muchos términos técnicos de la museología no forman parte de la vida cotidiana de la comunidad directamente implicada en el MLLC.

Pasamos algunos meses discutiendo qué era un plan museológico, porque partíamos de la premisa de que el documento podría ayudarnos a entender y ver este cuerpo museológico. Nos dimos cuenta de que hacer el plan nos ayudaría a identificar los órganos, las venas, los músculos y otras partes de este cuerpo vivo.

La importancia de este entendimiento radicaba en que la consultoría llegaría a su fin en algún momento. Y serán sus integrantes quienes, habiendo aprendido cada detalle de la construcción de este cuerpo vivo, podrán cuidar mejor de la salud y la vida de la institución. Las personas campesinas integrantes del GT se convertirán en agentes multiplicadores y cuidadores activos de este gran cuerpo museológico.

Una de las herramientas para compartir la “bonitura” de lo que es el plan, parafraseando al educador Paulo

Freire, y en respuesta a la inquietud de la presidenta del MLLC, fue crear un material didáctico que utilizara un lenguaje artístico para mostrar cómo entendemos el plan museológico que hemos construido.

El material fue producido en formato de cordel, con un poema de Cosmo Galdino, campesino y miembro del GT, que no solo presenta lo que es el plan y cada programa, sino que invita a todas las personas, especialistas o comunidad, a contribuir en su construcción.

### El tiempo como dueño de un destino no lineal

Este trabajo de consultoría ha tenido muchas fases, todas ellas presentadas y recibidas de forma no lineal en cada etapa del proyecto. Entre ellas cabe destacar:

- Tiempo para cada “producto” del proyecto: exposición temporal y redacción del plan museológico.
- Tiempo de catástrofes (personales, estatales y mundiales): covid en el mundo, nacimientos, fallecimientos, enfermedades, separaciones, entre otros problemas que afectaron a integrantes del equipo. No fingimos que los problemas no estaban ocurriendo o que no afectaban al desarrollo del proyecto, que es realizado por personas. Aceptamos las pausas y gestionamos las reanudaciones, pero también continuamos con las discusiones, incluso sin la participación de algunos miembros durante los periodos de mayor dolor y desafíos personales.
- Tiempo de discusiones, las tensiones con las metodologías y prioridades del proyecto, sobre todo porque la consultoría extrapoló la discusión de los programas y la elaboración de dos “productos”. En un determinado momento de la discusión, lo dejamos todo para redactar cartas y articular un movimiento social que recogiera la denuncia sobre la construcción de un embalse, que afectaría a toda la comunidad de Barra de Antas, pudiendo provocar la inundación del MLLC y



de más de 700 familias que viven en el territorio donde se encuentra la institución. No tenía sentido discutir una exposición si la denuncia que recibíamos era que el lugar podría inundarse. Un trabajo museológico que no acoge y promueve la defensa de la vida no sirve para nada. Por eso fuimos juntos a buscar información a las organizaciones responsables, posicionándonos al respecto. Creemos que esta pausa fue un refuerzo consciente a la discusión sobre la museología mundial: el museo no es un lugar para la neutralidad, y cuando se trata de la vida y el respeto a la dignidad de la persona humana, no hay abstención justificable.

Llevamos dos años así y esperamos que el plan esté terminado en febrero de 2023. Son dos años discutiendo un plan museológico y comprendemos la importancia de cerrar este ciclo de planificación. Al alargar tanto el debate, no ignoramos la caducidad de algunos de los puntos tratados en los programas.

### **El museo como instrumento de activismo político**

Los museos se han ido percibiendo gradualmente como un instrumento de activismo político. Y a lo largo de la consultoría, hemos reforzado la lucha de la institución. Ahora, el Memorial se reconoce realmente como una institución museológica, viva y dinámica, que trabaja activamente para defender un mayor respeto y derechos para la población rural.

Esta fue una de las razones por las que se decidió que la exposición sería sobre la comunidad tradicional. Al valorar y musealizar el conocimiento local, históricamente desatendido por las políticas públicas, impedimos que continúe el silencio sobre los impactos de la construcción del embalse en la comunidad.

La inauguración de la exposición *Barra de Antas: terra onde luto e danço* (*Barra de Antas: tierra donde lucho y danzo*) contó con la asistencia de más de dos mil personas. La exposición y el reconocimiento del MLLC

como Sitio de Memoria y Conciencia demostraron que un museo es un dispositivo de lucha política y de afirmación de la identidad.

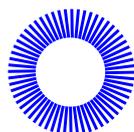
Nos preocupa reducir el academicismo innecesario en los museos, y eso no significa reducir la cientificidad. En la exposición, aportamos una escritura más poética, contribuyendo a la accesibilidad para un público más amplio. No estábamos escribiendo un libro ni un artículo académico, por lo que todo tenía un lenguaje accesible para audiencias muy diversas. Entendemos que las paredes del museo son ventanas y puentes que conectan mundos y saberes diferentes, que construyen sueños y politizan luchas.



# Una exhibición especializada, pero no solo para especialistas: la nueva museografía del Museo Arqueológico de La Serena

**Javiera  
Maino González**

Profesional área de  
Exhibiciones, Subdirección  
Nacional de Museos  
Ministerio de las Culturas,  
las Artes y el Patrimonio  
Chile



En abril de 2021 el Museo Arqueológico de La Serena, perteneciente al Servicio Nacional del Patrimonio Cultural de Chile, concluyó la renovación integral de sus espacios y volvió a abrir sus puertas al público con una nueva museografía. Desarrollada en el marco del Plan de Mejoramiento Integral de Museos, fue el resultado de un largo proceso que comenzó el año 2006 y gracias al cual se restauró también su edificio histórico, se construyó un nuevo inmueble para oficinas administrativas, y se documentaron y restauraron parte de las colecciones, entre otras acciones.

El museo, ubicado en el norte semiárido chileno y fundado en 1943, fue el primero de su especialidad en el país, pionero en la investigación, conservación y exhibición del patrimonio arqueológico. La nueva muestra presenta un relato, a partir de los objetos y su contexto, de las múltiples formas en que los grupos humanos habitaron este territorio en el pasado prehispánico.

El proyecto implicaba un gran desafío. La temática era específica y no muy conocida a nivel local o nacional, acotada a un período de tiempo y un territorio determinado, basada en investigaciones arqueológicas que aún siguen en desarrollo —muchas veces con más preguntas que respuestas— y con objetos, o fragmentos de ellos, que necesitaban de relatos que hicieran emerger sus significados. Además, la colección de más de veinte mil piezas no estaba totalmente documentada, lo que implicó un gran trabajo de selección, comparación y catalogación.

Queríamos ser respetuosas con el rigor de la disciplina y presentar una exhibición actualizada en sus contenidos y en la forma de abordarlos, pero con la intención de hablarle al público no especializado, a visitantes que —quizás— por primera vez se enfrentarían a contenidos de este tipo. Buscamos romper con la idea de que la arqueología es solo materia para especialistas, o del pasado como algo lejano y ajeno. Queríamos presentar los temas de manera novedosa, cercana y atractiva para todas las edades, con espacios de participación, que apelaran a las distintas formas de aprendizaje. Una exposición en la que personas expertas y no expertas se sintieran cómodas y convocadas.

Con este espíritu abordamos el proyecto y los siguientes principios guiaron su desarrollo:

## 1. Evitamos el lenguaje técnico... o lo explicamos cuando necesitamos usarlo.

El trabajo de textos fue uno de los más lentos y dedicados. Fueron años de investigación, reuniones con expertos/as y redacción de guiones preliminares que fueron guiando la propuesta museográfica. Contamos en todo momento con la asesoría de Andrés Troncoso, arqueólogo especialista en la Región. Luego vino el trabajo de edición, de acomodar los textos al espacio existente y de elegir las palabras y los conceptos precisos para presentar cada tema. Así, por ejemplo, evitamos referirnos a *bandas de cazadores recolectores*, y preferimos hablar de *familias, personas o grupos*,





Vitrina dedicada a las nuevas miradas de la arqueología. Se presenta el ejercicio de reinterpretación del significado de unas cerámicas y se invita a los/as visitantes actuales a dejar también sus impresiones.

facilitando la comprensión y también cuidando el enfoque de género, es decir, resguardando que la historia no se relatase en clave masculina. Cuando era ineludible utilizar un concepto técnico, como lito, tembetá, huso, tortera o resistencia mecánica, fueron acompañados de su significado, descripción o un pequeño dibujo.

## 2. No dimos por sentado los conocimientos previos.

Este aprendizaje surgió de nuestra propia experiencia al acercarnos a la arqueología. El equipo de nuestra área de Exhibiciones estaba formado por profesionales ajenas a esta disciplina y durante la investigación nos vimos enfrentadas a temas o conceptos que a ojos de los/as especialistas parecían ser obvios, pero a los nuestros no: ¿qué es la megafauna?, ¿qué es el Arcaico?, ¿por qué es tan importante la agricultura?, ¿por qué se llaman Ánimas? Si nosotros teníamos estas preguntas, los futuros visitantes probablemente también. Además, a mitad de camino realizamos una evaluación formativa con el equipo educativo de la Subdirección Nacional de Museos y luego con el público, lo que nos permitió identificar dudas o confusiones que era necesario aclarar. Así, creamos una exhibición que busca entregar toda la información necesaria para comprenderla a cabalidad.

Incorporamos al comienzo de cada tema una gráfica con referencias temporales, incluimos mapas, fotos o ilustraciones para presentar el territorio, describimos cómo cambian los modos de vida con la cerámica o la agricultura, aclaramos qué es la megafauna o la extinción de una especie, por ejemplo.

## 3. Fragmentos de la vida cotidiana.

Una de las maneras más efectivas de adquirir nuevos conocimientos es relacionándolos con nuestra propia vida, comparando e identificando similitudes y diferencias. Con la intención de acercar los modos de vida del pasado, hicimos hincapié en que eran personas tal como nosotros, *homo sapiens sapiens*, y que seguimos viviendo en los mismos lugares que ellos habitaron, con ocupaciones o tradiciones, tal como nosotros las tenemos. Gracias a las tecnologías de análisis, metodologías y nuevas miradas al pasado, la arqueología conoce cada vez más detalles acerca de la vida de nuestros ancestros. Hoy podemos saber qué comían, si fumaban o con qué pintaban. Esto es una oportunidad, porque permite presentar temas especializados, pero al mismo tiempo cercanos a las personas. Por ejemplo, el pueblo Molle incorporó una serie de prácticas que



“Una imagen vale más que mil palabras”.  
El montaje de las piezas por escala  
cromática permite dar cuenta de  
los cambios en el tiempo que tuvo  
el arte Molle.



dan cuenta de una atención por el cuerpo y la identidad, como el uso de tembetás y joyas o representaciones del cuerpo humano, que no se alejan mucho de algunas modas actuales.

#### 4. “Una imagen vale más que mil palabras”.

Y más aún cuando son palabras técnicas. Conceptos como paleoambiente, cambio climático o el desierto costero se representaron con dioramas, ilustraciones o colores evocativos: verde para representar paisajes más húmedos, colores tierra para representar la aridización del ambiente. Utilizamos ilustraciones de estilo bosquejo: son esbozos de paisajes o figuras humanas que sugieren algunas formas, dejando ver que hay detalles que desconocemos. Para dar cuenta de la calidad de la cerámica Molle incluimos la radiografía de una de sus cerámicas, que permite observar la perfección del círculo y lo delgadas y parejas de sus paredes. Representamos las prácticas funerarias, descritas como túmulos demarcados con piedras en las cimas de los cerros, con una maqueta que muestra cómo podrían haber sido.

#### 5. Físicamente cerca: gestos desde la museografía.

La intención de acercar la arqueología se concretó de manera evidente en la museografía. Las vitrinas en donde se exhiben las colecciones tienen un elemento exterior llamado inforriel en donde se “acercan” físicamente algunos temas, objetos o réplicas de ellos, con textos o interactivos. Es un gesto sutil, pero que fue diseñado con la intención de vincular a las personas con la arqueología, como un puente entre los/as visitantes y los objetos. La iluminación también tiene un papel, con ambientes luminosos, que buscan mostrar el pasado como un espacio llamativo, vivo, alejándonos de la idea de un período oscuro o impenetrable.

#### 6. Mostramos el “cómo sabemos lo que sabemos”.

Una manera muy efectiva de llamar la atención de los/as visitantes y, al mismo tiempo, de hacer una exhibición especializada, es presentando el “tras bambalinas” de los conocimientos. En el caso de la arqueología, esto permite dar cuenta de la rigurosidad de los métodos de excavación, del análisis detallado y





Los colores de las vitrinas Paleoindio (izquierda) y Araucario (derecha) evocan un ambiente húmedo en el primer caso y árido en el segundo. Entre ambas, al centro, una ilustración impresa en un dispositivo tipo acordeón da cuenta del cambio climático.

comparativo de las piezas, de la metodología de trabajo y de los fundamentos detrás de cada interpretación o conclusión. En la exhibición, por ejemplo, explicamos cómo se realiza el estudio del polen que permite conocer el clima del pasado, cómo es la técnica de datación por carbono 14 o cómo se identifican los posibles usos de los objetos.

### 7. Dimos cuenta de la multidisciplinariedad.

En la búsqueda de un mejor conocimiento del pasado, la arqueología ha incorporado las tecnologías, las metodologías y los saberes de otras disciplinas. Esto permite mostrar los conocimientos desde diferentes ángulos, dando a los/as visitantes más posibilidades de “llegada” a los objetos y sus historias. Por ejemplo: radiografías de cerámicas o huesos para ver elementos que no son evidentes a los ojos, comentarios de las decoraciones de las cerámicas desde el arte contemporáneo, estudios comparativos entre instrumentos musicales actuales y arqueológicos. Incorporamos también audiovisuales que muestran a artesanos/as elaborando piezas de piedra, metal, cerámica y hueso, con técnicas tradicionales, que permiten apreciar el trabajo dedicado y riguroso detrás de cada objeto.

### 8. Dimos cuenta de lo que no sabemos o que “nada está escrito en piedra”.

El estudio del pasado sigue abierto y se mira una y otra vez a la luz de nuevas preguntas o tecnologías. Hoy surgen dudas que hasta hace años no parecían relevantes: ¿había roles por género?, ¿qué hacía la infancia?, ¿qué y cómo comían? Muchas de estas interrogantes no tienen respuestas aún, pero dar cuenta de esto permite un acercamiento más honesto al pasado y también fomentar la curiosidad. También contamos errores que la disciplina ha tenido en su interpretación del pasado, buscando dar cuenta de que los estudios siguen abiertos.

### 9. Hacer partícipes: todos/as tenemos algo que comentar, interpretar... o preguntar.

Este fue uno de los principios más relevantes que acompañó todo el proyecto. Sin dejar de presentar las piezas arqueológicas como valiosos testigos de modos de vida que ya no están, quisimos “desacralizar” sus lecturas. Si bien la arqueología tiene herramientas y metodologías que fundamentan sus interpretaciones, no solo los/as especialistas tienen algo que decir.



Vitrina que da cuenta de las prácticas vinculadas al cuerpo del pueblo Molle, acercando conocimientos específicos desde una mirada contemporánea.

Esta intención se materializó en un ejercicio realizado en 2018, en el que invitamos a los/as visitantes a observar una pieza y completar la frase “Esto no es (solo) una cerámica, esto es...”,<sup>1</sup> o a contestar la pregunta “¿Por qué está triste?” relacionada con una cerámica antropomorfa. Las respuestas se imprimieron y montaron dentro de una vitrina junto a las cerámicas, validando de esta forma las respuestas de las personas. Para dar continuidad al ejercicio, se incorporó un interactivo en el cual las visitas actuales pueden también responder qué piensan que son las cerámicas que están observando, invitando a la observación e interpretación.

### Un museo especializado, pero no solo para especialistas: inspiración para un futuro sostenible

Los museos son espacios activos, proponen temas, buscan transmitir mensajes, valores, y con ellos fomentar la discusión, la mirada crítica, también inspirar y despertar curiosidades. Las exposiciones siempre son políticas, no son espacios neutros, están hechas con propósitos e intenciones de fondo.

En la nueva exposición del Museo Arqueológico de La Serena tuvimos objetivos a corto plazo, como dar cuenta de los modos de vida del pasado, las herramientas usadas y creadas, invitar a observar los objetos y, por medio de ellos, a nuestros antepasados. Pero ¿con qué finalidad?, ¿cuál era el propósito? Es aquí donde los conceptos de decolonización y sostenibilidad entran en juego. Una exhibición como esta —especializada pero no solo para especialistas— es una invitación a hacerse parte de la historia, no solo a conocer, sino que también interpretar y cuestionar el pasado, incorporando y validando diversas voces en el relato. Es un museo que busca romper con la hegemonía del discurso, haciendo de la arqueología y la generación de conocimiento una tarea no solo de un grupo selecto, sino que una labor en la que todos/as podemos y debemos hacernos parte, generando así vínculos con el pasado y desde ahí, proyectarnos al futuro.

<sup>1</sup> Este ejercicio se inspiró en el proyecto “Tangible Things” (en Thatcher *et al.*, 2015).



# Bibliografía

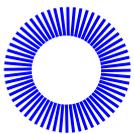
Thatcher, L., Gaskell, I., Schechner, S. y Carter, S. (2015). *Tangible Things. Making History through Objects*. New York: Oxford University Press.

# Afrodescendientes en los museos de México: una tarea pendiente

María Elisa  
Velázquez Gutiérrez

Instituto Nacional de  
Antropología e Historia (INAH)

México



## Introducción

Las investigaciones históricas sobre la importancia de las poblaciones africanas y afrodescendientes en el pasado y presente de México comenzaron a mediados del siglo XX con los estudios de Gonzalo Aguirre Beltrán (1948). A partir de entonces muchos trabajos han mostrado la importancia de estas miles de personas en múltiples actividades económicas, sociales y culturales. Estos estudios han hecho énfasis en sus contribuciones políticas, como, por ejemplo, en el movimiento insurgente y en la Revolución mexicana. A pesar de todo ello, su presencia en los museos de México sigue siendo una tarea pendiente.

La invisibilización y el menosprecio de la importancia de las poblaciones africanas y afrodescendientes ha estado presente en México, por lo menos desde mediados del siglo XVIII. Las ideas de las “razas” y los argumentos pseudocientíficos que comenzaron a estar en boga a partir de la influencia de la Ilustración y los conocidos como naturalistas de la época contribuyeron de manera decisiva a la negación de los grupos africanos y afrodescendientes en la conformación de la sociedad mexicana. También el desarrollo de la idea del “mestizaje” solamente entre los indígenas y los españoles —como si se tratara, además, de grupos homogéneos— fueron determinantes para silenciar y borrar de la sociedad mexicana la participación y las contribuciones de las poblaciones de origen africano. Muestra de ello es que la primera *Historia antigua de México* del jesuita Francisco Javier Clavijero, de mediados del siglo XVIII, no contempló e incluso menospreció la llegada de africanos a la entonces Nueva España.

Posteriormente, el movimiento de independencia de México en 1810 proclamó varias veces abolir las diferencias por calidades o castas y, finalmente, la Constitución de 1824 y después de 1917 reconoció la igualdad de todos los mexicanos sin diferencias de castas o calidades. Sin embargo, ello también contribuyó a que la negación de este grupo en el pasado y presente de México fuera incrementándose notablemente.

Este texto tiene el propósito de mostrar brevemente los avances que se han tenido en México en el reconocimiento de las poblaciones afrodescendientes, de acuerdo a marcos institucionales y jurídicos, fundamentalmente gracias al movimiento social afroamericano, así como de académicos y de instituciones aliadas. También es objetivo de este texto reflexionar en torno a las iniciativas que se han tenido para incluir a los afroamericanos en los museos, como un espacio privilegiado para hacer visible su participación y sus contribuciones a la formación de la sociedad mexicana en prácticamente todas las regiones del país. Para ello, se hace un recuento de las exposiciones temporales que se han realizado y las características de esfuerzos puntuales de museos de sitios en las regiones de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca.

Finalmente, se hace énfasis en las razones por las que es imprescindible que la historia y el presente de estas poblaciones estén en los museos nacionales, regionales y de sitio e incluso en que se realice un museo exclusivo dirigido a estas poblaciones como una iniciativa contra el racismo y la discriminación.



### **Marcos internacionales y nacionales e iniciativas del movimiento afromexicano para su reconocimiento**

Varias iniciativas internacionales han sido fundamentales para visibilizar la importancia de la participación de las poblaciones afrodescendientes en la construcción de países del mundo, especialmente de América. Una de ellas fue la creación del proyecto internacional “La ruta del esclavo: Resistencia, libertad y patrimonio” de la Unesco en 1994. Este proyecto surgió por iniciativa de Haití y varios países de África con el propósito de “romper el silencio” sobre los hechos en torno a la esclavitud, especialmente transatlántica, y la participación económica, social y cultural de los pueblos y las comunidades afrodescendientes. Otro hecho importante fue la realización de la Conferencia de Durban en 2001 que exhortó a los Estados nación a tomar acciones concretas en contra del racismo y la discriminación que han enfrentado las poblaciones afrodescendientes en el mundo.

Asimismo, la promulgación del Decenio Internacional para los Afrodescendientes (2015-2024) por la ONU ha sido fundamental en la exhortación a los Estados miembros para que se lleven a cabo acciones jurídicas, económicas y sociales para mejorar las condiciones de vida de las personas afrodescendientes en el mundo, en particular de sus mujeres y jóvenes. Con el lema “Reconocimiento, justicia y desarrollo”, el programa del Decenio solicita reconocer las dificultades que han vivido las poblaciones afrodescendientes y la necesidad de llevar a cabo actividades concretas para reconocer las problemáticas en torno a la esclavitud, así como visibilizar la participación de las poblaciones afrodescendientes en la construcción de los países y reformar marcos jurídicos para que las personas afrodescendientes dejen de enfrentar discriminación y racismo. La promulgación del Decenio Internacional para los Afrodescendientes hace un especial énfasis en la creación de conocimientos y en la divulgación de las aportaciones de las poblaciones

afrodescendientes por medio de la educación. En este sentido, los museos son espacios prioritarios para este propósito y por ello es inminente que los museos latinoamericanos y en especial de México incorporen en sus discursos curatoriales la participación y las contribuciones de estas poblaciones, que han sido hasta hace pocos años menospreciadas y silenciadas en la configuración de las sociedades latinoamericanas.

Además de las iniciativas internacionales, en México se han llevado a cabo acciones importantes para visibilizar las aportaciones y tareas de las poblaciones afrodescendientes en el pasado y presente del país. Como ya se mencionó, las investigaciones históricas y antropológicas de Gonzalo Aguirre Beltrán hacia los años cincuenta fueron fundamentales para llamar la atención sobre el tema. En su obra *La población negra de México*, Aguirre Beltrán dio a conocer cifras demográficas, procedencia de las personas esclavizadas, características de la explotación y la sujeción de la esclavitud, así como las posibilidades que varias de ellas tuvieron para obtener la libertad y mejores condiciones de vida. Otros estudios, sobre todo a lo largo de las últimas dos décadas, han mostrado la importancia económica, social y cultural de las personas africanas y afrodescendientes en la construcción de México. Por ejemplo, han ofrecido información sobre su participación en la minería, las haciendas cañeras, los obrajes, la ganadería, así como en diversas actividades comerciales, de oficios y de servicio en hogares novohispanos. También investigaciones de los últimos años han hecho énfasis en su participación en los movimientos insurgentes y de la Revolución mexicana.

Algunas de las certezas históricas con las que contamos actualmente es que llegaron alrededor de 250.000 personas del continente africano, en su mayoría esclavizadas, que fueron ubicadas en distintas regiones de la entonces Nueva España; que existió una intensa convivencia e intercambio entre las poblaciones de origen africano y los distintos grupos indígenas y españoles;



que existieron posibilidades para obtener la libertad y que muchos afrodescendientes nacieron libres. Se ha documentado, además, la complejidad de las relaciones familiares y sociales en el virreinato novohispano, los cambios significativos en las relaciones políticas y sociales del siglo XVIII, la llegada de las concepciones racistas hacia mediados del siglo XVIII y el silencio y menosprecio que sobre estas poblaciones existió a lo largo del siglo XIX en el contexto de la idea del mestizaje y de la construcción de un Estado nación homogéneo. Sabemos que las poblaciones afrodescendientes siguieron formando parte de la sociedad mexicana y que arribaron otras personas de origen africano al país, como los mascogos a mediados del siglo XIX, así como afrodescendientes de Centroamérica y el Caribe.<sup>1</sup>

Es importante hacer notar que uno de los seminarios académicos más destacados en México surgió en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en 1997, al mismo tiempo que se llevó a cabo el Primer Encuentro de Pueblos Negros en el Ciruelo, Oaxaca, en la región de la Costa Chica en el Pacífico mexicano. El Encuentro de Pueblos Negros inauguró una lucha importante de las comunidades y pueblos afroamericanos por su visibilización y su reconocimiento en la constitución federal y en las constituciones estatales. No es fortuito que estos dos espacios nacieran al mismo tiempo y que tuvieran conexiones y reflexiones conjuntas a lo largo del tiempo, las que fueron conformando, junto con otras iniciativas académicas y sociales, lo que hemos llamado el movimiento afroamericano. Debe hacerse notar que al movimiento se aliaron instituciones como el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, la Comisión Nacional de Derechos Humanos, el Instituto Nacional de Pueblos Indígenas, entre otras.

Algunas de las exigencias centrales del movimiento afroamericano desde los inicios fueron el reconocimiento constitucional, una pregunta de autoadscripción para los censos y la visibilización de la participación de las poblaciones afrodescendientes. Como ya se mencionó, una de las problemáticas más severas que enfrentan las poblaciones afrodescendientes y, en general, la sociedad mexicana es el desconocimiento que existe sobre la importancia de estas poblaciones en el pasado y presente de México. La pregunta de autoadscripción en el censo intercensal se logró en 2015 y en el Censo Nacional de 2020, 2.576.213 personas en México se reconocieron como afroamericanas, negras o afrodescendientes. En agosto de 2019 se aceptó finalmente el reconocimiento constitucional de las comunidades y los pueblos afroamericanos con un apartado "C" en el Artículo 2.º de la Constitución mexicana. A pesar de estos importantes logros, la demanda de espacios museográficos que narren y expliquen las experiencias y la importancia de las poblaciones de origen africano, que fue desde hace por lo menos 20 años una de las solicitudes primordiales del movimiento afroamericano, sigue siendo una tarea pendiente.

### Afrodescendientes en los museos de México

Hasta hoy, ningún museo en México contempla en sus espacios museográficos a las poblaciones de origen africano. Ni los museos nacionales, ni los regionales incorporan en sus narrativas curatoriales a las personas africanas y afrodescendientes. Parecería que la historia nacional y la regional se hubieran llevado a cabo sin la presencia y participación de estas poblaciones. Todo ello a pesar de las múltiples investigaciones históricas y contemporáneas que se han realizado sobre el tema. No obstante, a lo largo de los últimos 25 años se han presentado algunas exposiciones temporales, en su mayoría fotográficas, y dos museos de sitio en la región de la Costa Chica de Guerrero que es importante reseñar.

<sup>1</sup> Para más información sobre los avances de investigación ver: Velázquez y Díaz Casas (2007), y Castañeda y Ruiz Guadalajara (2020).



Desde 1991 y gracias al programa Nuestra Tercera Raíz, que estuvo vigente varios años en el entonces Consejo Nacional de la Cultura, se realizaron exposiciones en el Museo Nacional de Culturas Populares en la Ciudad de México. Una de ellas fue una fotográfica de Tony Gleaton; otra titulada *Afroamérica*, con la presencia de fotografías de varios artistas, y exposiciones gráficas que explicaban el comercio de personas esclavizadas y la riqueza etnográfica de sus prácticas y manifestaciones culturales. En 1999 se presentó la exposición *Ébano* con fotos de Nicolás Triedo y años más tarde, en 2010, la exposición fotográfica *La santa negritud, la tercera raíz* con obras de distintos expositores; en 2019, se llevó a cabo una exposición con el título *Merequetengue. El color de la Costa Chica* que incorporó fotos, gráficas y muestras de grupos de artistas afromexicanos de la Gráfica Cimarrón.

En otros espacios museográficos se presentaron exposiciones también fotográficas, como en 2004 la llamada *Luces de raíz negra*, con fotos de Manuel González de la Parra en Veracruz; en 2011 una con el título *México: el otro mestizaje*, con fotos de Franc Courtel, Manuel González de la Parra y Sandra Ryvlin, organizada por el Instituto de Investigaciones para el Desarrollo (Francia) y el INAH. Hacia 2017 se presentó una exposición con obras de Brasil y México con fotos de Januário Garcia y José Luis Martínez Maldonado en el Museo Nacional de las Culturas del Mundo del INAH. Asimismo, en 2018 se organizó una exposición temporal en el Centro de la Imagen (Ciudad de México) y el Museo Amparo (Puebla) titulada *Africamericanos*, con obra de fotógrafos conocidos y más jóvenes, así como con instalaciones visuales de artistas. El Programa Nacional de Investigación Afrodescendientes y Diversidad Cultural del INAH ha realizado varias exposiciones fotográficas, como la de *Lo de Candela* (2012), *Tres por tres: Afromexicanos en Guerrero, Veracruz y Coahuila* (2015) y *Danza o juego de los diablos: comunidades afromexicanas de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca* (2022). Estas exposiciones temporales se han

presentado en varias sedes nacionales e internacionales. También es importante hacer notar que se han realizado propuestas de guiones para exposiciones en distintas sedes, entre ellas, el Museo Histórico de Acapulco y el Museo Nacional del Virreinato, ambos del INAH.

Además de estas exposiciones, en su mayoría fotográficas, se han realizado intentos por incluir en los discursos museográficos de algunos museos elementos relativos a la participación de las poblaciones africanas y afrodescendientes en México. Por ejemplo, en el museo municipal de la Ciudad de Veracruz, en la década de los noventa, estuvo una maqueta en la que se reproducían espacios laborales y cotidianos con personas de origen africano. En el Museo Nacional del Virreinato del INAH dos cédulas se refieren a estas poblaciones; en el Museo Nacional de Historia, INAH, un par de cédulas también hacen referencia a su presencia en la Nueva España; en el Museo Nacional de Antropología existían algunas referencias en el espacio dedicado a los pueblos indígenas del sur de México, y en el Museo de Sitio de Palmillas en Yanga, Veracruz, INAH, se exhiben algunos objetos dedicados al tema, en particular a la rebelión del líder cimarrón Yanga.

Debe destacarse que existen dos museos en la Costa Chica de Guerrero dedicados a la población de origen africano. Uno de ellos es el Museo de las Culturas Afromestizas Vicente Guerrero Saldaña, que se creó por iniciativa del programa Nuestra Tercera Raíz en 1999, la Presidencia Municipal de Cuajinicuilapa, Guerrero, y un grupo de personas que funciona como patronato. Este museo ha sido por varias décadas el único dedicado a este tema y ha tenido a lo largo de los años algunas restauraciones. Se trata de un museo pequeño que aborda el tema desde una perspectiva general sobre la historia de las poblaciones de origen africano en México, dedicando más su atención a la región. Usualmente es un museo visitado por turistas, aunque también por estudiantes, profesores y público local. En 2017 se



inauguró un museo de sitio en la población de Huehuetán por iniciativa de la Fundación Petra Morgia, A.C., que también se interesa por dar a conocer la importancia de estas poblaciones desde una mirada más local, sobre todo de la familia Morgia. Finalmente, es importante destacar la iniciativa de la comunidad de los negros mascogos en El Nacimiento, Múzquiz, Coahuila, con un pequeño espacio comunitario de exposición que explica la historia de los mascogos de El Nacimiento.

Apenas en los últimos tiempos y a dos años de que terminé el Decenio para los Afrodescendientes (2015-2024), se empiezan a observar algunos resultados. Uno de ellos es la creación de un museo virtual sobre el tema realizado por el Programa Nacional de Investigación Afrodescendientes y Diversidad Cultural del INAH y Memórica. Esta exposición virtual, que puede consultarse en internet desde un teléfono celular, se titula *Afrodescendientes en México. Pasado y presente* y contiene varios temas históricos y contemporáneos con gráficas, mapas, pinturas, esculturas, fotografías y textos que ofrecen un recorrido sencillo y ameno sobre la importancia de estas poblaciones en México. También, recientemente, en 2022, el Museo Regional de Guerrero del INAH ha incorporado en el censual datos e información sobre las personas afrodescendientes; es especialmente importante, por ejemplo, que señalen por

primera vez que el líder insurgente Vicente Guerrero, segundo presidente de México, era afrodescendiente. Asimismo, en diciembre de 2022, en el Fuerte de San Juan de Ulúa se incorporó una exposición temporal sobre los afrodescendientes en México haciendo énfasis en su importancia en la historia de Veracruz.

En suma, se tienen avances, pero es urgente que antes de que terminé el Decenio Internacional para los Afrodescendientes México cumpla con la tarea pendiente de incorporar en los museos nacionales, regionales y de sitio información sobre la participación de las poblaciones de origen africano en la construcción de México e incluso se piense en la creación de un museo sobre el tema. Esta es una deuda histórica, pero además es una herramienta indispensable para luchar contra el racismo y la discriminación.



# Bibliografía

Aguirre Beltrán, G. (1948). *La población negra de México*. 2.<sup>a</sup> edición. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

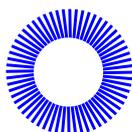
Castañeda, R. y Ruiz Guadalajara, J. C. (coords.) (2020). *Africanos y afrodescendientes en la América hispánica septentrional*. Tomos 1 y 2. México, D. F.: El Colegio de San Luis/Red Columnaria.

Velázquez, M. E. y Díaz Casas, M. C. (2007). Estudios afromexicanos: una revisión historiográfica y antropológica. *Tabula Rasa*, 27: 221-248.

# La descolonización de los museos y el proyecto social en Cuba

**Sonia Virgen  
Pérez Mojena**

Presidenta del  
Consejo Nacional de  
Patrimonio Cultural  
Cuba



La experiencia cubana en la conformación de los museos tiene un antes y un después de la Revolución en el poder. Esto significa que, antes de 1959, el país contaba con museos con grandes colecciones, en municipios y hasta con alcance nacional, con un gran reconocimiento y trascendencia social. El Museo Emilio Bacardí, en Santiago de Cuba; el Museo Oscar María de Rojas en Cárdenas, Matanzas, y el Museo Nacional, en La Habana, fueron creados a partir del coleccionismo privado con compilaciones de diversas partes del país y del mundo.

Se puede afirmar que los cambios sociales surgidos a partir del año 1959 con el triunfo de la Revolución, como la campaña de alfabetización —primera revolución cultural—, la ley de Reforma Agraria, la ley de Reforma Urbana, la nacionalización de la industria y la desprivatización de la educación y la salud, desempeñaron un papel primordial en la renovación de los museos y sus narrativas, acercándolos a propuestas con una tónica más comunitaria y social.

En los primeros años, esto ocurrió gracias a la acción de Marta Arjona, experta en patrimonio y primera presidenta del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural. Aunque no tenemos certeza de su participación en la Mesa Redonda de Santiago de Chile, sus ideas se correspondían con las premisas de esta, llevándolas a la práctica con la anuencia del Ministerio de Cultura en la persona del ministro Armando Hart Dávalos.

En estos términos, se crearon los museos municipales del país, mediante la conformación de colecciones con el aporte y la participación de los habitantes de las

comunidades, quienes, en muchos casos, donaron piezas de su patrimonio familiar para ser exhibidas en las salas de los nuevos museos de las localidades donde se cuenta su historia local mediante su propio patrimonio.

Estas instituciones no se registraron en su nombre con la palabra “comunitarios”, pero, en esencia, lo fueron y siguen siéndolo. Se puede decir, entonces, que surgieron descolonizados, como institución socializadora de la cultura de su pueblo, asequible a todos los segmentos de la sociedad cubana.

Y, también, muy a tono con la definición actualizada de museos, aprobada el 24 de agosto de 2022, en el marco de la 26.ª Conferencia General del ICOM celebrada en Praga:

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

No se puede olvidar que, en el contexto histórico en que surgen estos museos, venía desarrollándose en Latinoamérica la corriente de la nueva museología, que apuntaba hacia una museología social, que dejaba atrás la mirada hacia las grandes colecciones y se centraba en la participación social de los sujetos. Aunque en Cuba





Museo Oscar María de Rojas  
de Cárdenas, Matanzas, Cuba.

llega una influencia un poco tardía, los movimientos sociales que estaban ocurriendo en la región posicionan, de forma creciente y acelerada, a los grupos y segmentos sociales históricamente más desfavorecidos en el centro de la mirada historiográfica que aportó al discurso museológico y museográfico en estas instituciones.

No menos interesante resultan estos acontecimientos al amparo de leyes referentes a la protección del patrimonio cultural: la ley n.º 1 de Protección al Patrimonio Cultural, de 1977, cuyo objeto es determinar los bienes que, por su relevancia en relación con la arqueología, la historia, la ciencia y la cultura en general, integran el patrimonio cultural de la nación; la ley n.º 2 de los Monumentos Nacionales y Locales, y la muy adelantada ley n.º 23 de los Museos Municipales, de 1979, con la cual se crearon los museos en la mayoría de los municipios del país.



Museo Emilio Bacardí  
de Santiago de Cuba.

La concepción de estas instituciones museales fue la de un museo integral que cuente su historia local desde todos los ámbitos, a partir de la historia de las comunidades aborígenes hasta las transformaciones sociales traídas por la Revolución; de esencia anticolonialista y de alto perfil social, por consiguiente, descolonizados como instituciones de la cultura del pueblo.

La ley n.º 106 del Sistema Nacional de Museos de la República de Cuba, de 2009, permitió conformar una política más holística para coordinar el trabajo en todos los ámbitos de los museos en el país. Recientemente, en mayo de 2022, se aprobó la nueva Ley General de Protección al Patrimonio Cultural y al Patrimonio Natural, consolidándose, de esta manera, un modelo inclusivo y ampliamente social en los museos cubanos, que recibe



Museo Municipal de Playa,  
La Habana.



influencias de otros países, pero con particularidades que nos permiten aseverar que estamos sedimentando una escuela en la manera de hacer la museología.

El consejo ampliado de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, en julio de 2022, centró sus debates en las acciones necesarias para contrarrestar o enfrentar la carga colonizadora a la que está sometida la cultura de estos tiempos. Por ello, el primer secretario del Partido Comunista de Cuba y presidente de la República, Miguel Díaz-Canel, expresó en el discurso de clausura: “[...] nadie está en condiciones de afirmar que existe una comprensión absoluta de la gravedad del fenómeno por parte de todos los que realizan algún tipo de trabajo vinculado a la cultura”.<sup>1</sup> En ese grupo se incorporan los directivos y especialistas de los museos.

En el país existen otros museos que mantienen en su discurso museográfico la idea colonizadora, por lo que nos preguntamos: ¿Cómo podemos descolonizar los museos? ¿Logrando una estrategia en la narrativa expositiva? ¿Proponiendo nuevas lecturas a la colección?

<sup>1</sup> Discurso, Versiones taquigráficas – Presidencia de la República, 8 de julio de 2022.

El Museo Nacional de Artes Decorativas ha cambiado su discurso museográfico y monta exposiciones transitorias para actualizar las colecciones y vincularlas a los momentos actuales y los acontecimientos, es ejemplo de lo que se debe hacer sin eliminar la colección.

El Ministerio de Cultura de Cuba ha creado un programa para enfrentar la colonización cultural, “Sembrar ideas, sembrar conciencia”, con un sistema de acciones propias de transformación, donde se plasma la guía necesaria que permitirá solucionar, a mediano y largo plazo, aspectos presentes en la sociedad que tienen relación con la permanencia de rasgos colonizadores.

En los museos hoy se trabaja para readecuar los guiones museológicos y proyectos museográficos, pero primero debe trabajarse en el cambio de mentalidad colonizadora de directivos y museólogos, para pensar diferente y presentar múltiples contextos, para observar los bienes u objetos, de modo que la interacción entre objeto y visitante se realice sin la mentalidad colonizadora y que el objeto o la obra hablen por sí mismas.

Esta es una tarea ardua en la medida que confluye en ella una fuerte influencia en la formación museológica





Fachada del Museo Nacional de Artes Decorativas, La Habana.



Montaje del salón Comedor en el Museo Nacional de Artes Decorativas, 2020.

del país, de una museología tradicional en la que la conceptualización es más eurocentrista, tanto en la manera de expresar la narrativa museológica —los contenidos—, como en la expresión formal al exponerlos. A pesar de que predomina en el país el método materialista histórico, aún hay herramientas positivistas relacionadas con la manera de mirar el objeto y de parcializar, a veces, el conocimiento a líneas cronológicas o a puntos de vista donde la universalidad puede eclipsar un poco a expresiones propias de la particularidad local. Y no es negar esa gran cultura universal de la que se debe beber, sino, como dijera ese hombre universal, José Martí: “Injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas”.

Descolonizar impone un proceso de selección y puesta en valor de nuestro patrimonio, de lo mejor de él, de lo que dentro de su diversidad y singularidad nos represente como pueblo. Descolonizar impone el fortalecimiento de una identidad cultural bebiendo del pasado lo auténtico, lo que nos unió en el proceso de decolonización, lo que nos permitió marcar la diferencia entre el dominio y la necesidad de expresión propia que nos llevó a la lucha independentista y a dignificarnos como cubanos.

Descolonizar no es olvidar o rechazar, porque en esa actitud podríamos crear falsas lagunas en el lógico proceso de transculturación o deculturación que se desarrolla en cualquier contacto entre culturas. Lo esencial es reclamar el derecho a justipreciar valores, a empoderar tradiciones o la cosmovisión que ha permitido la construcción colectiva de nuestras naciones. Es formar desde el presente la garantía de perdurar en el futuro, con una cultura auténtica y formadora. “Esa originalidad es pieza clave en la historia de los pueblos, está en la base de nuestra resistencia”, expresó Díaz-Canel en el discurso ya citado.

Una valoración temática relacionada con programas de gobierno como la sostenibilidad, el adelanto de la mujer, el accionar contra el racismo, la recontextualización de lo que significó para la historia local la esclavitud, la defensa a ultranza de la memoria histórica, son caminos que nos llevan a la conformación de una matriz de contenido y a la definición de hitos y puntos de giro en la conceptualización de los museos en el país.

Por eso es importante trabajar con intencionalidad la educación patrimonial en los museos y dedicarla

Impresos del programa  
"Sembrar ideas, sembrar conciencia".



a la descolonización de estos, lograr pensamientos e interpretaciones múltiples de las exposiciones, que estas se trabajen sobre la visión de la generación que le toque vivirla. Permitir que se provoquen preguntas antes de desgastarse intentando dar respuestas, haciendo que cada quien busque el vínculo personal con la historia que se narra, hacer que la conclusión la elabore el visitante y no se induzca con codas predefinidas o manidas, es el reto al que estamos llamados. El resultado se puede obtener por medio de los estudios de públicos que se realizan en los museos.

El país mantiene un estrecho vínculo del patrimonio con la enseñanza, como fuente primaria del conocimiento, como medio para enseñar y para educar. Es una herramienta que fomenta valores en la personalidad, relacionados principalmente con la defensa y protección de la identidad, que enriquece el saber de las personas.

La política cultural del país tiene clara la importancia del papel que desempeñan los museos en esta importante meta de lograr visibilizarnos desde una óptica nacional sin caer en espejismos nacionalistas. El apoyo que brinda el gobierno a la Agenda 2020-2030 nos permite como programa enfilarse acciones que hagan más sostenible una cultura que aspira a expresarse sin ataduras a formas impuestas o con reminiscencias de modelos culturales ajenos.

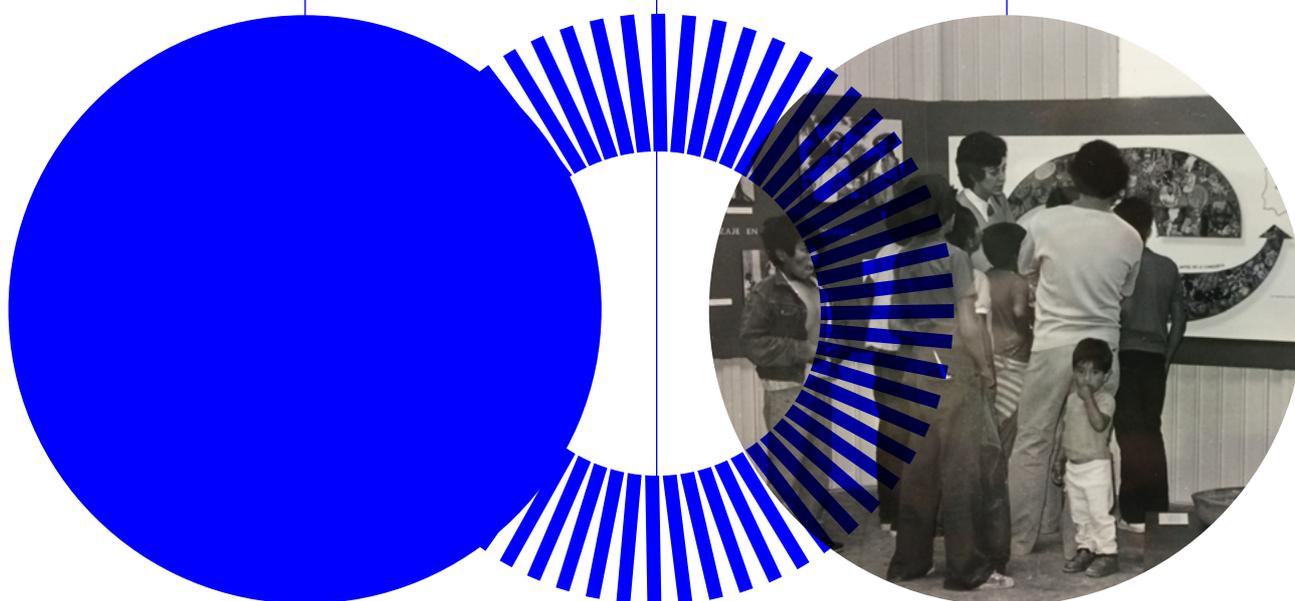
De acuerdo al gran intelectual y presidente de Casa de las Américas, Abel Prieto:

En este empeño deben evitarse las improvisaciones, los enfoques superficiales y todas aquellas expresiones que terminan siendo miméticas y colonizadas. Hay que desterrar de nuestras acciones todo tipo de paternalismo y de nociones autoritarias y verticales, y extirpar de raíz cualquier reproducción inconsciente de rasgos propios de la cultura de la dominación y de prácticas discriminatorias.<sup>2</sup>

Estas son líneas estratégicas a seguir en la ardua tarea de lograr museos que miren hacia adentro, con ojos de país desde una óptica inclusiva y aglutinadora en el proceso de construcción colectiva de la nación.

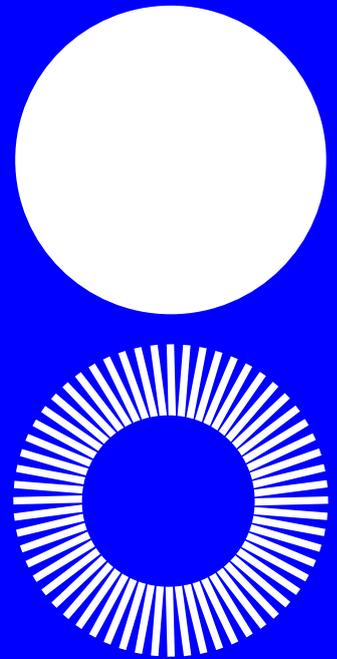
<sup>2</sup> En el folleto de "Sembrar ideas, sembrar conciencia. Programa para enfrentar la colonización cultural", 2022.





# Museos y comunidad, el rol social y educativo

## **Panel e intercambio de experiencias**



Las presentaciones y experiencias de este bloque nos recuerdan la importancia estratégica del museo como mecanismo, experiencia y lugar de relaciones profundas con la comunidad. El museo y el rol fundamental que desempeñan los equipos educativos y la mediación permiten, por ejemplo, abordar las crisis de los nuevos modos de habitar que han devenido con la pandemia.

# ¿Cómo compartir experiencias de educación museística?

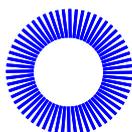
**Cayo Honorato**

Profesor adjunto del  
Departamento de Artes Visuais  
Universidade de Brasília

**Viviane Pinto**

Creadora y coordinadora  
pedagógica del  
Programa Educativa  
Museu Nacional da  
República en Brasília

Brasil



El intercambio de experiencias entre equipos educativos de los espacios museísticos implica generalmente la elaboración narrativa o teórico-discursiva de experiencias, prácticas y procesos, cuyas propiedades no se transfieren inmediatamente al lenguaje de los relatos orales o escritos. Lo que se elabora en estas narraciones no puede confundirse con las prácticas y experiencias que los preceden. Elaborar implica un trabajo específico de representación, composición y traducción, irreductible al transporte de un sitio a otro de los referentes en cuestión.

Aunque produzca una extensión de esas prácticas, compartir implica la producción de algo más, que a menudo es el único medio de acceso a esas experiencias. Ponerlo en palabras cambia la naturaleza de lo que se comparte. Incluso quien ejerce la práctica se convierte en alguien que, para decirlo, inventa o recurre a determinadas construcciones.

Sin embargo, si en esta elaboración se produce inevitablemente la conversión de una “sucesión práctica” a una “sucesión representada”, o incluso de una “estructura de demandas (cosas *por hacer*)” a un “espacio continuo y homogéneo” y, con ello, la transformación de la naturaleza misma de la práctica, esta operación no debe sacrificar necesariamente la “lógica de la práctica”, es decir, el punto de vista de la acción frente a sus urgencias, incertidumbres, ambigüedades e incoherencias (Bourdieu, 2013: 133 y ss.).

La teorización no debe simplemente disolver la práctica en sus propios términos (inteligibilidad, previsibilidad,

etc.), sino demostrar su relación práctica con la práctica, reconociendo la resistencia de los objetos y otros actores a su realización. Especialmente en el caso de los objetos, esta resistencia da testimonio de la acción de la materia como algo vivo y múltiple, y no inerte. Para ello, es necesario seguir las prácticas y luego, como propone Latour (2012: 179 y ss.), escribir *relatos de riesgo*.

En la medida en que las políticas de inclusión, representatividad y decolonización, por ejemplo, se asimilan, al menos en el ámbito cultural, a una cultura dominante, convirtiéndose muchas veces en “palabras mágicas” o “encubridoras” (Rivera Cusicanqui, 2018), urge diferenciar entre gestos de fachada —a evitar— y prácticas situadas, efectivamente comprometidas con cuestiones de equidad y justicia social, a fortalecer.

Sin un planteamiento de este problema, incluso las situaciones de intercambio corren el riesgo de ser protocolarias en lugar de permitir un verdadero aprendizaje. Por supuesto, no nos interesa desconfiar de los educadores, sino comprometernos colaborativamente con un problema poco debatido entre nosotros, relativo a cómo el lenguaje se ocupa de la relación entre teoría y práctica.

Por lo tanto, ¿cuáles son las condiciones para que un relato favorezca situaciones de aprendizaje entre las propias educadoras de museos? La falta de una reflexión sobre esta problemática puede apreciarse en dos características complementarias de esos relatos, que discutiremos a continuación.



El problema que planteamos tiene una evidente dimensión teórica y reflexiva. Sin embargo, su construcción se basa en la lectura de una muestra anónima de relatos del ámbito de la educación museística, así como en nuestras propias prácticas como educadoras e investigadoras de este campo.

### (1)

La primera característica se refiere a la movilización de enunciados *denotativos* (o *descriptivos*) como si fueran *performativos*, es decir, *como si* sus efectos —que tendemos a no separar de los enunciados— fueran realizados por el propio enunciado. En otras palabras, *como si* una consecuencia posible —y a menudo proyectada— sobre los referentes fuera imaginada como líquida y cierta por el propio discurso.

Cada tipo de enunciado sitúa de una manera determinada a su emisor (quien enuncia), a su destinatario (quien recibe el enunciado) y a su referente (lo que se enuncia). Debido a una condición general del lenguaje, relativa a la necesidad de comprensión entre las partes, los enunciados, aunque sean estrictamente descriptivos, orientan la percepción de determinadas consecuencias. Es en este sentido que son inseparables de sus efectos. Sin embargo, los enunciados denotativos difieren de los performativos en cuanto al modo en que cada uno de ellos invoca determinados resultados.

Según Lyotard (2000), en el caso de los enunciados denotativos, quien emite es quien sabe, pero quien recibe puede aceptar o rechazar lo que dice. Ambas comparten una autoridad: en el caso de la persona emisora, la de quien expone; en el caso de la persona receptora, la de quien observa a alguien que, al exponer, se expone a sí mismo. De este modo, el enunciado denotativo está necesariamente abierto al debate, debido a la propia diferencia de posición entre emisor y receptor en relación con la experiencia de su referente. Si bien

quien lo emite ha vivido, a quien lo recibe le corresponde ver y oír, al menos en principio. El ejemplo de Lyotard es “la universidad está enferma”. En el momento de la enunciación, su destinatario confronta el enunciado con lo que sabe de la universidad.

Los performativos, en cambio, no requieren una discusión entre las partes, entre las que deja de existir la diferencia de posición. Al coincidir su efecto con la enunciación, lo que involucra inmediatamente al público en la experiencia relatada y que, por tanto, su “consecuencia” se lee como constatación, los enunciados performativos prescinden de la necesidad de comprobación por parte del destinatario. En este caso, remitente y destinatario están *autorizados* por el discurso, que en cierta medida los produce como sus efectos. El ejemplo de Lyotard es “la universidad está abierta”. Ambos experimentan esta apertura en el momento de la enunciación.

Sin embargo, lo que caracteriza a los enunciados presentes en los relatos educativos que nos ocupan es la pragmática del “como si”: el uso de enunciados descriptivos *como si* fueran performativos. Sus descripciones presuponen, por lo general, la adhesión del público a los efectos relatados, como si tales efectos estuvieran asegurados y no necesitaran ser discutidos, prescindiendo de la necesidad de *comprobación* por parte del destinatario; excepto en la rendición de cuentas del proyecto, en la cual prevalece un sentido burocrático de la “comprobación”.

La comprobación a la que nos referimos implica *probar conjuntamente* una “relación práctica” con la práctica (Bourdieu, 2013: 133 ss.), presentada mediante enunciados que *le dan prueba*. Si, por un lado, podemos reconocer una dificultad para *comprobar*, ya sea en el sentido de *disponer de pruebas* o de *comunicar experiencias*, reforzada por la dificultad de establecer causalidades en un mundo hecho de “correlaciones precarias” (Fenwick y Edwards, 2010: 4); por otro lado,



debemos considerar que, donde la comprobación es dispensada, la costumbre nos persuade y el *habitus* se extiende como principio generador y organizador de las prácticas y sus representaciones (Bourdieu, 2013: 86 ss.), propagando el déficit de reflexión que lo acompaña o una “decisión de creer”.

Nuestra hipótesis es que este *habitus* narrativo actual se basa en la lógica de los proyectos como paradigma dominante de la producción cultural, a la que se añade la exigencia de rendición de cuentas, junto con el imperativo de compartir las buenas prácticas o las historias de éxito. Sin embargo, nuestro interés no radica simplemente en invertir esta lógica mediante la exigencia un tanto moralista de que los fracasos también formen parte de los relatos, sino en comprender de qué modo resulta ser un obstáculo para compartir adecuadamente la complejidad que encierra la “lógica de la práctica”.

Aunque se muestren abiertos al debate, los enunciados educativos, en principio denotativos, no parecen tener en cuenta el tiempo de discusión. Esto parece indicar su compromiso con la “lógica del mejor rendimiento”, o su dificultad para desvincularse de ella, que gestiona la heterogeneidad y la dispersión de los diferentes tipos de enunciado —lo que Lyotard, citando a Wittgenstein, denomina *juegos de lenguaje*— en “matrices de entrada/salida” (Lyotard, 2000: xvi-xvii).

Dada la histórica incredulidad en los metarrelatos de tipo justificativo y el concomitante colapso de la función narrativa, desde hace tiempo “en vías de extinción” (Benjamin, 1994: 197), la necesidad de que los enunciados sean comprendidos cede ante la lógica de la *conmensurabilidad*. Para esta lógica, en su compromiso con la eficacia, la comprobación se limita a verificar si “lo que sale” corresponde a “lo que entra”, en un recorrido que, para tener credibilidad, debe poseer la mayor estabilidad y previsibilidad posibles.

Esto permite al patrocinador controlar el proyecto sin involucrarse en sus problemas. En el caso de la rendición de cuentas, la comprobación presenta pruebas de que la actividad se llevó a cabo, no de cómo se hizo. Se detallan sus etapas, pero se oculta el proceso. En este sentido, la conmensurabilidad es una forma muy limitada de compartir, especialmente en el caso de las experiencias educativas, que difícilmente pueden resumirse en un precepto. En tales circunstancias, la pragmática del “como si” expresa una *heteronomía*: “sed operativo, es decir, conmensurables, o desapareceré” (Lyotard, 2000: xvii).

Consideremos los siguientes enunciados: “el proyecto se desarrolló de forma colaborativa y horizontal”, o “el proyecto trabaja con personas que representan experiencias socioculturales históricamente silenciadas”, en los que quien emite el enunciado suele ser quien coordina el proyecto, y quien lo recibe una amalgama de público general, pares y patrocinadores. Se trata de enunciados cuyos efectos son evidentes, ya que responden a expectativas establecidas sobre *qué* debe hacerse, pero no explicitan el modo de realizarlo, la materialidad y la secuencialidad (no necesariamente lineal) del *cómo* se hizo. Se quedan en simples declaraciones; en sentido estricto, prescinden de la tarea de *descripción*.

En última instancia, los efectos que pretenden relatar (resultantes de la colaboración, la representación, etc.) operan como una metanarrativa que justifica el proyecto; no siempre como elementos descriptivos de una sucesión práctica. En muchos relatos no sabemos qué ocurre en la colaboración, en qué medida se transformaron quienes colaboraron, si se enfatizó la cooperación horizontal o una simple coalición jerárquica, si en algún momento ocultó relaciones de explotación, a qué urgencias, incertidumbres y ambigüedades se enfrentó, cuáles fueron sus consecuencias empíricamente rastreables.



Del mismo modo, se señala que hubo lugar para sugerencias de las personas participantes, pero no cuáles fueron esas sugerencias ni cómo se trataron. Se dice que algunas acciones se pensaron conjuntamente, pero no cómo se compusieron, ni cómo se materializó su dimensión colectiva, ni mucho menos, por ejemplo, cómo se equilibraron la participación popular y el conocimiento especializado. Una persona representa a un grupo, los colectivos se personifican mediante un concepto, una cosa simboliza a otra. Se confía en la eficacia simbólica de las acciones, pero no se quiere describir las interacciones reales. Los relatos sobre la representación no dicen qué se ha reducido. Los de inclusión no dan cuenta de lo que se ha excluido.

Frente a esta problemática, es necesario reabrir los relatos para la *discusión*, no necesariamente para la disputa, en su relación práctica con la práctica. Es necesario tomarlos como aquello que no se resume en una obligación de trabajo y, en lugar de eso, narrar cómo el proyecto fue afectado por la “lógica de la práctica” en el proceso de su realización.

La apertura al debate que caracteriza a los enunciados denotativos es análoga a la “apertura al consejo” de Benjamin (1994). Al comentar el colapso de la narración y la desaparición de la experiencia en el sentido de *Erfahrung* —es decir, que se inscribe en una *temporalidad* común para distintas generaciones, permitiendo que una tradición se transmita de padres a hijos a través de la palabra—, Benjamin intenta pensar en una “nueva forma narrativa” que se contraponga a la experiencia individual e interiorizada (*Erlebnis*) que surge en lugar de la primera; una que preservaría la irreductibilidad del pasado, pero que al mismo tiempo respetaría la imprevisibilidad del presente.

Benjamin no resuelve la cuestión, pero según Jeanne Marie Gagnebin (2007), esboza algunas formas de abordarla. La primera sugiere una apertura al consejo, que

presupone contar una historia de manera no definitiva ni exhaustiva, compartiendo las vacilaciones, los intentos e incluso la angustia de una historia “que se está desarrollando ahora” y que, por lo tanto, permite diversos desarrollos, secuencias y conclusiones. En resumen, la apertura al consejo presupone la reanudación y la transformación por muchas personas de una narrativa inicialmente encerrada en su soledad. La segunda —que Benjamin relaciona con Kafka— sugiere narrar la imposibilidad de narrar, o detenerse en el “reverso de la nada”, en lugar de tratar de superar la nada con un “contenido” positivo.

## (2)

La segunda característica de los relatos educativos se refiere a la reiteración de los fines y objetivos del proyecto (lo que se pretende, las metas futuras, los beneficios por venir) en lugar de presentar análisis o descripciones retrospectivas de sus resultados o experiencias (lo que se logró, lo que realmente sucedió). De este modo, el momento de la *evaluación* repite el de la *proposición*, cuyos objetivos serían confirmados por la *ejecución*, pero no necesariamente por la *práctica*. Cuando no prescinde de la comprobación, este *intercambio* reitera los argumentos iniciales, reformulando en algunos casos los objetivos a la luz de los resultados obtenidos. Una intención racional prevalece sobre la materialidad, una voluntad sobre la experiencia, una estrategia sobre la indeterminación. Es como si el proyecto no necesitara realizarse, o su realización pudiera inventarse.

Así, por ejemplo, se registra que hubo una evaluación, pero no lo inesperado de ella; que hubo innovación, pero se limitó a una expectativa dominante. Aquí no importan los tiempos verbales, ya sea pasado, presente o futuro. Evidentemente, no se trata de una transposición, ni de una relativización de la marcha del progreso, ni de la adopción de una cosmogonía del tiempo circular. Por cierto, según Bourdieu (2013: 54-55), que en este punto comenta la



independencia del discurso con respecto a la situación en la que funciona, la palabra *ejecución* condensa una forma de objetivismo “que, al privilegiar el constructo por sobre la materialidad de la realización práctica, reduce la práctica individual, el hacer, el confeccionar, y todo lo que se determina en el momento práctico, a una actualización de una especie de esencia ahistórica [...]”.

Este *habitus* corresponde a un sistema de *disposiciones*, a “estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos” (Bourdieu, 2013: 87). En este sentido, el mundo práctico que se constituye en la relación con el *habitus* es “un mundo de fines ya realizados, modos de empleo o procedimientos por seguir, y de objetos dotados de un ‘carácter teleológico permanente’” (Bourdieu, 2013: 88). El *habitus* tiende a engendrar todos los comportamientos “razonables” que “tienen todas las probabilidades de ser positivamente sancionadas porque se ajustan objetivamente a la lógica característica de un campo determinado, cuyo porvenir objetivo anticipan” (Bourdieu, 2013: 92).

Esta característica de los relatos educativos comparte con la primera la asimilación de los efectos por las causas, así como la reducción de la vida práctica del proyecto a “maximizar el rendimiento del esfuerzo realizado”. Pero añade una concepción fundamentalmente moderna del tiempo que va más allá de las circunstancias de la enunciación. Además, tiende a desconsiderar la acción histórica y a reducir a sus agentes a meros “soportes” de las estructuras. La sustitución de las descripciones por los objetivos, de la experiencia por la voluntad, de la práctica por el constructo, solo pasa desapercibida si aceptamos que la realización del proyecto está informada por un tiempo lineal, continuo e ininterrumpido, sin

desvíos ni bifurcaciones, de principio a fin ya conocido, porque ha sido previamente resuelto, además de indiferente a la obstinación de las cosas.

Al comentar sobre la “flecha del tiempo” y el marco temporal de los modernos, Latour (1994: 66 ss.) afirma que “los modernos tienen la particularidad de entender el tiempo como si realmente aboliera el pasado que le precede”. Este tiempo acumulativo e irreversible sostiene un sentido de capitalización y progreso que, por su parte, nos obliga a “sentir el tiempo como una revolución que siempre debe volver a empezar”. Sin embargo, al imponerse esta temporalidad sobre un régimen temporal diverso, que mezcla épocas, géneros y pensamientos, “los síntomas de un malentendido se multiplican”. Para el autor, “el pasado permanece, o incluso regresa”, no necesariamente en la forma de lo reprimido, y mucho menos de lo pastiche, sino de elementos contemporáneos reagrupados a lo largo de una espiral, en la que “el futuro se asemeja a un círculo que se expande en todas las direcciones, y el pasado no se encuentra ultrapasado, sino volviendo, repitiendo, envolviendo, protegido, re combinado, reinterpretado y recompuesto”.

El punto es que las prácticas “pueden tener otros principios que las causas mecánicas o los fines conscientes y obedecer a una lógica económica sin obedecer a intereses estrechamente económicos” (Bourdieu, 2013: 84). En otras palabras, las acciones pueden ser “razonables sin ser el producto de un designio razonado ni, con más razón, de un cálculo racional; habitadas por una especie de finalidad objetiva sin estar conscientemente organizadas con respecto a un fin explícito constituido; inteligibles y coherentes sin haber surgido de una intención de coherencia ni de una decisión deliberada; ajustadas al futuro sin ser el producto de un proyecto o de un plan” (Bourdieu, 2013: 85). Las prácticas son el “ámbito de la dialéctica del *opus operatum* y del *modus operandi*, de los productos objetivados y de los



productos incorporados de la práctica histórica, de las estructuras y de los *habitus*" (Bourdieu, 2013: 87).

Además, según Bourdieu (2013: 133 ss.), la práctica está ligada al tiempo, "no solamente porque se juega en el tiempo, sino también porque ella juega estratégicamente con el tiempo y en particular con el tempo". La urgencia, otra de sus propiedades esenciales, resulta de la participación en el juego y de la presencia ante el futuro que implica: "basta ponerse fuera de juego, fuera de los desafíos, como hace el observador, para hacer desaparecer las urgencias, los llamados, las amenazas, los pasos por seguir que hacen al mundo real, es decir, realmente habitado". Los recorridos prácticos corresponden a un "espacio discontinuo y lleno de lagunas", cuyo tiempo práctico se compone de "islotos de duración inconmensurable [sic], dotados de ritmos particulares, el tiempo que apremia o atropella, según lo que se *hace* de él, es decir, según las *funciones* que le confiere la acción que se realiza".

En otro contexto, aunque ante un problema similar, Latour (2012: 179 ss.) propone que los relatos se tomen como un laboratorio, en el que las ideas de construcción y artificialidad no se oponen a las de veracidad y exactitud. Son relatos *de riesgo* porque, así como los experimentos, pueden fracasar. El intercambio de experiencias no está garantizado de antemano. En este caso, el propio texto debe asumir el papel de mediador, que traduce y transforma la experiencia relatada. Para Latour, un buen relato es aquel que "*teje una red* [de actores]" en la que "todos los actores [humanos y no humanos] *hacen alguna cosa*" y cada uno de los puntos en el texto "puede convertirse en una encrucijada, un acontecimiento o el origen de una nueva traslación". Así, contrasta con el relato en el que se identifica a un pequeño número de actores como causa de los demás, "cuya función se limitará a la de telón de fondo o sustitución de los flujos de eficacia causal"; en el que las "traslaciones" son meros desplazamientos de fuerzas sociales ya compuestas. De

este modo, las relaciones que se despliegan entre los actores y quedan registradas en el texto pueden hacer visible al lector "el movimiento de lo social", la *comprobación* de las experiencias.

### Agradecimientos

Nuestra participación en el 10.º Encuentro Iberoamericano de Museos fue financiada por el Fondo de Apoyo a la Cultura del Distrito Federal.



# Referencias

Benjamin, W. (1994). O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. En *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, S. P. Rouanet (trad.), pp. 197-221. São Paulo: Brasiliense.

Bourdieu, P. (2013). *O senso prático*. M. Ferreira (trad.). Petrópolis: Vozes.

Fenwick, T. y Edwards, R. (2010). *Actor-Network Theory in Education*. London & New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Gagnebin, J. M. (2007). Não Contar Mais? En *História e narração em Walter Benjamin*, pp. 55-72. São Paulo: Perspectiva.

Latour, B. (2012). *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*, G. C. Cardoso de Sousa (trad.). Salvador: Edufba / Bauru: Edusc.

Latour, B. (1994). *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. C. I. da Costa (trad.). Rio de Janeiro: Ed. 34.

Liotard, J.-F. (2000). *A condição pós-moderna*. R. Corrêa Barbosa (trad.). Rio de Janeiro: José Olympio.

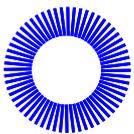
Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixí es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.

# Comunidades de práctica, una vía para las relaciones profundas entre públicos y museos

Leticia Pérez  
Castellanos

Profesora posgrado de  
Museología, ENCRyM, INAH

México



## Preliminares

La relación entre los museos y sus comunidades adquirió preponderancia a partir de las críticas institucionales y las revoluciones sociales y culturales de la segunda parte del siglo XX. Aunque ya existían algunas propuestas de vinculación desde los museos hacia algunos sectores de sus públicos diversos, la noción de comunidad se esparció con mayor claridad desde los años sesenta.

Por ejemplo, en México, se realizó un Seminario Regional en 1962 que ya utilizaba el término “comunidad”. En esa ocasión, el grupo involucrado definió a qué se referían al utilizar este término. Las acepciones manejadas se relacionaron con lo territorial: los niveles nacionales, estatales o municipales; con lo temático-disciplinario, por ejemplo, la antropología, la historia natural o la historia, y con especialidades, al referirse a museos universitarios, escolares o pedagógicos (Unesco, 1963). Este es un caso raro porque pocas veces se clarifica el sentido atribuido al término o el marco conceptual desde el que se proponen las acciones.

En mis investigaciones sobre los públicos de los museos y sobre la relación de estos con sectores más amplios, he tratado de dar sentido a las terminologías. Me gusta pensar en la comunidad por su acepción latina que simplemente significa tener algo en común. Ahora bien, si los públicos tienen una composición heterogénea que les hace ser individuos anónimos que confluyen en un espacio y tiempo determinado, su agrupación en torno a algo en común les transfigura en comunidades. Sin embargo: ¿es suficiente pensar en comunidad “a

secas”? ¿O podemos ir más allá y encontrar un concepto que realmente articule relaciones profundas entre los museos y estas personas? Encontré que la comunidad de práctica es un concepto útil, como desarrollaré a continuación, luego de dar algunos antecedentes del caso de estudio en el que me baso para desarrollar esta propuesta.

## La Casa del Museo, Ciudad de México (1972-1980)

El proyecto experimental mexicano La Casa del Museo, realizado desde el Museo Nacional de Antropología en la década de los setenta, me brindó la oportunidad de indagar sobre este asunto, para tratar de comprender cómo es que los museos pueden trabajar con grupos específicos y no solo para ellos. Este proyecto conformó las bases empíricas de mi tesis de doctorado, por lo cual lo analicé a fondo utilizando como fuentes el archivo documental del propio proyecto, entrevistas a sus agentes participantes y trabajo de campo en las localidades en donde se llevó a cabo (Pérez Castellanos, 2020b).

Es desde los resultados de esta investigación que propongo que las comunidades de práctica pueden articular relaciones profundas y duraderas en el largo plazo. El concepto de comunidad de práctica fue acuñado por el teórico suizo de la educación Etienne Wenger (2001). Para este autor, una comunidad de práctica rebasa el ámbito territorial y otras acepciones del término como la del trabajo en equipo. Las comunidades de práctica son grupos de personas que comparten una preocupación o una pasión por algo que





Instalación de primera sede de La Casa del Museo. Octubre 1973. AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo, F02F\_CM\_d\_00115.



Reuniones de negociación entre el equipo de La Casa del Museo y miembros de la Unión de Comités de Colonos en el Pedregal de Santo Domingo, ca. 1976. AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F\_CM\_d\_00285.

hacen, y aprenden a hacerlo mejor cuando interactúan regularmente. Pero, en su mínima esencia, se trata de una construcción entre personas que se embarcan en una empresa conjunta, elaboran un lenguaje común y se comprometen en relaciones de aprendizaje mutuo.

La Casa del Museo tuvo dos etapas: la primera, en el poniente de la ciudad (noviembre 1973-fecha indeterminada en 1976), y la segunda, con dos sedes, en la colonia Pedregal de Santo Domingo, en el sur (febrero 1976-fecha indeterminada en 1980). Mediante un proceso experimental, autorreflexivo y con la ayuda de la evaluación constante, fue mudando sus prácticas de un museo para las personas a un museo con las personas.

En su primera sede, el equipo de La Casa del Museo tuvo la idea de “llevar el museo a la gente”. Para este fin buscaron un lugar idóneo en la entonces periferia de la Ciudad de México: el lugar seleccionado se ubicaba a unos quince minutos de distancia en auto del Museo Nacional de Antropología, al poniente de la ciudad. El terreno ubicado fue delimitado con una valla alambrada y se indicó con señalización que pronto se abriría

un museo. Los tres módulos diseñados para contener el espacio expositivo fueron ideados desde el museo nacional y fueron instalados por sus técnicos, así como las exposiciones.

De cualquier forma no se trató de un proyecto convencional que llega y se instala. Las decisiones se orientaron mediante investigaciones previas con la población para conocer sus características, necesidades e intereses (González García, 1973). No es posible decir que esta forma de trabajo sea infructuosa, los estudios diagnósticos previos a la apertura de museos son imprescindibles, pero el mismo equipo de trabajo de La Casa del Museo llevó a cabo evaluaciones y reflexiones que les llevaron a valorar que había formas distintas de construir otras vías para avanzar las relaciones museo-comunidad, por lo que se mudó a otra sede.

De esta forma llegaron al Pedregal de Santo Domingo, al sur de la ciudad, para presentar el proyecto y negociarlo con miembros clave de la comunidad local. Solo después de unos siete meses de conocimiento mutuo juntos comenzaron a trabajar en las primeras exposiciones en



Visita de algunos pobladores del Pedregal de Santo Domingo al Museo Nacional de Antropología. Octubre 1976. AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F\_CM\_neg\_01019.

un aula de la sede de la Unión de Colonos. Poco después, las personas de este lugar aceptaron colocar uno de los módulos. Así lo comentó una de las integrantes del proyecto:

[...] trabajábamos en un localito de la propia comunidad, ahí mismo donde la cola de la leche, el área de usos múltiples, y todo lo habido y por haber [...] posteriormente ellos nos pidieron llevar uno de los módulos porque conocieron cómo habíamos trabajado en el otro lugar y quisieron un módulo, pero solamente uno que era el que cabía (Cristina Antúnez, comunicación personal, 15-09-17).

En esta ocasión realizaron la instalación de los módulos entre las personas de la localidad —predominantemente mujeres— y el equipo de La Casa del Museo, también predominantemente femenino (Pérez Castellanos, 2020a). Además, organizaron visitas al Museo Nacional de Antropología para que estas personas, ajenas hasta entonces a los museos, pudieran saber qué era eso cuando se les hablaba de La Casa del Museo. Las decisiones sobre las temáticas y la forma de

autorrepresentarse en las exposiciones fueron acordadas en reuniones entre ambos equipos que, juntos, dieron forma a esa comunidad de práctica: con un objetivo común, un lenguaje compartido y dispuestos al aprendizaje mutuo.

### El modelo de la participación cultural holística

La evidencia que localicé durante la investigación junto con otras referencias revisadas (Barbieri, 2018; Sandell, 1998) me llevaron a proponer el modelo de “participación cultural holística”, entendido como el derecho que tienen las personas —y las decisiones que toman— para acceder, disfrutar, producir, representarse y ser representados en la cultura, así como para influir en las decisiones de las políticas públicas en esta materia. Se compone de la interacción entre agentes de la sociedad (participación cultural social) y los agentes profesionales de las administraciones culturales (producción cultural profesional). Los agentes involucrados se posicionan en estos dos ámbitos, mediante desiguales relaciones de poder en medio de contradicciones, tensiones y paradojas, muchas veces irresolubles. Incluye los



derechos y los mecanismos para hacer efectivos esos derechos en las siguientes dimensiones:

- acceso y disfrute de la cultura, en los registros estéticos e identitarios;
- producción, tanto desde los ámbitos profesionales como desde otros sectores sociales, incluyendo las prácticas expresivas, creativas, formativas y asociativas;
- representación, que el patrimonio, la cultura, las manifestaciones y los intereses de diversos sectores sociales se vean reflejados y sean valorados por las instituciones y, por lo tanto, estas adopten un compromiso con la diversidad, y
- poder de decisión para ejercer o influir en el desarrollo de programas e, incluso, en las políticas públicas de cultura.

En la construcción y puesta en marcha de una comunidad de práctica no podemos quedarnos en el nivel de brindar acceso y disfrute a las ofertas museales, como sucedió en la primera etapa de La Casa del Museo, sino trascender más allá para que las personas también se impliquen en la producción, la (auto) representación y cuenten con poder en la toma de decisiones.

Este modelo no solo contempla el lado del llamado consumo o lo que se relaciona con los públicos. Por el contrario, estas dimensiones también atañen a quienes, desde el museo, nos involucramos en estos procesos. Los datos y hallazgos de mi investigación apuntan a constatar que las líneas demasiado fijas, establecidas entre las instituciones —como entes de producción por medio de sus agentes profesionales— y la sociedad —por medio de quienes participan en los productos y servicios culturales—, son cada vez menos útiles para explicar las tendencias y los cambios sociales recientes, que se reflejan en discursos y prácticas participativas cada vez más presentes en las políticas culturales (Bonet y Négrier, 2018). No propongo que todo museo,

en todas sus tareas, pueda o deba trabajar con todas las dimensiones, pero sí considerar que la participación cultural no solo consiste en asistir a las ofertas ya configuradas desde la institucionalidad.

### Relaciones de largo plazo

¿Por qué digo que trabajar hacia la conformación de comunidades de práctica y desde la participación cultural holística puede generar relaciones profundas? Mi indagación de La Casa del Museo también me llevó a visitar los lugares en donde se ubicó y a encontrar que las relaciones entre las personas de las localidades y el equipo del museo fueron diferentes en las dos etapas. En el lugar en el cual se ubicó la primera, el paisaje urbano mudó y ahora quedan solo algunos vestigios. Aún así pude localizar a una persona que, cuando niño, entró al espacio “por curiosidad”, y me relató una escena de una de las exposiciones “de las ollas y los chiles sobre el piso en el museo de historia”; fue una vez y no regresó. En esta localidad el trabajo del proyecto aún se conformó pensando en un museo para las personas.

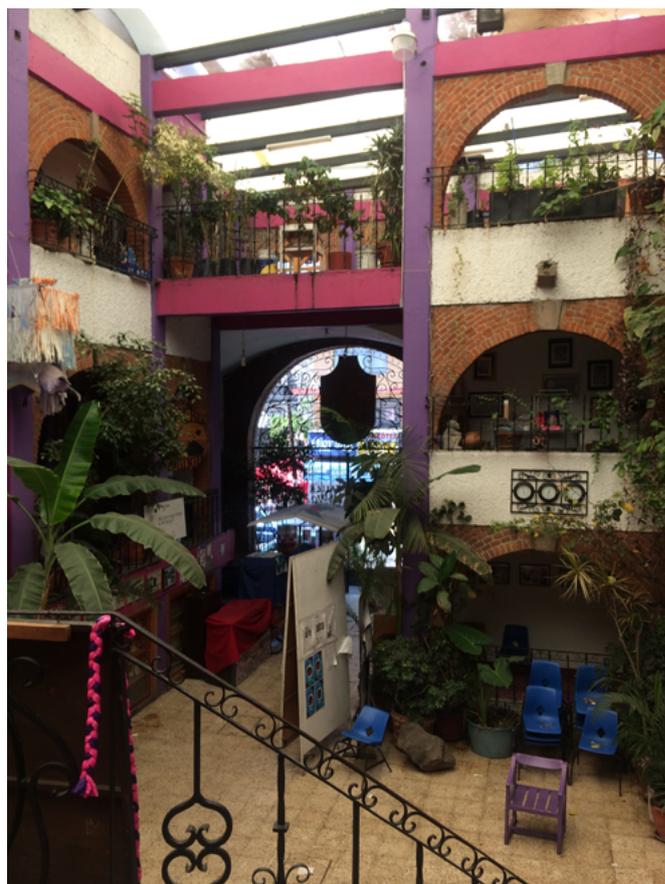


Exposición *Origen, nutrición y escolaridad*. Ca. 1974. AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo F02F\_CM\_imp\_00521.

En el Pedregal de Santo Domingo, sede de la segunda etapa, el equipo transformó sus estrategias mediante la experimentación para conformar colectivamente una comunidad de práctica en los términos que he venido planteando: con una empresa conjunta, un vocabulario compartido y mediante el aprendizaje mutuo, por lo que sus resultados prevalecieron en el largo plazo. A la serie de efectos poco asequibles, cualitativos e incommensurables que encontré al mapear y seguir todas las conexiones posibles de este proyecto y sus prácticas, les denominé resonancias. La metáfora de la resonancia me ayudó a pensar que no se trata de resultados lineales y unidireccionales, sino de la capacidad de vibrar de diversos “cuerpos” y sus efectos, lo cual permite localizar sus distintas formas, densidades y texturas en el legado de este proyecto.

Algunos casos personales ilustran estas resonancias. Por ejemplo, el del señor Sixto Sánchez, visitante asiduo a La Casa del Museo en su infancia, hijo de una de las mujeres que integró esos grupos de la comunidad de práctica. Hoy día es el presidente de la cooperativa de bicitaxis del Centro Histórico, con alrededor de cien integrantes, quien organiza y gestiona visitas a museos para sus compañeros “porque lo aprendió en La Casa del Museo”. Sánchez lamentó el fin del proyecto: “uno se encariña con las cosas, la sentía mía, yo era de ese espacio y el espacio era como mío, y de repente, ya no estuvo y sí se siente con extrañeza”. Otro caso es el de Fernando Díaz Enciso, director del Centro Cultural La Escuelita Emiliano Zapata, quien era un agente activo en el Pedregal de Santo Domingo; cuando el equipo de La Casa del Museo arribó a la colonia, trabajó de la mano con sus integrantes y continuó su propia trayectoria de promotor cultural cuando ellas concluyeron sus acciones en el barrio.

La Casa del Museo llegó a trabajar con colectivos preexistentes, a relacionarse con ellos y, mutuamente, se dejaron una impronta. Incluso, colaboran con el Museo



Foro Amparo Ochoa del Centro de Artes y Oficios La Escuelita de Emiliano Zapata. Fotografía Leticia Pérez.

Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de México, situado en la Ciudad Universitaria aledaña a la colonia.

### **Futuros: Museos policentrales**

Ahora bien, La Casa del Museo llegó a las localidades que albergaron sus sedes sin que las personas de esos lugares lo hubieran solicitado. Esto conduce a una paradoja, pues se llega a pensar que, cuando “llevamos” las propuestas culturales, o cuando “damos voz” a las comunidades, se actúa desde posturas paternalistas o asistencialistas.

Desde el inicio de la investigación me intrigaron las contradicciones sobre la viabilidad de planear acciones de vinculación que superen estas posturas. En las entrevistas pregunté a una de mis interlocutoras cuál pensaba que era la salida: “esperar la iniciativa de la comunidad, y si no hay iniciativa no hay viaje”. Me quedé reflexionando y respondí: “¿no crees que hay otros viajes que valen la pena? Si tú me invitas a un viaje y yo acepto,

pues vamos. A lo mejor nunca me hubieras invitado y yo no necesariamente te voy a decir: oye, ¿vas a ir de viaje? Llévame”. Creo que se vale invitar, ser invitado, decir sí, decir no, pero no perdernos esas posibilidades. La Casa del Museo fue uno de esos viajes posibles que pervive hoy día, uno que me permitió indagar sobre la compleja relación entre museos y sociedad en la lucha por espacios más democráticos y menos desiguales.

Pues bien, ante los escenarios encontrados, aunados a otras experiencias de análisis de la relación entre los públicos y los museos, con Lee Davidson de Nueva Zelanda (Davidson y Pérez Castellanos, 2020) pensamos que los museos pueden ser espacios para establecer puentes, diálogos y construcciones mutuas, en donde crear nuevos centros, centros que se transforman continuamente, como las imágenes de un caleidoscopio: museos policentrales.



# Referencias

Barbieri, N. (2018). Es la desigualdad, también en cultura. Pensamiento. *Cultura y Ciudadanía*. <https://www.mecd.gob.es/dam/jcr:3419299b-4183-4a2c-9eea-433393379d9e/Nicolas-Barbieri.pdf>

Bonet, L., y Négrier, E. (2018). The participative turn in cultural policy: Paradigms, models, contexts. *Poetics*, 66: 64-73. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.02.006>

Davidson, L., y Pérez Castellanos, L. (2020). *Embajadoras cosmopolitas. Exposiciones internacionales, diplomacia cultural y el museo policentral*. Wilmington, DE: Vernon Press.

González García, L. (1973). El barrio comunidad de vida urbana. Diseño de investigación. Archivo personal de la autora.

Pérez Castellanos, L. (2020a). La Casa del Museo (1972-1980): una comunidad de práctica en clave femenina. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto) Biográfica*, 5 (14): 740-757. <https://doi.org/10.31892/rbpab2525-426X.2020.v5.n14.p740-757>

Pérez Castellanos, L. (2020b). *La Casa del Museo (Ciudad de México, 1972-1980). Una etnografía multilocal sobre la acción cultural extramuros* [Doctorado en Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa]. Tesiuami. Colección de tesis electrónicas. <http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/aspuam/presentatesis.php?recno=23528&docs=UAMII23528.pdf>

Sandell, R. (1998). Museums as Agents of Social Inclusion. *Museum Management and Curatorship*, 17 (4): 401-418. <https://doi.org/10.1080/09647779800401704>

Unesco. (1963). *El museo como centro cultural de la comunidad*. V Seminario Regional de la Unesco. México, D. F.: Unesco.

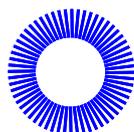
Wenger, E. (2001). *Comunidades de práctica: Aprendizaje, significado e identidad*. Barcelona: Paidós.

# ¿Es la mediación cultural un concepto en disputa con la educación en los museos?

Carmen Menares

Directora ejecutiva  
Observatorio de Mediación Cultural

Chile



## Mediación cultural, una mirada intermedia y relacional: definiciones teóricas

La mediación cultural aparece para “hacer de la acción cultural un instrumento a favor de lo social, fomentando el intercambio y la relación entre los individuos” (Romanello, 2015: 265). Su búsqueda corresponde al orden de una construcción “modesta y exigente de las condiciones del vivir-juntos” (Caune, 2009: 23). Plantea la cuestión de las relaciones entre los miembros de una colectividad y el mundo social que construyen. Se desarrolla en el momento en que surge la temática del fin de las ideologías y en el que los conceptos de proyecto y de acción colectiva parecían obsoletos, presentándose como el medio susceptible de reparar la fractura social (Caune, 2009).

Desde una perspectiva histórica ampliada, Caune (2009) y Abouddrar y Mairesse (2018) señalan que el surgimiento de la mediación cultural se debe entender como un paradigma intermedio entre la democracia y la democratización cultural. La *democracia cultural* es aquella política pública que basa sus fundamentos en la participación directa de la población en la producción y/o creación artística por medio de un trabajo territorial y comunitario con los grupos excluidos de las propuestas culturales y señala la necesidad de una figura mediadora, haciendo emerger la figura de los animadores culturales (Abouddrar y Mairesse, 2018: 36-45). La *democratización cultural*, a partir de los años ochenta, es aquella política cultural que se ocupa de la masificación de los productos y servicios culturales o artísticos; el centro de sus preocupaciones es la generación de acceso a los espacios consagrados a la cultura y a las artes.

La mediación cultural emerge en 1997 como la síntesis dialéctica de estas dos perspectivas opuestas, entre la centralidad del objeto cultural de calidad de la democratización y la relevancia de la participación de los sujetos de la democracia cultural, vinculando tanto la mirada objetualista —o “sustancialista”, como la denomina Jean Davallon (2014)— centrada en el valor intrínseco de los bienes culturales, con la mirada subjetivista —o relativista extrema, como lo entiende Davallon— centrada en el valor otorgado por los sujetos a los bienes culturales, entendiendo así que la mediación aparece a partir de la relación entre el objeto y el sujeto. Además de ser una mirada intermedia entre democracia y democratización, entre el sujeto y el objeto, relaciona a su vez una definición de cultura amplia desde la antropología con una restringida desde el arte, y se plantea uno de los retos más complejos que es la vinculación entre la “alta cultura” y la “cultura popular”, como bien señalan Elizabeth Caillet y Evelyn Lehalle:

La mediación no se plantea en términos de oposición entre cultura de élites o cultura popular sino en que no se tiene en cuenta que existe una cierta comunidad entre cultura popular, procesos de expresión y acceso a la cultura ‘cultivada’, procesos didácticos y discursos de expertos. La mediación trabaja a partir de otra concepción de las obras culturales, tanto en el área del arte como en el de las ciencias y las técnicas. (cit. en Delgado, 2014: 68-69).



En términos concretos es una expansión de la función educativa en el campo de las instituciones culturales, la que se ha ampliado lo suficiente en el curso de los últimos decenios (Mairesse y Desvallées, 2010: 20). Para Gesché-Koning (2021: 114) la mediación museística ya no se limita únicamente a los servicios educativos y culturales del museo, sino que toda la institución debe adoptar la noción de “mediador museístico”. Su función va más allá del desarrollo de públicos e integra la educación artística, la inclusión social, la educación popular, el arraigo local en las comunidades y en los barrios, como el desarrollo territorial (Racine, 2014: 2). Es por ello que este nuevo paradigma, heredero tanto de la educación popular como de la animación cultural, pone “de manifiesto la necesidad de profesionales capaces de abordar proyectos multidisciplinares que involucren agentes y saberes desde la pedagogía, la historia y la creación artística, pero también las ciencias sociales y experimentales” (Boj y Campos, 2020: 11).

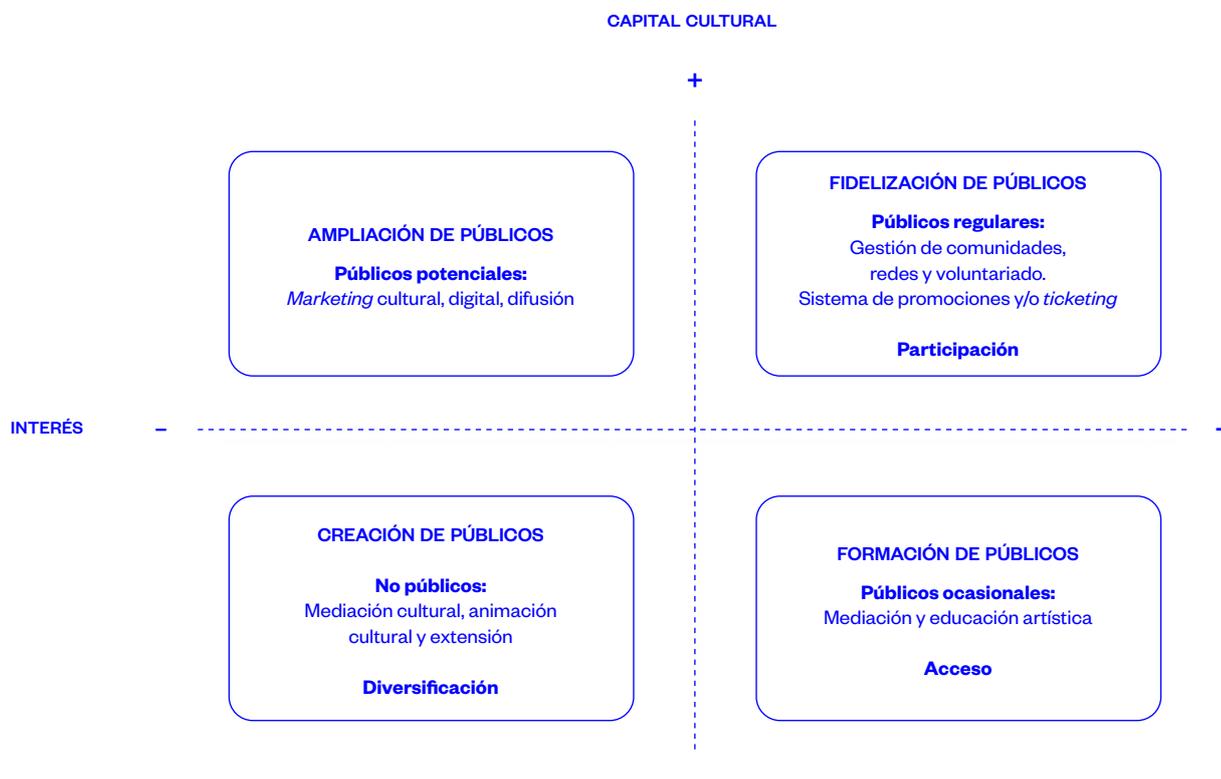
### Delimitando el campo de acción

En Chile, la Unidad de Programación y Públicos —hoy en día Públicos y Territorios— del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio ha trabajado desde 2018 en una conceptualización práctica en torno al trabajo entre las instituciones culturales y los públicos. A partir de diversos análisis, ha establecido un modelo de abordaje de este ámbito de trabajo diferenciando cuatro tipos de públicos que se interrelacionan a partir de una perspectiva ecosistémica: potenciales, regulares, ocasionales y no públicos, y asignándole a cada categoría una estrategia y un objetivo. Así, los públicos potenciales se trabajarán con el objetivo de la ampliación por medio del *marketing* cultural, digital y la difusión. Los públicos regulares, con el propósito de la participación por medio de la fidelización mediante la generación de comunidades, redes, voluntariado, etc. Los públicos ocasionales, en tanto, tendrán como objetivo el acceso por medio

Democratización cultural		Democracia cultural
Definición restringida de cultura desde las artes	<b>MEDIACIÓN CULTURAL</b>	Definición extendida de cultura desde la antropología
Bellas Artes o Alta Cultura		Cultura Popular
Objeto		Sujeto
Acceso		Participación
Centro		Periferia

Resumen mediación cultural.  
Elaboración propia.





Ecosistema de la política de públicos Chile. Elaboración a partir de Unidad de Programación y Públicos (2021).

de la formación, a partir de la educación y mediación artística. En tanto, los denominados *no públicos* tienen por finalidad la diversificación por medio de la creación de nuevos públicos y se abordan mediante la mediación cultural, animación y extensión. Este segmento se ha definido como:

[...] quienes tienen bajo capital cultural y bajo grado de interés por la oferta artística y la participación cultural, dado que no han tenido experiencias previas en este ámbito y enfrentan barreras de acceso físicas, territoriales o económicas que condicionan su implicación o vinculación con organizaciones o espacios. La noción de no-públicos surge en Francia en la segunda mitad del

siglo XX y suele designar a quienes enfrentan situaciones de marginalidad o de alta vulnerabilidad social y que son beneficiarios de políticas o estrategias de integración social (Unidad de Programación y Públicos, 2021: 383-397).

A partir del marco antes señalado, cabe la pregunta sobre la noción de no públicos y la relación con el capital cultural, en términos de Pierre Bourdieu. Esto dado que los grupos vulnerables o marginalizados, si bien se pueden describir a partir de dicha característica, en buena medida —como señalan Del Valle y Lucasole (2021)—, desde América Latina debemos tomar en consideración aquellos grupos que se han visto



apartados al no formar parte de la cultura occidental o la cultura hegemónica, como los pueblos originarios y migrantes. Esta mirada sobre la mediación cultural desde la región, implica necesariamente partir desde un punto de vista intercultural (Del Valle y Luceso 2021: 66).

En el ámbito de los museos, uno de los factores claves para poder comprender la problemática de los no públicos es la cuestión de la representación, ya que las narrativas museales se han constituido a partir de la construcción de imágenes estereotipadas (Delgado, 2012), exotizando al *otro* cultural, o petrificándolo en el tiempo. Esto nos parece un aspecto fundamental para vislumbrar el alejamiento de estos espacios tanto de los pueblos originarios, migrantes o de las propias mujeres, además de las personas en situación de discapacidad. Es por ello que, cuando nos enfrentamos a la noción de no público, nos encontramos con un sinnúmero de problemáticas que parten desde el propio hecho que no tenemos herramientas para delimitar quiénes son, ya que constituyen el límite con el que se encuentran los estudios de públicos y es donde la mediación cultural emerge como una mirada necesaria. Pero ¿cómo podemos entonces abordarlo? A nuestro parecer las cocuradurías o curadurías participativas son una de las mejores estrategias en el campo museal para poder profundizar y trabajar sobre las narrativas museales en conjunto con las comunidades.

### Cocuradurías: investigar, aprender y crear con los públicos

La cuestión sobre la representación en el campo de los estudios museológicos es de larga data, y podríamos situarla desde las críticas de la nueva museología en los años setenta. Pero, sin duda, es a partir de los planteamientos de James Clifford (1999), en “Los museos como zonas de contacto”, que surge la noción del trabajo colaborativo para la construcción de nuevos

relatos museográficos con las comunidades esta vez —a diferencia de la nueva museología— en el seno de los grandes museos metropolitanos, lo que ha sido profundizado por corrientes como la museología crítica y poscrítica desde fines de los años noventa. Lo anterior, potenciado por la aparición de las redes sociales y las plataformas digitales contemporáneas que fomentan la construcción de contenidos desde los sujetos.

Todos los factores mencionados han devenido en diversas prácticas que se han multiplicado en museos de todo el mundo,<sup>1</sup> con el propósito de balancear la representación desde una mirada decolonial y de género, así como desde la perspectiva de inclusión. Y ha significado una cantidad importante de iniciativas que no quieren quedarse tan solo en cuestionamiento del relato, sino que transformarlo y adecuarlo a los retos de las sociedades actuales. No obstante, trae consigo otras dificultades y preguntas: ¿cuánto influyen realmente en la transformación de los relatos?, ¿quiénes son los profesionales dentro de los museos que deben estar a cargo de dichos procesos?, ¿qué tipo de metodología es la más apropiada para poder abordarlos?

Partiremos intentando responder a la primera pregunta, ya que desde nuestra experiencia es la investigación acción participativa (IAP), elaborada por el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, la más adecuada para trabajarla, toda vez que uno de sus principios rectores es el del diálogo de saberes, entre culturas diversas. Cobra

<sup>1</sup> Para conocer experiencias de cocuradurías o curadurías participativas revisar Menares (2020), y Menares y colaboradores (2007) acerca de la transformación de la museografía del Museo Mapuche de Cañete en Chile. También acerca de la experiencia del MUSEF de Bolivia (Villanueva, 2021) y las experiencias del Museo de Memoria Histórica de Colombia (González-Ayala, 2020), en el ámbito latinoamericano. Sobre la investigación colaborativa denominada “Tate Encounters: Britishness and Visual Culture”, desarrollada en Tate Modern con estudiantes universitarios hijos de migrantes en Inglaterra, ver Dewdney y colaboradores (2013). Además, se pueden revisar las experiencias en los museos de Bélgica (Gesché-Koning, 2021) y las experiencias de los museos en Canadá (Shelton, 2011).



relevancia la IAP de Fals Borda en el campo museal especialmente por su fase conocida como “devolución sistemática”, porque la investigación adquiere así una función pedagógica, utilizando diferentes géneros de los lenguajes artísticos para su exposición (cómicos, audiovisuales, documentos descriptivos y explicativos) (Ortiz y Borjas, 2008).

De esto se despliega la respuesta a la segunda pregunta: ¿quiénes son los profesionales que deben estar a cargo de este proceso?, que es una de las complicadas de responder. Esto porque, en muchos casos, se ha optado por que sean los propios curadores, artistas o profesionales de las ciencias sociales externos a la institución, desplazando así a los/as educadores/as o mediadores/as con experiencia en el trabajo con los públicos, a un segundo o tercer plano.

Debido a la ambigüedad del concepto de mediación, su campo de acción en la práctica se disputa entre la educación y la curaduría, sin embargo, al delimitarlo al trabajo con los no públicos, como hemos propuesto, se distancia de la educación o mediación pedagógica y, al centrarnos en la representación, se disputa el campo con la curaduría e investigación. No obstante, al pensarla desde la investigación acción participativa, que tiene un enfoque en la construcción de investigaciones situadas para la acción o solución de problemáticas sociales —en este caso la representación—, se aleja ella de una investigación académica propia de la curaduría, necesaria en los museos, pero diferente en sus propósitos finales. Por lo que, más que una disputa, es un complemento a la investigación curatorial tradicional. En este ámbito podemos encontrar casos de curadurías comunitarias, territoriales o barriales y educativas, así como de cocreaciones con los públicos y las comunidades; las que vienen a fortificar el rol educativo circunscrito al modelo visita guiada y talleres ocasionales, en el que el trabajo *part time* y precarizado es su característica fundamental. Así, desde la cocuraduría lo que ponen en relieve es un

nuevo rol desde una mirada o énfasis pedagógico de los/as mediadores/as; que es el de investigadores/as o productores/as de conocimiento, como lo han propuesto Del Valle y Lucetole (2021).

### Reflexiones finales

Todo lo antes expuesto, es una propuesta de delimitación de la esfera de acción de la mediación cultural (el trabajo con los no públicos o, más bien, los grupos que han estado marginados, sub o mal representados en los relatos museales), un propósito específico (dotar de nuevos relatos e imaginarios museológicos) y una metodología acorde (la investigación acción participativa) para constituirse así en un campo propiamente tal, que es lo que hemos querido delinear en estas breves páginas. Esto porque, si bien, compartimos la noción de museo mediador abocado al trabajo con los públicos y las comunidades, al momento de pensarlo desde una perspectiva de campo profesional, necesitamos herramientas que demarquen sus contornos, ya que cuando es un concepto extremadamente ambiguo que lo abarca todo, termina difuminándose, corriendo el riesgo de perderse en el tiempo y de entrar en disputas con otros ámbitos profesionales de los museos.

Dicha definición y delimitación, además, permitiría dar respuesta a la última pregunta acerca de ¿cuánto influyen en la transformación de los relatos y en la propia representación?, ya que al ser parte de un trabajo relativo a profesionales existentes en los museos, le da continuidad y permitiría desarrollar un seguimiento en el tiempo, que es lo que no sucede cuando se abordan como casos aislados o como una actividad esporádica. Y dota así a dichos profesionales de acciones que van más allá de las visitas guiadas o los talleres, contribuyendo a su legitimización y al rol social de los museos desde el centro de sus problemáticas.



Ahora bien, este trabajo trae consigo una nueva relación al interior de las estructuras museales, trabajando de manera colaborativa tanto con las áreas curatoriales o museográficas, como con los/as educadores/as. Esto último, lo entendemos en el sentido en que el trabajo de transformar las representaciones no es completo si es que no generamos acciones de mediación pedagógica sobre dichas transformaciones, tanto a nivel de la educación formal como en la educación con adultos, ya que una de las principales problemáticas con las que se puede encontrar este enfoque es la resistencia al cambio de mirada de parte de quienes han sido socializados desde otra perspectiva. Un elemento que no se debe dejar desatendido si es que buscamos un real cambio de mirada en las formas de vivir en común.



# Bibliografía

Abouddrar, B.-N. y Mairesse, F. (2018). *La mediación cultural*. Buenos Aires: Libros UNA.

Boj, C. y Campos, J. (2020). ¿Por qué PERMEA? En *Textos permeables: sobre mediación, prácticas artísticas e instituciones culturales*, pp. 11-14. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

Caune, J. (2009). Prácticas culturales y modalidades de comunicación. Construcción de un mundo común y de las condiciones de convivencia. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 88: 13-24.

Clifford, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.

Davallon, J. (2014). El juego de la patrimonialización. En X. Roigé, J. Frigolé y C. del Mármol (eds.), *Construyendo el patrimonio cultural y natural: parques, museos y patrimonio rural*, pp. 47-76. Valencia: Germania.

Del Valle, D. y Lucesole, R. (2021). La mediación cultural: apuntes para un enfoque latinoamericano. *Revista F-ILIA*, 3: 59-74.

Delgado, C. (2012). El museo de arte y el no-público. El problema de los estereotipos. *Revista Colombiana de Sociología*, 35 (2): 161-181.

Delgado, C. (2014). Técnicas de mediación cultural en los procesos de educación en el museo: dinámica entre el público y las colecciones. *Revista Ciencias de la Educación*, 24 (44): 59-78.

Dewdney, A., Dibosa, D. y Walsh, V. (2013). *Post Critical Museology. Theory and Practice in the Art Museum*. Londres: Routledge.

Gesché-Koning, N. (ed.) (2021). *Historia de la mediación museística - Bélgica*. Lieja: ICOM.

González-Ayala, S. (2020). Voces para transformar a Colombia: el curar inacabado de las memorias sobre el conflicto armado. *Revista Colombiana de Antropología*, 56 (1): 85-114.

Mairesse, F. y Desvallées, A. (2010). Introducción. En A. Desvallées y F. Mairesse (dirs.), *Conceptos claves de museología*, pp. 15-21. Singapore: Armand Colin.

Menares, C. (2020). Ruka Kimvn Taiñ Volil-Juan Cayupi Huechicura: análisis de un proceso de mediación del patrimonio. En D. Marsal (ed.), *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural. Volumen 2*, pp. 157-180. Santiago: Mis Raíces.

Menares, C., Mora, G. y Stüdemann, N. (2007). Primera exploración etnográfica para la nueva museografía del Museo Mapuche de Cañete. Informe de investigación. Memorias del siglo XX. Archivo Nacional. [https://www.memoriasdelsigloxx.cl/601/articles-4277\\_objeto.pdf](https://www.memoriasdelsigloxx.cl/601/articles-4277_objeto.pdf)

Ortiz, M. y Borjas, B. (2008). La Investigación Acción Participativa: aporte de Fals Borda a la educación popular. *Espacio Abierto*, 17 (4): 615-627.

Racine, D. (2014). La mediación cultural: una filosofía de acción para la ciudad de Montreal. *Agenda 21 de la cultura (2004-2014)*. <https://obs.agenda21culture.net/es/good-practices/la-mediacion-cultural-una-filosofia-de-accion-para-la-ciudad-de-montreal>

Romanello, G. (2015). *El conocimiento de los públicos y la gestión de las instituciones culturales. El caso de las instituciones de arte contemporáneo en Francia y en España*. [Tesis para optar al grado de Doctor en Gestión de la Cultura y el Patrimonio, Universitat de Barcelona].

Shelton, A. (2011). Museums and Anthropologies: Practices and Narratives. En S. Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, pp. 64-80. Singapore: Wiley Blackwell.

Unidad de Programación y Públicos (2021). *Desarrollo y formación de públicos*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

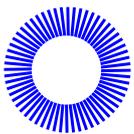
Villanueva, J. (2021). Experiencias de co-ouraduría con comunidades locales en el MUSEF de Bolivia. *Boletín de la Sociedad Suiza de Americanistas*, 81: 23-31.

# El trabajo intra y extramuros del Museo de la Memoria de Rosario en la garantía de la participación de jóvenes en el museo

Pilar Aphalo, Abi Bais y Agustina Crespi

Museo de la Memoria de Rosario

Argentina



El siguiente escrito reúne la experiencia del Museo de la Memoria de la ciudad de Rosario, Argentina, particularmente de su departamento de Articulación Territorial, vinculado a la inclusión de jóvenes de diferentes barrios como protagonistas en la planificación y coordinación de las actividades del Museo destinadas al público joven. Dicho Departamento nace en el año 2012 con algunas experiencias piloto en torno a la participación juvenil en un espacio de memoria, desprendiéndose tanto del departamento de Educación como de los modos habituales de convocatoria utilizados hasta ese momento, por medio de espacios de educación formal. A partir de aquí, se comienzan a convocar a diferentes organizaciones e instituciones de la ciudad, las cuales varían entre espacios dependientes del Estado, organizaciones sociales y espacios de militancia política.

La incorporación de nuevas perspectivas de construcción política en el departamento de Articulación Territorial, tanto como la necesidad de articulación con los diferentes actores sociales intervinientes en la planificación y el desarrollo de las actividades que se comenzaron a proponer, nos hablan de un modo de hacer que fue posible no solo por la voluntad política de sus integrantes, sino también por lo que el contexto sociopolítico del momento propició. Situar las prácticas pedagógicas, territoriales e institucionales es necesario para comprender la dimensión de los hechos y las posibilidades que se despliegan (o pueden quedar paralizadas) en relación con las condiciones existentes. En este caso, estamos hablando de la primera década de los años 2000 en Argentina donde, a modo de

breve historización, el país se recuperaba de la mayor crisis económica, social y política que se había vivido hasta entonces. Esta crisis tuvo sus fuertes picos de estallido social en las fatídicas jornadas del 18, 19 y 20 de diciembre del 2001 (ver Solana, 2021). Estos hechos significaron un quiebre para el neoliberalismo instalado de aquella época, que iba dejando víctimas a su paso, una mórbida pérdida de credibilidad política y la necesidad de un proyecto reparador y sostenible.

En ese sentido es que, en 2003, tras la asunción a la presidencia de Néstor Carlos Kirchner con apenas un 21,65% de los votos, se plantea en el escenario político de la época un proyecto de gobierno que alcanza varios aspectos fundamentales, frente al deterioro social: “El kirchnerismo se basó en tres pactos realizados con la sociedad —insiste el titular del CEOP [Roberto Bacman]. El primero tiene que ver con la reactivación de la economía y la recuperación del empleo; el segundo se basa en el nuevo papel del Estado, y el tercero, en la política de derechos humanos”, dice Bacman para el diario *Página 12* (Kollmann, 2013).

Es entonces que, con estas políticas en marcha, el giro nacional y popular de varios gobiernos latinoamericanos, los pactos y las alianzas de independencia y fortalecimiento económico, y el restablecimiento de las bases de la institucionalidad democrática, comienzan a emerger experiencias de lo más variadas de juventudes que participan, proponen, promueven y despiertan sentidos en el ámbito político. Cabe mencionar que este proceso histórico tiene lugar en tanto es una concatenación del rol que ocuparon las juventudes en los



escenarios políticos de cada época. Esto considerando desde las luchas anarquistas de principios del siglo XX, pasando por los oscuros años setenta en los que la última dictadura cívico-eclesiástica-militar ha desaparecido, silenciado y martirizado a toda una generación de jóvenes que participaban activamente en la política local; hasta las juventudes activas y militantes de entrados los dosmil, son la contracara del legado del neoliberalismo de los noventa que dejó la triste —y harta— consigna: “que se vayan todos, que no quede ni uno solo”.

Es en este contexto de pleno auge que surgen las primeras experiencias del departamento de Articulación Territorial del Museo de la Memoria por medio de los programas Colectivo de Miradas<sup>1</sup> y Fábrica de Ideas. En 2013 el Departamento se incorpora al Programa Jóvenes y Memoria. Este último fue creado por la Comisión Provincial por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires y está dirigido a diferentes escuelas del país proponiendo a los grupos que elaboren un proyecto de investigación acerca de las memorias del pasado reciente, la participación política-cultural juvenil, la identidad o las formas de vulneración de los derechos humanos en democracia. La particularidad que toma este programa en Rosario es que la convocatoria no se realiza por medio de las escuelas, sino que es el Museo de la Memoria el cual convoca a diferentes organizaciones sociales, barriales y políticas a participar. Desde entonces, el Departamento convoca de manera anual a diferentes organizaciones y grupos de jóvenes a participar del Programa, manteniendo a su vez el grupo Fábrica de Ideas, el cual se establece como un espacio de intercambio, reflexión y encuentro entre jóvenes y donde

se hace hincapié en la confección de estrategias ante ciertas problemáticas.

A partir de Jóvenes y Memoria también se desarrolla el Programa de Voluntariado Joven que nos ha convocado a quienes hoy escribimos, en diferentes momentos y de diferentes modos. Con respecto a nuestro acercamiento al Museo, vale ampliar a modo esquemático cómo ocurrió. La primera de nosotras en llegar al Museo fue Agustina, por haber participado previamente en Provincia Buenos Aires del Programa Jóvenes y Memoria en su escuela secundaria. Al trasladarse de provincia por estudio, supo que la única experiencia de Jóvenes y Memoria que existía en Santa Fe era llevada adelante en el Museo de la Memoria, y eso podía garantizar su continuidad en el mismo. Más adelante, Pilar acudió al Museo en búsqueda de información acerca de antecedentes de museos que trabajasen con programas para jóvenes en la ciudad de Rosario, con motivo de su investigación de tesina de grado. A partir de allí, la coordinadora del Departamento, Alejandra Cavacini, la invitó a sumarse como voluntaria a las actividades que allí desarrollaban. Luego, a partir de conocer previamente a Alejandra por otras instancias, y ofrecer sumarse al equipo de trabajo, se incorporó Abi. En ese mismo año, realizó su trayecto de Residencia Integral de su formación académica en el Departamento. Conjuntamente, formamos parte del equipo de coordinación y planificación de actividades. Entre ellas, se encuentra la investigación sobre nuestra propia práctica, la realización de eventos culturales destinados a jóvenes y otras propuestas de participación, como mediaciones en los distintos espacios del Museo. En el año 2021, a partir de repensar nuestro rol como participantes voluntarias del departamento de Articulación Territorial, revisar y reflexionar sobre nuestras tareas; problematizar e historizar la categoría de “voluntario”; constatar los —casi inexistentes— marcos regulatorios y establecer comparaciones con otras experiencias de voluntariados; hemos realizado producciones escritas, que fueron un

<sup>1</sup> Colectivo de Miradas fue el primer programa del Departamento, el cual comenzó en el año 2011 y tuvo como objetivo abrir el museo a distintos territorios de la ciudad. Para ello, se convocó a organizaciones territoriales que desarrollasen prácticas en relación con la construcción de memorias para conocer las temáticas que estaban abordando y la posibilidad de trabajarlas de manera conjunta.



simple aporte para seguir desplegando preguntas y cuestionando-nos. Las presentaciones públicas<sup>2</sup> de estos aportes, han devenido en abrir un vasto panorama de preguntas que sostienen e hilan las prácticas voluntarias y las dinámicas de funcionamiento de ciertos espacios e instituciones.

De nuestras propias experiencias destacamos el llegar al Museo de la Memoria por iniciativa propia y que este se mostrara receptivo frente a ello, además de siempre permeable y dispuesto a las propuestas. También, el Departamento destaca por alojar a personas que provenimos desde distintos campos de actuación, lo cual alimenta tanto la heterogeneidad como la interdisciplinariedad en el equipo de trabajo.

En la actualidad, el Departamento sostiene la participación en el espacio de Jóvenes y Memoria, así como Fábrica de Ideas, y también se fueron incorporando nuevas propuestas desde la participación juvenil, tales como:

- Constructorxs Territoriales en Derechos Humanos. Este programa de formación bianual se comienza a gestar en el año 2018 y continúa hasta la actualidad. Sus participantes son jóvenes mayores de 18 años, que ya habían tenido la experiencia de Jóvenes y Memoria en años anteriores y que participaron de este trayecto de formación en el oficio de los derechos humanos, recorriendo diferentes módulos

temáticos en los cuales se articularon instancias de investigación y producción, como así también prácticas en diferentes instituciones de la ciudad y territorios. Hoy este grupo se conforma como Unidad Productiva en articulación con el Programa Santa Fe Más del Ministerio de Desarrollo Social de la Provincia de Santa Fe,<sup>3</sup> realizando diferentes actividades y proyectos, en conjunto con el equipo de Formación Continua, como ciclos de debates, mediaciones en el museo para otros grupos de jóvenes, actividades en el territorio relacionadas con la vulneración de derechos, entre otras. Actualmente, está llevando adelante una investigación en conjunto con APDH<sup>4</sup> y Conicet UNR, sobre Mapeos de Violencia Institucional en la ciudad de Rosario.<sup>5</sup>

- Las Residencias Académicas de la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales y la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Rosario, así como también del Complejo Educativo Dr. Francisco Gurruchaga. Consiste en la participación de jóvenes estudiantes en el marco de pasantías preprofesionales no remuneradas y residencias universitarias. En todos los casos, se apunta a realizar una articulación entre el contenido curricular y las prácticas llevadas adelante en el departamento de Articulación Territorial del Museo, con el fin de realizar, al final del recorrido, una propuesta hacia el espacio. Durante su estancia por

<sup>2</sup> Sobre las prácticas pedagógicas llevadas adelante hemos compartido en "Los sitios de memoria como espacios pedagógicos", del Seminario Internacional Pedagogía de la Memoria", organizado por la Comisión Provincial por la Memoria (La Plata) y el Departamento de Ciencias de la Educación (FAHCE) UNLP. Además, en relación con las prácticas voluntarias y las configuraciones de la participación política juvenil, en el XIV Congreso Nacional y VII Congreso Internacional sobre Democracia "La democracia en tiempos de desconfianza e incertidumbre global. Acción colectiva y politización de las desigualdades en la escena pública" y el XV Congreso Nacional de Ciencia Política y XIV Congreso Nacional y VII Congreso Internacional sobre Democracia; organizados por la Universidad Nacional de Rosario junto a la Sociedad Argentina de Análisis Político.

<sup>3</sup> Una Unidad Productiva refiere a la segunda etapa del programa Santa Fe Más, dependiente del Ministerio de Desarrollo Social de la Provincia de Santa Fe, el cual se plantea como un trayecto formativo y educativo que dota de herramientas para la inserción de jóvenes en el mercado laboral. Para más información se puede acceder al sitio web: [https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/235705/\(subtema\)/93754](https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/235705/(subtema)/93754)

<sup>4</sup> La Asamblea Permanente por los Derechos Humanos es una asociación civil cuyos fines y objetivos son promover la vigencia de los derechos humanos enunciados en la Declaración Universal de los Derechos Humanos de las Naciones Unidas y en la Constitución Nacional.

<sup>5</sup> Más información en sitio web: <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/jov/id/34/title/Proyecto-Mapeos-de-Violencia-Institucional-en-Rosario>, y video en Instagram: [https://www.instagram.com/tv/CS7P\\_Jbnbu3/?hl=es-la](https://www.instagram.com/tv/CS7P_Jbnbu3/?hl=es-la)



el Museo, la cual tiene una duración de un año, los jóvenes que están realizando sus prácticas hacen un recorrido por los distintos programas y actividades del Departamento.

- El espacio de Formación Continua es uno de los programas más recientes, pero tiene su antecedente en el programa de voluntariado. A partir de la reflexión sobre las propias prácticas, el Museo habilitó la modificación de ciertos formatos institucionales, enmarcando en este caso una instancia de formación anual y de participación en las actividades que el Museo propone. El programa se conforma de un espacio de encuentro semanal con los jóvenes para trabajar las temáticas vinculadas al Museo y, luego, un espacio de práctica rotativa por los diferentes programas del Departamento.
- La última incorporación es el trabajo en el Programa Jóvenes en Sitios. Este surge de una iniciativa conjunta entre la Comisión Provincial por la Memoria y varios espacios de memoria del país. Su objetivo es promover la participación activa de los jóvenes en los espacios de memoria en el rol de guías para las recorridas pedagógicas, como transmisores de las memorias y promotores de derechos con sus pares, entendiendo esta propuesta como un proceso de aprendizaje y de acción. En el mismo se realizan actividades de formación virtual y presencial, para todos los jóvenes que participan de los espacios, contando a su vez con lugares de debate y discusión en torno a la importancia de la participación juvenil en los sitios de memoria.

Todos estos programas tienen una dinámica de trabajo común que se caracteriza por utilizar técnicas del campo de la educación popular, herramientas lúdicas y artísticas que buscan abordar la temática del Museo y la construcción colectiva de memorias desde diferentes lenguajes. Esto habilita a proponer una forma distinta de reflexión sobre la historia que permite una mirada crítica

y un acercamiento a las temáticas vinculadas con los derechos humanos.

Volviendo a situar la experiencia, este despliegue de actividades y programas no emerge escindido de un contexto institucional. El Museo de la Memoria de la ciudad de Rosario tiene como objetivo promover el acceso al conocimiento y la investigación sobre la situación de los derechos humanos y la memoria social y política de nuestra región, el país y Latinoamérica. Sostiene su posicionamiento como actor político en defensa de la democracia y las luchas del pasado y del presente, por medio del arte y la literatura en su muestra permanente, pero también desde los diferentes espacios que lo componen y de las actividades que realiza y que acompaña dentro y fuera de su emplazamiento físico. El Museo está compuesto por diversos departamentos y proyectos como: Educación, Comunicación, Producción, Biblioteca, un Centro de Estudios, Servicio de Orientación Jurídica y un Centro Documental. Cuenta también con un espacio de muestra temporal que suele incorporar las luchas actuales en relación con la defensa, la garantía y el respeto de los derechos humanos fundamentales.

La articulación entre las luchas actuales y la construcción de memorias colectivas funciona como caja de resonancia en la propuesta de esta institución. El "nunca más" de ayer, también es el de hoy frente a los intentos actuales de fragmentación de nuestro sistema democrático que emerge desde los discursos negacionistas y de odio de la mano del retorno de las derechas neoliberales.

Para seguir resonando, ampliando y desplegando, la pregunta fundamental que ha impulsado y anudado, hasta ahora, toda nuestra práctica es: *¿qué puede un museo?* Para nosotras, esta pregunta no solo articula nuestra praxis, sino que es acción en sí misma. Claro que lo compartido hasta aquí no ha sido sino con equívocos,



incertidumbres y tensiones, las cuales nos ofrecen un panorama vasto de desafíos y reafianzamientos posibles.

Sabemos que la crisis económica que atraviesa nuestro país, la incertidumbre global y la profundización de las narrativas hegemónicas sobre las que se sostiene y sustenta el sistema capitalista hoy, se constituyen como factores importantes en las subjetividades de los jóvenes, profundizándose en quienes se encuentran en situaciones de mayor vulnerabilidad social. Sin embargo, no dejan de aparecer resistencias que ponen en tensión las estructuras y retóricas institucionales. Las prácticas llevadas adelante por el Departamento son parte de esa resistencia, habilitan la democratización de los espacios, la incorporación de políticas integrales pensadas con y desde las juventudes en una doble orientación: hacia adentro y hacia afuera. Cuando hablamos de participación juvenil dentro del Museo, nos referimos a un posicionamiento institucional con respecto al lugar que los jóvenes pueden y deben ocupar en un espacio con estas características —el cual debe ser asumido por todos los miembros y departamentos de la institución— donde hay una validación de las voces de los jóvenes, al punto de que sean ellos quienes, además de formarse, planifiquen las actividades y ofrezcan los recorridos a otros jóvenes. También se dirigen hacia afuera, convocando e invitando a otras juventudes de diferentes puntos de la ciudad a ser parte del espacio o a articular con los territorios. En ese sentido, podríamos retomar a Pablo Vommaro, profesor de Historia especializado en juventudes e investigador de CLACSO, que expone que en la época pospandémica que nos toca vivir, ante este panorama de cierta incapacidad estatal para generar un entramado lo suficientemente fuerte para el desarrollo pleno de la vida de los jóvenes, “un Estado presente es un Estado que cubre estas carencias pero que también se alía con los territorios y con las comunidades para potenciar su accionar” (#InfoCLACSO, 2021).

En el caso del departamento de Articulación Territorial, su vinculación con el territorio se refleja en las alianzas que crea con organizaciones sociales, civiles y otras instituciones o dependencias estatales, para intentar darles respuestas y ampliar las posibilidades para los jóvenes que transitan por allí.

Al mismo tiempo, entendemos necesario discutir y reconfigurar las falencias del Estado, como responsabilidad asumida de una institución pública. Por ejemplo, una de las maneras de hacer dialogar esas tensiones fue manifestando las injusticias y visibilizándolas con el proyecto de Mapeo de Violencia Institucional antes mencionado. De esta manera, notamos en el Museo de la Memoria un claro paso de la idea del museo como templo a foro: “[...] *the forum is where the battles are fought, the temple is where the victors rest. The former is process, the latter is product*” (Duncan, 1971: 21). [El foro es el lugar donde se pelean las batallas, el templo es donde descansan las victorias. El primero es proceso, el segundo es producto].<sup>6</sup>

<sup>6</sup> La traducción es nuestra.



# Referencias

Duncan, F. C. (1971). The museum, a Temple or the Forum. *Curator*, XIV: 11-24. <https://www.elmuseotransformador.org/wp-content/uploads/2021/06/The-Museum-A-Temple-or-the-forum.pdf>

Kollmann, R. (2013, 19 de mayo). El balance de una década. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-220365-2013-05-19.html>

Solana, P. (2021, 16 de diciembre). El 2001 no empezó ni terminó en diciembre. *Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.com/el-2001-no-empezo-ni-termino-en-diciembre/>

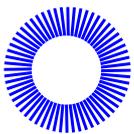
#InfoCLACSO. (2021, 19 de junio). Entrevista a Pablo Vommaro: "La pos pandemia debería pensar políticas públicas integrales". [Video] CLACSO TV. [https://www.youtube.com/watch?v=9FXjj\\_wX7d0&ab\\_channel=CLACSOTV](https://www.youtube.com/watch?v=9FXjj_wX7d0&ab_channel=CLACSOTV)

# Museos y escuelas asociados para imaginar ciudades utópicas desde el arte. La experiencia del programa “Ciudades para el futuro: crear utopías”

Max Pérez Fallik

Fundación Kosice

Argentina



## Introducción

Las restricciones sanitarias mundiales al comienzo de la crisis de covid-19 en marzo de 2020 obligaron a los museos a encontrar nuevas formas de vincularse con el público<sup>1</sup> y, en muchos casos, reinventarse, reducir personal o cerrar definitivamente. Esto resultó particularmente complejo para los espacios independientes y autogestionados,<sup>2</sup> entre los que se encuentra la Fundación Kosice - Museo Kosice, institución sin fines de lucro de la Ciudad de Buenos Aires dedicada a difundir, investigar, exhibir y conservar la obra de Gyula Kosice.<sup>3</sup>

Entendiendo que cualquier acción debía trascender las respuestas aisladas e institucionales, se desarrolló un programa educativo asociativo que propuso abordar y tematizar —sin pretensión de solución— tres crisis que la pandemia puso en relieve: la museal, la escolar (en un contexto de enormes desafíos para estudiantes y

docentes)<sup>4</sup> y la ambiental (nuestros modos de vivir y de relacionarnos con el entorno).

Gyula Kosice imaginó, con su Ciudad Hidroespacial,<sup>5</sup> un modo de vivir alternativo y utópico desde una aproximación interdisciplinaria que vinculó arte, ciencia y tecnología. Ante la necesidad de plantear nuevas utopías en un contexto pandémico, nos propusimos estimular la imaginación radical y creadora de las nuevas generaciones tomando como punto de partida la obra de dos grandes artistas argentinos: el propio Kosice y Xul Solar,<sup>6</sup> con su obra *Vuelvilla*.<sup>7</sup>

En efecto, la primera y fundacional alianza fue con el Museo Xul Solar. Ambas instituciones están hermanadas no solo por cercanía regional, sino por ser museos enteramente dedicados a un único artista argentino de vanguardia. Si bien la obra de Kosice y Xul Solar es muy diferente, ambos —cada uno a su modo y en su tiempo— propusieron la motorización de transformaciones sociales por medio del arte y diseñaron ciudades futuras desde

1 Según un informe del ICOM (2020: 2), las actividades de comunicación digital durante la pandemia aumentaron para al menos el 15% de los museos. Esto no es incoherente con estudios que señalan asistematicidad y superficialidad en las estrategias digitales de museos (Satta, 2017). En América Latina, el uso de recursos previamente digitalizados comprendió casi el 90% de todas las acciones, seguido por el uso de redes sociales y la digitalización de actividades. El desarrollo de acciones específicamente pensadas para la pandemia no llegó al 4% (Unesco, 2020: 17).

2 Escolar y colaboradores (2021: 2) encontraron que “a partir de la pandemia, el 85% de las organizaciones [espacios culturales independientes] no pudo cubrir sus gastos mensuales de funcionamiento y a marzo del 2021, el 56,9% se encontraba endeudado”.

3 (1924-2016). Artista, pintor, escultor, poeta y teórico húngaro-argentino, precursor del arte abstracto y concreto en Argentina, y del arte cinético e hidrocínético a nivel mundial.

4 Que Dussel y colaboradores sintetizaron en una imprescindible publicación coral del 2020.

5 Conjunto de maquetas, esculturas lumínicas, dibujos, diagramas y textos hechos entre 1946 y 2015 que conceptualizan una ciudad futura compuesta de hábitats volando a 1.500 metros sobre el nivel del mar sostenidos por la energía del agua, y que articula facetas artístico-estéticas, poéticas, científico-tecnológicas y urbanísticas-arquitectónicas (Kosice, 1972).

6 (1887-1963). Artista multifacético argentino. Pintor, lingüista, músico, esoterista, inventor y astrólogo.

7 Acuarela de 1936 que retrata una villa voladora impulsada por hélices y globos (Solar, 2017 [1959-1960]).



distintos lenguajes artísticos. Y es precisamente este puente patrimonial que habilitó el desarrollo conjunto del programa educativo “Ciudades para el futuro: crear utopías”. A partir de la urgencia de construir nuevas formas de habitar y relacionarnos entre nosotros y con el entorno, se convocó a docentes y estudiantes de todo el país a imaginar, diseñar, proyectar, describir o maquetar sus ciudades utópicas, en cualquier lenguaje artístico y soporte, continuando los pasos de Gyula Kosice y Xul Solar.

El programa, que resultó ganador de la convocatoria Ensayar Museos 2020 de la Fundación Williams, tomó la colección de ambos museos como una excusa o pretexto (pre-texto) para establecer un puente dialógico con un público diverso, más allá de los aspectos históricos o artísticos concretos de su patrimonio (Chiovatto, 2020: 75). Nuestra propuesta fue repensarnos como un espacio facilitador de creatividad e invención. El desplazamiento es sutil: de “investigar, coleccionar, conservar e interpretar”<sup>8</sup> patrimonio a promover su creación y desarrollo. Del museo como institución al museo como instituyente.<sup>9</sup> O, siguiendo a Alderoqui (2009: 85-86), de la concepción bourdiana de los museos como legitimadores de la cultura dominante a la idea de Huyssen de los museos en tanto “espacios donde pueden circular y articularse las memorias vivas y activas necesarias (individuales, familiares, regionales y nacionales) para construir los diferentes futuros locales en un mundo global”.

<sup>8</sup> Parte de la nueva definición de museo aprobada por el ICOM en el marco de su 26.ª Conferencia General en Praga, el 24 de agosto de 2022.

<sup>9</sup> Para Castoriadis (2013) lo instituido y lo instituyente son los dos modos de existir de un imaginario social; es decir, de un modo de concebir el mundo de una sociedad en un momento determinado. Para dicho autor, lo instituido refiere a significaciones y creencias cristalizadas en instituciones que las preservan, y lo instituyente crea nuevas significaciones y promueve algunas transformaciones sociales como parte del proceso de autocreación de la sociedad.

A continuación, se presentará brevemente el diseño del programa y algunas líneas de tensión que se disparan de los resultados de su primera convocatoria (2021-2022).

### Sobre el programa

El programa presenta cuatro objetivos (líneas de acción) específicos, consecutivos y complementarios que trazan el recorrido de lo instituido a lo instituyente, conceptualizando cuatro dimensiones analíticas:

**Primer objetivo (dimensión museística): acercar el patrimonio de ambos museos a nuevos públicos, particularmente a estudiantes de todo el país.**

Se apostó a una vinculación asociativa y generativa con instituciones educativas y culturales, teniendo a la escuela —y, particularmente, a los docentes— como socios clave. Con el objetivo de federalizar el alcance de la convocatoria, se articuló con carteras educativas de diversas jurisdicciones del país y con instituciones educativas de todos los niveles educativos. Asimismo, se firmó un convenio con el Tríptico de la Infancia de la ciudad de Rosario, Provincia de Santa Fe, que funcionó como un replicador regional de la propuesta.

**Segundo objetivo (dimensión tecnológica): promover nuevas formas de relación con la obra de arte mediada por la tecnología, en un contexto de cierre indefinido de museos.**

Se digitalizó parte del patrimonio de ambos museos, pero con una perspectiva pedagógica. Para *Vuelvilla* se contó con un video interactivo e inmersivo en 360° en Realidad Virtual (VR, sigla en inglés),<sup>10</sup> y de la Ciudad Hidroespacial se desarrolló una maqueta en Realidad

<sup>10</sup> Desarrollado en el 2019 por el programa Experiencia 360°, de Aprender Conectados, Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación.



Aumentada (AR, sigla en inglés)<sup>11</sup> interactiva y explicativa y tres portales interactivos e inmersivos en AR. Las piezas estuvieron específicamente concebidas para un uso escolar (y no museográfico). Se partió de una concepción de la tecnología en tanto mediadora cultural, tal como la entiende Jesús Martín-Barbero (2009: 24).

Nuevamente, este trabajo resultó posible gracias a un planteo asociativo con UXart<sup>12</sup> como *partner* tecnológico, que permitió la digitalización del patrimonio de una forma innovadora.

**Tercer objetivo (dimensión pedagógica): promover el trabajo en aula (presencial o virtual) con docentes y estudiantes para imaginar ciudades futuras desde cualquier lenguaje artístico.**

El programa incluyó el diseño de numerosos recursos complementarios. Se produjo un cortometraje animado educativo que recoge vida y obra de ambos artistas —para ser utilizado como introducción o disparador en actividades escolares— y se editó el cuadernillo digital “Ciudades para el futuro: crear utopías. Actividades escolares” de distribución gratuita con fotografías, videos, actividades educativas y recursos didácticos para todos los niveles educativos, así como una guía de registro audiovisual de los proyectos. Durante el 2021, se acompañó y se asesoró virtualmente a docentes y directivos para el desarrollo de los proyectos escolares de forma personalizada.

**Cuarto objetivo (dimensión comunicacional): realizar un registro de la experiencia, difundir las ciudades creadas y visibilizar y valorizar el trabajo y el rol docente.**

El programa concluye con la exhibición de las producciones escolares. Al decir de Ayala Aizpuru

y colaboradores (2019: 65), intentamos pasar de vincularnos con un público privilegiado (aquel que participa de las acciones organizadas por los museos) a construir un público socio (aquel que participa en la creación de productos culturales colaborativos), dando un pequeño paso en la transición de un museo interactivo a uno participativo.<sup>13</sup>

### Resultado de la convocatoria

Al cierre de la convocatoria (en diciembre del 2021) se recibieron 60 proyectos escolares. Siete de educación preescolar o infantil (entre 3 y 5 años), 36 de escuelas de educación primaria (entre 6 y 12 años), 10 de escuelas secundarias (entre 13 y 18 años), dos escuelas de educación especial (para personas con discapacidad), una escuela hospitalaria, dos instituciones de nivel superior y dos talleres culturales infantiles (entre 4 y 11 años).

Dos terceras partes de las instituciones participantes fueron de nivel primario, seguidas de nivel secundario (16,9%) e inicial (10,2%). Si bien se recibieron proyectos de seis jurisdicciones nacionales diferentes, un 76,3% provino de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y la Provincia de Buenos Aires. El 83% de las escuelas participantes fueron de gestión pública (estatal).

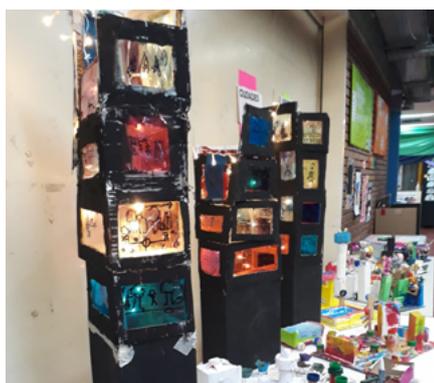
Destacaremos algunos de los proyectos participantes, que presentan una gran diversidad de contextos escolares, propuestas pedagógicas, lenguajes artísticos abordados y ciudades imaginadas. Los materiales didácticos diseñados para el programa tuvieron en cuenta esta diversidad, y promovieron que cada docente se apropie de las actividades sugeridas para adaptarlas, replantearlas y reimaginarlas al contexto concreto de sus clases.

<sup>11</sup> Respecto del uso de AR y VR en museos, ver Pérez Fallik (2022).

<sup>12</sup> Empresa tecnológica argentina especializada en AR, VR, geolocalización y *mapping* orientada al campo artístico.

<sup>13</sup> “En un museo de este tipo los visitantes inciden en, crean elementos para, o realizan la propia exposición” (Gándara Vázquez, 2020: 13).





Escuela n.º 14 D. E. 12, Ciudad de Buenos Aires. Maquetas lumínicas con tierra cultivada, realizadas por 1.º, 3.º y 4.º grado.



Escuela Superior de Educación Artística en Artes Visuales Rogelio Yrurtia, Ciudad de Buenos Aires. Estudiantes de 1.º y 2.º año trabajaron con múltiples lenguajes y soportes materiales.



Escuela n.º 25 D. E. 6, Córdoba. Instalación colectiva conceptual. Proyecto completamente presencial.



Universidad de San Andrés, Buenos Aires. Instalación digital interactiva de un nuevo sistema urbano sostenible para el Delta del Tigre.



Escuela Técnica n.º 20 D. E. 20, Ciudad de Buenos Aires. Proyecto transdisciplinar realizado por estudiantes de 1.º, 2.º y 3.º año de nivel secundario.



Escuela Nuestra Señora del Sagrado Corazón, Santa Fe. Instalación a gran escala realizada por estudiantes de 3.º y 7.º grado.

Se propuso que cada grupo escolar identifique las problemáticas más urgentes de nuestro modo de habitar, en función de las realidades regionales de cada escuela y de los intereses y conocimientos de cada grupo etario. En este diagnóstico inicial, el ambiente natural y la igualdad social fueron las principales preocupaciones. Hubo gran diversidad de lenguajes artísticos explorados realizados en escenarios virtuales, presenciales o híbridos. Diversos

proyectos propusieron una articulación de campos de conocimiento y espacios curriculares, aspirando a un trabajo transdisciplinar. En muchos casos, se valieron de entornos digitales y herramientas tecnológicas. Incluso, algunas escuelas se apropiaron de la propuesta y la convirtieron en proyectos institucionales anuales, con participación de más de un grado o curso e incluso de más de un nivel educativo.

## Reflexiones tentativas sobre la experiencia

En relación con sus objetivos y como primera instancia de autoevaluación, algunas líneas nos permiten reflexionar y poner en tensión la experiencia de cara a repensar la educación en museos y la vinculación con el público (particularmente, el escolar).

La ya de por sí compleja relación entre museos y públicos se fracturó durante la pandemia. Sin embargo, Alderoqui (2020) señala que es un buen momento para generar invitaciones, preparar la mesa para compartir y dar la bienvenida a (o salir al encuentro de) nuevos públicos (citada en Melgar y Elisondo, 2021: 33). Si bien “Ciudades para el futuro” resultó exitoso toda vez que permitió acercar el patrimonio de ambos museos a una gran diversidad de escuelas con las que antes no existía vínculo, hubo baja participación de instituciones fuera de la Ciudad y Provincia de Buenos Aires (poco menos del 24%).

Una idea sugerente es que los “nuevos públicos” de los museos son necesariamente “viejos públicos” de otras instituciones. En todo momento que los museos pretendan atraer o interpelar nueva audiencia lo harán sobre una red previa de interrelaciones institucionales. Creemos que toda estrategia que se proponga ampliar públicos puede enriquecerse con la articulación con instituciones educativas, culturales, productivas, industriales, tecnológicas, estatales, civiles o privadas, en función de sus características y objetivos.

Con respecto a la digitalización del patrimonio y de su acceso, la mayor parte de los proyectos pedagógicos se basaron más en las fotos y los videos incluidos en los recursos didácticos que en las piezas realizadas en AR y VR. Aquí cabría preguntarse al respecto de la permeabilidad de la lógica escolar a nuevas tecnologías (no específicamente escolares) y el límite de la brecha

digital en Argentina.<sup>14</sup> Si a eso sumamos las particularidades de la transposición de soporte (de una pintura o escultura a una pieza virtual), es evidente que el uso de herramientas digitales debe estar supeditado a los objetivos concretos del proyecto y a las características y condicionantes de la población objetivo.

Por último —y más importante—, la mayor parte de las escuelas participantes desarrollaron proyectos de cierta profundidad incluyendo etapas de investigación, diseño y elaboración. La convocatoria finalizó con una gran diversidad de propuestas interesantes y originales. Aquí, cuando la vinculación con los patrimonios de los museos fue menos estricta, es donde se manifiesta el verdadero interés de un programa educativo museal: en la capacidad de estimular la creación colectiva, la difusión de expresiones, sentires y pensamientos diversos y múltiples. Se trata entonces de ponderar el rol creador-productor de los museos (lo instituyente) por sobre su perfil de resguardo y conservación (lo instituido).

<sup>14</sup> Si bien en Argentina se han implementado y se implementan programas públicos de equipamiento y capacitación digital a nivel nacional y jurisdiccional, el cierre temporal de las escuelas profundizó la brecha entre aquellos hogares con diversidad de equipos con acceso a internet y aquellos con peor conexión o equipos de uso compartido entre toda la familia (ver Dussel *et al.*, 2020).



# Referencias bibliográficas

Alderoqui, S. (2009). Aires renovados en museos porteños del siglo XXI: sueños, cosas, gotas y lustre. *Revista Hermes*, 1: 85-91.

Alderoqui, S., (2020, 23 de octubre). La experiencia-museo en el museo-pantalla. El Museo Virtual. Los desafíos de la comunicación. Debates necesarios hacia una nueva humanidad. Facultad de Comunicación UNC. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OmphQEICXJI>

Ayala Aizpuru, I., Cuenca-Amigo, M., Cuenca-Amigo, J. (2019). Principales retos de los museos de arte en España. Consideraciones desde la museología crítica y el desarrollo de audiencias. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 80: 61-81.

Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginada de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.

Chiovatto, M. (2020). En defensa de la educación museal. *ICOFOM Study Series 48-2. Defining the museum: challenges and compromises of the 21st century*. <https://doi.org/10.4000/iss.2337>

Dussel, I., Ferrante, P. y Pulfer, D. (comps.) (2020). *Pensar la educación en tiempos de pandemia. Entre la emergencia, el compromiso y la espera*. Buenos Aires: UNIPE Editorial Universitaria.

Escobar, V., Maccari, B., Pachano, J. y Seivach, P. (2021). *Panorama de los espacios culturales independientes de la ciudad. A un año de la pandemia COVID-19: marzo 2020-marzo 2021*. Documento CEM, 44. Buenos Aires: Centro de Estudios Metropolitanos.

ICOM. (2020). *Museos, profesionales de los museos y COVID-19*. <https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Informe-museos-y-COVID-19.pdf>

Kosice, G. (1972). Arquitectura y urbanismo hidroespacial. En Kosice, G., *La ciudad hidroespacial* [s. p.]. Buenos Aires: Ediciones Anzilotti.

Gándara Vázquez, M. (2020). ¿Existe realmente una museografía interactiva? *Más Museos Revista Digital*, 2 (1).

Martín-Barbero, J. (2009). Cuando la tecnología deja de ser una ayuda didáctica para convertirse en mediación cultural. *Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*, 10 (1): 19-31.

Melgar, M. F. y Elisondo, R. C. (comps.) (2021). *Indisciplinar los museos: experiencias y propuestas desde una mirada psicopedagógica*. Río Cuarto: UniRío Editora.

Pérez Fallik, M. (2022). El programa "Ciudades para el futuro" en el cruce de la educación, la comunicación y la tecnología. Una articulación entre museos y escuelas para la imaginación utópica. En *II Congreso Internacional de Museos y Estrategias Digitales*, Universidad Politécnica de Valencia, pp. 149-161. <https://doi.org/10.4995/CIMED22.2022.15539>

Satta, F. (2017). *Las estrategias de comunicación digital de los museos en las redes sociales. Análisis de presencia y rendimiento de los museos de arte catalanes*. [Tesis de doctorado no publicada, Universitat Rovira I Virgili].

Solar, X. (2017 [1959-1960]). Vuelvilla. En C. Rabossi, (ed.), *Xul Solar Panactivista*, pp. 298-302. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

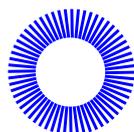
Unesco. (2020). *Museums around the World in the Face of COVID-19*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530>

# Un museo indígena como estrategia de formación interdisciplinaria entre los Kanindé de Ceará<sup>1</sup>

Suzenilson da Silva Santos  
y Antônia Kanindé

Memorial Museu Indígena  
Kanindé de Aratuba

Brasil



## Suzenilson da Silva Santos

Hola a todos y todas y todes. Me llamo Suzenilson, soy indígena kanindé del estado de Ceará. Actualmente soy coordinador del centro educativo del Museo Kanindé y también doy clases en la escuela indígena Manoel Francisco dos Santos. También soy investigador y estoy realizando un doctorado en Historia en la Universidade do Estado do Ceará. Voy a mostrarles un poco sobre una experiencia que tenemos aquí en el interior del estado de Ceará: el Museo Kanindé, cuya trayectoria dinámica e histórica trae un poco del dinamismo de la historia del propio pueblo Kanindé.

El pueblo Kanindé se remonta a los siglos XVI y XVII como uno de los pueblos cercanos a los Janduís. Tenían un rey llamado Janduís. Cuando él murió, le sucedió el rey Kanindé. Nuestra historia de conquistas trae consigo toda una historia de formación y nomadismo, y de andanzas por los territorios del interior, desde el interior de Ceará hasta Rio Grande do Norte, como dirían otros historiadores, la propia guerra bárbara en este contexto.

Quiero hablarles un poco de nuestra oralidad. Dentro de nuestra historia, como siempre nos dicen nuestros

guardianes de la memoria —nuestros guardianes de la comunidad— que en su época era muy doloroso. Ni siquiera podían mencionar el nombre indígena, porque decían que en ese tiempo el blanco mataba al indio. Y debido a todo este proceso, pasamos mucho tiempo en el silencio, fuimos silenciados durante mucho tiempo. A lo largo de los años, por medio de la autoafirmación del pueblo, hemos vuelto a elaborar nuestra autoafirmación, de acuerdo con la propia afirmación que se tuvo con los líderes más antiguos de la comunidad, donde también podemos destacar varios conflictos que tuvieron lugar dentro de este contexto de la propia historia. Como en nuestro pueblo, el conflicto por la tierra que tuvo lugar en 1995, también aprovechó esta estrategia y este posicionamiento de la autoafirmación del Pueblo cuando tuvimos un conflicto importante con un asentamiento sin tierra. Y fue a partir de este proceso que nació toda la condición de nuestra autoafirmación en 1995, con los líderes que fueron a una reunión en Maracanaú, una ciudad del interior de Ceará, y que también es un pueblo indígena.

De todo ese proceso nace nuestra nueva historia, nuestro nuevo contexto y nuestra nueva creación dentro del proceso cultural del pueblo Kanindé. Dentro de la propia formación del pueblo nace lo que los líderes siempre hablan, que es asumir nuestra “indianidad”, asumir nuestro indigenismo. Una de las primeras propuestas que se crearon en la comunidad fue el Museo Kanindé, creado por el cacique Sotero, que ahora es un maestro de la cultura indígena en el estado de Ceará. Él tenía esta

<sup>1</sup> N. de la E.: El presente texto es una transcripción editada de un video enviado por Suzenilson da Silva Santos. Por razones ajenas al Programa y al propio Suzenilson, no le fue posible participar personalmente en el 10.º Encuentro Iberoamericano de Museos. El video fue proyectado al público durante el tercer día del Encuentro, en el contexto del intercambio de experiencias al que fue invitado originalmente. Con este texto, dejamos constancia y agradecemos su participación a distancia. El video está disponible en el canal de YouTube de IberoMuseos y puede encontrarse en el siguiente enlace: <https://youtu.be/RosxEPai2ho>.



estrategia de crear el museo y decía que era para contar la historia del indio en la sociedad, del pueblo Kanindé en la sociedad.

De una piedra que él encontró surge todo el contexto del museo dentro de nuestra propia historia. Además de ser un espacio cultural de memoria, también fue uno de los primeros espacios en articular la educación indígena dentro de nuestra comunidad. Luego vino la lucha por la educación escolar indígena en nuestra comunidad, que fue la garantía por los derechos que es la escuela, que logramos y conquistamos dentro de todo este trabajo, de toda esta formación de la propia historia del Pueblo.

En este contexto del museo, me gustaría contarles un poco, porque estamos dentro del espacio museal. Lo que están viendo<sup>2</sup> es un museo indígena del pueblo Kanindé. Un museo concebido y construido por los propios indígenas, con el verdadero objetivo de contar la historia de nuestro pueblo dentro de nuestra realidad. Podemos ver todos estos objetos, estas piezas que fueron reunidas por primera vez por el cacique Sotero y que luego se ha transformado, en una realización que también se está llevando a cabo junto con la nueva generación. Es una transferencia de formación que tenemos dentro de la comunidad. Son los estudios del centro educativo que luego podemos poner también a la reflexión.

Todo empezó con una piedra negra que le dio su madre. Ella dijo que era la piedra de los indios de antaño y él la guardó en su casa y fue construyendo a partir de esa piedra todos estos objetos que le regalaron sus primos, sus sobrinos, los agricultores de la comunidad. Reunió todo este acervo que hay aquí y formó el museo que hoy es el Ponto de Cultura e Memória Museu dos Kanindé, que nació de toda una estrategia, de la fuerza de la comunidad, también dentro de su propia formación.

Antes, el museo no estaba en el espacio en el que estamos hoy, estaba al lado de la casa de Sotero, del cacique, del maestro. Por medio de su inteligencia, de una estrategia, trajimos el museo aquí, que es donde vemos los objetos, pero, en este otro lado, está nuestra escuela, la escuela indígena, porque sentíamos la necesidad de que estos procesos educativos convergieran directamente con la cultura que está aquí en el espacio del museo, con las memorias que también tienen los procesos educativos de la escuela que está al lado nuestro.

A partir de 2011, cuando entramos en un proceso dinámico de investigación propia dentro de nuestra comunidad, empezamos a desarrollar un proyecto de formación de las nuevas generaciones. Se trata de la primera, segunda y tercera generación de jóvenes que vienen de la escuela indígena a trabajar con todos estos procesos de recolección de memoria, de acciones educativas que parten de un contexto de la propia historia y ciudad del Pueblo, de la memoria y de la construcción social de este espacio que tenemos aquí en nuestra comunidad. Desde 2011 han pasado muchas cosas en cuanto a la formación de los núcleos, que pasó por el primero de 2011 a 2016. Ha habido una generación, muchos de estos muchachos que participaron en este grupo ahora están en universidades, en otros espacios educativos también, en otros espacios de la sociedad. El segundo grupo, que iniciamos en 2016 y funcionó hasta 2019, más o menos, y recientemente decidimos crear el tercer grupo.

### Un museo para los Kanindé

Es un espacio de espiritualidad, es un espacio donde encontramos objetos, muchos objetos de caza, de la colección del museo Kanindé, que son muy de caza, como el tejo, el *mocó*, el *punaré* y otros animales que forman parte de esto. Y es también a partir de estas experiencias del propio acervo que tenemos una

<sup>2</sup> N. de la E.: La cámara se aleja del plano medio de Suzenilson y, con su narración en *off*, comienza a recorrer una de las salas del museo.



clasificación particular de cómo contarlo. Así como el cacique Sotero creó su propia forma de contar estos objetos que tenemos aquí, que son las cosas de los indios, las cosas de los viejos y las cosas de los bosques. También están las cosas del mar, así como las novedades dentro de este proceso de la propia inteligencia del cacique Sotero.

Como parte de este proceso desarrollado por el museo a lo largo de los años, muchos de los estudiantes que vienen aquí como monitores están ahora en universidades estudiando diferentes tipos de cursos. Un ejemplo es Antônia, que está haciendo su investigación en museología en la Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Y varios otros estudiantes que también están en el movimiento estudiantil, como en la UNILAB, como en la UFC, que han pasado por esta experiencia y están haciendo su trabajo allí también. Como investigador, desde 2011 estoy trabajando sobre estos objetos y cómo encajan en las narrativas y la conciencia étnica de las personas, con el fin de desarrollar no solo mi trabajo de investigación, que también desarrollé durante mi maestría, y que ahora estoy desarrollando para mi doctorado, dentro de la relación entre estos objetos y los espacios.

Además de estos objetos, en otros pueblos también tenemos articulaciones de museos a través de una red que creamos en 2014. Desde el norte hasta el sur del país, desarrolla otros programas y procesos entre los pueblos indígenas que se pueden desarrollar y que pueden traer reflexiones más allá del espacio, más allá de la memoria.

Eso es algo de lo que quería aportarles a ustedes que están allá del otro lado de nuestro continente. Y decir que estas representaciones, no solo del espacio del museo, sino de las memorias de toda una realidad que hemos vivido, también de la destrucción dentro de nuestro Estado brasileño por parte del gobierno

actual,<sup>3</sup> que ha intentado a cada paso destruir nuestras memorias, nuestros símbolos, nuestra propia vida que está en juego, y hemos sufrido mucho con esta dinámica del gobierno de borrar nuestras memorias indígenas, nuestras memorias de nuestro país. Y creo que con la fuerza de este Encuentro podemos también unir fuerzas y hacer que nuestras energías contribuyan a esta construcción social.

Esto es un poco de nuestra experiencia en el Museo Kanindé. Como ustedes pueden ver [muestra diferentes objetos expuestos en la pared del museo], objetos de nuestra propia cultura, de nuestra propia memoria, que son de la caza, de la naturaleza, las semillas que también tenemos dentro de nuestro pueblo, de nuestro territorio y varias otras inteligencias que han sido colocadas aquí, así como en los otros espacios que ustedes seguramente verán. Las relaciones que hemos tenido dentro del propio movimiento indígena a lo largo de los años y los reportajes periodísticos que conservamos desde el inicio de nuestra autoafirmación, los documentos territoriales, las imágenes que simbolizan este proceso de formación, nuestros propios líderes que forman parte de la comunidad y que también están presentes en el espacio museal. En suma, una construcción social de la memoria que va más allá del espacio museal, más allá de la espiritualidad, más allá de la construcción de lo que colocamos dentro de nuestra formación como pueblo Kanindé. Entonces, esto es un poco de nuestra experiencia que hemos compartido desde el interior del estado de Ceará para que también sirva de ejemplo para los demás que están allí en el Encuentro, al que también estamos asistiendo.

<sup>3</sup> N. de la T.: Se refiere al gobierno de Jair Bolsonaro (2019-2022), caracterizado por políticas ambientales y sociales que desfavorecieron los derechos de los pueblos indígenas.



## Antônia Kanindé

Hola, me llamo Antônia, soy indígena del pueblo Kanindé. Actualmente estudio museología en la Universidade Federal do Recôncavo da Bahia y también soy coordinadora adjunta del museo indígena Kanindé. El museo, tal y como lo presentó Suzenilson, es una iniciativa que nació en 1995 de la mano del cacique Sotero, y que ha tenido repercusión nacional e internacional a partir de su experiencia y de las actividades educativas que lleva a cabo con la escuela indígena Manoel Francisco dos Santos, la Asociación Indígena Kanindé de Aratuba y las demás organizaciones que componen el núcleo estructurador del pueblo Kanindé. En este sentido, y como resultado de estas acciones desarrolladas por el museo, se formaron varios grupos de estudiantes como parte de este proceso. La incorporación de los estudiantes al campo de la museología ha permitido nuevas discusiones dentro de este campo teórico. Pensar, sobre todo, en cómo organizar y reestructurar el pensamiento museológico desde el punto de vista de la deconstrucción de la óptica colonial que aún afecta a estos museos, especialmente en el ámbito de los museos tradicionales. Los museos indígenas han permitido repensar y “re-mirar” la museología a partir de las experiencias y perspectivas indígenas, donde las narrativas se trazan inicialmente desde una perspectiva en primera persona, donde los indígenas hablan de sí mismos, de sus historias, de sus narrativas y presentan otras formas para la historiografía nacional del país, que antes no tenía muy en cuenta las historias indígenas y negras, entre otras poblaciones y minorías del Estado brasileño.

En este sentido, pensar la museología y un rehacer de la misma ha sido muy importante, dado que estos museos son también ejemplos para el surgimiento y la emergencia de otras acciones museológicas en todo Brasil, que también tratan de la experiencia de otras comunidades, no solo de poblaciones indígenas, sino también de

comunidades *quilombolas*, ribereñas, de pescadores, de comunidades tradicionales que componen el territorio y de poblaciones nacionales que entonces estaban olvidadas en la historiografía. Entonces tenemos, digamos, una explosión de otras iniciativas museológicas y eso ha sido muy importante para la construcción de una nueva narrativa sobre las identidades, sobre las cuestiones nacionales y, sobre todo, posibilitando que las discusiones en el campo académico también giren hacia un nuevo replanteamiento en esta área de la museología.

Así es que creo que el espacio representativo que el Museo Kanindé ocupa hoy en día es muy importante, precisamente para cuestionar y retar a otros museos tradicionales, pero al mismo tiempo para hacer posible el reconocimiento de esta iniciativa y otras iniciativas que también han surgido en Brasil y en todo el mundo en comparación con otras instituciones para que podamos trazar y entablar un debate dentro de este campo museológico y también las cuestiones antropológicas en las implicaciones de la autoafirmación étnica de los pueblos, como en el caso de los pueblos indígenas, y también de las reivindicaciones territoriales, que se extiende a las cuestiones *quilombola* también.

En este sentido, el Museo Kanindé es una experiencia muy interesante para conocer y comprender los procesos que llevaron a la organización de este espacio y, sobre todo, para cuestionar la museología sobre su praxis y sus formas de trabajo e investigación en la contemporaneidad.

Desde una perspectiva más personal de mi trayectoria junto al Museo Kanindé, participo desde 2011 como monitorea voluntaria y también he estado involucrada en los procesos de formación de las tres generaciones de monitores que han pasado por este proceso. Entonces, algunas acciones importantes a destacar, como el proceso de intercambios entre pueblos y comunidades indígenas aquí en el estado de Ceará, para que los



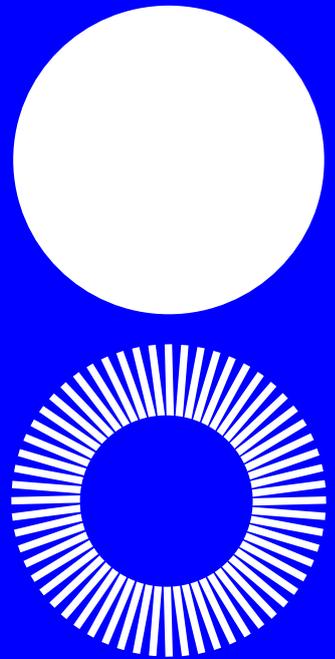
jóvenes también pudieran tener contacto con otras iniciativas museológicas y sus centros educativos. Una de ellas fue la visita del profesor Hugues de Varine al Museo Indígena Jenipapo Kanindé, en el municipio de Aquiraz, en el estado de Ceará. En esta ocasión, el Museo Kanindé también pudo estar presente y llevar a representantes tanto de profesores como de estudiantes indígenas que estuvieron vinculados al centro educativo allí en 2012. Esta experiencia también abrió una nueva forma de ver los museos indígenas, pensando desde la perspectiva de los ecomuseos, los museos comunitarios y la discusión que Hugues plantea y hace sobre esta nueva museología y esta reinención.

Es importante subrayar esto y también señalarles que esta participación también ha permitido a los pueblos indígenas esbozar conceptualmente los debates sobre estas perspectivas y estos otros tipos de museos. Y, ¡eso es todo! Espero que les haya gustado, sigan las redes sociales del Museo Indígena Kanindé tanto en Facebook como en Instagram para que también puedan seguir nuestras acciones, nuestras actividades y lo que venimos pensando y reconstruyendo dentro de esta nueva museología.

# Derechos culturales para una sociedad más sostenible: perspectiva de género e inclusión

## **Panel e intercambio de experiencias**

Los museos tienen una misión fundamental de plantear alternativas para abrir las conciencias a una mayor igualdad de derechos, que permitan a las comunidades desenvolverse en una cultura de la paz. Las presentaciones de este bloque tratan de iniciativas y experiencias que apuntan a la inclusión y la representatividad, haciendo un llamado también a generar acuerdos y también mecanismos concretos para aplicar estas premisas a la vida cotidiana de nuestras instituciones.

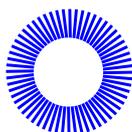


# Museología LGBTTTIQ+ en Iberoamérica<sup>1</sup>

Benjamín José Manuel  
Martínez Castañeda

Facultad de Artes y Diseño, UNAM

México



## Museología y patrimonio

De manera convencional se ha establecido que la museología es la ciencia que estudia los museos en relación con la realidad histórica y social de un tiempo determinado; sobre esto, Aurora León (2010: 96) menciona que la museología no se puede definir “como algo cerrado sobre sí misma sino como una permanente autocrítica, que, reflexionando sobre sus propios recursos, realidades y posibilidades, transforme y enriquezca la realidad museística”. En otras palabras, la museología al ser la realidad histórica y social su materia de trabajo, se ve en la necesidad de actualizarse constantemente para el estudio de los objetos históricos, a los que llamaremos patrimonio.

Sobre lo anterior, Francesc Hernández (2011: 26) menciona que, si bien el patrimonio está ligado a bienes materiales de los antepasados, hoy en día debemos entenderlo como un concepto más abierto en el que cualquier cosa puede ser patrimonio, siempre y cuando posea un valor simbólico y adquisitivo. En un tiempo histórico como el que vivimos, “el patrimonio se nos presenta como una parte del pasado que forma parte de nuestro presente, y que puede ser valorado de manera poliédrica en tanto que es una de las manifestaciones del

iceberg de la historia”; lo que nos permite comprender al patrimonio como un concepto interdisciplinar en el que se cruzan otros marcos conceptuales, como la geografía, el arte, la ciencia, la historia, la técnica, el deporte, la economía, y un largo etcétera. Sobre esto, Hernández propone el término “patrimonios emergentes” en el marco de la democratización del acceso a la cultura, en el que el patrimonio, además de ser abierto e interdisciplinar, también ha de ser imaginativo, en la que cualquier cosa puede ser patrimonio.

Al declarar que el patrimonio es abierto y en constante cambio, la museología también vive cambios importantes al reconocer que el sujeto interviene sobre este, convirtiéndolo en una parte visible y viva de la historia; a eso se le ha llamado como “museología crítica”, definida como una operación sobre cualquier tipo de espacios y patrimonios, encaminados al diseño de otros tipos de entornos para la socialización del conocimiento por medio de un diálogo desmitificador para la creación de otros discursos sociales (Santacana y Hernández, 2006: 19). En otras palabras, la museología crítica promueve la creación de saberes y emociones mediante cualquier cosa como patrimonio en el marco de la democratización del acceso a la cultura.

## Metodologías y museología en clave LGBTTTIQ+

En este sentido, si existen metodologías y estándares para catalogar el patrimonio de manera jerárquica, lo que da como resultado un patrimonio militar o escolar, ¿cómo podemos hablar de un patrimonio en clave LGBTTTIQ+? Para ello, es necesario torcer las metodologías de estudio

<sup>1</sup> Esta es la primera versión del ensayo leído el 28 de septiembre de 2022 en el Museo Nacional de Historia de la Ciudad de México, en el marco del 10.º Encuentro Iberoamericano de Museos. Existe una segunda versión más extensa, con el título “Museologías cuir en América Latina”, publicada en las memorias de las XI Jornadas de Sociología de la UNLP: Sociologías de las emergencias en un mundo incierto. Se puede consultar en: <http://jornadasceyn.fahce.unlp.edu.ar/jornadassociologia/xi-jornadas/actas/ponencia-220705004143942599>



y catalogación, o bien, deslocalizar las miradas que observan, enmarcan y capturan a los objetos. Aquí se proponen metodologías y miradas en clave LGBTTTIQ+, las cuales “desafían el orden social normativo de identidades y subjetividades a lo largo del binarismo heterosexual/homosexual, así como el privilegio de la heterosexualidad como ‘natural’ y la homosexualidad como su ‘otro’ desviado y abominable” (Browne y Nash, 2010: 5). Estas metodologías han de apostar por la información de aquellos que han sido excluidos de los discursos históricos.

Ahora bien, si los instrumentos culturales son considerados como textos será necesario pensar cómo construir un patrimonio sexual LGBTTTIQ+. Así, los baños del hospital o la escuela, se convierten en el lugar de encuentro social y erótico, *glory holes* que nos indican que ahí es el lugar especial; es el afiche de la marcha lesbiana separatista, que nos recuerda que la violencia y desigualdad también se vive dentro de esa comunidad LGBT; es el corsé de la Draga, que noche a noche modela y transforma su cuerpo para la construcción de uno nuevo; es la jeringa con la que se le inyectó aceite a una chica trans en los años ochenta, que nos presenta los avances en cirugía plástica, así como los derechos ganados en el terreno de la salud; es el *chest binder* que nos permite comprender a las subjetividades en transición.

Más arriba se mencionó que la museología crítica trabaja con una noción de patrimonio como algo más abierto y efímero, pero que es normalizado por los espacios arquitectónicos que lo albergan y que son los medios para las narrativas oficiales. En este tenor, una museología LGBTTTIQ+ implica el estudio del patrimonio en el marco de la formación de alteridades, así como de signos-testimonios que devienen en textos de las historias de vida de las disidencias sexuales. Es necesario comprender esta museología más allá de la sexualidad y verla como un proceso de democratización de la

cultura, así como un desafío cultural y ético en pos de la defensoría y la representación de quienes constituyen al museo y sus exposiciones.

### Algunos ejemplos de museologías LGBTTTIQ+ en Iberoamérica

Con lo anterior, es importante hacernos las siguientes preguntas: ¿dónde y cuándo ocurre/ocurrió ese museo/exposición?, ¿a quién(es) va dirigida ese museo/exposición?, ¿cómo ese museo/exposición visibiliza e invisibiliza contextos?, y ¿qué tipo de cosas hace posibles ese museo/exposición? (Doyle, 2006). Así pues, se busca resolver una pregunta más grande: ¿cuál es la historia que nos merecemos la comunidad LGBTTTIQ+?

#### El Museo Travesti del Perú (MTP)

El MTP tiene su origen en el año 2004 como una apuesta artística del *drag queen* y filósofo Giuseppe Campuzano (1969-2013). Su objetivo es generar una relectura de la historia sexual y colonial del Perú a través de diversos medios (*performance*, baile, archivo, conferencias y publicaciones). Esta propuesta reacciona al museo como espacio totalizador, primero, porque no cuenta con una arquitectura y es un museo itinerante; segundo, dentro de él no hay obras de arte sino producciones culturales; tercero, en él no hay curadores sino comunidades travestis reconstruyendo su propia historia. En la museología del MTP, la voz y la memoria de las travestis corroen todos los discursos hegemónicos para recuperar la historia que les fue arrebatada y con la que fueron estigmatizadas (Campuzano *et al.*, 2015).

#### Museo Q

El Museo Q<sup>2</sup> es un museo “anormal” y sin muros, pero situado en Colombia, con la misión de recuperar y

<sup>2</sup> <https://museoq.org/>



socializar las historias y memorias LGBTTTTIQ+ con relación al relato nacional colombiano. Al no tener una arquitectura, activa espacios físicos y virtuales, por lo cual se autodenomina como un museo en tránsito, lo que enriquece la apuesta museológica por medio de cartografías colaborativas y ejercicios curaduriales pedagógicos, en los que intervienen tres conceptos guía: espacio, archivo y cuerpo. Primero, consideran al espacio como una agente sensible, transformador y experimental; segundo, el archivo no es visto como una reliquia custodiada sino como una memoria viva, y, por último, el cuerpo es entendido como una red de afectos que posibilitan la experiencia y la vivencia del archivo y la transformación del espacio.

### Museo Di

El Museo Di<sup>3</sup> es un museo alojado en Instagram con el objetivo de intervenir esta aplicación desde lo diverso, disidente y diferente para reconstruir, narrar y visibilizar las historias y memorias de la comunidad LGBTTTTIQ+ en Chile. Su eslogan “Saquemos juntxs la historia del closet” invita a cuirizar el patrimonio para dialogar entre el discurso patriarcal y la historia LGBTTTTIQ+ por medio de efemérides, objetos, afiches, fotografías, videos, etc. Actualmente, el Museo Di se activa con la participación de sus seguidores al ser convocados para compartir sus archivos personales y experiencias de vida, lo que puede ser considerado como metodologías participativas para la reconstrucción del patrimonio histórico, cultural y sexual de Chile.

### Museu da Diversidade Sexual (MDS)

El Museu da Diversidade Sexual tiene su origen en 2012 en São Paulo, Brasil, y se ubica en la estación República del metro, al ser una zona significativa para las personas LGBT y su vida social desde los años noventa. Este

<sup>3</sup> <https://www.instagram.com/museo.di/>

espacio es gestionado por miembros de esta comunidad, así artistas, escritores, activistas y académicos participan en todo el ciclo funcional del museo. Además de las reacciones positivas de la comunidad LGBT y usuarios del metro, encontraron un área de oportunidad en las reacciones negativas, utilizando las paredes exteriores y escaparates del museo para comunicarse de mejor manera con el público; así, más allá de ser una apuesta museológica, el MDS también es una apuesta educativa en pos de los derechos humanos. Hay que mencionar que el museo cerró el 29 de abril de 2022 por señalamientos de grupos conservadores por pedofilia y zoofilia, así como por un fallo judicial donde se finiquitó el contrato entre la Secretaría de Cultura y la Compañía del metro; a pesar del oscuro panorama, el museo reabrió sus puertas el pasado 2 de septiembre de 2022 (Reinaudo, 2020).

### Museari

Museari<sup>4</sup> es una propuesta *online*, del matrimonio formado por Germán Navarro y Ricard Huerta, y tiene como objetivo primordial la defensa de los derechos humanos y la vida digna. Desde su apertura en el año 2015, busca estrategias expositivas y educativas para salvaguardar el patrimonio de la diversidad sexual y del colectivo LGBTIQ+. Los artistas que alberga el museo presentan proyectos que abordan la gordofobia, el *bullying*, la transfobia, así como el amor, los cuidados y la ternura radical. Museari es una apuesta por un museo imaginario dentro del universo digital (Navarro, 2022. Ver pp. 45-128).

### Museo Digital de la Insurrección Sexual (MUDIS)

El MUDIS<sup>5</sup> es el proyecto más reciente que desarrollo dentro del Seminario de Creación, Diseño y Gestión de Exposiciones “Patricia Real Fierros”, el cual busca difundir

<sup>4</sup> <https://www.museari.com/>

<sup>5</sup> <https://www.mudisart.com.mx>



proyectos de estudiantes de arte y diseño que abordan temáticas de género, cuerpo, disidencia y diversidad sexual. El MUDIS es una apuesta para generar una pedagogía curaduría y una curaduría pedagógica de lo LGBTTTIQ+; la primera, al estimular la exploración en los modos de presentar y catalogar obra desde metodologías cuir, y la segunda, al proponer dinámicas de trabajo y participación con estudiantes para la socialización de sus proyectos. Así, el MUDIS tiene como objetivo ser una plataforma digital de divulgación de artistas y diseñadores en formación, que contribuyan a la memoria y cultura visual de la disidencia sexual.

### Reflexiones finales

Por último, es preciso mencionar que no se busca *elegebetizar* los museos, sino establecer relaciones, metodologías y dinámicas para la defensa y representación de públicos y discursos dentro de los espacios expositivos y sus colecciones. Cabe señalar que los museos están al servicio de la sociedad y su desarrollo; si tomamos en cuenta esto, podremos diseñar procesos museales para la emancipación y resistencia, así como para la reconstrucción y el archivo del patrimonio sexual y cultural LGBTTTIQ+ de los países iberoamericanos. Si esto no está considerado en las agendas políticas, nuestra tarea será deslocalizar y hackear al museo para la dignificación de nuestros afectos, emociones, saberes y experiencias, para comprenderlos como archivos vivos para la transformación social en torno a la diversidad sexual.



# Fuentes de consulta

Browne, K. y Nash, C. (2010). Queer Methods and Methodologies: An Introduction. En K. Browne, y C. Nash (eds.), *Queer Methods and Methodologies. Intersecting Queer Theories and Social Science Research*, pp. 1-23. Nueva York: Routledge.

Campuzano, G., Lorenzo, K. y Rodríguez, A. (2015). Museo Travesti del Perú. *Nerter*, 25-26: 43-53.

Doyle, J. (2006). Queer Wallpaper. En A. Jones (ed.), *A Companion to Contemporary Art since 1945*, pp. 343-355. Oxford: Blackwell Publishing.

Hernández, F. (2011). Museografía didáctica. En J. Santacana y N. Serrat (coords.), *Museografía didáctica*, pp. 23-61. Barcelona: Ariel.

León, A. (2010). *El museo. Teoría, praxis y utopía*. 8.ª ed. Madrid: Cátedra.

Navarro, G. (2022). *Alfabetos e investigación basada en las Artes. La obra de Ricard Huerta en Museari*. [Tesis para obtener el grado de Doctor en Ciencias Sociales y Jurídicas, Universidad Miguel Hernández de Elche]. Repositorio RediUMH. <https://hdl.handle.net/11000/28998>

Reinaudo, F. (2020). A Strange Queer Body: The Museum of Sexual Diversity in São Paulo, Brazil. *Museum International*, 72 (3-4): 16-27. <https://doi.org/10.1080/13500775.2020.1873490>

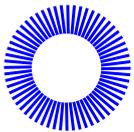
Santacana, J. y Hernández, F. (2006). *Museología crítica*. Gijón: Trea.

# El Compromiso de Impacto Social de las Organizaciones Culturales y la democracia social: la formulación de una política cultural en Portugal

Flora  
Brochado Maravalhas

Investigadora  
Plano Nacional das Artes /  
Universidade de Lisboa

Portugal



## Palabras iniciales

El contenido de los discursos, los instrumentos institucionales y las herramientas de gestión de las políticas culturales suelen debatirse desde cuatro paradigmas diferentes: la excelencia, la democratización cultural, la democracia cultural y la economía creativa.

Los paradigmas de la democratización cultural y la democracia cultural son las orientaciones más extendidas (Mulcahy, 2006; Neves, 2021). En el caso de la democratización cultural, el objetivo es que más personas tengan acceso a los bienes y servicios culturales. Surgió a partir de la década de 1960, cuando el presupuesto destinado a la cultura aumentó y se intentó descentralizar las políticas culturales en todo el territorio. La democracia cultural surgió como paradigma en la década de 1970, basada en el entendimiento de que todo grupo social podía ver reconocidas sus prácticas culturales. En este caso, la responsabilidad del Estado sería proporcionar igualdad de oportunidades para que los ciudadanos fueran culturalmente activos en sus propios términos (Dupin-Meynard y Négrier, 2020; Mulcahy, 2006).

En Portugal, la política cultural como área de gobierno es reciente, al igual que el debate sobre los paradigmas de la democratización social y la democracia cultural (Neves, 2021). La Constitución de la República Portuguesa (CRP) de 1976 aportó nuevos elementos al papel del Estado en el ámbito de la cultura, incluyendo responsabilidades en las áreas de la ciencia, la democratización, la educación, la cultura y la protección del patrimonio cultural. El apartado 3 del artículo 73 de la CRP establece que

“el Estado promueve la democratización de la cultura, fomentando y garantizando el acceso de todos los ciudadanos al disfrute y a la creación cultural [...]” (CRP, 2021).

En 1986, Portugal ingresó a la Comunidad Económica Europea y, a partir de entonces, la cultura se convirtió en un tema más frecuente en el discurso político. En los años siguientes, el gobierno independizó la cultura, creando un ministerio para la materia (García *et al.*, 2018).

Ahearne (2009) distingue entre política cultural explícita —una forma deliberada, intencionada y obvia de acción política— y política implícita, cuya acción, intencionada o no, no se trata expresamente en los documentos gubernamentales.

A pesar de figurar en la Constitución desde 1976, la democratización de la cultura solo se menciona explícitamente en el programa político del 13.º gobierno, iniciado en 1995 (Santos, 1998). Neves (2021) —utilizando la distinción propuesta por Ahearne (2009) y datos de Lopes (2007)— aclara que, a pesar de la ausencia explícita del término ‘democracia cultural’ en los textos gubernamentales, es posible identificar referencias implícitas en seis programas de los Gobiernos Constitucionales. Neves (2021: 21) se refiere a dos documentos que dan “mayor visibilidad a este debate”: el “Plan Nacional de las Artes: una estrategia, un manifiesto: 2019-2024” (Vale *et al.*, 2019) y la “Carta de Porto Santo” (2021), documento promovido por el Plan en el marco de la presidencia portuguesa del Consejo de la Unión Europea.



El Plano Nacional das Artes (PNA), estructura de las funciones de las áreas gubernamentales de Cultura y Educación de Portugal, surge de la “necesidad de organizar, promover e implementar, de forma articulada, la oferta cultural para la comunidad educativa y para toda la ciudadanía, en una lógica de aprendizaje a lo largo de toda la vida [...]” (Vale *et al.*, 2019: 10) y se rige por premisas y valores, siendo “la democratización y la democracia cultural” (Vale *et al.*, 2019: 18) uno de ellos.

Las prioridades de un gobierno se explicitan en sus diferentes planes, que contienen vías que indican cómo han de realizarse esos objetivos gubernamentales. Así, el Plan de Acción Estratégico del PNA se compone de tres ejes: a) Política Cultural, b) Desarrollo de Capacidades y c) Educación y Acceso. Cada uno de estos ejes se compone de diferentes medidas, que se desarrollan a partir de los ítems: compromiso, acción, entidades, indicadores de resultado y calendario (Vale *et al.*, 2019).

El eje Política Cultural tiene como objetivo “crear condiciones estructurales, políticas y legislativas que promuevan el compromiso cultural de las personas, organizaciones y comunidades [...], dándoles voz y responsabilidad, permitiéndoles evaluar este compromiso para fortalecer su sostenibilidad” (Vale *et al.*, 2019: 26). Uno de los objetivos de este eje es “fortalecer, junto a las instituciones culturales, la conciencia de su dimensión educativa y de su impacto social” (Vale *et al.*, 2019: 26), y el Compromiso de Impacto Social de las Organizaciones Culturales (CISOC) es una de las medidas del plan para alcanzar estos objetivos.

Uno de sus objetivos es contribuir a la ciudadanía cultural y al pleno ejercicio de los derechos y deberes culturales de los ciudadanos como agentes y protagonistas, así como afirmar y reforzar el papel de las organizaciones culturales en el desarrollo comunitario, el bienestar, la cohesión social y territorial y la inclusión social.

A efectos de este estudio, se considera que el lanzamiento del PNA es el resultado de la entrada explícita de la cuestión de la democracia cultural en el debate político portugués, como sugiere Neves (2021). Asimismo, el documento *Cultural policies for participation: An open draft for an open debate*, resultante de la conferencia “From Audience to People”, organizada por ADESTE+ (2021),<sup>1</sup> informa que, aunque la cuestión de los paradigmas culturales se debate en el contexto académico, está poco desarrollada a nivel político, siendo la Carta de Porto Santo una excepción. La medida CISOC, por su parte, pretende ser un instrumento que ayude a resolver algunos de los problemas identificados por el paradigma de la democracia cultural.

### Democracia cultural en las políticas culturales

Aunque existe un entendimiento común de que el Estado debe tratar la cultura como un derecho ciudadano, no hay consenso sobre cómo y de qué manera el Estado debe garantizar este derecho (Marques, 2019).

Sobre la base de un análisis comparativo, Costa (1997) distingue tres tipologías conceptuales diferentes de políticas culturales en función de sus objetivos principales: políticas culturales carismáticas, políticas para la democratización de la cultura y políticas para la democracia cultural. En las primeras, la intervención de los poderes públicos se limita a apoyar a creadores reconocidos. En las segundas, además de este apoyo, el objetivo es ampliar el acceso a las obras al mayor número posible de personas. Por su parte, la democracia cultural no se limita simplemente a facilitar la creación artística y su democratización, sino que también pretende “estimular

<sup>1</sup> ADESTE+ es un proyecto de cooperación europea a gran escala cuyo objetivo es ampliar la participación cultural. Cuenta con 15 socios en 11 ciudades de siete países europeos con el objetivo de llevar al público al centro de las organizaciones culturales: entre los socios hay teatros, museos y centros de producción multidisciplinares.



la creatividad cultural y fomentar la expresión cultural de los diferentes grupos sociales” (Costa, 1997: 6).

Coelho Netto (2000), por su parte, afirma que las políticas culturales presentes en el contexto del paradigma de la democracia cultural se basan en un proyecto de “ampliación del capital cultural de una colectividad en el sentido más amplio”, y no se limitan a la idea de un servicio prestado o a disposición de la población, ya que esta dependencia (tanto si los servicios son gratuitos como si no) conlleva la idea de un individuo pasivo, una

situación de aceptación tácita de los valores y objetivos de quienes los organizan y mantienen [...] lo que se conoce como cooptación cultural, con resultados —en términos de arraigo y multiplicación de las prácticas culturales— a menudo frágiles e ilusorios, lo que se demuestra por el hecho de que, cuando estos servicios son eliminados por alguna razón, los públicos formados por ellos suelen disolverse sin más demandas ni reciclaje de sus hábitos (Coelho Netto, 2000: 143).

La democracia cultural surgió como paradigma en la década de 1970 —aunque los fundamentos de sus ideas son más antiguos— como forma de contrarrestar los paradigmas anteriores. Se entendía que todo grupo social podía ver reconocidas sus prácticas culturales. Este paradigma parte del supuesto de que “no existe un producto o expresión cultural coherente y jerárquicamente superior que deba ser ampliamente transmitido entre un conjunto indiferenciado de ciudadanos”, y es bajo este paradigma que la participación gana énfasis y se desarrolla el discurso participativo (Bonet y Négrier, 2018: 21).

Dupin-Meynard y Négrier (2020) también afirman que el paradigma de la democratización cultural es lo que está más directamente relacionado con la cuestión de la participación. Cuando la acción pública se lleva

a cabo por medio del compromiso de las personas, tiene mayor legitimidad. La participación es, por tanto, una herramienta de acción pública, tanto de carácter simbólico como material, y su importancia es reconocida por diferentes corrientes teóricas en materia de políticas públicas.

Al articular el tema de la participación y la política cultural, Dupin-Meynard y Négrier (2020: 36) utilizan cuatro fuentes diferentes para proponer una definición multidimensional de la participación, que se define como “un intercambio mutuo que implica una división de poderes entre las instituciones culturales y los no profesionales”. La participación así definida parece, sin embargo, muy poco frecuente en la mayoría de los documentos oficiales de política cultural.

Así pues, la crítica a la democracia cultural se basa precisamente en las limitaciones de su discurso y en la dificultad de cambiar en la práctica la misión y las prácticas de las instituciones, que siguen ancladas en los paradigmas de la excelencia y la democratización. También se critica la idea de que “la democracia cultural —o los derechos culturales— se convierten en relativismo cultural, en el que el acceso anti-jerárquico a la creatividad significa una falta de respeto por el arte como proceso necesariamente histórico, vertical y selectivo” (Bonet y Négrier, 2018: 21).

En la actualidad, el debate sobre un modelo de gestión cultural basado en el paradigma de la democracia cultural permite repensar el papel de los museos “como ámbitos que contribuyen a garantizar los derechos culturales, a promover la ciudadanía entre los diferentes grupos culturales” (Sampaio y Mendonça, 2018).

### **La formulación del CISOC y su articulación con la democracia cultural**

Howlett (2019) afirma que el proceso de formulación de políticas públicas es la etapa en la que se evalúa una



amplia gama de opciones disponibles para hacer frente a los problemas públicos, aunque de forma inicial y no estructurada. Se comparan las distintas alternativas y se plantean determinados caminos. Así, la formulación, desde el punto de vista de la literatura de diseño de políticas públicas, es el momento de explorar las opciones o alternativas, conectando los objetivos pretendidos con los instrumentos disponibles.

En julio de 2021, se creó un grupo de trabajo en el seno del PNA, encargado de formular la citada medida. Además de la estructura del PNA, el grupo de trabajo también cuenta con el apoyo del Observatorio Portugués de Actividades Culturales.

En este sentido, la lectura del “Plan Nacional de las Artes: una estrategia, un manifiesto: 2019-2024”, la discusión de los conceptos que componen el CISOC, la revisión bibliográfica de proyectos de referencia, el análisis de documentos de políticas públicas en Portugal, el relevamiento y análisis de buenas prácticas del universo cubierto por la medida y las reuniones mantenidas entre el equipo y los comisarios del PNA fueron el punto de partida para traducir el texto comprendido en el plan estratégico en instrumentos de política pública.

En primer lugar, se identificó el problema público que justificaba la creación de la medida, ya que una política pública nace para oponerse a un problema público, “ya sea objetivo (visible, tangible) o socialmente construido” (Secchi, 2018: 45). Luego, se identificaron tres necesidades: **a)** las organizaciones culturales necesitan mayor participación y responsabilidad en la promoción de la ciudadanía cultural, entendida como el ejercicio de derechos y deberes culturales; **b)** se requiere mayor proactividad en la relación con los públicos, tanto reales como potenciales, para ampliarlos, tanto en número como en diversidad socioeconómica, territorial, etaria y étnica, **c)** es necesario incrementar la acción integrada entre las organizaciones culturales, las escuelas y la comunidad

educativa. La primera de ellas, en particular, se refiere a la intención de abordar los problemas identificados por el paradigma de la democracia cultural.

El CISOC pretende ser un pacto participativo a largo plazo al servicio del cambio social, basado en un proceso de construcción inclusivo, reforzando la centralidad de la relevancia social de las instituciones culturales, sea cual sea su naturaleza y vínculo tutelar.

La conciencia de estas carencias se combina con la voluntad de superar las lagunas que aún existen en el acceso institucional y programático y en la atención a los problemas sociales actuales. También hay dos razones operativas: la necesidad de poner de relieve el potencial educativo y social de las organizaciones culturales mediante estrategias a largo plazo, basadas en datos e indicadores, y la necesidad de reforzar la formación de los profesionales de las organizaciones culturales con competencias en el desarrollo y la participación de los públicos y la participación cultural.

La información recopilada, así como una revisión bibliográfica y un diagnóstico realizado en museos portugueses, sirvieron de base para elaborar las primeras versiones del proyecto. Hasta la fecha, se pretende que el CISOC esté compuesto por los siguientes instrumentos: **a)** un documento de apoyo y marco; **b)** una propuesta de hoja de ruta de compromiso de impacto social entre organismos supervisores y organizaciones culturales; **c)** una propuesta de indicadores cuantitativos y cualitativos; **d)** una bibliografía de referencia, glosario; **e)** una guía operativa; **f)** un programa de formación; **g)** un banco de prácticas; **h)** una propuesta de recursos; **e i)** recomendaciones para los responsables de las políticas públicas. Las minutas de los tres primeros instrumentos ya han sido elaboradas y se encuentran en fase de prueba. Las demás, sin embargo, solo se han ideado o redactado parcialmente y aún no se han finalizado.



El “Documento marco y de apoyo” es el instrumento que pretende introducir cuestiones básicas sobre el CISOC, tales como: qué, por qué, a quién va dirigido, qué pretende conseguir, cómo activarlo, el contexto y las principales influencias, la bibliografía de referencia y la bibliografía de apoyo a las organizaciones culturales.

Mientras el “Documento marco y de apoyo” es el que proporciona las directrices generales e introduce las cuestiones básicas del CISOC, el documento denominado “Propuesta de hoja de ruta para el compromiso de impacto social entre los organismos de supervisión y las organizaciones culturales” es el que ofrece propuestas e indicaciones prácticas para abordar las dimensiones, las necesidades y el público objetivo que cada compromiso entre las organizaciones culturales y los organismos de supervisión tratará de abordar. Al tratarse de un documento adaptable, corresponderá a las partes, en función de sus respectivos diagnósticos y necesidades, encontrar el contenido más adecuado, según los objetivos y las metas que deseen alcanzar.

Tras la presentación de los principios, se pasa al compromiso propiamente tal, momento en el que se retoman cuestiones ya tratadas en el documento de apoyo y se transforman en un formato que se asemeja a un acuerdo. Así, se presentan y discuten los siguientes puntos: destinatarios, necesidades de cada parte (tutela y organización cultural), objeto, finalidad, objetivos estratégicos generales, objetivos operacionales, dimensiones y ámbitos de actuación, diagnóstico, objetivos e indicadores y marco de corresponsabilidad, medios y recursos y duración. Cabe destacar que, dada la maleabilidad del documento, los puntos se acuerdan entre las partes y no hay elementos obligatorios.

El tercer instrumento se refiere a un conjunto de objetivos e indicadores, que se agrupan en tres dimensiones: a) mantenimiento y aumento del público como agente cultural activo, b) diversificación y participación de nuevos

públicos y c) refuerzo del compromiso educativo. Cada una de estas tres dimensiones se desarrolla en objetivos, que a su vez se desglosan en indicadores cuantitativos y cualitativos.

Así, el CISOC se plantea como un acto de responsabilidad mutua tanto de la administración como de las organizaciones culturales, cuyo objetivo es promover un pacto participativo que sirva a la transformación social y se base en un proceso de construcción inclusiva, reforzando la centralidad de la educación y la relevancia social de las instituciones culturales y sus respectivas programaciones.

Del mismo modo, el CISOC hace hincapié en la responsabilidad social de las organizaciones culturales, que puede ser un elemento que agregue la dinámica de las relaciones con los públicos sin sustituir los instrumentos de gestión existentes ni fomentar una proliferación inconexa de nuevos planes.

En la actualidad, dichas minutas están siendo consultadas por expertos portugueses. Dado el carácter participativo de la CISOC, es esencial presentar la medida y sus instrumentos en otros contextos, especialmente en otros países, con el fin de promover la cooperación y el refuerzo interinstitucional y de gobernanza.



# Referencias

Adeste+ (2021). Cultural policies for participation: An open draft for an open debate. <https://www.adeplus.eu/resource/cultural-policies-for-participation-an-open-draft-for-an-open-debate>.

Ahearne, J. (2009). Cultural policy explicit and implicit: A distinction and some uses. *International Journal of Cultural Policy*, 15 (2): 141-153. <https://doi.org/10.1080/10286630902746245>

Bonet, L. y Négrier, E. (2018). The participative turn in cultural policy: Paradigms, models, contexts. *Poetics*, 66: 64-73. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.02.006>

Coelho Netto, J. T. (2000). *Dicionário crítico de política cultural: Cultura e imaginário*. México, D. F.: Conacultura, ITESO, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.

*Constituição da República Portuguesa, Edição Especial* (2021). Lisboa: Assembleia da República – Divisão de Edições.

Costa, A. F. da (1997). Políticas culturais: Conceitos e perspectivas. *Observatório das actividades culturais*, 2: 10-14.

Dupin-Meynard, F. y Négrier, E., eds. (2020). *Cultural policies in Europe: A participatory turn?* Toulouse: Éditions de l'Attribut.

García, J. L., Lopes, J. T., Martinho, T. D., Neves, J. S., Gomes, R. T. y Borges, V. (2018). Mapping cultural policy in Portugal: From incentives to crisis. *International Journal of Cultural Policy*, 24 (5): 577-593. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1248950>

Howlett, M. (2019). *Designing Public Policies: Principles and Instruments* (2.<sup>a</sup> ed.). Oxon/New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Lopes, J. T. (2007). *Da Democratização à Democracia Cultural: Uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público*. Porto: Profedições.

Marques, M. de S. (2019). Democracia Cultural, Estado e políticas públicas culturais: Uma reflexão a partir da Democracia Radical e Plural. *Colombia Internacional*, 98: 169-195. <https://doi.org/10.7440/colombiaint98.2019.06>

Mulcahy, K. (2006). Cultural Policy: Definitions and Theoretical Approaches. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 35 (4): 319-330. <https://doi.org/10.3200/JAML.35.4.319-330>

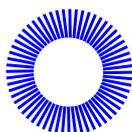
Neves, J. S. (2021). Políticas culturais de museus em Portugal: Ciclos e processos de reflexão estratégica participada. *Midas*, 13. <https://doi.org/10.4000/midas.2956>

Sampaio, A. B., y Mendonça, E. de C. (2018). Democracia cultural, museu e patrimônio: Relações para a garantia dos direitos culturais. *e-cadernos CES*, 30, Article 30. <https://doi.org/10.4000/eces.3674>

Santos, M. de L. L. dos (ed.). (1998). *As políticas culturais em Portugal: Relatório nacional: programa europeu de avaliação das políticas culturais nacionais*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

Secchi, L. (2018). *Análise de Políticas Públicas: Diagnóstico de Problemas, Recomendação de Soluções* (Vol. 14).

Vale, P. P., Pólvora, S. B., Fernandes, M. A., y Albergaria, M. E. (2019). *Plano Nacional das Artes: Uma estratégia, um manifesto 2019-2024*. Lisboa: Plano Nacional das Artes.



Se decía hace unos días, en este Encuentro, que el museo tiene que reconocer lo que puede hacer y lo que le convoca, pero ¿los museos —las personas que dirigen los museos— reconocen que las instituciones museales están convocadas a la tarea de intervenir sobre las brechas de género?

Que se reconozcan públicamente como instituciones sexistas y hegemónicas parece tácito. Si no fuese así, no estaríamos hablando en estos espacios de diversidad, de pensamiento decolonial o accesibilidad. Pero ¿realmente lo reconocemos o más bien estamos maquillando el museo para que parezca que siempre fuimos inclusivos o que lo estamos siendo ahora?

Me pregunto cuántos de los museos han hecho un trabajo en equipo e interdisciplinario; es decir, que implique a les distintos trabajadores, de mirarse y analizarse en ese sentido. ¿Cuántos han revisado sus colecciones, sus publicaciones, las conformaciones de sus áreas? Muy valientemente se dijo ayer<sup>2</sup> que muchos directores —hombres, en su mayoría— no saben lo que es una mentalidad colonizadora y ahí, agregaría yo, que tampoco saben lo que es el enfoque de género, lo que implica y menos cómo transversalizarlo.

Los museos han sido, o siguen siendo, contenedores de una historia oficial; en otras palabras, de la historia

de los triunfadores, y digo /os adrede: varones blancos, cisgénero y heteronormados. Es necesario que el museo se reconozca como reproductor y productor de ese discurso oficial. Transformándose, trakeándose, y alejándose de la política de las cuotas, como lo plantea Paul Preciado,<sup>3</sup> o de este *pinkwashing* tan típico de nuestra sociedad actual.

Hacer una expo —si el presupuesto lo permite— o un conversatorio, cambiar de color los logos de nuestras redes sociales está bien, pero ¿es transformador? ¿Qué está haciendo el museo para incidir en las inequidades de género? Los ejemplos que acabo de dar, ¿tienen una verdadera estrategia para intervenir en esas inequidades?

Visibilizar es importante, pero el museo necesita reconocer su rol en la sociedad, necesita hacer un *mea culpa* del discurso que ha venido y que viene generando. El museo debe convertirse en un verdadero aliado y agente en lucha contra la subordinación de las mujeres y la discriminación de las personas LGBTQ+.

En ese sentido, me gusta volver a una pregunta planteada por la educadora Marian López Fernández-Cao:<sup>4</sup> ¿qué le

<sup>1</sup> Trakear, como llamado a la acción, deviene del término "traka", empleado en la sociedad peruana para referirse a las personas transexuales. Usado, en su mayoría, de manera coloquial y peyorativa, se propone su apropiación por y para les LGBTQ+.

<sup>2</sup> Ver ponencia "La descolonización de los museos y el proyecto social en Cuba" en esta publicación, pp. 148-152.

<sup>3</sup> Al criticar la reducción del feminismo a un espacio que no considera las disidencias sexuales, a las personas racializadas y a las trabajadoras sexuales, entre otras, Paul Preciado afirma que las políticas de cuotas representan otras formas de violencia al "re-inscribir" las diferencias al espacio institucional. Ver Meloni González (2019).

<sup>4</sup> La artista e investigadora española cuestiona el rol que la figura femenina ha tenido dentro de los museos y que, muy recientemente, ha empezado a cambiar, tanto cuestionando el rol central de lo masculino en las colecciones de los museos como en el rol de las trabajadoras de estos. Ver López Fernández-Cao (2013).



dice el museo a un niño cuando entra y este se reconoce o reconoce a su género como productor de la cultura? ¿Qué le dice a la niña que se ve como alegoría, esposa o madre, pero jamás como artista? ¿Qué le dice a la niña trans que simplemente no se encuentra?

Por eso, cuando digo que invito a pensar en el museo trakeado, pienso en un museo que no caiga en la estrechez de no incomodar, sino que se atreva a desdibujar esas fronteras, un museo que no domestique su travestismo. Pensemos en el museo trakeado, en el museo travestido, como nos invita a hacerlo Giuseppe Campuzano con su heroico texto del Museo Travesti del Perú.<sup>5</sup> Trakeemos el museo como un ejercicio de libertad ante el mandato cisheteropatriarcal.

Reconociendo que cada museo es distinto, que responde o debería responder a su contexto y a sus comunidades, quiero comentar la experiencia del Museo Nacional del Perú (MUNA). Este vive una situación particular porque es un museo en proceso de implementación, pero que desde julio de 2021 se abrió simbólicamente a los públicos, haciéndoles parte del proceso y, al mismo tiempo, permitiéndonos pensarlo como un laboratorio.

Las experiencias y actividades que venimos implementando desde el MUNA respecto a las temáticas de género y diversidad no serían posibles —no de manera articulada y sostenible— si no tuviéramos una red y un marco normativo en cual sostenernos. Por ello es importante mencionar que, en el Perú, en el año 2007, se promulgó la ley de Igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres; en 2021, se publicó el decreto supremo n.º 15 que plantea los lineamientos para la transversalización del enfoque en la gestión pública. Asimismo, el Plan Nacional de Cultura al 2030 está atravesado por y vinculado a aquellos artículos que

intentan acortar la brecha de género en cuanto al libre ejercicio de los derechos culturales de las mujeres y las disidencias sexuales.

En un plano más cercano, la Dirección General de Museos plantea conversatorios y talleres que inviten a los trabajadores de museos a reflexionar sobre su práctica desde este enfoque. No voy a enumerar las iniciativas —porque, si bien no son tantas como quisiera, son varias— pero sí comentar que en 2020 se realizó un diagnóstico sobre las áreas de educación de los museos públicos y que este refleja que se viene trabajando desde el enfoque de derechos, interculturalidad y de género. Demuestra que las áreas de educación —diría yo, que las mujeres y las disidencias que conformamos/dirigimos dichas áreas— vienen haciendo estas actividades, pero que estas no están vinculadas a un programa mayor, a los lineamientos o al plan museológico.

En el caso del MUNA, el estudio de públicos previo a la inauguración simbólica y el plan museológico contemplan la variante de género; en el caso del segundo, en su plan de comunicaciones, hay lineamientos, aunque escasos, para una comunicación inclusiva.

Ser un museo en construcción es un reto, pero también una oportunidad. Así que desde enero de este año viene funcionando un “programa” de autoformación con los mediadores que componen el equipo del MUNA, además de las capacitaciones con curadores, arqueólogos y científicos. Una vez al mes, una persona del equipo propone un texto que todos leemos y discutimos, muchos relacionados con el género. Esto nos permite proponer un eje de género que atraviese todas las exposiciones y actividades. En esa misma línea, este año, el personal de mantenimiento y seguridad, con quienes trabajamos muy de cerca, ha participado en dos capacitaciones sobre trato inclusivo, enfoque de género y por qué desde el Estado se busca su implementación.

<sup>5</sup> Campuzano (2008), en el Museo Travesti del Perú, replantea la historia del país por medio de la disidencia sexual en un trabajo histórico y artístico.



Así, desde marzo de 2022, por medio de la gestación del programa de públicos y comunidad, venimos ofreciendo visitas y talleres bajo el enfoque de género, desde acciones pequeñas como que todas nuestras pautas de mediación se piensan desde el enfoque, o invitar tanto a científicas como a científicos para discutir las exposiciones o exhibir piezas que problematicen los símbolos de poder con un huaco travesti, hasta el diseño de actividades exclusivamente para las comunidades LGBTQ+.

En mayo de este año empezamos a pensar en una ocupación del MUNA con, por y para las comunidades LGBTQ+, una actividad en el marco del Día del Orgullo. La actividad se llamó “¿Estamos en los museos? Lesbianas, gays, bisexuales, trans, queer y +”. El objetivo fue propiciar la apropiación del espacio (MUNA) mediante intervenciones que representen las tradiciones, las identidades y los lenguajes de las comunidades LGBTQ+, partiendo del reconocimiento de que las instituciones museales históricamente han invisibilizado a dicho colectivo, sus expresiones y afectos.

Se convocó a organizaciones y a activistas, primero a que opinaran y validaran la actividad que se planteaba y, luego, a participar de la misma. Básicamente, se dividió en tres momentos: un recorrido por la expo, la cocreación colectiva y la inauguración. Subdivididos en pequeños grupos, se realizó un recorrido por las exposiciones temporales —de ciencia y de arqueología—, donde queríamos hablar del museo, de la ausencia, de representación en el museo. Sin embargo, las visitas tomaron su propio ritmo y eje de discusión, en este caso fue sobre cómo se habían construido las interpretaciones y los discursos, las miradas con las cuales se curan las exposiciones y se exhiben los objetos. Se discutieron las fuentes y la interpretación binaria y dicotómica del mundo antiguo.

Tras la visita y el rico diálogo que generó, pasamos a la acción. Les propusimos intervenir, ocupar, un muro del museo, en el que planteábamos la pregunta ¿estamos en los museos? Y ellos transformaron esa pregunta en una afirmación. Cambiaron los signos de pregunta por signos de exclamación, y sí, sí estamos en los museos y somos diversos, machonas, bebidas, trakas, marrones, indígenas. Llenaron de color el muro, de banderas que representan los colectivos, de artistas. Pero sobre todo y lo más importante: de nuestras muertas y de aquellas que han sobrevivido a la violencia machista, homofóbica y transfóbica.

Porque llenarnos de plumas y banderas sería solo exotizar. Si el museo, si los trabajadores de museos no somos conscientes de las luchas, de los derechos vulnerados, entonces esto no es una actividad reivindicativa y reparadora para los colectivos históricamente borrados; si no tiene un trasfondo comprendido por el equipo que integra el museo, director, museógrafo, curador, educador, agente de seguridad o del equipo, es solo una foto polémica para Facebook.

Al terminar la intervención, se hizo una miniceremonia de inauguración, donde estuvo presente Carlos Del Águila, director de la Dirección General de Museos, y eso es un peso simbólico muy importante. Carlos tomó la palabra, varies de quienes participaron tomaron la palabra. Al terminar, nos abrazamos, contentes, pensando que con el solo hecho de haber cambiado esa pregunta por afirmación habíamos cumplido el objetivo de la actividad.

Pero la historia de este muro no termina ahí. El muro sigue abierto para la intervención de las personas, tiene un módulo con plumones, colores y pósito para que sea intervenido. En una sociedad como la peruana y la limeña, se podrán imaginar la variedad de los mensajes que dejan, algunos realmente conmovedores, de disculpas a veces, salidas del clóset y, en ocasiones, son mensajes tan duros, con tanto odio, que son difíciles de leer. Estos





Foto de estudiantes frente al muro intervenido.

mensajes se retiran, los guardo todos como detonador para otros diálogos.

Pero no quiero cerrar con lo más duro, quiero volver a una de las preguntas anteriores: ¿qué le dice el museo a ese niño que simplemente no se ve representado? ¿Qué le dice al ser borrado de la historia oficial?

Esta foto es la foto más hermosa que he tomado en todos estos años que vengo trabajando en museos: ese es un niño que venía a una visita educativa, y al ver el muro su rostro cambió por completo. Atravesó la sala del museo corriendo y gritando emocionado, para llevar del brazo a una amiga para que viera el mural y le tomara una foto. Y ese momento fue transformador para ellos y para las tres personas del equipo que estuvimos ahí.

Actualmente, estamos trabajando un documento que formalice estas prácticas, de tal forma que no respondan al interés personal de los trabajadores y que no se vea limitado por quien esté a cargo, sino que se articule con una política pública y con los lineamientos, la visión y la misión del museo. Este vendría a ser un protocolo de género, que no solo plantea las capacitaciones para el

equipo y las sesiones de discusión, sino que también busca responder a situaciones como:

- ¿Qué hacemos cuando un visitante se molesta por uso del lenguaje inclusivo?
- ¿Qué hacemos si somos testigos de comentarios homofóbicos/sexistas durante una visita grupal?
- ¿Qué hacemos si somos testigos de comentarios homofóbicos/sexistas durante una visita escolar?
- ¿Qué pasa si una persona visitante es víctima de violencia machista dentro del museo?
- ¿Qué pasa si una persona del equipo es víctima de violencia machista por parte de un visitante?
- ¿Qué pasa si una persona del equipo es víctima de violencia machista por parte de otra persona del equipo?

Trakeemos el museo viene de trakear, vestir, desvestir, transformar, disfrazar y deshacer los roles de género; nombrar y resignificar lo jamás mencionado. Trakeemos el museo, travistamos el museo. Hagámoslo siempre, hagámoslo juntas.

# Referencias

Campuzano, G. (2008). *Museo Travesti del Perú*. Lima: Institute of Development Studies.

López Fernández-Cao, M. (2013). La función de los museos, preservar el patrimonio ¿masculino? *ICOM OE Digital: Revista del Comité Español del ICOM*, 18: 16-23.

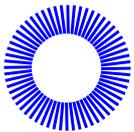
Meloni González, C. (2019, 14 de junio). Paul B. Preciado y la sonrisa de los cocodrilos: una entrevista desde Urano. Parte II. *El Salto*. <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/paul-b-preciado-y-la-sonrisa-de-los-cocodrilos-una-entrevista-desde-urano-parte-ii>

# Desarrollo de herramientas de inclusión para personas en el espectro autista, Museo Interactivo Mirador

Javiera Sepúlveda Olea

Profesional de Contenidos,  
Dirección de Educación  
Museo Interactivo Mirador

Chile



El Museo Interactivo Mirador (MIM) está ubicado en la comuna de La Granja en Santiago, Chile, y ofrece una experiencia de acercamiento a las ciencias y las artes mediante el asombro, a niños/as, jóvenes y adultos/as. Para ello, el museo cuenta con dos pabellones, con 16 salas temáticas y más de 300 módulos interactivos, que se encuentran ubicados en un parque de 15 hectáreas. Actualmente hay un enfoque en el desarrollo del parque, para extender la experiencia del museo, por medio del contacto con la naturaleza y la educación socioambiental. El público del museo está formado por estudiantes de todo el país, de jornada diurna y vespertina, profesores, delegaciones de organizaciones sin fines de lucro y familias y público general que visitan el museo o sus muestras itinerantes.

Desde su fundación en el año 2000, el museo ha sido un espacio en el que, por medio de antiguas y nuevas tecnologías, se entregan experiencias de exploración lúdicas e interactivas, que buscan incentivar y promover la curiosidad y el interés por la ciencia y el mundo que nos rodea. En este contexto, la interacción con la comunidad es fundamental y nos plantea el permanente desafío de la inclusión.

El año 2015, el MIM inició un trabajo con organizaciones que atienden a personas en el espectro autista y sus familias, para desarrollar un material que sirviera como apoyo para la visita de niños y niñas en esta situación y para capacitar al personal del museo en la entrega de una atención que se ajustara a sus necesidades. En este proceso, se generaron dos cuadernillos con recorridos sugeridos para niños y niñas, uno para menores de 8

años y el otro para mayores de 8 años. Cada cuadernillo, desarrollado sobre la base del sistema aumentativo y alternativo de comunicación, entrega un recorrido con una selección de módulos, fotografías y pictogramas que permiten dar cuenta de las instrucciones de interacción. Además, contienen información acerca de los servicios disponibles en el museo, indicando el auditorio como espacio de contención en caso de crisis.

Transcurridos seis años, el propio personal del museo y los comentarios del público indicaron que ya era necesario actualizar este material. Además, a partir de 2019 contamos con un convenio de colaboración con SENADIS (Servicio Nacional de la Discapacidad) que nos permitió recibir retroalimentación para diseñar proyectos considerando la accesibilidad universal desde el inicio de su desarrollo y revisar el museo desde la perspectiva de organizaciones que trabajan con personas en situación de discapacidad. Esta presentación da cuenta de una experiencia de colaboración para levantar las características requeridas para el desarrollo de nuevas herramientas de inclusión para personas en el espectro autista. La bibliografía revisada y el trabajo de las organizaciones consultadas es más intenso con niños, niñas y jóvenes, por lo que se hace referencia principalmente a este rango etario. Sin embargo, la mayoría de las recomendaciones también permiten mejorar las experiencias de las personas adultas.

El trastorno del espectro autista (TEA) o condición del espectro autista (CEA) es un diagnóstico complejo respecto del neurodesarrollo, que actualmente cuenta con varias décadas de investigación. Las mejoras en



términos de diagnóstico y de intervenciones de atención integral, han incrementado también la cantidad de personas diagnosticadas, visibilizando los requerimientos que plantea su inclusión en instancias de aprendizaje y participación cultural y comunitaria (Fletcher *et al.*, 2021). Es importante destacar que, al tratarse de un espectro, su manifestación y niveles de intensidad son múltiples. Reconocer esta diversidad, permite apoyar a niños y niñas en el espectro, en diferentes espacios educativos. Uno de estos son los museos y centros culturales, que pueden ofrecer programas y materiales especializados que permitan salvar las barreras que se pueden presentar durante la visita (Woodruff, 2019; Fletcher *et al.*, 2021).

A pesar de la diversidad, es posible identificar algunas características comunes que son particularmente relevantes al analizar la experiencia de una visita al museo. Algunas de estas son el desarrollo atípico de la comunicación y de las habilidades sociales, junto a la necesidad de contar con un ambiente apropiado para el aprendizaje (Fletcher *et al.*, 2021) y la sensibilidad sensorial o dificultad para procesar algunos estímulos.

De acuerdo a la investigación en el ámbito de los museos, una visita al museo puede ser una actividad tremendamente estresante para las familias con niños, niñas o adolescentes en el espectro. En primer lugar, enfrentar un lugar desconocido y novedoso puede generar mucha ansiedad. Las familias pueden tener experiencias previas negativas en relación con la visita a espacios culturales que, además, revisten una serie de expectativas de conducta y de disfrute. Las personas en el espectro que visitan un museo, pueden tener la sensación de confusión, desorientación y sobreestimulación, lo que afecta la experiencia de todo el grupo familiar. La gran cantidad de visitantes y el requerimiento de esperar en filas, pueden ser potenciales causas de incomodidad. En general, madres, padres y cuidadores/as manifiestan preocupación ante

la posibilidad de que su niño o niña pueda experimentar una sobrecarga sensorial a partir de la iluminación de los espacios, las muestras audiovisuales y los sonidos, lo que puede generar una crisis. Otras preocupaciones son la lectura de cédulas complejas y la necesidad de explicar algunas cosas, el hecho de que los/as niños/as sean muy inquietos/as y estén muy activos/as lo que podría generar una ruptura con la conducta esperada en el museo (Woodruff, 2019; Hoskin *et al.*, 2020). Este último punto se puede abordar más fácilmente en un museo interactivo, sin embargo, las propias experiencias que ofrece este tipo de museos pueden potenciar la sobrecarga sensorial.

En 2022 se retomó el trabajo con dos organizaciones, Fundación Hahn y Fundacea, cuyos profesionales cuentan con años de experiencia en la atención integral de personas en el espectro, para obtener orientaciones en la producción de un nuevo material de apoyo a la visita, mejorar la señalética y realizar ajustes que pudieran contribuir a mejorar la experiencia de las familias con personas en el espectro autista. Algunos de los representantes de estas fundaciones ya habían participado del trabajo anterior en el MIM.

En este proceso los y las representantes de ambas fundaciones realizaron una serie de visitas al MIM en las que recorrieron los distintos espacios y módulos en compañía de profesionales del museo. En cada sala entregaron retroalimentación respecto a sus características y al tipo de experiencia que podrían entregar a una persona en el espectro. También formularon orientaciones generales acerca de la iluminación, el ruido ambiente y la cantidad de estímulos que ofrece cada sala.

El eje principal en torno al cual giraron las recomendaciones, fue el de la señalética del museo. El objetivo de la señalética es orientar y anticipar las experiencias durante la visita, entregando la opción de seleccionar los lugares que cada persona puede



considerar como más agradables y ajustados a sus necesidades. Desde la entrada al museo, se planteó la importancia de contar con mapas claros y con flechas que indicaran el nombre de cada espacio y las alternativas de visita existentes. Del mismo modo, se entregó retroalimentación respecto al uso de colores, la ubicación de cada punto de entrega de información por medio de señalética y la separación de la información en capas. Debido a la importancia otorgada a la señalética, se sumó a los dos profesionales de diseño gráfico del museo a los recorridos con las fundaciones.

El uso de ilustraciones o pictogramas es clave para comunicar la información esencial que permita disfrutar de una visita al museo que, al igual que varias otras herramientas de inclusión, favorecen la experiencia del público en general. Un pictograma es un dibujo que representa una idea a comunicar, ya sea una realidad concreta, una realidad abstracta o una acción o instrucción (Pinto, 2020). Se busca evitar todo el texto escrito que sea posible, en este sentido, la imagen reemplaza a la palabra. Los pictogramas ya se habían utilizado previamente en los cuadernillos, pero la recomendación apuntó a incluirlos en ciertos aspectos claves de la señalética y de forma que transmitan el mensaje con la mayor claridad posible. Para ello es recomendable utilizar los sistemas internacionales estandarizados (Centro Aragonés para la Comunicación Aumentativa y Alternativa, ARASAAC) y evitar la información visual que solo cumple un rol decorativo. La colaboración con organizaciones que trabajan directamente en la atención a personas en el espectro otorga la posibilidad de validar el diseño de la señalética.

En cuanto a los módulos interactivos del museo, la recomendación fue ubicar la información respecto a las instrucciones directamente al lado de los elementos relevantes para activar el módulo, recalcando también la separación clara entre las instrucciones y el texto de explicación de los contenidos; así se abarcan las

necesidades de todas las personas en el espectro. Se valoraron los avances en términos de la forma de entrega de la información que ya se había implementado en las salas más nuevas del museo y se indicaron cuáles eran las que cumplían con los requerimientos de mejor manera.

Debido a que la señalética se debe abordar de forma integral en el museo, fue necesario explicitar que se trata de un proyecto a más largo plazo. Por esto se consideró importante pedir orientación a las fundaciones respecto a ciertas herramientas implementadas en diversos museos y que podrían constituir soluciones a mediano y corto plazo. En este sentido, los profesionales destacaron la posibilidad de utilizar estrategias que forman parte de la atención integral de niños y niñas en el espectro y que, por tanto, ya manejan. Dentro de esto, se sugiere la entrega de mapas que permitan ubicar fácilmente los espacios de calma y de material impreso con pictogramas reconocibles que apelen principalmente a información respecto a los sentidos que se ponen en juego en cada espacio del museo. Estos documentos deben estar disponibles a la entrada del museo, al alcance, de modo que las personas los puedan retirar sin tener que dar mayores explicaciones.

En la revisión del museo quedó clara la necesidad de definir nuevos espacios de calma. Se evalúa que el auditorio, que anteriormente se había definido como espacio de contención, no cumple con las características necesarias, al ser un espacio muy grande y que en ciertos momentos se encuentra ocupado por la realización de eventos y actividades. Por su parte, la sala de primeros auxilios tampoco sería un espacio adecuado para el manejo de las distintas etapas de una crisis. Lo ideal es contar con espacios definidos en ambos pisos del museo. Estos deben ser pequeños, con luces bajas, alejados del ruido y con muros de color oscuro o negro. Deben contar, además, con algunas sillas, colchoneta y asientos de descanso tipo pera. Mientras no se pueda contar con



estos espacios acondicionados, se recomienda identificar los lugares donde naturalmente hay más silencio y calma y establecer estrategias para que el público general los respete como lugares de silencio. Se pueden buscar rincones y recovecos que cumplan con estas características e indicar salidas a patios exteriores.

En general, las recomendaciones de las fundaciones coinciden con la bibliografía revisada, que indica que para las familias es muy importante planificar adecuadamente la visita al museo. Muchos cuidadores sostienen que los museos podrían ser más inclusivos con la entrega de material que permita anticipar y reducir la ansiedad ante la visita y que, además, entregue alternativas de recorridos. Los cuidadores demandan que el personal del museo sea comprensivo y acogedor respecto a las necesidades de niños y niñas en el espectro, que cuenten experiencias interactivas y material con historias sociales que puedan leer antes de visitar el museo, mapas sensoriales que indiquen los lugares que pueden ser complicados y horarios dedicados con menos ruido y menos gente (Woodruff, 2019; Hoskin *et al.*, 2020).

A partir de este trabajo se elaboró el proyecto de las herramientas que se desarrollarán en el museo:

- Proyecto general de señalética: se trata de un proyecto mayor, en el que se procurará seguir las orientaciones entregadas.
- Implementación de un horario de baja estimulación: bloque horario una vez al mes, con aforo reducido (las experiencias de la pandemia se pueden tomar como referencias), disminución de estímulos sensoriales, módulos con luces estroboscópicas o destellantes o sonidos repentinos y fuertes, apagados, volumen bajo en muestras audiovisuales.
- Mapas sensoriales: entrega de mapas con pictogramas referidos a los sentidos y la intensidad de los estímulos en cada sala del museo.
- Manual de visita al museo: documento disponible en la página web para que las personas lo puedan leer antes de su visita. Se recomienda utilizar la metodología de historias sociales para entregar toda la información relevante para disfrutar de la visita, particularmente aquella información que permita anticipar el tipo de experiencias en las que se puede participar en el museo. Se trataría de una narración breve, en primera persona, apoyada en elementos visuales para describir de manera clara el contexto social de una visita al museo (Messina *et al.*, 2018).
- Dos espacios de calma en los distintos pisos del edificio museo: implementar dos espacios que cumplan con los requerimientos indicados por las fundaciones.

## Conclusiones

El proceso de revisión de todos los espacios del museo concluyó con una serie de recomendaciones que se trabajarán por medio de los materiales antes mencionados. En un museo interactivo y multisensorial, que ha desarrollado nuevos espacios utilizando tecnologías audiovisuales, diversas estrategias de ambientación y locuciones para apoyar la visita del público con discapacidad visual, el elemento central para recibir a personas en el espectro autista es la anticipación de lo que se experimentará al interactuar en cada espacio del museo. En este sentido, se reafirma la importancia de la utilización de pictogramas en la señalética y el material de apoyo. Otros aspectos levantados son la necesidad de contar con información para la interacción en cada módulo mediante instrucciones breves y concretas, separadas claramente de los textos explicativos, la necesidad de implementar nuevos espacios de calma en distintos puntos del museo y la identificación de ciertos



estímulos sensoriales que pueden ser particularmente delicados para visitantes en el espectro autista.

En el contexto de museos y espacios culturales, cabe destacar la importancia del modelo colaborativo para trabajar temas de inclusión. En este sentido, se hace necesario contar con la mirada de asesores externos que puedan compartir su conocimiento desde su labor con colectivos específicos, mediante un modelo interdisciplinario (Pablos González y Fontal Merillas, 2018). En el MIM, la Fundación Hahn y Fundacea analizaron detalladamente la experiencia de una visita al museo y plantearon los requerimientos con claridad, considerando el contexto, y se establecieron los vínculos para continuar el trabajo conjunto.



# Referencias

Fletcher, T. S., Wiskera, E. S., Wilbur, L. H. y García, N. M. (2021). The Sensory Totes Programme: Sensory-Friendly Autism Program Innovations Designed to Meet COVID-19 Challenges. *World Federation of Occupational Therapists Bulletin*, 78 (1): 44-52. <https://doi.org/10.1080/14473828.2021.1943868>

Hoskin, E., Singh, A., Oddy, N., Jessup Schneider, A. L., Trepanier, G., Trudel, C. y Girouard, A. (2020). Assessing the Experience of People with Autism at the Canada Science and Technology Museum. En *Extended Abstracts of the 2020 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, pp. 1-7. Nueva York: Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/3334480.3382834>

Messina, N., Matarazzo, V., Occhiuto, D., Gelsomini, M. y Garzotto, F. (2018). Museum for All: Wearable Immersive Virtual Tours in Museums for People with Neurodevelopmental Disorders. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*, 364, 012047. <http://doi:10.1088/1757-899X/364/1/012047>

Pablos González, L. y Fontal Merillas, O. (2018). Programas inclusivos para personas con TEA en museos. Ejemplos de buenas prácticas. *Revista Iberoamericana de Educación*, 76 (1): 23-38. <https://doi.org/10.35362/rie7612988>

Pinto, V. D. T. (2020). Comunicación alternativa aumentativa en niños y niñas con autismo: una revisión bibliográfica como protección de los derechos de comunicación y participación social, *Revista Argentina de Terapia Ocupacional*, 6 (3): 13-20. <https://revista.terapia-ocupacional.org.ar/RATO/2020dic-art2.pdf>

Woodruff, A. W. (2019). Finding Museum Visitors with Autism Spectrum Disorders: Will Art Help in the Search? *Museum and Society*, 17 (1): 83-97. <https://doi.org/10.29311/mas.v17i1.2586>

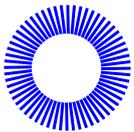
# La casa como cuerpo

**Christian Diego**

Director Museo de Arte de  
Ciudad Juárez, INBAL

**Marcia Santos**

CasaCentrox16  
Ciudad Juárez, Chh  
México



*La casa como cuerpo* fue una exposición trabajada en conjunto con la colectiva Casa Centro por 16 (Cx16) y el Museo de Arte de Ciudad Juárez (MACJ), que forma parte como centro de trabajo de la Secretaría de Cultura y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura en Ciudad Juárez, Chihuahua. A partir de sus ejes transversales de igualdad, diversidad e inclusión, este espacio se abre a la comunidad para el diálogo y la visibilidad de diferentes grupos locales, en este caso apoyando en cuestiones museográficas y curatoriales que fomenten la visibilidad de grupos feministas y de la comunidad LGBTIQ+.

Uno de los objetivos principales del Museo de Arte de Ciudad Juárez es reforzar el papel que ejerce dentro de la comunidad y, considerando el cambio de paradigma en torno a estos espacios, hacerlo más cercano a su público, el cual desempeña un importante rol en esta localidad. Así, se han estado elaborando proyectos artísticos y culturales que aterrizan en la complejidad fronteriza, desde propuestas en cuestiones de migración, medio ambiente, paisaje, violencia, identidad, diversidad e inclusión.

A su vez, la colectiva Cx16 nació en 2018 como un lugar seguro para artistas, curadores, gestores, promotores culturales y grupos históricamente discriminados. Desde su concepción tuvo como objetivo principal aportar en la transformación de las dinámicas de producción y promoción artísticas dentro de Ciudad Juárez, buscando una mayor flexibilidad para impulsar procesos colaborativos dentro de la misma comunidad local creativa.

Esta casa ha fungido como punto de encuentro para diversos artistas, creadores y activistas en distintos eventos interdisciplinarios, en los ámbitos de las artes visuales, las artes escénicas, la música, las ciencias sociales y el arte urbano. El proyecto se mantuvo gracias al apoyo y la colaboración de las y los participantes, principalmente mediante la recaudación de fondos para que este espacio siguiera en funcionamiento. Cx16 no solo se enfocaba en exposiciones de arte, sino que también abría sus puertas a charlas, talleres, comidas, residencias y visitas de estudio.

Este dinamismo y las intenciones por parte de ambos espacios llevaron a desarrollar esta propuesta de exposición. Con la curaduría de Marcia Santos se logró conformar una selección de artistas locales disidentes que habían sido parte de diferentes actividades, propuestas, talleres y charlas llevadas a cabo anteriormente en las instalaciones de la colectiva. Estas propuestas que se habían formulado tenían un hilo conductor que se reflejaba en el proceso creativo. Algunos de los artistas compartían conceptos de identificación espacial y social e inquietudes corporales: el cuerpo como resistencia biopolítica y territorio.

La temática aterrizaba en la idea de habitar, tanto un espacio físico como mental o espiritual. El *cuerpo* es el primer lugar que habitamos; la "cuerpa" es el territorio personal, territorio móvil. Además, existe este espacio, el territorio inmóvil, donde se resguarda nuestro primer hogar: *nuestra casa*. La casa se articula como un espacio que contiene las primeras experiencias del cuerpo, genera significados, modelos de representación y espaciales.



En el texto de la exhibición (Santos, 2022) se explica:

La casa expresa la estructura del habitar en sus aspectos físicos y psíquicos. Se podría pensar, por ejemplo, que el cuarto designado como cocina cumple con ciertas características que la hacen nombrar de esa manera, así mismo, estas cualidades representan alimento, nutrición, madre, familia, convivencia, etc.... Al igual que el sótano, este tiene ciertas características que podemos atribuir a nuestro inconsciente, este espacio que se encuentra en la parte trasera de nuestra consciencia.

[...]

El habitar refleja la imagen del individuo, es decir, existe una personalización del entorno, la familiaridad entre el modo de ser y modo de habitar. Esto le da un sentido hacia la autoafirmación, la toma de posesión del mundo. El interior de un cuerpo hábitat evidencia las estructuras de la personalidad, el posicionamiento frente a sí mismo. Habitar es un resultante de un proceso histórico, social, inclusive tecnológico.

En esta exposición participaron las siguientes artistas: Alexandra Rodríguez, Arminé Arjona, David Susana Hinostroza, Iris Díaz, Joana Ríos, Mairé Reyes y, de manera póstuma, Isabel Cabanillas. En su proceso de creación se desarrollaron diferentes aportaciones y aproximaciones creativas a la manera de habitar el espacio como sus propias cuerpos.

### **La cuerpa en el espacio íntimo** **Joana Ríos (n. Ciudad Juárez, 1987)**

Egresada de la maestría en Procesos Creativos en Arte y Diseño por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, es tallerista, mediadora y artista textil. Además, cuenta con una formación interiorista en la cual desarrolló interés por conceptos como el espacio y las artes textiles desde una perspectiva interdisciplinaria.

Para ella, el bordado es una materialidad que permite profundizar en el espacio íntimo dentro de la casa como temática personal y autobiográfica, lo que invita a reflexionar sobre las diferentes formas de habitar y donde los contextos son parte simbiótica del ente que participa de ellos.

La pieza que presenta describe una procesión de vivir en diferentes lugares, diferentes casas, donde siempre intentó dar lugar a su espacio íntimo. Para ella ese espacio lo interiorizaba a partir de la escritura, ejercicio que realizaba a partir de sus diarios personales: textos que están acompañados de un contexto, un tiempo específico que determina particularidades y etapas de su vida. Según explica Ríos (2022): “La heterobiografía es otra forma de generar una biografía, una parcela de vida contada mediante el bordado, lenguaje que históricamente habla del espacio doméstico, de las relaciones intergeneracionales ‘mujeriles’ y el escenario de diversas formas de habitar”. En la instalación se montaron tres colchas de cama intervenidas con texto bordado en la misma tonalidad, analogía a la secrecía, interconectadas por una hilaza roja, podría decirse que el hilo se sostiene del soporte, se yuxtapone, lo resignifica al igual las prácticas que impregnan en los espacios, le dan sentido y son capaces de describir.

### **La cuerpa inmóvil** **Arminé Arjona (n. Ciudad Juárez, 1958)**

Arjona es una acupunturista y escritora juareense. Ha destacado en el ámbito cultural fronterizo desde finales del siglo pasado —la mayor parte del tiempo al margen de las instituciones— tanto por lo punzante de sus textos como por su labor activista. Entre sus obras más recientes se encuentran: *Manufactura de sueños* (2012), *Sangre mía / Blood of mine* (2013) y *Ni una más: poemas por Ciudad Juárez* (2014). En el ámbito de las



artes escénicas, ha colaborado con La Última Butaca, compañía teatral juareense dirigida por Jissel Arroyo.

A los 21 años, un accidente de esquí en Ruidoso, Nuevo Mexico, inauguró el largo periplo de Arminé por salas de cirugía, que culminó en su propia cama de hospital adentro de su cuarto. La historia de su rodilla, de su “pata jodida”, es una de malos diagnósticos y negligencias médicas, de inyecciones de cortisona, más de 20 cirugías y porosidad en los huesos. A la rotura de ligamentos y meniscos que sufrió se le llama la triada desgraciada.

### La cuerpa como refugio

Iris Díaz (n. El Paso, Texas, 1994)

Estadounidense y mexicana, fronteriza, cursó temporalmente la licenciatura en Artes Visuales en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez durante cuatro años, pero tuvo que dejar sus estudios para poder criar a su hija. Artista multidisciplinaria, mayormente trabaja con fotografía, video y dibujo, también mezclándolos con arte povera y reciclado. A partir de autoexploraciones para encontrar aquello que ella es, trata temas como la cotidianidad, la memoria, la soledad, el deterioro, el caos, el hogar y la maternidad, a veces abordándolos desde lo absurdo.

Para la exposición, Díaz trabajó un libro de arte intervenido por su hija y un cuento sobre la basura y la acumulación que se genera en el hogar y el reciclaje como una salida óptima para el desecho, aunque es parte del entretenimiento familiar. El cuento, titulado “Los insectos que viven en mi casa”, relata cómo es compartir el espacio íntimo con tres diferentes insectos que fueron encontrando en su día a día, construyéndoles una habitación, espacio que comparten con elementos reciclados de los mismos desechos de los productos utilizados por la familia. La pieza estaba acompañada por dibujos sobre la casa que habitan y un poema escrito a mano por Iris, el que a continuación reproducimos.

### ¿Cómo ocupar un espacio?<sup>1</sup>

Los espacios nuevos son como un desconocido  
que apenas estamos conociendo  
nos dan desconfianza  
pero también nos dan curiosidad;  
si no los ocupamos y lo llenamos de lo nuestro  
se llenarán de otras cosas,  
de vacío, de cosas arrumbadas  
de fantasmas...  
uno tiene que aprender a ocupar,  
a expandirse por el espacio  
a tocar cada rincón  
a compartir con lo desconocido  
a dormir en cada esquina  
a limpiar cada ventana  
a dejar entrar el viento  
a sellar cada hoyo,  
dejarás caer tu pelo al bañarte  
y el desagüe se tatará,  
cocinarás y el aceite flotará  
manchando el techo y las paredes  
llorarás en el suelo  
vendrás desnuda de una habitación a otra  
caminarás con los ojos cerrados  
te mirarás al espejo y harás una  
cara que nadie ha visto  
mirarás el techo y te perderás en la mancha,  
en los ductos, en la pelusa y el polvo  
reconocerás el espacio  
te dará seguridad conocer cada centímetro  
entonces el espacio te dará un trato,  
si tú lo cuidas, él te protegerá  
se amoldarán  
así tu casa se volverá hogar.

1 Iris Díaz, El Paso, Texas / Ciudad Juárez, Chihuahua, abril de 2022



### La cuerpa como transporte

Maire Reyes (n. Ciudad Juárez, 1995)

Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, su trabajo parte del análisis de estructuras sociales que generan la transgresión sexual y el sexismo hacia la mujer en el decurso del tiempo. Ha realizado proyectos de investigación interdisciplinar en torno a temas como la memoria, el transporte público y la frontera en formatos de fotografía, instalación, *performance* y video. Su obra es autobiográfica y por medio de esta reflexiona sobre ella y su entorno.

La aportación que Reyes realiza para la exposición *Casa como cuerpa* parte de una instalación de arte objeto: un montaje simple basado en un tubo de pasamanos de autobuses que representa la experiencia de viajar en el transporte público, todas las desventuras que ello conlleva, a las que inevitablemente se encuentra propenso cualquier usuario. Utilizarlo no es lo mismo si se es hombre o si se es mujer. Cuando es el segundo caso, se es mayormente vulnerable a experiencias del tipo sexual, lo que puede dar como resultado una afectación no solo física sino emocional. La transgresión a la mujer por *ser* está más susceptible. Vista como un objeto sexual, inclusive solo como un trozo de carne expuesto que pende de un tubo del cual se puede disponer o “echar mano”.

### La cuerpa ausente

Isabel Cabanillas de la Torre (n. Ciudad Juárez, 1993 – m. Ciudad Juárez, 2020)

Artista, diseñadora de ropa y activista mexicana. Por medio de su trabajo como artista se expresó sobre la vida cotidiana, los memes, los derechos de las mujeres, los migrantes, la no militarización y la defensa de la tierra. En 2019 colaboró con la Red Mesa de Mujeres de Ciudad Juárez en el proyecto “Observatorio Ciudadano de

Justicia Especializado en Género”, donde se monitoreaba el Sistema de Justicia Penal Acusatorio y el acceso a la justicia de las mujeres.

El domingo 19 de enero de 2020 fue notificado el hallazgo de su cuerpo sin vida por impactos de bala en el cruce de las calles Inocente Ochoa y Francisco I. Madero en el centro de Ciudad Juárez. La Fiscalía Especializada de la Mujer informó que se enteraron del hecho aproximadamente a las 3.00 horas del sábado 18 de enero. Su caso aún sigue impune, a más de dos años no hay detenidos por su asesinato.

Para la exposición se llevó a cabo a manera de homenaje una recreación de su estudio, con algunas de las prendas que ella intervenía. El estudio contenía un cuadro, su silla, una mesa de trabajo, varios bocetos, cuadernos, referencias tanto bibliográficas como visuales, libros de la artista y un código QR con un enlace directo a un listado de música que sus amigos y familiares compartieron con canciones que les recordaban la compañía de Isa.

### La cuerpa como arma

Alexandra Rodríguez (n. Ciudad Juárez, 1995)

Artista visual fronteriza, también egresada de la licenciatura en Artes Visuales por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Se enfoca en utilizar la práctica artística para buscar formas de plantar y enraizar su cuerpa en espacios estériles y violentos, de manera que pueda apropiarse de ellos y así retomar su agencia y cualidad de cuerpa viva. Esto por medio de las acciones comunitarias y colectivas de aquellas que son rechazadas, negadas y vulnerabilizadas en el espacio público. Su obra presenta roces entre el arte útil, la escultura, los medios digitales y la instalación. En sus proyectos, Alexandra trabaja con el recorrido como una forma de apropiación, atravesando espacios físicos y digitales con su cuerpa y la de sus compañeras.



En su serie “NO. Herramientas para la autodefensa diseñada por una persona visualmente vulnerable” Rodríguez presenta tres objetos para la autodefensa contruidos con vidrios, cintas de protección, huacales,<sup>2</sup> rocas y otros elementos que fueron recuperados durante diferentes recorridos en espacios de Ciudad Juárez aparentemente peligrosos. Estos recorridos fueron parte de una acción para el reconocimiento de la ciudad, utilizando la acción de caminar como herramienta de apropiación.

### La cuerpa fluctuante

David Susana Hinostraza (n. Ciudad Juárez, 1994)

Actualmente cursa la licenciatura en Artes Visuales en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Se graduó del Centro Municipal de las Artes en 2014 como técnico en Artes Plásticas. Por medio de la pintura, el *collage* y el dibujo, Hinostraza se da a la tarea de componer imágenes que reflejan una constante búsqueda por la armonía. Con una gran diversidad, los temas que destacan en su obra son su visión existencialista, su miedo a la muerte y un amor sublime por la vida, así como su experiencia como persona *queer* y de género fluido.

En su obra *Diario: Estados de Género (1-100)*, Hinostraza plantea una instalación que consiste en 100 autorretratos, que fueron realizados diariamente a lo largo de 100 días, remitiéndose a un proceso íntimo en el cual cada noche analizaba su identidad de género y los cambios que surgieron en su persona género fluida (es decir, si se sintió más femenina, o más masculino, si se sabía mujer u hombre o no binarie, etc.) para luego plasmar una imagen que engloba lo que él llamó sus “estados de género”.

### Apertura y actividades alternas

El 6 de mayo de 2022 se llevó a cabo la apertura de la exposición, a la que asistieron alrededor de 175 personas, la cual se mantuvo en exhibición en la Sala Sur del MACJ hasta el 17 de junio del mismo año. Contó con una asistencia de 2.673 visitantes, teniendo un impacto mixto debido a los temas concernientes, ya que la exposición además de retratar cuestiones muy personales de cada una de las involucradas contaba con sucesos como el de Cabanillas, aún muy reciente para la comunidad, heridas aún por sanar y cuestionamientos entre la rudeza de algunos tópicos.

Además, en su programa público se llevaron a cabo diferentes actividades, como talleres de pintura para la comunidad LGBTQ+, charlas y talleres. Todos desarrollados por alguna de las artistas, enriqueciendo sus procesos y temáticas con los participantes. Talleres como “Manual de supervivencia colectiva” y “Nuestra cuerpa te acompaña” exploraban las inquietudes de vivir en contextos violentos y con una planeación irregular como los ocurridos en Ciudad Juárez. A pesar de estos puntos, el proceso de apertura de espacios y nuevas posibilidades de encuentro tuvieron una carga positiva con la comunidad cultural de la localidad.

Es de suma importancia la apertura de espacios para que las y los artistas jóvenes tengan oportunidad de desarrollar sus propias inquietudes y propuestas.

<sup>2</sup> Huacal: nombre dado a una cesta o jaula mexicana hecha de carrizo o palma para transportar víveres. También se puede escribir guacal.



# Referencias

Ríos, J. (2022). *El bordado: una heterobiografía del espacio íntimo*. [Instalación]. Museo de Arte de Ciudad Juárez, Chihuahua, México.

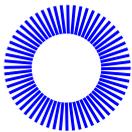
Santos, M. (2022). *La casa como cuerpo*. Centrox16. <https://centrox16.org/la-casa-como-cuerpa/>

# Promover la igualdad real y efectiva entre mujeres y hombres en los museos.

## Autodiagnóstico sobre género

Sofía Rodríguez Bernis

Directora Museo Nacional de  
Artes Decorativas  
Vicepresidenta de Mujeres en  
las Artes Visuales,  
MAV<sup>1</sup>  
España



Muchas son las acciones que tratan de implantar la igualdad de género en los museos, pero a menudo se desarrollan aisladas, sin incardinarse en un plan general que se proponga transformar una institución de arriba abajo. A nosotros, al museo en el que trabajo, nos ha sucedido y nos sucede, a pesar de nuestras buenas intenciones (esas de las que, como decimos en España, “está empedrado el camino del infierno”). Nos falta, a menudo, un punto de vista general y una metodología adecuada para la reflexión. Eso, es, precisamente, lo que la asociación Mujeres en las Artes Visuales (MAV), de la que soy parte y con la que colaboro formando parte de la junta directiva, ha querido facilitar creando la “Herramienta de autodiagnóstico MAV para la igualdad en museos y centros de arte”, cuyo propósito estriba en ayudar a evaluar el compromiso con la igualdad de género de las organizaciones culturales que prestan servicio público, sea cual sea su lugar de origen, su dependencia (de las instituciones públicas o de entidades privadas), su tamaño, su tipología o su especialidad. Más que atender a la cantidad, está dirigida a estimar la calidad del compromiso y la coherencia de su inserción; si permea, en suma, el museo o el centro de arte, que se aborda como un todo cuyos elementos se encuentran interconectados. Su finalidad es ser “[...] una herramienta útil para los museos que quieran realizar un autodiagnóstico, que

les ayude a comprobar y visualizar en qué parámetros cumplen o no con la igualdad y el respeto a la diversidad existente en la sociedad”, tal cual lo expresa la web de nuestra asociación.<sup>2</sup>

La herramienta ha sido desarrollada por un amplio equipo de expertas. Sus autoras han sido Marian López Fernández-Cao, catedrática de Educación Artística de la Universidad Complutense de Madrid, y Alma Porta Lledó, socióloga y evaluadora de políticas públicas, asistidas por un grupo de trabajo formado por Txaro Arrazola, Vanesa Cejudo, Lola Díaz, María José Magaña y Tonia Trujillo. Es gratuita y está disponible en la web de MAV para ser utilizada por todos los museos y centros de arte que lo deseen, de cualquier procedencia; su uso es fácil, sencillo e intuitivo.

Antes de ofrecer más información sobre el contenido de la herramienta, me voy a permitir presentar a MAV:

[...] somos la asociación de Mujeres en las Artes Visuales, compuesta por más de 670 socias [en noviembre de 2022] procedentes de todos los territorios del Estado español, que abarcamos los diversos ámbitos de las artes: investigadoras, artistas, comisarias, gestoras culturales, docentes, galeristas, periodistas especializadas, directoras, coordinadoras y técnicas de centros de arte, editoras, diseñadoras, críticas, coleccionistas, arquitectas, etc.

<sup>1</sup> Represento a un colectivo igualitario, de acción transversal y unido por relaciones de sororidad. Por tanto, lo que escribo reúne palabras de todas nosotras. Confío en haber representado a mis amigas, colegas y hermanas fielmente. Sobre todo a las autoras Marian López Fernández-Cao y Alma Porta.

<sup>2</sup> <https://mav.org.es/herramienta-mav-para-la-igualdad/>



Trabajamos como una entidad sin ánimo de lucro, juntas y de forma horizontal para conseguir nuestro principal objetivo: promover la igualdad real y efectiva entre mujeres y hombres dentro de nuestro sector, exigiendo la aplicación del artículo 26 de la Ley de Igualdad española.<sup>3</sup>

Para ello impulsamos el trabajo colaborativo entre las socias, al mismo tiempo que defendemos desde el activismo feminista, nuestros derechos y proyectos comunes, apoyando y visibilizando aquellas iniciativas que contribuyan a que las mujeres seamos parte activa y empoderada en una sociedad democrática, ecuánime y diversa.<sup>4</sup>

La asociación nació el día 9 de mayo de 2009, a raíz de la celebración de unas mesas de debate en torno a “Arte y mujer” organizadas por el Ministerio de Cultura de España, que reunieron a un amplio grupo de profesionales involucradas en el activismo feminista. A partir de entonces, ha desarrollado políticas de acción positiva en el ámbito de la cultura, entre las que destacan la publicación de la revista *M-arte y cultura visual*, la concesión de los premios MAV, los talleres de educación artística para la igualdad (MAVeducaLAB), la celebración de una bienal y de un foro en años alternos, la creación de un observatorio para la igualdad —que investiga las causas y manifestaciones de la desigualdad de género en el sistema de las artes visuales—, la participación en proyectos y comisiones de los organismos de las

administraciones públicas y, finalmente, la herramienta objeto de esta presentación.<sup>5</sup>

El trabajo de investigación continuo del Observatorio MAV, reflejado en los informes y las publicaciones anuales sobre la participación de las mujeres en el sistema de las artes, revelaba una profunda discrepancia entre la autopercepción de los museos respecto a su actividad en igualdad, y la realidad. Para contribuir a reducir la distancia entre esa realidad y el deseo, urgía abordar un análisis integral de la situación de los museos y centros de arte, que ha tomado forma en la herramienta de autoevaluación. Con ella perseguimos los siguientes objetivos:

- Facilitar la reflexión sobre la planificación y la generación de una mirada crítica y propositiva sobre museos y centros de arte desde una perspectiva de género y de cultura democrática.
- Impulsar el compromiso con la igualdad (de género) para que impregne tanto los presupuestos teóricos como las actuaciones de las organizaciones a las que va dirigida.
- Corregir la formación de las colecciones y su interpretación en todos los soportes (documentales, exposición permanente y temporales, de actividad).
- Replantear las instalaciones, los servicios, los equipos y las alianzas.

<sup>3</sup> Cabe mencionar aquí otro texto importante, el plan Museos + sociales del Ministerio de Cultura (2015), referencia para trabajar por la igualdad económica, de etnia, de género y de religión, según reza su texto introductorio. Su línea estratégica 3, programa 4, establece la necesidad de visualización de la perspectiva de género, implicando a las instituciones culturales con centros de enseñanza y colectivos feministas.

<sup>4</sup> <https://mav.org.es/quienes-somos-2/>

<sup>5</sup> En este entorno se hallan otras acciones de MAV: el convenio con el Ministerio de Cultura y Universidad Complutense de Madrid (2009-2011) para crear itinerarios de igualdad en varios museos; la iniciativa “Patrimonio en femenino” (2021) para subrayar la importancia de los fondos museográficos de mujeres o relacionados con ellas en CER.ES (red digital de las colecciones de museos en España, del Ministerio de Cultura); la participación en el Plan de trabajo del Observatorio de igualdad de género en el ámbito de la cultura del mismo ministerio (2022-2023) y, de nuevo con este, el Plan de igualdad de los museos estatales (2022-2023 Plan de trabajo para la igualdad de hombres y mujeres vinculado a la Agenda 2030).



- Mejorar la gestión de los museos y centros de arte en relación con la igualdad de género y el respeto hacia una sociedad diversa.
- Propiciar la implementación de medidas correctoras.

La herramienta consta de varios elementos. En primer lugar, de una fundamentación teórica, publicada en 2020.<sup>6</sup> Comienza con una reflexión sobre los museos como lugar de "significación y trascendencia", donde se escenifica "una visión del mundo que refleja los intereses del grupo dominante", de la que están excluidos los sujetos y las comunidades, relegadas (entre ellas, las mujeres). Aborda a continuación el análisis de los avances en la teoría feminista y museológica encaminados a superar esa "asimetría en la conversación". Y, finalmente, ofrece reflexiones para que las identidades relegadas se legitimen en el espacio del museo. Además, enuncia y define los criterios transversales (ejes conducentes a analizar y evaluar a los museos en relación con la variable género) que fundamentan el análisis de las entidades: tres fundamentales y cinco complementarios.

Criterios fundamentales ("las tres erres):

1. Redistribución (consecución de la igualdad socioeconómica en el museo y en su ámbito de influencia: equidad laboral y social).
2. Reconocimiento (consecución de la equidad entre géneros por medio de acciones positivas que doten de valor real y simbólico a las mujeres en los planes, programas y proyectos del museo).
3. Representación (visibilización de las mujeres para obtener un reconocimiento ideológico, social y político de su contribución a las artes visuales en todas sus facetas profesionales).

Criterios complementarios:

1. Diversidad (atender a las diferentes necesidades de las personas en función de su género, sexo, condición social, edad, diversidad funcional, origen y cultura).
2. Autonomía (lograr la accesibilidad universal con especial atención a personas con capacidades especiales físicas y cognitivas).
3. Participación (cocreación del museo con el público real y potencial).
4. Adecuación del diseño (garantizar las medidas conducentes a implantar la igualdad de género).
5. Proximidad (garantizar el acceso de todo tipo de personas, en relación con la ubicación del museo y de los servicios abiertos al público o compartidos con este: biblioteca, salas de actividades, salas de reuniones, etc.).

No se trata solo de un instrumento para la obtención de estadísticas, sino un sistema de medida cuantitativo y cualitativo. Consta de 61 preguntas, regidas por varios criterios y asociadas a indicadores, y que se distribuyen en cinco bloques. El primero aborda cuestiones generales sobre las características de la institución: infraestructuras, equipamientos y servicios específicos para la diversidad, y las mujeres en la gobernanza. El segundo se refiere a los visitantes y las actividades: adecuación de la actividad, evaluación y participación ciudadana. El tercero, a las colecciones: adquisiciones desagregadas por género, distribución del gasto o tratamiento documental desde la óptica de género, entre otros extremos. El cuarto, a las exposiciones: específicas, aplicación de criterios transversales de género, equidad en el tratamiento y la planificación, etc. Y el último, a la comunicación y difusión: uso del lenguaje, presencia de información basada en criterios de igualdad y relación con el público real y potencial.

<sup>6</sup> Se puede descargar en: <https://mav.org.es/publicaciones-presentacion-del-autodiagnostico-mav-para-la-igualdad-en-museos/>



Una vez que el usuario cumplimenta el cuestionario, el sistema devuelve una interpretación de los resultados, con una valoración de la adecuación a cada criterio en términos de igualdad, más una batería de sugerencias y comentarios que ayuden a la organización a replantear sus planes, programas y proyectos.

MAV ofrece, además, ayuda y seguimiento para quienes lo requieran. Tan es así que hemos fundado la Red de museos por la igualdad, que quiere ser:

- Una estructura horizontal, flexible y en movimiento que une a aquellos museos que trabajan de manera activa y constatable a favor de la igualdad y que persigue la continuidad de sus esfuerzos y que estos se multipliquen hacia adentro y hacia el exterior.
- Un elemento de conexión entre museos dispuestos a tomar medidas y aplicar la perspectiva de género para mapear, definir y dinamitar las brechas de desigualdad y exclusión que los atraviesan, así como a recuperar del olvido a aquellas artistas que son presa de la amnesia colectiva y patriarcal.
- Un espacio de escucha amable y atenta, de diálogo enriquecedor y de cocreación de objetivos comunes, que conecta, fortalece, da continuidad e impulsa el compromiso por la igualdad.
- Un ámbito donde debatir ideas y acordar propuestas, compartir experiencias, donde ayudarse mutuamente y sumar esfuerzos para hacer frente a las actitudes regresivas y hostiles contra los derechos y las libertades de las mujeres.
- Una alianza entre museos que abrazan su extraordinario potencial transformador, que no se circunscriben a lo instituido ni se conforman con la mirada heredada del canon patriarcal del arte, que quieren avanzar en lo poco conocido y acoger miradas que habían sido eliminadas o largamente silenciadas.

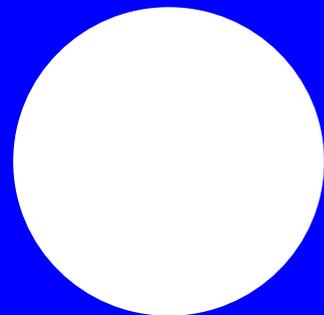
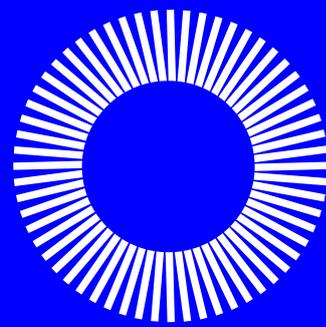
Presentada en 2020, la herramienta ha sido utilizada, o lo está siendo, por medio centenar de centros españoles (por ahora).<sup>7</sup> Pero ha sido concebida con vocación internacional, y deseamos que se puedan beneficiar de ella los componentes de la red Ibermuseos.

<sup>7</sup> Por ejemplo: Museo Nacional de Artes Decorativas, Centro de Interpretación de Arte Rupestre de la Roca de los Moros del Cogul, Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni, Museo Cerralbo, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, Centre del Carme Cultura Contemporània, Museo de América, Museo de Bellas Artes de València, Centro Atlántico de Arte Moderno, Museo Nacional de Antropología, Casa del Carnaval, Museu d'Art Jaume Morera, Centro de Arte Juan Ismael, Museo del Traje, Museo del Romanticismo, Museo de Arte Africano Arellano Alonso de la Uva, Palacio Real Testamentario, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo de la Evolución Humana, Museo de Escultura de Valladolid, Museo de Palencia, Museo Sorolla, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Museo de Salamanca, Museo Nacional de Arte Romano, Fundación Uxío Novoneyra, Centro Galego de Arte Contemporánea, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Centro de Arte Dos de Mayo.



# Conferencia de cierre

El presente futuro  
de los museos: de la  
urgencia a la acción

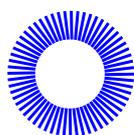


# El presente futuro de los museos: de la urgencia a la acción - el caso del Museu da República

Mario de Souza Chagas

Director del Museu da República

Brasil



## Introducción

El siguiente texto es un recuento sencillo de la conferencia de *no clausura* que dicté el 28 de septiembre de 2022, en el marco del 10.º Encuentro Iberoamericano de Museos (EIM), celebrado en la Ciudad de México. Fue un encuentro intenso que reunió a más de 200 personas de Iberoamérica y contó con ponencias y presentaciones en español y portugués a cargo de filósofos, historiadores, antropólogos, sociólogos, educadores, museólogos, investigadores, profesores, estudiantes y trabajadores de museos. El 10.º EIM conmemoró el 50.º aniversario de la Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972-2022), el 15.º aniversario de la *Declaración de la Ciudad de Salvador* (2007-2022) y, a su vez, produjo una notable *Declaración* firmada por representantes de 18 países iberoamericanos.

El texto que aquí se ofrece se compone de 11 breves fragmentos, así como de una introducción y unas observaciones finales. Estos fragmentos son un esfuerzo por sintetizar la conferencia de *no clausura*, lo cual es ciertamente imposible. Resulta prácticamente imposible plasmar la intensidad de la experiencia en un texto o traducirla a cualquier otro lenguaje. En cualquier caso, lo que sigue es una posible síntesis de lo vivido y expuesto.



Saludos cordiales y afectuosos a todos. En primer lugar, quiero decirles lo feliz que me siento de estar aquí y ahora en la Ciudad de México, en el Museo Nacional de Historia, en el Castillo de Chapultepec, participando en el 10.º EIM y en su reunión intergubernamental. Todo esto es muy significativo, emblemático e importante.

Me alegra enormemente estar aquí en México, cuya museología tanto me ha inspirado y me inspira, para celebrar la vida y los 50 años de la Mesa Redonda de Santiago de Chile (MRSC).<sup>1</sup> Estar aquí y ahora entre amistades de América Latina e Iberoamérica es para mí una epifanía. Nuestras formas de vivir, reflexionar y practicar la museología constituyen grandes avances sociales. Somos el avance y no la resistencia, somos la (re)existencia,<sup>2</sup> la innovación museal. Construimos los procesos de decolonización museal, inventamos nuevos museos y todo esto es solo el comienzo.

Quiero inclinarme reverentemente y saludar la memoria de Mario Vázquez Ruvalcaba;<sup>3</sup> quiero saludar de manera especial y afectuosa (los afectos son revolucionarios) a mi amigo (permítanme llamarlo así) Alan Trampe Torrejón, presidente del Consejo Intergubernamental del Programa Iberoamericanos; así como a Juan Manuel Garibay, coordinador nacional de Museos y Exposiciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y representante de México en Iberoamericanos. En este mismo tono, quiero saludar a las trabajadoras de la Unidad Técnica de Iberoamericanos, Mônica Barcelos y Mariana Soares, que acompañaron y fueron decisivas en el proceso de obtención del visado para México; al saludarlas, saludo una vez más a todas y todos quienes participan en este Encuentro.

<sup>1</sup> Véase la publicación de Iberoamericanos sobre la Mesa Redonda de Santiago (Nascimento Junior et al., 2012). Volumen 1 disponible en: <http://www.iberoamericanos.org/pt/recursos/publicacoes/mesa-redonda-de-santiago-de-chile-1972-vol-1/> y volumen 2: <http://www.iberoamericanos.org/pt/recursos/publicacoes/mesa-redonda-de-santiago-de-chile-1972-vol-2/>

<sup>2</sup> Término inspirado en el ciclo de webinarios "Patrimonio, museos y (re)existencias", organizado por el Comité de Patrimonio y Museos de la Asociación Brasileña de Antropología durante el año 2020.

<sup>3</sup> Uno de los grandes museógrafos/museólogos del siglo XX, con proyección en el siglo XXI. Nació en 1923 y falleció en 2020. Fue director (1964-1989) del Museo Nacional de Antropología de México y participó activamente de la MRSC.



Me invitaron a dar el discurso de clausura, pero no quisiera dar por concluida una reunión tan potente, creativa e inspiradora. Así que quiero mantener viva esta reunión y no clausurarla.

De todos modos, me gustaría compartir con ustedes, aunque sea de manera telegráfica (seré telegráfico), algunas reflexiones sobre el tema propuesto, pero desde ya les adelanto: no esperen de mí un discurso pulcro y académico (por mucho respeto que le tenga a la academia). No es eso lo que quiero hacer. No es lo que haré.

Es necesario contemplar el pasado para comprender y transformar el presente y el futuro. Existe una revolución necesaria en el pasado. El pasado no ha pasado. El pasado es gerundio: el pasado es ser. Necesitamos ocupar el pasado para ocupar también el presente y el futuro.

En este punto, la noción de tiempo “tribio” (propuesta por el controvertido antropólogo y sociólogo Gilberto Freyre) tiene cierto sentido (Miranda, 1989). En cualquier trozo o en cualquier  $\Delta x$  (delta x) de tiempo hay pasado/presente/futuro.

Es preciso de(s)colonizar el tiempo. El tiempo puede no ser una sucesión de segundos, minutos, horas, días, semanas, meses y años. El tiempo puede no ser una línea. El tiempo puede ser un círculo o una esfera. El tiempo puede ser un Dios o una Diosa, puede ser un Orixá (Iroko) o un Inquice (Quitumbu) y también puede ser lo inimaginable. El tiempo puede ser solo una ilusión, capaz de generar aprisionamiento, pero también es posible darse cuenta de que el tiempo puede generar libertad. En cierto modo, esta es (o debe ser) la labor del museólogo, del archivero, del bibliotecario, del historiador, del cientista social y del filósofo comprometido con la liberación de nuestras humanidades: cepillar la historia y los museos a contrapelo (Benjamin, 1996).

En síntesis: Exu mató ayer un pájaro de una pedrada que tiró hoy.<sup>4</sup>

---

4 Proverbio yoruba.



## II

Volviendo la mirada a la Mesa Redonda de Santiago de Chile, quiero presentar, aunque sea a vuelo de pájaro, el contexto histórico de 1972. El mapa político-histórico-geográfico de América Latina en 1972, bajo una perspectiva democrática, señala a Chile como inspiración; allí, en aquel momento, se tuvo la oportunidad de experimentar un gobierno socialista elegido democráticamente.

En la América Latina de 1972, Chile era una isla democrática rodeada de dictaduras por todas partes. Chile acogía a exiliados brasileños, como Mário Pedrosa,<sup>5</sup> Darcy Ribeiro,<sup>6</sup> Thiago de Melo,<sup>7</sup> Juca Ferreira,<sup>8</sup> Fernando Gabeira<sup>9</sup> y otros.

El año 1972 trajo muchas novedades, tragedias, tensiones y contradicciones a Brasil y al mundo. Exiliado en Londres, Caetano Veloso grabó el emblemático y revolucionario álbum *Transa*;<sup>10</sup> el tropicalista Torquato Neto<sup>11</sup> se suicidó y la libertadora Leila Diniz<sup>12</sup> murió en un accidente aéreo. Ese mismo año, el presidente Richard Nixon<sup>13</sup> fue reelegido y dos años más tarde dimitió como consecuencia del escándalo de corrupción política que se conoció como Watergate. La dimisión pretendía eludir el inevitable proceso de destitución.

---

**5** Mário Xavier de Andrade Pedrosa (1900-1981). Abogado, escritor, periodista y crítico de arte. Fue el artífice del Museo de la Solidaridad en Chile en 1972.

**6** Nació en 1922 en Montes Claros (estado de Minas Gerais, Brasil) y falleció en 1997 en Brasilia. Fue antropólogo, educador y político.

**7** Amadeu Thiago de Mello (1926-2022). Uno de los grandes poetas brasileños, ícono de la resistencia a la dictadura militar.

**8** João Luiz Silva Ferreira (1949-), conocido como Juca Ferreira. Sociólogo y político brasileño. Fue ministro de Estado de Cultura en los Gobiernos de Lula y Dilma.

**9** Fernando Paulo Nagle Gabeira (1941-), periodista, escritor y político en activo.

**10** *Transa* es un LP grabado en 1971 en los Chapel Recording Studios de Londres y publicado por Philips en enero de 1972.

**11** Torquato Pereira de Araújo Neto (1944-1972). Poeta, letrista y uno de los creadores del movimiento cultural Tropicália.

**12** Leila Roque Diniz (1945-1972) fue una actriz brasileña y mujer libertaria.

**13** Richard Milhous Nixon (1913-1994) fue el 37.º presidente de Estados Unidos (1969-1974).



### III

Entre 1972 y 2022 ocurrieron muchas cosas. El golpe del 11 de septiembre de 1973, apoyado por el gobierno de Estados Unidos y marcado por el Watergate, atentó contra el Estado democrático de derecho en Chile, impuso una sangrienta dictadura militar, corrompió las instituciones democráticas y, en términos museísticos, interrumpió un proceso extraordinario que contemplaba la Declaración de Santiago de Chile, pero también la construcción del Museo de la Solidaridad,<sup>14</sup> que contó con la energía creativa de Mário Pedrosa.

A pesar de que hubo intentos de silenciar la MRSC, su impacto en América Latina y en todo el mundo ha sido notable, especialmente a partir de la década de 1980. En este sentido, cabe destacar las declaraciones de Quebec (Canadá) y Oaxtepec (México), ambas de 1984. La Declaración de Quebec es particularmente responsable del lanzamiento del Movimiento Internacional por una Nueva Museología (MINOM), que se funda en 1985 en Lisboa, Portugal.

En 1992, en el marco de la Eco 92, para conmemorar los 20 años de la MRSC, se celebró en Río de Janeiro el Primer Encuentro Internacional de Ecomuseos. Este encuentro fue memorable y decisivo. Fue durante este encuentro que se entablaron colaboraciones entre profesores e investigadores portugueses y brasileños que continúan hasta hoy, con importantes logros en términos de investigación, cursos, seminarios, tesis, disertaciones, publicaciones y mucho más.

A lo largo de estos 50 años es posible constatar los avances de la MRSC, pero también es posible reconocer sus límites. Sin duda, es un gran avance apuntar en el sentido de la función social de los museos, reconocer el compromiso de los museos en la lucha contra las injusticias sociales, en la defensa de la educación permanente, entre otros; sin embargo, se pueden identificar límites, en la agenda liberal de corte desarrollista, en la falta de una perspectiva participativa, en la orientación hacia la práctica de una museología “para” y no de una museología “con” y mucho menos de una museología “en-el-mundo” (Chagas, 2017).

---

<sup>14</sup> Véase el sitio web: <https://santiagochile.com/museu-de-la-solidaridad-salvador-allende/>



#### IV

El resurgimiento de una perspectiva museal libertaria en América Latina ha sido gradual y sistemático. Podemos hablar de una museología social, de una museología crítica, de una museología popular, de una museología decolonial, de una museología insurgente e insumisa o incluso de una museología biofílica, en contraposición a la necropolítica. Lo que es importante reconocer en todos estos casos es que estamos hablando de una museología que no se agota en el discurso, que no se aprisiona en las mallas disciplinarias de algunos procedimientos académicos, sino que reclama a la academia compromisos sociales y se ancla y sostiene en la vida práctica, en la praxis.

Los intentos de frenar el avance de la museología social fueron frecuentes en Brasil, especialmente en la primera década del siglo XXI, pero fueron enfrentados de forma rigurosa y sistemática, tanto en el discurso como en la práctica. La multiplicación de experiencias de museología social en todo Brasil contribuyó a acallar (aunque temporalmente) las voces más recalcitrantes, especialmente las que se camuflaban de neutralidad política y permanecían a la sombra de pantallas pseudotécnico-científicas.

Por eso puede decirse que en Brasil la museología social lleva el signo del progreso, del cambio y de la innovación. La museología normativa, conservadora y disciplinada es resistencia, reacción y reaccionarismo. Repito: somos (re)existencia.

En síntesis: el pasado, el presente y el futuro de la MRSC ¡son parte de la semilla que explota en el aquí y ahora!

#### V

El avance de la museología social desde principios del siglo XXI ha sido radical. En el caso de Brasil, me gustaría decir que es esencial reconocer la conexión entre museología social y democracia. No cualquier democracia, sino una democracia radical y participativa. En este sentido, no basta con democratizar el acceso público a los museos: eso está bien, pero no es suficiente. Desde el punto de vista de la museología social, es necesario democratizar la herramienta museística, los medios de producción de los museos. Hace falta invertir en ciudadanía cultural (Chauí, 2021) y reconocer que el acceso a la cultura y a la educación, el acceso a las instituciones culturales y educativas no es igual para todos.



La pandemia ha contribuido a sacar a la luz las desigualdades, el racismo estructural y las prácticas antirrepublicanas y necropolíticas.

Es importante reconocer el papel de la Política Nacional de Museos en Brasil y su impacto en Iberoamérica. ¡Ojalá!, ojalá podamos retomarla pronto, sobre otra base, a otra escala, pero de manera potente, poética, pedagógica, ética e integradora.

Cabe recordar que el Programa Ibermuseos fue creado en 2007 en la ciudad de Salvador y que hoy cumple 15 años. ¡Larga vida a Ibermuseos! Se ha avanzado mucho.

La museología comprometida con la ciudadanía, los derechos humanos, la democracia, el bien común y el buen vivir está bien anclada en América Latina, pero eso no significa que pueda descansar y dormir en paz. Por el contrario, es necesario seguir apoyándola y defender día a día la museología biofílica, en lugar de la museología necropolítica. Está claro que defender acervos y patrimonios que dialoguen con los procesos identitarios iberoamericanos es importante, pero aun así, es necesario reconocer que nuestro mayor patrimonio es la vida, el buen vivir, los ancestros, los ríos, los bosques, los mares y la armonía con la naturaleza. Este es nuestro mayor patrimonio. ¡Viva el Sumak Kawsay! ¡Viva el Tekó Porã!

En síntesis: ¡La museología que no sirve para la vida no sirve para nada!  
¡La museología que no cuida la vida no cuida nada!

## VI

La *Declaración de Salvador*, que conmemoraba el 35.º aniversario de la MRSC, es uno de los documentos más avanzados en Iberoamérica en materia de museos; nos da una buena base, un buen punto de partida. Aun así, 15 años después, necesitamos ir más allá y, en este sentido, radicalizar el compromiso de los museos: con la educación; con la plena accesibilidad; con el combate al racismo estructural y al racismo religioso; con la defensa radical de la dignidad de la persona humana, de los derechos humanos y de la ciudadanía; con la defensa de los derechos de los pueblos originarios,



de los *quilombolas*,<sup>15</sup> de las comunidades tradicionales, de los habitantes de las favelas, de la comunidad LGBTQIA+; con la defensa de la naturaleza y de los derechos de la naturaleza; con la articulación en redes (temáticas, singulares, municipales, estatales y nacionales) de museos que pueden trabajar a favor de la construcción de un futuro con más ciudadanía cultural; con un trabajo sistemático a favor de la democratización de los medios de comunicación; con la afirmación de un museo comprometido a producir más salud, alegría, encanto y felicidad y, por lo tanto, ¡a favor de la museofilia! (Versiani, 2020).

## VII

El futuro de los museos existe y reexiste en el aquí y el ahora. No hay futuro desconectado del presente y del pasado. Es importante recordar que en cualquier trozo de tiempo hay pasado/presente/futuro.

Hay urgencias museales. ¿Cómo pasamos de la urgencia a la acción?  
¿Cómo poner en diálogo las universalidades y las singularidades?  
¿Cómo mantener un diálogo fértil entre agendas universales y agendas identitarias?

No podemos renunciar a las agendas identitarias, son urgentes y exigen acción. El hambre es urgente. El combate contra los delitos medioambientales es urgente. La lucha contra el racismo religioso y estructural es urgente. Combatir y denunciar el genocidio del pueblo negro en Brasil es urgente. Es urgente apoyar la lucha y combatir el exterminio sistemático de los pueblos originarios. Combatir los crímenes cometidos contra las mujeres y la comunidad LGBTQIA+ también es urgente.

En mi opinión, no podemos ni debemos renunciar a las agendas identitarias, son urgentes y fundamentales, pero necesitamos abrir un diálogo creativo con agendas universalistas que tengan poder agregador, que tengan la capacidad de producir unidad y conexión con causas y

---

<sup>15</sup> N. de la T.: *Quilombolas* es el término utilizado para referirse a las personas afrodescendientes que viven en *quilombos*. Históricamente, este término se relaciona con los movimientos de emancipación y liberación ocurridos por varios siglos en diferentes países de América tras la era de la esclavitud. En la actualidad, en Brasil, *quilombola* se refiere a la autoidentificación de las personas descendientes de estos pueblos, así como a las comunidades en las que residen, ya sea en zonas rurales, suburbanas o urbanas. Además, abarca los movimientos políticos y territoriales que trabajan en la protección e integración de estas comunidades, así como las expresiones culturales que mantienen un fuerte vínculo con las raíces africanas del pasado.



luchas más amplias y transformadoras, capaces de generar beneficios sociales comunes.

¿Cómo generar articulaciones y mediaciones entre lo singular y lo universal? No hay recetas, aunque sí experiencias concretas, experiencias muy peculiares.

Me gustaría hablar de dos experiencias recientes (y no fueron las únicas) que ha vivido el Museu da República, en la ciudad de Río de Janeiro, en tiempos de pandemia:

1. el traslado de la colección *Nosso Sagrado* [*Nuestro Sagrado*] del Museu da Polícia Civil al Museu da República y
2. la transformación del Museu da República en un centro de vacunación.

## VIII

Existía una necesidad urgente de trasladar *Nosso Sagrado* del Museu da Polícia Civil al Museu da República. Pero ¿de qué hablamos cuando hablamos de *Nosso Sagrado*?

En sentido estricto, se trata de una colección de 519 objetos sagrados pertenecientes a las religiones afrobrasileñas que fueron incautados por el aparato policial, concretamente la Polícia Civil de Río de Janeiro, durante las seis primeras décadas de la República (1889 y 1946), basándose en el Código Penal de 1890, que criminalizaba las prácticas religiosas afrobrasileñas y las acusaba de brujería, charlatanería, hechicería, bajo espiritismo y práctica ilegal de la medicina.

El Código Penal de 1890, publicado antes de la primera Constitución republicana de 1891, es una de las principales pruebas del racismo religioso legalizado.

La colección *Nosso Sagrado*, constituida originalmente como prueba del crimen que habrían cometido los practicantes de las religiones afrobrasileñas (aunque Mãe Meninazinha de Oxum se pregunte asertivamente: ¿Qué crimen hemos cometido? ¿Es un crimen venerar a los antepasados? ¿Es un crimen rendir culto a los Orixás?), hoy —la citada colección— da testimonio del crimen cometido por el Estado contra los adeptos de dichas religiones (Nascimento *et al.*, 2021).



El primer contacto con la dirección del Museu da República tuvo lugar en junio de 2018. En ese momento, la dirección fue abordada por líderes religiosos (Ialorixás, Babalorixás, Ogãs, Zeladoras y Zeladores), así como por profesores, investigadores, estudiantes y políticos para que se pronunciaran sobre la posible recepción de la colección *Nosso Sagrado*. La respuesta inmediata, con el pleno respaldo del equipo presente, fue afirmativa. Inmediatamente se alcanzaron tres acuerdos:

1. La recepción de la colección *Nosso Sagrado* debe ser entendida como un gesto de reparación histórica y simbólica de la mayor importancia, después de todo, las órdenes para la actuación del aparato policial salieron del Palácio do Catete (entonces sede del Poder Ejecutivo) o contaron con la connivencia de quien estaba allí en la Presidencia de la República.
2. Para recibir la Colección, sería necesario construir un proceso de Gestión Compartida con la participación de representantes de *Terreiros, Roças, Barracões* y Carpas Religiosas, y todo ello en virtud del reconocimiento de la ignorancia del personal del museo a la hora de tratar con *Nosso Sagrado*.
3. La lucha por la entrega definitiva de la Colección debería haber contado —como ya venía ocurriendo— con el protagonismo de las entidades religiosas y no del museo.

Los años 2018 y 2019 estuvieron marcados por intensos trámites burocráticos. El 21 de septiembre de 2020, en plena pandemia, la colección *Nosso Sagrado* llegó al Museu da República y fue delicadamente ritualizada.<sup>16</sup> La experiencia de la llegada de *Nosso Sagrado* al museo nos permite identificar algunos puntos clave para pasar de la urgencia a la acción

- a. La existencia previa de un compromiso social y museístico.
- b. La práctica de la escucha atenta.

---

<sup>16</sup> Ver la película *Respeita Nosso Sagrado* (Sousa y Barbosa, 2021).



- c. El reconocimiento de la propia ignorancia, unido al interés por saber lo que no se sabe (interés por el saber de los demás) que, a su vez, lleva a valorar el saber solidario o la ecología de saberes.<sup>17</sup>
- d. La voluntad de luchar contra el racismo estructural y, especialmente, contra el racismo religioso.
- e. Aceptar y permitir que circule el poder museal a favor de la transformación del mundo.
- f. Trabajar cada vez más a favor de la gestión compartida de las colecciones y de la propia institución, y abandonar la perspectiva de la curaduría olímpica.
- g. Reconocer que la institución museística es (o puede ser) una potencia esencial.

## IX

La transformación del Museu da República en un centro de vacunación puede considerarse una reverberación del MRSC. Era urgente hacer frente al covid-19. El escenario brasileño estaba bastante complejo y algo caótico. La vacunación contra el covid-19 comenzó en los dos primeros meses de 2021, pero no contó con el apoyo del titular del Poder Ejecutivo, al contrario. La Presidencia de la República adoptó una postura negacionista y se opuso deliberadamente al proceso de vacunación además de defender explícitamente el uso a gran escala de medicamentos científicamente probados como ineficaces.

El Museu da República es un importante portal para la museología social en Brasil, tanto que la recreación de la Red de Museología Social de Río de Janeiro tuvo lugar en 2013, en su auditorio llamado Apolônio de Carvalho. Así que es comprensible que la transformación del museo en un centro de vacunación se produjera por medio de la museología social.

Para decirlo más claramente: en pleno sábado, el 22 de febrero de 2021, la dirección del museo recibió una llamada telefónica de una antigua aliada de la Red de Museología Social, integrante del Museu Sankofa - História e Memória da Rocinha, la señora Maria Helena de Carvalho. En

---

<sup>17</sup> Expresión acuñada por Boaventura de Souza Santos.



aquel momento, ella hablaba en nombre de la Coordinadora de Salud de la Zona Sur de Río de Janeiro, dependiente de la Secretaría Municipal de Salud. Buscaba un espacio adecuado para vacunar contra el covid-19. La conversación fue rápida. El museo se ofreció como posible centro de vacunación. Se firmó la colaboración y, el jueves siguiente (25 de febrero de 2021), comenzó la vacunación en el Museu da República. Para muchas personas fue una sorpresa, pero para quienes han seguido la dinámica del Museu da República en los últimos años, fue simplemente una afirmación de su función social y una prueba práctica de que el museo debe estar al servicio de la vida, debe cuidar de la vida.

En un período en el que la mayoría de los museos de Brasil estaban cerrados, el Museu da República abrió sus puertas como centro de vacunación. En términos estadísticos, los datos que tenemos sobre vacunaciones en el Museu da República son los siguientes:

Vacunas covid-19 en el Museu da República aplicadas en 2021	
Mes de aplicación	Dosis aplicadas
Febrero (a partir del 25-02)	2.024
Marzo	14.595
Abril	25.640
Mayo	19.465
Junio	15.246
Julio	27.113
Agosto	34.100
Septiembre	29.858
Octubre	28.066
Noviembre (hasta el día 6-11)	4.745
<b>TOTAL DE 2021</b>	<b>200.852</b>

Vacunas covid-19 en el Museu da República aplicadas en 2022	
Mes de aplicación	Dosis aplicadas
Enero (a partir del 19-01)	4.668
Marzo	10.869
Abril	10.354
Mayo	4.093
Junio	10.463
Julio	12.447
Agosto	8.626
Septiembre	99
<b>TOTAL DE 2022</b>	<b>61.619</b>



Entre febrero de 2021 y septiembre de 2022, se administraron 262.471 (doscientas sesenta y dos mil cuatrocientas setenta y una) dosis en el Museu da República. Aplicar este número de dosis en un solo punto de vacunación no es una tarea sencilla; es un hito extraordinario.

## X

Se creó un grupo de investigación llamado Etnografía de la Vacunación con profesores y estudiantes universitarios (UFF y Unirio). Los resultados de la investigación están disponibles en el sitio web del Museu da República. La publicación, como puede verse, incluye artículos de estudiantes y profesores y un importante conjunto de fotografías que registran la labor del museo como centro de vacunación. A su manera, esta experiencia permite identificar los puntos clave para pasar de la urgencia a la acción:

- a. La existencia de un compromiso social y museístico con la vida.
- b. La práctica de la escucha atenta.
- c. La ruptura con la museología normativa y con la necropolítica.
- d. La acción concreta en defensa de la vida. Es posible ser a la vez un centro de vacunación y un espacio de exposición.
- e. La contribución a favor de la vinculación entre cultura, museos y salud.
- f. La valorización del trabajo en red y el reconocimiento y afirmación de los museos sociales como espacio para la ciudadanía, la democracia y los derechos humanos.

Pasando de la urgencia a la acción, además de convertirse en un centro de vacunación, el Museu da República también distribuyó cestas de alimentos. En este sentido, los museos sociales de Río de Janeiro fueron ejemplares y fueron más allá. Mientras que el Museu da República distribuyó poco más de dos mil cestas de alimentos, el Museu Casa Bumba Meu Boi Raízes do Gericinó, situado en Bangú (RJ) distribuyó más de once mil cestas de alimentos y el Museu do Maré (RJ) distribuyó más de treinta mil cestas de alimentos entre 2020 y 2021.

En el párrafo anterior se utilizó el término museos sociales. Me detendré aquí para una rápida reflexión. Hay por lo menos tres conceptos diferentes en los documentos de la MRSC: museo integral, museo integrado y museo social. La iniciativa para la creación de un nuevo concepto de museo para América Latina partió de Mario Teruggi, de Argentina.



Es importante comprender que existen distinciones entre el museo integral y el museo integrado; estos dos conceptos no son sinónimos (Chagas, 2018). El museo integral alberga un deseo de totalidad y conlleva riesgos y peligros bastante serios, pues sabemos que ningún museo es total. El museo integrado es parte, quiere ser parte. El museo social, en cambio, alberga el poder de las relaciones creativas (poéticas y políticas) con la sociedad.

## XI

Cincuenta años después de la MRSC, por más que se haya tratado de silenciarla, por más que se haya tratado de olvidarla, por más que se haya evitado publicitarla, aquí estamos en México, en la tierra donde las reverberaciones de Chile tuvieron sus primeras y singulares aplicaciones de la mano de Mario Vásquez y por medio de la potenciación del proyecto La Casa del Museo, tan recordado.

Cincuenta años después de la MRSC, aquí estamos muy vivos e inventando nuevas poéticas y políticas, pedagogías e investigaciones.

Cincuenta años después de la MRSC, aquí estamos reinventando nuevas posibilidades, re-existiendo, produciendo innovaciones y nuevos caminos.

Cincuenta años después de la MRSC, aquí estamos, proyectando incansablemente 50 años hacia adelante.

## Consideraciones finales

Como ya he manifestado, no voy a pronunciar un discurso de clausura. Me niego. No voy a asumir ese papel. Por lo que a mí respecta, nuestro Encuentro sigue abierto y se proyecta hacia el futuro, partiendo de la urgencia y transformándose en acción.

Me niego a hacer de esta conferencia mía una clausura y por eso voy a decir un poema que depende de la colaboración de todas y todos y todes. El poema que voy a decir solo tiene sentido cuando se dice y se vive colectivamente, con la participación de un coro activo. Voy a decir un verso y voy a pedirles a todos ustedes que repitan: “al otro lado del río”. Cuando todos digan el verso “al otro lado del río”, les pido que cambien de posición, que se muevan para el otro lado. Es una *performance* colectiva. Al final —yo dirigiré el coro— nos reuniremos en un gran abrazo colectivo.



Vamos al poema:

la felicidad está  
al otro lado del río (*coro*)  
el amor también está  
al otro lado del río (*coro*)  
todo lo que quiero está  
al otro lado del río (*coro*)  
si yo estuviera allí  
al otro lado del río (*coro*)  
el lado de acá sería  
al otro lado del río (*coro y abrazo colectivo*)

No. Aún no hemos terminado. Ahora bailemos en una rueda.  
Bailemos una ronda. Movámonos y decolonizemos nuestros cuerpos.  
Celebremos a nuestros ancestros. Bailemos y cantemos una *ciranda*<sup>18</sup>  
de Lia de Itamaracá.<sup>19</sup>

Mi *ciranda* no es solo mía  
Nos pertenece a todos (bis)  
La melodía principal la guía  
La primera voz (bis)  
  
Para bailar *ciranda*  
Juntamos mano con mano  
Formando un círculo  
Cantando una canción

Después de la danza y el canto colectivos.  
Ahora sí. ¡Nuestro 10.º EIM está vivo y coleando!  
Un aplauso para todas y todos nosotros.

*Gratidão* / ¡Gracias!

<sup>18</sup> N. de la T.: Término utilizado para referirse a las danzas en círculo. Están presentes en diferentes países y son una marca de la cultura popular en varios estados brasileños.

<sup>19</sup> *Ciranda* de Lia de Itamaracá, disponible en: <https://www.ouvirmusica.com.br/lia-de-itamaraca/399583/>



# Referências

Benjamin, W. (1996). *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Chagas, M. (2017). Museus e patrimônios: por uma poética e uma política decolonial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 35: 121-137. [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat\\_35.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_35.pdf)

Chagas, M. (2018). Museu Integral. En Instituto Brasileiro de Museus, *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*, pp. 89-91. Brasília: IBRAM. <http://mariochagas.com/wp-content/uploads/2020/01/2museuintegral.pdf>

Chauí, M. (2021). *Cidadania Cultural: O Direito à Cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo. [https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2021/08/chau\\_i\\_web\\_compressed-1.pdf](https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2021/08/chau_i_web_compressed-1.pdf)

Miranda, M. do C. T. de (1989). Tempo e homem em Gilberto Freyre. *Ciência & Trópico* 17 (1): 41-50. <https://fundaj.emnuvens.com.br/CIC/article/view/429/315>

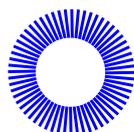
Nascimento, M. do [Mãe Meninazinha de Oxum]; Nascimento, N. N. [Mãe Nilce de Iansã], Versiani, M. H. y Chagas, M. (2021). A Chegada do Nosso Sagrado no Museu da República: "a fé não costuma faia". En J. Primo y M. Moutinho (orgs.), *Sociomuseologia: para uma leitura crítica do Mundo*, pp. 73-102. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas. <http://mariochagas.com/wp-content/uploads/2022/05/64nossosagrado.pdf>

Nascimento Junior, J. do, Trampe, A. y Santos, P. A. (orgs.) (2012). *Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972*. Vols. 1 y 2. Brasília: Ibram/MinC, Programa Ibermuseos.

Sousa, F. y Barbosa, G. (dirs.) (2021). *Respeita Nosso Sagrado* [Filme]. Quiprocó filmes. <https://www.facebook.com/quiprocofilmes/videos/846492332769638/>

Versiani, M. H. (2020). *Meu Coração Bate Feliz: Seresta do Museu*. Rio de Janeiro: Ibram. [https://museudarepublica.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/10/Livro\\_Seresta\\_Meu-Coracao-Bate-Feliz\\_site-22052020-B.pdf](https://museudarepublica.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/10/Livro_Seresta_Meu-Coracao-Bate-Feliz_site-22052020-B.pdf)

# Agradecimientos



## Participantes

Agradecemos a las siguientes personas que participaron en las distintas actividades del 10.º EIM —presentaciones de apertura, conferencias, paneles e intercambios de experiencias, conversatorios y talleres, y reunión intergubernamental de los países iberoamericanos— así como en las instancias preliminares:

### **10.º Encuentro Iberoamericano de Museos** 26 al 28 de septiembre de 2022

#### **Abi Bais,**

Museo de la Memoria de Rosario (Argentina)

#### **Agustina Crespi,**

Museo de la Memoria de Rosario (Argentina)

#### **Alan Trampe Torrejón,**

presidente del Consejo Intergubernamental de IberoMuseos.

Subdirector nacional de Museos, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Chile)

#### **Alejandra Panozzo Zenere,**

investigadora CONICET, docente UNR (Argentina)

#### **Américo Castilla,**

director y creador de la Fundación TyPA (Argentina)

#### **Ana Paula Brito,**

investigadora (Brasil)

#### **Angélica Cortés Lezama,**

investigadora (México)

#### **Anayansi Chichaco,**

directora nacional de Museos, Ministerio de Cultura (Panamá)

#### **Araceli Sánchez Garrido,**

jefa adjunta del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural, Dirección de Relaciones Culturales y Científicas, AECID (España)

#### **Benjamín José Manuel Martínez Castañeda,**

Facultad de Artes y Diseño, UNAM (México)

#### **Brenda Raudales,**

experta técnico-artística en las instalaciones de los museos de Honduras, Instituto Hondureño de Antropología e Historia (Honduras)



**Carlos Andújar,**

Dirección General de Museos, Ministerio de Cultura  
(República Dominicana)

**Carlos Diazgranados,**

Programa Fortalecimiento de Museos, Museo Nacional  
de Colombia (Colombia)

**Carlos Roldán Del Águila Chávez,**

director de la Dirección General de Museos,  
Ministerio de Cultura (Perú)

**Carmen Menares,**

directora ejecutiva del Observatorio de Mediación  
Cultural (Chile)

**Carolina Ossa Izquierdo,**

encargada de Planes y Estudios en Conservación y  
Restauración, Subdirección Planificación y Presupuesto,  
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (Chile)

**Cayo Honorato,**

profesor adjunto del Departamento de Artes Visuales,  
Universidade de Brasília (Brasil)

**Cecilia Genel Velasco,**

directora del Museo Nacional de las Intervenciones,  
INAH (México)

**Christian Aurelio Diego Diego,**

director del Museo de Arte de Ciudad Juárez, INBAL  
(México)

**Clemente Martínez,**

presidente de la Fundación Museos Nacionales del  
Ministerio de Cultura (Venezuela)

**Conxa Rodà de Llanza,**

codirectora del curso de especialización en  
Estrategia Digital en Organizaciones Culturales  
en Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) y  
Universitat Oberta de Catalunya (UOC) (España)

**Darío Aguilera Manzano,**

director del Museo La Ligua (Chile)

**Diego Prieto Hernández,**

director general del Instituto Nacional de  
Antropología e Historia (México)

**Enrique Vargas Flores,**

coordinador del Espacio Cultural Iberoamericano,  
SEGIB

**Flora Brochado Maravalhas,**

investigadora del Plano Nacional das Artes/  
Universidade de Lisboa (Portugal)

**Francisco Mauricio Mena,**

director general de Relaciones Internacionales del  
Ministerio de Cultura (El Salvador)

**Gabriela Eguren Scheelje,**

coordinadora cultural del Museo Nacional del Perú  
(Perú)

**Gabriela Gil,**

presidenta de ICOM México y coordinadora de la  
Unidad Académica de Cultura, UNAM (México)

**Gerardo Ramos Olvera,**

director de la Escuela Nacional de Conservación,  
Restauración y Museografía "Manuel del Castillo  
Negrete" - ENCRyM, INAH (México)



**Javiera Maino González,**

profesional del área de Exhibiciones, Subdirección Nacional de Museos (Chile)

**Javiera Sepúlveda Olea,**

profesional de Contenidos, Dirección de Educación, Museo Interactivo Mirador (Chile)

**Juan Manuel Garibay López,**

coordinador nacional de Museos y Exposiciones, INAH (México)

**Julia Cerqueira Gumieri,**

investigadora Memorial da Resistência de São Paulo (Brasil)

**Hugo Pineda Villegas,**

museólogo y gestor cultural (Costa Rica)

**Leticia Pérez Castellanos,**

profesora del posgrado de Museología, ENCRyM, INAH (México)

**Lucía Sanromán,**

directora del Laboratorio Arte Alameda, INBAL (México)

**Luis Vargas Santiago,**

director de Aura Cultura e investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (México)

**María Elisa Velázquez Gutiérrez,**

INAH (México)

**María Isabel Baldassarre,**

directora nacional de Museos, Ministerio de Cultura (Argentina)

**María José Chavarría,**

curadora del Museo de Arte Costarricense - Ministerio de Cultura y Juventud (Costa Rica)

**Mario de Souza Chagas,**

director del Museu da República (Brasil)

**Maricarmen Couchonnal,**

directora general de Patrimonio Cultural de la Secretaría Nacional de Cultura (Paraguay)

**Max Pérez Fallik,**

Fundación Kosice (Argentina)

**Mercedes Roldán,**

subdirectora general de Museos Estatales, Ministerio de Cultura y Deporte (España)

**Miriam Barrón,**

coordinadora de museología crítica y del programa pedagógico del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (México)

**Mónica Barcelos,**

coordinadora de la Unidad Técnica del Programa Ibermuseos

**Natalia Armijos,**

directora general de Cultura, Organización de Estados Iberoamericanos (OEI)

**Olga Ovejero Larsson,**

jefa del área de Difusión y Desarrollo, Subdirección General de Museos Estatales. Ministerio de Cultura y Deporte (España)



**Paulo Pires do Vale,**

comisionado del Plano Nacional das Artes (Portugal)

**Pilar Aphalo,**

Museo de la Memoria de Rosario (Argentina)

**Rita Jerónimo,**

subdirectora general de Património Cultural, Direção-Geral do Património Cultural, Ministério da Cultura (Portugal)

**Romina Muñoz,**

directora ejecutiva del Museo Nacional de Ecuador (Ecuador)

**Ruth Casabella Vehils,**

jefa del área de Museos y Monumentos, Ministerio de Cultura y Deportes (Andorra)

**Santiago Ulises Jara,**

coordinador del Programa Fortalecimiento de Museos, Museo Nacional de Colombia - Ministerio de Cultura (Colombia)

**Saralhue Acevedo,**

educadora e investigadora del Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado (Ecuador)

**Sara Díez,**

asesora del Espacio Cultural Iberoamericano, SEGIB

**Silvana María Lovay,**

coordinadora de educación del Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia (Argentina)

**Sofía Rodríguez Bernis,**

directora del Museo Nacional de Artes Decorativas, vicepresidenta de Mujeres en las Artes Visuales, MAV (España)

**Sofía Soto Maffioli,**

docente de la Universidad Veritas e investigadora asociada de la Pinacoteca Digital de Arte Costarricense, PINOEL (Costa Rica)

**Sonia Virgen Pérez Mojena,**

presidenta del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural (Cuba)

**Suzenilson da Silva Santos,**

coordinador del Memorial Museu Indígena Kanindé de Aratuba (Brasil)

**Verónica Herszhorn,**

coordinadora del Sistema Nacional de Museos, Ministerio de Educación y Cultura (Uruguay)

**Antesala virtual**

8 y 9 de junio de 2022

**Alejandro Cevallos,**

coordinador del Museo de la Ciudad de Quito (Ecuador)

**Ana María Moreno,**

Organización ENREDO (Colombia)

**Ana Martí,**

codirectora de la Red de Museos y Estrategias Digitales – REMED (España)



**António Pinto Ribeiro,**

investigador del Centro de Estudios Sociales,  
Universidade de Coimbra (Portugal)

**Cíntia Velázquez Marroni,**

profesora e investigadora en el ENCRyM, INAH  
(México)

**Dory Castillo Garriga,**

especialista en museología del Centro Provincial de  
Patrimonio Provincia de Pinar del Río (Cuba)

**Elizabeth Mejías,**

coordinadora del Registro de Museos de Chile,  
Subdirección Nacional de Museos (Chile)

**Fernanda Venegas,**

jefa departamento de Educación y Mediación,  
Museo Histórico Nacional, y grupo de interés especial  
CECA: Educación en museos y decolonialidad (Chile)

**Guillermo Fernández,**

consultor de proyectos museísticos, escritor  
y cofundador de la plataforma El Museo  
Transformador (España)

**Javiera Silva Parker,**

encargada de la Unidad de Género del Servicio  
Nacional del Patrimonio Cultural (Chile)

**Julieta Salgado Eloy,**

subdirectora de Información, Documentación  
y Normas, Coordinación Nacional de Museos y  
Exposiciones, INAH (México)

**Irene De la Jara,**

encargada del área Educativa de la Subdirección  
Nacional de Museos (Chile)

**Lilian Amaral,**

coordinadora de la plataforma “Mulheres  
Transformam os Museus: da igualdade à  
equidade” (Brasil)

**Manuel Gándara,**

investigador del INAH (México)

**Marcelle Pereira,**

rectora de la Universidade Federal de  
Rondônia (Brasil)

**Maru Vidal,**

coordinadora general del Centro de Exposiciones  
SUBTE (Uruguay)

**Óscar Roldán,**

Museo Universitario de Antioquia (Colombia)

**Philippe Boland,**

Organización ENREDO (Colombia)

**Sara Díez,**

asesora del Espacio Cultural Iberoamericano, SEGIB

**Saralhue Acevedo,**

educadora e investigadora del Museo Precolombino  
Casa del Alabado (Ecuador)

**Silvia Alderoqui,**

consultora en el área de educación y curaduría  
educativa en museos (Argentina)

**Silvana María Lovay,**

coordinadora de educación del Museo Nacional  
Estancia Jesuítica de Alta Gracia y grupo de  
interés especial CECA: Educación en museos y  
decolonialidad (Argentina)



**Reunión preliminar**

22 y 23 de noviembre de 2021

**Alejandra Naftal,**

directora del Museo Sitio de Memoria ESMA (Argentina)

**Alejandra Mosco Jaimes,**

profesora de Investigación científica con especialidad en Historia, INAH (México)

**Alejandro Cevallos,**

director del Museo de la Ciudad de Quito (Ecuador)

**Alex Calheiros,**

Universidade de Brasília e IBRAM (Brasil)

**Amelie Aranguren,**

Inland-Car Centro de Acercamiento a lo Rural (España)

**Ana Azor,**

vocal asesora de la Dirección de Colecciones Reales, Palacio Real (España)

**Ana Victoria Cuesta,**

Educación y acción cultural, Museo Histórico Nacional (Uruguay)

**Anamaría Rojas-Múnera,**

Red de Museos Aysén (Chile)

**Anayansi Chichaco,**

directora nacional de Museos, Ministerio de Cultura (Panamá)

**António Pinto Ribeiro,**

curador independiente y profesor universitario (Portugal)

**Aparicio Arcaus,**

coordinador de Museos de la Intendencia de Soriano (Uruguay)

**Astrid Bahamond,**

directora nacional de Museos y Salas de Exposición, Ministerio de Cultura (El Salvador)

**Carla Di Franco,**

directora de la Dirección de Investigación y Planificación Museológica, Ministerio de Cultura (Perú)

**Carlos Barreto,**

coordinador de Gestión territorial, Dirección Nacional de Cultura, Ministerio de Cultura y Educación (Uruguay)

**Carlos Henríquez Consalvi,**

director del Museo de la Palabra y la Imagen (El Salvador)

**Dayami Cabrera,**

directora del Museo Nacional de Medicina Veterinaria (Cuba)

**Diogo Carvalho,**

asesoría internacional del IBRAM (Brasil)

**Dora María Sequeira,**

miembro de la junta administrativa del Museo Nacional de Costa Rica -Ministerio de Cultura y Juventud (Costa Rica)

**Dory Castillo Garriga,**

especialista en museología del Centro Provincial de Patrimonio Provincia de Pinar del Río (Cuba)



**Elizabeth Mejías,**

coordinadora del Registro de Museos de Chile,  
Subdirección Nacional de Museos (Chile)

**Esmeralda Ortiz,**

directora del Museo Comunitario Mulaló y delegada de la  
Red de Museos Comunitarios de Colombia ante la Mesa  
Nacional de Museos de Colombia (Colombia)

**Eunice Báez,**

presidenta de ICOM-CR (Costa Rica)

**Fábio Szwarcwald,**

Museu de Arte Moderna - MAM/Rio (Brasil)

**Ignacia Biskupovic,**

encargada de Vinculación con el territorio, Museo de la  
Solidaridad Salvador Allende (Chile)

**Ivette Celi,**

consultora independiente en política pública, memoria  
social y museos (Ecuador)

**Ivo Oosterbeek,**

Mapa das Ideias (Portugal)

**Javier Royer,**

Museo Histórico Nacional - Dirección Nacional de Cultura,  
Ministerio de Cultura y Educación (Uruguay)

**Jeisson Ariel Bartels Quirós,**

administrador del Centro de Visitantes Sitio-Museo  
Finca 6 del Museo Nacional de Costa Rica - Ministerio de  
Cultura y Juventud (Costa Rica)

**Juan Manuel González Rondón,**

vicepresidente del Consejo Nacional de Patrimonio  
Cultural (Cuba)

**Julián Roa,**

Museo Nacional de Colombia (Colombia)

**Karin Weil,**

directora del Centro de Interpretación Humedales  
Río Cruces (Chile)

**Kelly Carpio,**

subgerente de Patrimonio Cultural, Artes Visuales,  
Museos y Bibliotecas, Municipalidad de Lima (Perú)

**Lia Raquel Toledo Brambilla Gasques,**

Museu de Arqueologia da UFMS, Universidade Federal do  
Mato Grosso do Sul (Brasil)

**Luis Carlos Manjarrés,**

gerente del Museo de Bogotá (Colombia)

**Manuel Fernando Camperos,**

asesor contratista en educación. Programa  
Fortalecimiento de Museos (Colombia)

**María Eugenia Yllia Miranda,**

docente del Departamento de Humanidades de la  
Pontificia Universidad Católica del Perú, Sección Historia  
(Perú)

**Mayki Gorosito,**

responsable de Cooperación Internacional del Museo  
de Sitio de Memoria ESMA (Argentina)

**Mónica García,**

profesional de Cooperación Internacional de la  
Dirección de Cultura de la OEI (España)

**Mónica Riveros,**

directora Fundación Ayúdanos para Ayudar, FAPA –  
Museo de los Niños y Museo Penitenciario (Costa Rica)



**Nathiam Gabriela Vega Rodríguez,**  
coordinadora general de Proyectos Especiales de la  
Fundación Museos Nacionales (Venezuela)

**Óscar Roldán,**  
Museo Universitario de Antioquia (Colombia)

**Olman Solís,**  
coordinador del Programa de Museos Regionales  
y Comunitarios, Museo Nacional de Costa Rica -  
Ministerio de Cultura y Juventud (Costa Rica)

**Pablo Fasce,**  
coordinador de Institutos Nacionales, Dirección  
Nacional de Gestión Patrimonial (Argentina)

**Pamela Núñez,**  
encargada de proyectos de la Dirección General de  
Museos (República Dominicana)

**Renata Bittencourt,**  
gestora cultural y directora ejecutiva del Instituto Inhotim  
(Brasil)

**René Huerta,**  
director del Museo de Antofagasta (Chile)

**Rodrigo Rosas Torres,**  
investigador en memoria y museos. Jefe de registro y  
control de colecciones del Complejo Cultural Los Pinos  
(México)

**Sandra Sérgio,**  
Organización de Estados Iberoamericanos, OEI (Brasil)

**Sara Díez,**  
asesora del Espacio Cultural Iberoamericano, SEGIB

**Sara Rivera,**  
consejera técnica de la Subdirección General de  
Museos Estatales (España)

**Silvia G. Álvarez Litben,**  
docente del Departamento de Antropología Social y  
Cultural de la Universidad Autónoma de Barcelona,  
colaboradora del Programa de Arqueología de la  
ESPOL y fundadora del Museo de sitio Real Alto  
de Santa Elena (Ecuador)

**Tomás Peters,**  
Universidad de Chile (Chile)

**Viviana Usubiaga,**  
Dirección Nacional de Gestión Patrimonial  
(Argentina)

## Organización

---

### COMITÉ ORGANIZADOR DEL 10.º EIM Y SUS EVENTOS PRELIMINARES

---

#### Unidad Técnica del Programa Ibermuseos

**Mônica Barcelos,**  
coordinadora de la Unidad Técnica

**Mariana Soares**

**Natalia Huerta**

**Vanessa de Britto**

**Milvia León**



## **Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH (México)**

**Juan Manuel Garibay López,**  
coordinador nacional de Museos y Exposiciones

**Ximena Mercado Amador**

**Cecilia Genel Velasco**

**Gerardo Ramos Olvera**

## **Programa Fortalecimiento de Museos (Colombia)**

**Santiago Ulises Jara,**  
coordinador del Programa Fortalecimiento de Museos

**Carlos Diazgranados**

## **Costa Rica**

**Hugo Pineda Villegas,**  
museólogo y gestor cultural

## **Sistema Nacional de Museos (Uruguay)**

**Verónica Herszhorn,**  
coordinadora

Agradecemos a las siguientes personas por su  
colaboración en la realización del 10.º EIM:

---

## **SECRETARÍA GENERAL IBEROAMERICANA (SEGIB)**

---

**Miguel del Val Alonso,**  
director, Dirección de Administración  
y Recursos Humanos

**Y todo el equipo de apoyo en Administración  
de la SEGIB**

---

## **INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA (INAH)**

---

### **EQUIPO DE GESTIÓN Y LOGÍSTICA DEL ENCUENTRO**

Coordinación de Logística

**Ximena Mercado Amador**

**Montserrat López Pérez**

**Sonia Ana Belem Pérez Ávalos**

**Óscar Pineda Ortiz**

**Alejandro Ramírez Flores**

**Susana Jocelin Manjarrez Albarrán**

Encargada de Producción

**Andrea Cruz Gómez**

Maestra de Ceremonia

**Carolina Carreño Vargas**

Relatoría y Logística

**Andrea Casas Herrera**

**Elsa Keren Rodríguez Covarrubias**

**Mariana López Sánchez**

**Constanza Agiss Manzo**

**Génesis Yusara Soriano Montes**

**Énoe Mancisidor Pérez**

**Ilse Cimadevilla Cervera**

**Gabriela Peñuelas Guerrero**



Logística en espacios

**Annabel Delgadillo Sánchez**

**Carlos Guillermo Molina Pietrich**

**José Trinidad Ramírez Gallardo**

**Luis Alberto Limón Carrasco †**

**Karola Rita Rodríguez López**

Logística / Administrativa

**Efraín Solorzano Bárcenas**

Logística en Transporte

**Ruth Catalina García Gonzáles**

**Javier de la Rosa Herrera**

**Saúl Mora García**

**Guillermo Arturo Martínez López**

**Rafael Torres Arraiga**

**Tomás Ortega Méndez**

**José Héctor Rodríguez Gómez**

Jurídico

**Yasmín González Abad**

**Norma Chávez Ávila**

**Daniel Bautista Cruz**

**COORDINACIÓN NACIONAL DE MUSEOS  
Y EXPOSICIONES**

Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

**Juan Manuel Garibay López**

Administración de la Coordinación Nacional de  
Museos y Exposiciones

**Erasmus Trejo Navarrete**

Dirección Técnica

**Miguel Ángel Trinidad Meléndez**

**Julieta Salgado Eddy**

Dirección de Exposiciones

**Alejandra Barajas Moreno**

**Itzia Naideé Villicaña Gerónimo**

**Hildegard Rohde Aznar**

Dirección de Museos

**Jesús Martínez Arvizu**

**Julieta Rodríguez Medina**

**Jesús Álvarez Romero**

**DIRECCIÓN DE DESARROLLO INSTITUCIONAL**

**Andrés Rincón López**

**Eduardo Rojas Valdivia**

**Adrián Solano Ramírez**

**Carmen Maciel Mitzi Hernández Villegas**

**María de Lourdes Ángeles Benítez**

**Luis Ángel Luna Hernández**

**COORDINACIÓN NACIONAL DE DIFUSIÓN**

Coordinadora Nacional de Difusión

**Beatriz Quintanar Hinojosa**

Dirección de Divulgación y  
Producción Audiovisual

**Ana María Galicia Zamora**

**Ana Luisa López Del Valle**

**Gabriel Lomelín Arellano**

**Marco Gibran Huerta Castillo**



INAH TV

**Enrique Martínez Velásquez**

Radio INAH

**Gabriela Marentes**

**Evanibaldo Morales**

**José Ángel Domínguez**

**Paula Avedoy**

**Rubén Martínez Esquivel**

Dirección de Comunicación

**Gabriel Ulises Leyva Rendón**

**Angélica Navarro Castillo**

**Juan Arturo Méndez Germán**

**ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACIÓN,  
RESTAURACIÓN Y MUSEOGRAFÍA  
“MANUEL DEL CASTILLO NEGRETE” (ENCRyM)**

**Gerardo Ramos Olvera,**  
director del ENCRyM

**Osbaldo Franco Cruz**

**RED DE MUSEOS INAH**

Museo Nacional de Antropología e Historia

**Antonio Saborit García Peña**

**Jorge Arturo Ruvalcaba Salazar**

**Julio Moreno Vargas**

Biblioteca Nacional de Antropología e  
Historia “Dr. Eusebio Dávalos Hurtado”

**Baltazar Brito Guadarrama**

**José Guadalupe Martínez**

**Diana García Pozos**

**Xochitl Cruz Pérez**

Museo Nacional de Historia  
“Castillo de Chapultepec”

**Salvador Rueda Smithers**

**Gerardo Álvarez Rojas**

**Jacqueline Gutiérrez Fonseca**

Museo Nacional de las Intervenciones

**Cecilia Genel Velasco**

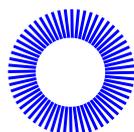
**Benjamín Moreno Pérez**

**Carmen Briseño González**

**Rebeca Facio Martínez**



# Consejo Intergubernamental Programa Ibermuseos



## **Alan Trampe Torrejón**

Presidente del Consejo Intergubernamental del  
Programa Ibermuseos  
Subdirector Nacional de Museos  
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural  
Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

[Chile](#)

## **María Isabel Baldasarre**

Directora Nacional de Museos  
Ministerio de Cultura

[Argentina](#)

## **Fernanda Castro**

Presidenta  
Instituto Brasileiro de Museus  
Ministério da Cultura

[Brasil](#)

## **María José Chavarría**

Curadora  
Museo de Arte Costarricense  
Ministerio de Cultura y Juventud

[Costa Rica](#)

## **Sonia Virgen Pérez Mojena**

Presidenta  
Consejo Nacional de Patrimonio Cultural  
Ministerio de Cultura

[Cuba](#)

## **William López**

Director Museo Nacional de Colombia  
Ministerio de Cultura

[Colombia](#)

## **Astrid Bahamond**

Directora Nacional  
Dirección Nacional de Museos y Salas de Exposición  
Ministerio de Cultura de El Salvador

[El Salvador](#)

## **Romina Muñoz**

Directora Ejecutiva  
Museo Nacional de Ecuador (MUNA)  
Ministerio de Cultura y Patrimonio

[Ecuador](#)



**Mercedes Roldán**

Subdirectora General de Museos Estatales  
Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes  
Ministerio de Cultura y Deporte

[España](#)

**Juan Manuel Garibay López**

Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones  
Instituto Nacional de Antropología e Historia  
Secretaría de Cultura

[México](#)

**Margarita Ginocchio**

Directora  
Dirección General de Museos  
Ministerio de Cultura

[Perú](#)

**Rita Jerónimo**

Subdirectora general de Património Cultural  
Direção-Geral do Património Cultural  
Ministério da Cultura

[Portugal](#)

**Carlos Andújar**

Director Nacional de Museos  
Ministerio de Cultura

[República Dominicana](#)

**Verónica Herszhorn**

Coordinadora del Sistema Nacional de Museos  
Dirección Nacional de Cultura  
Ministerio de Educación y Cultura

[Uruguay](#)

**Secretaría General Iberoamericana (SEGIB)**

**Enrique Vargas**

Coordinador del Espacio Cultural Iberoamericano

**Paula Adsua**

Directora de Administración y Recursos Humanos

**Agencia Española de Cooperación Internacional  
para el Desarrollo (AECID)**

**Araceli Sánchez Garrido**

Jefa Adjunta  
Departamento de Cooperación y Promoción Cultural  
Dirección de Relaciones Culturales y Científicas

**Unidad Técnica del Programa Ibermuseos**

**Mónica Barcelos**

Coordinadora

**Mariana Soares**

Gestora de proyectos

**Milvia León**

Consultora de comunicación

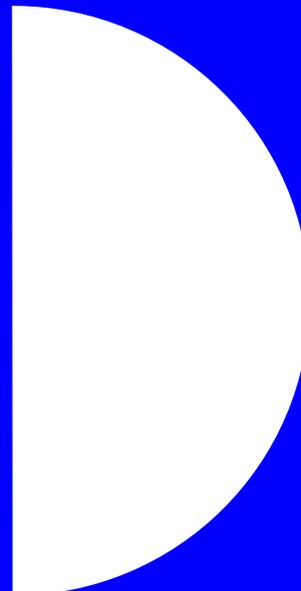
**Natalia Huerta**

Consultora de proyectos

**Vanessa de Britto**

Consultora de proyectos





 **iber** museos  
museus

**50** mesa de  
santiago



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INAH**

Apoyo



MINISTERIO  
DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA  
Y COOPERACIÓN



aecid



Cooperación  
Española



Secretaría General  
Iberoamericana  
Secretaría-Geral  
Ibero-Americana