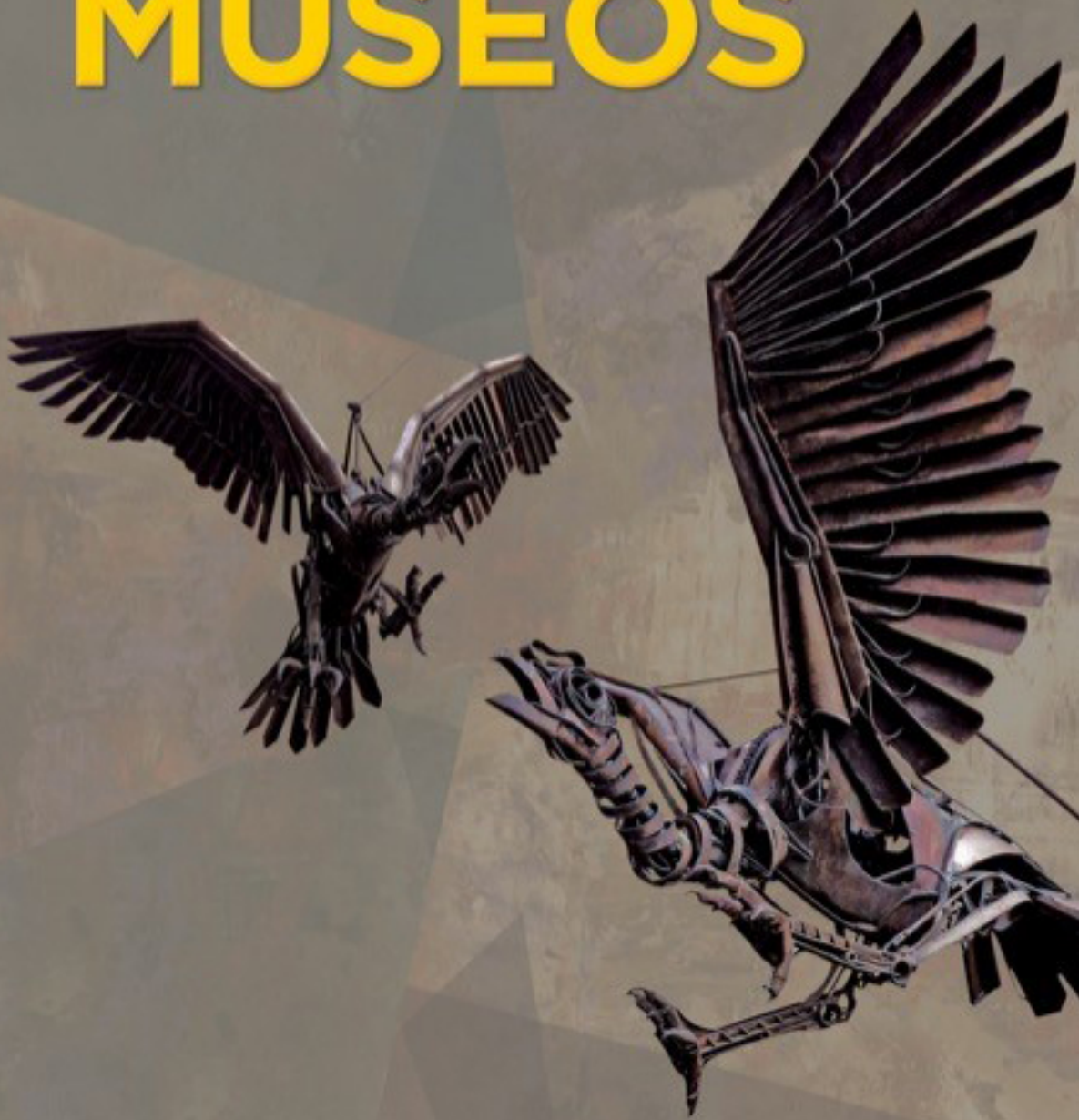


Gestión y
nuevas narrativas en
MUSEOS



GESTIÓN Y NUEVAS NARRATIVAS EN MUSEOS

I Encuentro Internacional de Museos - Bolivia

Secretaría Municipal de Culturas
Gobierno Autónomo Municipal de La Paz
Fundación Visión Cultural
ICOM - Bolivia

Esta publicación es la memoria del I Encuentro Internacional de Museos, organizado por la Secretaría Municipal de Culturas del Gobierno Municipal de La Paz, la Fundación Visión Cultural y el ICOM Bolivia, realizado en la ciudad de La Paz, Bolivia, del 25 al 27 de julio de 2018.

Los textos corresponden a los conferencistas del Encuentro, quienes son responsables de su contenido.

El Encuentro contó con el apoyo de: Fundación Cultural del BCB, Museo Nacional de Arte, Musef, Fundación Viva, Solides y Centro Cultural de España en La Paz - Embajada de España.

Producción:
Secretaría Municipal de Culturas. GMLP
Fundación Visión Cultural

Edición y compilación: Norma Campos Vera

ISBN: 978-9917-0-0436-3

Impresión: Impresiones Gráficas VIRGO
La Paz, Bolivia. Agosto 2020

CONTENIDO

Presentación Andrés Zaratti	5
Presentación Norma Campos Vera	7
Presentación Teresa V. de Aneiva	9
Museos y coyuntura de principios del siglo XXI en Bolivia Javier Reynaldo Romero Flores	11
Reinventando nuestros museos Ricardo Cano	33
Museos y comunidades en el contexto peruano Luis Repetto	37
Museos, comunidad e identidad Eduardo Garbino Guerra	49
Institución educativa. Experiencias educativas en el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA) Ailén Ponce	57
Museo Janete Costa de Arte Popular y Museo Do Ingá. Desafíos y soluciones en procesos de gestión en museos públicos en la ciudad de Niteroi, Rio de Janeiro. Brasil Wallace de Deus Barbosa	63
Intervención e innovación en los Museos de Tulancingo. Hidalgo, México José Francisco Palacios Espinosa	73
Normas peruanas referidas a museos desde 1836 hasta 1991 y las políticas públicas pertinentes Fabricio Alfredo Valencia	87
Hacia un Sistema Nacional de Museos. El registro de museos de Chile como una herramienta para el sector. María Paz Undurraga Riesco y Elizabeth Mejías Navarrete	99
¿De que color es mi piel?. Laboratorio social en Museo Artequin Yennyferth Becerra Avendaño	117
Museo Valdivia. Ecuador. Nuevos diálogos, nuevas narrativas. Camila Arancibia E.	125
Uniendo voces desde el Qhapaqñan, colaborando y cocreando Exposiciones: Los casos de Huaytará y Huaycán de Cieneguilla Sandra Téllez Cabrejos / Yaoa Pomalima Carrasco / Mercedes Miguel Bonifaz	139

Reflexiones sobre la profesionalización de museos en Argentina y Chile, Análisis de casos. Sandra Rodríguez Echazu / Gabriela Alejandra Ortega / Camila Arancibia	155
Educando en Huaca Pucllana Hernán Silvera La Torre	169
Huaca Pucllana: Gestión en la habilitación de un sitio arqueológico en Museo de Sitio. Lima-Perú. José Ccencho Huamani	185
Museu de Arqueologia da Universidade Federal de Mato Grosso Do Sul, Brasil: Dez anos de interação entre o pasado e a comunidade local Emília Mariko Kashimoto / Gilson Rodolfo Martins	199
Restauración, refuncionalización y contexto del Museo Colonial Charcas. Orieta Durandal	209
La experiencia del Museo del Tesoro de Sucre. Bolivia. Miguel Morales	219
Historia de los Museos Militares en Bolivia. Museo de la Guerra del Chaco Gonzalo Iñiguez Vaca Guzmán	221
Casa Dorada- Icono tarijeño Nils Puerta Carranza	225
El voluntariado en el Museo Santa Teresa de Potosí Amparo Miranda Castro	231
Museo Etnográfico (Vivo) “Chaupi Molino”. Una experiencia cultural-vivencial Kallawayá Manuel Gutiérrez Rodas	243
Museo Vivo Interactivo “Yatyawí”. “Un museo de la gente para la gente”. Erlini Chové / Irene Sievers	255
Taller sobre Educación, Patrimonio y Museo Mariel González - Roxana González.....	259
Conclusiones y Recomendaciones del I Encuentro Internacional de Museos	269

Andrés Zaratti Chevarría
Secretario Municipal de Culturas
Gobierno Autónomo Municipal de La Paz

Como resultado de los aportes reunidos en el Primer Encuentro Internacional de Museos realizado en La Paz, Bolivia del 25 al 27 de julio del presente año, abordando la temática “*Gestión de museos y nuevas narrativas*”, contamos con esta edición que presenta las ponencias realizadas por especialistas de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, España, México, Perú y Bolivia, destinado a gestores, museógrafos, investigadores, trabajadores de museos, artistas y público en general.

Estas jornadas de diálogo, intercambio de experiencias y transmisión de conocimientos que se desarrollaron en el marco del programa oficial de La Paz, Capital Iberoamericana de las Culturas 2018, contaron con 37 ponencias desarrolladas en 9 foros y 3 mesas de debate que permitieron el debate y reflexión sobre la importancia de los museos como instituciones y centros de preservación patrimonial, promotores de identidad y activadores de conocimientos, constituyen una memoria de este hecho cultural que merece conservarse y difundirse.

Asimismo, el diálogo y reflexiones sobre estas ponencias han resultado altamente útiles para avanzar en temáticas como la institucionalidad y sostenibilidad de los museos, las políticas culturales y normativas vinculadas a estos centros, así como los nuevos desafíos que emergen en la actualidad para su óptimo funcionamiento y proyección.

De esta manera, la revisión y consulta de estos documentos resultan de gran valor para las tareas de relieves el valor intrínseco que los museos atesoran, y al mismo tiempo, de contemporizar su funcionamiento con las nuevas metodologías y técnicas que permitan motivar el aprendizaje de la sociedad, en su calidad de transmisores de saberes, hechos históricos, ciencia, artes y creatividad en su concepto más amplio.

Valoramos todos los aportes vertidos en este primer encuentro, así como expresamos nuestro reconocimiento a la Fundación Visión Cultural y al

ICOM Bolivia por su valiosa contribución en la organización y resultados de esta actividad, así como el apoyo de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, que abre nuevas perspectivas para continuar avanzando en esta tarea fundamental ligada al desarrollo sociocultural de nuestro país.

Norma Campos Vera
Fundación Visión Cultural

Museos y Nuevas Narrativas ha sido el hilo conductor que ha llevado a decenas de conferencistas a presentar experiencias y transmitir conocimientos en el I Encuentro Internacional de Museos, realizado en la ciudad de La Paz, Bolivia, en julio de 2018.

La contemporaneidad nos lleva a la búsqueda de nuevos recursos y nuevos lenguajes que dan lugar a reinventivas y reinterpretaciones al momento de plantear proyectos curatoriales o prácticas que generen distancias y diferencias a las tradicionales, lo que motiva a los profesionales del ramo a ser creativos en el enfoque de procesos museísticos tomando en cuenta nuevos códigos y discursos.

Los museos no solo cobijan la memoria histórica de una sociedad, de una comunidad o de un pueblo, sino son instituciones donde los procesos creativos, los elementos tangibles e intangibles de las culturas, entre otros, dialogan y se convierten en factores identitarios con un importante valor para la transmisión de conocimientos, generando enseñanza, cuestionamientos y sentido de pertenencia en el público.

En la actualidad los museos dejan de ser tradicionales o netamente expositivos para convertirse en museos interactivos, en museos abiertos al diálogo, en espacios de aprendizaje y de interrelacionamiento. Se constituyen en escenarios transmisores de saberes, de producción artística, de eventos históricos, entre otros. La mediación es incorporada en el rol del museo, a fin de potenciar la transmisión de información a partir de los elementos museísticos para beneficiar al público en su recepción y asimilación, tomando en cuenta lenguajes, códigos y símbolos como factores de enseñanza y de sensibilidades.

Por otro lado, es fundamental la gestión del museo que permita direccionar de manera positiva los distintos procesos, generando acciones y estrategias hacia la investigación, conservación, preservación, difusión, educación, comunicación y transmisión de conocimientos en distintos escenarios.

La gestión del Museo está inserta en la gestión cultural que responde a un espacio amplio donde se trazan objetivos para alcanzar acciones en torno a la vida cotidiana, la creatividad social, el desarrollo humano y cultural, la creación de escenarios culturales y procesos dialógicos permanentes. La gestión de museos no solamente está referida al tema económico, sino a los procesos para generar dinámicas transformadoras en el contexto.

La diversidad cultural lleva a impulsar nuevos espacios, donde los museos son instituciones referentes de patrimonio y de creatividad contemporánea, fomentando y fortaleciendo las nuevas narrativas en entornos pluriculturales y multiculturales, que sean capaces de lograr reflexiones y especialmente formación de nuevos públicos. Nuevas narrativas ligadas a nuevos enfoques, a nuevas propuestas y a novedosas praxis satisfacen necesidades de los públicos.

Esta publicación es producto de los espacios de reflexión y diálogos realizados en el Encuentro de Museos. Concentra las distintas ponencias presentadas, así como el Manifiesto que congrega las preocupaciones de los participantes en torno a problemáticas referidas a los museos, así como también orientadas a ciertas herramientas para lograr integración, comunicación y difusión.

Teresa Villegas de Aneiva
ICOM Bolivia

Indudablemente, el I Encuentro Internacional de Museos, cuyo producto es esta publicación, ha sido una plataforma de reencuentros, de diálogos comunes, de experiencias exitosas, experiencias novedosas, de proyectos comunitarios, de museos autosostenibles, algunos desconocidos en el medio.

Esta Encuentro permitió alcanzar consensos y puntos de partida para lograr lineamientos más eficaces destinados a afrontar los retos del tiempo en contra los bienes patrimoniales que custodian los museos, así como las estrategias que se deberán poner en marcha para desarrollar procesos de gestión adecuada que permita incrementar nuevos públicos y generar innovaciones en las propuestas curatoriales.

Identificar problemáticas comunes ha sido el punto neurálgico, que ha promovido crear una Red de Museos, a fin de lograr integración, comunicación y difusión entre los museos bolivianos y la conexión internacional.

Se ha logrado un repaso de la situación actual, los problemas y las soluciones dadas en los diferentes espacios museísticos, así como compartir las estrategias existentes para logros positivos, con la presencia nutrida de museólogos, museógrafos, gestores culturales, artistas, historiadores y otros profesionales ligados a los museos.

Temas como museos y nuevos desafíos en la gestión cultural, museos, comunidad e identidad, políticas públicas y museos, el rol del museo como instancia de enseñanza, el papel formativo del museo, mediación y acción, construcción de discursos en contextos de cambios sociales, han sido puntales y guía para el logro del Encuentro.

MUSEOS Y COYUNTURA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI EN BOLIVIA

Javier Reynaldo Romero Flores¹ / Bolivia

A partir de una corta revisión del museo y su transformación en el tiempo, se hace referencia a la importancia de la política en su administración. Luego, en función de la dinámica global y la disputa entre el Estado y el Mercado por la posesión de los bienes patrimoniales, que son resguardados en los museos, se reflexiona acerca de los conflictos, las tensiones y algunas salidas que se están dando en el plano global. A partir de este contexto, de manera breve, se reflexiona sobre el estado actual y el rol de los museos en la sociedad boliviana de cara al siglo XXI.

Introducción

Durante más de dos siglos el uso institucionalizado de los museos ha transitado entre dos extremos, que poco a poco, con el tiempo, se ha ido flexibilizando desde algunas propuestas intermedias. El sentido inicial de origen, que acompaña al “museion” (Egipto) o al “museum” (Grecia) está relacionado con la idea de “templo”, conectada con la “adoración” del arte y el conocimiento. Este sentido, con sus transformaciones, surge en Egipto y Grecia y llega hasta el auge del poder eclesial del siglo XVI en Europa.

Con el surgimiento del capitalismo, la concepción de este espacio y su actividad empieza a cambiar de sentido. De aquella idea extrema de templo se transita hacia otra, también extrema, la que hace énfasis en el modo en el que se muestran los objetos, a manera de “centro comercial”. Esta idea, se va imponiendo poco a poco, sobre todo en los Estados Unidos, hasta convertirse en la corriente dominante de fines del siglo XX. Así, el mercado y su lógica celebran un triunfo temporal.

1 Antropólogo boliviano, Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos, docente en la Universidad Mayor de San Simón.

Estas concepciones, antagónicas, la de “templo” y la de “centro comercial”, son la consecuencia de proyectos políticos a partir de los cuales se ha instrumentalizado la administración de determinadas colecciones o archivos. Sin embargo, otro tipo de proyectos, desarrollados desde una racionalidad histórica, que relativizan ambos extremos, aportan también a conciliar aquellas tensiones. Sin embargo, el siglo XXI y el surgimiento de nuevos centros de poder económico está proyectando el resurgimiento del rol del Estado en la construcción y mantenimiento de los museos.

Si partimos de una concepción de museo, que no se quede en la idea de repositorio, que se proyecte como dispositivo para la activación de la memoria. Es decir, como un espacio que guarda información y que puede proyectar horizontes de sentido que han sido bloqueados, vaciados o manipulados por las estructuras de poder dominantes. Entonces, el museo, como la cultura, se convierten en un campo de conflicto de representaciones, es decir un campo de batalla en el que las ideologías entran en disputa.

Lo anterior no puede ser comprendido en su real magnitud, si no se parte de concepciones claras de cultura y museo. Y en un mundo tan complejo, en el que la geopolítica global de occidente ha tomado a la cultura, desde hace varios siglos, como uno más de sus espacios para operar; los sujetos y la posibilidad de construcción de proyectos políticos insurgentes deberían tomar en cuenta la importancia de la recomposición de la idea de cultura, como campo de batalla. En este contexto, ya no estaría encubierto el rol del museo, como espacio de encuentro, pero al mismo tiempo como lugar de disputa de representaciones. Sólo de este modo se podrá detectar y hacer visibles procesos de dominación, por una parte y, por otra, la instalación y la apertura hacia procesos de liberación.

En este sentido, en el actual contexto global en el que en Europa y los Estados Unidos la lógica del Mercado sigue presente y cada vez con más fuerza y algunos países árabes y asiáticos recuperan patrimonio e invierten fondos estatales millonarios, para construir museos de última generación, orientando procesos que Mignolo (2015) los ha denominado desoccidentalización².

2. En Mignolo (2015) encontramos la diferencia entre dos tipos de contradicciones, entre las que se debate el mundo actual. La primera, entre occidentalización y desoccidentalización y la segunda, entre colonización y descolonización. En el primer caso, al proceso de difusión global de la modernidad, su modo de producción dominante, el capitalismo y una historia en la que la cultura europea es el canon a ser imitado por todas las culturas del planeta; se opone un proceso en el que se mantienen los patrones que tienen que ver con el capi-

Nos preguntamos: ¿Cuál es el horizonte de sentido real de la política cultural boliviana y cómo influye en el estado actual de los Museos?

Cuando hacemos referencia a la política cultural nos referimos a normativas institucionalizadas que puedan regular los procesos que producen y reproducen cultura. Es decir, nos estamos refiriendo a la producción, circulación y consumo de representaciones culturales y a su consecuencia, la reproducción de prácticas culturales. Estos procesos complejos son los que determinan la hegemonía, predominancia o ausencia de determinadas prácticas culturales y de este modo los que controlan estos procesos, es decir, las estructuras de poder imponen como la dominante. Esto se da en el complejo campo de batalla ideológico, que estamos denominando cultura y es de este modo que se reproduce o se transforma la subjetividad de la población. Y por esto pensamos que un proyecto político que está interesado de transformar la subjetividad de su población debe priorizar las políticas culturales.

Nuestra corta reflexión la hemos desarrollado en tres subtítulos. En el primer subtítulo, de manera breve mostraremos el surgimiento de las nociones de museo y sus posteriores transformaciones. En el segundo subtítulo, nos detenemos para mostrar la importancia política en la administración de los museos y cómo ésta ha servido para orientar proyectos que son consecuencia de ideologías distintas y contradictorias. Finalmente, en el tercer subtítulo, realizamos una reflexión preliminar sobre el estado actual de algunos museos en Bolivia.

Las concepciones de museo y su transformación en el tiempo.

No es novedad que la dinámica en la producción, circulación, consumo y transformación de representaciones y prácticas culturales se haya transformado enormemente en el transcurso de los últimos siglos. Del mismo modo, la concepción, la organización, el funcionamiento y uso de los museos también han sido parte de aquellas transformaciones. Estos procesos, que producen, pero al mismo tiempo son parte de consecuencias diversas, han sido asimilados y abordados por los museos de diferente modo, dependiendo del contexto económico-político global, regional y local.

talismo y la modernidad, pero se resignifica la historia y el canon occidental de cultura se sitúa en el momento anterior a las hegemonías locales. Esto sucede en las nuevas economías emergentes de los países árabes y algunos del Asia. Mientras que la segunda contradicción, lo que se opone a la difusión global de la modernidad, como colonizadora del resto de los países del mundo, son procesos en los que se intenta superar la modernidad y el capitalismo desde horizontes políticos locales, alternativos a la modernidad y al capitalismo.

Son aquellas transformaciones y sus consecuencias, a veces no tan visibles, pero sobretudo, muy poco atendidas desde la gestión política en nuestro país, las que nos obligan a hacer algunas preguntas. La primera: ¿Cómo surge y cómo se han dado los cambios en la concepción del museo con el transcurso del tiempo y cómo se han recibido estos cambios en Bolivia? Para responder esta pregunta realizaremos un repaso rápido y breve de algunos hitos en la transformación de los museos y luego, en la parte final, intentaremos comprender su repercusión en nuestro país.

Se sabe que las culturas africanas, las asiáticas, las de la Mesopotamia y el Antiguo Egipto, así como los Mayas y los Aztecas, incluso en Tihuanacu y el Tawantinsuyu, fueron producidos objetos suntuosos y muchos de ellos también fueron utilizados para ser expuestos en ocasiones especiales, por ejemplo, en algunos rituales festivos, o en enterramientos y monumentos funerarios.

Sin embargo, ha sido sobre todo en los países europeos donde se ha cultivado un modo particular de relacionamiento con los objetos. Y, aunque este es un fenómeno relativamente reciente, desarrollado, discutido y abordado en estos países, el proceso de colonización global de la Modernidad eurocéntrica ha hecho que la constitución de la idea de museo y sus transformaciones sea tomada en cuenta en todos nuestros países.

Aquella diferencia en el relacionamiento con los objetos, surgida en Europa y que produce el surgimiento del museo como lo conocemos actualmente, tiene que ver con la producción de un tipo de racionalidad que logró separar al sujeto del objeto, la naturaleza de la cultura y con esto logró constituir, para el siglo XX, lo que los filósofos han denominado el *paradigma de la conciencia*³. Se trata de un modo de relacionamiento con la realidad caracterizado por dos componentes: un sujeto, productor de conocimiento a través del uso exclusivo de la razón, y un objeto resultado del proceso de construcción de conocimiento y carente de razón.

Este proceso se ha desarrollado de distinto modo en otras culturas, en las que los objetos están cargados de funciones prácticas o simbólicas y el relacio-

3 El paradigma de la conciencia es una forma de relacionamiento con la realidad desde la cual se ha producido un marco conceptual. Es parte de la filosofía clásica. Se trata de la idea de un sujeto autárquico, autónomo, reflexivo que posee la “capacidad” de la conciencia de sí. Este, desde su pensamiento regula todo en el mundo y se relaciona con la realidad de un modo objetualizado, es decir como sujeto-objeto. Este tema puede ser ampliado en Apel (1991) y Apel, Dussel (2005).

namiento con estos incluye además de la razón, la fe y la sensibilidad⁴. Sin embargo, en Europa, desde el surgimiento del capitalismo, la producción de algunos objetos, además de la función contemplativa, cobró valor monetario específico y en la actualidad sirven para generar riqueza. Es decir, el proceso de objetualización de la realidad empezó a relacionarse con otro, el de la mercantilización.

Los cambios que se han venido dando en el museo están relacionados con todas estas transformaciones y, al mismo tiempo, este espacio se ha hecho parte también de ellas. Veamos cómo se inicia este proceso. Como ya se dijo, los antiguos enterramientos, las pirámides egipcias, por ejemplo, mantenían un orden en su interior y cuidaban un tipo de organización de los objetos que respondía a ciertos criterios y jerarquías en el espacio. Lo mismo sucedía en otras partes, en Asia o en el antiguo México y en las culturas de los Andes. Sin embargo, en la antigüedad, este tipo de espacios no era denominado como tal. Se sabe que en Egipto existían espacios que hacían referencia a un tipo de templo, que no era ofrendado a deidades, sino más bien al conocimiento. Se trataba de un espacio que estaba designado al estudio, una especie de universidad.

La importancia del desarrollo egipcio en aquella época se complementó con la expansión griega. De este modo se produjo la creación de la Biblioteca de Alejandría que contenía todo el conocimiento y desarrollo acumulado por los egipcios. Esta fue creada bajo el poder de Alejandro Magno, cuando Egipto empezaba a declinar. Sin embargo, a este espacio también se lo ha denominado Museo de Alejandría. Se trataba de un espacio para la investigación que, además de contar con una importante biblioteca, tenía diferentes salas para discusión y otros espacios especializados (Estrugas, 2005).

El término *museion*, que hace referencia al culto a las musas en la antigua Grecia, fue reemplazado posteriormente por el término latino *museum*, en el momento del despliegue del Imperio Romano. Este se refería también a un lugar que servía para el desarrollo de discusiones filosóficas y, como en los casos anteriores, servía también como espacio en el que se guardaban piezas raras de épocas anteriores y de lugares alejados. Pero, este tipo de espacios también estaba relacionado con prácticas de música, poesía y otras expresiones a las que luego se vino a denominar artes.

4 Este tema puede ser ampliado en: Panikkar (2009).

Posteriormente, mientras otros proyectos civilizatorios en el planeta eran parte de sistemas interregionales particulares, el Maya-Azteca, el Inka, el Chino, el Indú y fueron desarrollando sus propios procesos civilizatorios, entre los siglos V y XV⁵, se fue configurando la articulación entre la Mesopotamia y el África a través de Egipto. Esta articulación y la conexión, a través del mar Mediterráneo, dio lugar a un nuevo proyecto civilizatorio articulado como Modernidad y, desde este, se constituirá por primera vez un sistema mundo, colonizado y globalizado desde Europa (Dussel, 2000). La historia construida desde aquel continente denominará el lapso de tiempo entre estos siglos con el nombre de “Edad Media”.

En este contexto, aquella región transitará del esclavismo, al feudalismo y luego, cuando desde Europa se difunda su proyecto de colonización global, el modo de producción capitalista se convertirá en dominante. Sin embargo, hasta el siglo XV se desarrollarán una serie de acontecimientos en diferentes ámbitos, que generarán un escenario a partir del cual en el Renacimiento se hable del museo como un lugar destinado a colecciones privadas de objetos.

... las invasiones bárbaras eran una constante amenaza; las antagonías entre los señores feudales, los ideales caballerescos, la ignorancia, el pillaje, la rapiña y, en consecuencia, el hambre, la insalubridad y las altas tasas de mortalidad definen de manera muy general las realidades que vivió la sociedad medieval. La iglesia católica se expandió como dogma e institución por toda Europa. El poder acumulado por la iglesia durante este período le permitió hacerse custodio y guardián del legado de la cultura pagana-griega y romana. La abadía primero y la catedral después, se convirtieron en el centro de la actividad económica, educativa y artística. La clase noble no sólo confiaba la educación y formación de sus miembros a la iglesia, sino que le cedió también importantes objetos de valor artístico e histórico que habían pertenecido a sus antepasados. Se inició así el coleccionismo de arte en el seno de la institución eclesial, y que perdura hasta nuestros días (Linares, 2008: [2]).

Las circunstancias se habían dado para que la iglesia y la nobleza europea se convirtieran en los “custodios” de obras de arte y objetos antiguos locales y de otras regiones. Años más tarde, desde el sentido histórico construido y destacando a Grecia y a Roma, se construirá una idea de “origen” de Europa

5 Este proceso es explicado en Dussel (2000).

y su desarrollo, como referente global. Durante varios siglos los templos católicos funcionaron evocando al futuro museo. Las pinturas y esculturas en su interior fueron encargadas a los mejores pintores y escultores de la época, para observar la mejor producción arquitectónica, pictórica, escultórica y musical. Era un tiempo en el que había que estar en los templos de las capitales europeas para apreciar aquellas obras.

De este modo, el momento del Renacimiento europeo marcará una nueva etapa en la música, la pintura, la escultura, la literatura y el conocimiento. Para el caso de las colecciones de objetos el rol del erudito se convertirá en fundamental. También en esta época el mecenazgo servirá como uno de los pilares para que aquellas prácticas se desplieguen en aquellos países. Así, junto con lo anterior, se dio lugar a la formación de las primeras grandes colecciones y al surgimiento de los coleccionistas. Italia fue el centro en aquella época, lugares como Florencia y Venecia, apellidos como el de los Medicis, nombres como los de Leonardo, Miguel Ángel o Rafael, entre otros, dieron lugar a objetos, espacios y colecciones privadas que posteriormente pasaron a la custodia de los gobiernos.

En este proceso, el centro de gravedad en la construcción de la idea de museo se seguirá moviendo hacia el norte de Europa. En el año 1753 será fundado el Museo Británico en Londres y en el año 1791, luego de la Revolución Francesa, el palacio del Louvre será destinado, mediante decreto, a que cumpla funciones “artísticas” y científicas, pero recién en el año 1793 será abierto al público.

Pintura, escultura, conocimiento, entre otras prácticas, fueron parte de un campo que estaba provocando especial atención por algunos sectores de la aristocracia y el poder. La Ilustración, por su parte, jerarquizó aún más aquellas prácticas relacionadas con la pintura, la escultura, la literatura, pero sobre todo la historia. Por ello, no es un dato menor que en 1778, antes de la Revolución Francesa, ya se contaba con un proyecto para una pinacoteca que estaría emplazada en su Gran Galería. Es decir, el proyecto del gran museo del Louvre ya existía.

El cambio más importante que se dio con la Revolución Francesa, no fue el proyecto de museo como tal, más bien fue la posibilidad de acceso a aquellos objetos y con esto la posibilidad de acceso al conocimiento de la población que no era parte de la aristocracia. Con la Revolución, el pueblo francés tenía las mismas condiciones que la aristocracia para el acceso a las obras de arte y al conocimiento.

En todo lo expresado, constatamos que el acceso a objetos y documentos ha estado siempre relacionado con el poder político. Sin embargo, existe una diferencia en el modo de organización de aquel poder en la antigüedad y el que se va dando a partir del Renacimiento y la Ilustración. Con estos dos acontecimientos, que tienen bastante complejidad, lo que sucede con el proceso formativo del museo es que se consolida su secularización, pero también la posibilidad de negociar con aquellos objetos.

Posteriormente, con la Revolución Francesa y el surgimiento del Estado Moderno, la Iglesia Católica va cediendo su poder al nuevo Estado y este asume el poder absoluto sobre determinados bienes. En este caso específico, el nuevo Estado se hace cargo de los bienes patrimoniales de la nueva República, sobre los cuales se deberá construir la nueva idea de nación. De este modo el conocimiento y la propiedad de los objetos “patrimoniales” son fundamentales para la creación de un nuevo orden mundial surgido siglos atrás, pero consolidado con el surgimiento del Estado Moderno a fines del siglo XVIII.

La importancia política en la administración de los museos

Desde el surgimiento de la idea de museo varias cosas han cambiado en su configuración, sin embargo, lo que no se ha modificado ha sido su relación directa con las diferentes estructuras de poder. Como nos recuerda François Mairesse: “La historia del museo se superpone con la de reyes y Estados” (Mairesse, 2013: 104). Y esto no ha cambiado desde la creación del museo de Alejandría. En Grecia, en el Renacimiento y en la Modernidad, hasta el siglo XX, la razón de Estado ha sido la que ha guiado la estructura y organización del museo. Sin embargo, a fines de aquel siglo, algo de esto ha empezado a cambiar.

Es por esta razón que pensamos es fundamental hacernos una segunda pregunta. ¿Cuál es la importancia política en la relación que existe entre la administración del Estado y la administración de los museos? Entonces, la posibilidad de encontrar una respuesta a esta pregunta pasa por comprender la dinámica del poder y el modo en el que este se legitima en la población.

Cuando surge el Estado Moderno a fines del siglo XVIII, con la Revolución Francesa, surge también a necesidad de construir un relato que pueda sustentar históricamente a la nueva República. Este proceso de imaginar una nueva

comunidad⁶, anteriormente inexistente, necesitaba de ciertos dispositivos que logren la construcción de este imaginario en la población que formaría parte de aquel nuevo Estado. Uno de aquellos dispositivos es el museo moderno, que servirá como herramienta en la invención de una específica memoria histórica.

Posteriormente, en el siglo XIX se darán otros movimientos de independencia en Europa, Norte, Centro y Sud América. Inmediatamente después, como parte de la institucionalización de los nuevos proyectos de nación, los gobiernos se hacen cargo de la creación y administración de nuevos museos. Sin embargo, este no es un proceso aislado, entre otras instancias, va sobre todo de la mano de la organización de diferentes instancias de gobierno, entre las que los sistemas escolares son fundamentales.

Así, el museo se posiciona como uno de los nuevos símbolos del poder, templo laico cuyas imágenes [...] este último se asegura de difundir (y de controlar), mientras el museo se propaga por las provincias al mismo ritmo que la alcaldía, la escuela y la biblioteca. El siglo XIX, el siglo de los museos es ante todo el de las construcciones de provincia. Ya se han fundado casi todas las instituciones europeas más grandes; el movimiento se extiende, pues, en cada jefatura de departamento, cantón, etc. Así, con el apoyo de ciudades y comunas, se crean establecimientos encargados de realzar el valor del pasado regional y las riquezas patrimoniales (Mairesse, 2013: 109).

De este modo, en Europa, el museo es incorporado como un componente el nuevo proyecto político de la nación moderna y su rol fundamental es la formación, como parte del sistema de educación no formal, del nuevo sujeto moderno. Sin embargo, los procesos de construcción de las naciones no fueron homogéneos, al contrario, estos se desarrollaron de manera heterogénea. La actual institucionalidad de algunos Estados, los menos, ligada a su poder económico-político global, a diferencia de cierta carencia de institucionalidad y la poca relevancia económica y política de otros, son actualmente uno de los indicadores en la diferencia de estos procesos globales, que están marcados por la colonialidad del poder, del ser, del saber y de la naturaleza, como afirman los argumentos de Dussel (2003), Quijano (2003), Castro-Gómez (2003) y Lander (2003), entre otros.

6 Este tema ha sido desarrollado por Anderson (1993).

El Renacimiento y la Ilustración, que tuvieron como su centro de acción algunos países de Europa están relacionados con procesos de dominación colonial hacia el resto de los países del mundo. Además, aquellos procesos fueron los que incidieron directamente en las posibilidades políticas de construcción de conocimiento, luego de instalar y expandir por todo el planeta el proyecto de globalización de la modernidad eurocéntrica. Este tenía directa relación con la construcción de las teorías dominantes, como afirma De Sousa Santos, cuando hace referencia que: “la teoría crítica eurocéntrica fue construida en unos pocos países europeos (Alemania, Inglaterra, Francia, Rusia e Italia) con el objetivo de influenciar las luchas progresistas en esa región del mundo. (De Souza, 2010: 18). En este complejo proceso se dio, además, el surgimiento del capitalismo, que tendrá consecuencias importantes en la transformación de la administración de los museos a fines del siglo XX.

Del mismo modo, es importante remarcar que la idea de museo es parte de aquella construcción colonial instalada desde el poder, orientada hacia el ser (europeo) y relacionada con el saber (construido en Europa), que se ocupa de producir una historia victoriosa de occidente. En el proceso de construcción de esta historia se imponen, con mucha fuerza, las ideas de Modernidad y Tradición. Estas funcionarán como dos componentes de un mismo proceso, en el que la Modernidad, como dominación, es la referencia del ser, de Europa y, la Tradición, derrotada por la dominación moderna, el reflejo de lo arcaico, del resto del mundo que mira a Europa como el modelo a seguir, o de lo que este continente ya no quiere ser.

La composición del museo moderno juega con esta construcción y la instala en la narrativa de sus exposiciones. “Cuando se piensa en diversos museos del mundo occidental, como el Museo Británico, podría sostenerse que existe o bien una “tradición” europea (la Antigüedad griega y la Edad Media latina, por ejemplo) o bien muchas “tradiciones originarias de sociedades no europeas que a menudo son vistas –y descritas– desde perspectivas europeas”. (Mignolo, 2015: 138).

Entonces, el museo, respaldado, financiado y administrado desde el Estado, como parte de los dispositivos de producción y reproducción de su propio proyecto político, se consolida en Europa, junto a los países que se disputan el poder y la hegemonía global. En el siglo XX, luego de la denominada “Segunda Guerra Mundial”, Estados Unidos, no sólo entra en esta disputa, sino que se consolida como la nueva potencia global y, con esta influencia, se iniciará

el momento de un mundo bipolar. Dos modos de producción posibles entran en disputa y se hacen parte de proyectos políticos que se mueven polarizados, entre la posibilidad de regulación de la economía desde las relaciones de mercado, o desde los criterios de un Estado protector. La primera, es parte del proyecto liberal y la segunda se plantea como capitalismo de Estado y es el momento de transición hacia el socialismo.

Los museos no son ajenos a estas disputas. La tendencia en los Estados Unidos es abrirlos hacia el comercio libre y desde esta lógica regulan su administración y su concepción. Mientras los gobiernos europeos son más reticentes al libre mercado. Sin embargo, coincidentemente, en los países europeos en los que prosperó el capitalismo también fueron prosperando los gabinetes de curiosidades y las galerías arte. Fue también en este contexto en el que los grandes museos realizaron alianzas con familias de grandes fortunas.

Si bien en el siglo XIX fueron exitosos los museos industriales que servían de incentivo para la invención de nuevas maquinarias, posteriormente perdieron interés. En la misma época surgieron los museos comerciales que servían para promocionar productos para la exportación. Estos últimos funcionaron un corto tiempo como ahora lo hacen las grandes ferias de exposición. Durante el tránsito al siglo XX y en parte de la primera mitad los investigadores ligados a los museos migrarán a los espacios académicos y poco a poco las universidades cobrarán más relevancia en el campo de la investigación.

Posteriormente, en la segunda década del siglo XX, la administración estatal de los museos declina, en favor de fondos privados. Incluso, los presupuestos de los grandes museos de Europa son recortados. Esto recrudece en 1989 con la caída del Muro de Berlín y el surgimiento de un mundo unipolar influye en el despliegue global de un neoliberalismo extremo, que despoja a la mayoría de los estados de sus responsabilidades y los museos no son la excepción. La mercantilización extrema con la idea del libre mercado se fue apoderando, no sólo de los espacios comerciales, sino también, de la subjetividad de la mayoría de la población en el mundo.

Este es un tiempo en el que se consolida el proyecto político liberal, en el que se instala la economía de mercado para liberar de responsabilidades al Estado. Sin embargo, lo que se encubre en esta coyuntura es que los grandes capitales transnacionales han sido organizados en corporaciones transnacionales y sus

grandes ejecutivos son también actores políticos que inclinan los beneficios de aquellos recursos hacia la ganancia de sus empresas y no así hacia las poblaciones pobres de los países. En la mayoría de los países la administración estatal de los recursos naturales, comprendidos como materias primas para la producción industrial, está dirigida al beneficio de aquellas corporaciones. En esta época, de modo contestatario, surgen también propuestas de museos comunitarios y los “eco-museos”, que son espacios impulsados por comunidades locales.

Es en este contexto, de hegemonía liberal y repliegue en la administración estatal que se llega a fines del siglo XX. Un naciente mundo multipolar con los países del BRICS se encargará de relativizar aquella hegemonía en el tránsito de siglo y nuevas y antiguas lógicas circularán por los museos. Se hace evidente que “Europa y Estados Unidos no necesitan gastar ingentes cantidades de dinero para construir sus identidades civilizatorias, porque ya lo hicieron. Europa empezó a hacerlo en el Renacimiento; Estados Unidos, desde comienzos del siglo XX” (Mignolo, 2015: 142).

La industria, que fortaleció a la Modernidad por varios siglos, en su demanda de energía, irá produciendo nuevas posibilidades de riqueza, en los países Árabes (productores de petróleo). Con esto, nuevas necesidades de patrimonialización fueron surgiendo en el mundo. El Museo de Arte Islámico de Doha, el Museo Nacional de Qatar, el Louvre de Abu Dhabi, son ejemplos de la importancia de los museos en los proyectos políticos de cada región. Por otra parte, la dinamización de las economías en el Asia también hará lo suyo, citamos el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur y la Sucursal del Sur del Museo Nacional del Palacio en Taiwan.

Sobre estos procesos complejos y sus tensiones Mignolo (2015) nos menciona diferentes trayectorias en relación con los museos, las prácticas artísticas y su gestión. Estas se mueven entre occidentalización y desoccidentalización o también entre, colonialidad y descolonización. Pero estas trayectorias están relacionadas con determinados proyectos políticos y tienen que ver con diferentes posibilidades de transformación, evidentes en este nuevo siglo.

Las nuevas regiones emergentes están produciendo descentramientos y desplazamientos culturales. Los grandes museos, en los países hegemónicos, activaron dispositivos para la dominación y las grandes cantidades de reliquias que robaron de países en todo el mundo siguen expuestas completamente

descontextualizadas porque su proyecto hacía énfasis en evitar la activación de la memoria.

Mientras que los museos mencionados en Qatar, en Abu Dhabi o los de Asia están produciendo un giro en la geopolítica de la cultura y están generando desplazamientos ideológicos y culturales. En este caso, están orientados para servir como dispositivos para activar la memoria y se están haciendo parte de otros movimientos más complejos de desoccidentalización. Entonces, podemos decir que “lo que está sucediendo no es simplemente una imitación de la occidentalización, sino la puesta en práctica de una desoccidentalización, pues los estándares culturales occidentales están siendo apropiados y adaptados a sensibilidades, necesidades y visiones locales o regionales. (Mignolo, 2015).

En el ámbito de las civilizaciones y los museos, esto es una novedad significativa. Es decir, aquel proyecto político no tiene previsto abandonar la lógica del mercado capitalista, pero se ha propuesto un trabajo particular en la transformación de las representaciones culturales occidentalizadas para producir su desoccidentalización, es decir se ha iniciado un proceso para cambiar el orden histórico vigente. Si bien en el siglo XX Europa era el presente civilizado y el resto de las culturas eran el pasado por civilizar, esta transformación intenta situar a Europa en un estadio anterior al auge de los países árabes del siglo XXI.

De este modo en este panorama confuso en el que algunos estados ceden el poder sobre los museos a fundaciones privadas, o los rentan para actividades familiares o comerciales; en los que la “marca museo” se negocia durante el transcurso de cuatro gobiernos en Francia a los países árabes, los pequeños museos declinan y desaparecen y nuevos museos surgen con la protección de estados o princesas, la aparente derrota del Estado por el monopolio del mercado no es tal y la disputa política entre occidentalización y desoccidentalización o colonialidad y descolonización, que se hace evidente en las prácticas culturales y la administración de los museos todavía tiene muchas cosas por decirnos.

Como vemos, el contexto es bastante complejo. Mientras los museos clásicos recortan presupuesto, 32 millones de dólares anuales para el Museum of Modern Art de Nueva York o 30 millones para el Metropolitan Museum en Londres, el Museo de Arte Islámico de Doha tiene 1.000 millones de dólares al año. Por otra parte, el Gobierno francés cobra 1.000 millones de euros para ceder el nombre al museo denominado “El Louvre de Abu Dhabi” por

30 años y 6 meses, pero además se invierten muchos miles de millones más en construcciones extraordinarias y únicas en varios lugares del mundo, por ejemplo, la Sucursal del Sur del Museo Nacional del Palacio en Taiwan costó la suma de 345, 24 millones de dólares.

Otro componente en el proceso de transformación en la administración de los museos, surgido por la política de recortes presupuestarios, es el alquiler para actividades extra-museo. Estas actividades tienen como único fin cubrir fondos que han sido recortados con las políticas administrativas recientes. Por ejemplo, no existe información sobre el precio que se pagó al Louvre de París por el rodaje del video de Beyonce y Jay-Z, en este año. La información más cercana es del año 2015 y se dice que por el rodaje de un día se cobró un máximo de 23.000 euros. Por otra parte, en España, en el Museo Nacional de Arte de Cataluña pagaron 200.000 euros para la realización de la boda de la hija del magnate indio Lakshmi Mittal (La Nación, 2008). Este es el contexto global en el que se puede visibilizar intereses de poder y disputa por el espacio de los museos y por lo que ellos representan. En este contexto el Estado y el Mercado se siguen disputando aquellos espacios.

El estado actual de los museos en Bolivia

En este complejo contexto global, queremos pensar también en la política y los museos en nuestro país. Para ello haremos referencia, de manera resumida al proceso relacionado con las políticas culturales y con la organización y administración de los museos en Bolivia. René Zavaleta (1986) es drástico, pero contundente, cuando menciona que las élites en Bolivia se limitaron a realizar una administración hacendal de Bolivia, es decir administraron nuestro país como si fuera su hacienda y lo hicieron para beneficio propio. ¿Qué significa esto en el contexto de la historia de los museos en Bolivia? Simplemente que: si la construcción de nación no estaba en los planes de las élites bolivianas, la construcción y el mantenimiento de museos que acompañen aquel proceso fallido, no tenía ningún sentido.

Seguramente por esta característica también los temas culturales no son prioridad en la agenda política hasta nuestros días. Uno de los primeros documentos en el que se menciona la creación de museos es la circular del 15 de mayo de 1872, donde se instruye la creación de museos (Olivares, 2013). Sin embargo, en años anteriores, en 1846, se inauguró el primer Museo Público, en el segundo piso del actual Teatro Municipal, en La Paz.

Posteriormente en 1919, se autoriza alquilar el Palacio Tiwanaku para el funcionamiento del Museo Nacional y Mineralógico, hasta que en 1922 Bautista Saavedra autoriza la compra de aquel inmueble, en el que recién desde 1960 se reinaugurará el nuevo museo, con el nombre de Museo Nacional de Arqueología. Actualmente se mantiene este nombre y este museo en aquel predio.

Sin embargo, ni los museos ni las políticas culturales fueron la prioridad. Durante el tránsito del siglo XIX al siglo XX, fueron varios los acontecimientos que se vivieron en Bolivia y la necesidad de enfrentarlos y superarlos mantuvo a gobernantes y población asumiendo lo urgente y descuidando lo importante. Desde fines del siglo XIX se sucedieron una serie de conflictos, la Guerra del Pacífico primero, luego la Guerra Federal, posteriormente, entrando al siglo XX, la imposibilidad de superar las diferencias entre liberales y conservadores, para luego enfrentar en el conflicto bélico en el Chaco al enemigo, que no estaba en las filas del ejército oponente. Aquel estaba en la propia subjetividad de bolivianos y bolivianas y fue a partir de aquel acontecimiento que algo de aquel enemigo fue derrotado en 1952, en la denominada Revolución Nacional.

Por ello pensamos que la verdadera preocupación por los museos en Bolivia se da en la segunda década del siglo XX, pero más por iniciativas y luchas personales que por decisiones políticas de los diferentes gobiernos de turno. Pensamos que el campo cultural siempre estuvo desatendido por las élites gobernantes, ni siquiera fue tomado en cuenta como un campo estanco y mucho menos como posibilidades de trayectorias y sentidos culturales.

Los temas relacionados con la cultura en Bolivia nunca superaron la confusión generada por la colonialidad del saber, la idea de arte como cultura, sirvió como dispositivo para la instalación de prácticas artísticas occidentales, como estatuto de cultura superior y esta confusión nunca fue resuelta. Por otra parte, la educación, entendida como instrucción y orientada hacia la occidentalización de la población, fue una prioridad, por encima de las políticas para las culturas. Por ello la existencia de varias leyes de educación y la carencia para culturas.

Aquel sistema de educación y sus reformas, pensado para la instrucción y destinado a la formación de empleados fieles y consumidores disciplinados

del mercado capitalista primero y neoliberal después, han servido para legarnos una historia de 193 años de racismo, de clasismo, de machismo, de homofobia, y de depredación de la naturaleza, como Bolivia. La educación en ningún momento ha sido pensada como producción, reproducción, consumo y circulación de representaciones culturales. Tampoco el museo ha tenido un rol de dinamizador cultural y menos como dispositivo que sirva para activar la memoria.

Sin embargo, luego de varios esfuerzos se inicia el apoyo estatal, pero sin una visión clara y orgánica por parte del Estado. Aquellas iniciativas y compromisos personales de gestión, en algunos cargos públicos, sirvieron para generar y sostener algunos museos y archivos que transitaban con bastante incertidumbre gran parte del siglo XX. Posteriormente, el Archivo y Biblioteca Nacionales, la Casa de la Libertad, la Casa Nacional de Moneda y el Museo Nacional de Etnografía y Folklore pasaron a la tuición del Banco Central de Bolivia, hasta que en años posteriores se realizan gestiones para la creación de un ente descentralizado del Estado.

En el año 1995 se crea la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BCB), organismo que será administrado con fondos del Banco Central de Bolivia, pero que contará en su Consejo de Administración independiente conformado por personalidades relacionadas con el ámbito artístico y cultural. Esta nueva entidad irá transformando radicalmente la forma de custodia de las colecciones y archivos en Bolivia.

Sin embargo, es importante mencionar que este tránsito en la administración estatal orientada a espacios culturales no fue mérito del liderazgo político de aquellos gobiernos. Aquel proceso, de involucrar al Banco Central de Bolivia primero, como se venía haciendo en otros países, y luego de las iniciativas de creación de la FC-BCB, fue mérito de algunos gestores culturales, que produjeron las ideas y las fueron socializando entre algunas personas de la estructura de poder de aquel tiempo.

Por otra parte, es importante mencionar que aquel tránsito se dio en pleno auge del neoliberalismo y, en aquellas circunstancias, se quería que los centros culturales se conviertan en generadores de ganancia, o por lo menos que sean autosuficientes. Esto significaba orientar los objetivos hacia la generación de recursos, como se instruía desde las reuniones de consejeros de aquella época en la FC-BCB. En aquellas circunstancias fueron los directores de los centros

que en varias ocasiones se pusieron al frente para impedir, por ejemplo, que no se cobren entradas a la población boliviana.

Pero, más allá de estos detalles, la característica de entidad descentralizada permitía, por lo menos en aquella época, ciertos niveles de independencia del gobierno central, en relación a las actividades y a los contenidos de estas. En aquel tiempo, fue el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) el primer centro con estas características que recibió el respaldo del Estado boliviano; por ello es, en la historia de los museos en Bolivia, el primer museo que en la mayor parte de su extensión ha sido construido específicamente para esa actividad.

Este proceso, en la gestión estatal de los archivos y colecciones tuvo un momento de incertidumbre, con el Exministro Marko Machicao, cuando se planteó la posibilidad de que el Ministerio de Culturas recupere, como en décadas anteriores, la tutela de aquellos centros. Sin embargo, esto no prosperó y actualmente la dinámica de aquella Fundación no ha cambiado. Pero, si bien lo más relevante con este proceso es el resguardo de los archivos y colecciones, todavía quedan muchos pasos que dar a nivel de administración en la apertura de aquella información, contenida en archivos y colecciones, a pesar de los esfuerzos que se están haciendo.

A partir de la creación de la FC-BCB, se ha marcado una diferencia bastante visible de la valoración que se da a los procesos culturales en los diferentes ámbitos de administración estatal. La creación de esta entidad marca un antes y un después en la visión y acción de las actividades culturales. A diferencia del Gobierno Municipal de la ciudad de La Paz, que ha puesto en vigencia una Ley Municipal de Culturas meses atrás, la administración directa de los espacios culturales, sin una legislación específica de culturas es poco alentadora, ya sea en el gobierno central, en los gobiernos departamentales, de los municipios, incluso en universidades del sistema nacional el panorama es poco alentador. Se trata de espacios que no tienen presupuestos, no cuentan con laboratorios de conservación y el personal, por el tema salarial, no es especializado. A pesar de aquellas condiciones, en la mayoría de los centros, el personal es extremadamente comprometido con su trabajo.

Un último acontecimiento se da en el año 2017 que, por lo reciente en el tiempo, no podemos afirmar todavía si se trata de una transformación del

modo en la administración de la cultura en el país, o de un hecho que sella la continuidad de lo mismo. Se trata de la inauguración del Museo de Orinoca. Esta es la primera obra monumental financiada directamente por el actual gobierno, según la prensa se dice que costó aproximadamente 50 millones de bolivianos.

Una característica de este museo es que la producción de la idea, el diseño arquitectónico y su consolidación hasta la construcción, se da en un momento político que intenta superar la administración neoliberal del Estado. Es un momento en el que se intenta diferenciar el Nacionalismo Revolucionario del nuevo Estado y este se asume populista y plurinacional. Además, existe un mandato constitucional en el que la descolonización es un componente importante para la política de Estado, consecuentemente para sus instituciones. Entonces, ese sentido descolonizador debería ser parte de los contenidos conceptuales del nuevo Museo de Orinoca.

Es decir, aparentemente, salvando las diferencias de inversión de presupuesto con los países árabes, pero tomando en cuenta la inversión en cultura de los últimos años por este gobierno, parece un intento de recuperación de la tutela de los museos por parte del Estado y una apuesta de este para ingresar, finalmente, al campo de batalla de la cultura a través de la administración del nuevo museo. Sin embargo, la administración y sostenibilidad especializada de este museo, que debería acompañar la millonaria inversión todavía no es visible. Nuestra visita, en diciembre de 2017, nos dejó un panorama poco alentador sobre la sostenibilidad y proyección de aquel museo. Aunque todavía es prematuro emitir algún juicio, pensamos que si en las estructuras de gobierno no se da importancia a los procesos de producción, circulación y consumo de representaciones culturales y su consecuencia la reproducción de prácticas culturales y con esto la constitución de subjetividades, la aparente reapropiación de los museos y archivos por parte del Estado quedará en un intento fallido que, como consecuencia, deja el campo cultural a expensas de la lógica del Mercado Capitalista Moderno Colonial.

Conclusiones

Cómo mencionamos al inicio, entendemos al museo como un dispositivo para la activación de la memoria. Sin embargo, para que esto sea factible en contextos como Bolivia, pensamos, es necesario desarrollar una doble tarea, que no sólo es

hacer accesible la historia y la cultura, que sería una de las tareas importantes; la otra, más compleja y al mismo tiempo de alta urgencia, es desencubrir la historia y las culturas encubiertas por el proceso colonial. Esto significa re-componer y poner en circulación, con una alta exigencia de rigor, aquella información que por siglos de implementación del proyecto colonial y por la activación de sus dispositivos ha sido invisibilizada de diferentes modos.

Para lograr esta tarea, la segunda mencionada, es necesario aproximarnos a una comprensión de nuestro tiempo y los acontecimientos que se están produciendo. Esta deberá estar a la altura de aquellos acontecimientos. A partir de aquello, recién podremos comprender la magnitud de los nuevos retos que debemos enfrentar en el campo de la cultura y los museos. Preliminarmente pensamos que una tarea importante es lograr la conformación de un sistema nacional de museos articulado y relacionado con otros sistemas, por ejemplo, el de la educación ó el de la producción artística. Este tipo de articulaciones son un tema pendiente, así como las transformaciones en la gestión cultural.

La misión de desencubrir, re-componer y poner en circulación representaciones y prácticas culturales encubiertas, como tarea, tiene que ver con un giro en el pensamiento de los administradores de cultura y museos. Este giro, que en realidad es un giro epistémico, recién hará visibles los nuevos retos para la cultura y los museos en Bolivia. Sin embargo, la tarea es titánica y estará impedida de ser realizada si, inicialmente y con la claridad de un proyecto político que se piense descolonizador, no se recompone el campo de la cultura, es decir, si no se desarrolla un nuevo trazado en aquel campo y esto tiene directa relación también con un entramado en el que lo legal, lo político y cultural se crucen y construyan puentes. Parte de este proceso es la necesidad de una ley de culturas, inexistente todavía en nuestro país.

Esta norma, además de producir puentes con lo jurídico y lo administrativo, deberá ser la norma reguladora de los procesos de enseñanza-aprendizaje y de transmisión de conocimientos ligados a la educación, formal y no-formal, pero también a las prácticas artísticas de todo el territorio nacional. Todo esto tomando en cuenta procesos tan complejos como son: la descolonización, la interculturalidad y la intraculturalidad en el entramado de las diversas culturas en Bolivia.

Lamentablemente, la actual gestión de la cultura está impregnada del economismo del siglo XX y de la lógica del mercado, todavía vigente en las norma-

tivas actuales en nuestro país. Se piensa, cuando esto es posible, en inversión, pero no en sostenibilidad. Esto último se deja a la lógica y al movimiento del mercado. Aquí las ideas de turismo, folklore y patrimonio, que alimentan la mercantilización, la folklorización y la patrimonialización de la cultura⁷, no solo interfieren los procesos de producción y circulación de representaciones y prácticas culturales, que son las que debería dinamizar aquella gestión, sino también vacían la posibilidad de un respaldo sostenido a la idea de educación y reproducción de valores.

Aquel giro epistémico, deberá también ayudarnos a comprender que nos encontramos en un momento histórico, en el que se anuncia un cambio de época. Estamos en un momento en el que nuestras relaciones con la naturaleza deberán transformarse y transitar de un sistema de relaciones objetualizado y monetarizado, que entiende a la naturaleza como recurso natural, hacia otro, que nos sitúe en un modo de comprensión distinto, que sirva para evitar la destrucción de la vida de la naturaleza y de la humanidad.

Si bien esto significa transitar de la economía, rectora actual de la vida en el planeta, hacia la ecología, también debemos tener la suficiente claridad para darnos cuenta que se trata de una transformación cultural global de la que, como bolivianos, no podemos dejar de ser parte. Todo este panorama complejo tiene que ver con la cultura y la importancia de los museos, porque lo que también se juega en estos procesos es la imposición o la liberación de prácticas y representaciones culturales.

Bibliografía

Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades Imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Castro-Gómez, Santiago. 2003. *Ciencias sociales*, violencia epistémica y el problema de la invención del otro. En: “La Colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas”. Edgardo Lander (Compilador). Buenos Aires: CLACSO.

7 Estos tres dispositivos además de un cuarto, la demonización, han sido desarrollados en: Romero (2017).

De Sousa Santos, Boaventura. 2010. *Descolonizar el saber*, reinventar el poder. Montevideo: Trilce; Extensión universitaria. Universidad de la República.

Dussel, Enrique. 2003. *Europa, modernidad y eurocentrismo*. En: “La Colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas”. Edgardo Lander. Compilador. Buenos Aires: CLACSO.

Dussel, Enrique. 2000. *Ética de la Liberación en la Edad de la Globalización y la Exclusión*. Madrid: Trotta 3ra edición.

Estrugas, Gemma. 2005. *La biblioteca de Alejandría*. En: TK 17 zk. 2005ko abendua.

La Nación. ¿Cuánto pagaron Beyonce y Jay Z por el Louvre?. Diario La Nación, 19 de junio de 2018. Recuperado de: <https://lanacionweb.com/farandula-y-espectaculos/cuanto-pagaron-beyonce-y-jay-z-por-el-el-louvre/>

Lander, Edgardo. 2003. *Ciencias sociales: Saberes coloniales y eurocéntricos*, en La Colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Edgardo Lander, Compilador. Buenos Aires: CLACSO,

Linarez Pérez, Juan Carlos. *El museo, la museología y la fuente de información museística*. ACIMED [online], 2008, vol.17, n.4 [citado 2018-07-21], pp. 0-0. Disponible en: <http://scieloprueba.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352008000400005&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1024-9435.

Mairesse, François. 2013. *El museo híbrido*. Buenos Aires: Paidós; Ariel.

Mignolo, Walter. 2015. *Trayectorias de re-existencia: Ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, del sentir y del creer*. Bogotá: Universidad Francisco José de Caldas,

Olivares, F. *Una mirada a la formación en el ámbito museístico boliviano, desde la gestión cultural*, 2013. En línea: http://www.pedagogiademuseos.org/wp-content/uploads/2013/12/Olivarez_2013.pdf.

Panikkar, Raimon. 2009. *La puerta estrecha del conocimiento*. Barcelona: Herder.

Quijano Aníbal. 2003. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En: “La Colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas”. Edgardo Lander, Compilador. Buenos Aires: CLACSO.

Romero, Javier. 2017. *Potencial político de lo festivo. Aprendiendo de la descolonización*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas; Facultad de Artes ASAB.

Zavaleta R. 1986. *Lo nacional popular en Bolivia*. México: Siglo XXI.

REINVENTANDO NUESTROS MUSEOS

Ricardo Cano / España⁸

Todos los museos tradicionales, los que no siguen manteniendo el formato institucionalizado de hace 150 años, sin excepción, se enorgullecen de la singularidad de sus colecciones. Aunque muchos museos tienen exposiciones únicas, debemos decir que la mayoría de sus exhibiciones existen de la misma forma en más o menos docenas, o incluso en cientos, de otros mismos cientos de museos y centros de cultura. El problema que observamos en todos estos museos tradicionales es que les ha abandonado el alma.

¿Qué podemos hacer? ¿Hay solución para que los museos recuperen sus almas?

La mayoría de las veces, cuando nosotros visitamos un museo, en realidad estamos observando a las personas. Nos gusta ver cómo los visitantes van y vienen, cómo deambulan de sala en sala, cuando se paran ante una vitrina, un cuadro o una cartela. Nos fijamos en sus edades, en su actitud, si se muestran contentos o no, intentando averiguar si están pasando o no un buen rato o si les está interesando la visita. Es curioso que la mayoría de los museos no pregunten al público por la experiencia que han tenido durante la visita. No nos referimos a que se les ofrezca la posibilidad de dejar una nota con un comentario en un cuaderno en la entrada, no, nos referimos a algo que está más relacionado con el estudio de la experiencia formal del visitante en el museo, con los círculos de calidad, entre otras cosas. Y es aquí cuando comienza a abrirse paso en nuestra mente la palabra “innovación”.

Normalmente el concepto de innovación aparece ligado al del desarrollo tecnológico -será que en Silicon Valley están haciendo bien su trabajo -. Pero, sin embargo, nosotros creemos que en realidad ese concepto va mucho más allá,

8 Ricardo Cano es Director de EVE Museos e Innovación. Director de LAB de Innovación Museológica. <https://evemuseografia.com>

ya que hace referencia a todo lo que es susceptible de ser mejorado y optimizado, e introduce para ello soluciones hasta ahora desconocidas. Si analizamos el concepto de innovación, en toda su dimensión de significado con los museos, ¿a qué conclusiones podríamos llegar?

Nosotros entendemos que es necesario llevar a cabo una importante labor de avance, sí o sí. Se trata de promover la contextualización, pero no tanto del contenido de los museos, de sus colecciones, sino de la necesidad de contextualizar el conocimiento que se expone al visitante del museo. Volviendo a lo que mencionábamos sobre nuestras observaciones en los museos, vemos a las personas vagar de un sitio a otro, de contenido expuesto en contenido, de sala en sala, y nos preguntamos si verdaderamente están aprendiendo algo, si asimilan todo el conocimiento que se les ofrece, y si ese conocimiento se encuentra realmente a la vista de todos. ¿Es el conocimiento que ofrece el museo amable con el visitante? ¿Qué ocurre con los diferentes tipos de público en relación con este tema? ¿Qué pasa con los más pequeños? ¿Y qué ocurre con los mayores? Cuando el público abandona el museo, ¿ha llegado a asimilar lo que se le ha expuesto? Nosotros creemos que no.

Uno de los avances más importantes que se ha producido en los últimos años en los museos, ha sido el establecimiento de programas educativos. Es entonces cuando podemos empezar a hablar de innovación aplicada a los museos. Últimamente, la mayoría de los museos programan sesiones educativas normalmente dirigidas a los más pequeños, pero cada vez están orientándolas más a personas adultas. Este tipo de acciones son las que de verdad acercan al público a los museos, y consiguen que los visitantes se diviertan participando mientras asimilan conocimientos de manera activa. Esa es la verdadera función del museo, la de “enseñar conocimientos divirtiendo”. Si todos estamos de acuerdo en que existe una apremiante necesidad de acercar la cultura a la sociedad, los museos tienen mucho que decir al respecto. Las actitudes pasivas, las que están relacionadas con “ahí te dejo eso, haz con ello lo que consideres”, nada tienen que ver con la innovación. Si los museos no ofrecen actividades atractivas, la gente no visita el museo. Pero innovar es mucho más que esto.

No podemos olvidar que “ocio” es el término con el que denominamos al tiempo libre que tenemos para hacer lo que nos dé la gana. Ocio es el tiempo en el que buscamos hacer cosas que nos producen placer, solos o en compañía de otros. Si entendemos ese ocio como una actividad que trasciende a mi “yo” personal para derivarlo a nuestra familia, por ejemplo, la cosa se complica.

Las estadísticas muestran que la personas dedican cada vez menos tiempo de su ocio a ir a los museos. ¿Qué está ocurriendo? Nosotros pensamos que esto ocurre porque la gente no se divierte en los museos, porque los museos no son amables con las personas, porque se ven como una amenaza más que como lugares amables. Y cuando hablamos de personas disfrutando de su ocio, estamos hablando de niños y niñas, de adolescentes, de milenials, de madres y padres, de solitarios, de señores y señoras ya mayores, de turistas, de curiosos, etcétera. ¿Están los museos preparados para satisfacer por igual a todos estos perfiles de público?

Volvamos a nuestra observación particular para intentar comprender cómo interactúa la gente dentro de un museo. Pongámonos en situación. Nos encontramos en uno de los museos más importantes del mundo, de esos que son de visita obligada si eres turista. Las personas deambulan de un sitio a otro, en silencio, con caras de estar haciendo un trabajo de asimilación respecto a lo que ven. Por la expresión que ponen, podemos asegurar que les está costando un esfuerzo importante absorber tal cantidad de conocimientos. Es lógico, el museo es enorme. En este gran museo, visto lo visto, ¿dónde podríamos asegurar que se ha aplicado la innovación? ¿Podemos afirmar que se ha aplicado innovación tecnológica, por ejemplo? ¿Nos parece que este museo ha cambiado poco en los últimos 50 años? ¿Ha habido alguna transformación relevante de cara al público en todo ese tiempo? ¿Es un museo amable con el público? ¿Una niña de 6 años entiende lo que ve cuando observa un Rothko colgado de la pared? ¿O cuando se pone delante de una vitrina que expone 18 jarrones etruscos? ¿Debería existir la clasificación “museos para mayores de 18 años”? Nosotros, desde nuestra atalaya de observación particular, contestaríamos “NO” a todas estas preguntas. ¿Tiene la innovación una clara relación con posibles soluciones a todo este océano de incompreensión y alejamiento? Nuestra respuesta es: ¡SÍ!

Pongamos un ejemplo de lo que nosotros entendemos como una importante innovación en los museos. Una solución innovadora es posibilitar que los visitantes abandonen el museo con una sonrisa, la que a uno se le dibuja en la cara cuando se siente satisfecho, cuando se lo ha pasado bien, cuando piensa que su tiempo de ocio ha servido para hacer algo útil. Ese sería uno de los objetivos más importantes para desarrollar un proyecto de innovación en el museo: Generar sonrisas de satisfacción en el público que los visita. Introducir innovación para que dejemos de ver rostros de agotamiento, caras de

aburrimiento, de hastío, de incompreensión, de frustración, de abandono, de soledad. No queremos ver caras largas en los museos, no queremos ver a más niños y niñas inquietos porque se aburren. No queremos ver a personas mayores con la nariz pegada a una cartela (de doscientas) porque tiene una letra diminuta. No queremos ver a visitantes con caras de no estar entendiendo nada en absoluto cuando se ponen delante de enormes expositores abarrotados de objetos. Queremos que las personas vuelvan a los museos, deseamos ver a las personas contentas dentro de los museos y que, verdaderamente, se diviertan aprendiendo algo nuevo. Para conseguirlo, señores de los museos, hay que evolucionar, modernizarse, hay que innovar. No queda otra.

Tenemos toda una revolución pendiente en la recuperación de las almas de nuestros museos.



MUSEOS Y COMUNIDADES EN EL CONTEXTO PERUANO

Luis Repetto / Perú

El objetivo principal del Perú Case Study es mejorar las relaciones sostenibles entre cuatro museos en la costa norte de Perú y sus respectivas comunidades, centrándose en la sostenibilidad, la integración regional, la educación y el uso de las tecnologías. Este objetivo se logrará a través del diseño y la implementación de dos modelos diferentes de intervención, dos marcos distintos para fomentar o profundizar las relaciones sostenibles entre los museos y sus comunidades.

Los museos están cambiando. Desde 2007, conforme a las resoluciones adoptadas en la 22ª Asamblea General en Viena (Austria), el International Council of Museums (ICOM) define a los museos como “Instituciones sin fines de lucro, permanente al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su entorno con el fin de la educación, el estudio y el disfrute”⁹. Sin embargo, la realidad socioeconómica, política y cultural de nuestro mundo globalizado pone a prueba los límites de estas definiciones. Y así, también, desafía el rol que los museos tienen dentro de nuestras sociedades.

Pero esta situación no es nueva. La vocación social de los museos ya habría sido señalada en la Declaración de Santiago de Chile 1972¹⁰. Asimismo, desde la década de los años ochenta, numerosos aportes enmarcados en el movimiento de la Nueva Museología habrían de criticar la autoridad elitista de estas instituciones, así como llamarlos a convertirse en instrumentos de representación y poder político para las comunidades a las que se deben (Riviére 1985, Fernández 1999, Palomero 2002).

9 En: <http://icom.museum/la-gobernanza/asamblea-general/resoluciones/vienna-2007/L/1/>

10 En: http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/07/copy_of_declaracao-da-mesa-redonda-de-santiago-do-chile-1972.pdf

Sin embargo, comunicar las necesidades de sus comunidades y asegurar la promoción y protección del patrimonio que resguardan, ya no es labor suficiente para los museos. Hoy en día, estas instituciones tienen el desafío de convertirse en verdaderas plataformas de debate y acción, trabajando con y para las comunidades, a fin de hacer frente a los desafíos sociales que se les presenten. Esto es particularmente importante en el caso de las pequeñas comunidades, para quienes el compromiso de los museos resulta vital al momento de llevar a cabo su propia agenda de desarrollo.

América Latina es considerada una de las regiones donde con mayor fuerza, convicción y permanencia se ha hecho manifiesto el interés de los museos por trabajar de manera participativa junto a las comunidades (De Carli 2004). Casos como el Museo de Sitio en la comunidad de Agua Blanca en Ecuador (Mc-Evan y Hudson 2006), o la red de Museos Comunitarios de Oaxaca en México (Burón Díaz 2012), constituyen experiencias excepcionales de trabajo museográfico volcado hacia el bienestar de las comunidades y el fortalecimiento de su identidad.

Aún frente a estos hitos, el Perú no ha quedado atrás respecto a este tipo de iniciativas, pues es considerado uno de los países que más ha avanzado en la implementación de lo que Asensio (2013) llamaría “participación utilitaria” vinculada al patrimonio arqueológico.

Un caso emblemático es el de la costa norte, donde el descubrimiento de las tumbas reales de Sipán en 1987 (Alva y Donnan 1993) marcaría el inicio de una etapa de proliferación de proyectos de investigación sobre el pasado prehispánico de esta región. Como resultado, varios de estos proyectos desembocarían en la creación de museos regionales y de sitio, principalmente en los departamentos de Lambayeque y La Libertad. Marcando distancia con sus predecesores, programas de investigación con poca implicación en acciones de desarrollo comunitario. Estos nuevos proyectos nacerían con un compromiso comunitario en mente, buscando no solo conservar sus hallazgos sino también desarrollarlos como recursos que ayuden a fomentar el bienestar de las comunidades donde estaban localizados. Esta etapa se conocería como la “tercera fase” de la arqueología Moche, un momento de cambio en la práctica de la arqueología en la costa norte, resultado de una combinación de factores como la presencia de investigadores mejor formados, disponibilidad de fondos internacionales y cambios en la concepción del rol de la arqueología en el desarrollo de la región (Castillo y Holmquist 2006: 132-138).

Para el caso de Lambayeque, el Museo de Sitio de Túcume y el Museo Nacional de Sicán destacan por su orientación comunitaria, su énfasis en su labor didáctica y su compromiso con la defensa de los sitios patrimoniales que resguardan. Para el caso de La Libertad, el Museo de Sitio de Chan Chan y el Museo de Huacas de Moche, en el sitio de Huacas del Sol y La Luna, se caracterizan por haber sido pioneros en la incorporación de tecnologías para la conservación y difusión de la importancia de sus sitios, habiéndose convertido en íconos de la identidad regional.

Teniendo en cuenta nuestro interés por descentralizar el apoyo a los museos en el país, destacando la labor que estas instituciones realizan a favor de los territorios alejados de la capital. Y queriendo contribuir a la sostenibilidad de los logros alcanzados por los museos en el contexto específico de la costa norte. Nuestra propuesta ha de centrarse en el apoyo a estos cuatro museos y sus comunidades: Túcume y Sicán en Lambayeque, Chan Chan y Huacas del Sol y La Luna en La Libertad; sabiendo que cuentan con la capacidad de contribuir significativamente al desarrollo cultural, educacional y económico de sus comunidades a través de la recuperación, valorización y conservación de su patrimonio e identidad.

1. ¿Por qué la Costa Norte?

Desde inicios del siglo pasado, la ciencia arqueológica y el Estado peruano han trabajado en conjunto a través de un pacto “nacionalista”: la primera, al servicio de la construcción de una identidad nacional, y el segundo actuando como patrocinador de sus esfuerzos a favor de la construcción de una narrativa de nación (Trigger 1984, Borea 2003). Esta misión nacionalista, ha condicionado históricamente la elección de temas y lugares de trabajo de los arqueólogos. Es por esto que la sierra del Perú, siendo el lugar donde permanecen los monumentos de las culturas prehispánicas más conocidas y arraigadas en los imaginarios nacionales, ha sabido despertar un mayor interés entre los arqueólogos. Tal como considera Asensio (2014):

Con pocas excepciones, la sierra se considera el corazón y el alma de la nacionalidad, el territorio en el cual la peruanidad primigenia se habría desarrollado, hasta consolidarse en los grandes imperios prehispánicos. (p. 88)

Esta visión comenzó a cambiar a raíz de los descubrimientos que Walter Alva hiciera en el sitio de Huaca Rajada-Sipán en 1987. La riqueza y complejidad de los contextos funerarios allí excavados pondrían en evidencia la majestuosidad de la sociedad prehispánica moche. Gracias al alto perfil mediático que tuvo dicho hallazgo, el gobierno, las élites regionales y la población, se apropiarían rápidamente

del descubrimiento¹¹. El Señor de Sipán quedaría convertido en un símbolo nacional, iniciando el proceso de incorporación de las culturas prehispánicas norteñas en el discurso oficial de la identidad peruana. Y se marcaría un punto de quiebre en la práctica de la arqueología en la costa norte, que se convertiría en el escenario de un “boom” arqueológico que desembocaría en la creación de numerosos museos en los departamentos de Lambayeque y La Libertad (Asensio 2014: 87-92).

En 2002, se inauguró el Museo Tumbas Reales de Sipán, en la ciudad de Lambayeque, conteniendo el ajuar funerario excavado por Alva y sus colaboradores. En 2003, el Museo Nacional de Sicán abrió sus puertas al público, exhibiendo los resultados de las investigaciones conducidas por el Proyecto Arqueológico Sicán (SAP) entre 1978 y 2002 sobre la cultura Sicán o Lambayeque. En 2009, el Museo de Sitio de Huaca Rajada-Sipán surgiría como un intento por subsanar la mala relación que el proyecto arqueológico de Sipán tuvo con las poblaciones locales, además de exhibir el ajuar funerario del personaje del “sacerdote-guerrero”. Ese mismo año, el Museo Cao exhibiría el cuerpo tatuado de la “Dama de Cao”, descubierta en el complejo arqueológico El Brujo cuatro años atrás. El año siguiente, le seguiría el Museo de Huacas de Moche, ubicado en el sitio de Huacas del Sol y La Luna, cerca de la ciudad de Trujillo. En 2010, el Museo de Sitio de Túcume, creado en 1992, incorporaría el circuito de visita de Huaca Las Balsas, y en 2014 inauguraría una nueva infraestructura museística.

Asimismo, previo a este periodo “Los proyectos arqueológicos no hicieron ningún esfuerzo por incluir actividades que pudieran sensibilizar a la población local sobre su patrimonio cultural” (Castillo y Holmquist 2006: 134). Afortunadamente, estos nuevos museos nacerán con la idea de que los arqueólogos deben desempeñar

11 Aunque el descubrimiento hecho por Alva preparó el contexto para la proliferación de numerosos proyectos arqueológicos con una evidente vena social, este caso en particular tuvo una relación bastante problemática con la población local. El “Señor de Sipán” fue denominado así haciendo alusión al núcleo de población más cercana, pero el nombre exacto del lugar del descubrimiento es Huaca Rajada. Esta disparidad, sumada a la ocurrencia de un altercado con la policía que llevaría a la muerte de uno de los huaque-ros locales que encontraron el sitio antes de la intervención de los arqueólogos, generó conflictos con los habitantes de la zona. A medida que la puesta en valor del sitio avanzaba, la relación entre el proyecto arqueológico y los habitantes de Huaca Rajada, hasta entonces un sector de Sipán, fue empeorando al punto que sus habitantes comienzan a desarrollar una identidad diferenciada. La decisión de construir el Museo Tumbas Reales de Sipán, inaugurado en 2002, en la capital provincial de Lambayeque y no en el distrito de Zaña a cuya jurisdicción geopolítica el sitio pertenece, terminó por agravar los conflictos con los locales. Recién en 2007, cuando reanudan las excavaciones en Huaca Rajada, y con la posterior inauguración del Museo de Sitio de Huaca Rajada-Sipán, en 2009, es que las demandas de la población local empiezan a ser consideradas de manera más consistente por los arqueólogos a cargo del proyecto. Este cambio de actitud quedó reflejado en la adopción de la denominación “Huaca Rajada-Sipán” para referirse al sitio del descubrimiento inicial de ahora en adelante.

un papel más activo, si no proactivo, para guiar la concepción, el uso, la protección y la comprensión pública del pasado y sus restos. (Elera y Shimada 2006: 217).

El acelerado crecimiento económico del país y el inicio de su descentralización en el marco de la implementación de las reformas neoliberales de los años noventa trajo consigo un sinnúmero de cambios políticos y sociales que perduran hasta el día de hoy (Huber 2012). En el campo de los museos, estos cambios coincidieron con un momento en que nuevas nociones sobre su rol social empezaban a calar con fuerza. En la costa norte, también coincidieron con un contexto de grandes descubrimientos y con un momento de inflexión en la práctica de la arqueología, uno que la comprometía tanto con el desarrollo y empoderamiento de las comunidades locales como con su patrimonio. Todos estos factores, crean un escenario sumamente interesante para llevar a cabo nuestra propuesta, pues que los museos con los que trabajaremos no solo están dispuestos a colaborar con los objetivos de la misma, sino ya han interiorizado muchos de estos propósitos en su quehacer diario desde el momento de su creación.

2. ¿Por qué estos Museos?

Una de nuestras tareas más complicadas fue seleccionar los casos ideales para llevar a cabo los objetivos de nuestra propuesta. Aunque trabajar con museos de Lima hubiera sido logísticamente más sencillo, somos conscientes que la gestión y el apoyo dado a las instituciones museísticas siempre ha estado muy centralizado en nuestro país. No está de más señalar que el éxito de los museos de la costa norte no se ha debido únicamente a su enfoque comunitario, sino también a las estrategias que han tenido que adoptar para suplir la falta de atención y financiamiento de parte del Estado peruano. De aquí que el funcionamiento de los museos en la costa norte se destaque por los siguientes elementos: colaboración entre arqueólogos nacionales e internacionales, inversión privada, apoyo de la cooperación internacional, impacto en las comunidades locales y supervisión del Estado.

Conociendo y reconociendo la trayectoria de los museos en la costa norte, hemos querido contribuir a la sostenibilidad de su labor al incluirlos en nuestra propuesta. Pero ¿con cuáles museos colaborar? Tras cotejar cuidadosamente el impacto que cada una de estas instituciones ha tenido en sus respectivas comunidades y en la región, y luego de consultar con diversos expertos del campo de los museos entre los que podemos mencionar el Viceministro de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales, la Directora del Sistema Nacional de Museos y la Ministra de Cultura, decidimos que era necesario contar con dos casos representativos en cada uno de

los dos departamentos más importantes en el campo de la arqueología norteña. Así, elegimos colaborar con el Museo de Sitio de Túcume y Museo Nacional de Sicán, en Lambayeque, y el Museo de Sitio de Chan Chan y el Museo de Huacas Moche en el sitio de Huacas del Sol y La Luna, en La Libertad.

Principales características de estos museos

Aunque hemos hablado del proceso de consolidación del enfoque comunitario en la costa norte como un todo, lo cierto es que los museos de Lambayeque y La Libertad muestran grandes diferencias en su relación y vínculos con sus comunidades. Esto se debe a las disparidades en el contexto histórico, económico, sociocultural y político en cada departamento. Pero también a causa de las características del patrimonio y los sitios puestos en valor, la historia de sus localidades y las condiciones en las que se desarrollaron los proyectos arqueológicos que precedieron el surgimiento de sus museos.

Museo Nacional de Sicán – Lambayeque

En Lambayeque, el Museo Nacional de Sicán se originó a partir del Proyecto Arqueológico Sicán (SAP) el cual llevó a cabo investigaciones entre 1978 y 2002 sobre la cultura Sicán o Lambayeque, buscando establecer una cronología regional de la existencia y desarrollo de la matriz étnico cultural muchik y quechua¹² desde el 500 A.D. hasta el periodo Inca. Sus colecciones proceden mayormente de contextos arqueológicos ubicados en el Santuario Histórico Bosque de Pómac, sitio por cuya defensa luchó denodadamente entre los años 2001 y 2009 con el fin de preservarlo de invasores y traficantes de tierras. El museo funciona como un centro de investigación, conservación y difusión de las manifestaciones culturales de la población lambayecana. Se caracteriza por su vocación pedagógica, reflejada en

12 Denominación popularizada por el antropólogo y activista Richard Schaedel (1920-2005) a raíz de los trabajos etnográficos realizados por Enrique Brüning (1848-1928) sobre la población indígena de Lambayeque. El término muchik sería usado para referirse a la población mestizo-campesina descendiente de las poblaciones indígenas que habitaron la costa norte del Perú desde tiempos prehispánicos, y para señalar la continuidad de sus rasgos culturales hasta la actualidad desde hace aproximadamente dos mil años. A pesar de que el uso de su idioma nativa (la lengua yunga o muchik) ya se encontraba extinto, Schaedel (1987, 1988, 1996, 1997) sostendría que la esencia de la identidad étnica de este pueblo aún se mantendría vigente en la continuidad en el uso de tecnologías (como el manejo de cultivos tradicionales como el algodón nativo) y en los procesos cognoscitivos subyacentes a sus creencias (como en la medicina tradicional y el curanderismo). Actualmente, esta tesis es sostenida y desarrollada por los investigadores del Museo Nacional de Sicán, quienes además han incorporado y señalado la importancia del sustrato étnico quechua en la historia del desarrollo de las civilizaciones de la costa norte hasta el día de hoy, habiendo creado el concepto de “matriz étnico cultural muchik y quechua” (Elera 2014, 2017).

los contenidos de su exhibición y en el desarrollo de proyectos educativos que buscan la incorporación de temas referentes a la identidad local y el paisaje cultural en el currículo escolar de la provincia de Ferreñafe. Además, se ha convertido en un agente de desarrollo sostenible en las comunidades locales al articular y desarrollar de múltiples iniciativas que aprovechan el valor del patrimonio cultural y natural como elemento de cohesión identitaria y para generar recursos económicos.

Museo de Sitio de Túcume – Lambayeque

En este mismo departamento, el Museo de Sitio de Túcume, creado en 1992 y renovado en 2014, es consecuencia de un proyecto de investigación arqueológica llevado a cabo entre 1989 y 1994 y financiado por el Museo Kon-Tiki de Oslo (Noruega) bajo el patrocinio de Thor Heyerdahl (1914-2002). Ubicado en el sitio arqueológico del mismo nombre, el museo de Túcume resguarda un conjunto de 26 pirámides de adobe y decenas de edificios más pequeños, todos reunidos en torno al cerro Purgatorio o La Raya. “Desde sus inicios, tuvo un acercamiento permanente con diversas expresiones de la cultura tradicional local, proponiendo un diálogo permanente entre el pasado y el presente, no solo desde sus exhibiciones sino en el fomento de las relaciones comunitarias” (Narváez 2017: 19). Su modelo de gestión basado en tres ejes de acción: territorio, patrimonio y comunidad, lo ha hecho acreedor a numerosos premios de carácter nacional e internacional¹³, constituyéndolo en un verdadero ejemplo de Ecomuseo.

Este enfoque ha permitido que el museo mantenga un proceso permanente de acercamiento al patrimonio cultural junto con la comunidad local, buscando su conservación y su uso adecuado en campos tan diversos como: la educación escolar, la recuperación de tecnologías ancestrales, saberes productivos y tra-

13 Denominación popularizada por el antropólogo y activista Richard Schaedel (1920-2005) a raíz de los trabajos etnográficos realizados por Enrique Brüning (1848-1928) sobre la población indígena de Lambayeque. El término *muchik* sería usado para referirse a la población mestizo-campesina descendiente de las poblaciones indígenas que habitaron la costa norte del Perú desde tiempos prehispánicos, y para señalar la continuidad de sus rasgos culturales hasta la actualidad desde hace aproximadamente dos mil años. A pesar de que el uso de su idioma nativa (la lengua yunga o *muchik*) ya se encontraba extinto, Schaedel (1987, 1988, 1996, 1997) sostendría que la esencia de la identidad étnica de este pueblo aún se mantendría vigente en la continuidad en el uso de tecnologías (como el manejo de cultivos tradicionales como el algodón nativo) y en los procesos cognoscitivos subyacentes a sus creencias (como en la medicina tradicional y el curanderismo). Actualmente, esta tesis es sostenida y desarrollada por los investigadores del Museo Nacional de Sicán, quienes además han incorporado y señalado la importancia del sustrato étnico quechua en la historia del desarrollo de las civilizaciones de la costa norte hasta el día de hoy, habiendo creado el concepto de “matriz étnico cultural *muchik* y quechua” (Elera 2014, 2017).

diciones orales, y la revaloración de diversos aspectos de la cultura local como la música, la danza o la religiosidad popular.

Museo Huacas de Moche – La Libertad

En La Libertad, el Museo de Huacas de Moche se ubica en el valle de Moche, en las inmediaciones del sitio arqueológico de Huacas del Sol y La Luna, a pocos minutos de la ciudad de Trujillo. Aunque iniciaría como un humilde proyecto universitario, la calidad de los descubrimientos hechos en la campiña de Moche pronto incrementaría el apoyo de la Universidad Nacional de Trujillo, y de las élites regionales a través del Patronato de Huacas del Sol y La Luna, así como del sector privado por medio de la Fundación Backus. El trabajo conjunto de estos y otros actores, incluyendo algunos de los expertos más reconocidos del país, daría lugar a la creación, en el año 2010, del museo Huacas de Moche, cuya propuesta museográfica y arquitectónica que busca adaptarse a su entorno de la misma manera que lo hizo la civilización mochica. Este museo se caracteriza por la incorporación de recursos tecnológicos bastante avanzados para su época, entre los que destaca un cubo de grandes dimensiones que en sus cuatro caras laterales muestra imágenes de combates y rituales mochicas elaborados a partir de iconografía animada con la técnica stop motion. En cuanto a su compromiso comunitario, el museo y sus socios han emprendido esfuerzos para potenciar la labor de los artesanos de la campiña de Moche, buscando la mejorar de la calidad de sus trabajos e incentivando la incorporación de la iconografía moche en sus creaciones, con la intención de generar un sello de calidad e identidad para sus productos.

Museo de Sitio de Chan Chan – La Libertad

Finalmente, la que fuera la capital política, administrativa y religiosa del Estado Chimú, la ciudad de barro de Chan Chan, se ubica en el distrito de Huanchaco, a veinte minutos de la capital departamental de La Libertad, Trujillo. La historia de este sitio monumental se inicia en el año 850 d.c. y abarca un período de 650 años hasta poco después de la conquista Inca en 1470, habiendo albergado en su época de mayor esplendor a unos 35,000 habitantes y contado con una expansión máxima de 20 km² (Hoyle y Castellanos 2000). En 1986, Chan Chan fue inscrito en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO y a la vez en la Lista de Patrimonio Mundial en Peligro debido al delicado estado de conservación y a las condiciones adversas experimenta a causa de factores ambientales y humanos. Un par de años más tarde, en 1990, inauguraría su propio museo de sitio, para contar la historia, conservar y exhibir los hallazgos encontrados durante las investiga-

ciones realizadas en la ciudadela. En 2009, el museo recibiría una remodelación, incorporando una moderna “sala maqueta” en la que se realizarían proyecciones digitales para explicar la historia del antiguo pueblo de Chan Chan. Y al igual que en las Huacas del Sol y La Luna, este museo apostaría por uso de recursos tecnológicos para reforzar el carácter de su exhibición. Además de la incasable labor de investigación y conservación que realiza en la ciudadela de Chan Chan, el museo se destaca por contribuir significativamente a la difusión de la importancia del sitio de patrimonio mundial como un ícono de la identidad regional, habiendo logrado incluir las visitas a los sitios de Chan Chan y Huaca del Sol y La Luna como parte del currículo educativo del departamento.

Problemática de estos museos

Por supuesto, el trabajo de estos museos no es perfecto, y lo mismo puede decirse de su relación con sus comunidades que, aunque positivas en ciertos aspectos, también pueden resultar bastante complicadas en otros.

Museo Nacional de Sicán – Lambayeque

El Museo Nacional de Sicán, por ejemplo, tiene dificultades para responder a las necesidades de las múltiples comunidades con las que se encuentra comprometido: la comunidad de Ferreñafe, ciudad donde se ubica el museo; las comunidades alrededor del Bosque de Pómac, lugar de donde provienen sus colecciones; las comunidades de la zona de Batán Grande, quienes acogieron a los integrantes del Proyecto Arqueológico Sicán (SAP) en sus inicios; y las comunidades quechua hablantes de los distritos de Incahuasi y Kañaris en la sierra de Lambayeque, a quienes el museo ha empezado a prestarles mayor atención en los últimos años. Una situación que da como resultado un museo que se siente desarraigado de un contexto específico pero comprometido, a la vez, con las necesidades de múltiples territorios y grupos humanos.

Museo de Sitio de Túcume – Lambayeque

El Museo de Sitio de Túcume, por otro lado, si bien mantiene una relación bastante cercana y cordial con las comunidades que viven en las inmediaciones del sitio arqueológico, aún tiene problemas para vincularse con determinado sector de la población local. Principalmente, con aquellos pobladores que viven cerca del núcleo urbano del distrito, alejados del rango de acción

directo de los programas sociales del museo, cuyos compromisos e ideales de desarrollo se encuentran más apegados a la dinámica de crecimiento urbano del pueblo, a semejanza de la capital departamental, que a la conservación de su entorno monumental y los valores asociados a su patrimonio cultural.

Museo Huacas de Moche – La Libertad

En el Museo de Huacas de Moche y el Sitio de Huacas del Sol y La Luna, la incongruencia entre visiones y expectativas de desarrollo sostenidas entre diversos grupos de actores ha generado serios conflictos respecto a la puesta en valor del patrimonio de la campiña de Moche. Mientras que, por un lado, los municipios locales acusan a los arqueólogos de haber privilegiado las conexiones con las élites de la ciudad de Trujillo en perjuicio de la población local. Los arqueólogos, por otro, acusan a los municipios locales de nunca haberse interesado por la zona de la campiña, lugar donde se ubica el sitio arqueológico (Asensio 2010: 19). A estas tensiones se le suman muchos otros conflictos entre los arqueólogos y los habitantes de la campiña de Moche. Entre ellos, disputas con los artesanos locales respecto a la calidad de las artesanías vendidas como souvenirs en las Huacas del Sol y La Luna. O bien la fuga del territorio de los habitantes tradicionales de la campiña, quienes han dejado en su lugar una nueva población migrante con muy poca vinculación con las actividades del sitio arqueológico.

Museo de Sitio de Chan Chan – La Libertad

Por último, la ciudadela y Museo de Sitio Chan Chan debe lidiar diariamente con numerosos factores que perjudican el estado de conservación de la ciudadela, y uno de los más preocupantes es, precisamente, el factor humano. La expansión de la actividad agroindustrial y el crecimiento urbano en las inmediaciones del complejo amenazan constantemente su integridad: perjudicando la estabilidad de sus construcciones conforme se aproximan a los límites de la zona protegida; destruyendo parte de las mismas para elaborar adobes, construir viviendas o facilitar vías de acceso; así como afectando el paisaje cultural del sitio al contaminarlo visual y físicamente con basura. Como ícono de la identidad regional, el desafío de Chan Chan está intentar “bajar” del imaginario glorificado que los colectivos nacionales, regionales y locales tienen del sitio, hacia una actitud mucho más pragmática, en pro del reconocimiento de su valor, su apropiación por parte de los locales y la toma de acciones concretas a favor de su defensa.

Es a través de un cuidadoso balance de la trayectoria de cada uno de estos museos y las particularidades de su trabajo con las comunidades, que hemos decidido incluirlos como parte integral de nuestra propuesta, buscando potenciar los aspectos positivos de su actuación y contribuir a mejorar la situación de sus aspectos negativos. Todo esto con miras de fomentar la sostenibilidad de sus buenas prácticas a lo largo del tiempo.

Bibliografía

Alva, Walter y Donnan, Christopher B. (1993). *Royal Tombs of Sipán*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, University of California. California.

Asensio, Raúl H. (2010). *Arqueología, museos y desarrollo territorial rural en la costa norte del Perú*. Proyecto Desarrollo Territorial Rural con Identidad Cultural (DTR-IC). Rimisp, Santiago, Chile.

Asensio, Raúl H. *¿De qué hablamos cuando hablamos de participación comunitaria en la gestión del patrimonio cultural?* En Revista Argumentos, año 7, n.º 3. Julio 2013. Disponible en http://www.revistargumentos.org.pe/participacion_patrimonio.html

Asensio, Raúl H. (2014). *Entre lo regional y lo étnico: el redescubrimiento de la cultura mochica y los nuevos discursos de identidad colectiva en la costa norte (1987-2010)*. En Cuenca, R. (Ed.). *Etnicidades en construcción. Identidad y acción social en contextos de desigualdad*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. Págs. 85-123.

Borea, G. (2003). *Hablando de nosotros en un país pluricultural: identidad, poder y exotismo en los museos peruanos*. Lima. En *Arqueológicas*, n.º 26. Págs. 267-275.

Burón Díaz, Manuel. (2012). *Los museos comunitarios mexicanos en el proceso de renovación museológica*. Madrid. En: *Revista de Indias*, vol. LXXII, núm. 254. Págs. 177-212.

Castillo Butters, Luis Jaime y Holmquist Pachas, Ulla Sarela. (2006). *Modular Site Museums and Sustainable Community Development at San José de Moro, Peru*. En Silverman, H. (Ed.). *Archaeological Site Museums in Latin America*. Gainesville: University Press of Florida. Págs. 130-155.

De Carli, G. (2004). *Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos*. Revista ABRA, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional, Editorial EUNA, Costa Rica.

Elera, Carlos G. y Shimada, Izumi. (2006). *The Sicán Museum: Guardian, Promoter, and Investigator of the Sicán Culture and the Muchik Identity*. En Silverman, H. (Ed.). *Archaeological Site Museums in Latin America*. Gainesville: University Press of Florida. Págs. 217-233.

Fernández, Luis A. (1999). *Introducción a la Nueva Museología*. Alianza editorial. Madrid.

Huber, L. (2012). *Desigualdad, diferencia y política de identidad*. En J. Cotler y R. Cuenca (Eds.). *Las desigualdades en el Perú: balances críticos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Mc-Evan, Silva y Hudson, Chris. (2006). *Using the Past to Forge the Future. The Genesis of the Community Site Museum at Agua Blanca, Ecuador*. En Silverman, H. (Ed.). *Archaeological Site Museums in Latin America*. Gainesville: University Press of Florida. Págs. 187-216.

Narváez Vargas, Luis Alfredo. (2017). *Patrimonio, territorio y comunidad*. El ecomuseo Túcume. En Quingnam, vol. 3, enero – diciembre. UPAO. Trujillo. Págs. 19-34.

Palomero, Santiago. (2002). “¿Hay museos para el público?”, *Museo*, núm. 6. Asociación Profesional de Museólogos de España, Madrid. Págs. 141-157.

Rivière, G. H. (1985). *Defnición evolutiva del ecomuseo*. *Museum*, 148 (vol XXXVII, n° 4) ICOM, Paris.

Rivière, G. H. (1993). *La museología: Curso de museología*. Textos y testimonios. Madrid. Akal.

Trigger, B. (1984). *Alternative Archaeologies: Nationalist, Colonialist, Imperialist*. En *Man*, nueva serie, vol. 19, n.º 3, 1984, pp. 355-370.

MUSEOS, COMUNIDAD E IDENTIDAD

Eduardo Garbino Guerra / Argentina

Es la primera vez que vengo a Bolivia y estoy impactado por esta geografía, por la profundidad del sincretismo, algo que nos suele conmover a los argentinos ya que nuestro país no se caracteriza por la presencia mestiza como México, Perú o Bolivia. Una gran porción de nuestra sociedad proviene de las corrientes inmigratorias europeas. Les confieso que, a lo largo de este maravilloso Encuentro, me he sentido impregnado de un profundo espíritu americano, que no experimentaba desde hace mucho tiempo. Creo que estos Encuentros son la simiente, la base liminar, de otros que vendrán, más temprano que tarde, ya que estoy convencido de su efecto multiplicador.

Tres conceptos han recorrido las intervenciones: identidad, memoria y cultura. Conceptos básicos, constitutivos de cualquier actividad comunitaria, que han sido brutalmente distorsionados en nuestra América. De forma breve y sintética, intentaré relatar la experiencia de recuperación cultural y de lucha contra el tráfico ilícito de piezas arqueológicas, que hemos llevado a cabo, a lo largo de 15 años, un grupo de vecinos de La Falda, una ciudad pequeña de las Sierras de Córdoba (Argentina) en el valle de Punilla, con una población de alrededor de 36.000 habitantes. Por primera vez, un conjunto de ciudadanos se empodera y lucha por la recuperación de un Museo, en los ámbitos administrativo, judicial y público, con consecuencias en la jurisdicción de competencias en la protección del patrimonio cultural. Esta experiencia está a la vanguardia de la lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales.

Todos sabemos que América, es un mercado propicio para el saqueo de bienes de nuestra historia cultural, y que más allá del daño económico que se provoca, se violenta, se impide el conocimiento de nuestro pasado cultural, abriendo una profunda herida en la dignidad de nuestros pueblos. Quienes especulan, almacenan o comercializan piezas que pertenecen a nuestra historia y a nuestros padres ancestrales son verdaderos genocidas culturales. Así lo hemos sostenido en nuestros escritos y presentaciones judiciales. Son genoci-

das porque dejan a nuestros pueblos huérfanos de instrumentos que permiten construir nuestra identidad como nación. La memoria no es un espacio en nuestro cerebro para acumular información, ideas o conocimientos. Es un instrumento de construcción identitaria, un verdadero eje ontológico sobre el cual se constituye la personalidad individual y colectiva. Sin memoria no hay humanidad, sin memoria no hay mundo, sin memoria no hay persona.

No hay identidad si no hay memoria; no hay arte, no hay cultura, sin memoria. Los griegos la llamaban Mnemosine y la consideraban la diosa de todas las musas, de lo que da forma y sentido a la vida, es un muro de contención de la nada y el olvido. El acto del recuerdo, es justicia hacia las víctimas del dolor y la violencia, hacia los individuos y los pueblos desaparecidos, aplastados por “el terrible poder de aniquilación” de la historia universal. Es resistencia a la violencia, es traer al presente, a los débiles, a los olvidados, a los ninguneados de la historia.

La memoria es el sentido de la corralidad de todos los seres humanos; incluso de aquellos que en un momento no fueron visibles, pero que los revela como presentes... Es un acto de amor, es garantía de libertad.

En estos días se han vivido en este Encuentro actos directos de memoria, que nos colocan a todos los participantes en una interrelación humana profundamente amorosa. Esto lo hemos aprendido nosotros en la experiencia que estamos compartiendo con ustedes.

A lo largo de la historia de la humanidad, las potencias que dominan a poblaciones más débiles, luego de sus conquistas militares se apoderan de sus memorias, porque un pueblo que se queda sin memoria es muy sumiso. Pero, a su vez, hay muchos ejemplos de ciudadanos que ejercen la defensa del patrimonio cultural.

- En la ciudad de Leningrado-San Petesburgo- que estuvo cercada por los nazis durante 4 años, los ciudadanos no solamente enterraban reservas alimenticias para poder resistir el cerco alemán sino que guardaron bajo tierra las magníficas obras que Pedro El Grande había acumulado en el Hermitage.
- La lucha del pueblo francés durante la retirada del ejército de ocupación. Los nazis se llevaban en tren las obras de grandes pintores franceses pero

el gremio ferroviario y los maquis cambiaron los carteles de las estaciones haciendo que el convoy diera un giro y volviera a París, logrando rescatar su patrimonio cultural. Esto está documentado en el film *El Tren* de John Frankenheimer.

- Otro ejemplo es el de Melina Mercouri, actriz griega y Ministra de Cultura que luchó denodadamente para que los ingleses devolvieran las obras que habían robado en su país. Lamentablemente no tuvo éxito.

La historia del Museo Ambato comienza con las excavaciones que un *huaquero*, Aroldo Rosso, realizaba en el Noroeste argentino logrando reunir una de las colecciones de piezas arqueológicas más importantes de América. Excavaba sin algún criterio técnico ni científico, pero se encontró con piezas pertenecientes a la Cultura de la Aguada, una civilización precolombina que ocupaba un territorio de 800 hectáreas aproximadamente y se especializaba en la producción de obras de cerámica negra, una técnica que implicaba altos conocimientos y adelantos, Rosso logró que el gobierno provincial comprara una casa para exhibir su colección particular, creando así en 1987 el Museo Arqueológico Argentino Ambato. En ese momento, la legislación argentina era muy ambigua en cuanto a la propiedad del origen de la riqueza extraída del subsuelo, lo que posibilitaba que los huaqueros se apropiaran de las piezas que encontraban en sus excavaciones privadas. Cinco años después de inaugurado el Museo, muere el coleccionista y surge el interrogante: ¿de quiénes son estas piezas?

Se construye así una tensión dialéctica relacionada con la propiedad de las piezas que integraban la colección: ¿pertenecen al ámbito de la propiedad privada del coleccionista o forman parte del patrimonio de la Nación? No nos gusta cotizar monetariamente a las piezas, pero, a veces, es necesario ofrecer alguna cifra para destacar su valor. Por ejemplo, un jarrón de cerámica negra precolombina no baja de 100.00 dólares en el mercado negro. Lo colectado por Rosso superaba los 6 o 7 millones de dólares. A su muerte, los herederos iniciaron un trámite legal para abrir un proceso de sucesión que les permitiera repartirse las piezas. ¿Frente a esto, un grupo de vecinos –artistas, maestros, profesionales, intelectuales– comienza a preguntarse si estas piezas, pertenecían al dominio de la propiedad privada, o eran del dominio de lo público, eran públicas o privadas?

Se autoconvocan y realizan consultas a profesionales del Derecho, entre los que me encontraba, mi respuesta, fue que pertenecían al Patrimonio Cultural de la Nación. Para fundar esa opinión se tuvo en cuenta:

a) la Legislación Nacional:

- Constitución Nacional, hasta diversas normas en el Código Civil, previos a la sanción de la actual Ley N°. 25.743.

En su artículo 41, la Constitución Nacional disponía que *“Las autoridades proveerán... a la preservación del patrimonio natural y cultural...”*.

- Por su parte, en materia civil, la Reforma del Código Civil de 1968 ya había declarado de dominio público a las ruinas y yacimientos arqueológicos y paleontológicos (art. 2340 inc.9).

En el mismo orden de ideas, el artículo 2340 inciso 9° del Código Civil incluye en el dominio público *“Las ruinas y yacimientos arqueológicos y paleontológicos de interés científico”*.

- La Ley 12665, de lugares y monumentos históricos, prohíbe disminuir el valor histórico y el histórico-artístico de los lugares, monumentos e inmuebles de particulares que la autoridad nacional califique como tales.
- La Ley 9080, reglamentada mediante el Decreto de fecha 29/12/1921, la cual fue derogada por la actual Ley 25.743, atribuía a la Nación la propiedad de las ruinas y de los yacimientos arqueológicos y paleontológicos de interés científico.
- En el año 1968 se dicta la Ley 17.711, que introduce modificaciones al Código Civil, incorporando distintos principios normativos, como por ejemplo el artículo 2339, estableciendo que las cosas son bienes del estado general que forma la Nación, o de los estados particulares que de ella se compone, según la distribución de los poderes hecha por la Constitución Nacional, y el artículo 2340 inciso 9° incluye entre los bienes públicos a las ruinas y yacimientos arqueológicos y paleontológicos de interés (científico)

b) Legislación Internacional:

- Pacto Roerich: Protección de Instituciones Artísticas y de Monumentos Históricos (1933)
- Naciones Unidas - UNESCO. Convención para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado-La Haya 14 de mayo de 1954.
- Recomendación que define los Principios Internacionales que deberán aplicarse a las excavaciones arqueológicas. Nueva Delhi 1956.
- Naciones Unidas - UNESCO. Convención sobre medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de Bienes Culturales. París, 1970.
- Naciones Unidas - UNESCO. Convención sobre Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural. París, 1972.
- Convención sobre Defensa del Patrimonio Arqueológico, Histórico y Artístico de las Naciones Americanas. San Salvador 16 de junio de 1976.
- Naciones Unidas-UNESCO. Recomendación sobre Protección de los Bienes Culturales Muebles. París 1978.
- Convenio de UNIDROIT Sobre los Bienes Culturales robados o exportados ilegalmente. Roma 1995.

Sosteníamos nuestra posición frente al rechazo de todos los estamentos de nivel administrativo municipal, provincial y nacional. La Procuración de la Provincia emitió un Dictamen diciendo que el Gobierno no podía intervenir porque violaba el derecho constitucional de la propiedad privada. Contrariamente, nosotros sosteníamos que el derecho constitucional protegía a los ciudadanos en su calidad de dueños de la riqueza del subsuelo.

Perdíamos la batalla, hasta que en el año 2003, se sanciona la Ley Nacional 25.743 de Protección del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico que expresa de modo explícito que la riqueza paleontológica

y arqueológica del subsuelo argentino pertenece a la Nación y que el estado argentino ejerce la tutela, es decir que es responsable de su preservación, conservación y exhibición. Esa Ley nos daba la razón y nos ofrecía un instrumento para seguir nuestra lucha. Ahora bien, como todos sabemos una cosa es la sanción de una Ley y otra, su aplicación concreta.

A partir de allí, nuestra tarea estuvo centrada en construir un escenario orientado a profundizar la idea de que la colección era patrimonio cultural de la Nación Argentina. Iniciamos un Recurso de Amparo –una acción sumaria que puede realizar todo ciudadano que siente vulnerado sus derechos– pidiendo protección al Estado para proteger ese derecho. Esta acción por la cual una organización ciudadana –ya nos habíamos conformado en Asociación Civil Amigos del Museo Ambato– pedía al Estado la protección de un bien cultural. Representaba un hecho inédito en Argentina y fue reconocida por los jueces en su sentencia.

En febrero de 2008, el Juez nombra un perito para realizar un inventario de las piezas que estaban embaladas ya que el Museo permanecía cerrado en una casa que se estaba deteriorando. Justo unos días antes de la fecha fijada para la realización del peritaje se produce el saqueo de alrededor de 700 piezas arqueológicas. Las 300 que quedan son las que hoy están exhibidas en el Museo. Este robo tuvo una gran repercusión mediática. Se abre un nuevo escenario, esta vez en el ámbito de la justicia penal y la Asociación Amigos se constituye en querellante particular. Esto nos permitió adquirir mucha experiencia en el mundo del tráfico ilícito.

Desde mi punto de vista, los coleccionistas son psicópatas ya que alguien que tiene en su poder un Picasso o un jarrón precolombino para guardarlo en el sótano de su casa y disfrutarlo con los amigos no merece otro calificativo. Además, es un genocida cultural porque está impidiendo a todos los habitantes de una nación gozar de un instrumento cultural que les permita conocer su pasado y forjar su identidad.

Así comenzamos a hablar. Y tuvimos éxito. En un allanamiento realizado en 2012, la Policía Federal junto con Interpol, descubre en un barrio aristocrático de Buenos Aires, en el domicilio de un conocido politólogo y especialista en arqueología, 60 piezas preparadas, listas para ser vendidas. Esta persona que además era miembro del gobierno de la ciudad de Buenos Aires sigue

procesada. Este es un éxito de nuestro trabajo. El Juez acaba de resolver que esas piezas vuelvan a nuestro Museo.

Luego de este escándalo mediático, fuimos convocados por la Presidenta de la Nación, hasta ese momento la única funcionaria que se ocupó del caso. Fue una magnífica entrevista de la cual salimos con un importante subsidio destinado a reformar la casa y reabrir el Museo. La Asociación Amigos administró la obra civil y el proceso de recuperación y puesta en valor del Museo que está custodiado por la Gendarmería Nacional.

La experiencia de empoderamiento, lucha y recuperación de este bien cultural se ha transformado hoy en un proceso de gestión social. No recibimos ninguna subvención salvo las cuotas que pagan los vecinos socios de nuestra organización, las entradas y el producto de los espectáculos que se realizan en el Museo.

Creemos que nuestra experiencia, como la de muchos colegas que han expuesto sus historias en este Encuentro, aportan a la construcción de nuevas narrativas y corrientes museológicas. Nuestras actividades no se concentran solamente en la exhibición de las piezas arqueológicas, sino que intentamos provocar en nuestros visitantes, emociones y sentimientos asociados al cuidado y preservación del patrimonio cultural. Al iniciar la visita guiada hacemos una invocación al jaguar, animal mítico muy valorado desde el Río Grande hasta el Sur, para pedirle que custodie este viaje al pasado, viaje que no intenta solamente brindar información acerca de cómo vivían nuestros antepasados, sino que busca vivenciar obras y relatos que nos ayudarán a ser mejores personas y a tener una nueva relación con el pasado y con el mundo. Todas las personas nos hemos preguntado alguna vez de dónde venimos, qué hacían nuestros abuelos, así también los pueblos necesitan conocer cuáles son sus orígenes.

Entonces, nuestra experiencia está relacionada con el empoderamiento de la ciudadanía en la protección del patrimonio cultural y con la visibilización de una memoria ancestral que confluye con una memoria contemporánea que crea comunidad.

Concluyo con una vivencia personal. Como todos los compañeros que han participado de esta magnífica experiencia de contacto con ese instrumento cultural del pasado, yo cambié y transformé mi conciencia y mi concepción

filosófica. Mi intervención se inició en el terreno profesional pero me convertí en activista, me enamoré y hoy sigo apasionado. Influido por concepciones eurocéntricas, pensaba que lo más importante era el Ser; hoy creo que estoy siendo y que, aunque no corra por mis venas ni un mililitro de sangre aborigen me siento hermanado con ellos. Desde hace más de cien años mi familia vive en este suelo, por lo tanto, ya tengo sangre americana. El contacto con estas piezas me/nos transformó. Creo que hemos logrado ir creando conciencia, memoria e identidad.

INSTITUCIÓN Y EDUCACIÓN. EXPERIENCIAS EDUCATIVAS EN EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BUENOS AIRES (MACBA)

Ailén Ponce / Argentina

Introducción

En el presente trabajo, abordaré el rol del educador dentro del marco institucional del Museo, en la posibilidad del encuentro de saberes y experiencias nuevas y divergentes, en una contemporaneidad adversa, con comunidades abyectas por el uso de nuevos códigos y consumos culturales. En este contexto pensaré cómo y de qué manera el educador puede afrontar las nuevas necesidades humanas y subjetivas en un contexto postcapitalista, signado por la violencia, donde los grandes relatos se ven destruidos y el sentido de la verdad univoca pierde sentido. (Zizek 2007,18)

Correlativamente, me propongo repasar el rol del educador en su andamiaje dentro de las instituciones, tomando como eje mi experiencia personal dentro del Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA), con sus propias particularidades, como institución privada, con un patrimonio específico: obras de arte abstracto contemporáneo. Así a partir de sus propias particularidades: su especificidad patrimonial, su carácter de institución privada, realizaré un



análisis de cómo se construyen las relaciones entre sus visitantes y la institución, teniendo en cuenta que se trata de una comunidad adversa, que se vincula con el Museo de formas diferentes. En este sentido, desarrollaré a través de mis experiencias como educadora, las diferentes herramientas didácticas e inclusivas que abordamos dentro de la institución para generar vínculos con los visitantes.

El concepto de institución, museo e institución cultural

Para referirme al concepto de institución, tomaré al sociólogo francés François Dubet, quien hace un análisis exhaustivo sobre la historia de las instituciones y el declive de estas en la posmodernidad. Al referirse a las mismas las define “como un conjunto de hechos sociales que están organizados, se transmiten de una generación a otra y se imponen a los individuos. Son maneras de ser, objetos, maneras de pensar y, por último, toda la vida social puede remitirse a un conjunto de instituciones.” (30, 2002). El autor en su trabajo sobre las instituciones piensa que a lo largo de la historia y en nuestra contemporaneidad, las mismas se encuentran en un proceso de declive, ya que las bases sobre las que surgen, como la moral, los valores y la autoridad hoy en día se ven corrompidas por nuevas subjetividades y formas de pensar y ser en el mundo. Entendemos que el museo es una institución que cómo tal cumple las características que delimitan a las mismas, se puede pensar también como los mismos se encuentran en un proceso de declive, ya que como afirma el autor en nuestra contemporaneidad, los sustentos que sostienen las estructuras de estas se encuentran en una profunda crisis. La pregunta que surge frente a esta problemática podría ser ¿cómo volver a generar un espacio de encuentro de saberes y de experiencias en estos espacios?

Siguiendo la línea de Dubet, me propongo pensar el Museo en nuestra contemporaneidad, tomando la tipología de Zunzenegui, que piensa al Museo como un espacio móvil “rompiendo la estructura tradicional del arte, liberando su esteticismo y de su dependencia de objeto precioso e intocable”, en donde las exposiciones a diferencia de las formas tradicionales del museo como espacio cerrado, se puedan vivenciar de diferentes formas, postergando el saber unívoco, por la apertura de los sentidos y los interrogantes. Como bien plantea el autor “la exposición (y el museo) posmoderno, es, por tanto, el lugar donde las preguntas sustituyen a las respuestas, el dédalo a la linealidad, el recorrido aleatorio de carácter individual, al recorrido indicativo de carácter colectivo. Si el museo tradicional hacía del visitante un héroe y de su adquisición un saber sobre el ser del objeto central del relato, el museo posmoderno parece presentarse (cancelando los grandes relatos) como un espacio de itinerancia en el que se hace patente la puesta entre paréntesis del objeto de valor tradicional con el que busca la conjunción y donde, finalmente,

lo pasional pueda primar sobre lo cognoscitivo, convirtiéndose la fugacidad del contacto tímico en uno de los elementos delimitatorios del trayecto”.

Atravesando estas problemáticas que nos planteamos al pensar en los museos en la contemporaneidad, desde el área de educación del Museo y siguiendo la línea de Zunzenegui, proponemos generar un espacio móvil, con nuevas experiencias que generen mayores interrogantes más que respuestas unívocas.



Nuevos consumos culturales

Siguiendo la línea de trabajo, una de las grandes preguntas que me hago como trabajadora de un museo, es cómo afrontar las nuevas formas de vinculación que proponen los jóvenes, vinculado también con el entorno social y cultural que nos atraviesa como sociedad. ¿Cómo lograr un encuentro entre una cultura viva y lo que propone el museo en relación con la revisión de un pasado, a veces lejano para muchos? ¿Cómo lograr el aprendizaje del patrimonio cultural, en los visitantes?. Estas preguntas nos las hacemos también con todos nuestros compañeros del área de Educación, con quienes diseñamos desde nuestra área, diferentes herramientas que interpelan al espectador del museo de una forma más activa, teniendo en cuenta también que al trabajar con obras de arte abstracto contemporáneo, es importante generar un espectador más interactivo y reflexivo, comprendiendo también todo el proceso de la obra de arte, lo que nosotros denominamos “la cocina de la obra de arte”.

Una de las propuestas que introdujimos fue el uso de los emojis: los visitantes al ingresar al museo tienen la posibilidad de adquirir un kit de emojis que pueden ser dejados en las obras. Entendemos por esta interacción, en principio una nueva forma de generar vínculos con las obras de arte, estos símbolos de la cultura digital son utilizados para expresar sensaciones, emociones, ideas, en diferentes dispositivos de mensajería instantánea, entre otras. De esta forma proponemos una interacción entre la materialidad de la obra de arte en interacción con la cultura digital. Los resultados han sido sumamente positivos, ya que los visitantes del museo, de diferentes edades, tanto niños de la primera infancia como adultos mayores, generan un nuevo vínculo con las obras y el recorrido del museo, de una forma más lúdica e interactiva.

Es importante pensar siendo educadores de las nuevas generaciones, cómo generar el encuentro entre la enseñanza y el aprendizaje, desde dinámicas más abiertas y teniendo más en cuenta las subjetividades de cada uno. Tomando el trabajo realizado por Danilo Martuccelli podemos pensar en palabras del autor “Cómo generar un espacio de reconocimiento en una sociedad sumida en el desencantamiento, en el resquebrajamiento de las creencias religiosas y la emergencia de un mundo social liberado de la idea de que el orden social de las cosas (La tradición) pueda seguir siendo la principal fuente de normativa de nuestras acciones. La modernidad implica la ruptura de la continuidad, en donde la herencia cultural y la autoridad dejan de ser una respuesta evidente y universal y se convierte en un problema permanente.

Es por eso que como educadores debemos comprender que, como afirma Meireu, “la educación se centra en la relación del sujeto con el mundo, por lo tanto, nuestra tarea es movilizar para que el sujeto entre en el mundo y se sostenga en él, se apropie de los interrogantes que han constituido la cultura humana, incorpore los saberes elaborados por los hombres en respuesta a sus interrogantes y los subvierta con respuestas propias.” (1998, 70)

Otro eje importante que me interesa destacar y siguiendo la línea del trabajo realizado por el filósofo Žižek es la posibilidad que nos brinda el lenguaje, como punto de encuentro, como forma de revolución a través del pensamiento y cómo forma de situarnos en este mundo postcapitalista. Citando al autor: “Es gracias al lenguaje como nosotros y nuestro prójimo podemos vivir en mundos diferentes incluso cuando compartimos la misma calle.” (49,2007). A partir de los recorridos dialogados con nuestros visitantes, como educadores de un museo, nos proponemos generar encuentros y puntos de reflexión de nuestra realidad a través de las obras, generando interrogantes sobre el pasado, el presente y el futuro, cuestionándonos desde la abstracción que presentan las obras, también las diferentes formas de mirar una misma realidad, generando muchas veces consenso y muchas veces disenso. El lenguaje y la narración son fundamentales para generar un pensamiento crítico y un museo vivo y dinámico.

A su vez, desde el área de educación generamos un registro de nuestras diferentes visitas dialogadas, en donde dejamos las huellas del encuentro plasmadas en lenguaje, cito pequeños fragmentos:

“Hablamos sobre la obra de Saraceno, sobre la definición de utopía y distopía y sobre los posibles futuros. Les contamos del proyecto artístico de Saraceno y su trabajo interdisciplinario en relación con la biología, les encantó el trabajo con arañas. Hablamos sobre lo efímero en el arte y la constante ruptura con tradiciones.”



“En el segundo subsuelo, la dinámica fue la misma que en los demás pisos. Entramos y nos pusimos en ronda abajo de Saraceno, esta vez de pie. Ocurrió algo muy interesante en este piso, y es que el sonido y la proyección del video las atrajeron espontáneamente, estábamos por movernos a planta baja y se dispersaron a ese espacio. Profundizamos sobre la

noción de otros mundos posibles, las imágenes que veían, cómo era importante el sonido en la obra, entre otras cosas. Nos llamó la atención lo interesante que era tomar el video con escuelas, sobre todo con los grados más chicos, están muy familiarizados con las pantallas y fue muy espontánea la forma en que apreciaron la obra. Luego, subimos por la rampla, y al igual que al inicio, nos volvimos a poner en ronda alrededor de Sorrentino, hicimos un breve cierre y nos despedimos.”

Prácticas educativas en el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires

Como forma de ejemplificar y exponer diferentes prácticas educativas que proponen una nueva forma de vinculación con la institución museística, la interacción con las obras de arte y el rol del espectador, me interesa exponer las diferentes actividades que realizamos el equipo educativo dentro de la institución para poner el dialogo con otros expositores, estas nuevas formas y narrativas que puedan surgir en nuestra contemporaneidad.

Hemos desarrollado a lo largo de cuatro meses de trabajo en conjunto diferentes talleres y actividades que abren el espacio del museo a diferentes y nuevas subjetividades. Marcela Giorla, responsable del área en conjunto con Martín Wollman, crearon un ciclo denominado “astrología en el museo” que una vez por mes se propone interactuar con las obras de arte a través de la reflexión astrológica y zodiacal de los artistas, este mismo taller se acompaña con performance en la totalidad del espacio, músicos en escena y bailarines.

A este ciclo vienen visitantes muy diversos, quienes tienen mayor vínculo con las instituciones museísticas como personas que no habitúan estos espacios. De esta manera el museo se abre a nuevas prácticas y nuevos públicos.

También desde el equipo de educación hemos desarrollado visitas contadas, es decir que, desde la narrativa y la ficción, abordamos las diferentes obras,

proponiendo un recorrido lúdico e interactivo, donde el espectador completa el recorrido con sus interpretaciones y vinculaciones con las obras.



En estas vacaciones de invierno también hemos desarrollado en conjunto con Julieta Frandkin, Animadora Cultural especializada en Artes Plásticas, creadora del juego “las pistas”, un recorrido del museo con las mismas, estas pistas, funcionan como metáforas reflexivas de las obras y piden del visitante que realice diferentes actividades en relación con las mismas, desde pin-

tar líneas, proponer un dibujo que dialogue con una obra o poner el cuerpo para un recorrido instalativo. El impacto de la propuesta ha sido muy positivo, ya que abre nuevas posibilidades de interpretación, nuevas formas de vinculación con el espacio museístico y genera mayores interrogantes sobre las posibilidades de las obras de arte, entendidas como un signo abierto y con significado no unívoco.

Conclusión

De esta manera, y a forma de conclusión, en este trabajo me he propuesto trazar un mapa de relaciones entre el rol del educador de museos, en nuestra realidad poscapitalista, con mi experiencia personal como educadora del Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, como también, repensar los cambios surgidos en los museos como instituciones que albergan patrimonio cultural, desde las formas más tradicionales, a la experiencia de las nuevas prácticas museísticas, pensando a la institución como espacio abierto, vinculándose con el público desde la búsqueda de mayores interrogantes, más que saberes.

Bibliografía

Zizek, Slavoj. (2007). *Sobre la violencia*, Barcelona, Paidós.

Dubet, François. *El declive de la institución*. Barcelona, Gedisa Editorial,

Zunzenegui, Santos. (2003). *Metamorfosis de la mirada*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Meireu, Philippe. (1998). *Frankenstein educador*. Editorial Laertes, Barcelona.

MUSEO JANETE COSTA DE ARTE POPULAR (MJCAP) Y MUSEO DO INGÁ (MHAERJ):

DESAFÍOS Y SOLUCIONES EN PROCESOS DE GESTIÓN EN MUSEOS PÚBLICOS EN LA CIUDAD DE NITERÓI RÍO DE JANEIRO, BRASIL¹⁴

Wallace de Deus Barbosa¹⁵ / Brasil

A través de la historia de las artes y de las culturas notamos cómo los museos siempre estuvieron atados a las variadas formas de representación de las expresiones humanas. En el contexto de la modernidad, los museos pasaron a ser objeto y, en algunos casos ejemplares, también “morada” de la antropología: un espacio privilegiado de formación profesional, como es el caso del Museo Nacional, en Río de Janeiro, que alberga uno de los más prestigiosos programas de Doctorado en Antropología en Brasil y, al mismo tiempo, un acervo de etnología y ciencias naturales de valor inestimable¹⁶.

De todos modos, los museos y sus colecciones, desde hace mucho tiempo, se encuentran profundamente relacionados con la antropología (STOCKING, G.W.Jr.-1985). Mi propia formación como antropólogo se inició en la Reserva Técnica del Sector de Etnología del Museo Nacional, cuidando de con-

14 Me gustaría registrar aquí una inmensa gratitud a Norma Campos, de la Fundación Visión Cultural, por la cariñosa acogida durante el I EIM, en La Paz. También estoy muy agradecido a Jesse Mercado, de la producción del evento, por la ayuda y el compañerismo.

15 - Doctor en Antropología por el Museo Nacional -UFRJ (2001), con posdoctorado en el IIA de la Universidad Autónoma de México, UNAM, realizado entre los años 2007 y 2008. Actuó como coordinador del “Inventario de la Capoeira” para el IPHAN, instruyendo su reconocimiento como patrimonio inmaterial del Brasil en 2008. Entre los años 2013 y 2017 actuó como Director y Curador del Museo Janete Costa de Arte Popular y del Museo de Historia y Arte del Estado de Río de Janeiro - MHAERJ. Actualmente es docente del curso de Producción Cultural de la Universidad Federal Fluminense - UFF y del Programa de Postgrado en Cultura y Territorialidades - PPCULT-UFF.

16 Durante la revisión de este artículo para publicación tuvimos, en Brasil, la triste noticia de la tragedia representada por el incendio del Museo Nacional – UFRJ, en el 2/9/2018, que destruyó casi la totalidad de un acervo estimado en veinte millones de piezas, aproximadamente.

servación y catalogación de miles de ítems de la cultura material de pueblos indígenas en Brasil. Desde aquella época, entre los años ochenta a los dos mil, las exposiciones denominadas “etnológicas” pasan a ser un elemento de disputa de “representaciones”, al mismo tiempo una estrategia de lucha identitaria, teniendo en general los museos como escenario.

Para las doctoras estadounidenses Alaki Wali, Rosa Cabrera y Jennifer Anderson: “El campo de la antropología museológica antecede a la institucionalización de la antropología como una disciplina académica en las universidades. La formación de colecciones a partir del siglo XVII estimuló el estudio de las culturas que produjeron los objetos destinados a la exhibición. En el inicio, colecciones de antropología se integraron en museos nacionales (por ejemplo, el Museo Británico), museos de “cultura popular” o, especialmente en Estados Unidos, museos de historia natural. El primer gran museo de antropología y arqueología fue el ‘Museo Peabody de Arqueología y Etnología’, fundado en 1866”, según las autoras.

Este también el caso del Museo Nacional, de la Universidad Federal de Río de Janeiro, aún más antiguo, hoy vinculado al Ministerio de Educación. Siendo la más antigua institución científica de Brasil y el mayor museo de historia natural y antropológica de América Latina, fue creado por D. João VI, el 6 de junio de 1818 y, inicialmente, con sede en el Campo de Sant’Anna, sirvió para atender a los intereses de promoción del progreso cultural y económico en el país. Integrado a la universidad en el año 1946, el Museo Nacional alberga varios programas de postgrado, en las áreas de antropología social, lingüística indígena, geología, botánica y zoología.

Con el tiempo, aún según las investigadoras, “las colecciones se convirtieron en la base para investigación y documentación de los medios de vida, circunstancias materiales y ecología humana de diversas culturas. Por más de un siglo, los antropólogos situados en museos organizaron las colecciones documentándolas a través de catálogos y publicaciones y creando exhibiciones públicas. Sin embargo, después de la década de 1970, la antropología del museo se volvió más orientada a la investigación, yendo más allá del campo. Simultáneamente, se ha vuelto más difícil adquirir objetos debido a la disminución de recursos y políticas nacionales e internacionales sobre el patrimonio cultural. En los años 80, una creciente crítica de la representación de las culturas comenzó a emerger de fuera de las paredes del museo”.

Tales críticas se referían a la exhibición histórica, orientada por la evolución de las culturas no europeas, y a la falta de inclusión de la “primera voz”, en la perspectiva de los propios nativos. Tales críticas provienen de estudiosos académicos, así como de las comunidades cuyas culturas estaban representadas en exposiciones de museos. La respuesta de dentro del museo ha sido transformadora. Los curadores desarrollaron nuevas formas de representación, más sintonizadas con la teoría contemporánea, y empezaron a colaborar con las comunidades para incluir sus perspectivas. Museos de grupos culturales específicos o museos patrimoniales no siempre incluyen antropólogos en el equipo; sin embargo, su trabajo parece todavía representar una contribución importante para la comprensión del papel de la cultura y de la etnia en la vida social. (Wali, Alaka; Cabrera, Rosa & Anderson, Jennifer – 2016).

Por otro lado, en otro movimiento, las colecciones también dejaron de ser un elemento fundamental en la consolidación de una identidad museal, o incluso en el cumplimiento de sus respectivas “misiones”.

La antropóloga Ligia Dabul (Dabul, L. - 2008), analizando el aflujo a centros culturales y a museos de arte en razón del valor histórico de sus edificios, constata que los mismos edificios que albergan museos, en especial los de arte contemporáneo, no se diferencian de los espacios construidos o adaptados para centros culturales. En su opinión, fue a partir de los años 1970 en Brasil, que se pasó a construir o remodelar museos: “Los museos pasan a ser monumentos, iconos de la modernización de la sociedad, emblemas de la identidad cultural urbana, lugar obligatorio para la frecuencia. La adaptación de palacios y edificios históricos cede lugar a proyectos arquitectónicos arrojados, que ya no se limita a albergar museos y sus acervos, sino que se exponen como verdaderas obras de arte”. De hecho, la creación de centros culturales coincide con la tendencia mundial de construcción de museos monumentales, que, además de estar orientados a recibir un público mucho mayor, concentran las más diversas actividades - librerías, restaurantes, tiendas y bibliotecas, convirtiéndose también, ellos mismos, objeto de atracción del público.

En este contexto, la guardia, la conservación e investigación de los acervos y colecciones queda evidentemente preterida por estrategias de atracción de un público difuso. En este panorama crece el interés por la potencia de los elementos intangibles de los museos: sus historias y las referencias culturales de su territorio.

Sabemos del papel de protagonista mundial que tuvo Bolivia en la defensa de los patrimonios culturales de naturaleza inmaterial, a través del encaminamiento junto a la UNESCO del Carnaval de Oruro, hoy considerada Obra Maestra del Patrimonio Intangible de la Humanidad. Hoy esta parece ser una tendencia general cada vez más notada, principalmente en el contexto latinoamericano.

He venido trabajando con la disciplina ‘Gestión de Espacios Culturales’ en el bachillerato en Producción Cultural, vinculado al Departamento de Arte de la Universidad Federal Fluminense - UFF, explorando el concepto de “imaginación museal” y de los objetos “áncoras de memoria”; conceptos desarrollados por el Doctor Mario de Souza Chagas en el ámbito de la Escuela de Museología y del Programa de Postgrado en Museología y Patrimonio (PPPGMUS) de la UNIRIO (Chagas, M.S. 2009). En esta disciplina realizamos una serie de visitas técnicas a museos y centros culturales, entrevistando a gestores, realizando visitas mediadas y prospecciones espontáneas en el objetivo de aprehender las estrategias de gestión de los distintos equipamientos culturales. En estas prospecciones se puede constatar el movimiento en que los museos parecen buscar desprenderse de sus acervos y donde los centros culturales asumen a veces las funciones expositivas de los museos.

Niterói y sus museos: municipales, estatales y federales.

Tuve la oportunidad de actuar como curador y director de museos, entre los años 2013 y 2017, en distintos procesos de gestión en la ciudad de Niterói - RJ (Brasil). Con base en mi experiencia en el Museo Janete Costa de Arte Popular (MJCAP) y el Museo de Historia y Artes del Estado de Río de Janeiro (MHAERJ) o, como es más conocido, “Museu do Inga”, tengo la intención de describir y reflexionar sobre las estrategias diferenciadas de acciones culturales adoptadas en cada uno de estos espacios, buscando promover la pertenencia de la población circundante; incrementar la visita y favorecer el cumplimiento de sus respectivas “misiones”.

El municipio de Niterói tiene una población estimada en 478 mil habitantes, según datos de 2010. La previsión es que supere la marca de un millón de habitantes en 2050, iniciando el próximo siglo con más de dos millones de habitantes. En un informe divulgado por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), en el año 2000, Niterói presentó un Índice de Desarrollo Humano entre los más altos del país (el tercer lugar entre los 5.700 municipios brasileños), de acuerdo con los estándares de la región ONU. La

calidad de vida en la ciudad está entre las más altas del país (tercer lugar entre 5.600 municipios), de acuerdo con los estándares de la ONU.

En el año 2014, el jefe del poder ejecutivo municipal de Niterói convocó a un grupo de trabajo para tratar de la creación del Sistema Integrado Municipal de Museos. Según la prensa local, el político es un aficionado a los museos y pretende transformar a Niterói en la “ciudad de los museos”. Citando el MAC (Museo del Arte Contemporáneo), el Museo del Ingá, el Museo de Arqueología de Itaipú, la Casa de Oliveira Vianna, el Museo Janete Costa de Arte Popular, pretende crear otros tres nuevos museos en la ciudad: el del cine brasileño, en Santo Domingo; el de la Ciencia y la Creatividad, en el Camino Niemeyer; y el Museo del Samba y Choro, en Jurujuba.

La iniciativa, resultado de una asociación entre las tres esferas de Gobierno (municipal, estatal y federal), con el IBRAM, propone perfeccionar la señalización para los museos, organizar sus horarios de funcionamientos y agendas, facilitar el diálogo entre museos e instituciones afines, promover el compartir los acervos, muestras conjuntas y actividades museológicas, además de mejorar el entorno de los museos, a través de la valorización paisajística y ordenamiento urbano.

En el propósito de transformar Niterói en “ciudad de los museos”, tendremos así que enfrentar, desde el punto de vista de la gestión de estos espacios museológicos, una primera dificultad que es la de sincronizar acciones y programas que están sometidos a distintas esferas del poder público. En la lista de museos arriba citados, tenemos espacios que son municipales, otros estatales y un federal. Están sometidos a distintos modos de supervivencia financiera; política de personal; gestión de mantenimiento y limpieza, régimen de cargos, autonomía curatorial, entre otros aspectos a ser considerados.

Museo Janete Costa de Arte Popular: “um museu para chamar de seu”.
[“Un museo para llamar su”]

El Museo Janete Costa de Arte Popular, inaugurado entre los años 2012/2013, vinculado a la Secretaría de Cultura del Municipio de Niterói, tuvo que vencer el desafío de consolidar la identidad de un equipamiento cultural nuevo, cuya misión, prevista en su decreto de fundación, era la de promover las artes y los saberes “populares” de las diversas regiones del país, en un museo prácticamente sin acervo material, con recursos financieros y humanos limitados e irregulares.

La estrategia prioritaria en este caso fue la de establecer asociaciones institucionales, públicas y privadas: con otros museos asimilados, coleccionistas de arte popular o indígena, artistas, “colectivos de artistas” y la Universidad pública, como forma de realizar actividades de investigación, mediación, el diseño y el montaje de exposiciones temáticas y temporales relacionadas con el universo de la cultura popular, artes indígenas entre otras: además de exposiciones de arte popular, culturas indígenas y muestra de expresiones tradicionales contemporáneas (como cerámica y tapicería), el Museo Janete Costa de Arte Popular acogió en su espacio interno principal, expresiones culturales como “Rodas de Capoeira”, pero también dando lugar a expresiones contemporáneas de las culturas juveniles urbanas, como el “Rap” y el “Duelo do Passinho” (Barbosa, W.D. – 2015).

En este proceso el Museo Janete Costa estableció sólidas alianzas institucionales y buscó promover artistas y valores de la cultura popular brasileña, en el sentido de hacer justicia a la “misión” del nuevo equipamiento cultural de Niterói que pasaría a integrar nuestro prestigioso “Circuito de los Museos”, junto con el MAC, el Museo del Ingá, el Museo Antonio Parreiras y el Solar do Jambeiro.

Ya se ha dicho exhaustivamente que la curaduría en museos es un sucesivo ejercicio de elecciones entre alternativas posibles. Así, para dar cuenta de la tarea de difundir el arte popular, explorar las potencialidades en el campo de las acciones educativas en el nuevo museo, el equipo del MJCAP se empeñó en hacer que el Museo (originalmente una “casa”) se convirtiera en una “Casa” para el arte y los artistas populares en Niterói, un espacio para los amantes e investigadores del arte popular brasileño, incluyendo de modo simétrico y dialógico las matrices indígenas, ibéricas y africanas.

Finalmente, al alcanzar alguna visibilidad en el municipio como un nuevo espacio cultural, el MJCAP reveló una demanda reprimida de profesoras y alumnos de la red fundamental de enseñanza (tanto pública como privada) de promover, a través de la visita a un museo, la experiencia de la “primera visita”, orientada por la profesora y mediada por el equipo del museo, proporcionando a los alumnos un tipo de “rito iniciático”, de carácter civilizatorio, que ha producido un intenso proceso de pertenencia por parte de la población envolvente y que generó, en una inspiración poética, el lema “un museo para llamar su”, inspirada en una conocida música del cantante brasileño Erasmo Carlos.

Museo Do Ingá: “do-in antropológico”. [“do-in antropológico”]

El Museo de Historia y Artes del Estado de Río de Janeiro o “Museu do Ingá”, en contrapartida, fue “Palacio del Gobierno”, antigua sede de la Capital del Estado de Río de Janeiro, convertido en museo en el año 1971, bajo los auspicios de la Secretaría Estadual de Cultura de Río de Janeiro.

El MHAERJ hoy sigue enfrentando el desafío de promover un efectivo sentimiento de pertenencia por parte significativa de la población de la ciudad, particularmente de la comunidad vecina del “Morro del Palacio”, con un acervo histórico, mobiliario, documental, iconográfico y de artes plásticas de relevancia notable, (nombre dado a la comunidad en referencia al antiguo “Palacio”, hoy museo) que periódicamente se accede en el intento de promover eventos de interés de la comunidad, como ferias culturales, talleres artísticos y presentaciones musicales, como forma de revitalizar el espacio del museo.

Durante los años 2016 y 2017, el Museo del Ingá abrió su espacio y agenda para la realización de una serie de actividades culturales que buscaban estimular la visitación en un edificio considerado austero por la población y que, a pesar de una gran colección de arte, tiene gran dificultad para atraer a un público interesado en conocer el Museo, cuyo edificio ya fue sede del Palacio do el gobierno estatal y que hoy intenta funcionar como un museo.

Además, su biblioteca (entonces desactivada) pasó a ser utilizada para actividades de “cuenta de historias” para niños y jóvenes de la comunidad del Palacio. En este caso, la biblioteca reveló un punto estratégico en la estructura del museo. Una especie de ombligo del edificio, de donde se podría activar las acciones y hacer fluir la circulación en el espacio del equipamiento cultural.

En 2003, Gilberto Gil, cuando asumió el cargo de Ministro de Cultura invitado por el presidente Lula en su primer mandato, ocupó la Cátedra de Ministro de Cultura, donde se quedó hasta 2008. En esta fase inicial, cuando se le preguntó sobre su programa para la cultura brasileña, Gil (influenciado por un amigo antropólogo) dijo que sería necesario hacer en el territorio nacional una especie de “do-in antropológico”: percibir e identificar los puntos del territorio nacional que se encontraban estancados, obstaculizados y así, activar estos puntos para que se hiciera la “energía” de la cultura circular por todo el territorio nacional, generando con ello el programa ‘Puntos de Cultura’, que tuvo gran éxito en su gestión.

Nuestra estrategia para el Museo del Ingá se inspiró en la política de los Puntos de Cultura y en el “do-in antropológico” de Gil: entendiendo la biblioteca como un punto neurálgico, buscamos, a partir de él, alcanzar a nuestro público y coordinar acciones culturales que permitieran favorecer la circulación de personas y de acciones en el espacio interior y circundante del museo.

De este modo, el Museo del Ingá también fue lugar de realización del evento “Ciclo Experiencia 2017”, envolviendo segmentos de la sociedad civil interesada en la difusión de la cultura de la bicicleta; discutiendo medios alternativos de locomoción en las grandes ciudades. del baile “Black in Museo”, concebido por los moradores del Morro del Palacio, y fue escenario de la creación de un colectivo de mujeres practicantes de las “Batallas de Rima” o “Batalla del Conocimiento” (especie de competencia musical y poética de improvisación vocal), denominada “Batalla de las Musas”, que hoy recorre el circuito más general de museos y Centros Culturales de Río de Janeiro.

El desafío mayor de este museo es el de hacer justicia al lema que recibe al visitante en la entrada del edificio: la “Casa del Pueblo”. La antigua sede del poder gubernamental, el Museo del Ingá todavía tiene dificultades para convertirse efectivamente en un lugar en el que el pueblo se siente motivado a frecuentar, o incluso a visitar, a pesar de los esfuerzos sistemáticos de los equipos de mediación.



Museu Janete Costa de Arte Popular

Consideraciones finales

Al emprender y analizar los procesos de gestión de dos museos públicos en la ciudad de Niterói fue posible percibir la necesidad de abdicar de la tentación de establecer reflexiones genéricas sobre “modelos de gestión”, basados en la naturaleza institucional de los museos, o sea, debido a su carácter “público” o “privado”; si es “tradicional”, “popular”, “moderno” o “contemporáneo”.

En contrapartida sería más rentable atender para la vocación de cada espacio cultural y percibir la gestión con un proceso amplio, integrado y complejo

que pretende coadyuvar varias acciones, con el fin de producir una interlocución efectiva del equipamiento cultural con su territorio.

Para ello tenemos que conocer el equipo en su materialidad física de modo exhaustivo, pero también atender para su vocación, así como para su historia y su misión. El territorio y sus actores, por contrapartida, deben ser inventariados a partir de un proceso participativo que atienda a una tendencia mundial, ya anunciada por el estudioso John Falk, para quien, a la vuelta del siglo XIX al siglo XX el perfil del visitante pasa por un drástico cambio, donde antes se buscaba el ocio y el entretenimiento, hoy se percibe una búsqueda por la identidad y por la pertenencia.

Los museos del siglo XXI tal vez ya han percibido que hoy constituyen una especie de arena para luchas políticas y disputas de representaciones identitarias de toda suerte y que por eso mismo se convierten en espacios privilegiados de cambio cultural y cohesión social.



Museo Ingá. Foto Douglas Macedo. Jornal O Flu. 2017.

Bibliografía

Barbosa, Wallace de Deus. (2015). “Como são sempre atravessados por memórias, os museus ensinam a reflexão sobre os saberes”, In Teixeira, C.A. (Org.). *Roda dos Saberes do Cais do Valongo*. Niterói, Kabula A. & P.

Chagas, Mario de Souza. (2009). *A Imaginação museal: Museu, Memória e poder em Gustavo Barroso, Gisberto Freyre E Darcy Ribeiro..* Brasília, DF: Ministério da Cultura/ IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus.

Dabul, Lígia. (2008). *Museus de grandes novidades: centros culturais e seu publico*, In *Horizontes Antropológicos* - ISSN 0104-7183 / vol.14 no.29 Porto Alegre.

Falk, John Howard. (2009). *Identity and the Museum Visitor Experience*. London/New York, Routledge.

Stocking, George W., Jr. (1985). *Objects and others: Essays on museums and material culture*. Madison: Univ. of Wisconsin Press.

Wali, Alaka; Cabrera, Rosa & Anderson, Jennifer - *Museum Anthropology*. Disponível em <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766567/obo-9780199766567-0053.xml>, 2016.

INTERVENCIÓN E INNOVACIÓN EN LOS MUSEOS DE TULANCINGO, HIDALGO. MÉXICO

José Francisco Palacios Espinosa¹⁷ / México

Los Museos del Municipio de Tulancingo de Bravo en el estado mexicano de Hidalgo, es una dependencia pública de formación más o menos reciente, a esta área de la administración pública le compete todo un complejo de espacios públicos que comprendían toda el área del antiguo ferrocarril de la ciudad. En esta área actualmente se ubican los museos, que con el paso del tiempo han cumplido las funciones de contenedor de colecciones. Las administraciones públicas durante los casi veinte años de existencia desde el primer museo, han realizado inversiones en infraestructura urbana y rehabilitaciones en torno a el área del ferrocarril, pero desafortunadamente no habían logrado detonar lo que esperaban o se plasmaban los objetivos de los diferentes planes municipales de desarrollo [PMD] (1).

Dentro de esos espacios a manera de una pequeña contextualización, actualmente se encuentran en su interior dos instituciones educativas; en cuanto a la población, una de las características principales del área y alrededor de ella, es de que los habitantes de las colonias aledañas, la mayoría, son personas de origen ferrocarrilera, así también, existen una serie de instituciones públicas municipales y estatales que comparten un espacio común, desde que dejaron de existir los ferrocarriles, es una área (desde la óptica del municipio), que se fue pensando como una serie de espacios culturales y de convergencia de la diversa composición étnica del municipio y las regiones circunvecinas, así que encaminarnos a un análisis o reflexiones sobre lo que ahí ha pasado en los últimos años, nos remite a un análisis institucional de cierta forma,



Museo del Ferrocarril de Tulancingo

17 Jefe de Museos de Tulancingo

pero que primero había que reconocer a ¿qué espacio o espacios nos referimos en concreto?, ¿qué instituciones –concretas– convergen en el mismo?, las características de las mismas y sobre todo, ¿qué vínculos hay entre sí?, y ¿qué papel o importancia juegan los museos en el mismo lugar y con todo el entorno?

Antecedentes

Tulancingo es un municipio que a lo largo de su historia ha consolidado una cultura propia atendiendo a factores tanto internos como externos, las características físicas del valle (2200 msm en el centro de México), permitieron que los habitantes prehispánicos desarrollaran con éxito la agricultura, con la llegada de los españoles, la agricultura y la ganadería pasan a ser las actividades productivas principales de los Tulancincas (2).

Avanzando el siglo XIX, Tulancingo experimenta la industrialización del periodo porfirista (Dictadura de Porfirio Díaz, 1877-1911), el ferrocarril, la industria textil y la producción del pulque (3), incentivó nuevas prácticas económicas y sociales. Sin embargo al pasar de los años, la ciudad en su aspecto físico sufrió las transformaciones por factores económicos y sociales según los tiempos, la pequeña ciudad colonial del siglo XVI, dio paso a la ciudad neoclásica de finales del siglo XVIII y gran parte del siglo XIX, la era porfiriana provocó que Tulancingo pasara de ser una pequeña villa, a una ciudad semi-industrializada, aparecen nuevos complejos urbanos destinados al ferrocarril que llega por primera vez en 1893 junto con las fábricas de textiles.

El siglo XX no marcó tendencias en la ciudad ni en el municipio, más bien, la pluralidad étnica se vuelve característica del mismo, la industrialización no se consolida del todo y el paso comercial siempre importante desde antaño del centro y hacia el Golfo de México, exigió a los gobiernos federales invertir en infraestructura carretera, sobre todo en los años 40's a 60's del siglo pasado, este nuevo dinamismo abrió las puertas al intercambio comercial y de servicios, en Tulancingo deja de ser la industria textil y la de los lácteos la principal rama de producción, dando paso al comercio y el transporte, así que tanto la ciudad como el municipio se vuelven a transformar y la infraestructura ferroviaria queda en desuso, el complejo urbano generado para ese ramo se abandona, y toda el área que comprendía las tres estaciones del ferrocarril, pasan a ser espacios de disputa por familias, focos de delincuencia, indigencia y acumulación de basura: espacios residuales se dicen en términos de la arquitectura: Es el vacío urbano donde el espacio queda atrapado sin ninguna función definida, carente de identidad y

pertenencia, donde el usuario no logra identificarlo provocando su deterioro y marginación. De ahí su nombre residual al presentarse como trozos de material que ya no fue utilizado [...] (Díaz Garnica, 2013). Entonces partiendo desde esta perspectiva, el área que comprendía el ferrocarril, pasó a ser desde el año de 1993 un “espacio residual”. Desde la década de los 50’s, paulatinamente el automóvil, tracto-camiones y autobuses, sustituyeron al ferrocarril en casi todo México y éste quedó confinado para pasaje y transporte en el medio rural.

La ciudad “se devoró al complejo ferroviario”, durante seis años de abandono (1993-1999), el sitio se degradó. Para 1999 la intención del municipio, algunas instituciones de educación superior, el gobierno del estado de Hidalgo y la sociedad civil, sobre todo los mismos ferrocarrileros, se sumaron a la iniciativa de rescatar el espacio y habilitar la última estación del ferrocarril (1917) en el “Museo del Ferrocarril de Tulancingo” (1999) y logrado con éxito, posteriormente se habilitaron espacios públicos a su alrededor, se crearon: el Museo de Datos Históricos en el año 2000 (primera estación del ferrocarril), el “Museo del Santo” (Rodolfo Guzmán Huerta, Santo, el Enmascarado de Plata) en el año 2009 que eran las bodegas y recaudería a un costado del patio de maniobras, Parque Recreativo “El Caracol” en el año de 1996 (antiguos terrenos del ferrocarril), Corredor del “Antiguo Patio de Maniobras del Ferrocarril” (2014), Parque Geriátrico Gabriel Varga (2016), autor de las tiras cómicas de “La familia Burrón” durante la década de 70’s (antiguos terrenos del ferrocarril), Cineteca Tulancingo en el 2014 (segunda estación del ferrocarril y salón del STFRM).

Finalmente, los espacios fueron habilitados para la recreación y la convivencia de los ciudadanos, algunos han sido bien aceptados e incorporados a los usos y prácticas cotidianas, otros, se han mantenido sin ser utilizados por la población, los vecinos los usan de formas distintas a las planeadas o proyectadas, otros, requieren intervención en el mantenimiento o requieren reformas ante el crecimiento de la población y las nuevas demandas de esparcimiento, pero detrás de todo, el área referida, es un lugar único en la ciudad y el municipio y que de una u otra forma influye en los vecinos y visitantes.

La institución: Museos Tulancingo

Dicho lo anterior, ahora avancemos hacia una definición de qué es una institución y después analizar la situación del objeto “institución” (Fernández, 1986), aquí es necesario a palabras de Lourau (1991), ubicar desde qué disciplinas se ha estado o se observa la institución, por ejemplo:

- Desde la fenomenología: por qué ocurren o existen de determinada forma las instituciones.
- Desde el psicoanálisis: las explicaciones del quehacer humano y qué las constituyen.
- Desde la antropología: los simbolismos inherentes a las mismas.
- Pero parte importante es desde la sociología de Durkheim, también llamada la ciencia de las instituciones y la sociedad en general: ideologías, creencias, organizaciones, grupos, etc.

Pero ahora, si tomamos las referencias anteriores, encontramos que el objeto se centra en uno y muchos a la vez: el ser humano y el ser humano con otros. Entonces tenemos que hablar que una institución la forman personas en singular y en plural, que desde un imaginario enfrentan sus propios deseos, contienen, negocian y entran en conflicto sus deseos, ello produce una angustia imaginaria individual y que precisamente debe haber algo que la contrarreste, entonces la institución adquiere una significación simbólica: síntesis entre lo objetivo y lo imaginario, que debe interiorizarse en los espacios de la vida social.

Ahora bien, si tomamos el postulado clásico del positivismo de Durkheim, entonces tenemos que la institución es un regulador social por medio de la coerción social ya sea por la isonomía o la anomía (solidaridad orgánica y solidaridad mecánica). Pero el hecho que retome el postulado de Durkheim, no significa que sea la definición que pongo como última, sino más bien ante la tradición sociológica, el hecho que se piense siempre a una institución como justamente un regulador o árbitro que administra los deseos solidariamente, no significa que sea la mirada que nos ayude a aproximarnos a su definición, las posturas ya también antes descritas aparecen en el campo científico para legitimar una posición teórica.

Retomando al mismo Lourau (2001), al definir nos enfrentamos al problema de la polisemia de significaciones, el equívoco de que si la institución pertenece a lo instituido o lo instituyente y que a la institución poco se le puede observar. Entonces tenemos que para definir habría que analizar, esto nos lleva a problemáticas de que es un hecho que las instituciones pueden o están en crisis, por ello definir actualmente una institución provoca polisemia, construimos dentro de las instituciones imaginarias, mismas que después padecemos, que los deseos siempre están enfrentados y por lo tanto hay sufrimiento. Entonces definir una institución tiene que ver con un análisis de elementos antes comentados, su análisis nos permite intervenir, e intervenir es aliviar el sufrimiento y corregir el padecimiento.

Ahora bien, esta es una posibilidad de definición, pero otra postura también interesante es desde la que proporciona Michael Foucault: partiendo de la genealogía, el origen siempre se ha pensado como algo necesario de atender para comprender el desarrollo o el porqué de las cosas, el origen te remonta, es intentar encontrar lo que ya estaba dado o aquello que ya estaba, mientras la genealogía es un saber minucioso, de los diferentes papeles que han sido determinantes en un proceso, incluso la genealogía se refiere a definir lo ausente y el porqué de su ausencia. Entonces tenemos al origen como algo ya establecido desde el inicio, que sobrevive, perdura y está, regresar al origen significa regresar a los que estaba o ensalzar lo que está. Genealogía por lo tanto es reconocer lo que ha jugado y ha sido factor determinante, lo ausente y lo establecido, no reconoce inicio, sino relaciones e interconexiones, rupturas y continuidades.

Por su lado la pertenencia a algo, su complejidad tiene que ver con las raíces de lo que es, lo que está en el absoluto, los errores, los fallos, es decir, la exterioridad del accidente. Por su lado la emergencia es surgimiento, lo que sale de golpe y se representa y evidencia el conflicto.

Si tomamos en cuenta lo anterior, Foucault (1980) presenta una forma de abordar un análisis o mejor dicho, un ejercicio hermenéutico donde lo importante es seguir la genealogía de lo que se es evidente a lo que no lo es, la pertenencia y la emergencia, el historicismo o la historia no es concebida como origen, sino como herramienta para seguir elementos pertenecientes a algo y su aparente desarticulación nos lleva a emergencia o viceversa. El análisis por ejemplo de una institución puede ser orientado mediante el ejercicio de la genealogía y la emergencia de los conflictos.

Para definir una institución y plantear cómo hacer un análisis, concretemos:



Sala 4, Museo del Ferrocarril de Tulancingo

en Lourau en la institución se enfrentan nuestros deseos y ahí mismo los contenemos, las instituciones en crisis nos llevan al riesgo de la polisemia y definirla tenemos entonces que analizar sus imaginarios, sus analogías, sus lenguajes, ese ejercicio requiere análisis desde la genealogía que encontramos en Foucault, llegar a lo ausente, a lo constitutivo de lo emergente.

Hacia el análisis

Para la propuesta de intervención e innovación (Foldadori, 2018) que se realizó en los museos de Tulancingo, tenemos las instituciones que físicamente se encuentran en el área del antiguo ferrocarril, así que se tiene que hacer referencia a la actual Jefatura de Museos del Municipio de Tulancingo, que originalmente tras surgir el Museo de Ferrocarril en 1999, se crea la Dirección del Museo. Pero cuando en el año 2000 se crea el Museo de Datos Históricos, la Dirección pasa a ser la Dirección de Museos de Tulancingo, en el 2009 se crea el tercer museo “Del Santo”, sin embargo durante la administración 2012-2016, tras la reforma administrativa municipal, la Dirección de Museos se subordina a la Dirección de Cultura y pasa a ser la Jefatura de Museos. A pesar de estar subordinada a la Dirección de Cultura, la Jefatura de Museos mantiene un estatus de Dirección, pues tiene su propio POA (Presupuesto Operativo Anual) (4) y su propia MIR (Matriz de Indicador de Resultados) (5), requisitos para que una dependencia pública sea considerada una dependencia, un área institucional de la municipalidad, un instrumento de lo instituido.

El análisis institucional debe partir desde luego de un interés de intervención ante una demanda establecida, la demanda aparente fue por parte de la municipalidad que ante tanta inversión en los espacios públicos, no hay usuarios ni visitantes, por otra parte la demanda de la ciudadanía, es la ausencia de actividades u ofertas de recreación, mientras las instituciones educativas dentro del polígono, no tienen ningún vínculo ni uso con los espacios públicos, por ello no hay demandas específicas. Entonces ubicadas las posibles demandas, tenemos que la dependencia responsable de la promoción y uso directo de los espacios públicos es la ahora Jefatura de Museos, las otras dependencias están aisladas entre sí. A pesar de que la Jefatura de Museos en apariencia no fue afectada en la reforma administrativa con la pérdida de categoría de Dirección a Jefatura, en realidad la afección más grave fue la asignación de recursos, pues por ejemplo en el ejercicio fiscal 2016, se le asignó un total de \$21, 100.00 pesos mexicanos (\$1, 055. 00 USD aproximadamente) para operar los tres museos en ese entonces. Así



Monumento al “Santo, el Enmascarado de Plata”

que para poder analizar estas instituciones, habrá que hacer un seguimiento analógico de la Jefatura de Museos, el por qué no ha podido consolidarse como una herramienta de lo instituido que en los discursos se le exigen, por otro lado el por qué la Jefatura de Museos no es una dependencia de trascendencia para la municipalidad, cómo la dependencia sólo se convirtió en una contenedora, se desvinculó con las instituciones educativas y con los visitantes, pues en las estadísticas de los últimos 3 años anteriores al 2017 por lo menos, la mayoría de los visitantes no son del municipio y las cifras de asistencias bajas, en conclusión se plantearon las siguientes líneas de análisis:

- Cómo afectó la reforma administrativa el ejercicio de la Jefatura de Museos.
- Por qué para la administración en apariencia la dependencia no es de trascendencia.
- Cómo se convirtió en una simple dependencia de resguardo.
- Cómo y por qué se desvinculó con otras instituciones y dependencias públicas.
- Por qué se desvinculó la ciudadanía local y municipal de los museos.
- Cómo ha respondido a las exigencias la dependencia de que no ha generado interés y re vinculando a la ciudadanía local y municipal para el uso y visita de los mismos museos y los espacios públicos (¿posibilidad instituyente?).

Recolección de información

En este rubro definamos que un dispositivo de análisis entonces busca responder a lo ya planteado líneas arriba, para este proyecto se propusieron algunos dispositivos de análisis:

- Cuestionarios-consultas para los usuarios y visitantes.
- Observaciones participantes a los espacios públicos en sus usos.
- Entrevistas a ex ferrocarrileros.
- Entrevistas a vecinos.
- Encuentro y entrevistas con directivos de las instituciones educativas.
- Encuentro, mesas de trabajo y entrevistas con los encargados de las distintas dependencias públicas.
- Consultas a planes municipales de desarrollo anteriores.
- Consulta a instrumentos de registro de visitantes de años anteriores.
- Consulta a visitantes y actores artísticos, gestores, grupos, asociaciones etc.

Lo hasta aquí planteado fue con la finalidad de llegar a un análisis institucional y de los públicos, visitantes y los usuarios.

Resultado de análisis

El periodo de levantamiento de información fue durante los meses de septiembre del 2016 a septiembre del 2017, es decir, después de todo un año de aplicar los diferentes instrumentos de recolección de información, ajustar unos, implementar otros, obtuvimos información significativa para nutrir los análisis, nuestros dispositivos así fueron gradualmente adquiriendo cuerpo y obtuvimos los siguientes resultados: con respecto a la reforma administrativa municipal de la gestión 2012-2016, afectó a la dependencia en cuanto a la asignación de recursos, pues se disminuyeron drásticamente hasta más de un 50% de lo que le era asignado en los ejercicios fiscales tradicionales (POA, 2013-2015), esto provocó que se disminuyera la posibilidad de ejercer gasto para el desarrollo de actividades que todo un museo debe generar y tener, por su parte, según los registros y archivos de la dependencia, los bajos números de exposiciones, actividades educativas, de recreación, así como estrategias de conservación y restauración de colecciones, aun siendo tanto dirección con recurso económico abundante o como jefatura con presupuesto bajo, por lo menos de 3 a 5 años de haber sido creado el primer museo, se fueron instituyendo ejercicios y prácticas burocráticas, piezas de las colecciones se perdieron, donadores retiraron sus objetos, piezas se dañaron, etc. No por el hecho de ser la “dirección” o la “jefatura”, garantizaba una eficacia institucional.

Un hecho fundamental es reconocer que el municipio de Tulancingo no tiene una política cultural definida o más bien, la tiene ausente, quizás ello se deba a que en el Estado de Hidalgo las administraciones públicas históricamente duraban 3 años y desde el 2012, 4 años, entre cada cambio de burocracia, no existe continuidad, una noción clara o implementación de políticas culturales definidas, ha permitido que sólo se hayan instituido prácticas burocráticas, más no prácticas y políticas culturales.

Lo anterior también nos permite entender por qué la desvinculación entre las mismas dependencias públicas y educativas, la visión separada de objetivos claros a pesar de estar en un área física común, no generaban vínculos, quizá tal vez por la dependencia encargada de difundir y promover el patrimonio cultural en el área y en el mismo municipio: los museos, no lo estaban haciendo, en sus prácticas ya cotidianas no estaban dichos aspectos como objetivos.

Entonces si esa desvinculación también se dio con la misma administración, llevó a los museos de la ciudad a desentenderse de sus funciones inherentes, desde luego lo hizo también con los colegios, otras dependencias de cultura, públicos, actores, incluso con su misma identidad, el patrimonio ferroviario, para el caso del Museo del Ferrocarril, ni qué hablar de los museos de Datos Históricos, definición por sí confusa de su denominación, por ser entre un museo de historia y arqueología, que más bien terminaba siendo una fototeca y recinto de dos colecciones de arqueología que no resume todo el pasado prehispánico del municipio; por su parte el Museo del Santo, un museo creado partiendo de la falta de colección, es decir, museo sin colección sobre un personaje icono del deporte, el cine y de la cultura mexicana de mitades del siglo XX.

En conclusión, en el análisis del proceso diagnóstico, encontrábamos entonces unos museos pequeños, monotemáticos, con poca actividad y servicios a los visitantes, prácticas burocráticas instituidas en el personal, sin rumbo ante la nula política cultural del municipio, tres museos para una ciudad con más de 120 mil habitantes, que a su vez la ciudad, es el centro de una pequeña área metropolitana junto con otros 6 municipios colindantes, área metropolitana de aproximadamente unos 150 mil habitantes dentro del llamado Valle de Tulancingo, si dimensionamos lo anterior, tres pequeños museos para una enorme área metropolitana es ínfimo, pues cabe aclarar que de los 6 municipios colindantes, sólo 3 de ellos por lo menos cuentan con salas de exposiciones permanentes y temporales, no precisamente un museo, ello también denota desde luego, una carente política cultural en la región. Los tres museos parecían que habían perdido su identidad (si es que la hubo), por lo tanto, ya había una falta de apropiación de los mismos por parte de algunos sectores de la ciudadanía.

Ante lo anterior, nos suscitaron interrogantes que le dieron la dirección a la propuesta de intervención e innovación: ¿cómo solucionar el problema de la desvinculación con las distintas dimensiones antes mencionadas?, ¿cómo propiciar la reapropiación de los museos y desde luego cómo reactivar a los museos, bajo qué enfoque o paradigma hacerlo?, ello implica pensar entonces que ante una carente po-



Actividades artísticas-culturales en los museos

lítica cultural y una ausencia de actores y públicos, había que generarlas entonces, ello implica por supuesto intervenir y al intervenir se deviene lo emergente (Negrete, 2011), la exigencia a lo emergente requiere innovar, e innovar ya abre el campo a las prácticas instituyentes, transformadoras, pero ¿cuál estrategia?

Estrategia de intervención-innovación

En una dependencia pública los resultados casi siempre tienen que ser inmediatos y palpables, ante esas prisas, a la par de levantar información, se hacía el proceso diagnóstico y se aplicaban dispositivos de intervención, primero había que intervenir física y administrativamente: nueva museografía, curaduría, guiones museográficos, guiones para auxiliares y monitores, capacitación al personal. Ello implicó la gestión permanente tanto para más recursos económicos, como humanos. Desde las primeras intervenciones, se hicieron convocatorias y llamados a artistas, grupos, asociaciones civiles y promotores culturales para que por medio de ellos y con estrategias educativas para fomentar la visita de los colegios a los museos con los Recorridos Culturales para Escuelas aprovechando el “potencial educativo de los museos” (Anónimo, 2008), se incorporaron las Noches de Museos, para permitir que los adultos acudieran a dichos espacios, teniendo así a públicos distintos y convocados a actores de distintas disciplinas por medio de las Carteleras Culturales mensuales, se propició el clima para tejer actores y públicos con los anteriores dispositivos, pero también convocatorias de donación de obras, patrocinio de la iniciativa privada para una exposición temporal para exterior, que detonaron en más actores y nuevos públicos, es decir, un asistente que iba a una actividad artístico-cultural, académica, recreativa, etc., se proponía así mismo como un posible actor y se abría entonces un escenario y una propuesta más, es decir, trabajo en la y con la comunidad (Marchioni, 2016), pero desde luego nunca se perdió el objetivo e identidad de los museos o más bien el intento de mostrar nuevos museos inmersos en una comunidad y cómplice de su mismo desarrollo (Silva, 2012), aspectos más detallados que me gustaría abordar en otros espacios. Teniendo actividades nocturnas para adultos, actividades educativas para niños, espacios y foros artísticos para distintos actores, nuevos discursos museográficos, etc., a manera de cierre, lo que se ha hecho en los museos en Tulancingo, es una propuesta de intervención e innovación desde la intervención educativa, la animación

sociocultural y desde las experiencias de otros museos, y desde luego de las mismas teorías museográficas y de curaduría, los aportes de la comunidad, actores y públicos.



Recorridos Culturales para Escuelas



Noche de Museos

Conclusiones

Hasta aquí un panorama muy general de lo que fue una descripción rápida del análisis institucional y desde qué posturas y qué se analizó, lo importante aquí es que la dependencia de la Jefatura de Museos tras ser creada en escasos 20 años, no había podido consolidarse en algunos aspectos de su misma naturaleza o explorado otras alternativas, la municipalidad tal vez no había hecho los ajustes adecuados desde su propia necesidad, y ello se refiere a que los Museos en su contacto permanente con los visitantes y los públicos, no había podido, logrado o interesado en consolidarse en los mismos espacios públicos, por lo menos así nos hizo saber el proceso diagnóstico durante el levantamiento de información. La intervención tomó parte importante retomando las demandas de los distintos públicos y actores, pero a la vez, se instituían prácticas y se renovaban acciones que permitieron a la municipalidad actuar desde una naciente política cultural más consensada y en estructuración, las instituciones relacionadas de una u otra forma coordinan acciones mutuas de colaboración y cooperación, y a su vez, la ciudadanía, los grupos y las poblaciones ya cuentan con espacios para instituir acciones, es decir, un ejercicio dialéctico desde la municipalidad y desde la ciudadanía en el espacio público, y desde el arte, la cultura y la recreación.

Notas

(1)PDM.- El Plan Municipal de Desarrollo, es un documento rector que cada administración pública municipal elabora y se ajusta a los Planes Estatales de Desarrollo y Federales en turno, con la finalidad de planificar y asignar gastos y recursos a las acciones de las agendas de gobierno.

(2)Tulancingas: Es el gentilicio que se les daba a los pobladores del Valle de Tulancingo antes de la llegada de los españoles, pues en la actualidad el gentilicio es el de *Tulancinguense*.

(3)Pulque: Bebida alcohólica tradicional blanquecina del centro de México que data desde el periodo prehispánico, que es la fermentación del agua miel, líquido extraído del maguey, agave *endémico del altiplano central mexicano*.

(4)POA: El Presupuesto Operativo Anual es llamado así al presupuesto económico de egresos e ingresos asignado por la asamblea municipal.

(5)MIR: La Matriz de Indicadores de Resultados es un conjunto de componentes y acciones medibles y susceptibles para ser evaluados por una unidad administrativa y que califica la eficacia y competencia del gasto público.

Bibliografía

Ander-Egg, Ezequiel (2005) *Perfil del animador sociocultural*. Editorial Lumen. Buenos Aires-México.

Bleger, José (1996). *El grupo como institución y el grupo en las instituciones*. pp. 68-83.

Douglas, Mary (1986). *Las instituciones se fundan en la analogía y Las instituciones definen lo idéntico en Cómo piensan las instituciones*. Madrid. Alianza Universidad. Pp. 73-101.

Fernández, Ana María (1986) *Introducción y El vocablo grupo y su campo semántico* en: El campo de lo grupal. Buenos Aires. Nueva Visión. Pp. 17-36.

Fernández, Lidia M. (1998). *El conocimiento de las instituciones*. en: Análisis de lo institucional en la escuela. Buenos Aires. Paidós. Pp. 29-36.

Foldadori, C. Horacio (2008). *La intervención institucional*. Hacia una clínica de las instituciones. Buenos Aires. Universidad ARCIS.

Foucault, Michel (1980). *Nietzsche, la genealogía y la historia*. en: Microfísica del poder. Madrid. La Piqueta. Pp. 7-29.

Freud, Sigmund (1992). *El malestar en la cultura*. en: Obras completas tomo XXI. Buenos Aires. Amorrortu. Pp. 57-140.

Gadamer, George (1990). *Análisis de la conciencia efectuar* en: Verdad y método 1. Barcelona. Sígueme. Pp. 415-458.

Käes, Rene y otros (1996). *La institución y las instituciones*. Buenos Aires. Paidós.

Lourau, René (1991). *El concepto de institución en sociología* en: El análisis insitucional. Buenos Aires. Amorrortu. Pp. 95-144.

Loureau, René (2001) *Libertad de movimientos. Una introducción al análisis institucional*. Buenos Aires. Eudeba.

Marchoni, Marco (2016) *Comunidad, participación y desarrollo. Teoría y metodología de la intervención comunitaria*. Editorial Popular. España.

Negrete Artega, Teresa de Jesús (2011). *Sentidos de emergencia y fuerza dislocativa de la intervención educativa* ponencia presentada en VII Jornadas de Investigación Educativa. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. 29 de junio al 1 de julio del 2011.

Silva, Luís (2012) Museos, *turismo y desarrollo local: el caso de Belmonte, Portugal* en: Museos y turismo: expectativas y realidades. Universidad del País Vasco. Bilbao. Pp. 179-1994.

_____ (2008). *Potencial educativo de los museos. Análisis de la oferta didáctica de los museos para la educación primaria y secundaria*. Dirección General de Patrimonio Cultural de Dinamarca. Traducción: Avanti Gruppen. Copenhague.

Páginas Web.

Díaz Garnica, Santiago (2013). *Espacio residual* en: Arte-Arquitectura, consultada 1 de junio de 2018, 23:41 horas.

<http://artearquitecturablog.blogspot.com/2013/05/espacio-residual.html>

NORMAS PERUANAS REFERIDAS A MUSEOS DESDE 1836 HASTA 1991 Y LAS POLÍTICAS PÚBLICAS PERTINENTES

Fabricio Alfredo Valencia / Perú

En el presente artículo, en un primer momento glosaremos parcialmente las normas referidas a los museos en el Perú, desde 1836 hasta 1991, clasificándolas en cuatro grupos:

- Creación, organización y funciones de los museos.
- Permisos para excavar sitios arqueológicos y exportar patrimonio cultural.
- Registro del Patrimonio Cultural.
- Beneficios tributarios para los museos.

En un segundo momento identificaremos la mención realizada sobre los museos en los documentos de políticas culturales peruanas, desde el año de 1993 hasta nuestros días.

A modo de introducción referimos que el Perú se independizó de España el 28 de julio de 1821, optando por una forma de gobierno republicano. El joven Estado peruano, emitió el 2 de abril de 1822, el Decreto Supremo N° 89, norma que constituye el primer precedente jurídico de protección del patrimonio cultural, en el que se establece expresamente que los monumentos que quedan de la antigüedad del Perú son propiedad de la Nación, pudiendo circular libremente dentro del país, contando el gobierno con el derecho de prohibir su exportación. La extracción de piedras minerales, obras antiguas de alfarería, tejidos y demás objetos que se encontraban en las huacas fue absolutamente prohibida. El Gobierno podía otorgar licencia con propósitos de utilidad pública y sancionar el incumplimiento de esta disposición con la pérdida de la especie y una multa de 1000 pesos, asimismo encargaba a los funcionarios de aduanas velar por el cumplimiento de lo anteriormente prescrito.

Antecedentes normativos referidos museos

A continuación, referimos los antecedentes normativos referidos a museos, los mismos que datan de la primera mitad del siglo XIX:

Normas referidas a la creacion, organización y funciones de los museos

Nº	TIPO DE NORMA	FECHA	RESUMEN DE LA NORMA
1	Decreto Supremo N°433	3 de junio de 1836	Se establece el local del Museo de Historia Natural.
2	Decreto Supremo N°434	6 de junio de 1836	Instrucciones para la inauguración del Museo de Historia Natural.
3	Decreto Supremo N° 556	1 de marzo de 1841	Hace referencia al Museo de Historia Natural y a la conservación de antigüedades.
4	Resolución Legislativa	27 de marzo de 1861	Establece una plaza de director conservador en el Museo Nacional.
5	Resolución Legislativa N° 3067	17 de enero de 1919	Se autoriza al Poder Ejecutivo para realizar el inventario del Museo Histórico y Arqueológico del Dr. José Lucas Caparó Muñiz.
6	Decreto Ley N° 7084	9 de abril de 1931	Se determina que el Museo Nacional es la institución encargada de conservar y estudiar todas las reliquias de la historia del Perú pertenecientes al Estado. Integraban las colecciones del Museo Nacional las colecciones existentes en el Museo de Arqueología Peruana, en el Museo de Historia Natural y en el Museo Bolivariano, así como los demás especímenes que se obtengan por adquisición o en virtud de las prescripciones de la Ley N° 6634.
7	Decreto Ley N° 7084	9 de abril de 1931	Se establece la estructura orgánica del Museo Nacional.
8	Resolución Suprema	1 de octubre de 1931	Autoriza al director del Museo Nacional a imprimir una serie de estampillas, con motivos arqueológicos.
9	Resolución Suprema N° 94	Del 31 de marzo de 1933 (Reglamento de la Ley 6644)	Algunos de los requisitos que deben ser cumplidos para obtener la autorización por parte del Patronato, para las organizaciones nacionales, son los siguientes: Los objetos extraídos o descubiertos están destinados al enriquecimiento de los museos públicos.

10	Resolución Suprema N° 47- A	25 de abril del 1935	Se establece en la ciudad del Cusco un centro de estudios científicos y artísticos bajo la denominación de Instituto Arqueológico del Cusco, el cual sería incorporado a la organización del Museo Nacional.
11	Ley N° 8306	4 de junio del 1936	Se autoriza la adquisición del museo de Edmundo Escomel, el cual pasará a propiedad del Estado y será administrado por el Poder Ejecutivo o la Universidad de Arequipa.
12	Ley N° 8751	22 de setiembre de 1938	Modifica el Estatuto del Museo Nacional y encarga al Ministerio de Educación Pública elabore el proyecto sustitutorio del mencionado estatuto.
13	Ley N° 8910	22 de junio de 1939	Los Patronatos de Arqueología Departamentales están integrados de la siguiente manera: En los demás Departamentos de la República, por el Director del Colegio Nacional, un representante del Obispo, el Alcalde Municipal de la provincia del Cercado, el Profesor de Historia del Perú del Colegio Nacional, un vecino de la Capital y el Director o Conservador del Museo del Estado o del Municipal.
14	Decreto Supremo	29 de enero de 1945	Establece cuales son los museos nacionales, asignando locales para su funcionamiento, dispone asimismo que los precitados museos debían ser súper vigilados por un Consejo Superior de Museos.
15	Decreto Supremo	30 de noviembre de 1945	Se establece en el Museo Nacional de Historia los Institutos de Estudios Históricos y de Estudios Etnológicos.
16	Decreto Supremo	30 de marzo de 1946	Crea en el departamento de Ica el Museo Regional de Ica.
17	Decreto Supremo	30 de marzo de 1946	Crea en Lima el Museo Nacional de la Cultura Peruana
18	Decreto Supremo	30 de mayo de 1950	En caso que las personas naturales o jurídicas llamadas a atender a la conservación de bienes culturales, no pudiesen hacerlo, debían solicitar auxilio al Estado para depositarlos en los Museos ú organismos pertinentes.
19	Resolución Suprema N° 22	15 de febrero de 1956	Señala que dentro de las funciones principales del Museo Nacional de Antropología y Arqueología está la de ampliar el conocimiento de las culturas precolombinas del Perú, encargándole conservar los especímenes procedentes de los yacimientos arqueológicos

20	Resolución Ministerial N° 302	9 de enero de 1959	Los servidores de los museos del Estado e instituciones culturales fiscalizadas no podrán poseer especímenes o colecciones de objetos arqueológicos o históricos.
21	Decreto Supremo N° 47	6 de diciembre de 1959	Se creó el Centro Nacional de Prehistoria que tenía como objetivo, entre otros, estudiar y preparar por cuenta del Estado el material prehistórico que no sea reclamado por los museos nacionales.
22	Decreto Supremo N° 14	9 de marzo de 1964	Establece las funciones del Patronato Nacional de Arqueología, precisando que, los Museos de Antropología y Arqueología, de Historia y de la Cultura Peruana, forman parte del Patronato de Arqueología.
23	Ley N° 15624	24 de setiembre de 1965	La sede de la Casa de la Cultura del Perú está en Lima, y tiene como función coordinar el funcionamiento de las Casas departamentales de Cultura, siendo representada legalmente por su director; depende de ella, los museos estatales (excepto el Museo Nacional de Antropología y Arqueología), el Teatro Nacional, el Patronato Nacional de Arqueología y otros.
24	Decreto Ley N° 18799	9 de marzo de 1971	Se crea el Instituto Nacional de Cultura, señalando que forman parte del mismo, los Museos Estatales, excepto el Museo Nacional de Antropología y Arqueología.
25	Decreto Supremo N° 17-84-ED	1984	En este nuevo Reglamento se detallan las funciones de las Direcciones que integran los distintos órganos de la estructura orgánica del Instituto Nacional de Cultura, señalando que la Dirección del Museo de La Nación es un Órgano de Línea.

26	Ley N° 24047- Ley General de Amparo al Patrimonio Cultural de la Nación	5 de enero de 1985	<p>Artículo 9º- Créase el Consejo del Patrimonio Cultural de la Nación que estará integrado por:</p> <p>8) Un representante del Museo de Arqueología y Antropología;</p> <p>12) Dos representantes de los museos privados y coleccionistas que serán designados por los miembros anteriormente señalados, en tanto se constituyen las asociaciones que los representen.</p> <p>Artículo 10º- Son atribuciones del Consejo del Patrimonio Cultural de la Nación las siguientes:</p> <p>e) Aprobar los proyectos de construcción de museos públicos y privados en el país y la realización de exhibiciones de bienes culturales en el exterior, sea con bienes de propiedad pública o privada.</p> <p>Artículo 22º.- Son recursos para la protección del Patrimonio Cultural de la Nación:</p> <p>c) Los legados y donaciones que se efectúen con esa misma finalidad, así como los recursos provenientes de los derechos de ingreso a los monumentos y museos públicos de propiedad del Estado, que se aplican a la protección del Patrimonio Cultural de la circunscripción provincial en donde ellos se encuentran. El Reglamento de la presente Ley determinará la respectiva distribución.</p>
27	Resolución de Presidencia N° 043-91- MNAD	18 de agosto de 1991	Declara día del Museo Nacional de Arqueología, Antropología el día 24 de octubre.

***Normas referidas a permisos para excavar sitios arqueológicos
y exportar patrimonio cultural***

1	Decreto Supremo	27 de abril de 1893	<p>Crea la Junta Conservadora de Antigüedades Nacionales, a la que encarga la atribución de entregar licencia para poder excavar en huacas. Esta Junta estuvo integrada por: El Director del Museo o en su defecto el de la Biblioteca Nacional.</p>
---	--------------------	---------------------	--

2	Resolución N° 31	27 de enero de 1916	Mediante esta Resolución se autorizó al Elwood C. Erdis, Subdirector de la expedición científica presidida por Hiram Bingham y organizada bajo los auspicios de la Universidad de Yale y de la National Geographic Society de Nueva York, para que, con destino a las instituciones científicas mencionadas, exporte del Callao 74 cajones que se encontraban en uno de los depósitos del Museo de Historia Nacional, que contenían objetos arqueológicos extraídos del departamento de Cusco en los años 1914 y 1915.
3	Resolución Suprema N° 170	16 de abril de 1932	La policía está obligada a detener a los excavadores clandestinos, incautar las especies arqueológicas y remitirlas al Patronato Departamental correspondiente en provincias y en Lima al Museo Nacional. Los administradores de las aduanas tienen la obligación de remitir información detallada de los objetos arqueológicos que ingresaban o se intenten retirar del país. Esta relación debía ser remitida al Museo Nacional. Obliga a los coleccionistas y a los negociantes en antigüedades, a facilitar el inventario de los objetos arqueológicos que poseyesen cuando se presente el registrador del Museo Nacional, en caso contrario se haría uso de la fuerza pública.
4	Resolución Suprema N° 2799	31 de agosto de 1944	Se prohíbe el préstamo de los objetos que se conservan en el Museo del Estado, con la excepción de que dichos objetos se presten por tiempo limitado y siempre que se autorice por Resolución Suprema.
5	Decreto Supremo	27 de octubre de 1947	Se reglamenta la exportación de especímenes arqueológicos, señalando que la solicitud de exportación se presentará ante el Ministerio de Educación Pública, entregando los objetos que se desean exportar al Museo de Antropología y Arqueología, la Dirección del precitado Museo es quien determinará los bienes que son exportables.
6	Decreto Supremo	17 de octubre de 1952	Se crea la Dirección de Antropología, Arqueología e Historia, la misma que debe Controlar y vigilar los museos y colecciones particulares e informar sobre las solicitudes de exportación.

Normas referidas al registro del Patrimonio Cultural

1	Ley N° 6634	13 de junio de 1929	Las antigüedades precolombinas de propiedad particular se inscribirán en el registro especial que se abrirá en el Museo de Historia Natural.
2	Resolución Suprema N° 689	28 de mayo de 1931	En el Museo Nacional se registraran las especies arqueológicas a que se refiere el artículo 11° de la Ley N° 6634, otorgando un año improrrogable para que tenedores o poseedores de objetos peruanos de la época precolombina, procedan a inscribirlos en el mencionado registro, los no inscritos se reputaban como propiedad del Estado.

Normas referidas a beneficios tributarios para los museos

1	Decreto Supremo	2 de julio de 1931	Se autoriza al Director del Museo Nacional para establecer la sección de cinematografía a cargo del Instituto de Arte peruano, que tomará bajo su responsabilidad la edición de películas nacionales; asimismo se exonera, a todos los materiales necesarios para establecer la sección de cinematografía, de los pagos por derecho de aduana.
2	Ley 8555	22 de julio del 1937	Se establece que el 1% del impuesto sobre las mercaderías que se introduzcan en el Puerto del Callao, se destine para la construcción y reparación de locales en Lima y Callao y para las refacciones a los locales destinados a museos.
3	Ley N° 10167	12 de enero de 1944	Se grava con 1% las cuentas por alojamientos de los hoteles y se dispone que lo recaudado será destinado a la construcción del local del nuevo Museo de Arqueología.
4	Ley N° 12956	20 de febrero de 1958	Se exceptúa de todo impuesto o arbitrio a los terrenos y edificios que se destinen para museos.
5	Decreto Legislativo N°188	31 de diciembre de 1981	Los coleccionistas o museos privados que cuenten con más de cien bienes culturales monumentales, debidamente calificados y registrados por el Instituto Nacional de Cultura, estaban exceptuados del pago del 2% del valor declarado, para el registro.

6	Ley N° 24047- Ley General de Amparo al Patrimonio Cultural de la Nación	5 de enero de 1985	<p>Artículo 23°.- Las personas naturales o jurídicas que sean propietarias de bienes culturales muebles o inmuebles gozan de los siguientes beneficios tributarios:</p> <p>e) Los locales destinados a museos y exposiciones abiertas al público gozan de las tarifas mínimas en los servicios públicos.</p> <p>Artículo 28°.- Los inmuebles, museos y colecciones privadas de objetos culturales pueden calificarse como centros culturales para el efecto de acogerse al régimen de exoneración tributaria para ellos declara la Constitución, si satisfacen los requisitos siguientes:</p> <p>a) Que su funcionamiento esté autorizado por los organismos mencionados en el Art.6° en razón del valor cultural de sus bienes.</p> <p>b) Que periódica y frecuentemente estén abiertos al público y tengan instalaciones adecuadas para la conservación de dichos bienes; y</p> <p>c) Que desarrollen labor cultural y de difusión.</p> <p>La calificación es hecha por el Instituto Nacional de Cultura a instancia de la parte interesada.</p>
---	--	--------------------	--

Políticas culturales referidas a museos

Lineamientos y programas de Política Cultural del Perú- 2003 - 2006

En diciembre de 2002, el Consejo Nacional de Cultura, presentó el Documento denominado Lineamientos y Programas de Política Cultural del Perú- 2003 - 2006.

Las referencias sobre museos propuestas en los referidos lineamientos son las siguientes:

- Siendo inicialmente una instancia de gestión de las escuelas de artes y oficios, museos y bibliotecas públicas, la creación de la Casa de la Cultura amplió estas tareas hacia las de defensa del patrimonio y la promoción cultural.¹ (...)
- Por tanto, se propone definir una política cultural:

(...) Que propicie la creación, mantenimiento y desarrollo de museos locales, regionales y nacionales de historia natural, de arte, arqueología, historia y

1 Pág. 8-Lineamientos y Programas de Cultura del Perú 2003-2003

etnografía, ciencia y tecnología, de las actividades productivas y el trabajo, los deportes y otros, en todo el país, estimulando a los gobiernos locales y el sector privado a apoyar y desarrollar las iniciativas que se den en esa dirección².

- *Planes y programas*

1.- Organizar el Museo de la Ciencia y la Tecnología y promover muestras de tipo interactivo a nivel nacional³.

- *Lineamientos de Política 7*

Los museos son el repositorio activo de conservación, estudio y exhibición de los bienes patrimoniales de la Nación.

Propiciar la creación, mantenimiento y desarrollo de museos locales, regionales y nacionales de historia natural, de arte, arqueología, historia y etnografía, ciencia y tecnología, de las actividades productivas y el trabajo, los deportes y otros, en todo el país, estimulando a los gobiernos locales y el sector privado a apoyar y desarrollar las iniciativas que se den en esa dirección.

Estrategias de aplicación:

- a. Desconcentrar la actividad museística
- b. Desarrollar un plan nacional de museos, que incorpore a las pequeñas y grandes colecciones, de diverso tipo, dentro de una red de conservación, estudio y exhibición de tales patrimonios.

Planes y programas:

1. Retomar el inconcluso Proyecto del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.
2. Desarrollar el proyecto del Museo del Tawantinsuyo y la Red Nacional de Museos del Qhapaq Ñan.

2 Pág. 11- Lineamientos y Programas de Cultura del Perú 2003-2003

3 Pág. 16- Lineamientos y Programas de Cultura del Perú 2003-2003

3. Activar los museos regionales y locales existentes y propiciar la formación de otros nuevos.

Del análisis de los lineamientos antes señalados, colegimos que no se propone en ningún momento, la elaboración de normas que regulen temas museológicos, únicamente se señala la necesidad de construir algunos museos y desarrollar un Plan Nacional de Museos.

Lineamientos de Política Cultural (2013 - 2016)

En el año 2014 el Ministerio de Cultura publicó el documento denominado Lineamientos de Política Cultural 2013- 2016 (Versión Preliminar).

El referido documento, según lo refiere el Ministerio de Cultura en su página 5, tiene como objetivo fundamental por qué, en el contexto histórico actual, es importante una política cultural, y explicar de qué tipo de problemática se ocupa.

Las referencias sobre museos propuestas en los referidos lineamientos son las siguientes:

- Acciones para impulsar una perspectiva intercultural: La creación del Museo Nacional Amazónico, con el objetivo de generar un espacio permanente de difusión e intercambios con la cultura amazónica.⁴
- Lineamiento 5: Defensa y apropiación social del patrimonio. En ese sentido los museos constituyen uno de los canales más dinámicos en la conservación y difusión del patrimonio nacional y por eso el Ministerio los considera agentes centrales en la vida misma de la nación. Se trata de lugares que no solamente promueven una reflexión profunda sobre el conocimiento, la identidad y la historia, sino además son espacios de encuentro que enriquecen la vida de las ciudades y comunidades locales. El Ministerio de Cultura se encuentra comprometido en generar una red de museos cada vez más amplia y con mejores servicios. El Ministerio sostiene que un museo es un centro de cultura, un punto de encuentro de la ciudadanía.⁵

4 Pág. 11-Lineamientos de Política Cultural (2013-2016)

5 Pág. 22-Lineamientos de Política Cultural (2013-2016)

- Los museos constituyen uno de los canales más dinámicos en la conservación y difusión del patrimonio nacional. Proyecto del Museo de Sitio de Pachacamac, Lima.⁶
- Acciones para defender el patrimonio: La modernización del Sistema Nacional de Museos para conservar y difundir el patrimonio y lograr que los peruanos conozcan su herencia y se apropien de su historia. En especial, la reestructuración del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú y del Nuevo Museo de Pachacamac.
- La creación del Museo Nacional Amazónico en Loreto y del Museo del Tahuantinsuyo en el Cusco, para preservar la irremplazable riqueza etnográfica y arqueológica de nuestra diversidad cultural⁷.
- Del análisis de los lineamientos antes señalados, colegimos que no se propone en ningún momento, la elaboración de normas que regulen temas museológicos, únicamente se señala la necesidad de construir algunos museos y modernizar el Sistema Nacional de Museos.

A modo de colofón

Consideramos destacable el hecho que desde los albores del periodo republicano, se emitieran normas referidas a los museos, sobre todo aquellas que otorgaban beneficios tributarios, sin embargo resulta cuestionable el hecho que en los dos documentos de políticas culturales peruanas vigentes desde 1991 hasta nuestros días, la mención a los museos sean muy escueta y que no se proponga elaborar normas que regulen temas museológicos.

Bibliografía

Álvarez, J. (2004). *Estudio Jurídico sobre el Patrimonio Cultural de España*. Madrid: Ediciones jurídicas y sociales. S.A.

Castrillón, A. (1986). *Museo peruano: Utopía y Realidad*. Lima: Palestra Editores.

Castrillón, A. (1996). *Museos y patrimonio cultural*. Lima: Palestra Editores.

6 Pág. 24 -Lineamientos de Política Cultural (2013-2016)

7 Pág. 24-Lineamientos de Política Cultural (2013-2016)

Consejo Nacional de la Cultura. (2002). *Proyecto de Ley Orgánica de la Cultura*. Venezuela: Grupo Soluciones Gráficas.

Crespi, M (2003). *Patrimonio Cultural*. Madrid: Editorial Síntesis.

De Trazegnies, F. (2000). *Patrimonio Cultural del Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

De Mulinen, F. (1991). *Manual sobre el Derecho de la Guerra para las Fuerzas Armadas*. Ginebra: Comité Internacional de la Cruz Roja.

Enciclopedia Jurídica OMEBA (1984). Capital Federal.

Dutli, M (2000). *Protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado*. Ginebra: Comité Internacional de la Cruz Roja.

ICOM (2004). *Código de Deontología para Museos*. Madrid: Editorial UOC.

Instituto Nacional de Cultura, (1985). *Legislación Arqueológica del Perú*-Lima.

Instituto Nacional de Cultura, (2009). *Glosario de Términos artísticos y museográficos*. Lima, Perú.

Ministerio de Cultura. (1996). *Normativa sobre el Patrimonio Cultural*. Madrid: Egraf, S.A.

Stampa, A. (2007). *Modelos de los museos. Panorama Legal*. Madrid: Editorial Porrua.

Tello, JC. (1913). *Presente y Futuro del Museo Nacional*. Lima: Editorial La Crónica.

Tello, R. (2002). *En torno al Patrimonio e Interdisciplinariedad*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

Ravines, R. (1989). *Los Museos del Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso.

HACIA UN SISTEMA NACIONAL DE MUSEOS

EL REGISTRO DE MUSEOS DE CHILE COMO UNA HERRAMIENTA PARA EL SECTOR

María Paz Undurraga Riesco / Chile
Elizabeth Mejías Navarrete / Chile

El presente artículo aborda los conceptos y prácticas que han permitido el desarrollo del Registro de Museos de Chile (RMC), así como sus resultados y perspectivas, dando cuenta de su importancia para el acercamiento de los museos a la ciudadanía, la generación de un trabajo colaborativo entre las instituciones del sector y la construcción de políticas públicas relacionadas. Esta iniciativa se enmarca en el proceso de cambio institucional que ha implicado la creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Del encuentro y la difusión a la evidencia para la toma de decisiones.

El Registro de Museos de Chile (RMC) es la plataforma virtual de los museos del país⁸ que reúne a los museos que integran el Sistema Nacional de Museos. Este sitio ha sido concebido como un espacio de encuentro y difusión de los museos, que pretende reunirlos y valorizar su trabajo, siendo una herramienta de conocimiento y fortalecimiento del sector, así como de acercamiento a la ciudadanía.

El sitio es administrado por la Subdirección Nacional de Museos del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, entidad que depende del recientemente creado Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. La página web está estructurada como un directorio en línea de todos los museos del país, con sus características y servicios más relevantes en una ficha individual de registro. Las instituciones pueden ser encontradas por su nombre, ubicación, colección o tipo. La plataforma también cuenta con un espacio de noticias, una sección de cifras y recursos como publicaciones y documentos. Forman

parte del RMC todas las instituciones que poseen y exhiben bienes patrimoniales a público, sin distinción de escala⁹, dependencia administrativa o características. Para ser parte de este espacio, solo deben inscribirse en www.museoschile.cl y completar los datos de la ficha de registro. La ficha de cada museo reúne información general y características del museo (nombre, ubicación, misión, dependencia); datos sobre sus colecciones (tipo, cantidad y registro), visitas (horarios de apertura y servicios), infraestructura (protección legal, metros cuadrados) y trabajadores del museo (cantidad); así como recursos tecnológicos, redes de apoyo y datos de contacto.

El RMC no es el único catastro en línea de instituciones culturales. Varios países de la región cuentan con información sistematizada al respecto. Algunos casos relevantes son el Sistema de Información Cultural SIC México¹⁰, que ofrece información conjunta sobre el patrimonio y los recursos culturales del país como son los museos; el Sistema de Información de Museos Colombiano SIMCO¹¹, que muestra un directorio con las entidades museales que han se han registrado en el Ministerio de Cultura de ese país; el *Cadastro Nacional de Museus* de Brasil¹², cuyo portal expone su localización, datos de contacto y servicios ofrecidos, y; el Registro Nacional de Museos y Colecciones Museo-gráficas de Uruguay¹³, que es obligatorio para museos y colecciones estatales que reciben apoyo estatal.

También existen iniciativas más amplias como el Directorio Patrimonial de la Fundación ILAM¹⁴, que desde 1998 integra instituciones patrimoniales de América Latina y el Caribe, y el Registro de Museos Iberoamericanos¹⁵, que como parte del Programa intergubernamental Ibermuseos, expone datos fundamentales de los museos de la región, ofreciendo un panorama de estas instituciones en el ámbito iberoamericano.

9 La referencia a la escala del museo implica que el RMC reconoce instituciones que no necesariamente son museos de acuerdo a la definición de ICOM – “Institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad” (ICOM 2007)-, sino, por ejemplo, también a salas de exposición museo-gráfica, que se entienden como espacios destinados a la exhibición de bienes patrimoniales, en donde no se cumplen algunas de las funciones básicas de los museos: conservación, investigación o educación.

10 sic.gob.mx/index.php

11 simco.museoscolombianos.gov.co/Directorio

12 www.museus.gov.br/sistemas/cadastro-nacional-de-museus/

13 www.museos.gub.uy/

14 ilam.org/index.php/es/programas/ilam-patrimonio/directorio-patrimonial-por-pais

15 www.rmiberoamericanos.org/

¿Qué tienen en común este tipo de iniciativas? Primero, son medidas que vienen desarrollándose desde la década de 1990, dando cuenta de un interés por identificar y catalogar a los museos existentes en un territorio determinado. De ahí, por ejemplo, que este tipo de proyectos se traduzcan en directorios, catastros o cartografías, permitiendo acceder a información tipificada, comprender un panorama determinado y comparar condiciones. Lo segundo es su propósito: promover el conocimiento de la diversidad museal¹⁶; fomentar y desarrollar políticas de fortalecimiento de los museos¹⁷; así como generar evidencia empírica para la toma de decisiones¹⁸, vinculando este tipo de mecanismos a la elaboración de políticas públicas.

Antecedentes para un catastro de los museos en Chile

Existen antecedentes de estudios evaluativos de la situación de los museos chilenos desde la década de 1970, coincidiendo con un periodo relevante para el desarrollo de la museología en este país. En 1975 Grete Mostny, directora del Museo Nacional de Historia Natural y mentora de una generación de profesionales dedicados a los museos, publicó un registro con 68 museos. En 1979, la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) –actual Servicio Nacional del Patrimonio Cultural– publicó un informe en el que se registraron 102 museos. Ya en 1984, la Coordinación Nacional de Museos –actual Subdirección Nacional de Museos– publicó *Los museos de Chile* (Aránguiz y Betancur 1984), un completo registro de la situación museística del país, identificando 121 museos a lo largo del territorio. Durante los noventa se volvieron a realizar diagnósticos de museos como *Diagnóstico de los Museos en Regiones* (Guzmán y Trampe 1993) y *Diagnóstico de los Museos Chilenos* (Bahamóndez, Espinoza y Trampe 1999), analizando el estado y necesidades de estos espacios, con una descripción de la situación de sus funcionarios, financiamiento e infraestructura, entre otros. Además, en estos años surgieron innovadores estudios desde la División de Cultura del Ministerio de Educación y más tarde desde el mundo académico (Peters 2012), centrados en levantar la importancia de la cultura para el desarrollo del país, generándose cartografías, directorios y atlas culturales que georreferenciaban prácticas culturales y cultores a nivel nacional.

16 Registro de Museos Iberoamericanos, en www.rmiberoamericanos.org/Home/Home

17 Registro Nacional de Museos y Colecciones museográficas, en www.museos.gub.uy/index.php/registro-nacional-de-museos

18 Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, en www.cultura.gob.cl/estudios/estadisticas-culturales/

Ya en 2007, en un contexto de digitalización de la información, la Subdirección Nacional de Museos creó la Base Musa, un proyecto con financiamiento público que generó un catastro en línea de todos los museos que existían en Chile, con la intención de conocer la realidad museística del país y apoyar el desarrollo de los museos chilenos. Este catastro existió hasta 2014, llegando a identificar 210 museos en Chile. En esta misma línea, se publicó el directorio *Catastro Museos de Chile 2010*, instancia que permitió actualizar la información de muchos de los museos del país.

La política de museos y la nueva institucionalidad

Durante el segundo gobierno de Michelle Bachelet (2014-2018) se impulsaron dos iniciativas que configurarían un nuevo escenario para los museos años más tarde. La primera fue poner en marcha una Política Nacional de Museos que permitiera a estas instituciones, financiarse, mejorar su gestión y contenidos que ofrecen a la ciudadanía (Programa 2013: 133). Y la segunda, fue crear un Ministerio de Cultura. Si bien ya se había ingresado al Congreso un proyecto de ley que creaba un Ministerio de Cultura durante el primer gobierno de Sebastián Piñera, en mayo de 2013, este fue modificado, promulgándose en marzo de 2018, la Ley 21.045 que crea el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

En el contexto de estos mandatos presidenciales, la Subdirección Nacional de Museos tomó el rol de generar un proceso de construcción de una Política Nacional de Museos que permitiera orientar los esfuerzos y recursos para un adecuado desarrollo de todos los museos del país, fuesen estos públicos o privados. Esta política se concibió como una estrategia de acción, que fijaba objetivos y líneas de acción a partir de una visión específica del quehacer museístico (Subdirección Nacional de Museos 2015: 3), quedando plasmada en un documento que serviría como puntal de discusión con los trabajadores del sector museal.

Primero, se generó una propuesta inicial de Política Nacional de Museos, que proponía articular al sector, creando estructuras funcionales e instrumentos de política pública que favorecieran el cumplimiento de este objetivo. Algunas de estas propuestas fueron:

- Crear un Sistema Nacional de Museos que considerara a todos los museos del país, no importando su dependencia administrativa;

- Crear una Coordinación Nacional de Museos que actúe como unidad técnica del Sistema Nacional de Museos;
- Crear un Fondo Nacional de Museos que otorgue recursos a los museos del Sistema Nacional de Museos, en modalidad concursable y de asignación directa;
- Crear un Registro Nacional de Museos que levante información del sector, permitiendo definir y priorizar líneas de acción basada en datos fidedignos y actualizados (Subdirección Nacional de Museos 2018: 12).

Luego, se generó un espacio de discusión en torno a esta propuesta inicial. Para ello, durante 2015 se efectuaron 16 encuentros museales¹⁹ en todas capitales regionales de Chile, reuniendo a directores de museos, académicos, educadores, comunicadores y profesionales del sector. Estos encuentros fueron de enorme utilidad para identificar, consensuar y validar los principales problemas y necesidades de los museos en Chile, así como para acordar visiones comunes para la implementación de una Política Nacional de Museos. Participaron más de 500 personas y 187 instituciones relacionadas a museos, siendo una experiencia inédita en el país. La principal conclusión de esta iniciativa fue la urgencia de articular al sector museal, definiendo las siguientes acciones a trabajar desde la Subdirección Nacional de Museos:

- Implementar un registro de museos que permita definir y visibilizar a los componentes del sector.
- Generar un diagnóstico actualizado que dé cuenta del estado del sector de museos de Chile como insumo para definir las acciones asociadas a una política pública.
- Contar con un fondo especialmente dedicado al sector de museos, que permita mejorar las condiciones en que desarrollan su labor.
- Activar el sector de museos en el contexto territorial, con la finalidad de levantar políticas de museos que sean pertinentes a las problemáticas locales.

19 Para más información revisar Observatorio de Políticas Culturales y Área de Estudios de la Subdirección Nacional de Museos, "Encuentros museales a lo largo de Chile: algunas conclusiones", en Revista Museos N° 34, pp. 38-43, 2015, disponible en www.museosdibam.cl/628/articles-72625_archivo_01.pdf [Revisado en julio2018].

- Definir y validar democráticamente, desde la bases, la composición del futuro Consejo Nacional de Museos²⁰.

Fue así como el proceso de creación de una Política Nacional de Museos dio pie, entre otras cosas, a la creación del RMC, siendo concebido como una herramienta para el levantamiento de información del sector de los museos, para la conformación de un Sistema Nacional de Museos que incluya a espacios públicos y privados, y; para la mejor comunicación de los museos con sus comunidades.

Hoy, más de 250 museos del RMC integran el Sistema Nacional de Museos, estructura funcional que según la Ley 21.045 que crea el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, tiene por objeto “contribuir a una gestión eficaz y eficiente de los museos que lo integren, los asesorará técnicamente, aportará en el desarrollo de los museos del país y promoverá la coordinación y colaboración entre museos públicos y privados” (2017). Desde esta perspectiva, el RMC cuenta con la misión de utilizar la información que levanta para promover el mejor desarrollo de los museos en Chile.

Conceptos, método de trabajo y acciones del RMC

Contar con información adecuada y actualizada para la toma de decisiones, es una línea de trabajo que se inserta en un contexto mayor en el campo de la museología, donde la generación de datos se considera un instrumento central que permite conocer la realidad a intervenir: “Si no conocemos las fortalezas y debilidades de un determinado sector museológico, difícilmente podremos plantear unas acciones coherentes y eficaces” (Azor 2009: 22).

Si bien existen diversas formas para levantar dicha información, la tendencia ha sido la construcción de plataformas virtuales que articulan a los museos de países o regiones en catastros, directorios, registro, censos, cartografías e indicadores estadísticos²¹. Esta forma de trabajo se comprende en el marco de los cambios en las tecnologías de la información. En la medida que estas han transformado la vida social, los sistemas de información y el conocimiento, han impactado también en las formas en que los museos se relacionan y comunican entre sí y la sociedad. Es así como a la proliferación de sitios web

20 Subdirección Nacional de Museos, DIBAM, Política Nacional de Museos: Mejores museos para un Chile mejor, pp. 14-17.

21 Ver referencias en notas al pie 3- 8.

institucionales, la creación de nuevas plataformas virtuales para exhibir las colecciones y el incremento en la presencia en redes sociales, se suma también el trabajo en red (Quijano 2012; Elisondo y Melgar 2015).

Siguiendo a Manuel Castells, la red es un elemento central en esta era de la información, y comprende un conjunto de nodos interconectados capaces de expandirse e integrar nuevos nodos que compartan los mismos códigos de comunicación. Si bien esta forma de organización social no es novedosa, el nuevo paradigma de la tecnología de la información ha permitido su expansión en toda la estructura social (1997). Es así como diversas funciones y procesos de los museos se hallan cada vez más organizados en torno a redes de carácter local, nacional, regional o internacional, posibilitando con ello la articulación y fortalecimiento del sector²². La experiencia chilena forma parte de estos derroteros, concibiéndose el RMC como una plataforma en línea que, por medio del trabajo conjunto entre los museos y la Subdirección Nacional de Museos, avanza hacia la conformación del sector, su difusión entre la ciudadanía y la coordinación de sus acciones.

Específicamente, se trata de un proceso de trabajo que involucra diferentes niveles de administración y tipos de usuarios. A nivel de la administración están los museos y la coordinación del RMC. Los museos inscritos acceden a una ficha en la que pueden ingresar y modificar sus datos, subir imágenes y publicar noticias sobre sus actividades. Por otra parte, la coordinación del RMC se encarga de gestionar, moderar y apoyar el proceso. Desde el punto de vista de los usuarios, se busca interactuar con los trabajadores y los públicos de museos por medio de noticias, cifras y recursos. A partir de esta articulación se han desarrollado de tres líneas de acción:

- La difusión de los museos por medio de la información publicada en www.museoschile.cl.
- El fortalecimiento de un entramado colaborativo entre museos y otras iniciativas relacionadas.
- El levantamiento de información crítica sobre el sector.

22 Al referirse al ámbito de los museos, la bibliografía establece una diferenciación entre los conceptos red y sistema; señalan que una red supone una interconexión horizontal entre los nodos que la componen. Mientras que el sistema, tendría un componente jerárquico que articularía las relaciones de sus elementos (Pinna 2002; Grau 2006; Bezerra 2009; Azor 2009). Sin embargo, al revisar las redes y sistemas referidas en este artículo, vemos que los términos no siempre dan cuenta necesariamente de dichas asociaciones, y que se emplean indistintamente.

Sobre la difusión de los museos, el sitio www.museoschile.cl vincula distintos tipos de recursos, niveles de información y sugiere rutas de navegación que permiten a los usuarios conocer el campo museal. Considerando que los medios digitales han modificado las formas en que se crea, transmite y apropia la información (Camus 2009), la página web del RMC tiene herramientas de búsqueda, análisis, jerarquización y socialización de los contenidos para distintos usuarios: visitantes, investigadores y curiosos. Es así como cuenta con un directorio de los museos del país, el que permite a la comunidad interesada conocerlos y/o planificar su visita; brinda además datos cuantitativos y gráficos sobre el campo museal; permite la búsqueda con filtros específicos: tipo de museo, ubicación y colección y; por último, da a conocer las novedades del sector por medio de la sección noticias.

Otro de los ámbitos desarrollado es la generación de colaboraciones entre museos e iniciativas relacionadas. El objetivo es facilitar el intercambio de información entre trabajadores de museos para fomentar las redes y estrategias comunes. Esta línea de acción reconoce que una escasa interacción “impide a los seguidores de un museo de una determinada ciudad enriquecerse conociendo otras entidades con contenidos similares o complementarios. Los museos deben abrir sus puertas a otros museos, así como a cualquier otra entidad cultural -como bibliotecas, librerías o galerías de arte de la zona-, con el fin de crear nodos de conocimiento y de cultura compartida en la web” (Celaya 2012). En dicho sentido, se han construido canales de comunicación (correo electrónico, sitio web, redes sociales y contacto telefónico) para informar a los museos que forman parte de nuestra red sobre las actividades, proyectos y convocatorias del sector. Además, se ha trabajado con otras iniciativas, como por ejemplo, la colaboración con el poblamiento y actualización del Registro de Museos Iberoamericanos con los datos de las instituciones nacionales; y la coordinación de la participación de los museos del país en Museos de Medianoche, iniciativa que invita a recorrer museos y centros culturales entre las 18:00 y 00:00 hrs. en forma gratuita²³.

El levantamiento y socialización de información crítica sobre el sector es otra de las líneas de acción desarrollada por el RMC. La constitución de un Sistema Nacional de Museos demanda de información actualizada que permita su proyección, específicamente contar con datos adecuados y actualizados para la toma de decisiones, la priorización de acciones y su ejecución. Además, es preciso entregar

23 www.museosdemedianoche.cl/

también a la ciudadanía esta información, brindando insumos relevantes para la labor de los museos, los investigadores y otras instituciones públicas.

El campo de los museos en Chile ha crecido en términos de cantidad, cobertura territorial y posicionamiento en las comunidades. Este dinamismo demanda una línea permanente de trabajo, que gestione y promueva la inscripción y actualización de las fichas de registro de las instituciones museales. Es por ello que constantemente se convoca a los museos que aún no forman parte de esta comunidad a que se unan y se insiste en la actualización periódica de los datos.

La información generada se ha sistematizado y publicado de diferentes formas. En una primera instancia se publicaron informes mensuales con gráficos y estadísticas sobre los aspectos territoriales, el tipo de institución, de dependencia administrativa, de colección y de categoría de protección legal. Luego, gracias a las mejoras implementadas al sitio web durante el 2017, se habilitó la generación automática de gráficos con dicha información. A inicios de 2018 se publicó el *Informe preliminar sobre la situación de los museos en Chile*²⁴, mientras que para el segundo semestre se espera publicar los resultados de un estudio que diagnostique el estado y funcionamiento de los museos en el país, identificando sus niveles de desarrollo. El objetivo de estas líneas de acción es fortalecer al RMC como el instrumento de información, gestión y difusión que sobre la situación del campo museal, permitiendo planificar las acciones correspondientes.

¿Qué sabemos de los museos chilenos?

La recopilación de datos que realiza el RMC se ha llevado a cabo sistemáticamente desde 2015, lo que permitió la confección del *Informe preliminar sobre la situación de los museos en Chile 2017*, texto que da cuenta sobre las características de los museos en el país (RMC 2018). El último estudio de estas características y alcance en el país fue *Situación y necesidades de los museos en Chile. Diagnóstico 1997- 1998*, elaborado por Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, actual Servicio Nacional del Patrimonio (Bahamondez, Espinoza y Trampe 1999). Considerando que han pasado más de 20 años de esta publicación, y tomando en cuenta el actual proceso de instalación de la nueva institucionalidad cultural nacional, se consideró necesario reactualizar el diagnóstico sobre el sector.

Para la confección del informe se emplearon los datos de las fichas de registro completadas por las 218 instituciones inscritas en www.museoschile.cl hasta el 31 de diciembre de 2017. Específicamente se consideraron los campos que permiten contar con un directorio de los museos, conocer los servicios que ofrecen a la comunidad y aquellos que dan cuenta de información específica sobre su estado y funcionamiento. La recolección y sistematización de los datos, se plasmaron en un documento que se divide en seis secciones, con información específica, gráficos y tablas referentes a: datos generales de los museos en Chile, su administración y funcionamiento, las colecciones, las visitas, la infraestructura y el personal.

Uno de los primeros resultados que arroja este informe es que los museos en Chile han aumentado significativamente en los últimos 18 años a lo largo del territorio. Chile es un Estado unitario cuya administración es funcional y territorialmente descentralizada. Para cumplir con los objetivos de gobierno y administración, el país se divide en 16 unidades territoriales menores denominadas regiones. Considerando esta división político-administrativa, los museos se concentran principalmente en la Región Metropolitana, siendo secundada por las Regiones de Valparaíso y del Biobío.

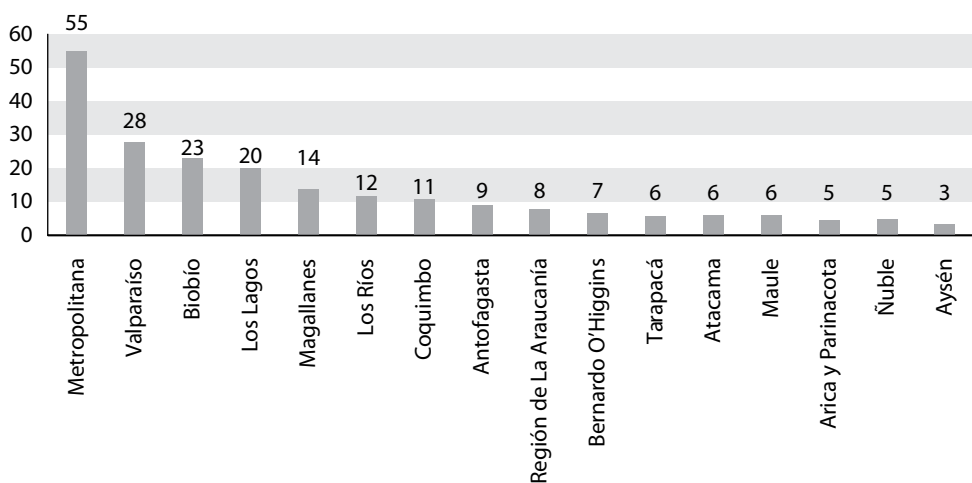


Gráfico 1: Cantidad de museos por región. Fuente: RMC, 31 de diciembre 2017.

Este crecimiento comenzó a instalarse desde la segunda mitad del siglo XX, acentuándose a partir de la década de 1970, donde se dio un debate público sobre el rol y desarrollo de los museos latinoamericanos²⁵. A contar de 2010

25 Destaca en este periodo la Mesa Redonda sobre la Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo Contemporáneo, que se llevó a cabo entre el 20 y el 31 de mayo de 1972. Esta reunión tuvo un gran efecto en la museología regional, siendo una instancia en que los especialistas de los museos se abrían a debatir con otras áreas del conocimiento sobre el papel de los museos en la sociedad.

se ha desarrollado un crecimiento exponencial el que se puede relacionar con la visibilización de los museos y el patrimonio desde las iniciativas ciudadanas y las políticas públicas en los últimos años.

La diversidad territorial y especificidad local de los museos permite relevar su rol como agentes de cambio social por medio del diálogo con comunidades en las que se insertan y esperan convocar. Ejemplo de ello son iniciativas como Museo de la Vivencia Religiosa del Norte Grande (Región de Tarapacá, 2015), Museo de Arte y Ciencia de Los Choro (Región de Coquimbo, 2011), Museo Geológico de San José de Maipo (Región Metropolitana, 2017), Museo de la Historia de Penco (Región del Biobío, 2016), Museo Regional de Aysén (Región de Aysén, 2017), Museo Francisco Coloane (Región de Los Lagos, 2010) y Museo de Historia Natural Río Seco (Región de Magallanes, 2017), entre otros.

La mayoría de las instituciones se reconoce como museo, siguiendo la definición establecida por el ICOM: “una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo” (2007). Sin embargo, existe un grupo que reconoce sus especificidades definiéndose como museo comunitario, museo de sitio o parque patrimonial.

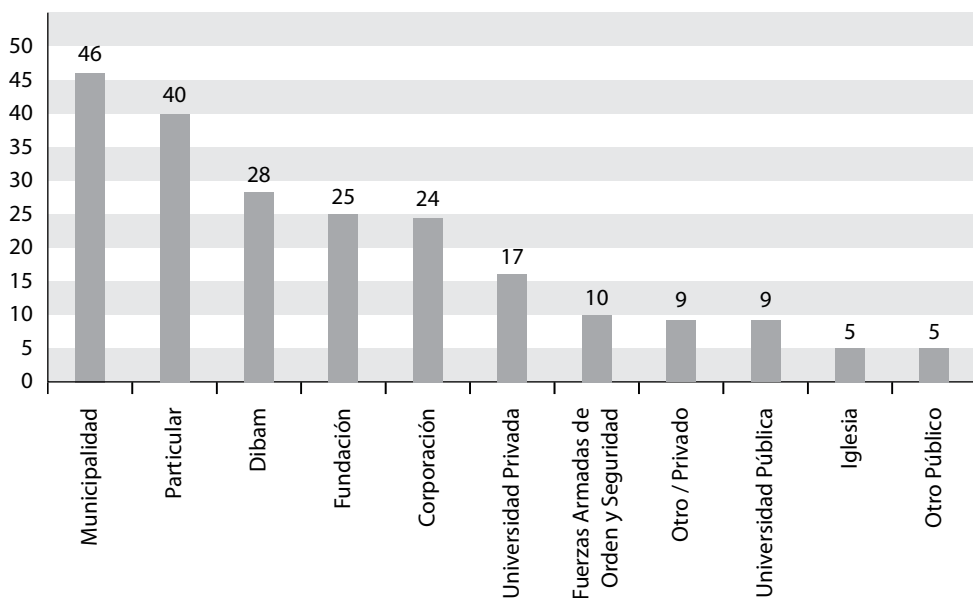


Gráfico 2: Cantidad de museos por tipo de dependencia administrativa.

En cuanto a la dependencia administrativa, un 55% de los museos poseen dependencia privada y un 45% dependencia pública. Al analizar las especificidades, encontramos que esta se reparte principalmente entre las municipalidades, los particulares y el Servicio Nacional del Patrimonio. Este dato tiene su correlato en la fuente principal de financiamiento, donde la mayoría declara que este proviene del gobierno central, municipal y privado.

Si bien los museos han diversificado sus áreas de trabajo y servicios, las actividades vinculadas a la atención de los visitantes, la educación y mediación son las que se encuentran más desarrolladas, siendo seguidas por las relacionadas con la exhibición, montaje y museografía.

Los museos declaran poseer diferentes tipos de colecciones. Es así como el 66% de los 218 museos registrados indican que cuentan con colecciones de historia, el 57% de arqueología, antropología, etnografía, el 43% de arte y el 24% de ciencias naturales e historia natural. Considerando su volumen, la tendencia es a concentrar colecciones inferiores a 15 mil objetos.

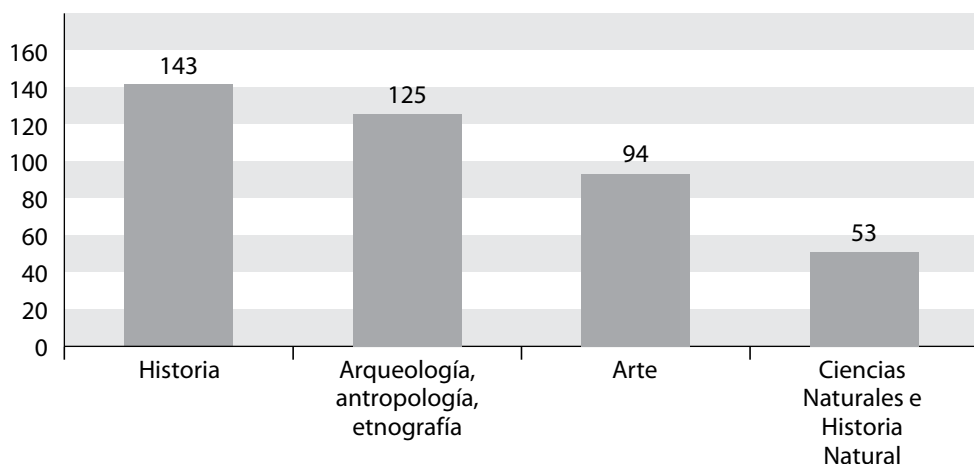


Gráfico 3: cantidad de museos por tipo de colección

Fuente: RMC, 31 de diciembre 2017

Al revisar la cantidad de visitantes que las instituciones del RMC informaron para el periodo 2016, es posible señalar que el promedio de las visitas es 22.187, siendo el menor registro de 10 visitantes, mientras que el mayor asciende a 634.019. Si bien existen diferencias en el alcance de convocatoria de los museos -espacios masivos (más de 300.000 visitantes), de alta convocatoria (100.001 a 300.000), de destacada convocatoria (50.001 a 100.000),

de mediana convocatoria (15.001 a 50.000), de orientación local (1001 a 15.000) y de baja convocatoria (menos de 1.000 visitantes)- los museos de Chile tienden a recibir hasta 50 mil visitas anuales.

Al analizar algunos datos relativos a los edificios que los albergan, es posible señalar que los museos tienden a estar emplazados en lugares protegidos por la Ley de Monumentos Nacionales y que son propietarios del inmueble que habitan.

En cuanto a los recursos humanos, los datos muestran que existen instituciones que cuentan con aproximadamente 100 trabajadores, la mayoría señala que posee menos de 10 funcionarios. Estas cifras dan cuenta de equipos reducidos y de las dificultades para satisfacer las necesidades de personal y la magnitud de las instituciones.

Este informe constituye un primer paso para la caracterización del sector a partir de tipologías específicas para nuestra realidad local. En esta oportunidad, plantearemos dos cuestiones que creemos centrales para comprender y proyectar la articulación del sector: las causas del aumento de los espacios museales en la última década y las diversidades de los museos chilenos.

Por una parte, este informe nos invita a reflexionar sobre las causas que explicarían el aumento de los museos en Chile en la última década. A partir de los datos del RMC sabemos que la mayoría de los museos que han surgido se relacionan con la historia local y especificidades territoriales de su patrimonio, lo que daría cuenta de un interés por parte de la ciudadanía en la creación de museos que representen sus valores patrimoniales e identitarios. Sin embargo, ¿por qué crear museos?. Creemos que este interés se vincula a una mayor valorización del patrimonio cultural producto de la celebración anual de fiestas en torno al patrimonio (Día del Patrimonio y Museos de Medianoche); la relevancia que adquirió la conservación de edificios patrimoniales luego del terremoto de 2010²⁶; y la acción del Estado en todas estas materias. Ejemplo de esto son: la restauración y reapertura de espacios patrimoniales gracias al Fondo del Patrimonio luego del terremoto de 2010; la creación de nuevos museos como el Centro de Interpretación Patrimonial De Todas las Aguas del Mundo en Valdivia (2016) y el Museo Regional de Aysén (2017); así como la implementación del Fondo para el Mejoramiento Integral de Museos (2018).

26 En febrero de 2010, Chile vivió uno de los terremotos de magnitud 8,8 en la escala de Mercalli, afectando a seis regiones del país, entre ellas, las tres más pobladas del territorio.

Por otra parte, cabe preguntarse sobre la diversidad de los museos chilenos. Según los resultados mostrados en el *Informe preliminar*, es posible identificar que en términos estructurales esa diversidad tiende a diluirse. Si bien podemos señalar que los museos son diversos en cuanto a sus temáticas, públicos y colecciones, en términos estructurales es posible identificar dos grandes tipos: un gran número de museos de pequeña y mediana magnitud (con no más de 10 trabajadores, máximo de 50 mil visitas anuales, máximo 15 mil objetos en su colección); y otros de mayor magnitud, que cuentan con una orientación más masiva (sobre 100 mil visitas anuales, hasta 200 trabajadores, colecciones más grandes). Con el objetivo de colaborar con una mayor democratización de los museos, esta realidad debiera visibilizarse, situando en la discusión pública el aporte como espacios patrimoniales desde cada una de estas especificidades.

Perspectivas y proyecciones de trabajo para un Sistema Nacional de Museos

Actualmente el RMC congrega a 252 instituciones²⁷, concentradas mayoritariamente en la Región Metropolitana (26%), la Región de Valparaíso (12%) la región del BíoBío (10%) y la región de Los Lagos (10%). La mayoría de las entidades se define como museo, según la definición actualmente usada por ICOM (67%). En cuanto a su dependencia administrativa, esta se distribuye de manera más o menos uniforme, existiendo un 46% con dependencia pública y un 53% de dependencia privada. El tipo de dependencia pública de los museos inscritos se distribuye principalmente entre los pertenecientes a los municipios (50%) y el Servicio Nacional del Patrimonio (25%). Mientras que para los privados, su tipo de dependencia se concentra en los particulares (30%), fundaciones (24%) y corporaciones (21%). De los 252 museos inscritos, 176 declara tener colecciones de historia; 135 de arqueología, antropología y etnografía; 101 de arte y 67 de ciencias naturales.

¿Cómo saber si el RMC ha contribuido a conformar un Sistema Nacional de Museos? El aumento de museos inscritos en el Registro, la permanente actualización de su información, así como la constante publicación de noticias en el sitio web²⁸ dan cuenta del interés de los museos en ser visibilizados como parte de un sistema mayor y en difundir sus actividades. Este dinamismo resulta clave para atraer la atención de la ciudadanía al sitio web, seguir convocando

27 Datos con fecha 19 de julio de 2018

28 En 2017 se publicaron un total de 104 noticias, generadas en su mayoría por los propios museos.

la participación de los museos en esta red, y establecer los límites del Sistema Nacional de Museos. Es así como el RMC contribuye hoy a cumplir con algunos objetivos del Sistema Nacional de Museos como promover la coordinación entre museos públicos y privados, y aportar al desarrollo de los museos.

¿Cómo ha influido la creación de un Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en la perspectiva de este instrumento? Con la creación del Ministerio, el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural- antes DIBAM- contará con Direcciones Regionales en cada región de Chile, modificando algunas funciones de la Subdirección Nacional de Museos. Concretamente, la Subdirección Nacional de Museos dejará de administrar museos estatales y deberá asumir responsabilidades vinculadas a la asesoría técnica orientada a todos los museos del país, independiente de si estos son públicos o privados. Los instrumentos para ese cambio son primeramente el Registro de Museos de Chile (2015), el Fondo de Mejoramiento Integral de Museos (2018) y la implementación de asesorías técnicas a museos. Así, en estos momentos de transición el RMC resulta una herramienta clave para la comunicación con todos los museos del país, para la identificación del sector y para la ampliación de nuestras labores. Desde esta perspectiva, el RMC será una herramienta de articulación del sistema de museos y de contribución a una mejor gestión de los museos.

Por último, la generación e implementación del RMC no ha estado exento de complejidades y vale la pena mencionar algunas de estas complejidades para dimensionar los desafíos del sector. Primeramente, y en términos amplios, el uso de tecnologías de información genera una brecha digital, sobre todo con aquellos museos pequeños donde la conexión con un sistema mayor de coordinación depende de la buena voluntad de quienes ahí trabajan. En este contexto, la labor de la coordinación del Registro es fundamental para llegar a todos los museos del país, ya que estos no acuden espontáneamente al Sistema Nacional de Museos.

A esta dificultad se suma la poca asociatividad entre museos. Si bien en Chile existen varias redes regionales de museos y estos espacios patrimoniales se coordinan con otros espacios culturales para eventos específicos, resulta fundamental la labor del Estado en la estimulación de la participación activa de los museos. Y esto aplica también para los miembros del RMC: la completitud de la ficha de registro y la difusión de actividades sucede en el menor de los casos de manera espontánea por lo que la labor de la coordinación del

Registro es esencial. En este respecto se vislumbran cosas que hacer como diseñar una estrategia de difusión integral que contemple en primer lugar a los espacios museales, y en un segundo nivel a los públicos que se desea convocar. Hacer del RMC no solo una herramienta administrativa, sino un espacio estratégico de cooperación. Para generar esa cooperación se requiere un liderazgo que convoque a los museos de todo el territorio.

Bibliografía

Aránguiz, S. y Betancur, J. (1984). *Los museos de Chile (diagnóstico)*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos: Santiago.

Azor, A. (2009). Políticas públicas y redes de museos: articulación y fortalecimiento de las instituciones museísticas. En Ministerio de Cultura (compl.). 2009. *Redes de Museos en Iberoamérica. Propuestas para la articulación y el fortalecimiento de las instituciones museísticas en el espacio iberoamericano*. España: Secretaría General Técnica. Recuperado de www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2015/08/REDES_MUSEOS_IBEROAMERICA.pdf [julio 2018].

Bahamóndez, M., Espinoza, B. y Trampe, A. (1999). *Diagnóstico de los Museos Chilenos*. Santiago de Chile: Fundación Andes, ICOM Chile.

Bezerra, A. (2009). La experiencia del Sistema Brasileño de Museos. Gobernanza y actuación en red. En Ministerio de Cultura (compl.). 2009. *Redes de Museos en Iberoamérica. Propuestas para la articulación y el fortalecimiento de las instituciones museísticas en el espacio iberoamericano*. España: Secretaría General Técnica. Recuperado de www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2015/08/REDES_MUSEOS_IBEROAMERICA.pdf [julio 2018].

Castells, M. (1997). *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza.

Camus, J.C. 2009. Tienes 5 segundos. Santiago de Chile: [s.e.]. Recuperado de: <http://tienes5segundos.cl/pdfs/libro-tienes5segundos-final.pdf> [julio 2018].

Celaya, J. Hacia una cultura compartida. Más allá del marketing de museos en las redes sociales. En *Telos*, n° 90, enero- marzo 2012. Recuperado de https://telos.fundaciontelefonica.com/seccion=1268&idioma=es_ES&iid=2012020111360001&activo=6.do [julio 2018].

Elisondo, M. y Melgar, F. (2015). Museos y la Internet: contextos para la innovación. En *Innov. educ.*, vol.15, no.68, Ciudad de México, mayo- agosto 2015. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-26732015000200003 [julio 2018].

Grau, L. (2006). Redes de museos. Un ensayo de supervivencia. En *Museo*, n° 11, 2006, pp 17-28. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/congreso/edicion/3942> [julio 2018].

Guzmán, F. y Trampe, A. (1992- 1993). *Diagnóstico de los Museos en Regiones*. Santiago de Chile: Fundación Andes, Subdirección Nacional de Museos Dibam.

Ley 21.045, Crea el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Noviembre 2017. Recuperado de www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1110097 [julio 2018].

Mesa redonda de Santiago de Chile. (1972). *Declaración de la Mesa de Santiago de Chile*. Recuperado de http://www. ibermuseus.org/wp-content/uploads/2014/07/copy_of_declaracao-da-mesa-redonda-de-santiago-do-chile-1972.pdf [julio 2018].

Peters, T. (2012). Nuevos desplazamientos en la investigación en cultura: aportes de la segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural en Chile”. En *Persona y Sociedad*, vol. XXVI, n° 1, 2012, pp. 87-112.

Pinna, G. Redes y sistemas museísticos. Recuperado de <http://giovanni.pinna.info/sistemas.html> [julio 2018].

Quijano, M. (2012). La revolución de los museos y las instituciones culturales. En *Telos*, n° 90, enero- marzo 2012. Recuperado de <https://telos.fundaciontelefonica.com/url-direct/pdf-generator?tipoContenido=articuloTelos&idContenido=2012013110230001&idioma=es> [julio 2018].

Programa de Gobierno Michelle Bachelet (2014 – 2018). Octubre 2013. Recuperado de www.subdere.gov.cl/sites/default/files/programamb_1.pdf [julio 2018].

Registro de Museos de Chile. (2018). *Informe preliminar sobre la situación de los museos en Chile 2017*. Santiago de Chile: Subdirección Nacional de Museos.

Recuperado de www.registro.museoschile.cl/663/articles-4556_archivo_01.pdf [julio 2018].

Subdirección Nacional de Museos. (2015). *Hacia una Política Nacional de Museos: Documento base para la construcción de una Política Nacional de Museos*. Santiago de Chile: Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos. Recuperado de www.registro.museoschile.cl/663/articles-2018_archivo_01.pdf [julio 2018].

Subdirección Nacional de Museos. (2018). *Política Nacional de Museos: Mejores museos para un Chile mejor*. Santiago de Chile: Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos. Recuperado de www.museosdibam.cl/628/articles-83978_archivo_01.pdf

¿DE QUÉ COLOR ES MI PIEL? LABORATORIO SOCIAL EN MUSEO ARTEQUIN

Yennyferth Becerra Avendaño / Chile

Museo Artequin²⁹, es un museo educativo de Santiago de Chile, creado como proyecto expositivo en 1993, y ubicado al interior del Edificio del Pabellón París, obra patrimonial construida por el arquitecto francés Henri Pick³⁰ en 1889 para la Exposición Universal en Francia que celebró el Centenario de la Revolución Francesa.

El proyecto curatorial del museo se conforma por una colección de reproducciones de la Historia del Arte Universal, apoyada de herramientas didácticas y actividades pedagógicas que facilitan el conocimiento de los visitantes frente a las distintas propuestas del arte a lo largo de la historia.

Al celebrar 25 años de trayectoria, en mayo de 2018, proyectamos transformarnos en el primer Museo Sustentable a nivel país, incorporando proyectos que traigan innovación y consciencia a la oferta programática y educativa del museo, y que permitan ciudadanizar temáticas cotidianas en la comunidad.

Aspiramos promover una visión educativa, generando herramientas innovadoras que permitan al visitante observar y reflexionar de manera transversal diferentes temas y disciplinas, vinculando arte, ciencia, naturaleza, lenguaje, territorio, entre otros.

Esta metodología educativa, permite desarrollar experiencias con pensamien-

29 Artequin es una Corporación sin fines de lucro (Corporación Espacio Para el Arte, ARTEQUIN) apoyada por la Ilustre Municipalidad de Santiago, Empresas CMPC S.A., El Mercurio y Empresas Eléctricas. www.artequin.cl

30 El Pabellón París (Chile) es una obra del Arquitecto Henri Pick (1833-1911). Fue construido en Francia, en 1889 para representar a Chile en la Exposición Universal de París. Luego de la exposición fue desmontado y transportado a Santiago de Chile, siendo rearmado en 1894. En 1986, fue declarado "Monumento Histórico Nacional" por el Ministerio de Educación de Chile. Actualmente alberga a Museo Artequin.

to crítico, potenciando una educación y formación enriquecida para niños, niñas, jóvenes y sus familias, generando una comunidad consciente y amigable con el medio ambiente y su territorio.

El exitoso proyecto de Museo Artequin, actualmente tiene presencia en cuatro ciudades más a lo largo de nuestro país; Concepción, Viña del Mar, Los Ángeles y el último inaugurado, Museo Artequin de Antofagasta.



Frontis Museo Artequin,
Edificio Pabellón París 1889



Interior primer piso Museo Artequin.
Colección permanente



Laboratorios de Arte Museo Artequin

Actualmente, los museos trabajan en fortalecer su vínculo con el entorno y la comunidad que los rodea, siendo cada vez más evidente su rol como espacio social y su responsabilidad como agentes generadores de cultura. Bajo esta mirada, los dos últimos años, ha resultado fundamental considerar y conocer a la comunidad que nos rodea, las fortalezas que esto puede traer, y cuáles son

los desafíos físicos y territoriales que esto plantea. Lo anterior, nos ha llevado a desarrollar e implementar estrategias de gestión vinculadas y relacionadas a las propias audiencias que nos visitan. Salir al encuentro del visitante, y tomarnos espacios públicos, llevando las ofertas culturales en búsqueda de la comunidad. Trabajamos en red con nuestros pares, y reconocemos las alianzas como una estrategia para mitigar los vacíos que generan las políticas culturales y la falta de inversión en esta materia.

Museo Artequin, se asume como un espacio catalizador de problemáticas sociales, y con la responsabilidad de considerarlas y abordarlas a través de experiencias, que estimulen el pensamiento y generan dinámicas artísticas que activen diálogos. Promovemos espacios de reflexión y promoción de la tolerancia. Vemos el arte como una disciplina capaz de formar personas en todas las dimensiones, permitiendo así el desarrollo de múltiples sensibilidades y la generación de una mejor sociedad.

Desde el año 2017, desarrollamos un programa de trabajo que incorporara diferentes actividades que abordan temas de la contingencia, y que consideran tanto nuestro emplazamiento y territorio, como las diferentes problemáticas que fuimos identificando en el último tiempo con nuestros visitantes. La idea fundamental de la implementación de estas medidas es invitar a reflexionar y contribuir en forma real en el abordaje de desafíos tales como: identidad, diversidad cultural e inclusión, todas situaciones que vemos posibles de encarar y sanar mediante experiencias significativas vinculadas a el arte y la cultura.

Como primera medida, planteamos incorporar al interior del museo espacios que propiciaran la vinculación con estos nuevos temas. Así surgió la renovación de nuestro segundo piso del Pabellón París, articulando una zona interactiva: Zona Eco Taller. Un espacio que sensibiliza y pone en valor el concepto de sustentabilidad ambiental. La estrategia es promover y visibilizar prácticas medioambientales sustentables a través del arte, la creatividad y la experimentación, contribuyendo a educar y concientizar a los niños, niñas, jóvenes y adultos en una correcta gestión de los recursos naturales, beneficiando así a las futuras generaciones y también al planeta.



Interior segundo piso, Museo Artequin.

Taller Zona Eco

La zona interactiva despierta y estimula, de manera lúdica y muy visual, a ser un guardián del medio ambiente y del planeta, pero también enseña con prácticas y recursos innovadores, a participar de experiencias del arte, desde donde los visitantes tienen la oportunidad de acercarse a los recursos visuales desde la práctica y el hacer. Se les invita a conocer la creación desde el ámbito de la experiencia y el uso de los sentidos.

Como segundo gran tema, nos planteamos abordar un desafío presente en nuestro propio territorio y emplazamiento: el aumento de la población migrante. Museo Artequin, está ubicado en el sector Poniente de la capital, entre las comunas de Estación Central y Santiago Centro. Las características de la población residente en ambas comunas, ha variado considerablemente en los últimos años, principalmente producto de la influencia de un fenómeno social reciente de nuestro país: la migración. La población migrante ha crecido considerablemente, manifestándose fuertemente en los establecimientos educacionales, donde la incorporación de estudiantes extranjeros es cada vez más masiva



Interior segundo piso Museo Artequin. Taller Zona Eco.

Según datos estadísticos del Ministerio de Educación de Chile MINEDUC, en los dos últimos años, las cifras de estudiantes inmigrantes en Chile se han

triplicado. El año 2016 la cantidad de migrantes en liceos Municipales de nuestro país llegó a más de 33 mil alumnos(as), subiendo en casi un 80% respecto al año anterior³¹.

El nuevo escenario multicultural, muchas veces, no es abordado por los docentes y las instituciones de manera integral, quienes no poseen las herramientas necesarias para enfrentar dicho desafío. El Estado y el Ministerio de Educación en específico, recién está levantando políticas públicas que permitan hacer frente a esta situación.

Por todo esto y, como respuesta a la alta cantidad de visitas de colegios e instituciones que presentaban entre sus alumnos y familias este nuevo escenario multicultural, es que durante este año 2018, nos propusimos generar herramientas que contribuyan y promuevan la vinculación social. Aportar desde el arte y el museo, como un organismo articulador, capaz de fomentar el diálogo frente a ciertos desafíos sociales y culturales.

Así, planteamos una actividad llamada *¿De qué color es mi piel?*. Una instancia que invita a reconocerse, y a reconocer a sus pares, utilizando como excusa el color de la piel. Los niños y niñas, se vinculan con el arte, el color y sobre todo con sus propias realidades culturales.

¿De qué color es mi piel?

Es una experiencia educativa donde los niños y niñas son invitados a recorrer el Museo y a descubrir entre la colección referente y dispositivos para iniciar una conversación sobre el tema de la interculturalidad, abordada desde sus propias vivencias y contingencia. Las obras de la Historia del Arte Universal y sus artistas, son utilizadas como excusa para generar un debate crítico del tema.

Así, cada niño y niña, recibe una pulsera con un pantón de diferentes colores de piel. Desde el rosa más claro, hasta los tonos tostados más oscuros, tratando de abarcar de la manera más amplia un espectro de tonos de piel. Con este pantón de colores, se les invita a buscar entre las obras del museo los colores de piel. Los niños y niñas, recorren libremente la colección buscando los distintos colores de piel que aparecen en retratos y personajes presentes en la museografía.

31 <https://www.gobiernosantiago.cl/wp-content/uploads/2017/02/DOCUMENTO-INMIGRANTES-RMS-CASEN-2015.pdf>

Una vez que descubren las pinturas, se les invita a conversar sobre los distintos colores encontrados en los personajes, sus contextos y las diferentes nacionalidades de los artistas: latinoamericanos, chilenos, europeos, entre otros. La reflexión se profundiza en: ¿Todos tenemos el mismo color de piel? ¿A qué creen que se debe? ¿Conozco a alguien que tenga un color de piel distinto al mío? ¿A quién? ¿Qué piensan sobre eso? ¿Creen ustedes que nuestro color de piel nos hace especiales o diferentes?



Estudiantes en actividad ¿De qué color es mi piel?.



Estudiantes en actividad práctica



Ilustración Estudiantes en actividad práctica



Presentación final de estudiantes en actividad práctica

¿Qué puede significar? ¿Qué significan estos colores?

Como apoyo visual se utiliza un mapa del mundo que muestra los diferentes tipos de piel que se van diversificando dependiendo de la zona geográfica donde nace cada persona. Así, las personas que nacen más al centro, tienen la piel más oscura, ya que ahí la radiación solar es más intensa. Por otra parte, las que viven hacia más arriba (lejos de la línea del Ecuador), tienen menos horas de sol y ahí éste es menos intenso, por lo que su color de piel es más claro, porque no se han expuesto mucho a la radiación solar, por lo tanto, su piel no se ha pigmentado a lo largo de años, ni traspasado de generación en generación. Otra idea, es que las personas que tienen piel más oscura necesitan de ella porque así pueden protegerse de manera más fácil de la radiación solar tan intensa que se produce en sus países de origen. Lo interesante, es que los niños y niñas visualizan un color en la realidad, y establecen a través de ellos, vínculos geográficos, territoriales, identitarios, culturales, entre otros.

Otro referente que se presenta y propicia el diálogo, es la obra de la artista brasileña Angélica Dass. “Humanae” es la realización de un pantón de color piel, a través de más de 3000 retratos de diferentes personas del mundo rescatando en ellos su pigmentación característica. Tras realizar la fotografía de cada uno y una, Dass realiza una obra rescatando la riqueza de nuestro color de piel. La premisa fundamental de la obra de Angélica Dass versa sobre su propia realidad como mujer afrodescendiente brasileña: “El último país en abolir la esclavitud fue Brasil, ahora debemos abolir la discriminación racial”. “Humanae” es un ejercicio de tolerancia y aceptación, en relación a nuestras diferencias físicas, que no responden a ningún privilegio.

Una vez terminada la reflexión, es fundamental poner en práctica los conceptos e ideas abordadas. Para ello, se genera un proyecto en el taller del museo. En este caso, para iniciar el trabajo, deben descubrir primero su propio color de piel dentro del pantón. Posteriormente, lo pintan, llegando a resolver el tono a través de mezclas de pintura. Sobre el fondo de color cada niño o niña realiza su autorretrato, rescatando las características que les hacen ser únicos y únicas. Es muy importante, que posterior a la realización práctica, se genere una conversación de taller, donde los niños y niñas presentan su proyecto creativo e interrelacionan su trabajo con el de los otros.

¿De qué color NO es mi piel?

Paralelo a lo realizado dentro de Museo Artequin y en el marco de la VI Semana de la Educación Artística de Chile, organizada por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, fuimos invitados en mayo 2018, a participar de la actividad: “La Expresión de la diferencia”. Para ello, se implementó en un espacio público, en una salida muy concurrida y transitada de una estación de metro cercano al museo. En la instancia, el público transeúnte es invitado a completar e intervenir respondiendo la pregunta: ¿de qué color NO es mi piel? Sobre un dispositivo, pintaban y justificaban el por qué a su respuesta.

Los resultados fueron expuestos de manera colectiva abriendo al diálogo a quienes pasan y se encuentran con un muro de cientos de colores de piel, y cuyos textos se responden desde la observación del otro. Desde lo que no soy y con lo que convivo a diario.

Esta misma experiencia, se comenzó a implementar dentro del museo, obteniendo resultados que venían a ratificar que propiciar una instancia de este tipo genera puntos de conexión e intercambio positivos, donde los distintos públicos que visitan un museo pueden reflexionar desde el arte sobre temas contingentes y transversales.

¿De qué color es mi piel?, ha permitido abrir la discusión con niños, niñas, jóvenes y sus familias, docentes e instituciones escolares y comunitarias, abordando tanto el impacto social, como el trasfondo cultural que genera el fenómeno de la migración. Como espacio, nos hemos ido convirtiendo paulatinamente en un puente, que conecta a través de experiencias, diferentes realidades, y construye por medio de sus actividades, espacios de reflexión y valoración patrimonial, levantando así, historias que fortalecen el tejido social.

Por consiguiente, consideramos un aporte compartir una experiencia de este tipo entre diferentes espacios, museos y agentes culturales, propiciando el diálogo a través de nuestros resultados y reflexiones, para construir un panóptico general que considere los fenómenos similares, tan común, en los países de América Latina.

MUSEO VALDIVIA, ECUADOR. NUEVOS DIÁLOGOS, NUEVAS NARRATIVAS

Camila Arancibia E. / Argentina

El Museo Valdivia es un museo comunal, construido en el sitio arqueológico epónimo Valdivia. Es el primer museo de sitio y comunitario del país. Valdivia es la cultura agroalfarera más antigua del Ecuador (3.800 a.C. – 1600/1500 a.C.), precursora del Periodo Formativo Sudamericano, de gran relevancia para la prehistoria local, sudamericana e incluso mundial, declarada Patrimonio Cultural Nacional en 1997. El presente trabajo busca caracterizar al Museo Valdivia en el contexto arqueológico y museológico ecuatoriano, resaltar sus fortalezas –previa identificación de sus debilidades- y proponer opciones de activación, realizando una relectura del museo y sus potencialidades. Todo, gracias al dialogo establecido con la comunidad.

La Comuna Valdivia en el contexto arqueológico y museológico ecuatoriano

Valdivia es un poblado costero ubicado en la desembocadura del río Valdivia, Provincia de Santa Elena. Tiene 4692 habitantes (Orrala 2015) dedicados a la producción de calzado artesanal, pesca, agricultura y en menor medida al turismo cultural y de naturaleza (Ministerio Coordinador de Patrimonio 2011). Obtiene su reconocimiento legal como comuna en 1937 (Limonez 2010). El título de comuna corresponde a una unidad de la organización territorial del Estado ecuatoriano que posee un cabildo, sesiona en asamblea y tiene autonomía de decisión sobre bienes colectivos. En el caso de Santa Elena las actuales comunas pueden ser definidas como “unidades sociopolíticas de carácter estable identificadas por su asociación a un territorio sobre el que tienen derechos exclusivos” (Álvarez 2002:11). Actualmente Valdivia es una comuna organizada, activa, que se moviliza a la hora de defender sus derechos, especialmente si se trata de problemáticas territoriales. La Cultura Valdivia es la cultura agroalfarera más antigua del Ecuador (3.800 a.C. – 1600/1500 a.C.), precursora del Periodo Formativo Sudamericano (Villalba 2002)³². Su definición fue

32 A la fecha se han descubierto otros sitios con cerámica temprana en Colombia, Brasil y Guyana Inglesa. El concepto formativo es utilizado para caracterizar un periodo en América, en el que se asentaron cambios socio-culturales, políticos, económicos y tecnológicos, evidenciando una mayor complejidad (Ledergerber 2002).

realizada en 1956 por Estrada y complementada en 1959 por Estrada, Meggers y Evans, a partir de excavaciones realizadas en la costa y específicamente en la Comuna Valdivia. A base de similitudes de tipos cerámicos, se planteó la hipótesis de contactos transpacíficos hacia el año 3000 a.C. entre Japón y Ecuador para explicar el origen de la cerámica sudamericana (Meggers 1987). Lo anterior causó gran controversia en el ámbito arqueológico y atrajo la atención nacional y mundial sobre Valdivia (Delgado 2010). El impulso generado gracias al debate de la hipótesis transpacífica y la introducción de metodología arqueológica utilizada en la excavación y análisis del sitio Valdivia es un hito de la arqueología ecuatoriana (Delgado 2010, Salazar 1994, Valdez 2010).

A finales del siglo XIX y principios del XX, naturalistas, historiadores y arqueólogos extranjeros intensificaron las investigaciones arqueológicas en Ecuador. De la mano de las investigaciones surge la *huaquería* o saqueo de sitios arqueológicos con fines de comercio de piezas, principalmente metalurgia. La mayor parte del oro arqueológico era fundido para ser comercializado por su valor metálico y en algunos casos las colecciones eran vendidas a museos extranjeros (Marcos 2011).

La arqueología en Ecuador al inicio estuvo motivada por el coleccionismo, practicada por las elites, para posteriormente desarrollar el interés por comprender el pasado mediante metodologías científicas. En el caso de Valdivia, Emilio Estrada, banquero guayaquileño comenzó sus investigaciones en la costa con el fin de reunir material para su museo privado. Las excavaciones eran financiadas por Estrada, pero ejecutadas por Carlos Viteri Gamboa y Félix Martínez, carecían de método ya que estaban orientadas a la recuperación de objetos, no obstante, el equipo no sólo reunía los objetos metálicos o completos, sino que también vasijas cerámicas (Delgado 2007).

El interés de Estrada por comprender el pasado lo llevó a relacionarse con los arqueólogos estadounidenses del Instituto Smithsonian, Betty Meggers y Clifford Evans. Es de ellos que adquiere la metodología de excavación estratigráfica. Su importancia como arqueólogo queda reflejada en sus publicaciones, primeros ejercicios de establecer una cronología de la prehistoria de la cuenca del Guayas en momentos previos a la creación del primer programa formal de arqueología del Ecuador, llevado a cabo en 1980 en la Escuela Superior Politécnica del Litoral en Guayaquil (Delgado 2010, Marcos 2011).

El hito de la Cultura Valdivia también implicó un cambio en la valoración económica de las piezas arqueológicas, incorporándose el criterio de antigüedad,

en el entendido que la cerámica Valdivia era la más temprana de América. Piezas que anteriormente eran consideradas como objetos indígenas de poco valor, fueron incorporadas al tráfico nacional e internacional.

En Valdivia ocurrió un hecho singular considerando el desarrollo arqueológico y museológico del Ecuador. El año 1978 se llevan a cabo las *Jornadas de Arqueología Social 6000 años de Valdivia*³³ (Limonez 2010), organizadas por el Grupo de Estudios Arqueológicos, GEA, de la Universidad Central de Quito. En ellas participaron personas cercanas al tema arqueológico entre los que destacan Rodrigo Erazo y Lenin Ortiz, de reconocida participación en la Arqueología Social Latinoamericana (Marcos 2009).

Los comuneros formaron parte socializando con los visitantes, ofreciendo alojamiento, discutiendo y redescubriendo tradiciones como ciertos platos típicos de la costa (Núñez, Carlos. Comunicación personal 2014).

De acuerdo con el testimonio de Carlos Núñez, organizador de las jornadas y gestor del Museo Valdivia, el grupo venía desarrollando hacia un tiempo trabajos en la Comuna, estrechando lazos de amistad entre profesionales y comuneros.

“Se perseguía fijar en la conciencia ecuatoriana, el conocimiento y orgullo de las raíces culturales, sin demagogia, deshacer la vieja consigna de que todo lo antiguo se creía que era ‘incaico’. El naciente orgullo por la ‘nueva-vieja’ identidad, permitió exigir adelantos como la secundaria para la zona, pedir las mejoras del pueblo actual, iniciar el proceso de fabricación de réplicas arqueológicas, en fin, poner a Valdivia en el mapa” (Núñez, Carlos. Comunicación personal 2014).

El presidente del cabildo de ese periodo, Evaristo Borbor Cruz, recuerda:

“En ese entonces llegaron por lo menos unas 60 personas, eran arqueólogos, historiadores, escultores, fotógrafos, toda esa gente. Daban una importancia, daban a conocer y tras que lo daban una importancia, nos dijeron el

33 La arqueología social es una teoría y praxis desarrollada en Latinoamérica a partir de la década de 1970. Se distingue por ser una arqueología comprometida con la realidad que forma parte, que no se limita a la preocupación sobre los objetos, sino que se ocupa también de las sociedades vivas y busca desarrollar proyectos de investigación, enseñanza y difusión, bajo la premisa que el estudio de las sociedades del pasado tiene sentido si aporta herramientas de comprensión para los procesos históricos presentes (Lumbreras 1974 en Salerno 2013).

futuro que tenía este pueblo, pero dependía de nosotros. Ahí ya nos dijeron que era una cultura muy importante porque eran los 6000 años de Valdivia y que nosotros teníamos una historia muy a fondo, muy grande”.

“Las jornadas duraron como 4 días, estuvieron investigando. Vinieron por ejemplo toda la gente quiteña, la gente hasta de Cuenca, de Guayaquil, hubo una tremenda fiesta...que alegría venir a la Comuna Valdivia la gente de arqueología, la gente que sabe, la gente que inspira la grandeza de la comunidad” (Borbor, Evaristo. Comunicación personal 2016).

Incentivar el sentimiento de orgullo por las raíces culturales y las tradiciones y acabar con tráfico de piezas arqueológicas, estaban entre sus objetivos. Es en este contexto que surge la idea de construir el museo.

“El simposio fue la presentación ‘en sociedad’ del museo. El corte lo limpiamos para ser visitado por los participantes de las jornadas. Al son de la mexicanísima frase: *El mejor guardián del patrimonio es el pueblo mismo*. Usamos el mismo corte estratigráfico donde Estrada con el profesor Viteri Gamboa obtuvieron cerámica inicial Valdivia. Ahí se definió, se cubrió y lo limpió el mismo excavador inicial. Sería el corazón del primer museo de sitio del Ecuador. Lo pensamos como modelo para repetir en todo el país. Ese lugar, de un poco más de cinco metros de profundidad, contenía precisamente los 6. 000 años de cultura que dieron su nombre a las jornadas” (Núñez, Carlos. Comunicación personal 2014).

Varios resultados concluyeron del encuentro. En primer lugar, se gestionó la visita a la Comuna del director de UNESCO, del embajador de Ecuador en París y del Ministro de Educación del Ecuador, quienes adquirieron entre otros compromisos apoyar la construcción de una escuela secundaria. Finalmente, gracias a las gestiones del cabildo comunal, de los participantes de las jornadas y de las autoridades se creó el Colegio Nacional Agronómico Valdivia, que benefició a Valdivia y a las comunas vecinas (Borbor, Evaristo. Comunicación personal 2016).

En segundo lugar, se consiguió el apoyo de la Dirección de Turismo del Ecuador, para la construcción del museo. El interés que despertó su construcción se reflejó en la donación por parte de Osvaldo Guayasamín, de una escultura que representaba la cabeza de una figurilla Valdivia, que iba a estar ubicada en la entrada del museo (Núñez, Carlos. Comunicación personal 2014).

En tercer lugar, se elaboraron tres planes arqueológicos que fueron presentados a UNESCO. Uno ponía énfasis en las problemáticas socioeconómicas y culturales de la Comuna, mientras que los otros dos estaban orientados a la investigación arqueológica (Rex González 1980). Como respuesta, UNESCO solicita una consultoría para asesorar en la investigación y revalorización del sitio arqueológico Valdivia, e informar las implicancias que tendría el programa arqueológico en la comunidad (Rex González 1980). En sus conclusiones el informe desestima la importancia científica del sitio Valdivia a la luz de los nuevos hallazgos que define como de mayor interés, por ejemplo, Real Alto³⁴ (Marcos 1988). Respecto del museo el informe fue lapidario. Consideró inadecuada su arquitectura, señaló problemas de conservación del corte estratigráfico, como también la alteración del contexto arqueológico (Rex González 1980), ya que el corte expuesto era una recreación del perfil original (Núñez 2014). Es de público conocimiento que en los años venideros los fondos e investigaciones se destinaron y desarrollaron en otros sitios arqueológicos y museos de la provincia.

Mientras, la Comuna comenzó a conmemorar anualmente las *Jornadas de Arqueología Social* junto a la fiesta patronal de la Virgen del Carmen. Posteriormente en 1997, el Estado ecuatoriano promulga la *Declaratoria de Patrimonio Cultural Nacional del Sitio Arqueológico Valdivia*, reconociendo su obligación de preservar, conservar, revalorizar y apoyar el desarrollo de la Comuna Valdivia y la defensa del Patrimonio Cultural Nacional, a la vez que designa algunos sectores de la Comuna como zonas de protección arqueológica. Este hecho es señalado como un “trascendental acto de justicia a la milenaria y ancestral Comuna Valdivia” (Limonez 2010:18).

Las *Jornadas de Arqueología Social*, fomentaron un proceso de construcción social del patrimonio (Prats 1997) y activaron a la Cultura Valdivia como referente patrimonial para la Comuna Valdivia, valorando los atributos de ancestralidad, origen y herencia, que llevaron a una identificación identitaria de los comuneros con la cultura formativa, pese a existir aproximadamente 4.000 años de distancia e importantes cambios socioculturales entre ese presente y ese pasado que se estaban relacionando.

34 A partir del sitio epónimo, Valdivia se definió como una sociedad con una economía de pesca, caza, recolección y una probable agricultura incipiente (Evans, Meggers y Estrada 1959). La idea se vio modificada con el estudio de aldea de Real Alto, de ocupación ex-tendida por aproximadamente 1000 años, que evidenció la variación de la Cultura Valdivia, en una secuencia de asentamientos de pescadores recolectores y posteriormente aldeas complejas, con agricultura de maíz, algodón y centros ceremoniales (Marcos 1988).

El hecho de que las comunidades atribuyan significados culturales e históricos a los vestigios materiales del pasado indica que estos no sólo remiten al pasado, sino que también son testimonios de realidades en el presente (Silva 2013).



Monumento a la Venus Valdivia y placa conmemorativa de la Declaratoria de Patrimonio Cultural. 2015

Descripción del Museo Valdivia

El Museo Valdivia es un museo sencillo que contrasta fuertemente con la importancia de la Cultura Valdivia. Su edificación comenzó en 1978, posteriormente fue rehabilitado y finalmente inaugurado en 1985 (Ministerio Coordinador de Patrimonio 2011).



Interior Museo Valdivia, 2015

Presenta un patio central en torno al que se ubican salas semi abiertas y una biblioteca. La organización de las salas sigue el orden cronológico de las culturas prehispánicas, en ellas la Cultura Valdivia tiene un lugar prioritario. Una de las salas representa el pasado reciente. En el salón de acceso se encuentra la recepción y una tienda de artesanías que ofrece réplicas de cerámicas arqueológicas.

La colección está compuesta por 579 objetos arqueológicos (Ministerio Coordinador de Patrimonio 2011). Se trata de piezas completas y fragmentos, principalmente cerámicas y en menor medida artefactos líticos, malacológicos y metálicos. Además, la colección incluye algunas réplicas y piezas artísticas inspiradas en iconografía prehispánica. El museo cuenta también con dos series de fotografías antiguas, una de las excavaciones arqueológicas y otras de piezas Valdivia.

En la parte posterior se ubica una sala subterránea, construida en lo que fue la excavación arqueológica del corte G-31 y corresponde al museo de sitio. La propuesta museográfica inicial buscaba exponer la estratigrafía a través de “cajas vitrinas” (Núñez, Carlos. Comunicación personal 2014). La sala conservó las dimensiones de la excavación, pero el terreno natural fue cubierto con paredes de concreto, con excepción de una de ellas que conservó una abertura, denominada “ventana al pasado”. Recientemente se han dispuesto en este espacio osamentas humanas, esculturas líticas, vasijas cerámicas y conchas que provienen de donaciones recientes.



Salas Cultura Valdivia, 2015

El museo realiza visitas guiadas, sin embargo, presenta importantes falencias en su museografía y tiene problemas graves de infraestructura.



“Ventana al Pasado”. Contexto arqueológico recreado.
Visita guiada del Sr. Rafael de La Cruz. 2015

Presenta una baja participación de la comunidad, delegando la responsabilidad en la administración de turno, a la fecha compuesta por dos personas. Prima la discontinuidad en la gestión de las sucesivas administraciones, lo cual es una falencia ya que el museo no cuenta actualmente con un plan museológico, visión o misión que de estabilidad a sus objetivos y acciones.

Por las condiciones recién expuestas existe una apreciación negativa de los comuneros respecto del museo, muchos coinciden en que “el museo tiene problemas y se encuentra en un estado de abandono” (Arancibia 2014:36).

El museo cuenta historias con la visión propia de la comunidad

El año 2012 se realizó un proyecto de involucramiento comunitario y arqueología. En esa oportunidad al dialogar con los comuneros el museo surgió y se posicionó naturalmente como un tema sí mismo.

El museo expone piezas de culturas prehispánicas de la costa. Aborda la prehistoria desde el conocimiento arqueológico, sin embargo, el énfasis no está puesto sólo en las piezas, sino que a la hora de referirse a la excavación que le dio origen, es que surge un despliegue de ideas, antecedentes, testimonios y valoraciones propias.

En el año 1954 la familia Limonez muestra el sector arqueológico a Estrada (De la Cruz, 2015). Los proyectos en el sitio epónimo comenzaron en 1956 y continuaron de forma intermitente hasta 1975 y fueron ejecutados por varios equipos de investigación (Bischof y Viteri Gamboa 2006), pero fue el compuesto por Viteri Gamboa y Estrada al que se incorporaron posteriormente Meggers y Evans, el que es mayormente recordado por quienes participaron como mano de obra en las campañas que se desarrollaron entre 1956 y 1957.

De acuerdo a su testimonio estos trabajos arqueológicos influyeron notablemente en el devenir de la Comuna. Al igual que estaba sucediendo en el resto del Ecuador se popularizó la *huaquería*. Asimismo, se produjo un desarrollo de la alfarería especializada en la producción de réplicas arqueológicas las que en un inicio no eran valoradas como un arte en sí, sino que buscaban ser comercializadas como piezas originales. Todo lo anterior tuvo como consecuencia una mayor interacción con el dinero en un pequeño poblado que hasta ese momento vivía principalmente de una economía de intercambio, basada en el trueque de productos (Arancibia 2014).

Los comuneros, hoy adultos mayores, que participaron de las excavaciones son considerados personas importantes en la Comuna, ya que la experiencia vivida por ellos trasciende las esferas personales y representa la historia colectiva.

“El museo, su exposición, es real, verdadero, de las vivencias en sus diferentes fases. Por eso es fundamental la veracidad de la vivencia real, de los adultos mayores. Realizar el trabajo de recopilación es fundamental para engrandecer y llevar a cabo” (Basilio, Efraín. Comunicación personal 2012).

A su vez, el proyecto original del museo fue modificándose, por ejemplo, se crearon las salas correspondientes a las culturas prehispánicas de la costa. Participaron en ello personas que en los trabajos de excavación habían aprendido a distinguir los materiales de cada cultura. Luego la institución comunal solicitó a estos comuneros y al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, ordenar en conjunto las salas de exhibición (Borbor, Hidalgo. Comunicación personal 2014). La colección actual se formó gracias al trabajo de personas que les interesaba el arte y la historia. Actualmente sigue en aumento con el aporte de piezas encontradas en labores agrícolas o construcciones.

“Cuando había excavaciones ya sea cuando se realizaba pozo séptico, o cuando se excavaba para colocar las tuberías de agua potable, los dirigentes ordenaban que las colecciones se les conservara en el museo. También había algunos comuneros que hacían conciencia y entregaban al museo las piezas que encontraban y también había otros comuneros que vendían las piezas a extranjeros y otros comuneros que entregan las piezas y pedían remuneración por el trabajo de encontrarlas” (Borbor, Hidalgo. Comunicación personal 2014).

Existe un consenso en que las piezas no son las “más atractivas” y que las “mejores” están fuera de la Comuna, formando parte de las colecciones de los museos nacionales. Acorde al contexto museológico y arqueológico nacional, la mayoría de las piezas obtenidas del sitio Valdivia fueron destinadas a investigaciones científicas o colecciones privadas. Los valdivianos recuerdan y reconocen su participación en la *huaquería* y en la venta de objetos arqueológicos a coleccionistas, al Banco Central y a los arqueólogos. No obstante, la devolución de las piezas se considera una demanda legítima ya que se asume que estas pertenecen a Valdivia.

“Si los valdivianos hubiesen visto la importancia no hubiesen visto el valor” (Lainez, Heriberto. Comunicación personal 2012).

“Tenemos necesidad de recuperar las riquezas ancestrales” (Borbor, Leonor. Comunicación personal 2012).

Si bien el museo puede ser definido como arqueológico a nuestro parecer posee un potencial mucho mayor relacionado con la propia historia de la Comuna Valdivia. El museo no solo contiene 6000 años de historia prehispánica, sino que también la historia más reciente y que la comunidad está deseosa de poner en valor.

“Cada persona tiene un conocimiento que aportar, con sus propias manos se puede fortalecer el museo” (Jagual, Juana. Comunicación personal 2012).

La historia del museo está ligada a la historia de las excavaciones y la historia de las excavaciones es a su vez la historia de la Comuna. En la historia del museo se evoca también la forma en que la Comuna se ha relacionado con el patrimonio, configurándose como espacio privilegiado para canalizar la reflexión crítica sobre estos temas y de expresar el deseo y necesidad latente de empoderamiento del patrimonio local a través de la apropiación comunitaria.

Conclusiones

Gracias a la contextualización realizada pudimos apreciar que el Museo Valdivia es conocido como el primer museo de sitio del Ecuador, pero también sería el primer museo comunitario del Ecuador, ya que fue el primer caso en que el manejo comunitario se consideró como una alternativa válida de gestión para un museo en el país (Arancibia 2014). No obstante, su funcionamiento no responde a lo que conocemos actualmente como un museo comunitario, de acuerdo a la *Red de Museos Comunitarios de América*.

La propuesta de Valdivia fue novedosa para la época, sin embargo, al ser una propuesta innovadora no contaba con un referente metodológico que ayudara a desarrollar en la práctica las ideas que motivaron su creación.

Hoy en día, con experiencia de casi 30 años de creación de museos comunitarios sabemos que la metodología participativa es fundamental para llevar a cabo este tipo de iniciativas, ya que es a través de estos procesos, que un museo puede transformarse en una herramienta para las comunidades.

Gracias al diálogo sostenido con la comunidad es que planteamos que el potencial del Museo Valdivia se encuentra en las propuestas de los mismos comuneros para mejorarlo. Se trata de la valoración del museo como museo de sitio, el involucramiento de las personas que participaron de las excavaciones, el registro de sus experiencias, la necesidad de transmitir estas vivencias e ideas a las nuevas generaciones, entre otras. Es decir, promover su activación como museo comunitario rescatando la memoria y la historia local. Siendo esta su fortaleza y un posible punto de partida para el mejoramiento integral del museo.

Lo anterior remite necesariamente al componente humano que le da vida a cada museo, priorizando y fomentando el fortalecimiento de los sujetos por sobre el culto a los objetos. La museología comunitaria es parte de un fenómeno social que trasciende el campo disciplinar de la museología, el patrimonio y en este caso de la arqueología. Es una alternativa concreta de las comunidades de ejercer libre y autónomamente sus derechos, de fortalecer su identidad, legitimar su historia, valores y formas de vida (Morales y Camarena 2009).

Observamos que cuando los comuneros “piensan el museo” lo hacen como un museo destinado a los visitantes foráneos más que un museo de, desde y para la ellos. El hecho que el museo sea de propiedad comunal, se ve como una desventaja asociada a la falta de financiamiento, capacitación e infraestructura, en contraposición a los museos que pertenecen al Estado.

Sin embargo, muchos comuneros apuntan a que el empoderamiento de los temas patrimoniales, la valoración interna por parte de la Comuna de su propio patrimonio, más que esperar la valoración de este por parte de las autoridades, es el camino adecuado a seguir (De la Cruz, Homero. Comunicación personal 2012).

Para el caso de la Comuna Valdivia, interpelada constantemente por los temas patrimoniales debido a su identificación con la cultura arqueológica, la museología comunitaria puede transformarse en una herramienta invaluable en la búsqueda de respuestas a sus demandas constantes de mejorar la calidad de vida de la Comuna, anteponiendo y respetando su ancestralidad.

Bibliografía

Álvarez, Silvia. (2002). De reducciones a comunas. Transformaciones legales de las tierras comunales en la Península de Santa Elena, Ecuador. En *Etnicidades en la costa ecuatoriana*. Ediciones Abya-Yala, Ecuador.

Arancibia, Camila. (2014). *El Museo Arqueológico Valdivia Ecuador desde la perspectiva de los Museos Comunitarios*. Universidad de Santiago de Chile, Chile.

Bischof, Henning y Carlos Viteri Gamboa. (2006). *Entre Vegas y Valdivia: la fase San Pedro en el suroeste del Ecuador*. Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines N° 35. Disponible en: <http://www.ifeanet.org/publicaciones/bulletines/35%283%29/361.pdf>

De la Cruz, Homero. (2015). Cronología. *Historia de dominio Ancestral Comuna Valdivia*. Exposición realizada en Comuna Valdivia, Ecuador.

Delgado, Florencio. (2007). *Huaquería, coleccionismo y destrucción de sitios arqueológicos*, Apachita N° 5. Laboratorio de Arqueología, PUCE, Ecuador. Disponible en: <http://revistas.arqueo-ecuatoriana.ec/es/apachita/apachita-5/41-huaqueria-coleccionismo-y-destruccion-de-sitios-arqueologicos>

Coleccionista a Arqueólogo: Lecciones del Siglo XX. (2010). De Apachita N°17. Pp. 1-5. Laboratorio de Arqueología, PUCE, Ecuador.

Disponible en: <http://revistas.arqueo-ecuatoriana.ec/es/apachita/apachita-17/189-de-coleccionista-a-arqueologo-lecciones-del-siglo-xx?format=pdf>

Estrada, Emilio. (1956). *Valdivia; un sitio Arqueológico formativo en la costa de la Provincia del Guayas, Ecuador*. Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada N°1, Ecuador.

Evans, Clifford; Meggers, Betty y Emilio Estrada. *Cultura Valdivia*. (1959). Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada N°6, Ecuador.

Ledergerber, Paulina. (2002). Antecedentes y perspectivas del simposio en Cuenca. En *Formativo sudamericano: una reevaluación*. Ledergerber, Paulina Ed. Ediciones Abya-Yala, Ecuador.

Limonez, John. (2010). *Comuna Valdivia. Cuna de la civilización de América*, Ecuador. Manuscrito.

Marcos, Jorge. (1988). *Real Alto. La Historia de un Centro Ceremonial Valdivia. Escuela Politécnica del Litoral*, Centro de Estudios Arqueológicos y Antropológicos. Corporación Editora Nacional, Ecuador.

Lenin Ortiz Arciniegas (1940 - 2009). Arqueología Ecuatoriana. Disponible en: <http://www.arqueo-ecuatoriana.ec/es/noticias/noticias/730-lenin-ortiz-arciniegas-1940-2009>

Breve historia de la investigación arqueológica en la Provincia de Manabí, Ecuador. (2011). En *Arqueología y etnohistoria del Señorío de Cancebí en Manabí Central*. Marcos, Jorge y Tatiana Hidrovo. Editorial Mar Abierto, Ecuador.

Megggers, Betty. (1987). *El origen transpacífico de la cerámica Valdivia: una reevaluación*, Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino N° 2, Chile.

Ministerio Coordinador de Patrimonio, Ecuador. (2011). *Museos Comunes Santa Elena y Manabí. Plan de protección y recuperación del patrimonio cultural del Ecuador*. SOS Patrimonio, Ecuador.

Morales, Teresa y Cuauhtémoc Camarena. 2009. *Fortaleciendo lo Propio. Manual para la creación de museos comunitarios*. Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo (ICDF), Bolivia. Disponible en: <https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2014/02/manual-para-la-creacion-y-desarrollo-de-museos-comunitarios.pdf>

Orrala, Jennifer. (2015). *Perspectivas y oportunidades de comercialización y desarrollo turístico del sector artesanal, de la Comuna Valdivia, Parroquia de Manglaralto, Provincia de Santa Elena, a partir del año 2015*. Universidad Estatal Península de Santa Elena, Ecuador.

Prats, Llorenç. (1997). El patrimonio como construcción social. En *Antropología y Patrimonio*. Editorial Ariel, España.

Rex González, Alberto. (1980). *La Cultura Valdivia. Ecuador. Medidas de urgencia para el salvamento de bienes culturales*. UNESCO, Francia. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0004/000404/040405so.pdf>

Salazar, Ernesto. (1994). *La arqueología contemporánea del Ecuador (1970-1993)*, Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia N°5, Ecuador. Disponible en: http://downloads.arqueoecuadoriana.ec/ayhpwxgv/bibliografia/Salazar_ArqueologiaContemporaneaEcuador.pdf

Salerno, Virginia. (2013). *Arqueología Pública: Reflexiones Sobre la Construcción de un Objeto de Estudio*. Revista Chilena de Antropología N°27, Chile.

Silva, Fabiola. (2013). O passado no presente: narrativas arqueológicas e narrativas indígenas. En *Multivocalidad y activaciones patrimoniales en arqueología*

gía: Perspectivas desde Sudamérica. Rivolta, María Clara, et al. Eds. Universidad Nacional del Centro de la Pcia. de Buenos Aires, Argentina.

Valdez, Francisco. (2010). *La investigación arqueológica en el Ecuador. Reflexiones para un debate*. INPC Revista de Patrimonio Cultural del Ecuador N° 2, Ecuador. Disponible en: <http://revistas.arqueo-ecuatoriana.ec/es/revista-inpc/revista-inpc-2/199-la-investigacion-arqueologica-en-el-ecuador-reflexiones-para-un-debate>

Villalba, Marcelo. (2002). *Proyecto Museo Virtual (Arqueología)*. Texto General. Tomo I. Museo del Banco Central del Ecuador. Disponible en: <http://museosecuador.gob.ec/bce/html/arqueologia>

UNIENDO VOCES DESDE EL QHAPAQ ÑAN, COLABORANDO Y CO-CREANDO EXPOSICIONES: LOS CASOS DE HUAYTARÁ Y HUAYCÁN DE CIENEGUILLA

Sandra Téllez Cabrejos¹ / Perú
Yanoa Pomalima Carrasco² / Perú
Mercedes Miguel Bonifaz³ / Perú
Proyecto Qhapaq Ñan-Sede Nacional

La participación de las comunidades que viven junto a un patrimonio cultural o a un museo es cada vez mayor. Desde los años 70 se han desarrollado eventos que marcan los vínculos entre museos y comunidad, con un enfoque comunitario. Por un lado, la Mesa de Santiago (1972) en Santiago de Chile, en la cual se acuerda desarrollar experiencias con base al concepto de “museo integral”⁴; se recrean, transforman y anuncian las ideas fundacionales de la “Nueva Museología” y se formula la necesidad del compromiso y participación de los museos como instituciones al servicio de la comunidad y su desarrollo, ligadas al presente y futuro de la misma. A partir de ese momento, la comunidad fue tomando un papel primordial.

Por otro lado, la Declaración de Québec (1984) en Canadá, postuló la primacía de la participación. Frente a la categorización del público como un sujeto pasivo, se reconocía al colectivo social como protagonista activo y se optaba por la interdisciplinariedad. De esta manera, se fue replanteando el papel social del museo y de la cultura; se redefinieron las actividades educativas y se comenzaron a vincular proyectos entre los museos y las comunidades. Desde el año 1992, el Subcomité Regional del ICOFOM para América Latina y el Caribe (ICOFOM – LAM) (Decarolis 2006) elabora conclusiones sobre el

1 tellezsandra@gmail.com

2 ypc228@nyu.edu

3 mercedes.bonifaz@gmail.com

4 La función básica del museo integral es ubicar al público dentro de su mundo. En los museos integrados los temas, colecciones y exhibiciones están interrelacionadas entre sí y con el medio ambiente tanto natural como social.

pensamiento museológico regional y presenta sugerencias, donde se remarca la importancia del museo como agente de desarrollo socio-cultural.

En los documentos compilados por Decarolis (2006), se evidencia información relacionada con el museo y su comunidad. En la declaración de Mendoza del año 1994, se remarca que “el museo debe actuar como agente de dinamización cultural, de recuperación de la memoria e intervenir en la protección del patrimonio cultural y natural más allá de su propio espacio, permaneciendo atento a las necesidades de la sociedad e involucrando en sus acciones”; en la reunión de Cuenca del año 1997 se remarca que “la identidad de un pueblo es una construcción histórica en continua transformación; estas identidades interactúan y se fortalecen cuando los grupos mantienen la vigencia de sus significados colectivos”; y finalmente, en el 2001, en Uruguay, se manifiesta que incluir de manera activa a la comunidad dentro de diferentes niveles dentro del museo, permite incorporar una visión de su propia cultura, pero también construye un significado al museo como institución social. En el 2005, en la reunión de Lima, se recomienda abrir espacios de diálogo con las diversas comunidades en búsqueda de un nuevo discurso narrativo; un diálogo intercultural que construya el mensaje que transmita el museo.

Estas reflexiones han generado un nuevo movimiento dentro de instituciones culturales como los museos o galerías. La decisión de usar la participación como punto inicial - y base de nuestros trabajos - permite definir dos tipos de trabajos dentro de la institución: acciones de métodos lúdico-interactivos, donde efectivamente el visitante/comunidad toma parte de las actividades y acciones de co-creación, donde ambas partes producen conjuntamente una acción dentro de la institución. La co-creación permite a los usuarios crear el contenido del museo, galería u otro espacio cultural, por lo cual democratiza a la institución y permite que los visitantes/comunidad del museo sean co-creadores o co-autores del contenido temático y del discurso que maneja la institución. En ese sentido, cabe preguntar ¿cómo hacen los museos o centros de interpretación para dar voz a los miembros de su comunidad y cómo reacciona el público ante la posibilidad de compartir y crear contenidos? .

Existen varios modelos participativos dependiendo de los compromisos institucionales. Simon (2010), toma como base tres grandes categorías de participación pública (contribución, colaboración y co-creación) presentadas por Rick Bonney y un equipo multidisciplinar en el reporte de CAISE “*Public Participation in Science Research: Defining the Field and Assessing Its Potential for Informal*

Science Education". Además, analiza los modelos de participación mencionados para proyectos vinculados a instituciones culturales y aumenta un cuarto modelo (anfitrión). La elección de cada uno – o de la mezcla de ellos - dependerá de la finalidad del proyecto, el compromiso y del nivel o control de carga participativa que se le quiere dar a los implicados. Estos modelos plantean lo siguiente:

- Los proyectos de contribución que se generan desde la institución presentan un notorio control del proceso de trabajo, en el que se invita a los visitantes a brindar objetos o ideas específicas.
- Los proyectos de colaboración buscan que los visitantes se conviertan en socios durante un proceso creativo determinado, originado y controlado por el museo.
- Los proyectos de co-creación buscan que los miembros de un grupo/comunidad trabajen de la mano desde el inicio con miembros de una institución, definiendo sus objetivos a partir de los intereses de estas comunidades.
- Los proyectos de anfitrión, las instituciones ofrecen sus espacios y recursos para realizar actividades implementadas por grupos externos.

Aplicando alguno de estos modelos participativos, el museo se convierte en un espacio de intercambio de ideas, interacción y reflexión sobre temas actuales, fomentando el debate entre comunidades e instaurando metodologías de trabajo en conjunto.

Tomando en consideración los distintos modelos de participación, el Qhapaq Ñan – Sede Nacional¹, busca estrategias que permitan que los museos y/o centros de interpretación se conviertan en espacios donde comunidad, investigadores y Estado puedan intercambiar conocimientos y saberes de manera horizontal. De esta manera, presentamos dos casos que han contribuido con el desarrollo de las comunidades locales ubicadas en las inmediaciones de instituciones culturales. Estas comunidades estuvieron involucradas desde el inicio del proyecto, cada una de forma diferente según el tipo de modelo elegido. En el caso de Huaytará, se buscó la colaboración de la comunidad para trabajos dentro de la renovación del museo; y en Huaycán de Cieneguilla, a través de la co-creación de una exposición se buscó preservar la memoria colectiva de los grupos locales, creando un sentido de pertenencia entre la comunidad co-creadora y el Estado.

Renovación museográfica Museo Arqueológico Samuel Espinoza Lozano – Huancavelica

El primer caso a presentar, es nuestro trabajo en el Museo Arqueológico Samuel Espinoza Lozano, donde la renovación museográfica⁵ se asumió considerando la colaboración de la comunidad que alberga el museo.

El Museo Arqueológico “Samuel Humberto Espinoza Lozano” (conocido como el Museo de Huaytará y perteneciente al Estado Peruano), se encuentra ubicado en un tramo de camino inca que está siendo trabajado Proyecto de Tramo Vilcashuaman – La Centinela del Qhapaq Ñan - Sede Nacional⁶. Dicho tramo, con más de 260 km de extensión, fue la ruta por la que transitaban importantes huacas regionales, el señor de Chíncha cuando se dirigía a Cusco y el codiciado mullu, molusco que venía desde el norte del país. Además, esta ruta fue usada por las tropas indígenas y realistas, enfrentadas por el levantamiento de Manco Inca contra el dominio hispano y fue empleada por juristas hispanos que fueron censando a los indios, durante el mandato del virrey Toledo. También, fue la ruta usada por libertadores e independentistas y, finalmente fue usada por los miembros de Sendero Luminoso y por los militares para recorrer los Andes. (Chacaltana, manuscrito; Barraza 2013). Si bien el museo se encuentra dentro de una zona con un impresionante patrimonio cultural y natural (Ravines 2009; Rosales 1978; Serrudo 2010a, 2010b; Antezana 2014) y con un gran potencial turístico, también se encuentra dentro de las regiones más pobres de nuestro país, con un alto índice de pobreza extrema y una escasa presencia del Estado.

Los trabajos de conservación de los bienes del museo fueron liderados por personal del Tramo Vilcashuamán – La Centinela, quienes invitaron a colaborar a comuneros y comuneras del distrito de Huaytará para facilitar los procesos de gestión colectiva del patrimonio cultural. De esta manera, comuneros, comuneras, estudiantes universitarios y personal técnico de las Direc-

5 La renovación museográfica del Museo Samuel Espinoza Lozano fue ganadora del Fondo Embajador de la Embajada de los EEUU en el 2014 con el Proyecto “Conservación, Restauración y Montaje de una Exposición Temporal en el Museo Arqueológico Samuel Humberto Espinoza Lozano, distrito de Huaytará, región de Huancavelica”. El Fondo del Embajador fue establecido por el Congreso de Estados Unidos para ayudar a los países en desarrollo a preservar su herencia cultural. En este caso, el fondo se utilizó para financiar los trabajos de conservación, restauración y montaje de los materiales textiles y metálicos que cuenta en su colección el museo.

6 Desde dicho proyecto se realiza el esfuerzo de integrar a las comunidades aledañas al camino Inca en el registro, la conservación, preservación, difusión y puesta en valor de su patrimonio material e inmaterial.

ciones Desconcentradas de Cultura de Huancavelica e Ica, que son parte del Estado Peruano, compartieron experiencias y enseñanzas sobre el tratamiento de conservación y exhibición de los materiales arqueológicos albergados en los almacenes del museo. Durante tres semanas, especialistas de conservación del Museo Nacional de Antropología, Arqueología, e Historia del Perú (MNAAHP) participaron del taller, enseñando a los asistentes temas relacionados a la conservación, restauración y exhibición de cerámicas, textiles, metales y materiales orgánicos arqueológicos, con el objetivo de incluir a la población local en el manejo y protección de la colección del museo. Respecto a las sesiones, fueron teóricas y prácticas, estableciéndose espacios de diálogo y debate entre los saberes locales y el conocimiento técnico. Finalmente, un grupo de diez comuneros y comuneras, dirigidos por una especialista en conservación fueron invitados para encargarse del tratamiento de las piezas que posteriormente se exhibieron en la exposición.



Pobladores durante los talleres de conservación y restauración

El guion museológico y museográfico del Museo Arqueológico Samuel Espinoza Lozano, dependiente de la Dirección General de Museos del Ministerio de Cultura, debería ser elaborado por especialistas de la misma institución o contratados para este fin. Sin embargo, la propuesta fue construir el guión museológico (qué historia se iba a contar) de manera participativa donde las historias a contar pudieran ser comentadas entre especialistas y la población. De esta manera, los huaytarinos y huaytarinas podrían manifestar cómo querían ser representados y qué historias les parecía que fuesen relevantes de contar en su museo.

Una vez organizadas las ideas y seleccionados los temas del guión, se realizaron

reuniones donde los grupos de trabajo realizaron la investigación de cada uno de los temas escogidos para elaborar sugerencias en el guión museológico. Para temas relacionados con actividades tradicionales de la zona, hubo una gran participación de los jóvenes de la comunidad. Al trabajar temas vinculados a danzas tradicionales como el baile de Las Pallitas y Los Negritos, los jóvenes se organizaron para conseguir las vestimentas de los bailes y sus respectivos instrumentos musicales. Además reunieron a adultos mayores, considerados como símbolos de estos bailes y cantos, para que pudiesen ser representados en las imágenes que serían colocadas como parte de la exposición.



Construcción del guion museológico con la colaboración de pobladores locales.

El equipo del Ministerio de Cultura se encargó del diseño museográfico y de la producción de los paneles sobre los temas y subtemas definidos por los participantes de los talleres y, la DDC-Huancavelica se encargó de la iluminación, así como de conseguir, mediante donaciones, las nuevas vitrinas.

De esta manera, con un trabajo colaborativo, se reabre el Museo Arqueológico Samuel Espinoza Lozano, con unas salas renovadas y con una colección recientemente conservada y restaurada para tal fin, con un depósito de acorde con la colección, con un inventario y registro nacional al día y, lo más importante, con una mirada desde los huaytarinos y huaytarinas a su patrimonio.

Durante este proceso de trabajo colaborativo se buscó dar voz a la comunidad explorando temáticas que eran relevantes para ellos, se promovió la creación de un espacio para compartir y dialogar. Además, se logró ayudar a los participantes a desarrollar destrezas que les serán útiles tanto individualmente como colectivamente, para valorar y cuidar su patrimonio. En la actualidad, el museo sigue siendo un espacio donde la comunidad se une para realizar talleres, reuniones y actividades educativas.

2. Renovación del Centro de Interpretación de Huaycán de Cieneguilla - Lima

Dos años después del trabajo realizado en Huaytará, surge el proyecto de la renovación del Centro de Interpretación de la Zona Arqueológica Huaycán de Cieneguilla; el cual busca integrar a pobladores de los alrededores de la zona arqueológica en la co-creación de una muestra participativa.

El sitio arqueológico Huaycán de Cieneguilla, localizado en el límite de la cuenca baja y media del río Lurín, es un asentamiento prehispánico que presenta edificaciones y espacios públicos construidos con piedra y barro, que corresponden aproximadamente a los periodos Intermedio Tardío (1000-1470 d.C.) y Horizonte Tardío (1470-1532 d.C.) (Ruales et al. 2013:69). Este asentamiento se encuentra en la ruta que viene de Jauja (Xauxa) cruzando la cordillera de Pariacaca para bajar por la zona de Huarochirí y recorrer casi todo el valle de Lurín hasta su desembocadura en el mar, donde se encuentra el santuario de Pachacamac. Desde el año 2007, el Qhapaq Ñan – Sede Nacional viene realizando trabajos de investigación y conservación (Gómez, 2013) así como trabajos con la comunidad.

Gracias a la presencia del Proyecto Integral Huaycán de Cieneguilla se han desarrollado diagnósticos socioculturales, acciones para la sensibilización, interpretación, educación patrimonial y gestión local. De esta manera, los temas relacionados con el patrimonio arqueológico se han insertado en la agenda pública local, generando entre la población una expectativa favorable gracias al inicio del proceso de puesta en valor de su patrimonio arqueológico. En ese sentido, se ha trabajado con diversos sectores de la población: talleres educativos dirigidos a niños y jóvenes, talleres productivos en materia artesanal y manualidades dirigido a jóvenes, adultos y adultos mayores, implementación de un programa de vigías escolares, y finalmente, el compromiso de la población del CEPARHC y de Municipalidad de Cieneguilla en la Semana del Patrimonio Cultural⁷. Por otro lado, se ha creado un grupo de orientadores culturales, quienes se encargan de los guiados y de realizar vistas interpretativas, lo que genera un mayor acercamiento con la zona arqueológica, desde un espacio personal

7 La Semana del Patrimonio Cultural busca difundir los valores culturales de la zona arqueológica y e Qhapaq Ñan entre los habitantes de las comunidades aledañas a este monumento.

y artístico. Finalmente, en este espacio, hace unos años, se construyó, un centro de visitantes, el cual fue inaugurado con una exposición temporal sobre el Qhapaq Ñan. Debido a la participación de la población en los temas de gestión en relación a su patrimonio local, se propone cambiar la muestra del centro de visitantes involucrando a la comunidad en todo el proceso de creación.

Bajo esta idea, un equipo del Qhapaq Ñan – Sede Nacional se reunió con la población para conversar y crear un plan de trabajo. Si bien se habían realizado capacitaciones con los pobladores, la propuesta buscaba crear en conjunto una exposición sobre el patrimonio local. En relación a lo que indican Morales y Camarena (2009b), la capacitación en temas participativos (o en museos comunitarios) no se entiende como “la entrega de información o habilidades que uno sabe a otro que no sabe... o de un experto a otro quien no sabe”. En las creaciones participativas o comunitarias, los sujetos se relacionan dentro de un ambiente en el que todos los participantes son portadores de experiencias y vivencias valiosas; de esta manera los procesos no son verticales sino horizontales, donde todos los participantes generan y aportan conocimiento y reflexiones de manera colectiva. De esta manera, entendemos este proceso como un compartir experiencias y generación de conocimientos para la construcción colectiva, para el entendimiento de su patrimonio y para el autoc conocimiento de su comunidad.

Durante este proyecto se aplicó la co-creación; no obstante, ciertos aspectos y metodologías fueron facilitadas por el Qhapaq Ñan para que los participantes pudiesen desarrollar de manera fluida las actividades propuestas. Por tanto, nuestra postura fue de mediador en todo el proceso; exceptuando ciertos momentos de las sesiones teóricas. Cabe resaltar, que en las pocas sesiones teóricas empleadas, se dio énfasis a los temas sugeridos por los participantes. En ese sentido se orientaron las sesiones a tener un trabajo práctico buscando que los participantes pudiesen “aprender haciendo” a través de trabajos grupales en cada una de las sesiones desarrolladas. A partir de los trabajos en equipo, pudimos potenciar los vínculos entre los participantes, la comunicación y el desempeño individual y el fortalecimiento en la toma de decisiones mediante consenso y no por mayoría (votación). Así, el aporte individual y el aporte grupal fueron escuchados y comentados por todos los participantes en cada una de las sesiones. De esta manera, la construcción del guión museológico (qué historia se iba a contar) y diseño museográfico (con qué objetos y cómo se la iba a contar las historias) fueron trabajadas en dieciséis sesiones, con un promedio de 20 participantes en cada una de ellas.



Pobladores de la comunidad compartiendo sus ideas y temas que les interesaba tratar durante todo el proyecto.

La construcción del guión museológico implicó el desarrollo de diversos temas entre ellos, la identidad local, las percepciones sobre su patrimonio en general y sobre su patrimonio local. Y en este punto es importante indicar que el patrimonio arqueológico fue el más reconocido por ellos (por no decir el único que se reconocía). Por ello, se trabajó en los “otros” patrimonios de su localidad: sus historias locales, sus costumbres, sus lenguas, entre otros. De esta manera, a partir del intercambio de ideas, los pobladores notaron que cuentan con un patrimonio mucho mayor que las zonas arqueológicas. Por ejemplo, reconocieron que muchos de ellos, migrantes de primera generación aún hablan el quechua; la solidaridad entre pobladores es mucho mayor que en la ciudad; tienen un valle con una flora y fauna que aún pueden disfrutar, y asimismo, hay presencia de artesanía local introducida por migrantes y cuentan tanto con faenas comunales como con variadas fiestas locales.

A partir de las sesiones participativas, se construyeron “árboles sobre el patrimonio” con el fin de determinar los temas a trabajar como parte de la exposición. El “árbol” representa el tema general y las “ramas” denotarán los sub temas y/o aspectos que son parte del tema general. Finalmente, los grupos construyeron seis “árboles sobre el patrimonio”, los cuales se transformaron en los grandes temas del guión de la exposición: flora y fauna, cultura y costumbres, mi valle, artesanía, organización y gestión local, y zonas arqueológicas.



Pobladores de la comunidad creando sus árboles patrimoniales.

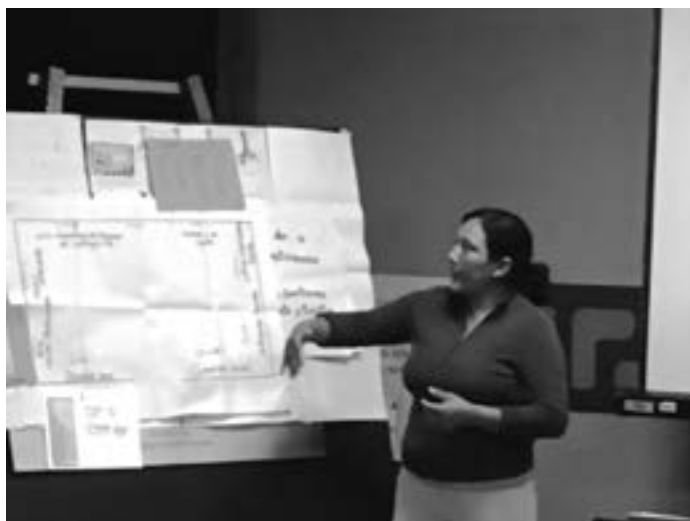
Por otra parte, se reflexionó sobre nociones de público, es decir, a quiénes queríamos contar estas historias y por qué deberían ser conocidas. Como parte de la reflexión grupal tenemos las siguientes nociones de los propios participantes :

¿Por qué contar la historia?	¿A quienes quieren llegar?
<i>“Para que la gente sepa lo que había y valore lo que hoy tenemos”.</i>	<i>“A la gente que desconoce y las nuevas generaciones”.</i>
<i>“Porque queremos que conozcan y valoren las riquezas de nuestro distrito turístico y ecológico”.</i>	<i>“A nuestros vecinos cieneguillanos, al resto del país y del mundo”.</i>
<i>“Queremos plasmar las memorias colectivas y enseñarlas a las nuevas generaciones y que no se pierda”.</i>	<i>“A las nuevas generaciones, que sepan que estando cerca tienen una riqueza”.</i>

Una vez organizadas las ideas y seleccionados los temas, se realizaron reuniones donde los equipos de trabajo se concentraron para realizar la investigación de cada uno de los temas escogidos y elaborar parte del guión museológico. Para ello usamos como recurso un taller de fotografía documental donde se explicó la importancia de lo que representa una fotografía y sus características: el detalle, el momento, la velocidad y la composición. Se organizaron grupos, a los cuales se les repartió los temas de los “arboles sobre el patrimonio” mencionados anterior-

mente con el fin que realicen el trabajo de campo dentro de su comunidad, es decir, tomar fotografías relacionadas con dichos “árboles” (temas museológicos). Cada equipo asumió el rol y compromiso de recabar material fotográfico en base a los temas que se les designó; estas fotografías fueron usadas en los diseños finales de los paneles (los cuales también fueron construidos por los pobladores con la ayuda del arte digital por el equipo de Qhapaq Ñan – Sede Nacional).

Sobre el diseño museográfico usamos la misma estrategia del trabajo en equipo y la toma de decisiones a nivel de consenso, trabajando el plano de distribución de la sala con los temas propuestos. Así los participantes plasmaron sus ideas de cómo podrían distribuirse dichos temas en el espacio.



Participante exponiendo su propuesta grupal de distribución de ambientes y temas.

De esta manera, mediante el trabajo grupal se promovió el dialogo y el intercambio de ideas, logrando la co-creación de los diferentes paneles, textos y distribución de espacio de la exposición que tuvo como título “Voces, Riquezas y Memorias”⁸. Además, los participantes decidieron incluir recursos didácticos como réplicas de piezas, historias y leyendas que fueron trabajados también por ellos.

Este trabajo no acabó con la creación de la exposición, sino que el trabajo compartido continúa hasta ahora. Después de la creación de la muestra, la inauguración fue organizada por todos los participantes y se realizó dentro del marco

8 Cabe resaltar que el nombre de la exposición se trabajó en una sesión y fue creación consensual entre los participantes

de las actividades del aniversario de la Semana del Patrimonio. Se formaron equipos de acuerdo a las habilidades y las preferencias que cada quien tenía. De este modo, se encargaron de crear y presentar las palabras inaugurales, invitar a los pobladores de otras localidades, preparar bocaditos regionales para compartir y de guiar tanto en el sitio arqueológico como en la exposición. Dichas acciones demostraron su compromiso con el proyecto, dando a conocer que pueden tomar las riendas en la protección y promoción de su patrimonio local.

Finalmente, se co-creó una muestra que los representa e identifica como población, que los vinculan con los pueblos vecinos y que muestra el anhelo por cuidar el patrimonio para ellos y para sus futuras generaciones. Este trabajo en Huaycán de Cieneguilla les ha permitido aprender a dialogar y llegar a acuerdos en conjunto; práctica que ya están aplicando en otras actividades que comparten como comunidad.



Resultado de la muestra co-creada por participantes de la comunidad de Huaycán de Cieneguilla y el Proyecto Qhapaq Ñan.

Conclusiones

Este trabajo de colaboración entre la comunidad y el Estado genera un nuevo paso en procesos colaborativos dentro del museo, ya que está abriendo la puerta de la institución museística para trabajar en equipo con otros agentes de la comunidad. Si bien hay varios niveles de trabajos participativos y, habiendo experimentado con dos de ellos, desde nuestra perspectiva la opción de co-creación o co-desarrollo, nos ha demostrado ser la mejor opción para incorporar diversas voces dentro de un guión y de ese modo narrar, desde diversas perspectivas, la historia local contada en gran parte por sus propios protagonistas. Esta narrativa local permite a la comunidad expresar no solamente su historia sino el importante rol que ellos cumplen como grupo en la salvaguarda de su patrimonio, ya que han visto y conocen de cerca el cambio y evolución tanto de su patrimonio cultural como natural.

Creemos que el modelo empleado para la remodelación museográfica de este Centro de Interpretación puede ser el punto de inicio para construir museos de manera conjunta, de modo que el Estado y la comunidad se pongan de acuerdo en la creación de las “historias” desde una narrativa compartida. Si bien desde el punto de vista de la institución gubernamental es complicado decirle a los especialistas que el resultado de la exposición no saldrá de ellos sino del trabajo compartido con la comunidad local y, que su labor se convierte en ser un guía o facilitador durante todo el proceso creativo, creemos que este tipo de iniciativas/estrategias nos permite construir un espacio donde confluyan los trabajos científicos realizados y los conocimientos y creencias propias de la comunidad; un espacio donde se pueda entrelazar el patrimonio natural y cultural con las memorias y deseos desde la visión de los pobladores. En suma, un espacio donde la comunidad vea reflejado, no solo su pasado, a través de las piezas que resguardan el museo, sino también su presente y su historia por medio de sus voces; recordando esta experiencia como punto de partida para formular propuestas consensuadas sobre el manejo de su patrimonio local logrando, así, posicionarlo como un motor de desarrollo para la región permitiendo tomar decisiones responsables sobre su propio futuro.

Bibliografía

Anaya Linares, Victor, Norma Avila Meléndez, Leonardo Mercado, Federico Padilla Gomez. (2015). *Conservación Reflexiva del Patrimonio. Investigación colectiva y trabajo comunitario*. Programa Nacional de Espacios Comunitarios. CNME-INAH, en Estudios sobre Conservación y restauración y museología Volumen II p 107 a 115.

Antezana, Diana. (2014). *Informe Final del Proyecto de Investigación Inkawasi de Huaytará* con fines de Diagnóstico para la Puesta en Uso Social. Proyecto Qhapaq Ñan – Sede Nacional.

Barraza, Sergio. (2013). *Desplazamientos hispanos por el Qhapaq Ñan y abandono de asentamientos incas durante el período colonial temprano: el caso de Huaytará*. (Acceso 05/04/2013) <https://html2-f.scribdassets.com/3e60fo4um82nyoh0/images/1-ff1504aaac.jpg>.

Barretto, Margarita. (1996-2000). *Los Museos y su Papel en la Formación de la Identidad*. url: <http://www.naya.org.ar> © Equipo NAYa naya@filo.uba.ar

Bonney, R, H. Ballard, R. Jordan, E. McCallie, T. Phillips, J. Shirk, C. Wilderman.(2009). *Public Participation in Scientific Research: Defining the Field and Assessing Its Potential for informal Science Education*. A CAI-SE Inquiry Group Report. Center for Advancement of Informal Science Education (CAISE): Washington, DC.

Chuquipoma Moreno, Pedro.(2015). *Proceso de apropiación social del patrimonio: el caso del Centro Poblado Rural Huaycán de Cieneguilla* en epositorio.cultura.gob.pe/bitstream/handle/CULTURA/278/2015.03.03%20Proceso%20de%20apropiación%20social%20del%20patrimonio.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Camarena, Cuauhtémoc, Teresa Morales. (2009). *Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios*. Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo. Washington DC: ICDF

Camarena, Cuauhtémoc, Teresa Morales.(2009). *El museo comunitario: un espacio para el ejercicio del poder comunal*, en *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas: ¿por quién?, y ¿para qué?:* 115-127. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

Chacaltana, Sofia.Manuscrito. *La Ruta Ritual Vilcashuamán - Pisco del Qhapaq Ñan*

De Carli, Georgina.(2003). *Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos*. Revista ABRA de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional, julio-diciembre

Decarolis, Nelly. (2006). *El Pensamiento latinoamericano. Los documentos del ICOFOM LAM / compilados por Nelly Decarolis*. Córdoba: ICOFOM LAM, Subcomité Regional del ICOFOM para América Latina y el Caribe.

Hernandez, Francisca. (2003). *Origen y perspectivas de la nueva museología*. Revista de Museología. N° 26, p.67-91

Gómez Guerrero. (2013). *Proyectos Integrales del Qhapaq Ñan* en <http://repositorio.cultura.gob.pe/bitstream/handle/CULTURA/172/2013.02.08%20Los%20Proyectos%20Integrales%20del%20Qhapaq%20Nan.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

ICOM- UNESCO.(1972). *Código de Deontología* <http://icom.museum/normas-profesionales/codigo-de-deontologia/6-los-museos-trabajan-en-estrecha-cooperacion-con-las-comunidades-de-las-que-proviene-las-colecciones/L/1/> revisado el 22/11/2016)

ICOM – UNESCO. (1984). *Declaration of Quebec*, Basic principles of a new museology.

Mendez, Raúl. (2001). *Teoría y Método de la Nueva Museología* en México, MINOM.

Ravines, Roger. (2009). *Cuatro notas de arqueología*. Boletín de Lima 31(156):5-24.

Rosales Huatuco, Odón. (1978). *El templo de Huaytará*. Actas del III Congreso del Hombre y la Cultura Andina Tomo I:235-249

Rusconi, Norma. (2006). *El objeto museal y la diversidad cultural*. www.museoliniers.org.ar/museologia/NR_Elobjetomusealyadiversidadcultural.pdf

Serrudo, Eberth. (2010). *El Tampu Real de Inkawasi y la ocupación Inka en Huaytará*. Inka Llaqta, Revista de Investigaciones Arqueológicas y Etnohistóricas Inka Año 1(Vol. 1):173-193.

Serrudo, Eberth. (2010). *Inkahuasi y la ocupación Inka en Huaytará - Huanavelica*. Arkinka: revista de arquitectura, diseño y construcción 176:74-82.

Simon, Nina. (2010). *The participatory museum*. The museum 2.0, California, Estados Unidos de América.

Sabaté, Miquel y Roser Gort. (2012). *Museo y Comunidad: Un museo para todos los públicos..* TREA Ediciones, Asturias, España.

UNESCO REGIONAL SEMINAR. (1972). Round table on the development and the role of museums in the contemporary world. Santiago de Chile, Chile 20-31 Mayo.

REFLEXIONES SOBRE LA PROFESIONALIZACIÓN DE MUSEOS EN ARGENTINA Y CHILE, ANÁLISIS DE CASOS

Sandra Rodríguez Echazu / Argentina

Gabriela Alejandra Ortega / Argentina

Camila Arancibia / Chile

Introducción

Planteamos en este espacio de encuentro una aproximación preliminar acerca de la profesionalización en los museos, a los efectos de desarrollar una reflexión crítica sobre la situación de los trabajadores de museos, tomando como referencia algunos casos de estudio de las provincias de Jujuy, Salta y Tucumán del noroeste de Argentina y Chile.

Se considera aquí que la profesionalización de los trabajadores de los museos es un requerimiento que forma parte de las agendas de los organismos regentes del Patrimonio Cultural para la optimización de las instituciones; sin embargo, observamos que no siempre constituye una prioridad de las instituciones en las cuales trabajamos afectando las visiones y misiones de los museos, su funcionamiento, servicio y el cumplimiento del rol social del museo.

Los resultados del trabajo se basan en nuestra propia mirada y participación como trabajadoras de museos.

Antecedentes generales

A partir de las declaratorias del Consejo Internacional de Museos (de ahora en adelante ICOM)¹ los museos como instituciones que se transforman permanentemente, reformulan su visión y misión, y por tanto el trabajo de sus profesionales.

¹ Consejo Internacional de Museos –ICOM–, cuerpo consultivo asociado a la Unesco, creado en 1946. Su finalidad es promover y fomentar una acción destinada a mejorar la función científica, educativa y de conservación de los museos.

Para caracterizar lo que son los museos, tomamos como referencia la definición que establece el ICOM, donde el museo es: “una institución permanente sin fines de lucro al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, transmite y expone el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y de su entorno para la educación, el estudio y el deleite” (ICOM 2017).

La profesionalización de los trabajadores es fundamental debido a que son los encargados de materializar los objetivos.

Observamos una creciente complejidad y especialización del trabajo museístico. Con las funciones tradicionales, se abren nuevas posibilidades en relación a una expansión del papel del museo en nuevas áreas importantes de responsabilidad, un papel educativo y social mucho más amplio dentro de su comunidad.

En la primera Conferencia General del ICOM celebrada en París en 1948, se solicitó reconocimiento y formación adecuada del personal técnico “museógrafos” para una amplia gama de personal de apoyo en los museos, y en la siguiente Conferencia General, celebrada en Londres, 1950, se reconoció a los “restauradores” como una profesión museológica. Años posteriores, en la Conferencia General celebrada en Milán en 1953, se reconoció la necesidad de especialistas en educación con títulos de enseñanza, reconocidos por los organismos, y se recomendó crear un Comité Internacional para la Educación en Museos.

En la Conferencia General de Nueva York de 1965, se reconoce una gama diversa de al menos once categorías de trabajadores profesionales y técnicos, como curadores, restauradores, conservadores y especialistas en técnicas audiovisuales, instalación y presentación de exposiciones, iluminación, acondicionamiento climático, seguridad, técnicas de biblioteca y documentación.

El ICOM consideró desde sus primeros días de formación, el establecimiento y las mejoras continuas de la formación y educación profesional especializada como la base para el desarrollo de los museos, materializado en los documentos y nacimiento del Comité Internacional para la Formación del Personal²

2 En la actualidad la pertenencia al ICTOP está abierta a cualquier miembro individual o institucional del ICOM, donde se acoge a una gran variedad tanto de profesionales de museos como académicos que quieran participar en las conferencias anuales, colaborar en su revista semestral, en las Actas de las Conferencias anuales, para contribuir al desarrollo de políticas y recomendaciones sobre los diferentes aspectos de la formación profesional y el aprendizaje a lo largo de la vida.

(ICTOP), cuyos antecedentes pueden remontarse a 1947, tan sólo un año después de la creación del propio ICOM, y es formalmente establecido en 1968.

Se destaca en los primeros años del ICTOP el *ICOM Basic Syllabus* destinado a la formación profesional de Museos, como documento que recoge los puntos mínimos que debe incorporar un plan de estudios en museos, el cual fue aprobado por primera vez en 1971, cuya última revisión y actualización se encuentra en líneas curriculares directrices del ICOM para el desarrollo profesional en los Museos, aprobado el 2000.

En el documento se insiste en la formación profesional y la responsabilidad de los profesionales de museos a lo largo de toda su carrera, en las tareas propias de la conservación junto a las de servicio público y gestión, siendo estas últimas importantes (Espacio Visual Europa 2017).

En un artículo de Patrick Boylan, miembro del ICTOP, analiza la oferta y las características de la educación y la formación profesional y su crecimiento desde la adopción y difusión del primer “ICOM Syllabus” a la fecha. Observó una verdadera explosión en el número y tipo de programas formativos apoyados por universidades en todo el mundo y sobre todo en los Estados Unidos de América. De menos de 30 en el primer estudio publicado por ICOM/ICTOP, el número había crecido cerca de 500 en 1988. La Escuela del Louvre de París, una de las más antiguas tiene cerca de 120 años de antigüedad (Boylan 2001).

Museos en Argentina y Chile

En Chile, en el año 2018, se crea el Ministerio de la Cultura, Artes y Patrimonio, dependiente del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, organismo sucesor y continuador legal de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). Dentro de la antigua DIBAM y actual Ministerio se encuentra la Subdirección Nacional de Museos, encargada del registro y regulación de los museos del Estado.

Según el registro, a la fecha existen 251 museos registrados. El 53.4% corresponde museos privados, es decir museos particulares, de fundaciones, de corporaciones, de universidades privadas o de la iglesia. El 46.2% corresponde a museos públicos.

Se trata de museos de municipalidades, universidades públicas, de las Fuerzas Armadas de Orden y Seguridad Pública y de la DIBAM. De estos, tan solo 28 están bajo la regulación del Estado, por medio de la DIBAM (Dibam 2018).

Se reconoce la necesidad de contar con una Política de Museos orientada a “promover el desarrollo armónico y sostenido de los museos de Chile” (Dibam 2018), y como parte de esta misión, las instituciones responsables recopilaron información preexistente y realizaron nuevos diagnósticos sobre la situación de los museos en el país, los que entregaron a las autoridades, directrices generales de las problemáticas que los afectan. Los diagnósticos realizados en el periodo 2015 – 2017 identificaron como una de las áreas críticas, el área de los trabajadores de museos.

No solo el Estado reconoce este problema, también los trabajadores de museos identifican el escaso personal, la inestabilidad laboral y la falta de personal calificado como el segundo problema de los museos en Chile, y consideran entre sus necesidades, como primera prioridad, subsanar las falencias en esta área (Dibam 2018).

En Argentina, el ente encargado de marcar las políticas de museos es la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos y la Comisión Nacional de Museos y Monumentos y Lugares Históricos, ambas direcciones dependientes de la Secretaría de Cultura de la Nación.

Según datos del Sistema de Información Cultural de Argentina (SInCA) se cuentan con 1017 museos registrados. Se trata de museos nacionales, provinciales, municipales y privados, organizados por provincia, de las cuales tan solo 26 instituciones museológicas dependen de la Secretaría de Cultura de la Nación.

Los datos acerca de la creación de museos se van actualizando y depende del aporte de provincias y municipios, cuyo relevamiento es plasmado en la organización y en la Guía Nacional de Museos, lo que permite su visibilización a través del registro nacional.

No obstante, el sistema requiere mayor información y actualización. En el caso chileno, si bien se cuenta con información actualizada aún es escasa e incompleta (Dibam 2015). En ambos países es probable que el número de museos siguiendo la definición del ICOM, sea menor a la citada en el sistema y que muchas de las instituciones inscritas correspondan a salas museográficas.

Argentina no cuenta con una ley nacional específica para museos, y por lo tanto no cuenta con una definición legal de museo. No obstante, existe una norma administrativa en el ámbito de la Secretaría de Cultura dada por la Resolución SC N° 1011 del 2007, por la que se adopta el Código de Deontología del ICOM para los Museos, y que incluye una definición de museos que es la que reconoce la Secretaría de Cultura de la Nación.

La adhesión al ICOM implica un compromiso de cumplimiento, sea de los gobiernos, universidades, los profesionales de los museos y de todas las personas que trabajan en ellos.

En Chile, si bien encontramos la recientemente aprobada Política de Museos (2018), a la fecha no se cuenta con reglamentación o legislación que regule el funcionamiento de los museos, sino que se actúa sobre la base de normativas dispersas en leyes y decretos. Al igual que en Argentina, los lineamientos de instancias u organismos especializados tales como la Declaración de la Mesa de Santiago (1972), el Código de Deontología para los museos de ICOM (2004), la Declaración de la ciudad de Salvador del Programa Ibermuseos (2007) y la Recomendación respecto a la protección y promoción de los museos, su diversidad y su rol en la sociedad, aprobada por UNESCO (2015), fueron tomados como marco referencial. Los museos privados no cuentan con regulaciones (Dibam 2018).

En Argentina, la mayoría de los museos son de titularidad pública a diferencia de Chile, y de jurisdicción provincial y municipal, dependiendo este porcentaje de las provincias. En la provincia de Salta, el mayor porcentaje son provinciales y se encuentran en capital. En la provincia de Jujuy, también se observa una centralidad de museos provinciales y nacionales en San Salvador de Jujuy y en la región de la Quebrada de Humahuaca, declarada Patrimonio de la Humanidad. En la provincia de Tucumán, en capital, se registran la mayor parte de los museos, varios dependientes de universidades y de Secretaria de Cultura de la Nación.

Caracteriza a los museos en Argentina su concentración en capitales de provincia, su jerarquización y presupuesto, por lo cual podemos decir que sigue la estructura de centro periferia. En el interior, la mayor parte de los museos son de jurisdicción provincial y municipal, sin apoyo financiero de la Nación.

El centralismo también es evidente en Chile, de las 15 regiones del país la Región Metropolitana es la que concentra el 25 % de los museos, es decir 65 instituciones (Base de datos, Registro Nacional de Museos 2018).

“Museos civilizados” y “Museo dejados de la mano de Dios”

Un artículo del crítico de arte Santiago Amón del año 1976, en el diario “El País” de España, caracteriza bien la situación de los museos de los que hablamos, para los museos españoles. Sostiene que de acuerdo al personal que poseen los museos, estos pueden ser considerados “museos civilizados”, “museos sin civilizar” y “museos dejados de la mano de Dios”, discriminando:

“En los museos civilizados la existencia de más de un conservador permite, en los primeros, repartir labores y funciones responsables. En los museos sin civilizar, un conservador único ha de concentrar oficios de director, conservador, restaurador, administrativo, dibujante, fotógrafo...e incluso de portero. Los demás, están dejados de la mano divina”. Agrega:

“La situación se acomoda a los extremos de la paradoja. ¿Qué puede hacer un director solo y único ante los fondos artísticos, etnológicos y arqueológicos de los museos no civilizados?, ¿Quién cuidará de todos los demás, abandonados a su suerte? Y entretanto, centenares de titulados buscan en paro forzoso, museos que conservar, y centenares de museos reclaman a voz en grito el concurso de titulados universitarios que mitiguen su absoluto y desconsolador abandono”.

Un museo necesita de cargos directivos, conservadores y bibliotecarios, personal de prácticas, entre los más importantes.

En el primer caso, sostiene Amón, los directores tienen responsabilidades directa o subsidiaria frente a la administración como al público. “Una alternativa razonable exige de entrada (y frente al habitual coto cerrado), que el director y subdirector sean museólogos titulados y por oposición, no de elección caprichosa, verdaderos conocedores de la ciencia museológica, antes que especialistas en asuntos artísticos, etnológicos y arqueológicos”.

Interesante es lo que plantea respecto del personal de seguridad. Los vigilantes de salas generalmente prestaron con anterioridad funciones de vigilancia en cuerpos oficiales. “¿Por qué no exigir una capacitación específica y sentar las bases de una auténtica corporación?”.

La categoría “personal en prácticas”, como una forma de ingreso a los museos puede corresponderse a lo hoy se conoce como personal de “voluntariado”.

Esta modalidad de trabajo se considera opción en algunos museos, no implementado en otros, y se relaciona con la situación de escaso personal.

Una de las expositoras participó en su provincia, al norte de Argentina, como voluntaria en un museo privado de su localidad, y observa que la implementación de este sistema atiende a la falta de personal, pero plantea que se debería exigir la incorporación con un proyecto específico, que aprenda con la práctica en el museo en ese marco.

También observamos la situación opuesta, con casos de personal sobre capacitado (especializaciones en museología, gestión del patrimonio, educación de museos u otros) dispuesto a realizar labores de visitas guiadas, apoyo en el Día del Patrimonio, Noche de los Museos, actividades educativas permanentes, conservación de colecciones, etcétera, que trabajan sin remuneración, ni oportunidades de inserción, es decir, profesionales formados que no pueden ingresar a los museos por cuestiones de presupuesto, a favor del ingreso de recursos humanos menos calificados, siguiendo otras modalidades.

Destacamos el caso de un museo privado en Chile dependiente de una Fundación sin fines de lucro, el cual recibe financiamiento del Estado, donde trabajan 12 personas, con apoyo de 14 voluntarios que hacen visitas educativas y talleres dentro del área de educación, conformado tan solo por 2 funcionarios. Y en otro caso, un museo comunitario creado por una organización social sin fines de lucro, recibe apoyo económico del municipio, pero sus actividades son fruto de la autogestión, donde trabajan 2 personas y reciben el apoyo de voluntarios ocasionales para las actividades masivas, colaborando en registro audiovisual y fotográfico, guías y apoyo logístico en general. Recientemente el museo participó en una capacitación de conservación preventiva, asistieron sus 2 funcionarios, el encargado y el personal de aseo.

Profesionalización del trabajador de museo

El ICOM define como “trabajador profesional de museo” a todo el personal de los museos e instituciones calificadas como museos, siguiendo la definición expuesta (2017) y a las personas cuya actividad profesional principal consista en prestar servicios y aportar conocimientos y experiencia a los museos y a la comunidad museística, que incluye a los trabajadores y servicios de terceros.

Reconoce a los trabajadores que ejercen responsabilidades profesionales en los museos y que adquirieron a través de su experiencia (práctica) un nivel de co-

nocimiento y competencia profesional, a los menos equivalentes al de un graduado universitario. Para legitimarlos como tales, requeriría que los comités nacionales del ICOM reconozcan a los trabajadores que hayan completado un primer título o diploma relacionado con algún aspecto del empleo en una universidad u otro centro post-secundaria, instituto técnico o colegio, lo cual se hace otorgando un beneficio.

Argentina cuenta con tecnicaturas y licenciaturas repartidas en el país. En la región encontramos la Tecnicatura en Museología y Posgrado Maestría en Museología (creada el 2013), ambas de la Universidad de Tucumán. Existe también la Tecnicatura en Museología también recientemente creadas en Tilcara y San Salvador de Jujuy en Jujuy, dependiente del Gobierno Provincial. Salta no cuenta con esta capacitación.

En Chile, la formación de profesionales o técnicos de museos fue identificada como otro de los aspectos críticos, ya que en general, no se ha desarrollado de forma sistemática, sino más bien discontinua (Dibam 2015). Actualmente entre la oferta académica disponible encontramos diplomados en museología y museografía (Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile IDEA-USACH y Pontificia Universidad Católica), ambos en la capital del país.

Estos organismos no entregan un grado académico, pero sí una profundización temática. Los interesados en estudios de grado y postgrado deben recurrir al extranjero. Es en el área de conservación y gestión de la información, bibliotecología y archivística, en que se encuentran además de diplomados, mayores posibilidades de estudios en especialidades técnicas y universitarias.

En los museos estatales del norte de Argentina, los trabajadores de los museos gozan de artículos que les permiten capacitarse, pero no de financiamiento del Estado. Cabe citar de ejemplo, los alumnos de la Maestría en Museología en la Universidad de Tucumán, donde son excepción aquellos trabajadores de museos que hayan recibido subvenciones de algún tipo.

Al presente, observamos la convivencia de trabajadores profesionales universitarios y personal con menor grado de instrucción, titulados en carreras superiores no universitarias y de nivel no universitario, ubicados en tareas de menor responsabilidad.

Con la perspectiva de adquirir conocimientos y experiencia en el marco del trabajo cotidiano, todavía es posible ingresar a una institución museística sin contar con conocimientos específicos, y en algunos casos no se perfeccionan, repercutiendo lamentablemente en las funciones del museo.

La formación universitaria como requisito de idoneidad no involucra museólogos, sino profesionales en áreas afines a la temática del museo, como bellas artes, antropología, arquitectura, historia, ciencias, relacionados directamente o no con esas profesiones.

Por ejemplo, en un museo de Argentina de la región que tratamos, el ingreso de trabajadores con formación superior no universitaria en arte (Profesores), fueron presentados por su Director a las autoridades, como especialistas para un museo de arte, lo que en la práctica requirió otra formación, en administración, gestión y museología. En otro museo, se promueve que sus trabajadores calificados como técnicos, alcancen la categoría de profesionales, por ejemplo, para un museo de antropología, antropólogos.

Para ser un director se requiere formación universitaria y en administración y gestión cultural. Sería importante contar con una titulación en administración y gestión y no solo con la experiencia de la administración, que no es suficiente.

Cabe citar el caso de la selección de profesionales para ocupar el cargo de Director de museo a través de un llamado a concurso por convocatoria abierta, antecedentes y oposición, instancia que fue apoyada por la comunidad, como garantía de idoneidad y transparencia, sin embargo, no se solicitaba el requisito de la titulación en museología, gestión y administración, ni tampoco la experiencia en dirección de museos, prevaleciendo en la evaluación de los antecedentes de publicaciones como lo hacen las entidades de investigación.

Respecto del llamado a concurso para dirección de un museo universitario, se solicita que los aspirantes profesionales tengan título universitario en las profesiones afines a la temática del museo. Se destaca el testimonio público de uno de los aspirantes:

“La noticia supuso satisfacción en muchos de los que creemos que el sitio debe ser lugar de investigación, conservación de un valioso patrimonio y fundamentalmente, educación y conexión de los estamentos académicos con la sociedad. No obstante, en las bases del llamado a concurso se establece una cláusula restrictiva, y hasta diría que cercana a la discriminación, al pedirse como condición de los aspi-

rantes que tengan “título universitario de biólogo, geólogo, ingeniero agrónomo, ingeniero en recursos naturales o similar”. No se ha pensado durante la elaboración de estas bases, que quizás un profesional formado en museografía podría reunir las condiciones necesarias para el desarrollo de tal tarea, ni se ha visto necesario ampliar el llamado a concurso a personas relacionadas al periodismo de divulgación de las ciencias naturales, a naturalistas, ornitólogos de campo con formación en museología, etc.” (Elio Daniel Rodríguez - Salta. El Tribuno, 11 de julio del 2018).

Sin duda, se presenta la necesidad de posicionamiento de los profesionales de museos con formación específica en el campo, “museólogos a los museos”.

Respecto de la cantidad de personal en los museos, es difícil estimar el número de trabajadores, puesto que no se registra en sitios u organismos en general.

Uno de los museos más visitados del norte de Argentina, porque representa el sitio de declaración de la independencia nacional, cuenta con un área donde un solo especialista realiza las tareas propias del área, lo que pudimos constatar en una visita.

Similar situación encontramos en Chile. Hacia 1998, el 12 % de los museos contaba con un personal superior a 20 personas, siendo la realidad común que trabajaran entre 1 y 10 funcionarios. 20 años después, de los 218 museos registrados al 2017, 98 instituciones, es decir el 45% contaba con menos de 10 trabajadores, siendo esta la tendencia nacional. Tan solo el 9%, es decir, 19 museos, contaba con más de 20 trabajadores, de los cuales solamente 2 instituciones tenían un número que oscilaba entre los 150 y 200 empleados.

En los museos dependientes de DIBAM, la estructura mínima se compone de una dirección, encargado de área de colecciones y encargado de área educativa.

La falta de financiamiento de los museos es una situación que comparten ambos países, a pesar de las distintas modalidades de administración y gestión.

Museos + formación

Para conocer la situación de los museos, hicimos un cuestionario (online) dirigido a sus profesionales.

En esta investigación preliminar se realizaron preguntas, cuyas respuestas fueron anónimas, orientadas a conocer la formación específica del personal en museolo-

gía, museografía, educación de museos, conservación u otros, cantidad de personal remunerado y voluntariado, programas de capacitación y áreas de capacitación.

Podemos destacar que hubo poca repercusión; en ciertos casos, se notó una “resistencia a hablar del tema”, la falta de participación, puesto que muchos de los enlaces fueron compartidos a partir de redes, museos amigos y colegas de los países que tratamos aquí.

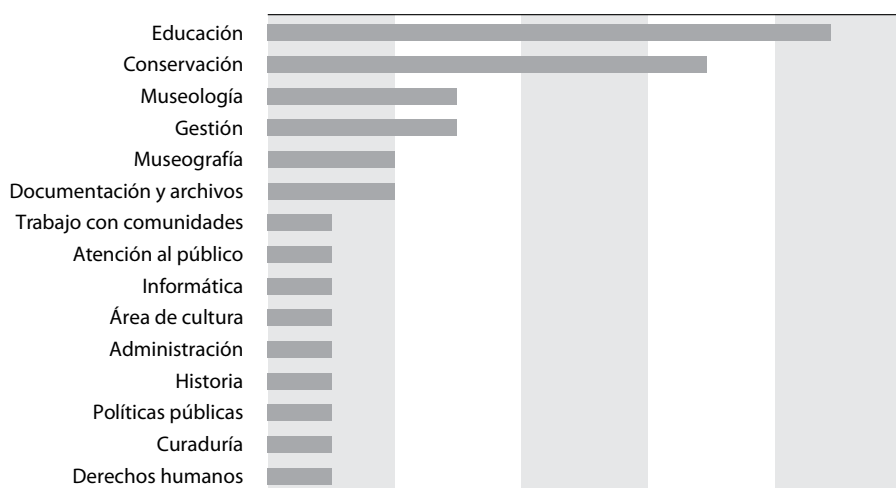
Si bien la mayoría de los colegas colaboraron, hubo poca adhesión del personal de sus museos, algunos justificando la falta de formación e interés en este tipo de investigaciones. Sin embargo, pudimos rescatar algunas de las experiencias, las que procesamos a continuación.

Consultamos: ¿En qué área asociada a su trabajo en el museo considera relevante recibir capacitación?

Las áreas sugeridas fueron curaduría, historia, derechos humanos, políticas públicas, trabajo con comunidades, archivo, documentación y gestión de la información, museografía y en mayor medida conservación, gestión y museología, siendo el requerimiento de capacitación en educación el más popular.

Destacamos el universo de trabajadores que sí contaban con capacitación específica previa, los cuales consideraron relevante recibir mayor capacitación.

Áreas en las que trabajadores de museo con formación considera relevante recibir capacitación



Resultados del primer cuestionario (online) dirigido a trabajadores de museos de Argentina y Chile

Consideraciones finales

El trabajo que presentamos constituye una aproximación al tema y problemática de los museos en estos países, y tuvo como meta poner en consideración la importancia de la profesionalización de los museos en esta parte del mundo, siguiendo los postulados del ICOM.

Las instituciones museales de ambos países presentan una evidente disparidad en la formación y cantidad de personal que se relaciona con el tamaño de los museos, y por supuesto, con los recursos económicos que se manejan, según sean museos con financiamiento privado, estatal o mixto.

La situación centro/periferia también conlleva una concentración de museos en las capitales regionales, provinciales o nacionales, esto es un factor común.

Las características de las instituciones también repercuten en las posibilidades de ingreso de nuevos profesionales.

Las instituciones más grandes y por ende con mayores recursos económicos tienden a ser más tradicionales o conservadoras en su administración y gestión. Mientras que las instituciones más pequeñas con falta de personal, reciben profesionales, en algunos casos con miradas más actualizadas de los museos, pero no tienen financiamiento para realizar una labor estable, permanente y de manera remunerada.

La recientemente aprobada Política de Museos de Chile (2018), propone la creación de un Fondo Nacional de Museos, que promueva entre otros lineamientos, un programa de capacitación cuyo objetivo es fortalecer técnica y profesionalmente a los trabajadores asociados a los museos. Para acceder a los beneficios y recursos del fondo otorgado por el Estado, los museos deben estar necesariamente registrados y con datos actualizados en el Registro de Museos de Chile.

Concordamos en que la educación y formación profesional en museos se convertirá en algo cada vez más importante para su desarrollo, en una era de retos y desafíos a la que museos y profesionales de museos tendrán que enfrentarse en el siglo XXI.

La formación específica puede relacionarse con un cambio ideológico en el trabajador de museos, acorde al desarrollo de la teoría museológica: Nueva Museología, Museología Crítica, Museología Social o Comunitaria.

La ampliación y complejización del papel del museo debería generar una demanda de profesionales.

En el proceso de educación, formación y desarrollo de la carrera profesional, las competencias para la gestión y administración se consideran requerimientos para todos los profesionales de museos y no sólo para los directores y otros puestos de responsabilidad.

La propuesta del ICOM de crear un sistema de formación para museos pequeños, a partir de promover la titulación del personal con experiencia, maestrías como estudios superiores, sería importante para los museos de la región, así como la creación de espacios de capacitación y encuentros, red/es de museos para el asesoramiento e intercambio de experiencias y problemáticas, etc., que aporten a la construcción de un espacio más amplio, dinámico, inclusivo y participativo, actualizando la mirada del museo como un espacio democrático y de legitimación de identidades.

Bibliografía

Boylan, Patrick, (2001). *Tendencias actuales en la formación de los profesionales de museos: de la conservación de museos a la gestión de museos*. Boletín PH del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, N° 34, España. En: http://www.personales.ulpgc.es/emartin.dch/tutorialCD/obligatorias/museos_tendencias_ICOM.pdf

Diario El País, (1976). España.
https://elpais.com/diario/1976/08/22/cultura/209512821_850215.html

Diario El Tribuno, Salta, 11 de julio del 2018, sección Opinión de los lectores, “Un museo para pocos”, Elio Daniel Rodríguez.

Espacio Visual Europa, (2017). *Breve historia sobre los trabajadores de los museos*. <https://evemuseografia.com/2017/03/02/breve-historia-sobre-los-trabajadores-de-los-museos/>

Guías Nacionales de Museos de la Argentina, (2009 y 2013). Ministerio de Cultura de la Nación Argentina.
<https://www.educ.ar/noticias/121793/guia-nacional-de-museos-en-formato-digital>

ICOM, (2006). *Código de deontología para los museos*. <http://archives.icom.museum/codigo.html>

(2017). *Documentos del Consejo Internacional de Museos* (Declaraciones y Estatutos Modificados y adoptados por la Asamblea General Extraordinaria, 9 de junio de 2017. París, Francia.
http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/2017_ICOM_Statutes_SP_01.pdf

Panorama Museos de Iberoamérica, (2013). Observatorio Iberoamericano de Museos. España. <http://observatorio.iberomuseus.org/wp-content/uploads/2014/10/Panorama-museos-iberoamerica.pdf>

Sistema de Información Cultural de la Argentina, Ministerio de Cultura, Argentina. <https://www.sinca.gob.ar/>

Subdirección Nacional de Museos. (2015). *Hacia una política Nacional de Museos. Documento Base para la construcción de una Política Nacional de Museos*. Dibam, Chile.
http://www.registromuseoschile.cl/663/articles-52018_archivo_01.pdf

Subdirección Nacional de Museos. (2017). Informe Preliminar sobre la situación de los museos en Chile. Registro Museos Chile.
http://www.registromuseoschile.cl/663/articles-84556_archivo_01.pdf

Subdirección Nacional de Museos. (2018). *Política Nacional de Museos*. Dibam, Chile. http://www.museosdibam.cl/628/articles-83978_archivo_01.pdf

EDUCANDO EN HUACA PUCLLANA

Hernán Silvera La Torre / Perú

El Museo de Sitio Huaca Pucllana tiene como principales objetivos la investigación, conservación y puesta en valor del patrimonio cultural; pone énfasis en los trabajos de proyección a la comunidad y brinda espacios culturales que promueve actividades educativas entre otros.

La Educación en Museos es un campo especializado de prácticas que busca el desarrollo y fortalecimiento del rol educativo de las instituciones en espacios como el Museo de Sitio Huaca Pucllana, que se acerca a la comunidad educativa fomentando la curiosidad y el interés por la historia, a través del diseño de experiencias de aprendizaje, busca consolidar la integración del patrimonio arqueológico y las técnicas de investigación actualizadas, conformando un espacio social y cultural en el que la educación es el marco que canaliza y guía todas sus actividades.

Introducción

El Museo tiene como principales objetivos la investigación, conservación y puesta en valor del patrimonio cultural; el equipo de trabajo está conformado por profesionales multidisciplinarios dirigidos por la arqueóloga Isabel Flores bajo el convenio interinstitucional entre la Municipalidad de Miraflores y el Ministerio de Cultura, por tanto es de prioridad la investigación científica del sitio, en la que los datos puedan servir como insumo importante para la conservación del patrimonio cultural y el rescate de la identidad histórica, de información cultural, de centro promotor de actividades educacionales y de apoyo al desarrollo local a través del turismo y actividades anexas.

La propuesta del Museo de Sitio Huaca Pucllana pretende implementarse como una política pública en el sector cultural, entendiéndosela como un curso de acción y flujo de información relacionado con un objetivo público

definido en forma democrática, involucrados en su ejecución e implementación para beneficio de la comunidad; trabajan de forma organizada a través de la sociedad civil, el Estado y la empresa privada.

El Museo de Sitio Huaca Pucllana hace 34 años realiza actividades educativas para reforzar el vínculo entre los visitantes y el monumento arqueológico, canalizado por el área de educación. Como son: visitas, exposiciones temporales e itinerantes, taller de arqueología, talleres de adobitos, tecnología tradicional, concursos, trabajos de recuperación de flora y fauna, narración de cuentos andinos para niños, entre otros; orientadas a desarrollar la identidad personal y cultural de la infancia, así como el conocimiento de su medio natural y sociocultural.

El servicio que brindan los talleres educativos en Pucllana hacen honra a la diversidad de actividades que ofrecemos y que se realiza en un sitio arqueológico de prestigio nacional e internacional, con una larga trayectoria de investigación científica y con una experiencia que respalda. El museo dirige sus funciones principalmente a la atención de los programas educativos culturales y atención a los visitantes en general.

El Museo de Sitio Huaca Pucllana está ubicado en la Calle General Borgoño, cuadra 8, en el distrito de Miraflores, provincia de Lima-Perú.

Museo y educación

El museo brinda un marco conceptual que le permita relacionar los términos de identidad cultural con el tema de educación patrimonial cuyos productos son propuestas que son aplicadas en la enseñanza, ya sea de jóvenes escolares como de adultos.

Los museos, así como se ocupan de los bienes patrimonial, también se preocupan principalmente de la formación de la sociedad con el objetivo de identificarse, cuidar, difundir y disfrutar del museo.

El ICOM señala “Un museo es una institución permanente sin fines de lucro al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, transmite y expone el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y de su entorno para la educación, el estudio y el deleite.” (Estatutos del ICOM, artículo 3, apartado 1).

La educación comprende un conjunto de procesos que se transmiten valores culturales a generaciones jóvenes, relacionándolos a los bienes culturales de su entorno.

“Hoy los museos constituyen un espacio importante para la educación muy importante y por lo tanto una oferta que es preciso tener en cuenta. Son espacios magníficos que brindan aportes en la formación educativa. Son lugares donde las nuevas generaciones educadores y educandos encuentren un espacio diferente de diálogo con la cultura y una responsabilidad con el contexto de hoy.” (Laraignee 2014: 32)

De tal manera la educación y el patrimonio contribuyen al fortalecimiento de la identidad cultural de manera colectiva e individual, dando lugar a la protección del patrimonio.

“Cada vez más se piensa en los museos como recurso de aprendizaje, como sostén para la formación y el estímulo cultural, y como espacio que se suma concordantemente a una amplia red en las que tiene lugar los aprendizajes. Particularmente en los campos de la educación de los niños y jóvenes, los museos adquieren cada vez más relevancia como uno de los escenarios que favorecen la formación a lo largo de toda la vida, y como espacio que permite el aprendizaje.” (Laraignee 2014: 33)

Considerando la importancia de los valores cívicos y patrióticos, el fortalecimiento de la identidad y el complemento de la educación formal, se planteó la necesidad de difundir la importancia de la valoración y defensa del Patrimonio Cultural en los niños como una manera de contribuir a la formación de ciudadanos conscientes de la importancia de su historia que cuando, en el futuro, se enfrente a situaciones que ponen en riesgo la existencia del patrimonio cultural, sepan actuar de una manera adecuada y sean partícipes de su defensa y protección desde cualquier ámbito técnico o profesional, por ello es importante que los niños complementen su conocimiento sobre los monumentos como elementos del patrimonio.

“Los museos deben considerar al público en toda instancia de la gestión museológica, sobre todo en lo que respecta la organización y planificación de exposiciones, permanentes o temporales, y el planteamiento de estrategias para acercarse a públicos potenciales.” (Alemán 2008: 207)

El museo tiene como tarea realizar múltiples actividades, como programas educativos para el fortalecimiento de la identidad y la protección del patrimonio histórico. El compromiso es el de proyección a la comunidad, como

uno de los principales ejes del quehacer del museo que desde sus inicios, se vio reflejado en la constante implementación de nuevos espacios físicos y formativos.

“Si la identidad es una construcción social y no algo dado, sin estar originada en la representación, no por eso es una ilusión que dependería la pura subjetividad de los agentes sociales. La construcción de la identidad se hace en el interior de los marcos sociales que determinan la posición de los agentes y por lo tanto orientan sus representaciones y sus elecciones. Por otra parte, la construcción identitaria no es una ilusión pues está dotada de una eficacia social, produce efectos sociales reales.” (Cuche 2004: 100).

Es importante la intervención de la población para la protección y conservación del patrimonio cultural; la responsabilidad de todos se inicia con la educación en los centros educativos inculcando conciencia cultural, tan necesaria para la conservación de los bienes culturales. Por ello Zúñiga menciona:

“Las decisiones en cuanto a los contenidos precisos o puntuales de la educación peruana están aún por tomarse. Sin embargo, definitivamente no es posible decidir sobre, contenidos sin saber cuáles son las prácticas pedagógicas que mejor se adecuan para lograr que esos contenidos sean procesados, asumidos e internalizados por la personas, niños, jóvenes o adultos.” (Zúñiga y Ansion 1997: 45)

Desde sus inicios el Museo de Sitio Huaca Pucllana asumió la tarea de difundir nuestra cultura a través de múltiples actividades educativas dirigidas a la comunidad educativa y público en general, para que conozcan, tomen conciencia, valoren, protejan y logren fortalecer la identidad así como el respeto, defensa y conservación del patrimonio cultural; para ello se desarrollan un conjunto de acciones educativas que consisten en la realización de actividades prácticas, didácticas, divertidas y lúdicas, donde se tocan diversos temas de interés nacional e internacional para estimular y motivar en niños y adultos el interés de conocer, conservar y defender el patrimonio histórico cultural.



El museo promueve actividades inclusivas en un programa especial y de accesibilidad, habilitando espacios para personas con diferente discapacidad, para el conocimiento de la prehistoria del país y su riqueza cultural, al que tienen derecho como todo peruano.

“...es más factible componer consensos si la inclusión es percibida como una tentativa más amplia de fundar un sistema educativo más ecuánime y virtuoso para todos, y que, en consecuencia, favorezca a la construcción de una sociedad más inclusiva.” (Laraignée 2014: 27)

De esta forma se presenta a la comunidad educativa y público en general el patrimonio cultural de Miraflores, acercando al público en general al conocimiento del monumento arqueológico.

“El conocimiento arqueológico es fundamental para la humanidad, nos identifica y nos hace sentir orgullosos en muchos aspectos.” (García 2004: 45).

La educación es necesaria para construir nuestra identidad; fortalecer la memoria colectiva y la posibilidad de conocer mejor quienes somos y dónde vamos.

El museo propone, ejecuta y controla actividades de carácter educativo y cultural con la sociedad a través de programas específicos, estas son diseñadas y aplicadas por profesionales con amplia experiencia en formación de niños y jóvenes en temas históricos y arqueológicos, con un matiz adecuado, incluyendo actividades manuales y físicas pretendiendo integrar a la comunidad en el museo.

“La tendencia clara es hacer del museo un lugar más abierto, menos elitista y más accesible a personas que ven en el museo un lugar al que se va solo a ver la colección, sino a participar en actividades culturales.” (Álvarez 2001:49)

El museo y la educación son fundamentales para reforzar los niveles de identidad que, en la actualidad el currículo se convierte en una gran oportunidad para incorporar guías metodológicas y temas de patrimonio local y regional en la práctica pedagógica cotidiana.

Experiencias educativas en Pucllana

A lo largo de los años se institucionalizaron programas educativos que sirvieron como ejes principales para la educación inclusiva. Considerando

la importancia de los valores cívicos y patrióticos, el fortalecimiento de la identidad y el complemento de la educación formal, se plantea la necesidad de difundir sobre la importancia de la valoración y defensa del patrimonio cultural en nuestros niños como una manera de contribuir a la formación de ciudadanos conscientes de la importancia de su historia.

“La idea de estos talleres nació con la necesidad de crear en los niños una conciencia de amor y respeto por lo nuestro, enseñando aquella parte de nuestra historia peruana de la que se ocupa la arqueología valorando y promoviendo el respeto, conservación y defensa de nuestro patrimonio cultural.” (Flores 1998: 22)

El área de educación y servicios turísticos orienta sus funciones a la atención de los programas culturales y atención a los visitantes en general. “Tienen como objetivo de participar a la comunidad en determinados temas que involucren la revaloración de nuestra historia.” (Flores 1998: 23).

1.-Talleres educativos:

Taller de arqueología para niños

En 1988 se creó el “Taller de arqueología para niños”, una propuesta pionera concebida para inculcar en los niños el respeto por su patrimonio, la identificación con su pasado y el conocimiento de la labor arqueológica, lo cual está reconocido por el Ministerio de Educación mediante la Resolución RM N° 129.88-ED que promueve actividades educacionales.

El objetivo es desarrollar dentro del marco de las acciones del Museo de Sitio Huaca Pucllana, un conjunto de actividades con el fin de estimular y motivar en un grupo de niños de entre 6 a 12 años, el interés por la arqueología en general y por la historia prehispánica de Lima en particular; lográndose esto a través de dinámicas pedagógicas y lúdicas de interacción entre los arqueólogos responsables del taller y los niños participantes. De este modo se pretende formar y crear conciencia cívica frente al patrimonio.

El programa de las actividades es el siguiente:

- Clases amenas y didácticas sobre el proceso histórico del Perú, antes de la conquista española, para que de manera coloquial los conocimientos queden en la memoria de los niños.

- Actividades lúdicas con juegos tradicionales, de tal forma que puedan captar de manera divertida los conocimientos a transmitirse.
- Visita a otros sitios arqueológicos y museos, que acercará a los niños de manera divertida a la historia de Lima.
- Excavaciones arqueológicas simuladas, de tal forma que los niños aprendan de una manera real y divertida la importancia del trabajo arqueológico con técnicas propias de esta disciplina, así como: fotografías, levantamiento de planos, dibujos, etc.
- Análisis del material cultural “Zoológicos antiguos y modernos” para lograr que los niños conozcan y valoren el papel de los animales domesticados por el antiguo hombre peruano.
- Invitación a especialistas en biología y antropología física para que se encarguen de las clases centradas en estos temas a fin de que los niños tengan una visión más detallada de los importantes análisis que se realizan en arqueología.
- Análisis de diversos materiales culturales recuperados en las excavaciones arqueológicas de manera que de un modo sencillo los participantes puedan distinguir un hueso humano de un animal o los diversos tipos de moluscos conocidos en la antigüedad.
- Reconocimiento de los diversos tipos de cerámica arqueológica que se encuentran en la Huaca Pucllana y las funciones que cumplieron en su tiempo.
- Se realiza un paseo de integración del grupo para confraternizar entre ellos en compañía de sus familiares y el personal a cargo del taller.

La metodología consiste en la realización de clases teóricas y prácticas con manipulación de contextos arqueológicos preparados simulados. Las clases son desarrolladas por un arqueólogo profesional con amplia experiencia en formación de niños y jóvenes en temas históricos y arqueológicos; a su vez se cuenta con un asistente y con exposito-



res invitados para algunas clases especializadas. Todas las clases tienen un matiz adecuado para niños incluyendo actividades manuales o físicas y juegos tradicionales.

Taller de adobitos



Actividad que se brinda a grupos de niños. Consiste en enseñar, participar y conocer el material de construcción con adobitos; se inicia visitando la sala de exposición, el sitio arqueológico y luego el taller.

Integra a la comunidad educativa a los trabajos de los antiguos limeños que consiste en la elaboración de adobitos y la construcción con las mismas técnicas ancestrales.

Con una enseñanza práctica del proceso: mezclado del barro, elaboración de sus propios adobitos dándole forma y construcción de pequeñas estructuras imitando las técnicas constructivas del librero utilizadas en la edificación de Huaca Pucllana. De esta forma, se integra a los niños dentro del museo. De manera participativa y experimental toman conciencia del patrimonio cultural.

La educación a través de la visita

Sala de exposición

El Museo fue inaugurado contando con una sala de exposición que exhibe objetos originales recuperados en las excavaciones a lo largo de los años, de investigaciones permanentes en Huaca Pucllana, mostradas de manera didáctica en espacios temáticos, las diferentes ocupaciones del centro ceremonial: Lima, Wari, Ychsma, complementando con información de textos, gráficos y fotos.

El visitante se transportará al tiempo de construcción de las estructuras principales de Huaca Pucllana, conocerá los aspectos más importantes



del quehacer cotidiano de la sociedad Lima y el contraste de ellos con la ritualidad de las actividades propias de un centro religioso como el culto al mar, la importancia del tiburón en la cosmovisión Lima, los sacrificios humanos y grandes banquetes, las importantes remodelaciones, las vasijas ceremoniales y los aspectos relacionados con la muerte.

Circuito de visitas

Establece y brinda servicios de orientación turística en general, en condiciones óptimas de seguridad, eficiencia y calidad, acercando al público nacional e internacional al conocimiento del monumento arqueológico en horario diurno y nocturno.



“La Huaca Pucllana tiene programas de extensión a la comunidad que incluyen: el circuito de visitas, que contiene dentro de las plazas, ambientes y recintos recuperados con una adecuada conservación, escenificaciones que exhiben ciertos contextos que evidencian actividades que fueron realizadas en el lugar, se resume de manera didáctica la historia de Pucllana.” (Flores 2005: 16)

El circuito turístico está acondicionado para el público en general, donde podrán observar de manera didáctica los espacios del complejo arqueológico con recreaciones y objetos exhibidos en una sala de exposición, de tal forma que motivará a seguir visitando. Podrán observar de manera didáctica los espacios del sitio arqueológico que comprende el centro ceremonial, recintos y plazas con recreaciones de las ocupaciones Lima, Wari e Yschma. Para el horario nocturno se cuenta con una iluminación óptima y adecuada para que el visitante pueda observar y sentir de manera mística el sitio arqueológico.

Visitas inclusivas para personas con diferente discapacidad.

El museo realiza visitas guiadas para personas con discapacidad, fomentando el programa de inclusión cultural, integrando a personas con discapacidad visual, auditiva, cognitiva y física. Con todo esto, pretende integrar a la comu-

nidad a su monumento, principalmente a aquella comunidad que presenta alguna discapacidad y se sienten excluidos y que no encuentran actividades que les permitan participar del enriquecimiento cultural que como derecho les corresponde.

El 2013 se inauguró la sala de exposición para personas con discapacidad visual, con el objetivo de promover la inclusión en el museo, que permite a las personas con discapacidad visual disfrutar de una experiencia única durante su visita. Se implementó un ambiente único en Perú y segundo en América Latina, donde las personas pueden tomar contacto con la historia a través de la manipulación de diferentes piezas y elementos elaborados especialmente para este fin, presentando planimetrías táctiles en relieve del mapa del Perú con la ubicación de las principales culturas prehispánicas y los objetos pertenecientes a cada una de ellas, exposición de réplicas de vasijas, objetos diversos de uso diario, rituales y tejidos, además de información en textos Braille.

Durante el recorrido, los visitantes manipulan las réplicas de elementos prehispánicos como cerámicas, textiles, máscaras funerarias, entre otros, los mismos que están acompañados por textos en Braille.



Exploran el mapa del Perú en alto relieve, en el que reconocen las regiones del país y ubican las principales culturas prehispánicas. Tienen la oportunidad de experimentar con las representaciones de la tecnología constructiva a través del tiempo, con recursos de su entorno desde los carrizos, tapial, quinchá, adobe, piedra y barro, y la maqueta del Centro Ceremonial de la Huaca Pucllana, acceden por rampas, plazas y pasadizos a 7 niveles de la pirámide con ambientes rituales.

En todo momento, los visitantes son acompañados de un guía especializado complementando la información.

Parque de flora y fauna nativa

Un objetivo importante del museo es mostrar elementos al público para que valoren aspectos de las culturas antiguas que ocuparon Pucllana y que hoy en día

permanecen en la actualidad. Se exponen las plantas y animales que se cultivaron y criaron en ese tiempo y que fue parte importante en la sociedad Limeña.

“Se cuenta con un área de plantas y animales nativos. Donde el visitante pueda conocer y valorar las especies autóctonas que los pobladores de Pucllana conocieron, domesticaron y consumieron.” (Flores 1997: 372)

Esta área expositiva incluye a un público diverso, un recorrido por el parque de flora y fauna nativa. Por medio de esta actividad podrán valorar las especies que conformaron los recursos principales en la época prehispánica. Plantas nativas con sus propiedades nutritivas, medicinales, industriales, utilitarias; cultivados por nuestros ancestros y conociendo los animales domesticados a través del tiempo en la costa peruana.

El parque de flora presenta diversas plantas como maíz, paca, algodón, lúcuma, aguaymanto, ají, carrizo, totora, quinua, kiwicha, guayaba, tara, guarango, entre otros.



En el parque de fauna se exhiben a camélidos como llamas y alpacas, patos *joke* (en lengua Muchik), cuyes y perros peruanos sin pelo. Estos cánidos son ahora Patrimonio Cultural de la Nación. El público tendrá una idea como han sido criados. Esta experiencia complementa a las actividades educativas de un sitio pionero en la conservación y revaloración de estas especies nativas.

Tecnología tradicional

Como parte de los atractivos del Museo de Sitio se cuenta con un área de tecnología tradicional, donde deben valorarse las tradiciones manuales que se mantienen como creatividad denominado hoy artesanía, arte popular. Los artesanos enseñan estas técnicas ancestrales, difunden y exponen sus trabajos.

“Se creó en 1998 la llamada Área de Tecnología Tradicional (artesanía), un conjunto de demostraciones abiertas sobre los procesos de realización de los objetos de artesanía popular a cargo de sus propios creadores... Este conjunto de talle-

res apunta a que el visitante pueda conocer el trabajo artesanal de estos oficios, participar de su ciclo productivo y valorar la tecnología tradicional de sus procesos y productos.” Flores (20012: 110).

Esta área está destinada a la difusión de la artesanía peruana, promoviendo y poniendo en práctica el proceso de elaboración de cerámica, cestería, textiles, mate burilados, además alimentos nativos. Estas actividades están diseñadas y estudiadas con la finalidad de atraer al público en general e integrar al museo que logre un vínculo más estrecho entre comunidad y museo, de esta forma se tome conciencia cultural. Revalorar la tecnología tradicional a través de la implementación de actividades educativas y culturales diversas.



Exposiciones externas

Programa que organiza, promueve, ejecuta y controla las actividades de exposición de los servicios culturales del Museo en instituciones como: colegios, Ministerio de Cultura y centros culturales.



Con el programa “El museo va al colegio”, se ofrece una exposición fotográfica, cartográfica y grabaciones, además de charlas a varios centros educativos que se reúnen en un amplio auditorio. Se participa en exposiciones en el Ministerio de Cultura con motivo del día Internacional de Museos. Se preparan exposiciones temáticas.

Con esta actividad, se trata de integrar a un público escolar, llevando muestras itinerantes con información gráfica a los colegios e instituciones, de esta forma motivar a los estudiantes para conocer y visitar el museo.

A través de estas muestras de manera didáctica el museo muestra sus funciones que integran y conducen sus actividades desde la creación, investigación, conservación y puesta en valor, con réplica de muro Lima, paneles de fotos e información, exhibición de las publicaciones, video institucional.

Contando cuentos en Pucllana



Consisten en narraciones y teatralizaciones orales, en la que se rescata la mágica experiencia que encierran los cuentos andinos y tradicionales por profesionales con experiencia en esta actividad, logrando promover la visita del público infantil al museo. Es decir, se persigue transmitir por medio de narraciones sencillas, el conocimiento de nuestras plantas y animales, y la magia del pensamiento andino.

Para iniciar con la actividad, los niños asistentes realizan una visita guiada al sitio arqueológico. Los niños rescatan la mágica experiencia que encierran los cuentos andinos y tradicionales, teniendo como escenario a la Huaca Pucllana donde hace 1500 años congregaba a hombres, mujeres y niños de la Cultura Lima.

3.- Concursos

Concurso de dulces y bebidas con productos nativos

El Concurso de dulces y bebidas con productos nativos, tiene la intención de recuperar productos ancestrales para preparar dulces y bebidas sin o con mínimo ingrediente moderno, atrayendo a un público diverso y estableciendo los vínculos de carácter educativo y cultural entre la institución y la sociedad en general.

Concurso de pintura

El museo incentiva la producción artística en la comunidad educativa, de esta forma busca integrar a través del arte vinculándolos a su patrimonio cultural. El objetivo del concurso es reconocer y fortalecer el talento y la innovación

del arte, brindando incentivos a la creatividad como motor para construir una sociedad mejor.

Concurso de fotos

Este Concurso consiste en que las personas que a través de las redes sociales hacen llegar al Museo una foto del monumento arqueológico de Pucllana. Luego se elige la mejor foto para la premiación correspondiente.

4.- Un día como arqueólogo

Esta actividad está diseñada con la finalidad de integrar a los vecinos al museo y se origine un vínculo más estrecho entre comunidad y museo.

Los integrantes participan de las excavaciones y análisis de materiales, bajo supervisión de los arqueólogos de campo y personal encargado de los diversos gabinetes abordando diferentes materias del quehacer arqueológico de Huaca Pucllana.

Con esta actividad se trata de integrar a la comunidad vecina y público en general dentro de las actividades que realiza el Museo de Sitio, y tener un público más fluido y con más conciencia cultural.

5.- Programa “Museos Abiertos”

Desde julio de 2017, se implementaron actividades educativas por los primeros domingos de cada mes como programa Museos Abiertos de la Dirección Nacional de Museos del Ministerio de Cultura.

El Congreso de la República del Perú promulgó la Ley 30599, por la que se establece que el primer domingo de cada mes, el ingreso a los museos administrados por el Estado sea gratis para los ciudadanos peruanos. En este sentido, el Museo de Sitio Huaca Pucllana ha programado actividades como las siguientes:

- Presentación de estampas costumbristas
- Exposición y entrega gratuita de plantas nativas medicinales, cultivadas en el “Parque de Flora”, presentándolas con sus correspondientes propiedades.

- Taller de pintura “Iconografía Lima”, consiste en dibujar y pintar la iconografía más representativa de la Cultura Lima, con el objetivo de conocer y difundir la presencia de los Lima en Pucllana.
- Lo mejor de mi visita a Pucllana, es una actividad que refleja el sentimiento que muestra el visitante frente al patrimonio cultural, expresándolo en frases las que luego son colocadas en un panel expositivo.
- Elaboración de adobitos “Modelando Tikas”. Tika en quechua significa adobe. El taller consiste en dar una explicación breve acerca del adobe, en elaborar adobitos con moldes en miniatura; al final se les obsequia un adobito a las personas que realizaron la actividad. Se complementa con paneles explicativos sobre la actividad. Con este ejercicio se rescata el proceso de elaboración del adobe y la importancia para la construcción del centro ceremonial.
- Juegos tradicionales. Consiste en rescatar los juegos tradicionales como el trompo y las canicas.
- Actividades lúdicas, a través de rompecabezas como “Conocer el Perú con sus departamentos”.
- Mitos mágicos de la Amazonía. Consiste en una narración que cuenta sobre los Yanesha, que conocieron Pucllana hace muchos años atrás. Esta actividad se presenta con la musicalización de la selva peruana.

Es fundamental contar con mecanismos de socialización de los diversos procesos que en cada país se han venido implementando en solitario, para conocer los aciertos y desaciertos, y trabajar en propuestas que cada vez apunten más a un trabajo en conjunto para enfrentar los retos de manera integral.

Bibliografía

Alvares, José Luis. (2001). *Los museos en la Ley de Patrimonio y el estado de las autonomías* en Museos y la conservación del patrimonio en TUSELL, J. (coord.), Fundación BBVA, Madrid.

Alemán, Ana. (2008). *La Importancia de los estudios de público en la gestión de museos*, Lima-Perú.

Cuché, Denys. (2004). *La Noción de la cultura en las Ciencias Sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Flores, Isabel. (1997). *Pucllana: experiencia e historia de una gestión cultural* UNSM, Lima-Perú, 1997: 372

Flores, Isabel, bacigalupo Carlos, ccencho José. (1998). *Huaca Pucllana Su recuperación y Puesta en Valor: Una propuesta de Gestión del Patrimonio Monumental*. En Medios de Construcción N. 150 (mayo). 14-23.

Flores, Isabel. *Huaca Pucllana: El caso de la Huaca Pucllana como modelo de articulación desde el estado para la puesta en valor del patrimonio cultural y el desarrollo de Miraflores*, Lima-Perú, (20012: 110).

Flores, Isabel. (2005). *Pucllana: esplendor de la Cultura* Lima, Instituto Nacional de Cultura. Lima.

García, Néstor. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. En: Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad. Barcelona: Paidós.

ICOM. (2017). *Estatuto Consejo Internacional de Museos*. Paris-Francia.

Laraignee Margarita. (2014). *Museos y bien común “Convergencia como meta para lograr el desarrollo socio cultural*, IX Encuentro Regional CECA-ICOM. Lima-Perú.

Zuñiga Madeleine y Ansión Juan. (1997). *Interculturalidad y educación en el Perú*, Foro Educativo, Lima-Perú.

HUACA PUCLLANA: GESTIÓN EN LA HABILITACIÓN DE UN SITIO ARQUEOLÓGICO EN MUSEO DE SITIO, LIMA-PERÚ

José Ccencho Huamani³ / Perú

La presente ponencia describe las experiencias en torno al proceso de transformación de un sitio arqueológico, llamado Huaca Pucllana, ubicado en el Distrito de Miraflores, en la ciudad de Lima, en un Museo de Sitio; el cual es el único museo del Perú autosostenible. La gestión ha sido realizada por la Dra. Isabel Flores Espinoza, su actual directora y un equipo multidisciplinario, a lo largo de 37 años. Se trata de contextualizar dichas experiencias, resaltando el rol de las instituciones y el marco jurídico existente.

Introducción

En la ciudad de Lima existen en la actualidad alrededor de 300 sitios arqueológicos, correspondientes a diferentes tipos: caminos, residencias, cementerios, ciudades, centros ceremoniales entre otros. 95% de los cuales están abandonados y algunos son hasta inaccesibles, debido a que se encuentran dentro de instituciones o propiedades privadas que no permiten su ingreso. Todos han sufrido destrucciones de diferentes magnitudes, algunos están cercados y otros han sido invadidos por pobladores de alrededor, se han convertido en espacios de acopio de basura o son canchas de fútbol.

Solo algunos de estos sitios fueron excavados de manera focalizada, otros, luego de la investigación fueron sometidos a procesos de conservación y muy pocos tuvieron el objetivo de darle accesibilidad y servicio al visitante, sólo seis se han habilitado como museos de sitio; estas labores en

3 Arqueólogo del Museo de Sitio Huaca Pucllana. Lima-Perú.

su mayoría fueron ejecutadas directamente por el ente competente (Hoy Ministerio de Cultura); y otras veces con la participación de las municipalidades distritales y provinciales; universidades nacionales y privadas; patronatos creados con este objetivo y también por la empresa privada; una tendencia de muchas de estas intervenciones es la falta de continuidad, con excepción de los Museos de Sitio, los cuales están administrados por diferentes entidades del Estado. Uno de los cuales es el Museo de Sitio Huaca Pucllana, ubicado en el distrito de Miraflores, rodeado de una zona residencial de construcción moderna. El museo está constituido por un centro ceremonial construido entre el siglo IV al VII d.C., elaborado de barro, en forma de una pirámide trunca (Flores, 2005), una Sala de exposición, gabinetes y depósitos donde se exhibe, investiga y se alberga todo el material, procedente de las excavaciones que se realizan permanentemente.

Para abordar el proceso de cómo se dio este cambio y luego contextualizar en el tiempo, es necesario definir qué entendemos por sitio arqueológico y museo de sitio.

Sitio arqueológico. De acuerdo con la reglamentación internacional; en la “Carta de Burra para sitios con significación cultural”, de 1990, en su artículo 1 se dice: “*Sitio significa, área, terreno, paisaje, edificio u otra obra, grupo de edificios u otras obras, y puede incluir componentes, contenidos, espacios y visuales*”. Otras veces es mencionado indirectamente dentro de categorías interpretativas como “bien cultural inmueble”, “Patrimonio Arqueológico” (Carta Internacional para la gestión del Patrimonio, Suiza, 1990), y en la “Convención sobre la Protección de Patrimonio Mundial y Natural de la Unesco” de 1972, en su artículo 1, se incluye con la denominación de “monumentos”, los cuales son: “*Obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia*”; dentro de esta clasificación también se menciona otras de mayor complejidad como “conjuntos” y “lugares”.

En el ámbito del Estado Peruano se define en el Reglamento de intervenciones arqueológicas (Decreto Supremo 003-2014-MC), en donde en el Art 7, al hacer la clasificación de monumentos arqueológicos prehispánicos, en su numeral 7.1 menciona “*Son espacios con evidencia humana realizada en el*

pasado, con presencia de elementos arquitectónicos o bienes muebles asociados de carácter arqueológico, tanto en la superficie como subsuelo. Se consideran en esta categoría los sitios con evidencia subacuáticas”, en ellas hace la diferenciación, básicamente por su magnitud, con el que se denomina como “zona arqueológica monumental”, denominada también como “Complejo Arqueológico Monumental” y finalmente con el que se denomina “paisaje arqueológico”, que abarca grandes extensiones geográficas con evidencia de actividades humanas.

Dentro del organigrama del Estado Peruano, los sitios son competencia directa de la Dirección General del Patrimonio Cultural, órgano del Ministerio de Cultura.

Museo de Sitio. De acuerdo al ICOM un Museo de sitio lo define como “... museos concebidos y organizados para proteger los bienes culturales o naturales muebles e inmuebles en el sitio original, es decir, para preservarlos en el lugar donde fueron creados o descubiertos” (tomado de Gándara y Pérez, 2017:13)

El Museo del Banco Central de Reserva del Perú y la Dirección General del Museo Nacional define al museo de sitio como “*Instalado en un lugar de interés arqueológico o histórico en donde se presentan colecciones relacionadas al lugar mismo y las exhibiciones están íntimamente ligadas a él*” (Bákula y Repetto, 1989).

En Lima los primeros museos de sitio arqueológicos fueron construidos en la década de los años 1960-70; siendo los más antiguos el “Museo de Sitio Arturo Jimenez Borja-Puruchuco”, “Museo de Sitio Huallamarca” y “Pachacamac”, todos por iniciativa de Jiménez Borja. Dichos museos formaron parte del organigrama de la Casa de la Cultura hasta 1971 (Lumbreras, 2006). Con el transcurrir de los años fueron incrementándose, así para el año 2013 se contabilizaron 6 museos en Lima, incluyendo el de Pucllana (Ver Cuadro 1). Cabe señalar que en el Perú para el año 2013, se contabilizaron 25 museos de sitio, los que representa el 11% del total de museos (Ministerio de Cultura, 2013).

Cuadro 1. Museos de Sitios arqueológicos de Lima pertenecientes al Sistema Nacional de Museos del Estado.

Museo	Creación*	Administración
Museo de Sitio “Alejandro Miro Quesada Garland”	Inaguración 1993	Patronato del Museo de Sitio de Ancón
Museo de Sitio “Arturo Jimenez Borja”- Puruchuco	Diciembre de 1960	Ministerio de Cultura
Museo de Sitio “Ernst Middendorf”	24 de Enero de 2003	Patronato del Parque de las Leyendas “Felipe Benavides Barreda”
Museo de Sitio Huaca Pucllana	7 de Julio de 1984	Municipalidad del Distrito de Miraflores
Museo de Sitio Huallamarca	11 de Agosto de 1960	Ministerio de Cultura
Museo de Sitio Pachacamac	Fundado en 1965	Ministerio de Cultura

El cuadro se elaboró de acuerdo con los datos de la Guía de Museos del Perú.

*Las fechas de fundación o inauguración fueron tomados de los portales web de cada institución.

En la actualidad los seis museos arqueológicos de Lima son integrantes del Sistema Nacional de Museos del Estado. Tres de ellos administrados por el Ministerio de Cultura, dos por patronatos y uno por una Municipalidad distrital.

El sitio arqueológico antes de la intervención.

Para tener un panorama de cómo estaba el sitio arqueológico antes de la intervención, es necesario conocer la historia de los hechos acaecidos en este lugar, desde su abandono como centro ceremonial en el siglo XIV hasta el año 1981; los cuales se han descritos ya en publicaciones anteriores (Flores Et al, 1999; Flores, 1997; Chirinos 2017; Maccari y Mantiel, 2012), por lo que complementaremos con algunos datos.

Las primeras informaciones del sitio arqueológico son realizadas por viajeros extranjeros que llegaron a Lima durante el Siglo XIX; resaltando entre ellos el de Thomas Hutchinson, quién dibujó la silueta de la pirámide vista desde lejos (Hutchinson,1873:296); y Ernest Middendorf quién describió su semejanza con otros monumentos en el valle del Rimac (Middendorf, 1972).

La primera investigación arqueológica consistió en la exploración superficial realizada por Max Uhle; quien en el año 1910 usó la información para sustentar la existencia de una civilización llamada Protolima. Posteriormente en el año 1925 Alfred Kroeber, realiza excavaciones (Kroeber, 1956). En 1965 Thomas Patterson realiza una recolección superficial de fragmentos de cerámica, con los que sustentó su propuesta de secuencia del estilo Lima (Patterson, 1966). Cabe resaltar que los objetivos de la arqueología en aquellos años era definir cronologías y delimitar culturas; por lo que al planificar las excavaciones, estas eran “pozos de cateo” o “trincheras”.

En lo que respecta a la historia de las destrucciones, la primera fue realizada durante la época colonial, por personas que buscaban principalmente metales; esta búsqueda continuó durante la República; esta vez motivado por la búsqueda de objetos que eran solicitados por “coleccionistas”. Evidencias de estos acontecimientos son tres grandes forados existentes en la parte superior de la pirámide. La destrucción se incrementó en la década de 1930, usándose como recurso para la elaboración de ladrillos, cuyo horno estaba al pie de la falda oeste de la pirámide (Tello, 1999: Foto 73).

La destrucción de mayor dimensión fue provocada por la expansión urbana de la ciudad de Lima iniciada en la década de 1940. La acción concreta de destrucción de Pucllana fue realizada por la “Urbanizadora Surquillo” quién lotizó todas las áreas de alrededores, que hasta ese momento eran de uso agrícola, incluyendo en ella el sitio arqueológico; este proyecto no se llega a concretar en su totalidad por la protesta de algunos intelectuales de la época y la intervención del Patronato Nacional de Arqueología; sin embargo, su área quedó reducida a 6 hectáreas.

Proceso de transformación

Inicio de la gestión. La gestión se inició a raíz de la invitación del Alcalde del distrito de Miraflores, al Director del Instituto Nacional de Cultura (INC), a participar en el fórum “Miraflores al 2000”, organizado por dicha entidad; para que el sitio arqueológico sea rescatado del abandono, ya que se había convertido en un problema social, peligroso para la vecindad; debido a que era lugar de acopio de basura y vivienda de 15 familias que habían invadido el sitio arqueológico y se dedicaban a la venta de drogas y a la prostitución (Foto 1). La invitación fue aceptada por el ente rector de los bienes patrimoniales que en ese momento era el Instituto Nacional de Cultura; con el com-

promiso de que la municipalidad busque su financiación; la persona asignada para la preparación del proyecto fue la arqueóloga Isabel Flores Espinoza, quien laboraba en el INC.



Foto 1. Vista del sitio arqueológico desde el lado Este, al inicio de la gestión. (Foto MSHP)

Proyecto de investigación, conservación y puesta en valor

El proyecto presentado por la arqueóloga Isabel Flores se denominó “Proyecto de investigación, conservación y puesta en valor Huaca Juliana (hoy Pucllana)”; tal como especifica su nombre tuvo tres ejes principales: El primero fue la investigación compuesta por la excavación arqueológica del sitio y la investigación histórica; en la arqueológica se aplicó las excavaciones en área, exponiéndose la arquitectura prehispánica, donde antes solamente se apreciaba tierra y se recuperó material cultural. En la investigación histórica se revisó documentos del siglo XVI-XVIII, por los historiadores Lorenzo Huertas y Rafael Varón. La información arqueológica brindó el conocimiento de las actividades realizadas en las diferentes ocupaciones que tuvo el Sitio; mientras que la información histórica permitió conocer los hechos acaecidos durante la colonia y primeros años de la República; así como rescatar el nombre más antiguo del sitio (Pucllana), a partir de la publicación de la historiadora María Rostworowski.

El segundo eje fue la conservación, que se centró en aplicar tratamientos para que la arquitectura prehispánica expuesta hecha en barro no siga deteriorándose. Para la época, recién se estaba dando inicio a la formación de especialistas en la conservación de estructuras en barro, quienes habían llevado los cursos de conservación patrocinados por la OEA.

El tercer eje fue la puesta en valor; este término se incorporó en la década de los 80, como parte de las recomendaciones de la OEA; que enfatizaba como “...la suma de las acciones conducentes a conservar, mejorar y habilitar los bienes monumentales, teniendo muy en cuenta las condiciones objetivas y ambientales de que forman parte” (Zelaya, 1981). La aplicación de puesta en valor en Perú fue

inicialmente para iglesias y casonas de la época Colonial y Republicana, aplicados principalmente por arquitectos. El habilitar no solamente era exponer las estructuras arquitectónicas prehispánicas y mostrar los objetos encontrados, sino realizar actividades con la comunidad; que busquen complementar información que una el presente con el pasado, dando vida al Sitio. Las acciones de puesta en valor de Pucllana contemplaron el saneamiento legal del sitio; para lo cual se tuvo que desalojar y reubicar a las 15 familias invasoras; la declaración del sitio como bien patrimonial de la nación. La apertura del sitio a los visitantes; implicó la construcción de una sala de exposición, habilitar un circuito turístico por el sitio arqueológico; además de los servicios complementarios. Así mismo se implementaron servicios para realizar actividades con los vecinos, como talleres; siendo el más representativo el Taller de Arqueología para niños.

Para la ejecución del proyecto, la Municipalidad de Miraflores consiguió financiación del Ministerio de Industria, Turismo e Integración, a través del Fondo de Promoción Turística (FOPTUR). Las labores se iniciaron el año 1981 y fue abierto al público el 7 de Julio de 1984.

La institucionalización y permanencia

En 1989 el museo fue reconocido como parte del Sistema Nacional de Museos del Estado (Resolución Jefatural 102-89-INC). Para que tenga continuidad en sus actividades, se buscó tener un marco jurídico optándose la figura de convenio interinstitucional entre el ente rector del patrimonio cultural y el gobierno local; el mismo que se renueva periódicamente.

El primer convenio firmado entre la Municipalidad de Miraflores y el Instituto Nacional de Cultura fue en 1991; el mismo que fue renovándose cada cuatro años, hasta la actualidad; el objetivo era salvaguardar el patrimonio cultural monumental a través de la investigación, conservación, puesta en valor; además de la habilitación de espacios complementarios para la educación y servicios para el visitante. Así en la investigación se realizó excavaciones arqueológicas y análisis del material cultural encontrado; la conservación de los objetos encontrados y de la arquitectura prehispánica expuesta; se habilitó el Parque de Flora y Fauna Nativa, integrando al circuito turístico, donde se exponen y mantienen plantas y animales nativos; se habilitó un espacio donde se realizaban programas para la comunidad, como: conferencias, foros, talleres, concursos y exposiciones itinerantes.

Entre el 2000 al 2004, por iniciativa del teniente alcalde se crea el “Patronato Huaca Pucllana” con el objetivo captar recursos económicos de la empresa privada para el apoyo de las labores de excavación, construir el cerco perimétrico y habilitar espacios para alquilar y presentar eventos artístico-culturales; así mismo, se dio en concesión un espacio para un restaurante turístico a la empresa privada. En algunas renovaciones del convenio existen cambios que son necesarios resaltarlos, como en el convenio de 2005-2009, en el que el Instituto Nacional de Cultura delega a la Municipalidad de Miraflores la administración de los recursos económicos generados en Pucllana, con el compromiso de que todo se revierta al propio sitio.



Foto 2. Vista Panorámica actual de Huaca Pucllana (Foto MSHP)

Desde el año 2005, todas las actividades del museo son autofinanciadas; las fuentes económicas están constituidas por el ingreso de los visitantes, el alquiler en las áreas habilitadas para dicho fin y el alquiler del restaurante es administrado por la Municipalidad de Miraflores.

El Museo de Sitio en la actualidad

En la actualidad el museo reúne todas las funciones que debe cumplir un museo: investiga, conserva, expone, educa y es repositorio del material cultural que se recupera en las excavaciones.



Investigación

Constituido por las excavaciones arqueológicas que se realizan todos los años de junio a diciembre, de acuerdo a un plan establecido y los objetivos manifestados en el proyecto que el Ministerio de Cultura autoriza; se complementa con los análisis del material cultural recuperado; para finalmente realizar un informe detallado. Así mismo se realiza el análisis de la colección del sitio, constituida por objetos recuperados desde el año 1981 a la fecha; estas son temáticas y realizadas por especialistas, los mismos que tienen acceso a la documentación escrita y fotográfica. El producto de la investigación se plasma en publicaciones, presentación de ponencias, conferencias y son empleados para elaborar los guiones museográficos y charlas de capacitación para guías de turismo.

Conservación

Se divide entre el bien inmueble y mueble, el bien inmueble está conformado por las estructuras arquitectónicas construidas de barro expuestas por las excavaciones arqueológicas; estas actividades las realiza el personal especializado quienes cada año programan nuevas áreas de intervención; así como el monitoreo de las áreas intervenidas en temporadas anteriores. Los bienes muebles son de diferente tipo de material, siendo la mayoría de cerámica y tejidos; muchos de ellos en condición de fragmentos; estas colecciones se incrementan cada año. Se cuentan con gabinetes de conservación de cerámica y textiles.

Repositorio

Corresponde a espacios donde se almacena la colección de bienes muebles, producto de las excavaciones realizadas en el sitio desde el año 1981. Estas están clasificadas por el tipo de material y son ingresadas anualmente en el Registro de Bienes Muebles del estado peruano.

Exposición

Se tiene un circuito de visitas que se inicia con la sala de exposición, donde se muestran los objetos contextualizados en las tres ocupaciones que tuvo el Sitio (Cultura Lima, Wari e Yschma); se continua por un circuito habilitado dentro del sitio arqueológico, donde algunos espacios se han museografiado, a partir de evidencias recuperadas de actividades de la población (cotidiano

o rituales), con escenas de recreaciones apoyadas con maniqués y réplicas de objetos; se complementa con un Parque de Flora y Fauna Nativa, donde se exhiben algunas plantas y animales domesticados en la época prehispánica; asimismo se tiene un espacio en donde se muestra la tecnología tradicional a través de la demostración por artesanos especialistas en tejidos, cerámica, burilado en mates, tallas en madera, piedras y cestería; quienes ofrecen su conocimiento elaborando objetos y demostrando su confección, participando en la exposición-venta. También se realizan exposiciones itinerantes para las instituciones educativas de los alrededores.

Desde el año 2012 se experimenta un programa de inclusión cultural a las personas con diferente discapacidad (física o intelectual) con atención accesible y personalizada. En un ambiente especial se ha preparado una sala para personas con discapacidad visual, con réplica de objetos prehispánicos, textos en Braille, maquetas en planimetría táctil del territorio peruano ubicando las principales culturas del antiguo Perú; también se muestran algunas actividades como la textilería, la talla en madera y la tecnología constructiva, y un recorrido táctil del Centro Ceremonial.

Educación

Se realizan actividades de proyección a la comunidad, organizando talleres, especialmente enfocados a los niños; resaltando el “Taller de arqueología para niños” y el “Taller de adobitos”. Se hacen concursos como el “Concurso de dulces y bebidas con productos nativos”, “Concursos de dibujos” y charlas de capacitación para los guías de turismo.

Instituciones que participaron en la gestión

Municipalidad de Miraflores

Corresponde al gobierno local, dentro de la organización territorial del Estado Peruano, cuyos fines son: asegurar la representación política de los vecinos y promover y conducir el desarrollo socio económico de su circunscripción; según la Constitución Política de la República Peruana. Su función respecto al patrimonio cultural ha variado en el tiempo, en sus inicios le fue indiferente y las autoridades contribuyeron a la destrucción de muchos sitios arqueológicos; recién para el año 1984, a raíz de la Ley Orgánica de Municipalidades, Ley N° 23853, en su artículo 11, numeral 4 hace referencia al patrimonio

señalando dentro de sus competencias: *“Turismo y conservación de monumentos arqueológicos e históricos en coordinación con el organismo regional; y con las políticas nacionales impartidas a través del gobierno”*.

A raíz del cambio de la Constitución de 1993; existe una nueva Ley Orgánica de Municipalidades, Ley 27972, en su artículo 82, numeral 12 amplió más la competencia y señala: *“Promover la protección y difusión del Patrimonio Cultural de la Nación, dentro de su jurisdicción, y la defensa y conservación de los monumentos arqueológicos, históricos y artísticos, colaborando con los organismos regionales y nacionales competentes para su identificación, registro, control, conservación y restauración”*.

La falta de responsabilidad de los gobiernos locales, antes de 1984; provocó una indiferencia frente al patrimonio arqueológico; y más bien los que motivaban los proyectos de desarrollo urbano a las urbanizadoras para la “modernización” del distrito; en donde sitio como Pucllana eran obstáculos para el trazo de las calles y se recomendaba su destrucción.

Sin embargo, algunos alcaldes de Miraflores, fueron conscientes de la importancia de la conservación de su patrimonio y de su integración a la ciudad; uno de ellos fue el alcalde Juan José Vega; quien propuso estudiar y poner en valor, para lo cual financió la excavación del sitio en el año 1967, a cargo de la arqueóloga Isabel Flores; las que por cambios políticos quedó suspendida. Y en 1981, el alcalde Jorge Rodríguez Larraín, toma la iniciativa de recuperar el sitio.

Institución tutelar encargada del Patrimonio Cultural

Desde los inicios de la República siempre se tuvo la intención de conservar el patrimonio cultural; sin embargo, la creación de entes rectores y sustentos legales fue dada tardíamente. Para el año 1929 se crea el Patronato Nacional de Arqueología (Espinoza, 2017); para el año 1962 existe la Casa de la Cultura del Perú, dependiente de la Sub Dirección de Investigación y Conservación de Patrimonio Cultural; posteriormente en el año 1971 se crea el Instituto Nacional de Cultura, donde el área competente a los monumentos era el Centro de Investigación y Restauración de Bienes Monumentales (Lumbreras, 2006). En el año 2010 fue creado el Ministerio de Cultura; donde la dirección relacionada a los monumentos es la Dirección General de Patrimonio Inmueble; mientras que el área que vela los bienes muebles es la Dirección Nacional de Museos.

La primera legislación que ampara la conservación del patrimonio es la Ley promulgada en 1929 (Ley 6433), si bien existió la intención de proteger el patrimonio también permitía su demolición (Espinoza, 2017). Para el año 1985 se aprueba la Ley General de Amparo al Patrimonio Cultural de la Nación (Ley 24047); y que luego se modifica en el año 2006 con la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación (Ley 28296), donde podemos resaltar el artículo 6 en el que se considera a los bienes inmuebles de origen prehispánico como propiedad y administración del Estado.

A modo de conclusión

La presente gestión es fruto de 37 años de labores continuas, donde han participado dos instituciones: la institución tutelar del bien patrimonial a cargo del Ministerio de Cultura y el gobierno local representado por la Municipalidad de Miraflores; ambas cumplen sus funciones de acuerdo con el convenio establecido; siendo rescatable la participación del gobierno local. Es fruto de un proceso que se inició como un proyecto, luego se buscó su permanencia y finalmente se institucionalizó como museo, teniendo un rol importante la conducción de la gestión a cargo de la arqueóloga Isabel Flores Espinoza y un grupo interdisciplinario que actualmente son parte del Museo de Sitio.

Uno de los logros de la gestión es que el sustento económico es autosostenible; sustentado por la entrada de los visitantes, el alquiler del restaurante y el alquiler de espacios habilitados para dicho fin. Esto permite el desarrollo de los programas del museo de sitio, los cuales son: investigar, conservar, educar y ser repositorio de los bienes patrimoniales muebles del sitio.

Bibliografía

Bakula, Cecilia y Luis Repetto. (1989). *Inventario y Términos para Museos*. Museo del Banco Central de Reserva del Perú y Dirección General del Museo Nacional.

Chirinos, Verónica. (2017). *El Museo de Sitio Huaca Pucllana: una experiencia peruana de reconciliación entre los limeños y su herencia prehispánica*. *Gaceta de Museos*. Tercera época/Diciembre del 2016-Marzo del 2017; número 66: 42-46. Lima.

Espinoza. Pedro. (2017). *La gestión de monumentos arqueológicos en Lima, Perú*. Panorama, diagnóstico y propuesta. En *CORIMA. Revista en Gestión*

Cultural. Año 2, número 2, Enero-Junio. ISSN electrónico: 2448-7694. Universidad de Guadalajara, Sistema de Universidad Virtual, México.

Flores, Isabel. (1997). *Pucllana: experiencia e historia de una gestión cultural. En torno al Patrimonio e Interdisciplinariedad*: 361-378. III Encuentro Iberoamericano Forum UNESCO, Universidad y Patrimonio. Sonia Tello Rozas (Compiladora). Universidad de San Martín de Porres, Lima.

(2005) *Pucllana: esplendor de la Cultura Lima*. Instituto Nacional de Cultura, Lima

Flores, Isabel; Carlos Bacigalupo y José Ccencho. (1999). *Huaca Pucllana. Su recuperación y Puesta en Valor. Una propuesta de Gestión del Patrimonio Monumental*. En Medios de Construcción N° 150:14-23, Lima

Gandara, Manuel y Leticia Perez. (2017). *Museos de Sitio y Centros de Interpretación: ¿Excluyentes o complementarios?* *Gaceta de Museos*. Tercera época/ Diciembre del 2016-marzo del 2017; número 66: 12-47. Lima.

Hutchinson, Thomas. (1873) *Two years in Peru with exploration of its antiquities*. Volumen I. Londres. Samson Low. Marton Low.

Lumbreras, Luis. (2006). *El papel del estado en el campo de la cultura. Políticas Culturales. Ensayos críticos* (Editores Guillermo Cortés y Víctor Vich): 71-111. Instituto de Estudios peruanos e Instituto Nacional de Cultura, Lima.

Maccari, Bruno y Pablo Mantiel. (2012). *Gestión Cultural para el desarrollo. Nociones políticas y experiencias en América Latina*. Ariel. Arte y Patrimonio. Editorial Paidós SAICF, Buenos Aires Argentina.

Ministerio de Cultura. (2013). *Guía de Museos del Perú*.

Middendorf, Ernest. 1972 (1894) *Perú. Observaciones y estudio de sus habitantes durante una permanencia de 25 años*. Tomo II: La costa, Lima. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Patterson, Thomas. (1966). *Pattern and process in the early intermediate period of the central coast of Peru*, en *Anthropology* 3, University of California-Berkeley, Los Angeles.

Tello, Julio. (1999). *Cuadernos de Investigación del Archivo Tello* N°1 Arqueología del Valle de Lima. Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima

Zelaya, Jorge. (1982). “La OEA en su papel de Conservación del Patrimonio Cultural”. *Arqueología de rescate. Ponencias presentadas en la Primera Conferencia de Arqueología de Rescate del Nuevo Mundo*. (Editores Rex L. Wilsón y Gloria Loyola): 11-18. Fondo Nacional para la Preservación Histórica en Estados Unidos.

MUSEU DE ARQUEOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL, BRASIL: DEZ ANOS DE INTERAÇÃO ENTRE O PASSADO E A COMUNIDADE LOCAL

Emília Mariko Kashimoto¹ / Brasil
Gilson Rodolfo Martins / Brasil

O Museu de Arqueologia da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (MuArq) localiza-se em Campo Grande, capital do Estado de Mato Grosso do Sul (MS), Brasil. Identifica-se como um museu universitário de pesquisa, pois foi criado em função das pesquisas arqueológicas desenvolvidas há mais de 30 anos pela sua equipe científica. Nos últimos 10 anos, a socialização do conhecimento arqueológico realizada na sua Exposição de Longa Duração e no Espaço Lúdico Pedagógico, bem como em escolas de diferentes municípios, totalizou cerca de 30.000 pessoas atendidas. Apresenta-se uma síntese dessas ações e as perspectivas de continuidade.

A sociodiversidade na área estadual de Mato Grosso do Sul

A área estadual de Mato Grosso do Sul (MS) constitui um contexto “mesopotâmico”, pois localiza-se entre os rios Paraná e Paraguai, formadores da Bacia do Prata. Caracteriza-se por uma diversidade ambiental, que engloba os biomas do Cerrado, Mata Atlântica (localmente denominada Floresta Estacional) e o Pantanal (SEPLAN, 1990).

Mato Grosso do Sul possui uma baixa densidade demográfica, totalizando atualmente cerca de 2.713.000 pessoas numa área de 357.125 km². Desse total, a tradicional população indígena abrange cerca de 77.000 pessoas, integrantes de

1 Museu de Arqueologia da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Av. Fernando C. Costa nº 559 1º andar, 79004-311, Campo Grande, MS, Brasil e-mail emilia.kashimoto@gmail.com
Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, Av. Calógeras, nº 3000, 79002-004, Campo Grande, MS, Brasil, e-mail gilsonr.martins@gmail.com

sociedades de diferentes troncos e famílias lingüísticas: os Kaiowá Guarani, os Nhandeva Guarani, os Guató, os Ofaié, os Kadiwéu, os Kinikinau e os Terena.

A partir da segunda metade do século XX, com a expansão da agropecuária brasileira, MS passou a receber expressivos contingentes de população não indígena, oriundos de migrações internas vindas do sul, leste e norte, que se somam aos migrantes da Bolívia e do Paraguai. Portanto, hoje constituiu-se uma sociedade multicultural, compondo um “mosaico cultural”, da qual provém a maior parte dos visitantes do MuArq.

Assim como a sociedade atual é identificada como um “mosaico cultural”, o mesmo se pode interpretar acerca do passado arqueológico regional, de acordo com os resultados das pesquisas (Schmitz *et al.*: 2004; Martins & Kashimoto: 2011, 2012). Diferentes sociedades de caçadores-coletores aportaram a região entre, aproximadamente, 12.000 e 3.000 anos atrás, consoante o que atesta a diversidade de peças líticas lascadas e de manifestações de arte rupestre. Algumas pinturas rupestres remetem a uma possível referência da Deusa Mãe, o que demonstra a complexidade do pensamento simbólico na pré-história regional.

Os dados obtidos nas pesquisas arqueológicas (Laming e Emperaire, 1959; Kashimoto & Martins, 2004, 2009, 2016) indicam que, desde cerca de 1.800 anos atrás, diferentes povos indígenas ceramistas chegaram à região, provavelmente estimulados pela formação dos biomas da Floresta Cerrado e Pantanal, sucedâneos ao final da última fase de semi-aridez climática.

Segundo Brochado (1989), há alguns milhares de anos, em razão das tensões resultantes de fatores tais como o crescimento demográfico e as mudanças climáticas, os ancestrais dos povos Guarani ceramistas migraram da Amazônia pelos rios Madeira e Guaporé, depois pelos rios Paraguai e Paraná em busca da “Terra sem mal”, estabelecendo-se, preferencialmente, nas zonas florestadas. Os remanescentes cerâmicos arqueológicos de povos Guarani podem ser encontrados na área estadual de MS, especificamente no Pantanal (Maciço do Urucum, Serra da Bodoquena, rio Miranda) e no rio Paraná.

Atualmente, os Kaiwá e Nhandeva Guarani habitam a porção sul da área estadual, outrora florestada, mas não têm o conhecimento das técnicas de confecção cerâmica, o que dificulta as análises de continuidade cultural entre o passado pré-colonial e a etno-história.

Na porção nordeste de MS, bioma do Cerrado, há sítios arqueológicos dos Tupiguarani ceramistas, migrantes da amazônia pelo Brasil Central desde pelo menos cerca de 1800 anos atrás. Posteriormente, no mesmo sentido sul, também vieram outros povos indígenas ceramistas integrantes da tradição Uru e Aratu-Sapucaí. Tais sociedades são consideradas extintas. Atualmente nessa região do Cerrado habitam alguns descendentes dos Ofaié, do tronco Macro-Jê.

Por outro lado, na porção sudoeste da área estadual de MS, Pantanal, há cerca de 700 anos aportaram outros povos indígenas ceramistas, oriundos da região chaquenha. A tecnologia cerâmica desses povos se notabiliza pela decoração com apliques de cordões de cerâmica e impressões de cordinhas de fibras vegetais, além da confecção de figuras cerâmicas antropomorfos e zoomorfos.

Os Kadiwéu (Guaicuru), oriundos do chaco paraguaio, chegaram na região provavelmente no século XVIII. Essa sociedade mantém a técnica de decoração cerâmica com impressões de cordinhas. A localização de cerâmica arqueológica Guarani, na atual Reserva Kadiwéu, testemunha a complexidade do processo de povoamento indígena pré-colonial da área.

Nas áreas mais alagadiças do Pantanal (oeste de MS), em suaves elevações do terreno encontram-se pequenas vasilhas cerâmicas arqueológicas, utilizadas por povos canoieiros pretéritos (Schmitz *et al.*, 1998), talvez ancestrais dos Payaguá ou dos Guató, estes atualmente habitantes de margens alagadiças do rio Paraguai.

Dentre essa pluralidade cultural arqueológica revelada pela cultura material cerâmica, destacamos também o registro de cerâmica inca na Bolívia, próximo à fronteira com o estado de MS (Brasil), efetuada por arqueólogos bolivianos quando da pesquisa no âmbito da instalação do gasoduto Bolívia-Brasil (Dames & Moore, 2001).

O material arqueológico coletado em MS é higienizado, registrado, analisado e restaurado nos laboratórios do MuArq. Em seguida, realiza-se a guarda na Reserva Técnica desse Museu.

Dessa forma, a pesquisa arqueológica evidencia a identidade regional, de convergência de diferentes sociedades, desde o passado pré-histórico. Con-

sidera-se essa reflexão como um dos fundamentos para o diálogo com a comunidade local, em prol da divulgação científica e preservação do patrimônio cultural.

A criação e implantação do Museu de Arqueologia da UFMS

O Museu de Arqueologia (MuArq) foi instituído e implantado pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul por meio das Instruções de nº 125 e 183/2006 e Resolução nº 53 de 27/09/2006 (Martins, 2009). Possui os seguintes objetivos:

1. Coletar e analisar dados arqueológicos na área da pré-história, etnologia e história do Estado de Mato Grosso do Sul, com vistas à reconstituição e compreensão da ocupação do espaço regional pelo homem em seus diferentes sistemas culturais;
2. Cadastrar e providenciar junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) o registro dos Sítios Arqueológicos do Estado, como patrimônio da União, bem como colaborar na sua preservação;
3. Conservar o acervo arqueológico recolhido, com critérios científicos e museológicos, e torná-lo acessível a estudos e pesquisa;
4. Realizar exposições didáticas de parte do acervo, como instrumento de divulgação, educação científica e preservacionista;
5. Manter intercâmbio com instituições similares com vistas à divulgação recíproca de informações e atualização científica;
6. Constituir banco de dados científicos auxiliar à pesquisa mediante biblioteca especializada, mapoteca, litoteca, coleções de esqueletos animais, coleções etnográficas, etc.;
7. Oferecer apoio a programas de pesquisa e extensão universitária e a cursos de graduação e pós-graduação;
8. Preservar e assessorar a Instituição, quando solicitada, em situações de natureza legal, como “EIA/RIMAs”, litígios em áreas indígenas, salvamento arqueológico, preservação de imóveis de valor cultural e/ou histórico, etc.;
9. Adquirir e/ou receber doações de coleções particulares;
10. Publicar os estudos realizados em periódicos próprios e/ou de outras instituições;
11. Viabilizar recursos e propor a celebração de convênios relacionados à área de atuação;

12. Organizar e desenvolver cursos informais voltados para a divulgação do conhecimento científico e técnicas de curadoria e conservação de acervo museológico, bem como programas de educação patrimonial;
13. Desenvolver outras atividades dentro de sua área de atuação.

O MuArq é uma unidade institucional de caráter permanente, sem fins lucrativos, datado de uma estrutura organizacional que lhe permite garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição, com objetivos científicos, educativos e lúdicos, além de facultar o acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade.

O MuArq foi instalado em Campo Grande, no 1º andar do Memorial da Cultura e Cidadania Apolônio de Carvalho - espaço cedido pelo Governo do Estado de Mato Grosso do Sul, em 19/05/2008, com os apoios para as seguintes demandas:

- Instalação da Exposição de Longa Duração, subsidiada pelo Programa Nacional de Apoio à Cultura (Lei 8.313)/Programa Petrobrás Cultural, número Pronac 069778 processo 11494/2006;



Exposição de Longa Duração.

- Instalação dos aparelhos de climatização, no âmbito do Edital Modernização de Museus 2007/2008 do IPHAN;
- Instalação do Espaço Lúdico-Pedagógico, pelo Projeto Companhia Energética de São Paulo/FAPEC.



Espaço Lúdico-Pedagógico.

- Produção de vídeo de animação com linguagem Libras intitulado “Brincando com o passado no Museu”, com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) conforme Processo nº 405969/2013-9.

Apresentam-se, nesse Museu, os resultados das pesquisas arqueológicas desenvolvidas em MS nos últimos 30 anos. Foram 24 projetos de pesquisa, dentre os quais se destaca a Prospeção e Resgate arqueológico no traçado do Gasoduto Bolívia-Brasil em MS. Para a divulgação dos resultados obtidos foram elaboradas publicações com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Fundação de Cultura de MS e Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

O MuArq proporciona a garantia de um destino unitário a um conjunto de bens culturais (cerca de 200.000 peças), valorizados por meio da investigação e da divulgação na Exposição de Longa Duração e no Espaço Lúdico-Pedagógico.

O acervo exposto comprova os diferentes grupos humanos que povoaram a área no passado arqueológico: desde os caçadores-coletores de cerca de 12.400 anos atrás (no final da era glacial), passando pelos que produziram a arte rupestre (há cerca de 8.000 anos), até aqueles que habitaram as margens fluviais, há aproximadamente 3.000 anos; um segundo contexto cultural é o dos indígenas agricultores ceramistas (datado em cerca de 1.500 anos atrás até o século XVIII).

Divulgação científica no período de 2008 a 2018

A divulgação científica desenvolvida pelo MuArq norteia-se na problemática de se estabelecer o diálogo com a comunidade, no intuito de uma reflexão acerca da sociodiversidade regional desde o passado pré-histórico, em favor da tolerância nas relações interétnicas e da preservação do patrimônio cultural. O enfoque privilegia a divulgação das características culturais locais e do respectivo acervo cultural, conforme o que estabelece a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei nº 9394/96); ao mesmo tempo, observa-se a necessidade de enfoque interdisciplinar entre ambiente e cultura, de acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais estabelecidos pelo Ministério da Educação e Cultura do Brasil.

Há 10 anos, o conteúdo científico é divulgado junto aos visitantes das dependências do MuArq. No Auditório apresentam-se vídeos, um dos quais com linguagem em Libras; na Exposição de Longa Duração há mostra de peças arqueológicas e ilustrações; no Espaço Lúdico-Pedagógico desenvolvem-se ações educativas, escavando-se uma réplica de sítio arqueológico e pintando-se signos pré-históricos em folhas de papel.

A divulgação científica efetuada por monitores universitários totalizou cerca de 30.000 pessoas registradas (período 2008 a 2017), compostas por grupos escolares, turistas e comunidade em geral. Desse total, foram atendidos 19.152 estudantes no MuArq e outros 5.621 estudantes em escolas de diversos municípios do estado de MS.

Analisando-se os resultados obtidos nas atividades desenvolvidas ao longo dos últimos 10 anos, conclui-se que, em sua maioria, os estudantes estabeleceram uma relação de aprendizagem do conhecimento arqueológico, praticando atividades lúdicas como a escavação arqueológica e as pinturas de signos rupestres ou de decoração cerâmica. A continuidade das ações do MuArq, junto à comunidade local, visa incrementar o prazer de aprendizagem do conhecimento científico e a auto-estima de integrar uma paisagem cultural, de multiculturalidade, desde o passado arqueológico.

Continuidade: Novas interações do Museu de Arqueologia com a comunidade escolar

Considerando-se a Educação Patrimonial como um processo de construção do aprendizado, a partir dos resultados já obtidos, inicia-se uma nova etapa de interação do MuArq com as escolas.

O aniversário de 10 anos do MuArq está sendo comemorado com o desenvolvimento do projeto “Novas interações entre o MuArq e Escolas de Campo Grande: socialização do conhecimento arqueológico e inclusão social”, com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Esportes da UFMS. Para a ampliação da democratização do conhecimento arqueológico regional, o MuArq atua junto a duas Escolas de Ensino Fundamental e uma Escola de Desenvolvimento Especial (portadores de Síndrome de Down) de Campo Grande/MS, em favor do estímulo à saúde, à expressividade e à criatividade de distintos grupos de estudantes. Visa-se a aprendizagem do conhecimento científico acerca das sociedades pretéritas regionais, fomentando a transversalidade de conteúdos de História, Biologia e Artes, para a diminuição da fragmentação do conhecimento, conforme o que preconiza a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional e os Parâmetros Curriculares Nacionais (Ministério da Educação e Cultura).

As atividades dividem-se nas seguintes etapas subsequentes:

- a) Elaboração de questionários de avaliação acerca do conhecimento preliminar relativo à Arqueologia, a ser aplicado junto aos estudantes, no início e no final das atividades; confecção de material didático;
- b) *Atividades nas Escolas*: Aplicação do questionário; dinâmicas de grupo para se tratar de conceitos de tempo e passado, memória individual e coletiva; apresentação de vídeos e análises em grupo;
- c) *Atividades no MuArq*: Exibição dos vídeos; visitas monitoradas à Exposição de Longa Duração; atividades no Espaço Lúdico-Pedagógico abrangendo simulação de escavação arqueológica, pinturas de signos arqueológicos e gincana cultural. As atividades e jogos são importantes para o desenvolvimento físico, neurológico, psicomotor dos estudantes, ampliando-se a capacidade de concentração, a noção espacial, a percepção visual e o aumento do conhecimento interdisciplinar. Dessa forma, espera-se contribuir para o processo de formação cognitiva e educativa dos estudantes.
- d) *Atividades nas Escolas*: Confecção e pintura de peças cerâmicas; montagem de maquetes acerca dos modos de vida dos caçadores-coletores pré-históricos e dos agricultores ceramistas; aplicação de questionário final de avaliação;
- e) *Atividades nas Escolas*: Exposição “Re-viviendo a Pré-História de Mato Grosso do Sul”.

Os estudantes também acessam o MuArq no site www.muarq.sites.ufms.br; e-mail: muarq.searq@ufms.br; facebook: Muarq Ufms.

Entende-se que é necessária a atividade do MuArq, em ambientes “extra-muros”, indo de encontro à comunidade, para estimular o prazer da descoberta do conhecimento científico, assim como a reflexão acerca da multiculturalidade regional, desde, ao menos 12.000 anos atrás. A Arqueologia mostra a diversidade cultural nas distintas paisagens, enfatizando-se o multiculturalismo como uma essência humana a se preservar.

Bibliografia

Brochado, José P. A (1989). *Expansão dos Tupi e da cerâmica da tradição policrômica amazônica*. Dédalo 27: 65-82,

Dames & Moore, Inc. (Org.) (2001). *East of the Andes, South of the Amazon. Archaeological discoveries in the dry lowland forest of Bolivia. A study sponsored by Gas TransBoliviano S.A.* A study for the planning and construction of the Bolivia-to Brazil Gas Pipeline 1997-1999. Santa Cruz de la Sierra: Imprenta Ladívar S.R.L.

Kashimoto, Emília M. e Martins, Gilson R. (2004). *Archaeology of the holocene in the upper Paraná river, Mato Grosso do Sul State, Brazil*, Quaternary International 114(1): 67-86.

_____. (2009) *Arqueologia e paleoambiente do rio Paraná em Mato Grosso do Sul*. Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul/Life. Campo Grande.

_____. (2016). *Jazidas de matérias primas litológica utilizadas por caçadores-coletores do holoceno inferior e médio na bacia do Paraná*, Brasil. Anuario de Arqueología 8: 7-27.

Laming, Annette. e Emperaire, Joseph. A jazida José Vieira (1959). *Um sítio guarani e pré-cerâmico do interior do Paraná*. Arqueologia 1: 1-142.

Martins, Gilson R. (2009). *Histórico da Criação do MuArq-Museu de Arqueologia da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul*. Albuquerque: Revista de História, Campo Grande, MS, 1(2): 73-88, jul./dez.

Martins, Gilson R. e Kashimoto, Emília M. (2011) *Les chasseurs-cueilleurs pendant La période de transition entre Le Pléistocène et l'Holocène dans l'État du Mato Grosso do Sul* (Brésil): le site d'Alto Sucuriú 4. In: Vialou, D. (ed.):

Peuplements et Préhistoire en Amériques, pp. 247-259. CTHS-Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris.

_____. (2012). 12.000 anos: *Arqueologia do povoamento humano no nordeste de Mato Grosso do Sul. Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul/Life*. Campo Grande.

Schmitz, Pedro I. et al. (1998). *Aterros indígenas no pantanal do Mato Grosso do Sul*. Pesquisas, 54. São Leopoldo, Instituto Anchietano de Pesquisas.

_____. (2004). *Arqueologia nos cerrados do Brasil Central – Serranópolis III*. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas – UNISINOS.

Seplan - Estado de Mato Grosso do Sul. (1990). *Atlas Multirreferencial do Estado de Mato Grosso do Sul*. Campo Grande, SEPLAN/MS.

RESTAURACIÓN, REFUNCIONALIZACIÓN Y CONTEXTO DEL MUSEO COLONIAL CHARCAS

Orieta Durandal / Bolivia

En el periodo de la post guerra del Chaco se produjo un renacimiento cultural en el país al que se sumó la ciudad de Sucre con la fundación del Ateneo de Bellas Artes “Chuquisaca”, un 28 de octubre de 1937, institución cultural formada por ilustres ciudadanos presididos por el Dr. Zacarías Benavidez, con los objetivos de recuperar, conservar, poner en valor y exhibir el acervo artístico legado por insignes bolivianos.

Fructuosa ha sido la obra del Ateneo en su corto periodo de existencia porque luego de algunos meses de su constitución, el 27 de mayo de 1938, se erige el Museo Colonial Charcas. Más tarde, se gestiona ante la Prefectura del Departamento de Chuquisaca la compra del Palacio del Gran Poder, hermosa casona colonial que conserva sus proporciones arquitectónicas y elementos decorativos de la época.

Las colecciones adquiridas del Dr. Zacarías Benavidez y del Arzobispo de Sucre, Víctor Arrien, fueron la base para la consolidación del museo y su posterior crecimiento con la sucesiva incorporación de otras colecciones como la del expresidente Mamerto Urriolagoitia, de donación testamentaria, varias colecciones y piezas individuales que se agregaron al legado que hoy se conserva en el museo.

En octubre de 1957, el Ateneo de Bellas Artes toma la decisión de transferir, por razones económicas, la administración del inmueble y los fondos del museo a la Universidad de San Francisco Xavier; a partir de ese momento, este centro cultural queda bajo la tutela y administración de la mencionada Casa de Estudios Superiores.

Actualmente, el Museo Colonial Charcas, dependiente de la Universidad Mayor, Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca es considerado

uno de los museos de referencia en Bolivia y Sudamérica por su calidad, diversidad y tipología de sus obras.

Los principales pintores de la Real Audiencia de Charcas del siglo XVII están representados con obras de excepcional calidad, desde Francisco Padilla, Gregorio Gamarra, Ambrosio Villarreal y la figura célebre del siglo XVIII: Melchor Pérez Holguín. Es importante también citar al célebre criollo de nacimiento, Gaspar Miguel Berrio, cuya obra monumental describe el Cerro Rico y la Villa Imperial de Potosí.

Un numeroso conjunto de anónimos pertenecientes a la pintura mestiza, no menos relevantes, son los conjuntos de tipo alegórico, composiciones históricas y representaciones epigramáticas.

También, están representados los artistas europeos con numerosas muestras: tablas, cobres flamencos, lienzos y esculturas, entre ellos, Guillermo Forchaut, Francisco de Tryvysany, Francisco López de Castro, entre los más notables.

Antecedentes históricos y arquitectónicos del inmueble del Museo Colonial Charcas

El conjunto arquitectónico del Museo Colonial Charcas es Monumento Nacional por Decreto Supremo N° 9365 del 27 de julio de 1970, por constituir parte importante de la estructura urbana, arquitectónica e histórica de la ciudad de Sucre, Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Tradicionalmente, este inmueble se conoce como la “Casa o Palacio del Gran Poder”, por la escultura de factura sevillana del Cristo del Gran Poder que se encontraba en la capilla privada de la familia, donde cada viernes acudían los feligreses de la ciudad a venerar la imagen, que se dice apareció en esta casa, de acuerdo a una leyenda urbana que se formó a través del tiempo.

Esta imagen –junto a otros objetos de la capilla– fue transferida a la iglesia de Santo Domingo y es venerada por la población de Sucre como el *Cristo del Gran Poder*.

Si bien se sabe que esta casa fue construida a mediados del siglo XVII, no se conoce a sus primeros propietarios, solo está documentado que vivieron ahí durante muchos años los marqueses de Casa Palacio, cuyos últimos descendientes fueron los Fernández de Córdova, que después heredaron la Casona.

Interiormente, en torno al patio rodeado por arquería de medio punto se conserva la antigua fuente de piedra. La cubierta es de dos aguas con teja artesanalmente construida. Del eje central del patio se bifurcan dos escaleras para superar los distintos niveles existentes, como si fuera una escalera imperial, que nos conducen a los amplios corredores que se encuentran en un nivel superior.

En el salón principal del inmueble se aprecia dos ventanas con postigos tallados con sendos escudos de armas con un castillo, este escudo heráldico imprime el sello del propietario que moró en esta casa, Don José Palacio y del Castillo, primer marqués de Casa Palacio.

La portada de ingreso labrada de piedra, de composición neoclásica con dos pilastras acanaladas y contrapilastras que soportan un friso con motivos florales y cabezas de leones. Sobre este elemento horizontal se encuentra un frontón triangular con pináculos laterales que son el remate de las pilastras. El gran portón de madera con tetones y llamadores de hierro en forma de cabeza de un león.

El inmueble se encuentra en el área de preservación intensiva, catalogada con tipología A de carácter monumental, ubicado en el centro histórico de la ciudad de Sucre, Patrimonio, según los autores Teresa Gisbert y José de Mesa, es una de las edificaciones más antiguas y mejor conservadas del país.

Proyecto: Restauración y refuncionalización del Museo

Con el transcurrir de los años no se hicieron notables modificaciones en el inmueble, al margen de los trabajos mínimos de mantenimiento y conservación del edificio, debido a ello en 2012 se encaró la ejecución del proyecto de restauración por ser prioritario, con el restablecimiento de las cubiertas del primer patio por encontrarse en peligro y riesgo de desplomarse, de esta manera, no se ponía en riesgo el patrimonio cultural artístico y cultural a cargo de esta institución museística.

Asimismo, en los cielos rasos se observaba manchas de humedad por el deterioro de las cubiertas, especialmente en el sector de las cumbreras que presentaban un alto grado de deterioro, se contaba con piezas fracturadas en la estructura de madera, algunos sectores cedieron por la sobrecarga del peso de las mismas y del entortado de barro de las cubiertas; en otros sectores, existía un desplazamiento de tejas y el deterioro total de las cumbreras, toda la estructura de madera de maguey, sunchu y curi se encontraban deshidratadas.

En consecuencia, existía la necesidad urgente de ejecutar el proyecto denominado *“Restauración y Refuncionalización del Museo Colonial Charcas”*.

Para la elaboración y ejecución del proyecto mencionado se tomaron criterios importantes de intervención, a través de la concertación de las corrientes contemporáneas de restauración. La investigación histórica del inmueble, también jugó un rol importante en orientar e identificar circunstancias donde el edificio marcaba referencias dentro de nuestra historia urbana y su proceso ingresando en el imaginario común.

El proyecto ha sido elaborado por un equipo de profesionales arquitectos, a la cabeza del Arq. Darío Canseco, quién coordinó de manera permanente con Dirección del museo, para priorizar las necesidades y requerimientos espaciales y funcionales respetando la historicidad del museo.

Por otra parte, era importante funcionalizar los espacios conforme a las necesidades del museo, de esta manera, obtener resultados eficientes y un recorrido lógico y coherente que beneficie a las colecciones y visitantes.

Se tomó en cuenta la sectorización clara de las distintas áreas que componía el museo, área pública sin colecciones, área interna con colecciones, área sin colecciones, espacios comunes. De igual manera, las circulaciones debían estar claramente diferenciadas y separadas mínimamente entre los visitantes y el personal del museo que cumplan actividades completamente distintas, sin embargo, no se han podido complementar todas estas propuestas por falta de espacio, lamentablemente, el tercer patio del museo, actualmente está a cargo de la Carrera de Contaduría Pública, situación que ha dificultado la ejecución del 100 % del proyecto.

Una vez concluido el proyecto de “Restauración y Refuncionalización” se gestionó su ejecución, pero por el alto costo que significaba se tuvo que dividir en dos fases. La primera, ejecutada con financiamiento de la Agencia de Cooperación Española, AECID a través de la Embajada de España en Bolivia, el Proyecto Sucre Ciudad Universitaria de la Universidad de San Francisco Xavier de Chuquisaca y mano de obra gratuita de la Escuela Taller Sucre.

Esta primera fase abarcó aproximadamente nueve meses de trabajo con la restauración de 900 m² de cubierta. En esta fase se contemplaba la cubierta sur, colindante con la Facultad de Contaduría Pública, siendo esta la más delicada y frágil por el estado de deterioro en la que se encontraba.

Asimismo, se restauró la cubierta de la Calle Bolívar, en la que lamentablemente, la portada, no ha sido intervenida por no tener datos o información histórica fidedigna, sin embargo, se contrató a una historiadora, para realizar la investigación en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, al no encontrar información relevante sobre la portada original, solo se realizó el trabajo de limpieza de la piedra.

La segunda fase, ejecutada con financiamiento de la Universidad de San Francisco Xavier de Chuquisaca, licitado y adjudicado por la empresa Accidental Charcas, tuvo una duración de ocho meses de trabajo en el que se encaró la restauración de la cubierta oeste, haciendo un total aproximado de 1500 m² en las dos fases.

También, se encaró la restauración del friso pintado al temple, con motivos florales, que se encontraba en el entretecho del salón principal del museo, con una restitución del 70 %, puesto que solo se encontró un 30 %.

Asimismo, se trabajó en la apertura de algunos accesos de la época y cierre de otros, respetando siempre, la originalidad del inmueble.

Por otra parte, este proyecto comprendió la implementación de un sistema de iluminación acorde a las necesidades de exposición y normas museísticas, el ducteado para un sistema de seguridad que salvaguarde el patrimonio del museo.

La ejecución de este proyecto, ha significado el movimiento de obras en tres oportunidades, habilitando espacios dentro del museo haciendo prevalecer las condiciones óptimas de conservación de las colecciones y seguridad, además, el registro y documentación, a través de fichas de movimiento.

Gracias a la AECID, se ha construido peanas y tarimas para el almacenaje de las colecciones, además de implementar equipos de control de temperatura y humedad relativa con termohigrómetros, cámaras de vigilancia, extintores y otros equipos de seguridad.

Estos movimientos han permitido trabajar paralelamente a la ejecución de esta última fase en la valoración y selección de las obras para la elaboración del proyecto museográfico, tomando en cuenta la calidad, el estado de conservación y la temática.

Consecuentemente, con la ejecución de las dos fases del proyecto antes mencionado, era de vital importancia encarar el proyecto museográfico que tenía como fin el logro de su plenitud organizativa, espacial y funcional del museo.

Proyecto museográfico

Otro de los grandes retos del Museo Colonial Charcas fue enfrentar la contextualización de la colección, a través de un recorrido lógico y temático por las 18 salas, puesto que desde su fundación -hasta la gestión 2012- no contó con ningún contexto temático ni cronológico que haga comprensible la lectura de las obras por los visitantes, a través de una didáctica dinámica y entretenida. Solo se limitaba a una exhibición desordenada y saturada, situación a la que se sumaba la exposición de las obras a gran altura por la elevación de las paredes, por lo que no se cumplían las normas museísticas de exhibición ni se tomaba en cuenta los estándares de altura media de los visitantes.

Ante estos antecedentes, se elaboró el proyecto museográfico que tuvo como objetivo el reordenamiento del recorrido con una disposición temática por las salas de exposición que pueda dar un reconocido relieve al fondo del museo y se valore el arte local y el de importación, incluyendo salas-audiovisuales, puntos de multimedia, soportes y paneles explicativos entre otros para favorecer la lectura de la colección y el entendimiento de los visitantes.

Después de realizar gestiones ante la Embajada de España en Bolivia se ha ejecutado el proyecto con el financiamiento por esta representación diplomática y la Universidad de San Francisco Xavier de Chuquisaca con una duración aproximada de cuatro meses.

Hay que relevar que entre los aportes más significativos de la Embajada de España ha sido la investigación de los guiones de sala y de las obras más relevantes del museo, a través de la contratación de la investigadora Margarita Vila, una de las profesionales más destacadas en Historia del Arte del país.

Como resultado de este proyecto, se cuenta con la presentación de la colección del museo a través de una selección de piezas, por medio de un recorrido privilegiado con una disposición temática, que pretenden dar un justo valor al patrimonio nacional, poniendo en relieve tanto el arte local como el europeo.

Las piezas exhibidas abarcan desde finales del siglo XVI hasta comienzos del XIX, siendo muchas de ellas testimonio del intenso proceso de evangelización experimentado en la Real Audiencia de Charcas, hoy la ciudad de Sucre, Patrimonio Cultural de la Humanidad.

A continuación, se presenta el contexto de las salas más relevantes dentro del recorrido del museo:

Se inicia por una sala introductoria titulada *“La Semilla de la Evangelización en la Real Audiencia de Charcas”* con obras de artistas manieristas de los siglos XVI y XVII, unas concebidas en el Virreinato del Perú y otras de desconocida procedencia.

En otra sala, se impone la influencia de Francisco de Zurbarán, representado por obras de seguidores de este maestro, destacando a dos fundadores de órdenes religiosas, cuyos hermanos clérigos instalaron sus conventos en el nuevo mundo, quienes, por su ascendencia en la evangelización de esta región y las colonias españolas, requerían imágenes y series de obras para su ministerio y decoración de sus iglesias y monasterios, los que llegaron en buena cantidad.

“Brocados y encajes en la pintura del barroco mestizo” es otra temática estilística, en el recorrido del museo que manifiesta delicados encajes y abun-

dante dorado en la vestimenta de los personajes celestiales, relevando su gloria y sus virtudes de las devociones. Asimismo, los marcos tallados y dorados con pan de oro, sustentan la ostentación de la riqueza y posición social de los criollos y mestizos que encargaban las obras. El barroco mestizo impone su presencia en Potosí y Charcas por el sobredorado y el brocateado.

“Destacados Artistas de la Real Audiencia de Charcas”, también están representados en una sala especial y dedicada a grandes maestros que legaron obras rubricadas, pintores de Lima, de Potosí y Chuquisaca se inspiraron en grabados, por lo tanto, la iconografía es repetida.

Un conjunto importante de muebles, escritorios y papeleras, adornados con diversas y delicadas técnicas como el taraceado, tallado, dorado y policromado forman parte en la colección del Museo Colonial Charcas. Al parecer la importación de muebles en la época, tanto de oriente como de Europa, no abastecía del requerimiento de la población, surgiendo de esta manera, la imitación y la ornamentación a gusto del cliente.

Para propiciar un recorrido dinámico y didáctico se ha recreado un escritorio colonial, como espacio exclusivo dentro de los palacios y casonas de la época, reflejo del estatus y la identidad de sus moradores, quienes decoraban con muebles de fabricación local de hábiles carpinteros con cedros de los bosques cercanos. Asimismo, se expone una obra procesional, dentro de una hornacina expresamente construida, para ser apreciada del anverso y reverso.

Otra sala está dedicada al “Arcángel San Miguel, Patrono de la Villa de la Plata”, enmarcando un discurso expositivo sobre la historia de la fundación de esta Villa que, como siempre se conmemora el 29 de septiembre, seguida de una breve iconografía del arcángel vencedor del satán, vestido a la romana, en actitud de defensa.

Una de las obras más relevantes del museo se refiere al Cristo de tres rostros, en cuyo entorno conglomeran obras con iconografías similares, con diferentes personajes y escenas de la Santísima Trinidad, celestial y terrenal. Esta iconografía fue prohibida por el Concilio de Trento, por las falsas interpretaciones atribuidas a cada divinidad que se popularizó en las colonias. La referida obra ha servido de inspiración para crear la sala: *“Trinidad Santa, Un solo Dios”* y

para mostrar la particular devoción que inspiraba anotando hasta tres Trinitades en una sola obra.

“Maestro de Maestros”. Sala dedicada a las obras del pintor más importante de la época colonial, creador de un estilo particular, Melchor Pérez Holguín, conocido como *Brocha de Oro*. Su obra de singular belleza muestra a santos ascetas y místicos, escenas de la pasión, de la sagrada familia y obras de la serie de los evangelistas. También están presentes las obras anónimas de los seguidores del maestro.

“Historia, Riqueza y Devoción” plasmado en la obra estrella del museo: *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí*, de 1758, del maestro potosino *Gaspar Miguel Berrío*, creador de la pintura mestiza.

Los cuadros e imágenes de las ciudades en el siglo XVIII son raros y por ello merece especial mención esta obra maestra, pintada por encargo de Francisco Antonio López Ortega, destacado propietario de una mina en Potosí, cuya iniciativa dejó testimonio documental para todas las generaciones del mundo, del poder, la riqueza y gloria de Potosí, la Villa Imperial de Carlos V.





Foto 4
Salón Museo Casa del Chancas
Proyecto Ejecutado
Proyecto Museográfico, (Pag 8)

LA EXPERIENCIA DEL MUSEO DEL TESORO DE SUCRE – BOLIVIA

Miguel Morales² / Bolivia

El Museo del Tesoro es un museo privado, ubicado en la ciudad de Sucre, Bolivia. El conocer la experiencia de este museo permite demostrar que el esfuerzo privado en la implementación y funcionamiento de un museo puede ser verdaderamente sostenible.

Una de las características de este museo es que es enteramente privado; es decir, no recibe, ni recibió ningún tipo de financiamiento ni donación. Se tuvo que comprar todo, empezando por el inmueble, restaurarlo y adecuarlo; se tuvo que comprar todas sus colecciones, así como invertir en la museografía, invertir en la capacitación del personal, comprar el sistema de seguridad etc. Y todo esto se realizó con capitales propios y con créditos obtenidos en la banca comercial.

Luego de tres años de funcionamiento, podemos decir que el museo ya alcanzó su sostenibilidad, pues ya puede cubrir íntegramente todos sus gastos. Han tenido que pasar tres largos años para llegar al punto en que la venta de entradas y souvenirs cubren todos los costos de funcionamiento del museo.

¿Cuál el secreto de la sostenibilidad del museo?

Pues no hay ningún secreto. La llave del éxito, como en todo tipo de emprendimiento, es en primer lugar, el trabajo. Hay que trabajar mucho, sin medida, sin descanso. En segundo lugar, la calidad del producto. El museo tiene que tener una calidad excepcional. Las colecciones, además de valiosas, deben ser genuinas y deben ser deslumbrantes. Deben contar una historia. El público tiene que enamorarse del museo.

Pero si hay algo que en el Museo del Tesoro podría llamarse un toque especial, algo que lo diferencia de cualquier otro emprendimiento, es la pasión con la

que fue construido. Es indispensable que el inversionista, el propietario, el que pone el dinero, esté verdaderamente apasionado con el museo. Sólo así este emprendimiento puede ser interesante, tanto como las inversiones en otros rubros que sin duda son más rentables financieramente.

Otro aspecto fundamental de la experiencia del Museo del Tesoro, es que no se trata de una inversión pequeña; sino bien se trata de un museo pequeño (en comparación con los museos públicos que dependen del Banco Central, por ejemplo) Las inversiones que condujeron a ponerlo en marcha son muy grandes. Al hacer un museo hay que pensar en grande, hay que invertir mucho, no hay que escatimar esfuerzos.

¿Cuáles las principales trabas con las que tropieza el museo privado?

Es importante que aquella persona que decida invertir en un museo privado sepa que se encontrará con algunos escollos.

Son de dos tipos: el primero, el público no quiere pagar una entrada, piensa que el museo debe ser gratuito. Lamentablemente en el país la gente se ha acostumbrado a no pagar para acceder a un producto cultural. Esta costumbre se ve alimentada por aquellas políticas públicas que organizan eventos o espectáculos culturales gratuitos. El multiplicar los eventos culturales gratuitos tiene un efecto negativo en la población, la acostumbra no gastar en cultura. Éste es un problema para un museo que no tiene otro ingreso que la venta de entradas.

El otro escollo que tienen que enfrentar los museos privados es de índole más subjetiva. Es la crítica destructiva, que pretende quitar el valor al esfuerzo privado. Esta crítica proviene de personas con intereses ocultos, y es muy diferente de la crítica constructiva del público; felizmente la crítica destructiva es limitada en número y en influencia, pero, aun así, duele.

Pero estos escollos pueden ser superados, no son determinantes al final de cuentas. Lo que realmente es determinante es la opinión del visitante, la valoración que hace el cliente. Así, a pesar de los escollos, el Museo del Tesoro ha logrado alcanzar un nivel alto de preferencia en el público, todos sus clientes lo recomiendan, de modo que cuenta ya con un número de visitantes que lo hacen sostenible. La corta experiencia del Museo del Tesoro enseña que la inversión privada en un proyecto cultural como un museo puede ser exitosa también en términos financieros.

HISTORIA DE LOS MUSEOS MILITARES EN BOLIVIA MUSEO DE LA GUERRA DEL CHACO

Gonzalo Iñiguez Vaca Guzmán / Bolivia

Al constituirse Bolivia como República Independiente y soberana en agosto de 1825, los Gobiernos del Mariscal Andrés de Santa Cruz y del General José Ballivián fueron fecundos en activar la cultura nacional, especialmente cuando se va a crear la Primera Biblioteca Pública en la ciudad de Nuestra Señora de La Paz junto al Museo de Antigüedades e Historia Nacional, cuya base fueron los Trofeos de Guerra obtenidos en la Batalla de Ingavi (1841) contra el Ejército del Perú comandado por el General Gamarra.

Según documentos de la “Memoria de Guerra y Colonización” del año 1922, se tienen los siguientes datos: por Decreto del 25 de octubre de ese año, se crea el “Primer Museo Militar” anexo al Círculo Militar, donde se exponían: Documentos, banderas, medallas, armas, Uniformes y equipos de las contiendas bélicas. Para esto, el Gobierno dispone de una partida de 8.000 pesos bolivianos para ser votada por la Honorable Cámara de Diputados destinada los gastos de instalación del Museo Militar, esto ocurre en noviembre del año de 1922 bajo la firma del Ministro de Guerra y Colonización.

La Creación definitiva del Primer Museo de Historia Militar de Bolivia, se efectúa pasada la confrontación de la Guerra del Chaco (1932-1935) donde nuevamente se revaloriza el proyecto de creación del museo durante el gobierno del entonces Presidente Cnl. David Toro Ruiloba quien dispone mediante el Decreto Supremo de la Presidencia de la República, la creación definitiva de dicho museo, expresando a la letra lo siguiente:

“El Coronel David Toro Ruiloba, Presidente de la Junta de Gobierno de Bolivia. Considerando: Que es necesario perpetuar el recuerdo de los hechos históricos ocurridos en el país mediante la conversación de reliquias militares y trofeos tomados al enemigo en acciones de armas durante diferentes

campañas internacionales. Decreta: Art.1.- Créase el Museo Histórico Militar en la ciudad de La Paz, anexo al Arsenal de Guerra, el cual estará constituido por las siguientes secciones: a) Guerra de la Independencia. B) Campaña de la Confederación. c) Batalla de Ingavi. d) Guerra del Pacífico. e) Campaña del Acre. f) Guerra del Chaco. Art.2.- La Colección de Armas y Trofeos del Círculo Militar pasarán a formar parte del Museo Histórico Militar. Las banderas, armas y objetos que se encuentran en los cuarteles y reparticiones públicas se pondrán a disposición del mencionado museo. Asimismo, los particulares que poseyeran tales objetos se hallan en la obligación de cederlos al Museo Militar ya que aisladamente no tendrán el valor que se obtendrá al reunirlos. Los objetos cedidos gratuitamente serán instalados con el nombre y antecedente del donante. Art.3.- Fijase el 23 de marzo próximo como el día de la inauguración del Museo Histórico Militar. El señor Ministro de Defensa Nacional queda encargado de la ejecución y cumplimiento del presente Decreto. Es dado en el palacio de Gobierno de la ciudad de La Paz a los 22 días de febrero de 1937 años. Cnl. David Toro Ruiloba. Presidente de Bolivia”.

Un nuevo Museo en La Paz. El Museo de la Guerra del Chaco

El “Museo de la Guerra de la Guerra del Chaco” fue implementado mediante el proyecto museográfico cuya ejecución estuvo a mi cargo como profesional en Museología Histórica y Académico de Número de la institución castrense; el mismo se hace realidad gracias a la decidida gestión del entonces Director de la Academia de Historia Militar, Cnel. DAEN René Adrián Burgoa Quiroga. El espacio arquitectónico utilizado para el diseño y montaje se encuentra en la planta baja del histórico edificio denominado Palacio Goitia, hoy sede de la Academia de Historia Militar Boliviana.

En este suntuoso y vetusto edificio del siglo XIX, se instaló en el año 1937 durante el Gobierno del Presidente, coronel David Toro Ruiloba como el primer Museo Histórico Militar con motivo de honrar a la memoria de los héroes de la contienda del Chaco entre Bolivia y Paraguay recientemente concluida.

En nuestro tiempo actual, mediante O.M. Ordenanza Municipal de 2006 este importante edificio patrimonial de la ciudad de La Paz situado en nuestro centro histórico es decir la Plaza Murillo fue Declarado Patrimonio Monumental de la Ciudad, Catalogado como Preservación Tipo “A”.

El proyecto museográfico

Para desarrollar nuestro proyecto museográfico, se tomó en cuenta las altas paredes del edificio y sus espacios libres, sin hacer modificación alguna en dicha estructura original del Siglo XIX, solamente se realizó el tratamiento de las paredes con revoque y pintura al ocre, la misma que le dio una coloración ambiental de tipo cálida en combinación de una iluminación dirigida al objeto de buen efecto para las sensaciones visuales del público.

El museo cuenta en total con cuatro ambientes, el primero es el acceso mediante las escaleras que bajan desde el primer piso, donde en cuyo descanso encontramos un primer banner ilustrativo sobre la contienda bélica del Chaco; al final de la segunda escalera se encuentra el otro banner donde podemos leer un cuadro “Cronológico de la Guerra del Chaco” (1932 – 1935).

El siguiente ambiente museístico cuenta también con temas ilustrativos mediante tres grandes banners con fotos del entonces Presidente Daniel Salamanca junto al General Peñaranda y Coronel David Toro Ruiloba, altas autoridades del momento histórico; así mismo podemos apreciar una foto en gran formato del General Bernardino Bilbao Rioja, héroe máximo de la contienda bélica y otra del Capitán “Charata” Ustariz que murió en combate, héroes cuyos retratos fotográficos complementan a la muestra de los inefables Mauser que usaron los soldados. Además, se exhibe sobre el suelo de una carpa bipersonal y un fogón para cocinar con sus respectivos utensilios.

Seguidamente, ingresamos a nuestra “Sala - Taipy”, pues sobre un pedestal en forma de Chakana se ubican cuatro ametralladoras pesadas marca Brno y Vickers, más dos piezas de Mortero y en otros dos pedestales, dos ametralladoras livianas Browning. En el siguiente pedestal de forma cuadrada podemos apreciar dos morteros y soportes para ametralladoras pesadas. Asimismo, en la sala contamos con tres grandes vitrinas, una de ellas con vestimenta y armamento tomado a las fuerzas paraguayas y en la central está desplegado un hermoso estandarte de seda bordado con hilos de plata en “Homenaje a los Héroes del Boquerón”, confeccionado en 1936 por las madrinas de la guerra. En una tercera vitrina contamos con varios objetos usados por nuestro ejército, tales como máscaras antiguas y otros.

La sala también cuenta con dos excelentes pinturas al óleo de la artista Silvia Peñaloza, ellas son: “La sed” y “Soldado desconocido”, con referencia a la te-

mática y al sufrimiento del soldado, además podemos ver una pintura al óleo, retrato del coronel Marzana, héroe de la famosa batalla de Boquerón y otro cuadro del General Bernardino Bilbao Rioja, ambos pintados por el Sub Oficial Huarina. Completan la sala dos banners con fotos de soldados en plena campaña, uno disparando su ametralladora liviana y el otro, muy emotivo, escribiendo una carta a su familia.

En la sala o galería del museo se expone una importante colección de “Cartas y croquis geográficos militares para campo de batalla” donados por el General Bilbao Rioja, además, se exhiben tres paneles con las fotos de los valientes Cadetes del Colegio Militar denominados como los “Tres pasos al Frente”. Se aprecia tres maniqués con uniformes de oficiales bolivianos y tres granadas para lanzarlas desde el avión. Destacamos también una importante “Acta de Redención” del Regimiento paraguayo “Mariscal López” Ante el Regimiento Boliviano “Lanza 5 de Caballería” y una foto del Teniente Coronel German Busch y su ayudante el Mayor Max Iñiguez Ruiloba, ambos héroes del Chaco.

El último espacio museográfico está constituido por otra interesante “Chapapa”, en este caso más chica, donde se exhiben los teléfonos y aparatos de comunicación que se utilizaron durante la guerra.

El museo se encuentra abierto al público de lunes a viernes. Muestra a través de sus “objetos testimonio” la historia viva de esta cruenta confrontación bélica, lamentablemente en todo sentido, entre países hermanos como son Paraguay y Bolivia.

CASA DORADA – ICONO TARIJEÑO

Nils Puerta Carranza / Bolivia

Considerada Monumento Nacional, la espléndida “Casa Dorada” con 115 años desde su construcción, se constituye en una muestra arquitectónica exquisita, en pleno centro de la “ciudad andaluza”, en Tarija – Bolivia.

En la segunda mitad del siglo XIX, la arquitectura francesa de la Escuela de Bellas Artes de París hizo eco e inspiró varias obras arquitectónicas en Bolivia. Una de ellas es, precisamente, la Casa Dorada de Tarija, otrora mansión de los esposos Moisés Navajas y Esperanza Morales quienes encargaron su diseño y construcción a los arquitectos suizo-italianos Miguel y Antonio Camponovo.

Iniciadas las obras en el transcurso de 1878, hubieron de pasar 15 años durante los cuales la pequeña población que entonces habitaba Tarija viera levantarse poco a poco en el centro histórico de su ciudad, la monumental construcción en la que se conjuncionaron materiales existentes en la zona (grandes adobes de barro y paja, yeso, cal, piedra, madera rolliza) con otros importados de Europa y América (mármoles, cerámicas, vidriería de colores, etc.). Así, con suntuosidad en su arquitectura y ricamente equipada, el 3 de enero de 1903 los esposos Navajas abrieron las puertas de su mansión a la sociedad tarijeña.

El estilo de la Casa Dorada se enmarcó en los lineamientos del “art nouveau”; la simetría es característica de esta joya arquitectónica planificada minuciosamente tanto en los detalles estructurales como en la delicada y difícil ornamentación, la plafonería y pintura mural, siendo autores de estas dos últimas José Strocchio, arquitecto y pintor italiano, y Helvecio Camponovo, hermano de los proyectistas y constructores.

Esta hermosa mansión atrae inmediatamente la atención por la limpieza de sus líneas. Su exterior establece un ritmo continuo del cual son protagonistas los altos muros de la planta baja semejando una base rústica renacentista, y las puertas

sucesivas con un extraordinario trabajo de intrincada filigrana dorada, escoltadas por pilastras y coronadas por arcadas de medio punto. Resume el conjunto la planta alta, que se suma a la clave decorativa con balconería en hierro forjado y extraordinarias pilastras de inspiración dórica soportadas por peanas. Un ejército de estatuillas triunfantes portadoras de antorchas, también conocidas como “victorias”, culmina en la altura la motivación de júbilo y grandeza.

Impactan igualmente sus interiores presididos por un patio claustral a la usanza morisca, hacia el cual se proyectan centralmente los dos niveles de la residencia. Alrededor de este patio se distribuyen los ambientes, conectados por galerías con columnas decoradas y arcos ojivales, pisos de piedra al estilo mudéjar, pinturas murales y plafones pintados al óleo con escenas alegóricas de plena inspiración francesa.

Los ambientes de la planta baja, que originalmente fueron destinados por el propietario de la Casa Dorada para el funcionamiento de las nueve tiendas comerciales que poseía, hoy albergan el auditorio, la biblioteca-hemeroteca, la galería de arte, el foyer de ingreso al Teatro de la Cultura y las oficinas administrativas de la Casa de la Cultura de Tarija, institución a la que fue destinada esta mansión cuando, varios años después de la muerte de los propietarios, la adquirió la Universidad “Juan Misael Saracho”, de Tarija.

Impacta el salón principal, conocido como “salón dorado” por el color de los empapelados que cubren los muros, con su mobiliario de estilo victoriano, grandes espejos con lunas venecianas biseladas y marcos moldurados en pan de oro, alfombras persas, cortinas de damasco, arañas de cristal de roca y bacarat, plafones pintados al óleo, consolas de madera tallada, mármol y ornamentos en pan de oro.

En el gran comedor se conservan tapices persas, cortinas de gobelinos, centros de mesa en ópalo, lámparas que combinan ópalo con cristal de roca y cristal tallado, esculturas en yeso cristal y parte de los muebles que pertenecieron a los propietarios.

Moisés y Esperanza Navajas eran profundamente católicos. No escatimaban sus donaciones a la Iglesia y a las obras de beneficencia. Ello, seguramente, fue parte importante de los méritos por los cuales Roma les concedió permiso para disponer en la mansión de un oratorio privado con autorización para celebrar ritos y ceremonias religiosas incluidas misas y matrimonios. Veintiocho escenas con la vida, pasión y muerte de Jesucristo pintadas en estilo ecléctico por los italianos Helvecio Camponovo y José Strocchio constituyen los plafones del oratorio, y dos grandes pinturas murales firmadas por el pintor colombiano L. Vegazo se

alzan en los muros laterales de este ambiente. En el altar de madera tallada con adornos en pan de oro, una cúpula alberga la imagen de la Virgen María.

Vecina al Oratorio, está la sacristía donde lo más llamativo son los cinco juegos de casullas dalmáticas bordadas a mano con hilos de oro y plata por las monjas del Vaticano.

Se guardan en la Sacristía, entre otros, algunos ornamentos de uso antiguo y un fanal de auténtica artesanía cuzqueña reconocida por un minúsculo espejuelo colocado en la boca del Niño Dios; un incensario de plata.

Gracias a los muy importantes trabajos de restauración total de la Casa Dorada (que abarcan su arquitectura interior y exterior, los ambientes interiores, plafones, pinturas murales, obras de arte y elementos decorativos) y con la implementación de las salas de exposición de fotografías y vestuario de la época, podremos transportar al visitante a la época en la que Tarija alcanzó un enorme crecimiento comercial: la llamada “época del auge” que se reflejó también en el desarrollo de la arquitectura del centro histórico de la ciudad, dentro del que la Casa Dorada de Tarija es el más imponente testimonio.

Nuevas narrativas

Incursionar en el mundo de los museos en tiempos contemporáneos, es dar vida a lo inanimado, es romper el esquema monótono y provocar al visitante múltiples emociones que contrastan con los contenidos que se tejen con los hilos de la historia.

El psicólogo español, Carlos Alonso Moreal, (2000), en su libro “Que es la creatividad”, hace una singular precisión respecto a la creatividad relacionada directamente con el pensamiento creativo, que se acomoda fácilmente a la concepción de encarar un museo basada en nuevas narrativas, entendidas como la capacidad de utilizar la información y los conocimientos de forma nueva, y de encontrar soluciones divergentes para los problemas, que hoy en día es necesario reflexionar y evidenciar el proceso que cada espacio museístico tiene con respecto al ejercicio práctico de propiciar en sus visitantes aprendizajes significativos; así como valorar las acciones que se plantean lograr durante un período determinado para consolidar su vocación como espacio que abre sus puertas para que los visitantes conozcan, aprendan y disfruten del patrimonio que resguardan.

Es claro que, actualmente, para los museos no es suficiente mostrar las colecciones y transmitir información a través de visitas guiadas, cédulas, catálogos, conferencias y talleres, ahora los visitantes necesitan más que solo recorrer las salas del museo observando y tomando nota. Las diversas actividades que se proponen para los públicos implican tomar en cuenta, no solo la temática, la vocación del museo, también necesitan considerar la capacidad de emocionar al visitante, de detonar sensaciones, de considerar los riesgos que implica mantener al museo pasivo y estático o las opciones de cambiar a alternativas más activas y participativas, sin frivolizar al museo o tomar posturas que lo conviertan en una casa de cultura o en centro de espectáculo, y aun así ¿por qué no considerar arriesgarse, actualizar sus prácticas con los públicos, e innovar para integrarse activamente en el gran mapa de la oferta cultural de la que forman parte?

El pensamiento creativo implica, para los profesionales del museo, el generar nuevas ideas y enfoques, para cambiar sus propuestas educativas, expositivas, de divulgación y difusión, dentro de un contexto competitivo, global y diversificado. Afortunadamente muchos museos en el mundo toman cartas en el asunto y salen de su zona de confort para ver la multiplicidad de visitantes, intereses y necesidades, desarrollando soluciones creativas que motivan tanto a aquellos visitantes reales, como a los virtuales, aquéllos que experimentan con el patrimonio fuera del contexto físico del museo, en pro de la participación y con el propósito de integrar una voz lejana geográficamente, pero interesada y constructiva.

El Museo de la Casa Dorada, se ha convertido en los últimos años en un espacio de múltiple acción cultural, cuyo objetivo es el de preservar, promover, investigar y generar eventos formativos en diverso orden artístico que afiance el contenido identitario de individuo y colectividad.

- Los derechos culturales son los que predominan en la gestión del museo, estableciendo convenios con establecimientos de primaria para que los niños visiten sus instalaciones y aprendan la historia que entraña la edificación de la mansión dorada, el contexto social y económico de ese entonces (1897 – 1904) en Tarija.
- Se fomenta las subastas artísticas en ambientes del museo, como incentivo y apoyo al sector de bellas artes, cultivando y formando públicos que consuman cultura.
- Se desarrollan conciertos y presentaciones de gala.
- Se participa en la Noche de Museos, con música en vivo, proyección de fotografías antiguas de Tarija, más de 50 personas vestidas de la época de

antaoño y una charla acerca de la colección de victrolas como parte del atractivo, le dan un toque de interactividad.

Como proyecciones el museo tiene programado llevar adelante las siguientes actividades:

Abrir un café concert en la Casa Dorada, fomentando la lectura, poesía y música.

Finalmente se tiene programado, implementar el proyecto de extensión que consiste en que el museo salga de sus cuatro paredes a los colegios, centros de salud, hospitales, universidades y espacios abiertos como plazas y mercados, mostrando sus archivos audiovisuales y pictóricos.

Bibliografía

Monreal Carlos Alonso (2000): *Que es la Creatividad*, Editorial, Madrid Biblioteca Nueva, España.

Bass Werner Zulema (2004): *Historia de la Casa Dorada, Tarija* – Bolivia.



Capilla



Victoriana



Fachada Casa Dorada



Salón Dorado



Entrada Principal



Planta Baja Casa Dorada



Fachada Segundo piso

EL VOLUNTARIADO EN EL MUSEO SANTA TERESA DE POTOSÍ

Amparo Miranda Castro / Bolivia

Llegar a Potosí y visitar el Museo Santa Teresa, es retroceder en el tiempo.

El Convento Carmelita

El convento carmelita fue fundado en 1685, en la época de mayor auge del asiento minero y estaba destinado a recibir a las segundas hijas de familias ricas o nobles. Cada novicia ingresaba con una dote, era lo establecido, y así se posibilitaba la permanencia de la comunidad.

La imagen más antigua del convento nos la proporciona el lienzo “Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí” del maestro Gaspar Miguel Berrío, pintado el 24 de septiembre de 1758, y pagado por Francisco Antonio López Ortega.



Convento de Santa Teresa. 1758. Detalle del lienzo de Gaspar Miguel de Berrío

Fotografías antiguas publicadas por estudiosos de Potosí, y otras resguardadas en el convento, muestran la portada y la característica torre espadaña, variando tan solo el cerramiento del pequeño atrio.

Las tendencias que marcaron los estilos llegados del viejo mundo, hicieron que el primer retablo de madera tallada y dorada fuera sustituido por uno de estilo neoclásico, conocido por fotografías de celebraciones religiosas. De este retablo solo quedan algunos capiteles.

Con el paso del tiempo, disminuyeron las vocaciones por lo que el templo y el convento se fueron deteriorando. Las fotografías nos muestran que muchas partes del convento fueron alteradas, se añadieron muros para cerrar parcialmente los corredores de los claustros y algunos arcos de las ermitas. El deterioro iba en aumento. Y hubo que tomar decisiones para cuidar el tesoro que Santa Teresa poseía.

La restauración

En 1976 las autoridades provinciales decidieron restaurar el primer claustro y abrir las puertas a las visitas, el convento se volvería museo y la comunidad continuaría ocupando sus celdas en el segundo claustro.



Una de las primeras salas del Museo

La restauración se hizo en varias etapas, la primera fue liderada por el sacerdote carmelita José Moliner, que diseñó y organizó las salas del primer

claustro. El primer claustro se fue restaurando y las opiniones y firmas del primer libro de visitas nos dan la certeza de que el 10 de noviembre de 1976, con la presencia de autoridades nacionales se inauguró el Museo Santa Teresa. La única fotografía de esa etapa nos muestra el Coro bajo con la Inmaculada y el féretro de Sor María Josefa de Jesús, fundadora del Carmelo potosino.

Segunda etapa

En el año 1986 llegó a Potosí la Madre Carmen Teresa del Amor, religiosa y también arquitecta. Es ella quien a la cabeza de la pequeña comunidad de entonces, retoma las tareas definitivas de restauración a la par que construye un convento más pequeño para la comunidad. Este traslado facilita que el antiguo convento, de manera íntegra, sea convertido en museo.

A ella le debemos la organización del museo, la obtención de la mayor parte de fondos y donaciones. Su tarea fue grande y así lo reconocemos. Junto a ella estaban Madre María Aparecida y Madre Inesita que ayudaron en esos años tan críticos.

Tuvo la capacidad de organizar un equipo de técnicos restauradores que dirigidos por Mario Gutiérrez, supieron trabajar con ella y convertirse en mano de obra muy calificada.

El 8 de diciembre del año 2000, día de la Inmaculada, se entregó el museo totalmente restaurado con una solemne misa concelebrada y una fiesta compartida con invitados especiales, el voluntariado Amigos del Museo y el personal del museo.

Arquitectura

La restauración hecha entre 1976 y el año 2000 le ha devuelto al convento su magnífica estructura de un convento virreinal.

El templo había sido convertido en depósito de alimentos y mostraba daños en su estabilidad; ahora es un templo vivo, en el que cada domingo se celebra la misa para la población.



Templo de Santa Teresa

Se pudo traer el retablo de un templo del sur del departamento, abandonado y muy deteriorado que fue restaurado por el español Juan Luis Sánchez. Se han recuperado los claustros, en sus colores y formas originales.



Primer claustro del Convento Carmelita

Se ha conservado toda la carpintería y en algunas salas como la Sala de los Cristos, se muestran los sistemas constructivos antiguos. En la mayoría de ambientes se conservan los antiguos pisos de cerámica o madera, así como las estructuras de cubierta.

A cada uno de los ambientes del convento se ha identificado con el nombre de la función que tenía antiguamente, y se le ha ambientado con los muebles y objetos de la época. Es asombroso para muchos, ingresar al refectorio y la cocina, dispuestos como hace muchos siglos.

Los ambientes del segundo claustro, en el que se encontraban las celdas

de las religiosas, se encontraban muy deteriorados y el plan de restauración derivó en la unión de varias salas para permitir la exposición de obras de arte, bordados y objetos de uso litúrgico. Se ha conservado la evidencia de los muros que separaban las celdas.



Cocina

Como en muchas obras de restauración, en las viviendas de Potosí la intervención en las cubiertas ha incorporado una primera cubierta de planchas de zinc debajo de la segunda cubierta de tejas de cerámica. Así se evita las goteras por los daños en las tejas causadas por los cambios de temperaturas.



Celdas unidas, se han dejado evidencias de las paredes que las separaban

Obras de arte y objetos

La colección de obras de arte y objetos del museo es muy grande.

Los turistas llegan y pueden hacer un recorrido guiado por los dos claustros y el templo, conociendo la vida de las Carmelitas descalzas en Potosí, en un convento de clausura, al mismo tiempo que se admira las obras de arte, objetos litúrgicos y objetos de uso diario.

Lienzos como la “Genealogía del Carmelo” de Esteban Zeballos, de grandes dimensiones, y la Virgen del Carmen entregando el hábito a San Simón Stock, nos introducen en la vida del Carmelo. En muchas salas los lienzos son sorprendentes. La Sagrada familia luciendo el brocateado y en la sala del recreo apreciamos obras firmadas por el maestro Melchor Pérez de Holguín: La “Adoración de los pastores” y “Santa Teresa con San Pedro de Alcántara”. Este lienzo tiene escrita por Holguín la constancia de que donantes pagaban para que Holguín pintara lienzos y fueran luego entregados como limosna al convento. En un lienzo se plasma el autorretrato de Holguín presentándose ante San Salvador de Horta, patrono de los tullidos.

El convento está dedicado a San José y por ello, hay muchos lienzos e imágenes de él con el niño Jesús. Pinturas como el “Niño de la espina” y la “Niña Virgen Hilandera” han sido también parte de exposiciones organizadas por otros países. En la Tribuna, una colección de lienzos muestra a los 12 apóstoles con sus instrumentos de martirio.

Las esculturas son hermosas, la imagen de la Virgen del Carmen sentada, preside el altar desde el retablo. Hasta hace algunos años era la imagen que salía en la procesión del 16 de julio. Santa Teresa, doctora de la iglesia, y poeta mística. La Inmaculada, atribuida a Martínez Montañés. Cristos Crucificados. Un púlpito que presenta en cada tablero a los cuatro evangelistas y al profeta Elías. Piezas talladas en los sillones fraileros con el escudo de la Orden y las puertas del Sagrario.

La orfebrería que resguarda muchos objetos litúrgicos. Vestimenta religiosa, casullas, dalmáticas, estolas y capas pluviales delicadamente bordadas. La Sala de la Virgen Niña exhibe toda la ropa bordada y pintada para una imagen pequeña de la Virgen. Muebles tallados, algunos policromados, se conservan en la Biblioteca y la Sacristía. Y llegando a la cocina y el refectorio, se encuentran las cerámicas que se utilizaban en la preparación de los alimentos para las religiosas. Planchas de fierro, candeleros y apagavelas nos hablan de las tareas diarias en el Carmelo.



La imagen de la Virgen del Carmen, que sale en procesión cada 16 de julio

Y concluida la visita el público se siente satisfecho por haber conocido un convento de clausura del siglo XVIII.

La Virgen del Carmen fue proclamada por el Papa Pío IX “Patrona de Bolivia” en 1851 y ratificada por el Gobierno de Bolivia en 1852. Posteriormente, por Ley del 11 de octubre de 1948, fue proclamada “Generala y Patrona de las Fuerzas Armadas de la Nación”.

Por ello, luce la capa militar y las estrellas de oro que identifican su grado de Generala. La procesión, siempre en el día 16, es acompañada por la población por las calles de la ciudad. Llegando al templo, es emocionante ver bailar a la Virgen.

Después de algunos años de alejamiento, el Regimiento de Infantería 3 Pérez se ha acercado nuevamente a su Patrona y Generala. Por primera vez ha visitado el Regimiento para ser acompañada en una misa y velada por los jóvenes conscriptos, clases y oficiales. Igualmente, acompañaron la misa solemne, concelebrada, del día 16.

Artesanías

Al final de la visita, la tienda ofrece a la venta muchos artículos que los visitantes pueden llevar como un recuerdo.



Dulces tradicionales elaborados por la comunidad

Se pueden adquirir los tradicionales dulces, coquitos, tablitas y quesitos, elaborados por las religiosas con las antiguas recetas. Las religiosas, desde siglos pasados, elaboran las hostias para los templos de la ciudad y algunas provincias.

También cosen y bordan vestimenta religiosa. Se hacen velas decorativas, especialmente para la Navidad.

Las hábiles manos elaboran artesanías que sirven para el hogar o para algún presente.

Y todo debidamente identificado como Museo Santa Teresa de Potosí.

Visitantes

Sin mucha promoción oficial, el museo recibe visitantes nacionales y extranjeros que motivados por la información de sus guías de viajeros les llevan hasta Santa Teresa. Hemos utilizado la tecnología para hacer conocer nuestros horarios y otros datos para que puedan programar una visita completa. Los guías hacen turnos para posibilitar que los visitantes que llegan hasta Potosí puedan visitar este museo cualquier día de la semana, excepto domingo por la mañana.

Sin embargo, Santa Teresa necesita más visitantes. Y por ello, en conjunto se han tomado decisiones para motivar a la población local especialmente, a conocer el museo, y ayudarnos a cuidarlo.

Noche de Museos – Noche de Conventos

Un objetivo importante es lograr mayor público, por lo que se programaron actividades que se realizan en otras ciudades de Bolivia y del mundo, como la Noche de Museos, iniciada en Berlín el año 1992, y replicada en muchos museos de Bolivia, fue una positiva opción.

Por ello, siempre en coordinación con la Comunidad Carmelita, el museo motivó la organización de la Primera Noche de Museos Potosinos para el 18 de mayo del 2015, celebrando el Día Internacional de los Museos. La respuesta de la población superó expectativas. Largas filas de personas pacientes que soportaron el frío potosino, nos han hecho sentir lo acertado de la decisión de esta actividad. Los horarios de atención se fueron extendiendo. Para muchas personas, ha sido la oportunidad de conocer por primera vez los museos participantes.

Los recorridos son especiales porque incluyen representaciones de personajes relacionados con el Carmelo o escenas de la vida diaria del convento. Se han presentado escenas de las religiosas en la hora del recreo. Sorprende también escuchar el más hermoso poema “Nada te turbe” de Santa Teresa así como la elaboración de artesanías por parte de las religiosas.

Esta actividad supone mucha preparación, ensayos y principalmente buscar la documentación de respaldo. Documentos del Obispado, que facilitaron amigos dan la certeza de que en el año 1810 el Gobernador de Potosí, Francisco de Paula Sanz, fue enterrado en Santa Teresa después de haber sido fusilado

en las gradas de la Iglesia Matriz. Esa ha sido una de nuestras representaciones, que permite hacer conocer a los visitantes, parte de nuestra historia. Es diferente que el mismo Gobernador relate su propia historia volviendo del pasado.

La vida de Santa Teresa, representada en tantos lienzos, es también representada por los personajes de Santa Teresa y Jerónimo Gracián.

La vida diaria de las religiosas, esta vez en la cocina, preparando las hierbas para hacer medicinas. Hasta ahora la tradicional “Agripa” es un remedio que se vende mucho y que se utiliza especialmente para los dolores de barriga.

Teresa Tardío, la donante que mandó a su albacea a buscar a Melchor Pérez de Holguín para que pinte varios lienzos, es también parte de las representaciones. El Síndico permite hacer conocer cómo se administraban las dotes de las novicias que ingresaban al convento del Carmelo.

Otro personaje explica cómo se logra la madera tallada y dorada, para los marcos, retablos y púlpitos.

Un pintor potosino, Gaspar Miguel Berrío, discípulo de Holguín presenta su obra a los visitantes. Y el Clérigo José Fernández Lozano relata cómo consiguió la Cédula Real para la fundación del Carmelo en Potosí, además de donar el terreno para su construcción.



Es una actividad que ha gustado mucho y que se repite dos veces al año. Al final de cada visita, en la cafetería se ofrece api caliente con buñuelos para combatir el frío.

Y desde el año 2017, después de algunas dificultades seguimos con la actividad bajo el nombre de “Noche de conventos”. Participan junto a Santa Teresa otros dos conventos potosinos: Santo Domingo que muestra su templo, convento, los ambientes donde vivió Fray Vicente Bernedo y representaciones como la vida de Santa Rosa. Otro convento participante es San Francisco, con el decidido apoyo de Fray Eugenio Natalini.

La difusión de esta actividad se hace con muy pocos recursos: planos hechos a mano, banners que logramos imprimir para mostrarlos todos juntos y visitas a los medios para invitar a que la población participe y se entere también de que hay un día dedicado a los museos y a los trabajadores en museos.

El apoyo de la prensa es fundamental, aliados permanentes. Alguna vez se han logrado imprimir plegables para la distribución al visitante.

La publicidad es muy básica, pero con ella se logra llegar a la gente interesada que ya espera esta noche especial. Esto permite alcanzar el objetivo de acercar a la población a Santa Teresa y a otros museos, a fin de que conozcan la riqueza patrimonial que cobijan.

En estas actividades participan muchos grupos de voluntarios, además de los guías estables del museo, se incorporan guías para interpretar personajes, para apoyar en seguridad, organización de grupos, para proveer la utilería, hacer libretos, así como vender artesanías y refrigerios. Es el trabajo de un gran equipo que tiene mucho cariño por este museo. Participa todo el personal del museo, el Carmelo Seglar, sus familias y algunos seminaristas.

En Potosí le hemos dado características propias. Se ha definido básicamente dos horarios, de 15:00 a 18:00 para escolares y colegiales, y de 18:00 hasta las 24:00 para la población en general. Son muchos grupos escolares que visitan el museo acompañados de sus profesores, también familias completas y adultos mayores.

Las tarifas son rebajadas, privilegiando a los adultos mayores y niños menores de 6 años que ingresan gratuitamente. La población entre 6 y 60 años paga Bs. 5,00 como ingreso, siendo la base más importante de sostenibilidad del museo. Lamentablemente al ser un museo autosostenible no es posible realizar actividades gratuitas.

Actividades culturales

Desde hace muchos años se decidió también que el templo y el primer claustro sean espacios para actividades culturales propias.

Con la ayuda de la Transportadora de Electricidad se ha podido presentar a la coral "Ars Viva" de Cochabamba en el templo. El claustro ha sido el escenario para veladas musicales en el Día Mundial del Turismo- Las obras han sido elementos de

aprendizaje en el curso de Iconografía impartido por la Dra. Margarita Vila. Presentaciones del Coro Santa Teresa, sesiones de iconografía, entregas de material de promoción se realizan en los ambientes del museo.

Se ha participado en ferias departamentales de turismo para llegar a más población y hacer conocer el museo. Autoridades de la Gobernación y el Regimiento 3 Pérez han recibido la información del museo Santa Teresa y su modelo de gestión independiente.

Amigos del Museo

Los “Amigos del Museo Santa Teresa” es un voluntariado que organizó madre Carmen en el año 1990, buscando el apoyo que necesitaba la comunidad.

Fueron los primeros presidentes el Ing. Jack Aitken Soux, doña Yolanda Alurralde de Careaga y doña María Eugenia Bernardis de Wille. Liderados por ellos, muchos voluntarios han dedicado tiempo, esfuerzo, muchas veces dinero y todo el cariño para este museo. En mi caso tengo 26 años acompañando el camino del museo.

Se han realizado hasta el año 2000 una serie de actividades como kermesses para recaudar fondos. Después del año 2000, las tareas se orientaron a la promoción del museo. Empresas como Sinchi Wayra y Mutual Potosí colaboraron con la impresión de folletos y almanaques. Con recursos propios se pudo lograr la impresión de afiches y elaboración de llaveros.

En abril del año 2013, se reorganizó el voluntariado ante la emergencia producida por un robo de magnitud en un templo de la ciudad. Se reiniciaron actividades para recaudar fondos para la instalación de un nuevo sistema de seguridad. La urgencia obligó a préstamos de dinero que se fue devolviendo poco a poco. Algunas personas caritativas hicieron pequeñas donaciones.

En cada actividad se vende pastelería, dulces, artesanías y de centavo en centavo se cubren algunas necesidades.

Objetivo importante fue la edición e impresión de la guía del museo que se logró, traducéndolo a 3 idiomas, como una forma de mostrar la riqueza de Santa Teresa.

Apoyando el trabajo de la Comunidad Carmelita se ha logrado, además, contar con todas las instalaciones requeridas para el funcionamiento del museo: boletería, baterías sanitarias, tienda de artesanías, casilleros y cafetería. Permanentemente se realizan tareas de mantenimiento, de manera que no se presentan problemas muy grandes.

Y con mucho orgullo, 42 años después de la inauguración del museo Santa Teresa, recogemos la impresión de muchos entendidos que consideran nuestro museo como uno de los más hermosos de América Latina.

Mariano Baptista Gumucio, dice *“Santa Teresa, es sin duda, y lo digo como conocedor de varios países de América y de Europa, uno de los mejores museos de América Latina, comparable a cualquier otro en belleza, calidad y cantidad de obras de arte”*³.

El Dr. Luis Ignacio Gómez Arriola, representante de la UNESCO, comenta: *“Realmente es impresionante el gran acervo que manifiesta la gran riqueza que tuvo Potosí... me sorprendió positivamente... encontrar aquí todo completo es verdaderamente excepcional... es verdaderamente rico el acervo que tiene Santa Teresa, espectacular”*⁴.



El 10 de noviembre de 2017, el museo fue reconocido con la medalla de plata “VALE UN POTOSÍ” otorgada por la Brigada Parlamentaria de Potosí y la Cámara de Diputados.

Eso es Santa Teresa, un hermoso museo que espera su visita.

3 Del programa “Identidad y magia de Bolivia” de Mariano Baptista Gumucio.

4 Entrevista realizada al Dr. Luis Ignacio Gómez Arriola el 19 de mayo de 2018.

MUSEO ETNOGRAFICO (VIVO) “CHAUPI MOLINO” UNA EXPERIENCIA CULTURAL - VIVENCIAL KALLAWAYA

*Manuel Gutiérrez Rodas**

No sería posible, revivir un pasado histórico, mestizo-colonial que pueda dar vida a una región como en los valles de Charazani, si no hubiese la iniciativa de emprender y convertir un molino hidráulico de tradición árabe del Siglo XVIII, en un Museo Etnográfico.

Un molino convertido en museo

Uno de los espacios que mayor orgullo despierta en la Provincia Bautista Saavedra es el Museo Etnográfico (vivo) “Chaupi Molino”. Primero como estructura, la arquitectura mestiza andina que tiene este inmueble, en su más exquisita expresión, no solo se ha salvado de la depredación y el descuido, sino que ahora tiene la pervivencia garantizada. Segundo, es un lugar para el encuentro cultural con mirada hacia el pasado colonial, el cual debe ser comprendido, analizado y asumido a través del arte. Y tercero, su carácter vivo y contemporáneo, donde los comunarios continúan sus quehaceres de molienda como hace dos siglos atrás.



Ubicación geográfica



Fuente: <https://www.google.com.bo/Fla-paz-provincia-bautista-saavedra>

Chaupi Molino se encuentra dentro de la zona de la Cultura Kallawaya declarada por la UNESCO como “Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad” el año 2003, en el Municipio de Juan José Pérez (Charazani) de la Provincia Bautista Saavedra. Ésta provincia se encuentra ubicada al noroeste de la ciudad de La Paz. Geográficamente, la provincia marca una transición entre el Altiplano y los valles transandinos.

Chaupi Molino, es uno de los 8 molinos existentes en la cuenca del río Charazani localizado a 3 Km. al noreste de Charazani en la comunidad de Quiabaya. Como su nombre lo indica es un molino que ocupa la parte central entre todos los molinos. Etimológicamente el nombre de Chaupi molino deriva del Quechua que significa “Centro, barriga, ombligo” (Chaupi), traducándose literalmente en el “Molino del Centro”.

Antecedentes históricos

Los valles de Charazani se caracterizaron desde la época de la colonia, (siglos XVII - XIX) en una zona ideal para la producción de granos, (trigo, cebada, entre otros); es de ahí que existió la necesidad de los colonos españoles que habitaron la región, quienes vieron la necesidad de instalar sus molinos (tecnología árabe).

Los molinos mantuvieron un elevado nivel de producción hasta la década de los setenta del siglo XX, en que la mecanización del proceso de producción harinera desplazó a los molinos hidráulicos como abastecedores de harina a los panaderos locales.

La rapidez de trabajo, la velocidad de molienda, permitió abaratar fuertemente los costos de producción, permitiendo no sólo aumentar la cantidad de trigo molido por día, sino reducir considerablemente el precio de la fanega de harina molida, lo que supone una dura competencia para los molineros tradicionales. A partir de ahí, los 8 molinos existentes en la cuenca del río Charazani quedaron en el abandono.

La reforma agraria en el año 1953 trajo como resultado la reversión de las tierras a los campesinos y volvieron a estar manejadas en forma comunal en toda Bolivia, modelo que se ha mantenido hasta la fecha. Estos elementos reunidos nos dan como resultado la fundación de las comunidades, muchas veces donde las haciendas tenían sus establecimientos. Este es el caso del “Chaupi Molino de Quiabaya” para convertirse en la Comunidad Quiabaya y el molino simplemente como “Chaupi Molino”.



Vista del interior de la sala de piedras



Bóveda, vista del rodezno

Restauración

Carlos Hugo Gutiérrez Rodas, arquitecto de profesión, uno de los herederos del molino, fue quien con los conocimientos propios y el aval económico que le garantiza, decidió emprender semejante iniciativa a partir del año 2003. *“Lo que se quiere es recuperar y poner en valor un patrimonio y un testimonio de características arquitectónicas mestizas, histórico-cultural y etnográfico. La dinámica vivencial ha cambiado de forma radical en los últimos 10 años, por lo que no podemos dilapidar un entorno heredado”,* afirma Carlos Hugo.

Para la restauración del viejo molino, primero, se tuvo que tomar en cuenta varios aspectos a analizar: (el estado actual del inmueble, la posibilidad de rescate de áreas aún en pie y algunos objetos existentes, la receptividad de los comunarios en relación al futuro proyecto, metodología de trabajo, medios de comunicación). Una vez tomado en cuenta todos estos aspectos y de haberlos solucionado uno por uno se comenzó con el gran proyecto.

El molino en sí conservaba aun sus elementos de moltura (las piedras, el ro-dezno, la tolva), incluyendo la vivienda o casona y la acequia. Todo en total abandono, pese a esto, el lugar mantuvo sus características, que lo hacen uno de los pocos que subsisten en la zona.

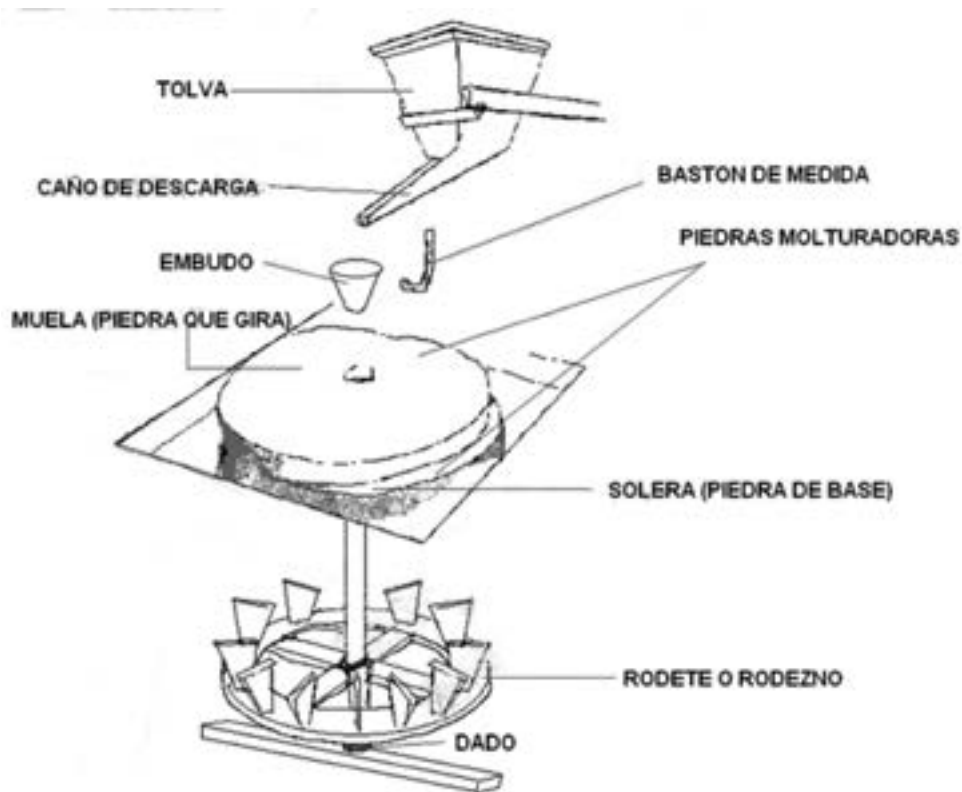
Para la restauración de este molino se tomó en cuenta cada detalle para poner en práctica los métodos tradicionales de construcción de la época, dejando afuera en algunos casos las enseñanzas o métodos oficiales de la arquitectura actual. Para tener mejores resultados a esto, se utilizaron los conocimientos y técnicas de los constructores más ancianos de la zona, para que estos guíen a los jóvenes o nuevos constructores y así lograr una fiel restauración.

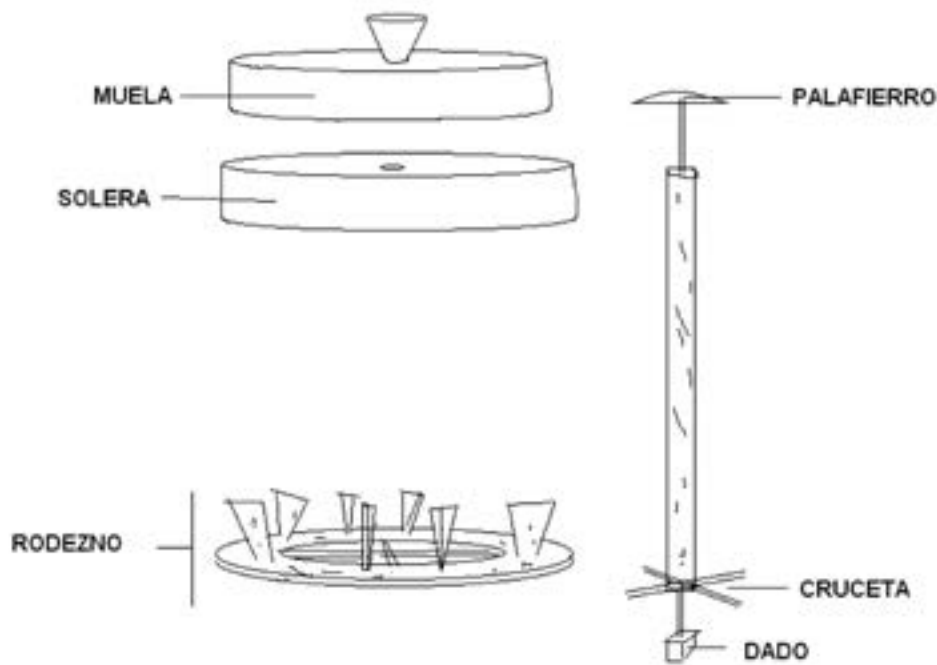
Se conservó intactas todas las paredes que aún se mantenían erguidas, se cambiaron todos los techos ya que por el pasar de los años y el abandono que sufrió desde la década de los ochenta ya no existía ni uno. Se hizo refacciones de puertas y ventanas en algunos casos, y en otros, un trabajo completo de copiado por carpinteros, igual que los muebles que en su totalidad desaparecieron, siendo estos reemplazados por copias fieles. El contacto con la realidad, con las dificultades y gratificaciones que conlleva una obra de esta magnitud, pesará positivamente a todos los que trabajaron en esto, cuando les toque la restauración de algún otro inmueble histórico.

Para este trabajo se utilizó mano de obra de varias comunidades (Quiabaya, Chipuipo, Caalaya, Chullina, Jatichulaya, y Siliq Playa) creando fuentes de trabajo en diferentes rubros, un total de 20 trabajadores estuvieron en diferentes funciones estables (albañiles constructores, pircadores, recolectores, restauradores y guías) otros incontables en el acopio de paja, acopio de carrizos, transportistas, vendedores de cuero (lazo), vendedores de madera (listones, vigas y tableado), carpinteros, arrieros, vendedores de phalas (lazo vegetal).

El trabajo de restaurado y construcción estuvo dividido en dos etapas o fases, la primera desde febrero del 2004 hasta julio de 2005, la segunda fase desde diciembre de 2005 hasta abril de 2006. Una tercera fase que involucra la implementación final (desde 2007 hasta el 2010), para la gestión y organización del futuro museo, cuyas tareas implicaron desde la catalogación y clasificación de una precolección constituida por un número de piezas, que permitan la recuperación de la cultura de sus habitantes en general. Y así sea utilizado primero como atractivo turístico y segundo como coadyuvante con la educación, permitiendo con lo primero la reactivación económica de sus pobladores a través de la generación de empleo y la comercialización de sus productos artesanales (tejidos, cerámicas, saberes de medicina tradicional, música y otros) y con lo segundo cumplir la principal función de un museo que es la de enseñar.

Estructura del molino





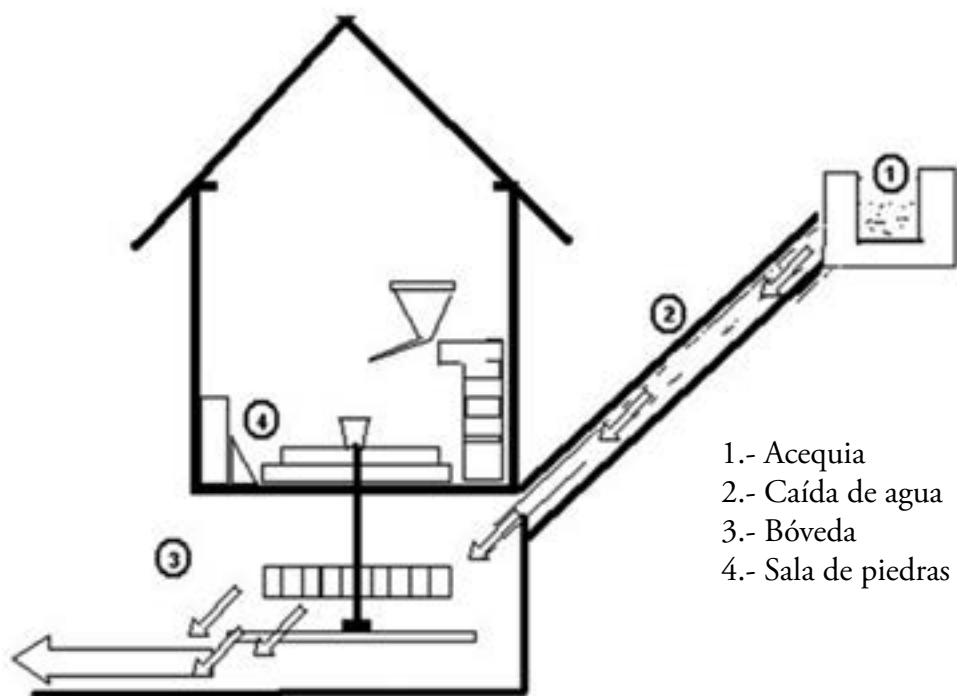
La construcción data de principios del siglo XIX y conserva todo su esplendor original. Este molino se basa en el esquema fundamental del molino hidráulico de tradición árabe.

Su forma más simple que es la que encontramos en los modelos estudiados se compone de cuatro elementos fundamentales: la acequia, la tolva, la sala de piedras y la bóveda del Rodezno. Está construido con una tecnología muy sencilla, similar a la empleada en las viviendas particulares. Los muros, algo más gruesos que los usados normalmente, compuesta de tierra (barro) apisonado en cajones de madera llamados tápiales, que al ir subiendo en altura van formando el muro. Como elementos de refuerzo se añaden piedras o pircas, que dan más consistencia al muro de tapial.

La sala de piedras se construye abovedada de piedras y cemento, evitando las estructuras de madera a dos aguas, que acumulan una gran cantidad de polvo en sus vigas. La bóveda, perfectamente cerrada, es una estructura maciza en forma de boca de túnel donde se aloja el rodezno.

La acequia

Un canal construido con tapial de piedras, con muros de hasta 1,50 m. de espesor. Reforzado exteriormente con tierra y hierbas o plantas, formando un canal impermeable muy resistente evitando la filtración del agua al exterior. Alcanza los 380 m. de largo.



Esquema del movimiento del agua

Proceso de la molienda

El tablón o portón permanece habitualmente cerrado, impidiendo la bajada del agua al molino cuando no se está moliendo, dejándola pasar a la corriente natural que vuelve al cause del río.

Cuando se comienza a moler se eleva el tablón o portón pasando el agua de la acequia directamente a la bóveda. El agua adquiere una gran velocidad, al precipitarse desde una altura que oscila entre los 5 y los 10 metros, obteniéndose la fuerza suficiente para mover las palas.

En la “Bóveda”, la estructura subterránea situada inmediatamente debajo de la sala de piedras del molino, se encuentra el “Rodezno”, una rueda de palas curvas, o inclinadas, según los modelos, orientadas para canalizar el agua y girar con su impulso en una única dirección posible, el sentido de las agujas del reloj. Las palas están formadas por dos elementos, el “Puente”, una estructura de madera y fierro formada por aros que forman el disco de la pala, y el “Gorrón”, una estructura de palas en disposición radial, firmemente sujeta a un eje de hierro en disposición vertical llamado “Palafierro”.

El movimiento generado por la corriente de agua en las palas es transmitido directamente a la sala de molienda por el “Palafierro” firmemente engarzado a la piedra corredera o “muela”, pasando a través de un orificio practicado en la piedra de base o “solera”.

El trigo para moler se echa en una “Tolva”, construida con una boca de madera cuadrada y una pequeña canaleja o caño, por donde recorre el grano hasta caer al embudo que dirige el trigo directamente en medio de las piedras. Poco a poco el trigo va cayendo sobre las dos piedras, la llamada “Solera”, la piedra de base, la de mayor tamaño y fija al suelo, y la “Muela”, más pequeña, situada sobre la anterior y que gira impulsada por el “Palafierro”, moliendo el grano. La harina cae de las piedras a su alrededor en el suelo por la “juntura” o borde exterior de contactos entre ellas. Cada cierto tiempo se retira y es cribada para eliminar los restos de cortezas, vainas y pasto que pudiera quedar, lo que se denomina “afrecho o afrechillo”, y se almacena en costales (sacos), que en los molinos abundan.

Como resultado de la molienda una buena cantidad de harina se pierde en lo que se denomina “espolvoreado”, ese polvo finísimo de harina que llena toda la sala de las piedras y que se posa sobre todos los objetos y las paredes de la habitación, dando al ambiente un aspecto lechoso. Este polvo de harina es cuidadosamente recogido por el molinero para alimentar a sus animales de corral, de lo contrario atraería a los roedores del lugar.

Museo Etnográfico



Hoy, el mundo rural, las huertas, las edificaciones... tienen un valor, por lo que representan las formas de vida de las personas que nos han precedido. Por lo tanto, un valor cultural. Un molino también puede ser un elemento para mostrar las funciones tradicionales de una época.

La gestión para crear el molino como museo, parte de la restauración de la infraestructura completa del molino “Chaupi Molino” y sus ambientes complementarios (la casona, patios, huertas, corrales, canales, etc.) a partir del año 2004. Tras la decisión de los propietarios, la reconstrucción y restauración del edificio supondrá la garantía de su conservación y la puesta en valor de una obra patrimonial.

Los objetos que han ido constituyendo la muestra fueron desde los primeros momentos, la metodología y material en la restauración y reconstrucción, utilizando todos los materiales tradicionales de la zona (techo de paja, paredes de barro y piedra), y todos los objetos encontrados como parte de piezas en desuso del mismo molino. Las piezas que se tienen serán parte de lo que se quiere exhibir, como representativos de los trabajos más tradicionales y otros relacionados con el uso doméstico.

La muestra a ser montada responderá a una tipología etnográfica diversa, por cuanto responde a los diferentes usos que son propios del conjunto. Con un eje común, todas las piezas pertenecen al periodo cronológico de principios del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. En la inmensa mayoría, su valor no es material ni estético, sino el que le da su uso en la vida cotidiana y artesanal de otros tiempos, vida que ha sido la de muchas personas vivas. Todas corresponden a una sociedad de base económica agrícola por excelencia, de una población mayoritaria de jornaleros, campesinos y agricultores, pequeños artesanos, comerciantes y una clase minoritaria de propietarios.

Este patrimonio inmobiliario tradicional, etnográfico, conforma un sector de gran peculiaridad y altamente apetecible para un deseable y positivo turismo rural y cultural, cada día más degradado y a la vez despreciado. Ya que a pasos agigantados estos elementos propios de nuestra cultura tradicional van desapareciendo, por abandono, derribos incontrolados con las nuevas intervenciones urbanísticas y malas administraciones gubernamentales.

Todo esto, por su importancia histórica, cultural, arquitectónica y antropológica, fue lo que despertó el interés para su conservación y protección como distintivo de una época ya pasada en la que viven habitantes con un típico misterio cultural legado por sus ancestros.

“Se está rescatando un espacio para conservar las tradiciones, usos y costumbres y mantener viva a la Cultura Kallawaya”, los hermanos Carlos Hugo y Manuel Gutiérrez Rodas; aseguran además que hoy la población de Charazani se siente más feliz al ver como vuelven las tradiciones.

La restauración del Museo Etnográfico (Vivo) “Chaupi Molino”, fue producto de la Tesis de Arquitectura para la Universidad de Tulane de New Orleans-Estados Unidos, con el objetivo de mostrar al mundo la arquitectura mestiza-colonial, con características y métodos únicos de los valles interandinos, convirtiéndose el museo en una relación simbiótica entre la arquitectura española pasada y la nativa, constituyéndose en un monumento a la arquitectura Kallawaya.





Visitas al Museo

MUSEO VIVO INTERACTIVO “YATIYAWI” “UN MUSEO DE LA GENTE PARA LA GENTE”

Erlini Chové⁵ / Bolivia

*Irene Sievers^{*6} / Bolivia*

Para nosotras, el Museo presenta una realidad viva; sea ésta sobre la historia o la actualidad del día a día. Actualmente el Museo Vivo Interactivo “YATIYAWI” está en pleno desarrollo en su concepción e instalación de sus espacios.

Si bien el Museo hace de puente de siglos pasados y el arte contemporáneo; muchas veces no queda claro la manera como la historia, las construcciones sociales, culturales, las nuevas tecnologías influyen en nuestros relacionamientos en todas sus dimensiones, que nos viene formando hasta el día de hoy.

En este sentido, el Museo Vivo Interactivo “YATIYAWI”, quiere ser un “*Museo de la gente para la gente*”, sobre todo en el Altiplano, El Alto de La Paz y barrios aledaños.

La idea se inicia hace más de 23 años, con la decisión de construir un lugar “habitable” e intervenir de forma amigable con respeto y admiración en un espacio diferente. Esto generó otros beneficios como el de la convivencia en un barrio que se va construyendo, y afectando positivamente en el paisaje de la zona. Para nosotras afianzar raíces como acto simbólico, significa un acto de responsabilidad y cuidado que dinamiza los relacionamientos conscientes hoy por hoy con las nuevas generaciones y con los vecinos de la zona, coadyuvando al imaginario colectivo del barrio.

“Aquí los viejos recuerdan, hablan y los jóvenes escuchan, conectan...”

5 Erlini Chové, Artista plástica especialidad de Grabado, Teóloga y Curadora en comunidad, trabajando con más de 25 años de experiencia en el campo artístico.

Educadora popular, cantautora de la Vida, Ilustradora y Diseñadora.

6 Irene Sievers, nacida en Alemania con más de 40 años viviendo en Bolivia, Teóloga y Artista.

El objetivo es mostrar la belleza y la riqueza de la zona UV Tilata (ubicada entre el camino La Paz – Viacha) y su ambiente especial y admirable. La gente encuentra su valor en cada trabajo realizado, como un reflejo inmediato. El arte y la artesanía no es algo del pasado sino que tiene relación inmediata con su presente.

“Todo este trabajo es prueba de paciencia y cariño”

En este sentido, todos los materiales que se han producido en la zona; dibujos, pinturas, tejidos, cestería, esculturas, cerámica y piedras trabajadas; sumando toda la flora en crecimiento que alberga este lugar, se conserva como arte vivo un “oasis de creatividad” y en nuevas expresiones de sus artistas y artesanos en la zona.

“...Y nosotros estamos botando nomás éstas cosas (barro, latas, papel) éstas...”

Y así mantener la memoria viva, la importancia de la creatividad dignificada en sus manos, en sus vidas, y sienten la interacción de los elementos desperdiciando saberes propios que hacen migraciones amigables y acompañadas.

Y hoy por hoy entrando a un momento nuevo, queremos gestionar la preservación, guardar y reciclar ya que la extensión de la tierra y los recursos son limitados en nuestro planeta.

Vivir en armonía con nuestros antepasados -ancestrales y hacer posible un futuro de tierra sana para las nuevas generaciones, como un acto de reciprocidad y agradecimiento a la Pacha, la vida y mantenerla y descubrir en ella la belleza en el entorno y hacerla visible y socializarla como valor humano.

A ésta altura, la tecnología y los materiales técnicos es parte del desarrollo, y nos damos cuenta que es impensable no tener electricidad ni medios de comunicación; sin embargo, con esto también entra y se produce mucha basura y es causa y amenaza muy grande para el planeta y sus convivencias equilibradas.

Y desde el respeto a la multiculturalidad, el Museo Vivo Interactivo “YATYAWT” nos devuelve a nosotras/nosotros mismos, un cuestionamiento ético y estético, al cual estamos invitadas/invitados a vivir, trabajar y hacer un arte en equilibrio en su sentido pedagógico y responsable con el lugar que cohabitamos.





TALLER SOBRE EDUCACIÓN, PATRIMONIO Y MUSEO

Mariel González - Roxana González. / Argentina

La importancia de relacionar la historia, el patrimonio y el museo, es una actividad que la venimos desarrollando desde la Fundación Nuestras Raíces, hace más de diez años.

- Declarado de Interés Educativo y Cultural por el Ministerio de Educación de la Provincia de Corrientes.. Argentina.
- Auspiciado por el Comité Internacional para la Educación y la Acción Cultural CECA-ICOM
- Auspiciado por la Asociación de Profesionales de Museología de Argentina. AProdeMus

La finalidad de nuestra tarea, es que el ciudadano/a, recorra su historia, su memoria, sus vivencias, se reencuentre con su pasado y pueda caminar hacia su futuro, reconociéndose en su barrio, en su ciudad, en su historia, y de allí estas herramientas le permitan “valorar su patrimonio”, si bien el conocimiento lleva a tomar decisiones, apuntamos a que la misma sea siempre el respeto por el otro, por su comunidad, por su ambiente.

- En cuanto a la educación formal, para que este desafío sea viable, el docente deberá modificar e innovar sus propuestas pedagógicas, adaptando el currículo a las nuevas necesidades de los estudiantes y asumiéndose participe de los nuevos cambios socioeconómicos culturales a nivel local, provincial, nacional y mundial.
- En cuanto a la educación en valores referida a gestores culturales, agentes municipales, trabajadores de los museos, de cultura, así como de los archivos y bibliotecas, la implementación de estos talleres se hace a través de la comunicación de los valores de su acción desde el lugar que ocupan, haciendo hincapié en su formación y en lo que se comunicará al público

a los cuales sumamos recorridos por sitios de interés, y reflexiones sobre sus tareas, a los efectos de que al compartir las mismas, logremos en conjunto la identificación de fortalezas y oportunidades, y la superación de los obstáculos y/o amenazas, para lograr que esta experiencia de valoración del patrimonio tome acción.

Esta experiencia pedagógica en la cual se articula “la Educación, el Patrimonio y el Museo”, apunta a la formación docente y directiva de las instituciones educativas, y a los trabajadores de museos, agentes municipales y gestores culturales, trabajadores de las distintas áreas relacionadas con la cultura, el turismo y el patrimonio, especialmente para aquellos que deseen incorporar temas relacionados con el patrimonio de su lugar de origen. Se parte de la premisa que para valorar hay que conocer/ reconocer, uno no ama lo que no conoce, en vista de ello, surge esta propuesta para trabajarla desde los distintos espacios que cada uno actúe.

Los objetivos específicos son:

- Promover el patrimonio histórico, cultural, artístico, industrial y paisajístico de su lugar de origen.
- Lograr la experimentación y la interacción social, donde los gestores culturales entren en contacto, reconozcan y relacionen las narrativas museográficas o de textos históricos, de archivos y otros, con elementos que forman parte del acervo cultural histórico y paisajístico que son patrimonio.
- Estimular al abordaje de acciones concretas para la valoración del patrimonio a los agentes y gestores culturales de las distintas instituciones por medio de la capacitación en Patrimonio y Museos.

Esta metodología utilizada, permite abordar las diferentes problemáticas relacionadas con el patrimonio, siendo los participantes de los talleres, agentes culturales de distintas áreas de gobierno municipal o provincial. Se puede trabajar en forma horizontal e ir plasmando con ejemplos concretos los peligros y amenazas, y las vicisitudes que atraviesan todos los días, que ponen en riesgo al patrimonio, así como la oportunidad de expresar de manera grupal las ansias por mejorar los procesos administrativos que llevan en muchos casos a que el tiempo no sea el esperado en cuanto a la resolución de los problemas, mientras siguen avanzando las destrucciones y todas las acciones de preservación, quedan en notas perdidas por la burocracia.

Este espacio de reflexión sirve para ampliar nuestra mirada y poder encontrar puntos en común para trabajar de forma coordinada, compartir experiencias y fortalecer las acciones a fin de concretarlas en el resguardo del patrimonio.

En el Taller surgieron las siguientes inquietudes, resultado de las reflexiones finales:

Entre los participantes del taller se contaron con arquitectos, ex directores de patrimonio del municipio de La Paz, trabajadores de museo de Oruro, bióloga con tesis de patrimonio inmaterial, ex funcionarios de cultura del Municipio de La Paz y Sucre, trabajadores de cultura de Sucre y de Tarija, así como otras representantes de espacios culturales y municipales de Chile y Argentina, y formadores, así como de otras ciudades, que enriquecieron la propuesta planteada.

La temática abordada fue a partir de las conceptualizaciones sobre patrimonio, cultura, identidad, patrimonio e historia, patrimonio y museo, desarrollo sustentable, sostenible. políticas públicas: Ejemplo disparador: Casco Histórico de la de la ciudad de Corrientes. República Argentina.



Fotografía gentileza de Fundación Acción Cultural de La Paz Bolivia.

Las preguntas a reflexionar fueron las siguientes:

1. ¿Cuándo advertimos que el patrimonio está en peligro?
2. ¿Cuáles son los que se encuentran en riesgo?
3. ¿Qué actividades sugieren para innovar la estrategias educativas para la valoración del patrimonio?

Reflexiones de los grupos de profesionales participantes:

Grupo 1

1. ¿Cuándo advertimos que el patrimonio está en peligro?

- Cuando está en manos de los gobernantes de turno
- Cuando la población no reconoce la importancia
- Cuando se pierde la identidad
- Cuando las políticas de gestión no se aplican
- Cuando no existe la integración de la educación con el patrimonio

2. ¿Cuáles son los que se encuentran en riesgo?

- El centro histórico urbano de cada ciudad
- La pérdida del patrimonio material icónico de cada comunidad por ejemplo: El Cerro de la Víbora en Oruro
- El deterioro de las iglesias coloniales en el área rural
- La pérdida de la esencia del patrimonio musical por la falta de investigación y la distensión en la interpretación.
- Por depredación de la flora y fauna, nativa y silvestre.

3. ¿Qué actividades sugieren para innovar las estrategias educativas para la valoración del patrimonio?

- Hacer convenios entre los colegios y los museos
- La difusión por medios de comunicación y redes sociales sobre la importancia de la conservación del patrimonio
- Hacer talleres educativos, lúdico que integren el trabajo de los docentes en el museo.
- Buscar una rotación en las exposiciones de los museos.

Grupo 2

1. ¿Cuándo advertimos que el patrimonio está en peligro?

- Cuando no hay educación respecto al valor patrimonial
- Indiferencia de las autoridades y público en general
- Corrupción

- Cuando hay deterioro
 - Mala gestión
2. ¿Cuáles son los que se encuentran en riesgo?
- Casco histórico de la ciudad de Potosí y el Cerro Rico
 - Casco histórico de las principales ciudades de Bolivia
 - Sitios arqueológicos
 - Flora y fauna autóctona
 - Lago Titicaca y Copacabana
3. ¿Qué actividades sugieren para innovar las estrategias educativas para la valoración del patrimonio?
- Concientización en colegios
 - Difundir normas y leyes para conocimiento de todos
 - Que existan mejores proyectos de democratización de los museos
 - Promover que el museo salga a la calle
 - Conformar equipos interdisciplinarios para promover mejores diseños y estrategias de marketing

Grupo 3

1. ¿Cuándo advertimos que el patrimonio está en peligro?
- Patrimonio natural biológico
 - Medicina tradicional (Kallawayas) pérdida de identidad
 - Patrimonio arqueológico. Tiwanaku
 - Infraestructura y arquitectura. Centro histórico
 - El muralismo está en riesgo
2. ¿Cuáles son los que se encuentran en riesgo?
- Cuando el ciudadano no se identifica
 - Cuando desconoce el patrimonio
 - Depredación de la fauna y flora
 - Cuando el estado físico está en riesgo
 - Migración

3. ¿Qué actividades sugieren para innovar las estrategias educativas para la valoración del patrimonio?

- Educación en comunidad, regular y colectiva
- Alianzas estratégicas con activistas
- Profesionalización y educación regular para proteger el patrimonio
- Catalogo y registro de sus prácticas medicinales
- Difusión creativa
- Agregarlo en la curricula educativa

Reflexiones finales:

La decisión y acompañamiento político es fundamental e indispensable cuando se trata de la preservación del patrimonio. Sumar alianzas estratégicas con personalidades e incluirlas y participarlas en lo que respecta a la salvaguarda y defensa del patrimonio es la tarea más ardua y áspera que nos toca a los gestores culturales. Por ese motivo, tejer redes entre los promotores de la cultura, el patrimonio y el turismo es fundamental, insistiendo en participaciones como en este tipo de eventos internacionales, que dan más fuerza al sentido de la protección y valoración del patrimonio.

Actualmente, la protección del patrimonio esta experimentando nuevos métodos que permiten agilizar y facilitar esta inconmensurable tarea. La tutela se adapta al tiempo en el que vive y es por ello que hoy día la “sociedad de la información” pone al alcance medios que vienen a simplificar la labor.

Los medios de comunicación están contribuyendo a un mayor conocimiento de las necesidades de nuestro legado cultural. La prensa y las publicaciones especializadas se están legitimando como instrumentos eficaces y necesarios para la concienciación, la difusión y también la denuncia.

Los peligros crecientes que amenazan al patrimonio cultural deberían incitar a todos los encargados de protegerlos, en cualquier concepto que sea, a asumir su función: personal de las administraciones nacionales y locales encargados de la salvaguarda de los bienes culturales, administradores y conservadores de museos e instituciones similares, propietarios privados y responsables de edificios religiosos, comerciantes de obras de arte y anticuarios, técnicos de la seguridad, servicios encargados de la represión de la delincuencia, aduanas u otros poderes públicos competentes.

Para una protección verdaderamente eficaz, resulta indispensable la colaboración del público. Los organismos públicos y privados encargados de la información y de la educación deberían procurar se alcance una toma de conciencia general sobre la importancia de los bienes culturales, los peligros a que están expuestos y la necesidad de protegerlos.



Bibliografía

Declaración de Budapest sobre patrimonio mundial, UNESCO; (2002). Disponible en http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/PatrimonioMund/DeclaBudapestPatrimonioMundial_espa.pdf. Visitado en 12/12/2015.

Declaración de los Principios de la Cooperación Internacional, UNESCO (1966). Disponible en http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=12760&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Visitado en 12/12/15

Recomendación La Plata (2013). ICOMOS Argentina (2013). Disponible en <http://www.icomosargentina.com.ar/images/stories/documentos/recomendacionicomos.pdf>. Visitado en junio 2014. Visitado en 12/2012/15

González, Graciela M. (2007). *“Patrimonio de Corrientes: nuestro patrimonio arquitectónico”*. VII Congreso de Historia de Corrientes. Junta de historia de la Provincia de Corrientes.

González, Graciela M. (2008). *“Educación y Patrimonio”*. Para la valoración del patrimonio histórico cultural en la provincia de Corrientes. Ediciones MOGLIA. Corrientes.

Graziano, Nora. (2007). *“Información, saber y conocimiento: algunas precisiones y distinciones necesarias para el campo pedagógico”*. Culler, Carlos. “El malestar de la ciudadanía”. Pág. 177 a 197. Editorial Stella. La Cruzía.

Kaplan, C. (2006) *“La inclusión como posibilidad”*. MEN- OEI.

Gutiérrez, Ramón-Sánchez Negrette, Ángela. (1988). *“Evolución urbana y arquitectónica de Corrientes”*. Tomo 1 y Tomo 2. Editorial del Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del urbanismo. Bs. As.

Sánchez Negrette, A. (1998) *“Escala e injerencias para la protección de los monumentos”*. Cuaderno 5 del CEHAU-NEA.

Shavelzón, D. Año (1990). *“La Conservación del Patrimonio Cultural en América Latina. Restauración de edificios prehispánicos en Mesoamérica: 1750 – 1980”*. “UBA. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Instituto de

Arte Americano e Investigaciones estéticas Mario J. Buschiazzo “. Bs. As.

Fuentes:

Actas del 1er Congreso Internacional de Educadores de Museos. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.

Articulación de la Secuencia Pedagógica con el Patrimonio Cultural Parte2: Formulación Práctica del Trabajo Final de Tesis Lic. Educación Secundaria. UNTREF

Código de Ética del ICOM para los Museos

Convención Para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. París, 17 de Octubre de 2003. UNESCO. Material de Clase UNDAV

Educación para la Valoración del patrimonio histórico cultural de la provincia de Corrientes: arquitectura y ciudad. Trabajo Final de Tesis Maestría en Gestión del Ambiente, el paisaje y el Patrimonio. FAU- UNNE.

Función Educativa. Manual de Museos Venezuela.

http://www.nuevamuseologia.com.ar/images/sampled_data/pdfs/Funcioneducativa.pdf

<http://porlainclusionmercosur.educ.ar/documentos/modulo3mail.pdf>

Ley de Educación Nacional 26.206. CAPÍTULO IV. EDUCACIÓN SECUNDARIA. ARTÍCULO 30. a) y b).

Morín, Edgar Morín. Articulación de Saberes. ¿Qué saberes enseñar en las escuelas? EUS Ediciones USAL. 1998. Editorial Santillana. Francia, 1999.

Resoluciones CFE N° 93/09.

Resolución CFE N° 93/09.

Resolución CFE N° 188/12.

Terigi, Flavia. Las cronologías de aprendizaje: un concepto para pensar las trayectorias escolares.

UNESCO. Informe Mundial. Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural. <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001878/187828s.pdf>

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

I Encuentro Internacional de Museos

El 1° Encuentro Internacional de Museos bajo la temática de “Gestión de museos y nuevas narrativas”, en el marco de La Paz Capital Iberoamericana, organizado por El Gobierno Autónomo Municipal de La Paz, la Fundación Visión Cultural y el ICOM Bolivia, realizado en la ciudad de La Paz, Bolivia, del 25 al 27 de julio del 2018, cumplió el objetivo de generar un espacio de diálogo para conocer la situación actual de los museos en el país y la región, contando en su primera versión con la participación de especialistas de: Bolivia, Argentina, Brasil, Chile, Colombia, España, México y Perú. Se presentaron 37 ponencias en 9 foros y 3 mesas de debate con los que se logró generar diversos espacios de reflexión, diálogos, integración, intercambio de conocimientos, sinergia y sinergia entorno a los museos, sus funciones, proyectos y contextos.

El día 27 de agosto, se realizó una reunión general –plenaria- con la presencia de aproximadamente 120 participantes, para tratar distintos temas latentes en cuanto a museos se refiere, entre ellos:

- Museos e institucionalidad
- Sostenibilidad y museos
- Políticas culturales, normativas y museos
- El rol del museo en la actualidad y nuevos desafíos

Después de una serie de intervenciones, diálogos y reflexiones, se ha determinado realizar el presente manifiesto con el objetivo de profundizar los debates públicos, relacionados con la lucha en el ámbito de los museos y la cultura, teniendo en cuenta la situación política nacional e internacional que atraviesan los países de la región.

Se identificaron distintas necesidades y se llegó a las siguientes conclusiones y recomendaciones:

- Exigir al estado la implementación de un sistema nacional de museos que permita contar con una línea base para la promoción de distintas iniciativas,

el mejoramiento de infraestructura, conservación, museografía, promoción, formación y registro de los bienes culturales.

- Conformar un grupo de asesores especializados en materia jurídica que gestionen ante las instancias necesarias el cumplimiento y difusión de las leyes, generación de normativas y reglamentación, acorde a las necesidades actuales para la salvaguarda del patrimonio cultural y natural.

- Impulsar el desarrollo de fondos de fomento para la creación y funcionamiento de museos comunitarios y de iniciativa ciudadana; como también el reconocimiento y competitividad a la hora del desarrollo de contenidos y narrativas que respondan a los nuevos desafíos y demandas de la sociedad.

- Se recomienda que los museos deben adoptar modelos de gestión corporativa, que potencien estrategias de marketing, incluyendo el marketing digital, gestión turística y cultural, a través de iniciativas que puedan ser replicadas y convertirse en nuevas fuentes de ingreso para la institución.

- Se valora los emprendimientos de museos que están vigentes bajo el modelo de autosostenibilidad, recomendándose a las instancias pertinentes: Estado Central, Gobiernos Departamentales y Gobiernos Municipales de coadyuvar con gestiones y apoyos para su preservación y funcionamiento, favoreciendo el desarrollo cultural boliviano.

- Se recomienda a los museos autosostenibles desarrollar acciones estratégicas de recaudación de recursos, en torno a la cooperación nacional, internacional, fondos de responsabilidad social, y la generación de recursos propios mediante estrategias creativas.

- Crear una red de museos articulada a través del ICOM Bolivia a nivel nacional, con el propósito de trabajar en la visibilización de los mismos; red que además debe mantener contacto a nivel internacional para estar permanentemente actualizada.

- Crear una plataforma digital de museos latinoamericana para generar acceso a la información, experiencias, promoción, formación y apoyo de distintas iniciativas.

Dado, en la ciudad de La Paz, a los 27 días del mes de julio de 2018.



