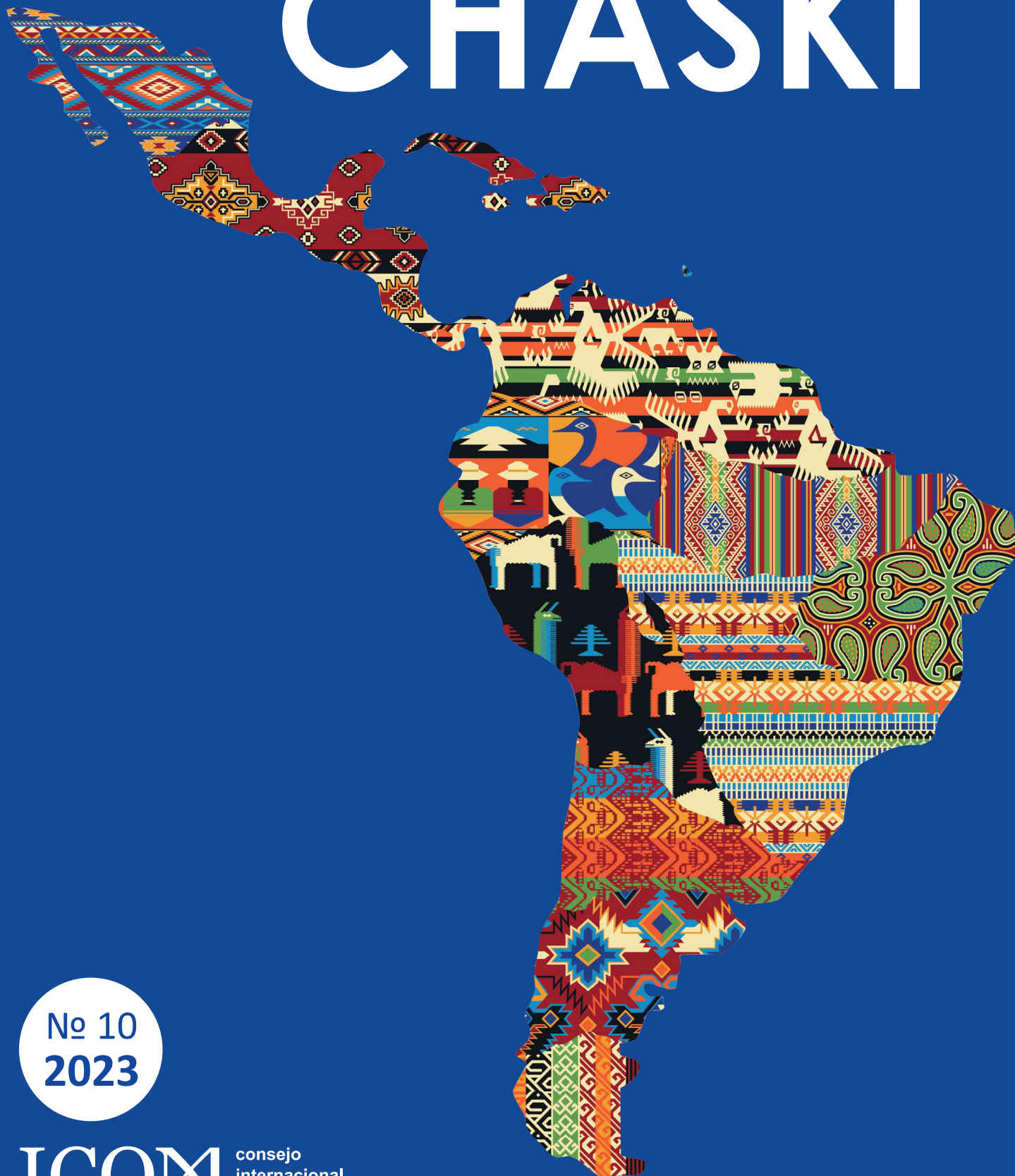


CHASKI



Nº 10
2023

ICOM consejo
internacional
de museos

Revista de la Alianza Regional del ICOM para América Latina y el Caribe

Índice.

Carta Editorial. <i>Yani Herreman.</i>	5
Sección 1: La voz Latinoamericana en Praga. Las colecciones de música e instrumentos musicales en América Latina. Una opción de conocimiento y fortaleza regional. <i>Jimena Palacios.</i>	12
Los ruidos que somos y los ecos que hacen resonancia. <i>María Mónica Fuentes, Daniela Zurita, Alejandro Suárez, Carolina Enriquez y Daniela Carvajal.</i>	20
El rol social de museos y centros culturales de Santiago de Chile durante la crisis social y sanitaria (2019-2021). Un análisis a partir del uso de las plataformas virtuales. <i>Daniela Fuentes Arenas.</i>	27
“La migración un asunto del presente” Un taller de encuentro y escucha entre educadores de museos. <i>María Mónica Fuentes.</i>	44
Laboratorios ciudadanos feministas en museos de México. <i>Jessica Beatriz Ramírez Rivera.</i>	47
Sección 2: Definir lo casi indefinible. “El Museo: Para que todo lo solido NO se disuelva en el aire” <i>Julio Rayón.</i>	54
Mesa redonda para la educación en los museos Venezolanos. Una nueva definición, una crisis y una permanente reinención. <i>Lariza Fuenmayor.</i>	57
Llegar a la definición actual de museo: Una tarea global y un ejercicio descentralizador. <i>Laura Bonilla y Bruno Brulon.</i>	65
Sección 3: Entrevista con Cuauhtémoc Medina. <i>C. Medina entrevistado por Yani Herreman.</i>	88
Sección 4: Chaski recomienda. La definición de MUSEO y su largo camino hacia Praga. <i>Comité Editorial de Chaski.</i>	96

Carta Editorial.

Yani Herreman, Directora Editorial, Revista Chaski.

Chaski, mensajero en quechua, es una revista cuyo objetivo principal es la difusión y promoción de la actividad museal en América Latina y el Caribe. Los diez números publicados hasta la fecha han recogido y difundido actividades y proyectos de los distintos países que conforman el gran continente latinoamericano y caribeño con el fin de compartir experiencias, no sólo localmente, sino de manera amplia con el resto de la comunidad ICOM.

Con gran satisfacción Chaski ha podido corroborar que una revista de sus características tiene una gran aceptación en la región, ya que complementa las distintas e importantes publicaciones nacionales existentes. Así mismo constituye un medio de apoyo para la difusión del trabajo de las secciones latinoamericanas de los comités internacionales, actividad que promueve el intercambio de conocimiento y experiencias especializadas.

Con base en las reflexiones anteriores el presente número, consta de cinco secciones: 1. Carta Editorial, analiza y reflexiona sobre los distintos artículos de la revista, 2. “La voz latinoamericana en Praga” recoge cinco ejemplos de trabajos presentados en la Asamblea General del ICOM realizada en Praga en 2022; 3. la sección “Definir lo casi indefinible” aborda la compleja tarea de establecer una definición de museo; 4. la sección dedicada a la entrevista de un o una especialista latinoamericano-a está dedicada a Cuauhtémoc Medina, curador mexicano; y 5. en la sección “Chaski recomienda” se aborda el largo y difícil trayecto del ICOFOM para llegar a una definición de Museo.

“El corazón y el alma del ICOM son sus comités” ha declarado el Comité de Examen de Subsidio Estratégico (SAREC por sus siglas en inglés), uno de los siete Comités Permanentes del ICOM. De esta declaración se desprende la importancia de publicar algunas de las ponencias presentadas en los comités internacionales en Praga. La difusión de las experiencias y propuestas regionales en distintas áreas de especialización laboral es fundamental para lograr un intercambio profesional que enriquezca la práctica museal, no sólo de la región latinoamericana y del Caribe sino, internacional. Chaski coincide y apoya la participación de profesionales

latinoamericanos y caribeños en las distintas sesiones de Comités Internacionales del ICOM. Por esta razón, la edición número 10 de la revista dedica una sección completa a este tema.

CIMCIM es el comité que anima y organiza actividades profesionales en relación a las colecciones y museos de instrumentos de música . En este número, Jimena Palacios, primer miembro latinoamericano de este comité, escribe “Las colecciones de música e instrumentos musicales en América Latina. Una opción de conocimiento y fortaleza regional”, El artículo ofrece un panorama resumido pero minucioso de la riqueza de este tipo de patrimonio así como de las colecciones y museos de instrumentos musicales existentes en la región.

La ponencia explica cómo las colecciones de instrumentos musicales se han asociado, generalmente, a las secciones de antropología dentro de los museos. Sin embargo, dada la riqueza de material que ofrece la región latinoamericana y caribeña, la autora resalta la necesidad de promover la creación de este tipo de acervos así como impulsar la planeación de museos especializados en la música latinoamericana y caribeña cuya riqueza es equiparable a cualquier otra región en el mundo.

“Los ruidos que somos y los ecos que hacen resonancia” es un artículo auspiciado por SAREC de ICOM en el que participaron siete museos de Quito, Ecuador y cuatro de Bogotá, Colombia. Escrito por un grupo conformado por Daniela Carvajal, María Mónica Fuentes, Alejandro Suárez y Daniela Zurita aborda un tema que por su importancia y riqueza debe profundizarse.

El equipo multidisciplinario y binacional, autor de este artículo, ofrece reflexiones sobre el patrimonio intangible, en general, así como de la acción cultural de los museos en torno al sonido. Producto de una serie de sesiones interdisciplinarias en las que la participación tanto de comunidades cercanas a los museos como agrupaciones dedicadas a la promoción y difusión de tendencias musicales actuales constituyen una mezcla positiva con muchas posibilidades de investigaciones a futuro, como lo demuestra la “Carta de Navegación” que han puesto a disposición de los interesados en la música, no sólo andina, sino latinoamericana.

Daniela Fuentes Arenas colabora con “El rol de museos y centros culturales en Santiago de Chile durante la crisis social y sanitaria (2019-2021)”. La autora presenta la experiencia reciente del uso de las “plataformas virtuales” en varios museos en Santiago y reflexiona sobre la incidencia de estos en sus públicos. En este artículo, presentado en AVICOM , la autora describe las acciones tomadas por distintos museos en Chile durante el denominado “Estallido Social”, relato que nos enfrenta a la reflexión profunda, no sólo del uso de las plataformas virtuales, sino de la responsabilidad de los museos como instancias socioculturales y guardianes de sus colecciones.

“La migración un asunto del presente” escrito por María Mónica Fuentes, miembro de CECA, uno de los comités internacionales más antiguos de ICOM, aborda un tema de especial importancia y actualidad que amerita ser analizado, como lo ha hecho la autora, de manera directa y profesional. Los museos y su personal, en especial los “educadores” quienes están en contacto directo con el público tienen la “responsabilidad de reflexionar sobre esta problemática, buscando estrategias educativas que promuevan el diálogo incluyente y decolonial con las comunidades migrantes”. La implementación del taller “La migración un asunto del presente” y “Un museo para mí” descritos por la autora, y presentado en el marco de CECA en Praga, permitió la participación de colegas de distintos países los cuales intercambiaron puntos de vista y permitieron el acceso a distintas visiones sobre un tema común.

Jessica Beatriz Ramírez Rivera participa en este número de Chaski con la ponencia presentada en CAMOC intitulada “Laboratorios ciudadanos feministas en museos en México”, la cual aborda un tema de actualidad y de primera importancia para cualquier museo, si bien la autora se refiere específicamente a los museos urbanos, “[...] los Estados tienen la obligación de proporcionar las herramientas para el ejercicio igualitario de derechos en la diversidad de los grupos donde se desarrolla la cultura, para protegerlos y garantizarlos son necesarias cinco características: disponibilidad, accesibilidad, aceptabilidad, adaptabilidad e idoneidad; todos ellos deben de implementarse en los museos”. Bien escrito y documentado, el artículo describe las bases ontológicas y el proceso metodológico base para la implementación, en 2022, del proyecto “Inspectoras de Museos” en una zona muy poblada y de bajo nivel económico de la Ciudad de México. El artículo demuestra que los museos “pueden y deben intentar cambiar paradigmas participativos en sus programas, ya que es un espacio ideal para la sostenibilidad social, para el desarrollo continuo de conocimientos y habilidades en diálogo con la ciudadanía”.

A través de su historia, ICOM ha debido elaborar una definición válida, incluyente y de aceptación mundial para la institución Museo. Desde su fundación, en 1946, incluye en sus estatutos la primera acepción: “toda institución permanente que presenta y conserva colecciones de objetos de carácter cultural o científico con fines de estudio, educación y deleite”. Posteriormente en 1989, la Asamblea General aprueba una nueva definición: “institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad, que adquiere, conserva, comunica y presenta con fines de estudio, educación y deleite testimonios materiales del hombre y de su medio”. Finalmente en Viena, en 2007, se intenta definir nuevamente como “una institución permanente sin fines de lucro al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y su entorno con fines de educación, estudio y deleite” (ICOM, 2007).

A pesar de los intentos mencionados líneas arriba, la necesidad de concretar una definición de museo que se acoplara a las distintas corrientes, visiones diversas y necesidades jurídicas y laborales de los países miembros, seguía vigente la definición del 2007.

Desde entonces, y ante la cada vez más urgente necesidad de encontrar una definición que pudiera “servir de referencia por los trabajadores de museos, los responsables políticos y las comunidades y en la vida cotidiana de quienes asumen funciones activas en los sectores de los museos y el patrimonio”, ICOM emprendió una laboriosa y casi imposible tarea: definir el Museo.

Por lo trascendental de lo arriba expuesto, esta sección recoge tres visiones sobre este medular tema. Primero, la reflexión “El Museo: Para que todo lo sólido NO se disuelva en el aire”. Julio Rayón, argentino, artista plástico, escultor, grabador, coleccionista y profesional polifacético, reflexiona de manera casi espiritual sobre lo que significa el Museo. Al igual que Gombrich, su deambular por los espacios museales lo lleva a experiencias estéticas únicas a las cuales aborda en su artículo.

El texto “Mesa Redonda para la Educación en los Museos Venezolanos”, por Lariza Fuenmayor, reseña una parte importante de la historia de la difusión cultural en Venezuela dentro de la cual se llevan a cabo acciones que dieron lugar a la creación de museos tan importantes como la Galería de Arte Nacional. “El proyecto GAN, fue así mismo, un modelo de gestión inédito, ejemplo de participación democrática que le otorgó para esa época una gran importancia al museo como instrumento educativo, pensando y estructurando a través de un equipo pionero de jóvenes profesionales, prácticas educativas innovadoras influenciadas por una nueva visión museológica”. Este tipo de recuperación histórica es de gran importancia y representa un ejemplo a seguir por otros comités regionales sin embargo, hubiera sido interesante una propuesta final más concreta que consolidara las dudas y esperanzas reflejadas en el texto.

“Llegar a la definición actual de museo. Una Tarea global y un ejercicio descentralizado” , la aportación de Lauran Bonilla-Merchav y Bruno Brulon Soares es medular para este y futuros números de Chaski. “Los museos son indefinibles en términos objetivos.” Con esta declaración introductoria, los autores parecen coincidir con Julio Rayón cuando dice “Un museo es más que un territorio de mera exposición ...es una platea abierta a la reflexión sobre nuestro presente”.

Chaski concuerda con los autores cuando puntualizan la importancia de la tarea a la cual dedicaron tiempo, ánimo y entusiasmo y que, afortunadamente, cumplieron exitosamente. La búsqueda de una definición incluyente y descriptiva que representara “ lo esencial para los museos a escala mundial”. Los autores se refieren a la “necesidad de una definición (que) ha marcado una parte importante de la historia del Consejo Internacional de Museos ICOM” y

puntualizan la importancia de la tarea como "reflejo de lo que es esencial para los museos a escala mundial". Se trataba de encontrar una definición que fuera utilizable de manera internacional y local, que respetase credos y normas sociopolíticas y, en paralelo, fuera fiel a la esencia de la institución Museo .

La tarea, como explican nuestros autores, parecía imposible. Sin embargo, después de un largo y difícil camino se logró diseñar una estrategia explicada con detalle a través del artículo incluido. La lectura del mismo mostrará tanto las dificultades sobrepasadas como el logro obtenido. Agradecemos a Lauran y a Bruno, así como a Museum International , la posibilidad de compartir con nuestros lectores la tarea inimaginable, llevada a cabo durante muchos meses de trabajo, que incluyó a centenares de miembros del ICOM.

En esta ocasión, en la tercera sección de Chaski, el entrevistado es Cuauhtémoc Medina, a quién Chaski agradece el compartir su conocimiento e ideas. Curador en Jefe del conocido Museo Universitario de Arte Contemporáneo, en la Ciudad de México, Cuauhtémoc es un personaje dentro del ámbito cultural, no sólo de México, sino de América Latina.

El análisis que lleva a cabo el entrevistado sobre la institución Museo y de la cultura en general, ofrece citas y referencias que no son fáciles de seguir sin embargo la pertinencia es indiscutible y provechosa. Su opinión y análisis sobre el estado de la cultura, de la institución Museo y del propio ICOM, salpicados de ironía, son de gran importancia en esta época de redefiniciones y decolonización. Como él, pienso que "estamos abriendo una posibilidad, que ya está transformando estructuralmente, a un campo de educación de arte que estaba anquilosado y encerrado en una lógica de estudio impenetrable".

Notas

1. Tomado de CIMCIM ICOM. El 15 de octubre 2023.
2. AVICOM es el Comité Internacional del ICOM sobre Medios Audiovisuales, Nuevas Tecnologías y Medios Sociales. International Committee for Audiovisual, New Technologies and Social Media. <https://avicom.mini.icom.museum/#> 27 oct. 2023
3. Movimiento social en Chile, Oct 2019. Tomado de www.scielo.org.mx revista de mexicana de sociología.vol. 82no. 4. 31 de octubre 2023
4. CECA es el Comité Internacional sobre Educación del ICOM.
5. CAMOC Comité Internacional del ICOM sobre museos de ciudad y sus colecciones.
6. El proyecto se ha venido desarrollando desde 2022 en el Ex Convento de Culhuacán, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México.
7. <https://masdearte.com/especiales/de-mausoleo-espacio-de-investigacion-la-evolucion-historica-del-concepto-de-museo/> 1 de noviembre 2023
8. https://www.google.com/search?q=Definici%C3%B3n+museo+ICOM+Viena+2007&sca_esv=579018559&rlz=1C1CHZL_esMX749MX749&biw=1280&bih=593&sxsrf=AM9
9. Publicado originalmente en inglés: Lauran Bonilla-Merchav & Bruno Brulon Soares (2022) Arriving at the Current Museum Definition: A Global Task and a Decentralising Exercise, *Museum International*, 74:3-4, 134-147, DOI: 10.1080/13500775.2022.2234200

Nota editorial.

A partir del presente número y con la idea de mejorar con cada edición, Chaski contará con la colaboración editorial de un grupo de expertos miembros de ICOM LAC cuya formación profesional y museal asegure la calidad de la publicación. El Comité Editorial constará de los siguientes miembros, a quienes agradezco compartir su experiencia y ánimo para lograr una publicación que cumpla con las expectativas profesionales de la región.

Yani Herreman, México. Directora Editorial.

Arquitecta con Maestría en Historia del Arte por la UNAM y Maestría en Museología por la ENCRyM. Actualmente es candidata a Doctor en Historia del Arte por la UNAM. Docente en el Posgrado de Historia del Arte, Fac. de Filosofía y Letras; Docente y Miembro de la Junta Académica de la ENCRyM, INAH y docente en el posgrado de diseño arquitectónico de interiores. Universidad Motolinia. Miembro del Comité editorial de Museum International ha escrito artículos en distintos idiomas para diversas revistas y libros. Fundadora de Chaski, primera época. Directora del Museo de Historia Natural de la Ciudad de México y Subdirectora de Patrimonio de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. México. Presidenta del Comité Nacional Mexicano y primera mujer presidenta del Comité Internacional de Arquitectura y Técnicas Museográficas, ICAMT;/ICOM Secretaria fundadora del Secretariado Permanente del ICOM para América Latina y el Caribe (ICOMLAC); Vicepresidenta del Consejo Ejecutivo del ICOM.



Leonardo Mellado, Chile. Comité Editorial.

Museólogo, educador patrimonial, curador, académico, historiador, músico, investigador y consultor. Miembro del Directorio del Comité Chileno de Museos ICOM– Chile (Vicepresidente 2013-2016 y 2017-2019. Presidente 2020-2022, 2023-2025). Miembro de ICOFOM y del MINOM. Integrante del Comité organizador de los Congresos de Educación, Museos y Patrimonio (2005-2007-2009-2011-2013-2015-2017-2019). Miembro fundador del Comité de Educación y Acción Cultural, CECA-CHILE (2005). Evaluador Museum International. Es parte del Consejo Asesor de museos del Sistema Nacional de Museos de Chile. Fue director ejecutivo del Museo Violeta Parra y actualmente es Coordinador de Vinculación con el medio del Archivo Nacional de Chile.



Olga Nazor, Argentina. Comité Editorial.

Conservadora de Museos y Licenciada Gestión de Recursos Humanos. Catedrática en el área de la museología y la preservación del patrimonio. Fue presidente de ICOFOM LAC en el período 2014-2020. Miembro de la Junta de ICOFOM Internacional. Encargada editorial de Serie Teoría Museológica Latinoamericana: textos fundamentales de ICOFOM LAC. Profesora emérita de la Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina y de la Escuela Superior de Museología de Rosario, Argentina. Ha creado y actúa activamente como dirigente en organizaciones no gubernamentales enfocadas a la preservación del patrimonio y los museos.



Julián Roa Triana, Colombia. Comité Editorial.

Museólogo y diseñador. (Diseño gráfico, Universidad Nacional de Colombia 2006 / MSc en Museología, Universidad de Gotemburgo, Suecia 2012). Ha desarrollado proyectos desde 2004 para diferentes museos y organizaciones en Colombia, Perú, Bosnia-Herzegovina, Albania y República Dominicana. También ha sido docente-investigador de la Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural -Universidad Externado de Colombia. Trabajó como asesor en museología, sostenibilidad, diseño de exposiciones y creación de museos para el Ministerio de Cultura de Colombia asesorando la creación del Museo Afro de Colombia y el área de proyectos del Museo Nacional de Colombia. Fue co-creador del Museo Panóptico de Ibagué. Es miembro de la junta directiva de la Alianza Regional ICOM para América Latina y el Caribe ICOM-LAC. Actualmente es consultor en museografía para el proyecto del BID “Programa integral de desarrollo turístico y urbano de la ciudad colonial de Santo Domingo”.



Amelia Rodríguez, Costa Rica. Asistente de Edición.

Máster en Artes con especialidad en Museos y Colecciones por la Universidad de Leiden, y Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Costa Rica. Tiene estudios formales en Diseño Industrial y Comunicación Visual, Gestión de Colecciones e Innovación. Es miembro de ICOM Costa Rica desde 2017, y ha colaborado con diversos museos en iniciativas relacionadas con gestión de colecciones, diseño de exhibiciones y atención a públicos. Tiene experiencia en gestión de proyectos culturales y creativos, y de preservación del patrimonio. Colabora con la revista Chaski como Asistente de Edición desde 2022.



SECCIÓN 1

La voz latinoamericana en Praga



CHASKI

ICOM consejo
internacional
de museos
LAC

Las colecciones de música e instrumentos musicales en América Latina.

Una opción de conocimiento y fortaleza regional.

Jimena Palacios, México.

Conservadora e historiadora interesada en el impacto social y cultural del uso de los instrumentos musicales, especialmente en México y América Latina. Ha trabajado en el Instituto Nacional de Antropología e Historia y en el Instituto Nacional de Bellas Artes, donde ha organizado exposiciones, seminarios, talleres y conferencias sobre conservación, restauración, organología e iconografía musical. Actualmente realiza su tesis doctoral sobre las implicaciones comerciales y culturales de la importación de instrumentos musicales extranjeros a México. Representa a México en el CIMCIM.



Latinoamérica y sus concepciones.

Hoy Latinoamérica alude a historia, lengua y cultura, pero en el siglo XIX, ser “latino” no era una palabra empleada para describirse a sí mismo y ni a su identidad; quizá era un término empleado sólo por algunos hablantes de la lingua franca en ciertas regiones de Europa. Actualmente, ser latino es una metáfora cuya perdurable presencia lingüística da testimo-

nio de una realidad cambiante que ha experimentado casi dos siglos de reencarnaciones semánticas. La sociedad latina ha plasmado poéticamente valiosas creencias y datos empíricos cuyo significado no parece encajar en ningún otro concepto. El término conlleva un fuerte sentido de comunidad que deriva de su historia, que combinó antiguas nociones católicas de comunidad (solidaridad, misericordia y compasión) y nuevas definiciones

decimonónicas de fraternidad revolucionaria. Formar parte de este territorio invita a manifestar intereses, pasiones y deseos colectivos.

América Latina ha representado un frente común entre naciones que paradójicamente son y no son disímiles, y que reconocen un pasado común de profundas raíces. Pero ¿qué tiene que ver todo esto con el patrimonio musical y los espacios que lo salvaguardan, conservan y promueven? ¿y por qué pensar esta cuestión desde una perspectiva latinoamericana? El propósito de este trabajo es reconocer las posibles consonancias y disonancias en materia de conservación, documentación, educación y preservación en relación con los museos y las colecciones musicales de la región, dada su congenialidad cultural, lingüística, política y económica pasada y presente.

La mayoría de los principales museos de América Latina se crearon en el siglo XIX y eran similares a los museos europeos que ejercieron una mayor influencia. Estos primeros espacios eran más bien gabinetes de curiosidades o reliquias de historia natural en los que, normalmente, las culturas amerindias o afrodescendientes se representaban junto con plantas y animales exóticos. En los museos de “Bellas Artes”, esas manifestaciones culturales se clasificaban como etnografía. El arte se destinaba a obras “europeas” (otra categoría igualmente cerrada).

Hace falta un análisis exhaustivo de las colecciones de música y de los instrumentos musicales en las colecciones públicas, pero su

condición general se basaba en su “utilidad innata”: si no sonaban, carecían de sentido; eran objetos curiosos y decorativos. Dado que los instrumentos musicales, la música escrita y todos los objetos asociados a las prácticas musicales forman parte de la memoria histórica de los pueblos y, por tanto, del patrimonio que custodian los museos y colecciones, es importante considerar algunos pronunciamientos que reflejan una aportación teórica y conceptual para comprender el desarrollo de los museos en la región. Entre ellos se encuentran la Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972), la Declaración de Oaxtepec (1984), la Declaración de Caracas (1992) y la Declaración de Buenos Aires (2011).

Tras la Mesa Redonda de Santiago, Chile se vio envuelto en un golpe de estado que desembocó en una larga dictadura; lo mismo ocurrió en otros países latinoamericanos. Estos difíciles procesos sofocaron muchas propuestas durante las décadas de 1970 y 1980, pero en otros países (como México) se crearon museos comunitarios y educativos con la contribución de los habitantes de diversos pueblos. Sin embargo, grandes instituciones como el Instituto Nacional de Antropología e Historia tuvieron la intención de monopolizar y conformar una sola forma de concebir, trabajar y representar el patrimonio y el pasado.

En el siglo XXI, una nueva forma de concebir los museos como instituciones educativas e informativas, la aparición de nuevas y más eficientes tecnologías, así como el entusiasmo de pequeños coleccionistas e instituciones

por dar a conocer su música y sus objetos, conviven con la escasez de recursos, la compleja situación política y el desinterés de algunos gobiernos por la cultura y la educación.

Colecciones de música e instrumentos musicales en toda la región

En primer lugar, Argentina cuenta con algunas de las colecciones de instrumentos musicales mejor documentadas del continente, donde los especialistas responsables integran continuamente nuevos mecanismos de registro y conservación. Por ejemplo, un grupo de profesionales en museografía y gestión de colecciones está realizando el inventario de todos los instrumentos musicales de las colecciones públicas. Entre las colecciones de música e instrumentos más destacadas están las del Museo Histórico Nacional. A través de los instrumentos que se conservan, los conservadores han realizado una rica aproximación histórica que describe el paisaje sonoro de los espacios públicos y privados del siglo XIX en la ciudad de Buenos Aires, junto con el estudio de pinturas de la vida cotidiana, retratos y partituras. El catálogo de instrumentos musicales está disponible en línea.

El Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández inauguró recientemente una sala dedicada a los instrumentos de la familia del violín. La colección está formada por miles de objetos donados a principios del siglo XX por Isaac Fernández Blanco. Otras coleccio-

nes importantes se encuentran en el Museo Azzarini (Museo de Instrumentos Musicales de La Plata), en el Museo de la Plata, en el Museo Nacional de Historia o en el Museo Vicente López y Planes de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música. Por último, existe un “Sistema Nacional de Repositorios Digitales” donde, a medio plazo, se podrán consultar colecciones que incluyan patrimonio musical.

En Bolivia, destacan el Museo de instrumentos musicales de Bolivia (expone instrumentos musicales de todo el mundo) y el Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

Brasil posee una impresionante cultura musical y cuenta con importantes museos y colecciones de música, como el Museo de la Música Brasileña, el Museo de la Samba (fundado en 2001 por la nieta del famoso compositor de samba Anegor de Oliveira “Cartola”), y la recientemente inaugurada (2021) Ciudad de la Música de Bahía: una nueva sede en el barrio de Comércio. La ciudad es la cuna de la bossa nova, el axé y la timbalada, entre otros muchos ritmos que rompen paradigmas, y sirve de referencia para artistas nacionales e internacionales. Ha sido el crisol de una inmensa diversidad de ritmos y sonidos, y fomenta continuamente el turismo, la producción local, la exportación de canciones y muchos puestos de trabajo vinculados a conciertos y eventos.

Además de la excelencia que Chile ha demostrado en el campo musicológico latinoamericano

americano y en la investigación organológica, cuenta con una vasta red de museos que son un verdadero deleite para quienes desean conocer el patrimonio musical del país. Algunos ejemplos son el Museo del Sonido, el Museo de Música Chilena, el Museo de Artes y Oficios de Linares, el Museo Violeta Parra (dedicado a la compositora, cantante y activista), el Museo Chileno de Arte Precolombino, o el Museo Regional de Rancagua. Este país también cuenta con un “Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales” y un “Manual de Documentación de Colecciones Patrimoniales” que incluye una metodología de registro de instrumentos musicales.

La Casa-Taller Museo de Laudería y Organología es uno de los espacios más dinámicos en materia de construcción y organología en Chile en la actualidad. Cuentan con la “Revista Chilena de Luthería”, donde hay espacio para publicaciones organológicas. Finalmente, Chile cuenta con el Museo Organológico de Valparaíso y la Colección de herramientas, equipos e instrumentos del Museo Nacional de Historia.

Colombia es otro país con una enorme riqueza musical. Aquí podemos encontrar el “Museo del Disco y de la Música”, que es definido por los colombianos como un centro cultural por la riqueza de su patrimonio y por la plena conciencia de que sus discos y reproductores son verdaderos documentos, no sólo de la música, sino también del sonido. Asimismo, la “Biblioteca Nacional de Colombia” cuenta con el “Centro de Documentación Musical”,

cuyo objetivo es recoger, proteger y difundir el patrimonio musical colombiano y contribuir a la construcción de la memoria colectiva del país. Por último, existe la “Casa-Museo de la Música del Quindío” y es uno de los pocos países de América Latina que cuenta con una “Red Nacional de Centros de Documentación Musical”.

Costa Rica posee la colección de instrumentos musicales etnográficos del Museo Nacional y la colección de instrumentos musicales del Museo del Jade. En el caso de Cuba, hay varios museos y colecciones que afirman la riqueza musical de Cuba, como el Museo Nacional de la Música (que posee el Catálogo de la Colección de Instrumentos Musicales Cubanos) y el Museo de la Música de la Universidad de las Artes. Estas dos últimas instituciones firmaron recientemente una alianza para la conservación, investigación y difusión del patrimonio musical cubano. Asimismo, desde finales de 2021, el Museo Nacional de la Música ha asignado a la casa Julián del Casal la custodia del archivo y la biblioteca del museo, que también alberga patrimonio musical.

Por último, es imprescindible destacar la presencia de la Casa de las Américas, una de las instituciones de difusión, investigación y apoyo artístico más importantes del mundo. La Casa patrocina, premia y publica la obra de escritores, artistas plásticos, músicos, teatreros y literatos con un prestigioso premio anual, y promueve intercambios con instituciones y personas de todo el mundo.

Parte del patrimonio musical instrumental de Ecuador se encuentra en dos importantes sedes: el Museo de Música Popular Julio Jaramillo y el Museo de Música de Loja.

El patrimonio musical de México es incommensurable. Prácticamente cada uno de los 32 estados del país tiene al menos un museo regional o una colección de música o instrumentos musicales. México ha sido punta de lanza en las áreas de conservación e investigación musical, un ejemplo es el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (creado en la década de 1970). Esta institución alberga más de 30 colecciones y archivos relacionados con la historia de la música del país y más de trescientos instrumentos musicales de todas las regiones mexicanas, así como de otros países.

También es importante destacar la colección de instrumentos del Conservatorio Nacional de Música, el Museo Nacional de Antropología y museos locales y estatales como el Museo de Santo Domingo (Oaxaca) o el Museo Regional de Guadalajara. Los edificios religiosos y las academias también son depositarios del patrimonio musical mexicano; albergan más de 400 órganos de tubos que datan de finales del siglo XVII, así como instrumentos vinculados a la vida comunitaria de cada región.

Existen otras importantes colecciones privadas y centros de documentación, como la colección de Juan Guillermo Contreras (con más de 5.000 instrumentos de México y otras

partes del mundo), o el Centro Julián Carrillo, que conserva instrumentos musicales, partituras, libros y otros objetos relacionados con la vida de este importante compositor mexicano de principios del siglo XX.

La Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía cuenta con el único laboratorio especializado en la formación de profesionales de la conservación de instrumentos musicales, donde los alumnos se inician en la materia en un periodo de seis meses. Por último, está la Escuela de Laudería del Instituto Nacional de Bellas Artes, creada hace más de 35 años y que ha formado a importantes lauderos de instrumentos de cuerda.

Panamá inauguró recientemente un nuevo Museo del Reggae, mientras que Puerto Rico cuenta con el Museo de la Música de Puerto Rico. En Paraguay está la Casa Bicentenario de la Música Agustín Pío Barrios, el Museo de Arte Sacro, donde promueven la difusión de la música, el Museo y Academia Nene y Papi Barreto y el Museo de la Ciudad Casa de Hernández.

Perú, otro país que tiene un patrimonio musical muy representativo, cuenta con el Museo Nacional de Perú, la Universidad Nacional de Música de Perú, que tiene un importante podcast llamado Museo del Sonido de Perú, y la recientemente inaugurada Casa Chabuca, dedicada a Chabuca Granda, compositora y cantante peruana. Asimismo, el Museo de Instrumentos Musicales Peruanos invita a

reflexionar sobre los aislados e importantes esfuerzos de coleccionistas privados interesados en demostrar que la música es más rica que los estereotipos regionales.

La República Dominicana inauguró la Casa de la Música, en Santo Domingo. También está la importante colección privada de Augusto Arango, que convirtió su casa en un museo de la música y a lo largo de los años ha coleccionado cientos de soportes de audio, como long plays, discos compactos, casetes y algunos instrumentos musicales.

Uruguay cuenta con el Museo Interactivo de Música de América Latina, la AGADU (Asociación General de Autores de Uruguay,) y el Museo y Centro de Documentación.

Por último, Venezuela es un país caracterizado por grandes esfuerzos para asegurar la permanencia de importantes colecciones, pero también para promover la educación musical y su profesionalización. Tal es el caso del Museo del Teclado. Actualmente, este museo dispone de un catálogo virtual con 25 instrumentos, entre fortepianos, clavicordios, espinetas, clavicordios, pianos cuadrados, etc.

Propuestas y reflexiones finales

La forma en que cada comunidad entiende su patrimonio es muy diversa y normalmente las instituciones lo reflejan. En particular, los instrumentos musicales se incluyen dentro de las artes decorativas, los objetos etnográficos o los objetos funcionales o suntuarios, aunque en la mayoría de los casos tienen su

propio espacio dentro del imaginario musical. También hemos visto distintas formas de entender a los profesionales encargados de su investigación, conservación y difusión.

Sin duda, los lugares que albergan patrimonio musical en América Latina se han visto en la obligación de encontrar las mejores vías para su conservación, independientemente de los limitados recursos disponibles. En el caso de las instituciones con mayor impacto, recursos económicos y humanos, la posibilidad de contratar personal especializado es mucho más viable. Estos lugares también se han convertido en sede de simposios, talleres, cursos y otras actividades de formación y actualización. Sin embargo, la disparidad de situaciones es inmensa. El compromiso de muchas instituciones es genuino, pero a menudo se queda corto frente a los coleccionistas o los museos más pequeños, que al mismo tiempo utilizan el sentido común y los pocos recursos que pueden tener para conservar sus objetos en las mejores condiciones posibles.

Los museos y colecciones de música latinoamericanas deben ser conscientes de que la integración de las tecnologías para el acceso a la información y la consulta general de los objetos que conservan es esencial y urgente. Es crucial crear plataformas de consulta y cruzar información con otras instituciones. La conservación y difusión de nuestro patrimonio presenta nuevos retos que exigen comunicación y proyectos conjuntos. Asimismo, el patrimonio está vinculado a las relaciones que cada comunidad establece con su pro-

ducción simbólica y lo relaciona con sus percepciones de la naturaleza y la cultura. Una enorme cantidad de patrimonio se encuentra en espacios religiosos o academias, y aunque no son colecciones o museos propiamente dichos, son lugares que deben ser conocidos y protegidos por la normativa estatal, nacional o regional a la que pertenecen.

A partir de este contexto, surge una pregunta importante: ¿podrían ser los museos o colecciones públicas un lugar que permitiera impartir cursos, charlas o promover actividades relacionadas con la documentación, registro, valoración y conservación del patrimonio musical, dada la falta de programas de mayor duración? A pesar de los tiempos convulsos que vivimos, la gente sigue interesada en abrir espacios musicales, como hemos visto en República Dominicana, Cuba o Perú.

América Latina es capaz de construir mecanismos de comunicación para conocer las diversas problemáticas de los espacios que albergan patrimonio musical o promueven la difusión de prácticas musicales, pero es urgente buscar una proyección más allá de los viejos esquemas nacionales que circunscriben los ámbitos de actuación a gobiernos de turno o a fronteras que limitan un amplio abanico de relaciones. Es necesario dar mayor visibilidad a los museos y colecciones latinoamericanas.

Las distancias son enormes. Río de Janeiro está más cerca de Lisboa que de México y, en la mayoría de los casos, la comunicación

ocurre a través de rutas aéreas entre capitales con tarifas elevadas. El tráfico terrestre es más fácil en la zona atlántica, pero el problema de las distancias aumenta por la amplia curva de la costa brasileña y el litoral ondulado del cono sur. Las posibilidades de viaje intercontinental por tierra, del Atlántico al Pacífico, son escasas y siempre deben plantearse como una aventura muy lenta. Por mar, los viajes, incluso a través del Canal de Panamá, pueden ser auténticas travesías.

Sin embargo, especialistas de México, Argentina, Paraguay lograron organizar el primer coloquio sobre conservación, organología e historia para conocer las líneas de investigación actuales, las condiciones generales de nuestras colecciones y sus necesidades primarias, los objetivos individuales y conjuntos, entre otros aspectos que redundarán en beneficio de nuestras sociedades y nuestro patrimonio. Por ello, considero fundamental que las comunidades latinoamericanas encuentren representación en instancias como el CIMCIM, ya que a través de ellas encontrarán vinculación y fortaleza.

¿Serán capaces los museos y colecciones de música latinoamericanas de asumir la responsabilidad de representar a las etnias minoritarias, las comunidades migrantes, las comunidades LGBTQ+ o las músicas no consideradas como tales por los círculos académicos? Aquí prevalece el poder de los museos en América Latina:

- El poder de lograr la sostenibilidad.
- El poder de innovar.
- El poder de construir comunidades.

Bibliografía

Referencias:

Girault, Y. y Orellana, I. (2020). Actas Coloquio Internacional Museología Participativa, Social y Crítica. Ediciones Museo de la Educación.

Gobat, M. (2016). La invención de América Latina. Una historia transnacional de antiimperialismo, democracia y raza. *ISTOR- Revista de Historia Internacional*, 17 (67), 61-108.

Moya, J. (2016). América Latina como categoría histórica desde una perspectiva global. *ISTOR- Revista de Historia Internacional*. 17 (67), 13-59.

Los ruidos que somos y los ecos que hacen resonancia.

María Mónica Fuentes, Colombia.

Internacionalista con experiencia en proyectos de comunicación y educación dentro de instituciones culturales. Con más de ocho años de trabajo en procesos de diseño de experiencias para diversos públicos. Ha desarrollado procesos de creación de contenidos digitales desde el storytelling, salas didácticas, materiales didácticos, estrategias de educación, mediación y formación de equipos dentro de museos.



Daniela Zurita, Ecuador.

Daniela Zurita es gestora cultural, museóloga, artista sonora y foto-bordadora. Su trabajo gira en torno al arte y la cultura desde la inclusión de diversas voces. Su trabajo sonoro abarca tanto proyectos con comunidad como independientes que exploran el paisaje sonoro colectivo y personal. Sus estudios universitarios los realizó en universidades de Quito y Lisboa, pero se fía más de experiencia y saberes aprendidos en cada proyecto emprendido.



Alejandro Suárez, Colombia.

Licenciado en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional y magister en Estudios Culturales de la Universidad Javeriana, a partir de sus intereses alrededor de la relación entre arte, educación, patrimonio y museos, ha participado en múltiples procesos de diseño, ejecución y seguimiento de actividades educativas para diversos públicos de museos y otros espacios de educación informal, en donde la creación conjunta y la participación informada, activa, creativa y diversa, constituyen el centro de su trabajo.



Daniela Carvajal, Ecuador.

Socióloga, diplomada en gestión cultural y en feminismos comunitarios, magíster en Humanidades. Trabaja actualmente como Jefa de Espacio Público y Mediación Comunitaria de la Fundación Museos de la Ciudad. Tiene experiencia en el desarrollo de proyectos sociales, comunitarios y culturales; también ha trabajado en el ámbito de las políticas culturales y como investigadora social en diversos temas.



El proyecto “Los ruidos que somos: patrimonios sonoros de los Andes” es un ejemplo de cómo los museos pueden enfocarse en la exploración y el cuestionamiento sobre los patrimonios sonoros desde las relaciones posibles con diversas comunidades. En medio de la pandemia del COVID 19, el proyecto nació con la necesidad de sortear las barreras de acceso físico de los museos. Es así como gracias a la exploración de lo sonoro, el proyecto buscó conectar a las personas con su pasado, su memoria, los lugares que habitan y con sus historias más entrañables.

El proyecto contó con la participación de cuatro museos en Colombia, siete museos en Quito y con un grupo de comunidades cercanas a los equipos de educación de los museos participantes y surgió gracias al apoyo de las becas del SAREC de ICOM. Ahora bien, el trabajo comunitario de los museos participantes es de larga data, esto permitió mantener la comunicación y colaboración con algunas comunidades luego del cierre de los museos durante la pandemia del COVID 19 pues ya tenían vínculos generados. Gracias a ellos se pudieron sostener interacciones desde distintas latitudes y un compartir que se nutría constantemente de esas otras narrativas sonoras que estaban en nuestro cotidiano, en ambos países.

El universo sonoro nos llamó la atención porque entre sus atributos está el de la maleabilidad: se puede escuchar en un transmisor de AM o FM que emite señales desde grandes cadenas de radio o de pequeñas y poderosas emisoras locales o comunitarias; el sonido también se emite por medio de sistemas de comunicación barrial como el

perifoneo; en nuestros celulares podemos hacer registros sonoros, enviar notas de voz y editar sonidos; además, los podcasts, las playlist de Spotify o SoundCloud hacen parte del repertorio sonoro de Internet con el que nos relacionamos a diario. La versatilidad del sonido permite que la valoración, conservación y el cuestionamiento sobre los (contra)patrimonios no dependiera de un espacio físico y tampoco obligó a las personas a desplazarse a lugares específicos, pues el encuentro se hace posible gracias a las ondas radiofónicas (y el internet).

Todo comenzó con un mini ciclo de conversatorios cuya intención fue acercarnos al universo sonoro desde lo práctico y lo teórico. Las sesiones se concentraron en los temas: “Esos ruidos que nos habitan” y “Comunidades y resonancias”. Contamos con la colaboración de reconocidos profesionales que han trabajado experiencias relacionadas al sonido, el patrimonio sonoro, la comunidad y las sonoridades, y el ruido. Junto a ellos exploramos las diversas visiones del patrimonio sonoro y la sonoridad desde diferentes experiencias investigativas, artísticas, sonoras, radiales pero también desde experiencias vitales. En el documento de memoria se recogen las conversaciones compartidas, se puede acceder a él desde el siguiente link: https://drive.google.com/file/d/1t-g1otgot4Zhb5TP3j68E_9p0Zi-isB4x/view?usp=drive_link

Dentro de este territorio del patrimonio sonoro, como patrimonio inmaterial, podemos encontrar dos subterritorios o dos islas. Una de ellas es el patrimonio más evidente que tiene que ver con el archivo, el registro sonoro de todas esas manifestaciones culturales que

quedan plasmadas gracias a la fijación sonora y a la fonografía. Como lo dice su etimología *phonos*: sonidos pos, *graphos*: escritura, fijación, la fonografía es la escritura sonora de aquello que suena, de aquello que se está manifestando como vibración. Por otro lado, en sentido estricto, lo patrimonial culturalmente hablando está del lado de la vibración, es decir de aquello vivo, que se está manifestando y que está resonando allá afuera. (Francisco Tito Rivas, formó parte del equipo fundador de la Fonoteca Nacional de México).

De una cosa estoy convencida y siempre lo he dicho en todos los escenarios en donde he tenido la oportunidad de compartir; América Latina es un gran laboratorio comunicacional, un gran laboratorio de radio. Voy a hablar de la sonoridad de la radio; las emisoras a las que hemos llamado radios populares, radios alternativas, radios indígenas están cumpliendo entre 50 y 60 años de existencia. En este tiempo de trabajo y de experiencia, estas radios se han consolidado como conceptos y movimientos. (Alma Montoya, es militante y hacedora de comunicación comunitaria, popular y alternativa).

Después de un acercamiento general a la sonoridad, nos zambullimos en experiencias sonoras vividas mediante cuatro laboratorios en los que participaron trabajadores de museos y gente de las comunidades cercanas a los museos. La primera sesión giró en torno a la pregunta ¿qué es el sonido y qué es el ruido? Los diálogos compartidos se desarrollaron dentro de los campos estéticos, plásticos y sensoriales del sonido. La propuesta de este laboratorio fue despojarse por unas horas del mundo visual para adentrarse, sentir y

profundizar en el mundo aural. El segundo laboratorio fue facilitado por el colectivo artístico bogotano FreeSoul, permitió identificar diferentes intereses en torno a la pregunta ¿de dónde provienen los sonidos?: los sonidos cotidianos, la historia de los sonidos, los usos de los sonidos, los sonidos y los afectos. Durante el tercer laboratorio exploramos en concepto de “(contra)patrimonios sonoros”, los cuales se ubican en los bordes; reflexionamos que todo trabajo que llegue a los bordes va a estar tinturado de reflexiones constantes. Entonces, los (contra)patrimonios sonoros de los Andes están en continua resistencia y permanente construcción. Por último, en el cuarto laboratorio conversamos sobre la escucha como un proceso vital, un proceso que atraviesa el cuerpo, las emociones y el pensamiento ¿pero qué tan conscientes somos del proceso de escucha?

Después de compartir ideas, preguntas, inquietudes y experiencias sobre la sonoridad nos propusimos registrar y crear piezas sonoras por nuestra cuenta, mediante y en comunidad, en el contexto de talleres de sensibilización y experimentación sonora en los que participaron diferentes personas entre niñxs, colaboradores de museos y personas habitantes de calle, es decir, comunidades diversas con un solo interés: explorar la sonoridad y sus posibilidades creativas y expresivas.

Es así que, de estas experiencias prácticas, co-creamos un archivo donde se encuentran las obras sonoras producidas por las comunidades en los talleres de experimentación y creación que se realizaron en el contexto del proyecto, tanto en Ecuador como Colombia. Las obras sonoras destacan por la creativi-

dad de sus creadores y las diferentes posibilidades que brinda el sonido para expresar nuestro mundo individual y colectivo. Una vez que se ingresa a nuestra plataforma, se podrá hacer un viaje sonoro por diferentes cotidianidades en forma de radionovela, leyenda musicalizada, historias de habitantes de calles, paseos por museos y una serie de experimentos sonoros que permitirán sentir en el cuerpo la experiencia de otrxs, así como las sonoridades de espacios, comunidades y ciudades diferentes. “Los ruidos que somos” durante su desarrollo ha navegado por las diferentes sonoridades de Quito y Bogotá, esta ruta recorrida decantó en la construcción de un repositorio sonoro que alberga varias piezas co-creadas por las comunidades que dieron vida a esta iniciativa. En la plataforma de SoundCloud del proyecto: <https://on.soundcloud.com/2He55> se encuentran alojados distintos registros sonoros que se recogieron durante todo el proceso.

Las preguntas que surgieron durante los procesos ya contados, las experiencias vividas y los aprendizajes adquiridos durante el proyecto son tantos y están tan envueltos en los afectos que se construyeron en el camino que, sería imperdonable no compartir con otrxs la inmensa capacidad que ofrece el sonido para reivindicar la presencia, conservar la memoria y resignificar el patrimonio. Es por eso que existe nuestra “Carta de Navegación”, disponible en <https://fundacionmuseosquito.gob.ec/los-ruidos-que-somos-patrimonios-sonoros-de-los-andes/>. Es una pequeña publicación digital en la que compartimos una posible ruta de creación, que da cuenta de significativas y bonitas actividades para procesar los sonidos. En ese sentido compartimos lo que

creemos más importante en el proceso, es decir: cómo identificarlos, cómo registrarlos y cómo divulgarlos. Nuestra “Carta de Navegación” es también una caja de herramientas que da cuenta de todo lo aprendido y que también es una invitación a colegas de otros museos y comunidades para experimentar a través de lo sonoro las relaciones posibles entre sí. La carta está traducida a tres idiomas: español, inglés y quichwa.

Para nosotrxs es muy importante compartir en este texto las diversas voces que colaboraron a hacer de “Los ruidos que somos” una realidad. Por lo tanto, vamos a compartir testimonios de las voces protagonistas de este viaje, como la de Laura Cortez y Diego Santamaría:

Para mí, participar en el proyecto fue tener la oportunidad de trabajar con la Fundación Museos de la Ciudad, conocer el trabajo y al equipo de Mediación Comunitaria y los valiosos procesos que construyen con las comunidades, poder proponer nuevas herramientas metodológicas y trabajar colectivamente para hacer el taller sonoro con personas en situación de calle. También, desde mi trabajo como investigadora, educadora y creadora sonora, poder poner en marcha y a prueba una metodología y sacar lecciones aprendidas. Conectarme con otras personas que trabajan el tema en Colombia, que es mi país, fue muy importante. El aprendizaje más importante fue trabajar con habitantes de calle, que es complejo, entender que el trabajo con ellos lleva otro tipo de consideraciones metodológicas, de acercamiento, de confianza, y pues entender que su situación es compleja, que su participación “va y viene”, el momen-

to del taller, es el momento en el que están, es el presente de ellos, porque no es que los puedes contactar después o tu piensas que los vas a encontrar en la próxima sesión y no, entonces creo que es “el aquí y el ahora” con ellos. Es también la apertura para escuchar sus historias, ser muy empático, también es jodido, reconocer que es difícil hacer algo más en sus vidas. Son proyectos muy fugaces o pasajeros y se logra lo que se pudo hacer en ese momento. (Laura Cortez)

Yo participé en LRQS como tallerista. Para mí participar en el proyecto tenía un valor significativo en la medida en que se planteaban en un grupo de personas de diferentes latitudes una reflexión inicial sobre el sonido, digamos sobre sus principios y fundamentos, pero también en una posibilidad sobre lo que somos como sujetos y nuestra capacidad de interpretar, de reconstruir, de moldear un poco el mundo a partir del sonido. Finalmente, las cosas en el mundo existen porque se nombran, es a través del sonido que se les da una personalidad, definición, determinación (...) Yo era tallerista pero nunca me asumí desde ahí, sino como posibilitador, un interlocutor que planteaba reflexiones e inquietudes al equipo y a los participantes, fue un ejercicio muy interesante de intercambio de experiencias que, no solo atraviesan lo académico, sino la experiencia vital de escuchar. Me parece uno de los elementos más poderosos pensar en “Los ruidos que somos”, tanto con los colegas latinoamericanos con quienes se compartió y luego con las sesiones específicas que se trabajaron aquí en Bogotá. (Diego Santamaría)

Fue gracias al diálogo entre colegas del campo de la educación en museos que el proyecto logró hacerse desde un marco ético que puso en el centro la escucha y la conversación de y con las comunidades, y cómo las herramientas sonoras podrían ser útiles para nosotrxs. Educadoras como Gaby Morejón y Lorena Pechene fueron nuestra guía para la construcción de la “Carta de Navegación” y sus contenidos:

Para mí, participar en LRQS fue una oportunidad de mirar la vida en ese momento a través de los sonidos y los ruidos, de cómo nuestra cotidianidad está llena de estos elementos sonoros que para nosotrxs son tan cotidianos que no los percibimos. El proyecto fue eso: poner conciencia en que nunca estamos en silencio, tener conciencia de que hasta nuestro propio cuerpo tiene un sonido, un ritmo que va marcando nuestro día a día. Me pareció muy bacán la posibilidad de ampliar y continuar el trabajo con habitantes de calle después de una evaluación sobre qué y para qué trabajar con ellxs, desde ellxs. Fue muy loco conocer más de cómo habitan la ciudad, de su cotidiano, cómo ellxs perciben los ruidos, eso para mí fue una gran experiencia. Esto deberíamos en algún punto retomarlo y seguir pensando la memoria sonora. (Gaby Morejón)

Para mí, participar en LRQS fue interesante y retador al principio, ahí me di cuenta de que a partir de la escucha activa y de utilizar los elementos que se proponían ahí, uno puede identificar cómo los lugares hablan de otra manera. El hecho de ser una mujer ciega hace que yo esté de manera constante de una forma más atenta con el mundo por medio

del oído, sin embargo, creo que hay muchos detalles a los cuales uno no les presta tanta atención, si no que se sitúa más en lo que uno requiere. Creo que a partir de este proyecto es un poco más fácil identificar eso que se quiere contar a partir de lo sonoro. ¿Qué utilizo en mi vida diaria que aprendí? En ese momento reforcé algunos conocimientos que tengo sobre edición de audio y eso me parece muy chévere. El hecho de sentarme a pensar cómo hacerlo y qué hacer fue bastante retador, porque es difícil, el audio si trae unos trabajos importantes y en mi vida creo que trato - a partir de la pedagogía, me gusta mucho todo este cuento de hacer talleres- y trato de conectar a la gente por medio de lo sonoro. Si hablamos de los espacios culturales, se trabaja sobre lo que se ve, pero creo que desde lo que se escucha, también hay mucho por contar y eso trato de hacer en mi cotidianidad, prestarle más atención a esos ruidos, pero también tratar de hacerlo con las personas, que ellos puedan identificar la importancia de prestarle atención a lo que se escucha. De entrada el nombre del proyecto ya es raro, diferente, usualmente cuando uno usa la palabra "ruido" la hace con una carga no tan positiva, el estruendo, el escándalo, como algo que es sonoro pero muy escandaloso, que incomoda, si se quiere, y creo que el pensarse en los ruidos, los ruidos que somos, ya hace que uno se conecte de otra manera, con el nombre y con la actividad. (Lorena Pechene)

Lo que interesa en este proyecto fue la construcción de otras narrativas que tenían que ver con unas voces subalternas, con voces no hegemónicas que dan cuenta de una diversidad cultural comunitaria que nos permitiría pensar en otros sistemas de organización

de estas sonoridades. No tanto el reconocimiento, la clasificación y la conservación de estas sonoridades (contra)patrimoniales, sino cómo el debate sobre ellas ha permitido tensionar y poner en evidencia los conflictos que se generan entre la valoración de lo patrimonial en y con lo cotidiano y con esas memorias construidas desde otros lados, desde abajo. "Los ruidos que somos" demuestra que la exploración de lo sonoro puede ser una herramienta valiosa para el fortalecimiento de las relaciones entre museos y comunidades. Así como lo resalta Laura:

Trabajar con el tema sonoro creo que es bastante relevante para todas las áreas de trabajo social, cultural, patrimonial y comunitario, porque al final nuestra vida gira en torno al sonido y creo que hacernos conscientes de que el sonido también construye comunidad es un tema muy relevante y que ha sido muy poco explorado en el Ecuador, entonces es un tema que podría generar mayor tejido, mayor comunidad y que se lo podría trabajar en muchas esferas con muchas formas metodológicas, con varios instrumentos y con diversas comunidades. Es un tema que da para mucho. Los museos podrían trabajar de muy amplias formas. También se tienen que hacer cosas más colectivas de escucha ¿Quiénes están escuchando esas piezas que salieron del proyecto? ¿Estamos midiendo ese impacto? ¿Cuál es la evaluación del proyecto en las comunidades o solo sacamos unos audios como producto pero qué incidencia están teniendo?

Para concluir, no podemos dejar de decir que todas las experiencias vividas, los aprendizajes compartidos, los sonidos escuchados y los

ruidos producidos durante este proyecto nos han llevado a reflexionar sobre el derecho a sonar que todos tenemos porque, sin duda, si estamos vivos no dejamos de latir. En reconocer y abrazar el valor de nuestra sensibilidad reivindicando la escucha, radica uno de los aprendizajes más bonitos de “Los ruidos que somos”. Además de comprender

que en nuestras sonoridades -que son nuestros recuerdos y vivencias más preciados, pues nos representan y son los lugares que habitamos y queremos- están plasmadas nuestras identidades culturales, nuestros propios patrimonios y (contra)patrimonios andinos.

El rol social de museos y centros culturales de Santiago de Chile durante la crisis social y sanitaria (2019-2021).

Un análisis a partir del uso de las plataformas virtuales.

Daniela Fuentes Arenas, Chile.

Arqueóloga de la Universidad de Chile y Máster en Gestión del Patrimonio Cultural y Museología de la Universidad de Barcelona. Diplomada en Patrimonio Cultural, Desarrollo Local y Ciudadanía y en Educación, Memoria y Derechos Humanos. Directora de la plataforma de divulgación museológica Expo Cultura (@expo.cultura). Socia del Comité Chileno de Museos ICOM-Chile.



El panorama para museos y centros culturales de Santiago se torna complejo a partir del 18 de octubre de 2019 con el inicio del Estallido Social (1), sobre todo para aquellos ubicados en las zonas de protestas. Las instituciones, por tanto, adoptan como medida de resguardo el cierre de sus puertas: algunas de ellas por un periodo prolongado de tiempo, mientras otras reabren a los pocos días, re-

programando su parrilla cultural, para incluir la contingencia social y política, así como generar espacios de participación y manifestación ciudadana.

Posteriormente, la llegada de la pandemia de coronavirus a Chile, a inicios de marzo del 2020, genera nuevos retos y desafíos para los museos y centros culturales de la capital, de-

bido a la cuarentena e imposibilidad de atención presencial al público y donde, además, se debate, organiza y desarrolla un plebiscito para evaluar el cambio de la Constitución Nacional. Las instituciones deben replantear su programación y adoptar estrategias que les permitan seguir funcionando de forma virtual, surgiendo una diversidad de nuevas propuestas museológicas, comunicativas y de extensión.

Debido al contexto social y sanitario, las plataformas virtuales de las instituciones adquieren un papel fundamental, no sólo se consolidan como espacios virtuales, sino que también pasan a ser herramientas de comunicación, difusión, información, ocio, educación, denuncia, y en algunos casos, de participación. Considerando lo anterior, el objetivo de este trabajo fue analizar los roles y usos de las plataformas virtuales de museos y centros culturales de Santiago a lo largo de la crisis social y sanitaria, y reflexionar acerca de su relevancia, así como los desafíos y oportunidades, que el espacio virtual representa en la vinculación con las comunidades y públicos en contextos de crisis.

Plataformas virtuales de los museos y centros culturales de Santiago

Durante las últimas dos décadas los museos y centros culturales en Chile han debido adaptarse a las nuevas tecnologías, plataformas digitales y redes sociales; suceso que ha derivado en la incorporación de áreas especia-

lizadas en Tecnologías de la Información, así como un uso extensivo de Facebook, Instagram, Twitter, YouTube, incluso, Spotify y Tiktok; además de avances en lo que respecta a recorridos virtuales y plataformas interactivas. En esta línea, el uso de la virtualidad ha pasado de ser una herramienta principalmente publicitaria a un útil de trabajo, aprendizaje y ocio al servicio de la sociedad (Forteza, 2012).

Este estudio consideró una muestra de algunas de las más destacadas instituciones patrimoniales de la capital: cinco museos y un centro cultural. La selección se realizó considerando diversos factores que propiciarán la heterogeneidad dentro de la muestra, entre ellos: la locación, año de creación, tema, tipo de institución y administración, entre otros. Las instituciones seleccionadas fueron: 1. Museo Nacional de Bellas Artes, MNBA (1880); 2. Museo Histórico Nacional, MHN (1911); 3. Museo Chileno de Arte Precolombino, MChAP (1981); 4. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, MMDH (2010); 5. Centro Cultural Gabriela Mistral, GAM (2010) y 6. Museo Violeta Parra, MVP (2015).

Respecto a la metodología, se consideró un enfoque cualitativo de análisis de las plataformas virtuales de las instituciones, enfocada en Instagram, Facebook y sitios web entre el periodo de octubre 2019 y marzo 2021; complementado con la realización de entrevistas semidirigidas a algunas funcionarias y funcionarios de las instituciones (principalmente del área de comunicaciones y extensión). El estu-

dio consideró el análisis del discurso (Sagayo 2014), del tipo de contenido publicado, de las intencionalidades y del uso de las plataformas por parte de las instituciones. El análisis conllevó a una propuesta de categorización general de intencionalidades para las publicaciones de redes sociales de las instituciones, donde se definieron las siguientes categorías:

1. Informar al público sobre algún tema.
2. Denunciar/ criticar algún suceso u opinión.
3. Invitar al público a participar de las actividades a realizar.
4. Difundir información que podría resultar relevante o de ayuda al público.
5. Hacer una declaración, entregar una opinión o sobre algún tema o suceso.
6. Homenajear/ conmemorar a personas, suceso histórico o tema.
7. Compartir con el público cierto tipo de contenido, objeto o archivo.
8. Enseñar algún contenido relacionado con la temática de la institución.
9. Dar a conocer al equipo de trabajo y funcionarios/as de la institución.
10. Promover el ocio y entretener.
11. Recopilar experiencias, comentarios, opiniones o archivos del público.
12. Promover el cuidado personal y colectivo del público.

Informar, declarar y denunciar: Primeras reacciones y usos de las plataformas virtuales durante el Estallido Social

Iniciado el Estallido Social, en octubre de 2019, la primera reacción de las instituciones patrimoniales es de resguardo de sus colecciones y de protección hacia sus equipos de trabajo y públicos, cerrando sus puertas por algunos días o semanas, acción que se hace necesaria sobre todo para aquellos espacios ubicados en las zonas de mayor concentración de las protestas ciudadanas. Como consecuencia de esto, los museos y centros culturales, recurren a sus plataformas virtuales para informar sobre el cierre de sus dependencias; tal como se lee en las siguientes publicaciones de instagram:

“Conscientes del escenario actual, y para resguardar la integridad de ustedes y el equipo de trabajadores del Precolombino, las puertas se mantendrán cerradas”. (MChAP, 21 oct. 2019).

“Por y para la seguridad de nuestros visitantes y trabajadores, informamos la suspensión de las actividades...” (GAM, 18 oct. 2019).

En las primeras semanas del Estallido Social, observamos el siguiente panorama: Por un lado, aquellas instituciones que cierran sus espacios físicos durante varias semanas y sólo utilizan sus redes sociales para informar sobre esta situación, como lo hace el Museo Histórico Nacional y el Museo Nacional de Bellas Artes. El mensaje de ambas instituciones en sus redes sociales, es bastante neutro y no

se refieren al contexto de revuelta social. En sus publicaciones se utilizan principalmente fotografías de la fachadas o interior de los edificios, y destaca para el Museo Histórico el uso de los colores característicos del logo del Gobierno (rojo y azul) y el #GobiernoInforma; evidenciando la afiliación estatal de la institución. Destaca además que, en algunas ocasiones, ambas instituciones publican el mismo texto en sus redes sociales, probablemente como resultado de ciertos lineamientos o exigencias provenientes del Ministerio de Culturas, como se lee en las siguientes citas:

“Esperamos poder recibir nuevamente a la comunidad en los próximos días, brindando un espacio de encuentro y reflexión” (redes sociales MHN, 31 oct. 2019)

“Esperamos que pronto podamos recibir a la comunidad, brindando un espacio de encuentro y reflexión” (redes sociales MNBA, 24 oct. 2019).

Por otro lado, están aquellas instituciones que recurren a sus redes sociales para generar un acercamiento hacia la ciudadanía, apoyando la revuelta de manera explícita en sus publicaciones, como hacen el Museo de la Memoria, el Centro Cultural Gabriela Mistral y el Museo Precolombino, instituciones que visibilizan las protestas y defienden el derecho a la manifestación, se solidarizan con los manifestantes y denuncian la vulneración de los derechos humanos. Aquí destacan algunos discursos como:

“La función es la que está pasando en las calles” y “GAM es un centro cultural ciudadano. Aquí se contarán las historias que suceden hoy [...] manifestamos nuestro rechazo frente a las violaciones a los derechos humanos” (Redes sociales GAM, 23 - 25 oct. 2019).

“Frente al conjunto de hechos críticos que han conmocionado al país en los últimos días, nos pronunciamos clara e inequívocamente en contra de la lógica de la guerra. Afirmamos que el derecho a expresar los descontentos sociales ante las injusticias que provienen de las grandes inequidades económicas que lesionan nuestra convivencia es propio de una democracia (Redes sociales MMDH, 21 oct. 2019).

“Creemos en un país justo, donde las ciudadanas y ciudadanos [...] puedan libre y pacíficamente expresar y manifestar sus demandas por una vida digna. Solidarizamos y empatizamos con los hechos ocurridos en los últimos días” (redes sociales MChAP, 21 oct. 2019).

Por otro lado, encontramos la particular situación del Museo Violeta Parra, que pese a no adquirir un posicionamiento institucional explícito como en los casos anteriores, vincula la institución y el legado artístico de Violeta Parra con el contexto social, utilizando sus redes sociales con la intencionalidad principal de compartir contenido, específicamente letras de diversas canciones de la artista chilena, en las que se abordan temas sociales como la injusticia, desigualdad social, violencia estatal, violencia contra el pueblo mapu-

che, etc. A fines de octubre, el Museo realiza la siguiente declaración:

“Hemos publicado las letras de las canciones de Violeta Parra que reflejaron su visión de lo humano y lo social. Su poesía es universal porque habla de la problemática de la existencia humana, y, por lo tanto, es atemporal [...] estamos trabajando para retomar nuestro funcionamiento con el foco en la reflexión de la situación que enfrenta el país y la voluntad para ponernos a disposición de la comunidad (redes sociales MVP, 28 oct. 2019).

Respecto a las acciones y reacciones de las instituciones durante las primeras semanas del Estallido Social, en general se observan dos situaciones diferentes: por una parte, una rápida reacción ante el contexto de manifestaciones y un esfuerzo por ser parte y contribuir como espacios culturales de diálogo, reflexión y participación ciudadana, mediante la realización de actividades como encuentros y cabildos; mientras por otra, se observa una reacción mucho más pasiva y/o tardía, en el caso de aquellas instituciones que prefieren quedarse al margen de los acontecimientos; lo que queda reflejado en las plataformas virtuales de museos y centros culturales. En definitiva, pese a que la intencionalidad de informar y el rol de resguardo del patrimonio es común entre las instituciones, se evidencian claras diferencias en la forma en que se aborda la revuelta social en las plataformas virtuales, quedando registro en ellas, del posicionamiento institucional frente al contexto social y político.

Las plataformas virtuales como herramientas de múltiples usos durante el Estallido Social

A partir de fines de octubre, las plataformas virtuales tomarán un rol fundamental para las instituciones patrimoniales, convirtiéndose en el medio de comunicación principal en un contexto complejo y caótico. Algunas instituciones permanecerán cerradas durante varias semanas, manteniéndose activas sólo a través de sus redes sociales, como ocurre con los museos nacionales; mientras que las otras abrirán sus puertas a los pocos días de iniciado el Estallido Social, reprogramando sus actividades para abordar la contingencia y utilizando sus redes sociales principalmente para invitar a sus públicos a concurrir y participar dentro de sus espacios físicos (ver figura 1).

En función de lo anterior, el uso e intencionalidades de las plataformas virtuales resulta variable entre las instituciones durante el Estallido Social y permite la aplicación de diversas estrategias (ver tabla 1): A modo general, se puede plantear que mientras el MVP y los museos nacionales, utilizan sus plataformas virtuales principalmente para informar y compartir contenido con sus públicos durante el periodo de revuelta; el GAM, MMDH y el MChAP adoptan estrategias enfocadas principalmente en posicionarse y/o consolidarse como espacios de diálogo, participación y manifestación, utilizando la virtualidad con la intencionalidad de convocar a la ciudadanía

e invitar al público a participar de sus actividades de performances, conversatorios, encuentros ciudadanos, charlas, cabildos, etc. En redes sociales, encontramos la intencionalidad de invitar a participar a los públicos en las siguientes publicaciones:

“GAM abrirá sus puertas para acoger a los ciudadanos...” (Redes sociales GAM, 29 oct. 2019)

“Queremos seguir siendo un espacio de encuentro y reflexión en el momento histórico que vivimos. Abrimos la puerta al ciclo de conversaciones: #AlamedaAbierta. (Redes sociales GAM 06.11.2019).

“¡Participar y reflexionar es más necesario que nunca! Por eso te invitamos al encuentro feminista que busca abrir el diálogo en torno a la coyuntura social...” (Redes sociales MMDH, 04 nov. 2019).

“Te invitamos a ser parte del Cabildo Cultural Ciudadano, en el que todas las personas son bienvenidas a dialogar sobre la responsabilidad y aporte que el arte, el patrimonio y la cultura debe tener para la construcción del Chile que soñamos...” (Redes sociales MChAP, 28 oct. 2019).

Sumado a lo anterior, se observan algunos usos secundarios de las plataformas virtuales de las instituciones (ver figura 2), con la intencionalidad de recopilar testimonios, objetos y experiencias ciudadanas, a partir de actividades participativas en torno al Estallido Social, los cuales posteriormente son resguardados por las instituciones e incluso pueden ser uti-

lizados para la generación de nuevas colecciones, o bien, compartidos en redes sociales.

Por último, las plataformas virtuales son utilizadas por algunas de las instituciones para plantear un posicionamiento institucional frente al contexto socio-político de revuelta ciudadana y Proceso Constituyente, mediante las intencionalidades de: hacer una declaración sobre las protestas y demandas ciudadanas por una vida digna, como lo hace el Museo de la Memoria y los DD.HH y el GAM, como también, en menor medida, el Museo Precolombino y el Museo Violeta Parra (ver figura 2). Se suma la intencionalidad de honrar/conmemorar a las víctimas de la represión estatal, como lo hizo el Museo Violeta Parra (escribiendo los nombres de las personas que fueron asesinadas durante las protestas en la entrada de su edificio) o como el Museo de la Memoria y el Centro Cultural Gabriela Mistral mediante algunas actividades masivas de homenaje realizadas en sus espacios físicos; y la intencionalidad de denunciar las violaciones a los DD.HH., lo cual fue realizado principalmente por el Museo de la Memoria, pero también por el Museo de Arte Precolombino y el Centro Cultural Gabriela Mistral.

En resumen y de modo general, vemos que los principales usos de las plataformas virtuales durante este periodo son: informar sobre la situación de cierre (MHN y MNBA) y compartir contenido (MVP), hacer declaraciones sobre el contexto social (MMDH, GAM y MVP), invitar a participar de las actividades programadas (GAM, MMDH, MChAP prin-

principalmente), e incluso apoyar las protestas (GAM y MMDH), homenajear a las víctimas (MMDH y MVP) y denunciar la violación a los derechos humanos (MMDH principalmente).

De la congregación ciudadana al distanciamiento social: plataformas virtuales durante la crisis sanitaria

Una vez que la pandemia del coronavirus se sumó al ya complejo panorama social, cultural y político, la virtualidad pasa a ser más importante que nunca, debido al cierre prolongado de museos y centros culturales en Santiago y a la imposibilidad de atención presencial de los públicos. Es por esto que las plataformas virtuales no sólo se consolidan como el medio de comunicación principal de las instituciones, sino también el medio por el cual mantenerse activas y presentes, volcando gran parte de sus estrategias de difusión, educación, exposición y vinculación hacia el espacio digital. La importancia de las plataformas virtuales se hace evidente, y queda de manifiesto en las redes sociales de los museos, que invitan a sus usuarios a seguir conectados y atentos a los contenidos y actividades compartidas:

“El equipo del Museo seguirá trabajando día a día para conectarlos con las raíces de Chile y América a través de teletrabajo...” (Redes sociales MChAP, 18 marzo 2020)

“Compartiremos día a día diversos contenidos, que te permitirán conocer y valorar el aporte de las culturas americanas”. (Redes sociales MChAP, 20 marzo 2020).

“Hoy, más que nunca, el #MNBA está contigo online. Revisa desde casa el sitio mnba.gob.cl, donde puedes descargar los catálogos de nuestras exhibiciones actuales y pasadas; revisar galerías de fotos con obras de la #ColecciónMNBA; o buscar material en el catálogo online de nuestra biblioteca”. (Redes sociales MNBA, 19 marzo 2020)

“La pandemia que estamos atravesando nos hizo abrir nuestra mente hacia las nuevas tecnologías, y gracias a plataformas como Instagram y Facebook, es que hemos podido seguir enseñando [...] se nos ha hecho fundamental el uso de estas herramientas para seguir conectándonos con ustedes.” (Redes sociales MVP, 16 mayo 2020).

Para las instituciones de la muestra, previo a la pandemia, la virtualidad era un espacio que se venía explorando en distintos niveles, sin embargo, quedaba mucho por hacer. La llegada del coronavirus implica una adaptación forzada hacia la virtualidad, que en algunos casos acarrea diversas complicaciones y limitantes laborales, tecnológicas, humanas y presupuestarias. Esta situación se menciona en algunos testimonios de funcionarios y funcionarias:

“No estaba inserto el tema de lo que es hoy el zoom, el meet [...] hubo que dar un giro en la dinámica de comunicación, servicios y productos que ofrecer [...] los museos nacionales tienen un presupuesto desde comienzo de año, entonces ante ciertas circunstancias no se puede decir: “hagamos esto”, porque

necesitas dinero para ciertos productos y no tienes porque no está designado [...] utilizamos los servicios que ya teníamos instalados. (Entrevista a funcionaria Área de Comunicaciones MHN, marzo 2019).

“Hay complejidades que son de larga data [...] siempre es un problema el presupuesto [...] Uno de los mayores desafíos que tuvimos, fue gestionar una cuenta de zoom, que no es algo millonario, pero que nos costó un año entero. ¿Cómo podemos relacionarnos con el público si es que no contamos con plataformas? Esa burocracia, por un lado, nos afecta nivel de gestión, en temas discursivos y de programación” (Entrevista a funcionario Área de Educación y Mediación MNBA).

Pese al desafío y complejidades del vuelco a la virtualidad, la pandemia propició la oportunidad de generar avances importantes en torno a las plataformas virtuales y de explorar nuevas tecnologías, formatos, usos y alcances de las mismas. Tal como señalan los funcionarios y funcionarias de las instituciones:

“En la pandemia el objetivo más importante era mostrar que el Museo no estaba cerrado [...] nos permitió conectarnos con todo el público que estaba ávido de contenido [...] y hacia el interior, mostrar que era posible hacer un contenido centrado en el usuario, y ahora teníamos los presupuestos y el tiempo, fue una oportunidad enorme [...] Este año, lo que estamos haciendo es cambiar la página web con todo este aprendizaje en pandemia” (En-

trevista a Paula Sánchez, Área de Comunicaciones MMDH, abril 2021).

Otros avances realizados por las instituciones, serán a nivel de inclusión y accesibilidad, como es el caso del Museo Violeta Parra, mediante la incorporación de un intérprete de lengua de señas chilena en todas sus actividades virtuales; así como la oportunidad de llegar a nuevos públicos (de regiones y de otros países). Lo anterior queda de manifiesto en los siguientes testimonios:

“El Museo siempre hace esfuerzos de generar itinerancias por distintos espacios regionales o de todo el país, pero siempre son insuficientes [...] Nos pudimos vincular de manera más estrecha con universidades fuera de Santiago, con agrupaciones, y la gente de otras partes empezó a vincularse con nosotros, porque antes todo lo que hacíamos era presencial (Entrevista funcionario Área de Educación y Mediación MNBA, marzo 2021).

Compartir contenido, enseñar y entretener: Los usos de las plataformas virtuales durante el periodo de pandemia.

Durante el periodo de pandemia vemos que los museos y centro cultural abordan e incluyen el contexto social y de salud en sus plataformas virtuales de diferentes maneras, según las temáticas, archivos y colecciones que albergan (ver figura 3). A través de las publicaciones en sus redes sociales, las instituciones se dedican a: promover y apoyar al sector cultural y artístico en un momento de inesta-

bilidad laboral y económica (GAM), compartir archivos históricos vinculados a enfermedades a lo largo de la historia de Chile (MHN), compartir retratos destacados utilizando mascarillas (MNBA), promover la defensa de los derechos humanos durante la situación de pandemia (MMDH), expresar preocupación por la seguridad de sus funcionarios y funcionarias (MCHAP y MVP) y promover el autocuidado del público y difundir las medidas sanitarias (MNBA y MVP).

Entre las principales intenciones y usos de las plataformas virtuales durante la pandemia del coronavirus (ver tabla 2), por un lado, se presentan aquellas intencionalidades que podríamos considerar como tradicionales y comunes para las instituciones, tales como: informar sobre los horarios de funcionamiento, difundir contenidos diversos relacionados con la temática de cada institución, compartir archivos de manera virtual y enseñar sobre las temáticas y colecciones de la institución; mientras por otro lado, destacan aquellos usos que surgen o se fortalecen durante la pandemia y son el resultado del propio contexto social y sanitario, como enseñar sobre el coronavirus y las medidas sanitarias, promover el autocuidado, compartir el registro de las actividades virtuales, difundir las plataformas virtuales de las instituciones y presentar a los equipos de trabajo y sus labores. Además, se observa en menor medida, la in-

tencionalidad de promover el ocio y entretener (mediante actividades como: cuadernillos descargables, crucigramas, sopas de letras, trivias, entre otros, ver figura 4) y la de recopilar objetos, archivos, reflexiones y testimonios ciudadanos, que posteriormente pueden ser compartidos en las redes sociales de las instituciones, o bien, ser la base para una exposición (como ocurre con “Mi Memoria es Historia” del MHN, que recopila testimonios ciudadanos durante la pandemia, ver figura 4).

A modo general, vemos que todas las instituciones buscan seguir presentes y reforzar el vínculo con sus públicos y comunidades durante el periodo de pandemia, mediante sus plataformas virtuales y principalmente a través de sus redes sociales; las que permiten a las instituciones desarrollar diversas estrategias de vinculación con el contexto nacional, de información y divulgación, de educación, entretenimiento, de promoción de la salud y de participación (al invitar a sus públicos a participar desde sus casas, de las actividades virtuales y talleres de arte y otras temáticas, realizados por los museos y centro cultural). En definitiva, al igual que en el periodo de Estallido Social, vemos que las instituciones adaptan y renuevan sus plataformas virtuales según el contexto y las necesidades específicas de los públicos; lo que se refleja en las intencionalidades y usos que se le otorga a la virtualidad.

Cambios en el uso de las plataformas virtuales entre el Estallido Social y la pandemia de coronavirus

Pese a que, en ambos periodos, las instituciones patrimoniales realizan grandes avances e innovaciones en torno a la virtualidad y aprovechan al máximo sus plataformas virtuales, podríamos señalar que hay ciertas diferencias en torno a las estrategias y formas de uso de las mismas entre un periodo y otro. Una de las principales diferencias es el enfoque otorgado a las plataformas virtuales: mientras que en el periodo de Estallido Social el enfoque es principalmente informativo y de invitación a participar de las actividades realizadas en el espacio físico de los museos y centro cultural, en el periodo de pandemia, el enfoque se vuelca hacia la educación y difusión de contenido, así como de entretenimiento y promoción de la salud. Otra gran diferencia la encontramos en las estrategias de participación con los públicos, ya que, durante la revuelta social las instituciones se orientan a utilizar las redes sociales como un medio para propiciar la participación en el espacio físico; en la pandemia en cambio, la participación se realiza exclusivamente en el espacio virtual, con todas las particularidades que esto implica, adquiriendo los usuarios un rol principalmente de espectador dentro de la dinámica museo-público.

A modo general, observamos para el periodo de Estallido Social, tres usos principales para

las plataformas virtuales, los que han sido categorizados como:

1. **Uso Tradicional:** referido a aquellas intenciones tradicionales, y que ya se estaban desarrollando previo al periodo de crisis social por las instituciones, como informar, enseñar y compartir contenidos relativos a la temática de cada museo y centro cultural.
2. **Uso Convocante:** referido a aquellas intenciones que convocan al público a interactuar y participar de las actividades que realizan las instituciones, ya sea en sus espacios virtuales o físicos. Aquí se incluyen las intencionalidades de invitar a participar y recopilar experiencias, testimonios, objetos de los públicos.
3. **Uso Contextual:** referido a aquellas intencionalidades y usos de las plataformas virtuales que son resultado del contexto social, político y sanitario del momento. Aquí destacan, las intencionalidades de difundir información sobre los derechos de los manifestantes, criticar y denunciar la violación a los derechos humanos, hacer una declaración sobre la revuelta y homenajear y conmemorar a las víctimas.

Para el periodo de la pandemia del coronavirus, también se identifican estos 3 usos generales de las plataformas virtuales:

1. **Uso Tradicional:** al igual que en el periodo anterior, destacan las intencionalidades de informar, enseñar y compartir contenidos relativos a la temática de cada museo y centro cultural.
2. **Uso Convocante:** donde se incluyen las intencionalidades de invitar al público a partici-

par de las actividades virtuales y la de recopilar experiencias y testimonios, así como la de presentar a las personas que trabajan en las instituciones.

3. Uso Contextual: donde destacan las intenciones que tienen directa relación con el contexto social y sanitario, como promover el autocuidado e informar sobre el coronavirus y las medidas sanitarias; así como difundir las renovadas plataformas virtuales de las instituciones y promover el ocio y el entretenimiento en un contexto de cuarentena prolongada.

Algunas reflexiones sobre las plataformas virtuales y su importancia en la actualidad

Este estudio nos deja ver la importancia y el poder de las plataformas virtuales, así como su carácter flexible dentro de un contexto complejo y cambiante, convirtiéndose en poderosas herramientas de comunicación, enseñanza, ocio e información. Tanto los museos como los centros culturales, pueden utilizar sus plataformas virtuales de diferentes formas, para cumplir y desarrollar determinadas intencionalidades y estrategias de vinculación con los públicos y el contexto social, adaptándolas a los cambios sociales, políticos, culturales e incluso sanitarios.

En función de los usos otorgados a las plataformas virtuales durante el periodo de estudio, vemos que, todas las instituciones tienen como objetivo permanecer presentes y participar -en mayor o menor medida- del contexto social durante la revuelta social, así como

durante la pandemia del coronavirus. La contingencia obliga a las instituciones a dar grandes pasos para consolidar su presencia en los medios digitales y explorar nuevas estrategias de comunicación y participación con el público. Por lo tanto, a pesar de todas las grandes dificultades que enfrentaron los museos y centros culturales durante el contexto de crisis social y sanitaria, este período también generó algunas oportunidades de progreso y mejoras en varios temas, tales como: reforzar y generar vínculos con nuevos públicos y comunidades, contribuir a la inclusión social y la descentralización, explorar y experimentar con nuevas tecnologías y consolidarse definitivamente en el espacio digital, mediante el uso permanente de las plataformas virtuales.

La virtualidad ha llegado para quedarse y actualmente es considerada como indispensable para la labor de los espacios patrimoniales. En esta línea, las plataformas virtuales adquieren una relevancia evidente en el contexto de estudio, ya que permiten la exploración de nuevas estrategias comunicacionales; ya no sólo para informar y compartir contenido sino también para propiciar la participación y respuesta de los públicos.

Es evidente que las plataformas virtuales se potencian y aprovechan durante la crisis social y sanitaria, y son fundamentales en el desarrollo de los propios roles de las instituciones, que hemos definido de la siguiente manera (2): el rol comunicativo (referido a la inherente labor comunicativa de las instituciones), el rol educativo (alusivo a la labor de enseñan-

za y de mediación a partir de las colecciones y temáticas que aborda cada institución) y el rol participativo (referido a la orientación de las instituciones de ser espacios que propician y promueven la participación activa de la ciudadanía). Para este estudio, se suman otros roles, como el rol emocional (referido a la labor de las instituciones de generar instancias de expresión emocional y de contención de los públicos en momentos de crisis), el rol vinculante (referido al vínculo que buscan generar las instituciones con el contexto social,

político, cultural y sanitario) y el rol crítico (referido a las situaciones en las cuales las instituciones critican o denuncian ciertos sucesos o acontecimientos sociales y toman posición al respecto).

Por último, este estudio deja en claro la necesidad de aprovechar y potenciar los aprendizajes obtenidos en temas de virtualidad durante el periodo de crisis, así como la necesidad de complementar la labor museológica entre su espacio físico y virtual en la actualidad.

Notas

(1) Serie de manifestaciones ciudadanas originadas en Santiago, y posteriormente propagadas a todo el país. El Estallido Social se caracterizó por sus masivas protestas, el daño hacia el mobiliario público, estatuaria y monumentos, una fuerte represión estatal hacia la ciudadanía y por un centenar de casos de violaciones a los derechos humanos.

(2) Basado en la propuesta de Maya Pérez-Ruiz (2008) de las tres tendencias de la museología: de educación, comunicación y participación.

Referencias Bibliográficas

Forteza, M. (2012). El papel de los museos en las redes sociales. *Biblios (online)*, ni 48 (2012), 31-40

Pérez, M. (2008). La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana? *Cuicuilco*, número 44, septiembre-diciembre 2008, 87-110.

Sayago, S. (2014). El análisis del discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales. *Cinta de Moebio*, 49, 1-10.

Webgrafía

GAM, Centro Cultural Gabriela Mistral. (2019-2021). Instagram: <https://www.instagram.com/centrogam/?hl=es>

Museo Chileno de Arte Precolombino. (2019-2021). Instagram: <https://www.instagram.com/museoprecolombino/?hl=es>

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (2019-2021). Instagram: <https://www.instagram.com/museodelamemoria/?hl=es>

Museo Histórico Nacional. (2019-2021). Instagram: <https://www.instagram.com/mhnhchile/?hl=es>

Museo Nacional de Bellas Artes. (2019-2021). Instagram: <https://www.instagram.com/mnbachile/?hl=es>

Museo Violeta Parra. (2019-2021). Instagram: <https://www.instagram.com/museovioletaparra/?hl=es>

Referencias bibliográficas

Descola, P. (2005). *Pardelà nature et culture*. París: Bibliothèque des Sciences Humaines. Editions Gallimard.

Dobres, M. (2000). *Technology and Social Agency: Outlining an Anthropological Framework for Archaeology*. Oxford: Blackwell.

Dobres, M. & Robb J. (2000). Agency in archaeology, paradigm or platitude? En *Agency in Archaeology*, 3-17. (M. Dobres & J. Robb, ed.). Londres y Nueva York: Routledge.

Ingold, T. (2007). Materials against materiality. *Archaeological Dialogues* 14 (1), 1–16.

Lemonnier, P. (1980). *Les Salines de l'ouest-logique, Technique, Logique Sociale*. París: Maison des Sciences del'Homme, Presses Universitaires de Lille.

Leroi-Gourhan, A. (1964). *Le Geste et la parole (Tome I). Technique et langage*. París: Albin Michel.

Stark, M. (1998). Technical Choices and Social Boundaries in Material Culture Patterning: An Introduction. En *The Archaeology of Social Boundaries*, 1-11. (M. Stark, ed.): Washington D.C.: Smithsonian Institution Press

Viveiros de Castro, E. (2004). Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. En *Tierra Adentro: Territorio Indígena y Percepción del Entorno* 37-79. (A. Surrallés y P. García Hierro, ed.). Lima: Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas.

Webgrafía

GAM, Centro Cultural Gabriela Mistral. (2019-2021). Instagram: <https://www.instagram.com/centrogam/?hl=es>

Museo Chileno de Arte Precolombino. (2019-2021). Instagram: <https://www.instagram.com/museoprecolombino/?hl=es>

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (2019-2021). Instagram: <https://www.instagram.com/museodelamemoria/?hl=es>

Museo Histórico Nacional. (2019-2021). Instagram: <https://www.instagram.com/mhnhchile/?hl=es>

Museo Nacional de Bellas Artes. (2019-2021). Instagram: <https://www.instagram.com/mnbachile/?hl=es>

Museo Violeta Parra. (2019-2021). Instagram: <https://www.instagram.com/museovioletaparra/?hl=es>



Figura 1. Estallido Social: Ejemplos de publicaciones de redes sociales con las intencionalidades de informar sobre el cierre del Museo, MNBA (izq.) e invitar a participar de un actividad ciudadana el Museo Precolombino (der.). Instagram de las instituciones.

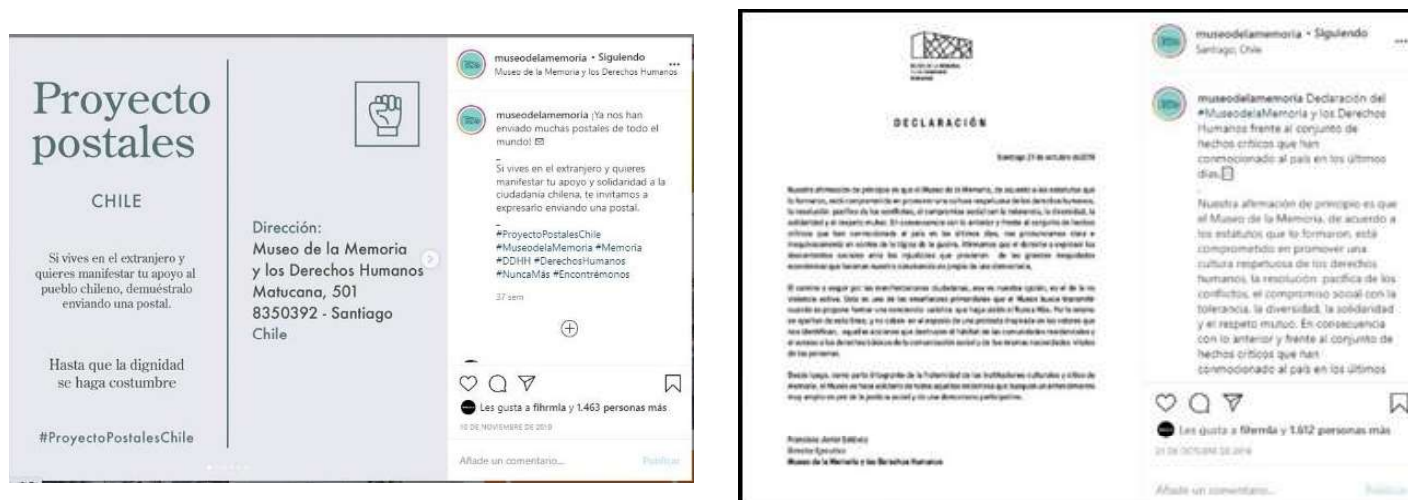


Figura 2. Estallido Social: Ejemplos de publicaciones de redes sociales con las intencionalidades de recopilar experiencias, sentires y opiniones ciudadanas (izq) y hacer una declaración (der.). Instagram Museo de la Memoria y los DD.HH.



Figura 3. Pandemia de Coronavirus: Ejemplos de publicaciones de redes sociales en las que se integra y aborda el context sanitario de diversas maneras según cada institución. Instagram Museo Precolombino, Museo Violeta Parra, Museo Histórico Nacional y Museo Nacional de Bellas Artes.



Figura 4. Pandemia de Coronavirus: Ejemplos de publicaciones de redes sociales con las instencionalidades de promover el ocio, MVP (izq) y de recopilar experiencias y testimonios ciudadanos, MHN (der). Instagram de las instituciones. Nacional de Bellas Artes.

Intencionalidades de las plataformas virtuales	Museo Histórico Nacional	Museo Nac. de Bellas Artes	Museo Chileno Arte Prec.	Museo Violeta Parra	Centro Cultural. Gabriela Mistral	Museo de la Memoria y los DD.HH
Informar sobre los horarios	x	x	x	x	x	x
Compartir contenido	x	x	x	x	x	x
Invitar a participar de las actividades	x	x	x	x	x	x
Compartir el registro de las actividades	x		x	x	x	x
Recopilar opiniones, experiencias y preguntas del público		x			x	x
Hacer una declaración del contexto social			x	x	x	x
Conmemorar a las víctimas de la represión estatal				x	x	x
Denunciar la violación a los DD.HH						x

Tabla 1. Panorama general de las intencionalidades de las plataformas virtuales durante el Estallido Social.

Intencionalidades de las plataformas virtuales	Museo Histórico Nacional	Museo Nac. De Bellas Artes	Museo Chileno de Arte Prec.	Museo Violeta Parra	Centro Cultural Gabriela Mistral	Museo de la Memoria y los DD.HH
Informar sobre los horarios	x	x	x	---	x	x
Compartir contenido	x	x	x	x	x	x
Enseñar sobre la temática de la institución	x	x	x	x	x	x
Enseñar sobre el coronavirus y promover el autocuidado		x	x	x	x	
Invitar a participar de las actividades	x	x	x	x	x	x
Compartir el registro de las actividades		x		x		x
Recopilar opiniones, archivos, experiencias y preguntas del público	x	x				x
Difundir las plataformas virtuales	x	x	x			x
Entretener y promover el ocio	x	x	x	x	x	x
Presentar al equipo de trabajo	x	x	x			
Conmemorar a las víctimas de la Dictadura Militar chilena						x

Tabla 2. Panorama general de las intencionalidades de las plataformas virtuales durante el periodo de pandemia de coronavirus.

“La migración un asunto del presente” Un taller de encuentro y escucha entre educadores de museos.

María Mónica Fuentes, Colombia.

Internacionalista con experiencia en proyectos de comunicación y educación dentro de instituciones culturales. Con más de ocho años de trabajo en procesos de diseño de experiencias para diversos públicos. Ha desarrollado procesos de creación de contenidos digitales desde el storytelling, salas didácticas, materiales didácticos, estrategias de educación, mediación y formación de equipos dentro de museos.



Los museos se han configurado como instituciones que tienen la vocación de difundir e investigar los patrimonios de diversas sociedades. No obstante, aunque son lugares públicos, muchas poblaciones no tienen acceso a estos espacios, por lo cual estos quedan fuera de la oferta de los mismos, enfrentando barreras de acceso por la falta de documentos de identidad para el ingreso o el pago de una boleta. Ante esta paradoja donde la ins-

titución Museo se define a sí misma como un lugar abierto, la inclusión de las poblaciones migrantes que en un gran porcentaje puede tener condiciones de ilegalidad en su estatus de residencia se ve limitada o restringida totalmente.

Sumado a lo anterior, la migración ilegal se ha convertido en un fenómeno como un tema central en nuestra sociedad, generando desa-

fíos y preguntas sobre cómo abordar y representar esta realidad en los museos. Los educadores de los museos miembros de CECA (Comité Internacional de Educación y Acción Cultural) tienen la responsabilidad de reflexionar sobre esta problemática, buscando estrategias educativas que promuevan un diálogo inclusivo y decolonial con las comunidades migrantes, para transformar las prácticas y posturas frente a la atención de públicos en condiciones de vulnerabilidad. Logrando con lo anterior, generar acciones frente a la forma en que estas personas deben ser representadas como miembros de las comunidades a las que llegan.

Y desde esta perspectiva el grupo de decolonialidad del CECA LAC planteó un taller llamado “La migración un asunto del presente” en alianza con el proyecto “Un Museo Para Mi” donde se usó el material didáctico troquelado para facilitar el armado de maquetas que representaban las actuales condiciones y enfoques en los espacios museales de los participantes, con el fin de abrir un espacio de reflexión y discusión sobre el impacto políticos de los discurso frente a la migración ilegal y el estatus de refugiados en diversos países.

El objetivo de dicho taller fue vincular los estudios decoloniales con una mirada crítica frente a las migraciones contemporáneas, cuestionar las acciones de los museos, poniendo en práctica estrategias de difusión de saberes que sean inclusivas y respetuosas hacia las comunidades migrantes. La sesión se desarrolló en el marco del encuentro general del CECA en el Museo Pedagógico en Praga, permitiendo la participación de educadores de museos de diversos continentes. El taller

se realizó en español, inglés y francés en paralelo.

La metodología utilizada en el taller fue muy efectiva y dinámica, permitiendo que todos los participantes pudieran compartir sus ideas, contribuyendo y aportando las reflexiones colectivas. La actividad de “Un Museo para mí” fue entonces una herramienta muy útil para simbolizar las barreras y fronteras que generan los museos para el acceso a los derechos culturales de las poblaciones migrantes y refugiadas.

Además de esto, el enfoque decolonial del taller permitió una comprensión más profunda de los procesos de exclusión y marginalización que enfrentan estas poblaciones en los espacios museales, que muchas veces reproducen lógicas, como discursos hegemónicos y colonialistas. Se enfatizó en la necesidad de generar procesos de transformación y cambio que permitan una verdadera inclusión y participación de estas poblaciones en la construcción de la memoria y la identidad cultural de las sociedades contemporáneas.

Durante la actividad, se presentaron diversas experiencias y proyectos de educación e inclusión de poblaciones migrantes y refugiadas, se habló de los desafíos y limitaciones que enfrentan estos proyectos y se buscaron alternativas y estrategias para superarlos.

Este taller también fue un espacio de encuentro entre educadores de museos que permitió tener una comprensión de los desafíos y oportunidades que enfrentan en su trabajo diario. Estos espacios brindan la oportunidad de discutir juntos las limitaciones que a me-

nudo enfrentan, compartiendo los anhelos y sueños que tienen para crear un impacto más significativo en las comunidades en las que se trabajan y lograr reflexionar sobre las mejores prácticas que han logrado ser efectivas en el pasado.

Por ende, este tipo de espacios permiten crear vínculos profesionales significativos y relaciones personales valiosas, esto es especialmente importante en un contexto de trabajo que puede ser solitario y estresante en ciertas ocasiones. De esta manera, estos encuentros no solo son una oportunidad para compartir desafíos y soluciones sino también una forma de reconectar y encontrar ánimo para seguir adelante en nuestro trabajo.

Este taller fue una realidad gracias al liderazgo de Silvana Lovay, Adriana Palafox e Irene Pomar, quienes han construido del CECA LAC una red de afectos que se pregunta por los retos del sector de la educación y los puentes que deben construir los museos para hacerlos espacios más amables y conectados a las realidades locales. Este taller a su vez fue un espacio para compartir inquietudes, pensar los retos de los museos y explorar el poder de los equipos educativos para conectar poblaciones más allá de la representación, sino en clave de acción.

Laboratorios ciudadanos feministas en museos de México.

Jessica Ramírez, México.

Diseñadora Gráfica con perspectiva de género, candidata a doctora en Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. Labora para el Comité Nacional Mexicano del Consejo Internacional de Museos y en la Fundación Cultural Antonio Hagenbeck. Ha trabajado en Fundaciones y ONG's vinculadas con los museos, el arte y el feminismo como la Red Nacional de Refugios, el Seminario de Investigación Museológica y la Coalición de Mujeres Rurales.



Ciudadanía y acción cultural en los museos

La sociedad, a través de luchas sociales, esfuerzos políticos y diversas formas de resiliencia social y cultural, ha desarrollado procesos de soberanía y transformación para lograr la conformación de sus derechos y el ejercicio de su ciudadanía. En este sentido, la

ciudadanía se refiere a “una serie de prácticas culturales, simbólicas, políticas y económicas que definen la calidad de los derechos y obligaciones dentro del Estado” (Limón y Real, 2019), mientras que la soberanía se define como libertad e independencia, es decir, tener las herramientas para desarrollarse en un espacio de convivencia e incidencia (Bob-

bio, 2002). Ambos conceptos confluyen en el proceso de participación activa dentro de la sociedad.

Mediante el ejercicio de los derechos humanos, todas las personas, sin excepción, deben tener acceso a aspectos tan esenciales como la vida: la cultura es uno de ellos. La Declaración de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural establece el derecho a participar en la vida cultural desde los ámbitos individual y colectivo, disfrutar del progreso científico y sus aplicaciones, la protección de los intereses morales y materiales correspondientes a las producciones científicas, literarias o artísticas y la libertad para la investigación científica y la actividad creativa.

De esta manera, los Estados tienen la obligación de proporcionar las herramientas para el ejercicio igualitario de estos derechos en la diversidad de los grupos donde se desarrolla la cultura, para protegerlos y garantizarlos. Para ello son necesarias cinco características: disponibilidad, accesibilidad, aceptabilidad, adaptabilidad e idoneidad; todos ellos deben de implementarse en los museos.

Laboratorios ciudadanos en museos: inclusión desde una perspectiva de género

A partir de las ideas anteriormente expuestas, desde el ejercicio de los derechos culturales y la erradicación de la violencia contra las mujeres, algunos museos tienen la posibilidad de activar espacios seguros de reflexión, configuraciones artísticas, culturales y científicas para la visibilización de la violencia contra las mujeres.

Históricamente los estudios de público de los museos han introducido la voz de los visitantes, permitiendo la interacción directa con ellos y su inclusión en el proceso museológico y museográfico desde la planificación, el diseño y la producción. Sin embargo, a pesar de estos esfuerzos, sus resultados no siempre llegan a soluciones prácticas y quedan en el análisis.

En este contexto, los LICs (Laboratorios de Innovación Ciudadana) constituyen una alternativa para involucrar a las personas en acciones directas, donde el aspecto consultivo es parte del proceso pero no su objetivo. Por lo que el concepto de innovación y su peculiaridad con la participación ciudadana está generalmente determinado por el desarrollo creativo de un nuevo proceso o su mejora, muchas veces asociado a fenómenos de carácter tecnológico, pero no limitado a ellos (Godín, B, 2008).

El carácter horizontal de esta metodología lo diferencia por medio de la dimensión ciudadana de otros tipos de innovación, el centro de la acción es la ciudadanía y su inclusión participativa a través del mapeo de habilidades, conocimientos, necesidades y contextos; Por tanto, se adapta a múltiples realidades, alcanza niveles de sincretismo, implicación y escucha, en lo que podemos llamar “comunidades de conocimiento” o “sociedades del conocimiento” (García, 2004) y como “redes distribuidas de pares que se han mostrado como un actor clave en la propia construcción de la Web, el Software Libre o Wikipedia” (García, 2018). De esta manera, los hilos conductores son la experimentación, la incertidumbre/error y la confianza, que son parte

esencial de cualquier espacio de cooperación en la resolución de problemas.

En este sentido, los LICs son espacios de encuentro para la creación de prototipos diversos, por lo que sus resultados son soluciones mejorables y que adaptan nuevas experiencias (Pascale & Resina, 2020). Sin embargo, su impacto puede repercutir en las políticas públicas, pasando de la neutralidad al cambio social (Criado, 2015). Para que esto sea posible son necesarios tres aspectos fundamentales: dinámicas horizontales, herramientas de mediación y un entorno de experimentación constante encaminado a crear conocimiento/cultura libre.

La lógica del funcionamiento participativo y multinivel de los LICs es la cuádruple hélice de su modelo de innovación (Arnkil, 2010), la generalización de la “innovación abierta” y diversas formas de innovación social expresadas en forma de espacios de “coworking” o “economía entre pares”. Es decir, la interacción entre los diferentes agentes involucrados: gobierno, industria, academia y ciudadanía, a partes iguales, para la generación de innovaciones abiertas.

Caso de Laboratorio: Mujeres en el Museo.

El objetivo de este artículo es presentar un estudio de caso específico relacionado con la procuración de ciudadanía de las mujeres dentro de los museos, siendo este el que se llevó a cabo a través del Observatorio de Museos Raquel Padilla Ramos (OMRPR), colectivo mexicano que busca transformar, proponer y llevar a cabo acciones para despatriarcalizar los discursos en los museos. Surge de las

trabajadoras del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), que tiene bajo su custodia 162 museos, ante el feminicidio de la antropóloga Raquel Padilla. Entre sus acciones está el trabajo directo con la ciudadanía, por lo que los LICs fueron una de las estrategias que implementaron en 2020.

Laboratoria Mujeres en el Museo, organizada por la OMRPR, contó con la participación de más de 70 mujeres de diversas disciplinas y orígenes, reunidas para crear prototipos con perspectiva de género. Este LIC contó con el apoyo del INAH y con el acompañamiento de MediaLab Prado. Se desarrollaron dos proyectos (Divulgación Significativa y Mapeo Colectivo), con un total de cinco prototipos:

- Lactando en libertad.
- Mapeo de colaboradoras
- Autodiagnóstico
- Evaluación de la exposiciones
- Vídeo documental

Estos prototipos han sido implementados en al menos un espacio museístico dentro del INAH, ya sea total o parcialmente.

Inspectoras de museos. Estrategias híbridas y feministas en los museos.

Por otro lado, la iniciativa del “Laboratorio para la Reinención Participativa en los Museos” (LRPM), se desarrolló con el objetivo de realizar “propuestas, alternativas, estrategias y metodologías sobre la participación social y comunitaria en los museos, especialmente en los institucionales” (BIBLIOTECA LABS, 2022). En ella, se logró incorporar otras acciones en

el mismo sentido que con “Laboratoria: Mujeres en el Museo”, pero con otros alcances. Se llevó a cabo en colaboración con el Ministerio de Cultura y Deporte de España, a través del programa Laboratorios Ciudadanos Distribuidos, en una acción internacional simultánea realizada en noviembre y diciembre de 2021.

La LRPM reunió proyectos que propiciaron un espacio de cooperación, donde cualquier persona o colectiva interesada podía incidir en el entorno museístico, independientemente de su experiencia profesional. Se seleccionaron tres proyectos para desarrollar con la ciudadanía y vincularlos con los pueblos originarios, la ciudad y el feminismo.

Uno de los proyectos presentados en este laboratorio fue “Construyamos una nueva mirada: narrativas visuales feministas en los museos” que buscó desencadenar una serie de ideas críticas sobre la representación de la diversidad humana dentro de los museos para repensar, analizar y construir nuevas narrativas para despatriarcalizar los discursos a través de experiencias ciudadanas personales.

La mediación fue parte fundamental para generar vínculos para la definición de objetivos, metas y actividades dentro de cada hito; además de la escucha abierta y participativa. La documentación de cada paso también es fundamental, no sólo para uso histórico, sino también como herramienta de recuperación de ideas y reflexiones dentro de los hitos y sus definiciones futuras.

El resultado de este laboratorio fue el desarrollo de una caja de herramientas para inte-

grar la perspectiva de género en los museos desde tres enfoques: participación crítica y activa del público (propuestas violeta), información sobre feminismo y perspectiva de género (información violeta), documentación de acciones feministas en los museos (visibilidad violeta).

Para ello se creó “Inspectoras de Museos”, que consta de una serie de herramientas/estrategias y una figura colectiva de forma híbrida. El proyecto está contenido en una página web donde se pueden encontrar las particularidades de cada actividad (Tabla 1):

Conclusiones

Los LICs tienen un amplio potencial de acción en los museos, ya que la cultura se alimenta de la experimentación, la especulación y la incertidumbre, a través de la naturaleza humana del asombro, el aprendizaje y la convivencia para generar estrategias a partir de dispositivos críticos y experiencias participativas. Sin embargo, todavía queda un largo camino por recorrer para que sean parte sustancial de los museos, debido a las barreras de horizontalidad que se requieren, los resultados que no son fácilmente medibles y su largo e intrincado proceso.

Inspectoras de museos y otras iniciativas ciudadanas no son sólo ejemplos de cómo es posible cambiar la dinámica, el trabajo y el poder dentro de los museos; sino que también evidencian la necesidad de documentar y difundir los procesos para hacerlos replicables y adaptables a cualquier espacio y tiempo. El museo es el mecanismo ideal, ya que proporciona tanto el lugar físico como la mediación

que implica el desarrollo continuo de conocimientos y capacidades en diálogo con las diferentes líneas de acción.

La implementación de Inspectoras de Museos se lleva a cabo oficialmente en el Museo Ex-convento de Culhuacán desde marzo de 2022, con talleres de experimentación artística para mujeres, difusión de información violeta y Fe-

mhackeos con visitas guiadas. Este es sólo un ejemplo de que es posible cambiar paradigmas participativos en los museos, ya que es un espacio ideal para la sostenibilidad social, para el desarrollo continuo de conocimientos y habilidades en diálogo con la ciudadanía. El museo es un puente entre las sociedades pasadas, presentes y futuras.

Referencias

Arnkil, R. (2010), Explorando la cuádruple hélice. Outlineing user-oriented Innovation models. Universidad de Tampere, Centro de Investigación del Trabajo, Documento de Trabajo N° 85.

Bobbio, N. (2002) Diccionario de política, Ed. Siglo XXI.

Criado, M. (2015). Los laboratorios ciudadanos. Un estudio de caso: El Medialab-Prado y su impacto en el ámbito local. [Tesis de maestría, Universitat Oberta de Catalunya]. <http://hdl.handle.net/10609/61345>

Godín, B. (2008). Innovación: la historia de una categoría Documento de trabajo. Institut national de la recherche scientifique, Centre Urbanization Culture Société, Montréal. <http://www.csiic.ca/PDF/IntellectualNo1.pdf>

García, M. (2018). Los laboratorios ciudadanos en los sistemas de experimentación e innovación. Abrir instituciones desde dentro. [Hacking dentro del Libro Negro]. Laboratorio de Aragón Gobierno Abierto. <https://cutt.ly/gLnZvDG>

Pascale, P. y Resina, J. (2020). Prototipando las instituciones del futuro: el caso de los laboratorios de innovación ciudadana (Labic) .Revista Iberoamericana de Estudios del Desarrollo 9(1):6-27. DOI: 10.26754/ojs_ried/ijds.437

LABS BIBLIOTECARIOS, El otro museo <https://labsbibliotecarios.es/proyecto/el-otro-museo/>

Herramienta	Tipo	Descripción
Cartilla de autocuidado	Información violeta	Herramienta dirigida para las trabajadoras de museos para el autocuidado feminista y como reflexión en torno a su espacio laboral.
Museo libre de violencias		Decálogo que visibiliza acciones para hacer del museo un espacio libre de violencias.
Violentómetro de museos		Imagen que muestra las distintas violencias que viven las mujeres dentro de los museos.
Femhacking (imagen 1)	Propuestas violetas	Actividad identifiquen, intervengan y transformen contenidos machistas con el registro del contenido, el “hacking” y su divulgación en redes sociales con el #femhackingmuseo.
Mirilla violeta		Instrumento para la visita que para reflexionar acerca de representación de las mujeres con preguntas detonadoras.
Mujeres en el Museo		Actividades que tengan en el centro a las mujeres, para facilitar a las visitantes el uso de su voz y dar sus opiniones dentro del museo.
Repositorio	Visibilización violeta	Recopilación de las acciones que se han llevado a cabo en el territorio mexicano para despatriarcalizar los museos.

Tabla 1. Tabla 1: Caja de herramientas. Inspectoras de Museos 2021



Imagen 1. Femhacking activado en el “Museo ExConvento de Culhuacán, Ciudad de México, 2021.

SECCIÓN 2

Definir lo casi indefinible

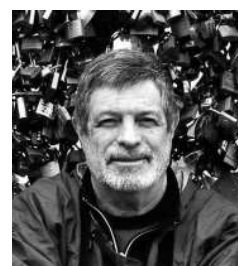


CHASKI
ICOM consejo
internacional
de museos
LAC

“El Museo: Para que todo lo sólido NO se disuelva en el aire”.

Julio Rayón, Argentina.

Julio César Rayón es un dibujante, grabador, escultor, docente y gestor cultural, nacido en Córdoba y radicado en Rosario, donde desarrolla su producción artística hasta la actualidad. Ha realizado 35 muestras individuales y ha participado en más de 40 exposiciones colectivas. Su participación en salones ha sido sostenida a lo largo de su carrera, y sus obras pertenecen a colecciones públicas y particulares en Argentina y el extranjero.



Es encomiable la tarea de mantener actualizada la definición de museos.

Es reconfortante también ver reflejado en ella la amplitud de sus límites y su inserción en la sociedad.

Estas razones y otras me llaman a reflexionar sobre su importancia, devenir y futuro.

Hay una cita de Karl Marx que dice: “Todo lo sólido se disuelve en el aire” Si todo lo sólido

se disuelve en el aire ¿Cómo haremos nosotros, los mortales, los que estamos solo de paso por la piel de este mundo, para atrapar siquiera una minúscula parte de ese devenir y resguardarlo de la insoportable evanescencia?

Los museos, todos los museos, pueden ser vistos como intentos desesperados que los hombres diseñamos para atrapar la fugacidad que todo lo devora. ¿Qué haríamos sin museos? sin estos espacios donde lentamente se

van acumulando objetos, imágenes, fragmentos de nuestro pasar, capítulos sombríos o luminosos de la historia que vivimos a diario.

¿Qué sabrían del ayer las generaciones nuevas si no hubiese un espacio, un mínimo lugar donde poder asomarse al pasado, revisarlo, preguntarle por los contornos que tuvo la vida de entonces?

Un museo es más que un territorio de mera exposición, es una platea abierta a la reflexión sobre nuestro presente. En las modas de nuestros antepasados, en sus gustos, en sus formas de gozar la vida, en sus dilemas con la historia, están algunas de las claves de nuestro presente. Si nadie atesorara esas imágenes, si nadie resguardara del olvido y la evanescencia esas historias, si nadie les quitara el polvo a esos objetos olvidados que de alguna manera cargan el aura de las manos que los hicieron ¿no sería nuestro presente aún más frágil, más vulnerable, más endeble de lo que ya es?

Somos todos hijos de esos lugares, venimos del linaje de nuestros abuelos que un día llegaron o de aquellos que desde siempre están aquí. Donde se propusieron soñar un futuro mejor que el de la asechanza perpetua de los que venían.

Somos hijos de esos sueños.

Todo lo sólido se disuelve en el aire, todo lo que es materia busca infatigable su forma de hacerse inaprensible...Ojalá podamos atrapar la mayor cantidad de resonancias de nuestro pasado, traer o seguir trayendo a estas pare-

des los sueños o la pasión de los que nos precedieron.

Enseñarnos a valorar la belleza de las cosas y enseñarnos también a aprender de ellas para que nos ayuden a comprender nuestro presente. Para que algo sólido permanezca entre nosotros. Para que no todo se desintegre y sea olvido, es necesario que haya cazadores dispuestos a atrapar lo que huye.

Algo también me inquieta y me interroga, y es que los estados y las instituciones que rigen las políticas culturales ponen un especial énfasis en la construcción de nuevos edificios (continentes) que no siempre dan el mejor cobijo a las colecciones (contenido).

Es más, se convierten en sí mismos en una fuerte atracción evidenciando un interés por atraer mucha gente, residentes, visitantes y turistas, no digo que esté mal, me pregunto: ¿Los conservadores están midiendo la incidencia de la cantidad de usuarios del museo para que el flujo de ellos no dañe las obras expuestas? ¿Cómo podremos acomodar los intereses entre la cantidad y la conservación de los bienes?

Otra de mis múltiples preocupaciones está dado en los límites de los museos, me refiero a espacio, condiciones de guarda y exposición, personal y recursos económicos etc., ¿y por qué de esta preocupación? Porque constantemente estamos ampliando las colecciones.

¿Debemos tener en los museos todo? Digamos en diversos museos ¿es posible preservar, guardar, estudiar y exponer toda la evolu-

ción de las especies, toda nuestra producción humana a través del tiempo? ¿Se podrá contener toda la evolución humana con sus restos y su producción? ¿y la producción actual habrá que guardarla ahora? ya que la mayoría de ella se reciclará y lo no guardado se perderá. Entonces ¿cuánto espacio, cuánto personal, cuántos recursos serán necesarios?

Nuestras sociedades están tomando conciencia de que nuestro mundo está en peligro con su clima alterado, consecuencia en parte de nuestro propio accionar. Pronto por la sobreexplotación habrá escasez de recursos naturales no renovables. La formación de zonas de pobreza y de riqueza –(como ya lo vemos) formará e incrementará movimientos de seres humanos más allá de lo que los estados podrán soportar con sus recursos, creando una violencia cada vez mayor.

Los conceptos en que los estados se basen podrían ser motivos de conflictos internos o de guerras, me refiero a Democracia y Totalitarismo, estos tópicos, entre otros, podrían hacer que los recursos económicos de los estados sean menores hacia la cultura en general.

Vemos que hay cada vez más museos que invierten enormes cantidades de dinero en exposiciones donde se modifica la arquitectura, se pintan las paredes, se colocan enormes textos (que el público rara vez lee, que algunos colegas dicen entender, pero que generalmente son crípticos) y se expone algún objeto u obra dentro de un enorme espacio vacío.

Los museos de arte hacen exposiciones de arte “efímero” y luego intentan conservarlo contradiciendo el fin mismo de la obra. Por supuesto se lo fotografía, filma y mide con la intención de poder luego hacerlo nuevamente, lo cual ya es otra obra y esta su copia. No es teatro ¿pero se intentan nuevas funciones?

Creo que nuestras instituciones deben ser cuidadas desde adentro, cuidando lo que la sociedad ha puesto en nuestras manos, el patrimonio y los recursos, porque si desde las instituciones no se tiene presente dicha pauta, que se sostiene con límites a su despilfarrero, los límites se nos pondrán desde afuera y eso siempre es más doloroso.

Estoy convencido, es perentorio hoy más que nunca, que nuestros museos se llamen a reflexiones sobre su interior, sus alcances, sesgos y limitaciones, construyendo miradas que ayuden a la sociedad a pensarse más solidaria, más transparente, con un objetivo común de paz que ayude a formar personas que vean como normal lo distinto, lo diferente y lo diverso de nuestra especie. Somos con los otros.

Para que todo lo sólido NO se disuelva en el aire.

Nota: Esta es una reflexión escrita en primera persona a fin de compartir la experiencia de muchos años, que hubiera sido posible sin el trabajo colectivo.

Mesa redonda para la educación en los museos Venezolanos.

Una nueva definición, una crisis y una permanente reinvencción.

Lariza Fuenmayor, Venezuela.

Licenciada en Artes Plásticas por la Universidad Católica Cecilio Acosta. Tiene una maestría en museología por la Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda y un máster en educación en museos por la Universidad de Zaragoza. Actualmente realiza un doctorado en Historia en la Universidad Nacional Experimental de las Artes en Venezuela. Ha sido Jefa de educación en el Museo de Arte Contemporáneo del Zulia y Coordinadora General de Gestión Educativa y Mediación de la Fundación Museos Nacionales de Caracas. Miembro del CECA ICOM Venezuela.



“Dónde iremos a buscar modelos, la América española es original, originales han de ser sus instituciones y su gobierno, y originales los medios de fundar uno y otro: o inventamos o erramos”. Simón Rodríguez.

Introducción

El 24 de agosto de 2022 fue aprobada una nueva definición de museo. Un concepto que a lo largo de la historia no ha sido estático,

sino que es sometido a revisión permanente por parte del Consejo Internacional de Museos ICOM. Es un momento oportuno para que los museos y particularmente las áreas educativas se revisen, dialoguen, debatan y,

de manera colectiva, manifiesten su relevancia, participando y asumiendo posturas críticas ante la crisis que han generado los últimos sucesos políticos, sociales, económicos, acontecidos a nivel mundial.

El nuevo concepto de museo se establece en el marco de las devastadoras sanciones económicas hacia Venezuela, impuestas por el gobierno de los Estados Unidos desde agosto de 2017, actualmente vigentes, a las cuales se sumó inesperadamente la crisis pandémica mundial provocada por el COVID-19. Observamos que ya para el 2020 los museos venezolanos se encontraban en condiciones de precariedad y vulnerabilidad, situación que la pandemia terminó de intensificar.

Ante estas circunstancias, la educación en los museos venezolanos nos muestra un panorama complejo e indefinible, donde es quizás la viva voz de los educadores de museos la que nos puede arrojar ciertos datos de un sector inmerso en una profunda crisis difícil de visualizar. Problemáticas como la institucionalidad, las políticas educativas de museos, la formación y capacitación, la precaria situación salarial, la deserción de profesionales competentes, son algunos de los aspectos más señalados por los educadores. De cara al futuro no se visualiza que esta situación pueda mejorar a corto plazo, sin embargo, la opción para muchos educadores apunta hacia el importante rol que juega en este momento una formación contextualizada, crítica, coherente, sustentable y con bases teóricas sólidas pensadas desde nuestro continente latinoamericano y desde nuestras propias referencias.

Una nueva definición, una crisis y una permanente reinvencción son tres ideas desde donde ofrezco una mirada al panorama actual de la educación en los museos venezolanos, desde una perspectiva crítica y autorreflexiva. De allí surge la propuesta de una mesa redonda como una acción que puede abrir espacios de diálogo y de encuentro afectivo y sanador entre los educadores de museo, donde se puedan generar ideas reconstructivas para el cambio, inspirados en la reciente aprobación por parte del ICOM de una nueva definición del museo.

Una Nueva definición

Haciendo un poco de memoria sobre el origen de la museología en el país, encontramos que al museo venezolano lo caracteriza desde sus inicios una cualidad educativa. Surge, a diferencia de otros países, de la necesidad de conformar un grupo de objetos naturales y culturales destinados a la formación tanto en el campo de las artes como la ciencia, y no de la necesidad de albergar un patrimonio en sí. El primer museo en Venezuela fue creado por el investigador de ciencias naturales de origen alemán Adolf Ernst. Tenemos que “El proyecto de creación del Museo Nacional se materializa el 28 de octubre de 1875 en la sede de la Universidad Central de Venezuela Ubicada en San Francisco en Caracas”, (El primer museo creado en Venezuela, 2011) el cual es destinado a apoyar la enseñanza de las ciencias en el ámbito universitario.

En 148 años de historia hemos visto la evolución de estos recintos culturales y cobrar impulso a partir del auge de la explotación y posterior boom petrolero de finales de los

años setenta y ochenta. La bonanza petrolera que se dio en Venezuela para ese momento permitió la creación y edificación de museos por parte del Estado, así como la conformación de importantes colecciones de arte. En este periodo se crean la Galería de Arte Nacional (1976), El Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (1974), el Museo Alejandro Otero (1990), El Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (1995), entre otros.

La institucionalidad del Estado venezolano se ve representada en la creación del Consejo Nacional de la Cultura, CONAC, organismo rector del sector cultural para ese momento, mientras que algunos museos adoptan la figura de fundaciones, la cual les aportó autonomía para la gestión de los recursos.

Desde la institucionalidad oficial, así como desde el ámbito cultural privado, se llevan a cabo grandes exposiciones, salones, bienales, premios nacionales e internacionales, publicaciones; creando un escenario cultural diverso, abierto a todas las tendencias, con lecturas novedosas producto de la profesionalización de la actividad crítica, curatorial y de investigación que demandaba para entonces la intensa actividad expositiva que permitió el flujo económico del momento.

De esta manera se configura en este período un pujante escenario de las artes visuales en Venezuela, sustentada en una infraestructura institucional que impulsó a grandes nombres del arte venezolano a nivel mundial como Jesús Soto, Alejandro Otero, Carlos Cruz Diez, entre otros, lo que nos habla de toda una cultura de las artes visuales que se entreteje a partir del boom petrolero.

La Galería de Arte Nacional y la Declaración de Caracas

El periodo de bonanza petrolera en Venezuela coincide con la aparición de la Nueva Museología que emerge a finales de los años setenta, época en el que se comenzó a transformar la mirada del museo y a cuestionar su rol social. Hay que recordar que “La nueva museología comprende un discurso en torno a los roles sociales y a las políticas de los museos, sobre la nueva comunicación y los nuevos estilos de expresión en contraste con los clásicos, y sobre la evolución de los modelos de colecciones de los museos a un concepto de apertura social” (Mairesse y Desvalles, 2010). Y es a partir de los enunciados de la nueva museología que se reconoce el papel fundamental del museo como recurso educativo, redefiniendo la relación que tienen los museos con las personas y comunidades.

Uno de los proyectos museísticos más relevantes nacido en este periodo fue la Galería de Arte Nacional GAN, de la mano de un grupo de destacados intelectuales encabezados por Miguel Otero Silva y Manuel Espinoza. “La Galería de Arte Nacional inicia actividades el 6 de abril de 1976 como la primera institución museística consagrada a las Artes Visuales en Venezuela y a su historia, desde las representaciones prehispánicas hasta nuestros días” (Gagliardi, 2013).

La Galería de Arte Nacional nace en sintonía con los preceptos de la nueva museología, congregando además los aportes en su conceptualización de un gran número de artistas, críticos de arte, investigadores, gestores culturales con ideas novedosas, quienes, en una

construcción colectiva, sentaron las bases organizativas y programáticas de este espacio museístico, que es clave en el proceso de transformación e impulso de la nueva museología venezolana.

Vemos que en Venezuela se materializan los aires de renovación de la museología latinoamericana en el proyecto de la Galería de Arte Nacional, espacio desde donde se generaron los cambios de esa noción de museo tradicional centrado en el objeto, hacia una institución más democrática centrada en el ser humano. Sobre los inicios de esta institución museística refiere la investigadora venezolana María Elena Ramos lo siguiente:

En la primera etapa el logro fundamental fue hacer claro para la conciencia del venezolano la existencia de un arte tal, de un talento tal a lo largo de los siglos en Venezuela, que merecían tener un museo con su espacio propio, con su presupuesto propio y todo lo demás que eso implicaba. El logro también en ese momento significó incorporar a un grupo de juventudes profesionales recién egresadas de las universidades a un proyecto entusiasta, enteramente novedoso, puesto que no se conocía en Venezuela ni en América latina un proyecto psicosocial de este tipo si se puede llamar así. (Ramos como se citó en Arráiz, 1996)

El proyecto GAN, fue así mismo, un modelo de gestión inédito, ejemplo de participación democrática que le otorgó para esa época una gran importancia al museo como instrumento educativo, pensando y estructurando a través de un equipo pionero de jóvenes profesiona-

les, prácticas educativas innovadoras influenciadas por una nueva visión museológica.

Es importante señalar que, iniciando la década de los noventa, acontece un hecho destacado para el avance de la museología Latinoamericana y venezolana. Caracas fue escenario en el año 1992 del seminario denominado: “La Misión del Museo en Latinoamérica Hoy: Nuevos Retos”, donde se publicó la Declaración de Caracas. El seminario fue propiciado por la UNESCO, la Secretaría Regional de Cultura para América Latina y el Caribe (ORLAC), el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), entre otros organismos. Allí se discutieron varias problemáticas que acontecían en la museología de la región.

La importancia de la Declaración de Caracas radica en que retoma el planteamiento de la icónica Mesa de Santiago realizada en 1972, en la que destaca el acuerdo de que los museos latinoamericanos deben responder a los retos que le imponía su medio social, invitando a “Reflexionar sobre la vinculación entre el museo y su entorno social, político, económico y ambiental habiendo concluido, que la nueva dimensión del museo en Latinoamérica frente al siglo XXI es la de ser protagonista de su tiempo.” (Declaración de Caracas, 1992).

Fueron muchos los museos venezolanos y latinoamericanos, que a partir de la década de los noventa incorporaron las ideas renovadas por este documento. Esto se pudo apreciar en los discursos expositivos y prácticas museológicas que, en esta época, comenzaron a ofrecer una mirada integral del patrimonio, incorporando las ideas del Ecomuseo impulsadas por Hugues de Varine, quien promueve

la participación de la comunidad en la preservación y divulgación de su historia y patrimonio.

Ahora bien, con la llegada de la Revolución Bolivariana a finales de la década de los noventa y de cara al nuevo milenio, la institucionalidad museística dará un giro. Los cambios, en este sentido, vienen dados por los nuevos lineamientos emanados del reciente Ministerio del Poder Popular para la Cultura creado en el año 2004, con el propósito de otorgar al sector un sitio de privilegio en la política nacional y lograr una transformación que se alejara del modelo capitalista orientándose hacia el modelo socialista.

En esa dirección fue creada la Fundación Museos Nacionales (FMN) en el año 2005. A partir de este momento, los museos venezolanos han experimentado múltiples cambios asociados a una tendencia de homogeneización de la gestión político administrativa del país. La pérdida de la autonomía funcional y programática de los museos, así como el sometimiento a determinados lineamientos, ha sido muy cuestionada por muchos sectores del ámbito cultural ya que consideran que esto ha contribuido a desvirtuar su misión.

Los cambios políticos y el impacto de la crisis en el sector cultural actual y específicamente en los museos requieren de estudios actualizados, análisis, diagnósticos, debates que sean abordados con una visión amplia y plural. Esto permitiría poner en perspectiva el panorama actual, la interpretación del pasado, para avanzar hacia el futuro en miras del desarrollo y fortalecimiento de la museología venezolana.

Tal recorrido histórico nos aterriza hoy en un panorama museológico complejo. En este marco, el 24 de agosto de 2022, fue aprobada de manera consensuada por el ICOM la nueva definición de museo la cual nos refiere:

Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. (ICOM, 2022)

El nuevo concepto confirma y amplía el rol social del museo y nos invita, desde una crisis sin precedentes, a la reflexión y al debate de la actual situación de la educación en los museos. En este sentido, surgen las siguientes preguntas: ¿Cómo es ese rol social en tiempos de crisis? ¿Cómo pueden los museos ser instrumentos de cambio? ¿de qué manera podemos hacer museos más accesibles, inclusivos, diversos y sostenibles? ¿Cómo se hace sostenible el trabajo educativo de los museos venezolanos en un contexto post pandemia y de severas sanciones económicas?

Una crisis

Hablar de crisis en nuestro contexto latinoamericano sabemos que es un tema común. En Venezuela antes de la pandemia ya venían manifestándose en el ámbito museológico problemáticas generalizadas en cuanto a escasos presupuestos, falta de personal especializado, ausencia de políticas culturales en la administración pública entre otras tantas.

Para muchos analistas la pandemia provocada por el COVID-19 solo vino a acelerar una crisis de carácter mundial, que involucra los sectores económico, social, político, cultural. En Venezuela, particularmente, los efectos de la pandemia se sumaron a una crisis que ya venía operando, producto de las sanciones impuestas por el Gobierno de los Estados Unidos desde agosto de 2017. Los medios de comunicación, en este sentido, nos han venido arrojando desde entonces imágenes aterradoras y discursos apocalípticos referidos a fenómenos migratorios, violencia urbana, desastres naturales, los movimientos por la reivindicación de identidades, el desempleo solo por mencionar algunas.

Los museos venezolanos no han escapado a tales movimientos telúricos, muchos han tenido que cerrar sus puertas, otros funcionan con un mínimo de personal con horarios racionados, los museos en general están abiertos de manera parcial y con algunas salas inhabilitadas por el deterioro de su infraestructura. Si bien estos problemas son complejos y estructurales, no se perciben aún acciones gubernamentales contundentes para que estas instituciones salgan de la crisis.

Es evidente que la mayoría de los museos del país demandan modelos de gestión emergentes ¿Cuáles? ¿Quiénes pueden llevarlos a cabo? Las áreas educativas, por su parte, requieren con urgencia de personal calificado. Cabe preguntar dónde ubicaremos a ese profesional, un educador de museo que esté informado y reconozca la importancia del patrimonio, que esté capacitado y en diálogo con las prácticas de mediación que actualmente se llevan a cabo en los museos a ni-

vel mundial, que pueda dirigir, administrar, conservar y utilizar el patrimonio de forma objetiva y sostenible, que pueda llevar a cabo programas y actividades en concordancia con las necesidades de las comunidades. Un profesional, además, que no sólo conozca los aspectos básicos de la museología, sino también, tenga una formación que le permita potenciar e incorporar prácticas sostenibles a su espacio museístico. Surge entonces otra pregunta ¿Dónde se formará ese educador de museo?

No se puede negar que lo que acontece en el campo de los museos en general es catastrófico, nos cuesta incluso abordar el tema a los que hemos vivido estos procesos. Muchos de nosotros podemos pensar que es poco lo que podemos hacer en este momento, sin embargo, insto a los colegas a la reflexión, a encontrar sentido, a pronunciarse, a presentar argumentos críticos, propuestas y a prepararse para cuando sea el momento oportuno. Quizás el panorama económico actual no ofrezca ninguna esperanza y nuestras propuestas, inquietudes y reflexiones no tengan ningún impacto, pero tengamos presente que el hacer siempre será una mejor opción que el no hacer.

Como doliente del deterioro del sector educativo de nuestros museos, estoy segura de que luego de esta pausa resiliente, nuestros planteamientos comenzarán a cobrar importancia y esto sucederá en la medida en que el gremio se prepare, se empodere y los futuros liderazgos tomen consciencia de la importancia del complejo trabajo del educador de museos en la intersección entre el patrimonio y las audiencias.

Una permanente reinención

No es arriesgado predecir en medio de una crisis que se ha mantenido en el tiempo, que la educación en los museos venezolanos debe reinventarse y visualizar cómo serán sus prácticas a futuro. Me pregunto cuál es el camino. Quizás en este momento no hay ninguna respuesta a esa pregunta. Pero sin duda son los propios educadores de museos los que pueden generar cambios.

Sí, el trabajo del educador de museos es establecer conexiones con sus visitantes, formar y promover comunidades de aprendizaje a través de múltiples estrategias pedagógicas, ofrecer estímulos creativos entre otras tantas acciones. Sí, existe una memoria que fue construida por profesionales pioneros en el campo educativo de nuestros museos, entonces, es quizás esa memoria y ese saber hacer una vía que permitirá encontrar una salida a la nueva realidad postpandemia y post sanciones.

Es un momento oportuno para que los educadores de museos creen comunidad e inicien un proceso de autorreflexión crítica ante las realidades únicas y sin precedentes que vivimos en el país. La mesa redonda es una opción, una metáfora, una posible vía para comenzar a crear comunidad, pero definitivamente son los propios educadores de museos los que deben encontrar sentido, metodologías y formas de manifestarse ante las múltiples problemáticas del sector.

En un contexto nacional donde existen trescientas quince instituciones museísticas, según la última cifra emanada por el Sistema

Nacional de Museos (SNM), como educadora de museos y docente universitaria comprometida con la educación en los museos por más de 25 años, me pregunto: ¿quiénes en este momento pueden crear esta comunidad? ¿es posible hoy crear una comunidad de educadores de museos? ¿cómo puede crear comunidad un sector tan desprovisto? ¿dónde se podría crear esta comunidad? ¿quién puede apoyar e impulsar este proceso?

Conviene destacar que el ICOM a través del Comité Educación y Acción Cultural América Latina y el Caribe (CECA LAC) y el Comité de Educación y Acción Cultural América Latina y el Caribe (CECA Venezuela), este último de reciente activación en el país, son instancias que pueden apoyar estas iniciativas. La escasez de recursos económicos nos indica que no es momento de grandes proyectos, sino más bien de pequeñas acciones honestas, afectivas que pueden llevarse a cabo tanto de forma presencial como online, orientadas a tejer redes de educadores, a hacer conexiones nacionales e internacionales, a aportar metodologías, así como a impulsar prácticas formativas orientadas al mejoramiento y desarrollo de la comunidad de educadores de museos de Venezuela.

Los desafíos que actualmente enfrentan los museos venezolanos y particularmente las áreas educativas son múltiples e impredecibles, quizás sean nuestras reflexiones, aprendizajes, resiliencia, y esas pequeñas acciones colectivas las que puedan ayudar a pensar un nuevo museo más accesible, inclusivo, diverso, sostenible y en permanente reinención.

Referencias

Arráiz, R. (1996). Galería de Arte Nacional: veinte años por el arte venezolano, 1976-1996. Galería de Arte Nacional.

Declaración de Caracas (1992). Programa Regular de Cultura de la UNESCO para América Latina

De Varine, H. (2020). El Ecomuseo singular y plural. Un testimonio de cincuenta años de museología comunitaria en el mundo. Ediciones ICOM Chile.

El primer Museo creado en Venezuela. (2011) Revista Museos. VE, 1 (12): 20

Gagliardi, A. (2013). "Conversaciones con Manuel Espinoza" Temas de Museología. IARTES.

Mairesse, F. y Desvalles, A. (2010) "Conceptos clave de Museología" Armand Colin. ICOM. https://icom.museum/wpcontent/uploads/2022/02/Conceptos_claves_ES.pdf

UNESCO (1973). Informe Final de la Mesa Redonda sobre el Desarrollo y el Papel de los Museos en el Mundo Contemporáneo de Santiago de Chile, Montevideo.

ICOM (2022) <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

Llegar a la definición actual de museo: Una tarea global y un ejercicio descentralizador.¹

Lauran Bonilla-Merchav, Costa Rica.

Es conferencista, investigadora, curadora y consultora en los ámbitos del arte, cultura, museos y patrimonio. Actualmente enseña historia del arte y museología en la Universidad de Costa Rica, así como humanidades y turismo cultural en la Universidad Nacional de Costa Rica. Es Copresidenta de ICOM Define.



Bruno Brulon Soares, Brasil.

Es museólogo y antropólogo. Actualmente es profesor de Estudios de Museos y Patrimonio en la Universidad de St Andrews y copresidente de ICOM Define.



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

Los museos son indefinibles en términos objetivos. Sin embargo, la necesidad de una definición ha marcado una parte importante de la historia del Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés), como única organización mundial de profesionales de museos fundada hace casi 80 años. Si, en el pasado, la definición de museo del ICOM era una afirmación incuestionable que reflejaba las funciones y el papel de las instituciones hegemónicas en Occidente (el ICOM estaba poblado por una gran mayoría de profesionales y expertos europeos), ahora, ante las transformaciones de un nuevo siglo, definir el término ha resultado ser más difícil que nunca. En 2021, el ICOM contaba con 45.000 profesionales de museos entre sus miembros, procedentes de 123 países; estas cifras nunca antes alcanzadas representan una diversidad de voces y perspectivas sobre los museos sin precedentes en la organización. Incluir las voces de sus miembros y profesionales sobre lo que define un museo era una cuestión urgente, y los representantes del ICOM expresaron una necesidad clara y democrática de hacerlo durante un acalorado debate en la Asamblea General Extraordinaria en septiembre de 2019, en la Conferencia General del ICOM en Kioto. Al percibir su propia diversidad como la base para posibles cambios en la definición de museo, la organización decidió conceder más tiempo para el diálogo en curso.

Al igual que el ICOM está cambiando para afrontar los retos de convertirse en una organización verdaderamente diversa, también lo está haciendo el sector museal en general. En el siglo XXI, los museos han ido transformando su ámbito educativo y sus funciones políticas para responder a

las necesidades de las sociedades y a las peticiones activas de los movimientos sociales. Convertidos en espacios dinámicos que desafían el statu quo, en lugar de instituciones cristalizadas que reproducen las estructuras de poder a través de sus colecciones, los museos probablemente son más exitosos hoy que en siglos anteriores: atraen a más visitantes, están más comprometidos con la vida cultural y cuentan con mejores recursos financieros (Thomas 2010). Por lo tanto, reconsiderar la definición de museo estándar se convirtió no sólo en una necesidad institucional, sino en un imperativo práctico para la actualización de esta herramienta operativa: una que informa el trabajo de los museos y establece algunas de sus ambiciones fundamentales.

La definición de museo del ICOM no es una definición de diccionario, ni un texto académico basado en reflexiones académicas; los museos se han debatido reflexivamente en otros lugares, tanto en diccionarios especializados como en una amplia gama de literatura académica de todo el mundo. En cambio, esta definición es una herramienta profesional: una que se ha utilizado como referencia por los trabajadores de museos, los responsables políticos y las comunidades, y en la vida cotidiana de quienes asumen funciones activas en los sectores de los museos y el patrimonio. Sus aplicaciones en todo el mundo, ya sean prácticas, burocráticas o jurídicas, variarán sin duda, y cada uno de los términos que incluye es susceptible de múltiples interpretaciones. No obstante, definir “museo” implica un gran conjunto de responsabilidades. La definición debe ser utilizable y aplicable a las variadas necesidades de sus agentes en sus formas de relacionarse, perspectivas locales

y luchas específicas. Debe ser inclusiva y, al mismo tiempo, describir con precisión las funciones básicas que desempeñan estas diversas instituciones en sus variadas formas y experiencias. Sus términos específicos deben reflejar lo que es esencial para los museos a escala mundial, mientras deja espacio para las idiosincrasias y las singularidades que determinan las prácticas locales.

Por estas razones y muchas más, la tarea que se planteaba era inconcebiblemente difícil. Los cambios introducidos en la definición supondrían una modificación de los Estatutos del ICOM, pero para ello sería necesario un consenso mundial, que en términos estatutarios requiere la aprobación de más de dos tercios del órgano representativo de la organización. ¿Cómo llegar a una definición que reflejara ese consenso en una organización compuesta por profesionales de todo el mundo, que representan a museos de naturaleza, ámbito, tamaño, gestión y misión muy diferentes? El ICOM necesitaba llegar a una definición que reuniera a profesionales que tienen concepciones dispares y a menudo irreconciliables de lo que es un museo, en una sola declaración de referencia global.

Esta tarea fue iniciada por el comité Museum Definition Prospects and Potential (MDPP) en 2017, cuya investigación condujo a la propuesta de 2019 presentada en Kioto. Tras acalorados debates, la Asamblea de entonces decidió no votar esta propuesta, pero el impasse provocó una discusión mundial aún más amplia sobre el asunto. Era evidente que el ICOM necesitaba asumir sus propias diferencias internas a través de un proceso democrático de escucha atenta. El MDPP había

suscitado expectativas e iniciado un debate que requería una mayor expansión. El comité se propuso llegar ampliamente a los miembros del ICOM, pero también a los profesionales de museos, miembros de la comunidad y otras partes interesadas, fomentando así una mayor participación del sector. La tarea de elaborar una nueva propuesta fue asumida posteriormente por el Comité Permanente para la Definición de Museo, ICOM Define, que lanzó una nueva metodología en diciembre de 2020.

Este artículo presenta algunos de los principales retos que supuso el trabajo de concebir, a través de un proceso colaborativo, una nueva definición de museo del ICOM. Recoge reflexiones sobre el trabajo realizado por ICOM Define entre agosto de 2020 y agosto de 2022, cuando se diseñó e implementó una metodología basada en cuatro rondas de consulta global entre profesionales de museos -tanto miembros de ICOM como no. Tras acometer esta compleja tarea, el 24 de agosto de 2022, en la Asamblea General Extraordinaria celebrada en Praga, los representantes del ICOM aprobaron la propuesta de definición, con un 92,4% de votos a favor. Este consenso es el resultado de un enfoque transparente y participativo que involucró a trabajadores de museos, conservadores, directores, estudiantes, miembros de la comunidad y académicos de todas las regiones del mundo que se comprometieron en una conversación estructurada que comenzó en 2020. A continuación, presentamos algo de nuestro pensar sobre el proceso y su resultado final, considerando los términos específicos que componen la definición actual y comentando después las

posibilidades que abren para el futuro de los museos.

Una tarea histórica con retos contemporáneos: antecedentes y participación

La definición de museo del ICOM incorporada en sus Estatutos desde las últimas décadas del siglo XX, es el texto más difundido que define globalmente lo que es un museo, y ha sido considerada la “columna vertebral” de esta organización (Sandahl 2019). La definición anterior fue citada por la UNESCO en su Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad de 2015; una vez más, la UNESCO reconoció la definición de museo del ICOM en octubre de 2022, tras la aprobación del nuevo texto.

La búsqueda de una definición única, capaz de ser adoptada en todo el mundo, se remonta a los primeros años de la historia del ICOM, y puede considerarse relacionada con dos metas principales de la organización. En primer lugar, a partir de la década de 1940 el ICOM trató de establecerse como referencia principal entre las instituciones museales de los distintos continentes y regiones; lo que se afirmaba en sus Estatutos debía tener un valor “universal”. En segundo lugar, a partir de los años 50, los directores del ICOM se fijaron el objetivo de normalizar un vocabulario específico para los trabajadores de los museos de todo el mundo, lo que dio lugar a varios proyectos de construcción terminológica en las décadas siguientes. Como texto normativo utilizado para estandarizar la práctica museal, la definición ha influido en las definiciones

jurídicas y las políticas públicas de diferentes países, así como en los códigos deontológicos y las directrices de los museos.

La ampliamente conocida definición que prevaleció con algunas pequeñas modificaciones a lo largo de las décadas desde 1974, y que fue revisada de nuevo en el siglo actual con cambios menores aprobados en 2007, estaba fuertemente ligada a las concepciones y valores que fundaron esta organización. Algunos de estos valores fundamentales se derivan de las percepciones de los profesionales de los museos que trabajan en el contexto de grandes instituciones europeas que no pueden representar en modo alguno la gran diversidad de museos de otras regiones del mundo. Conviene recordar que cuando se aprobó por primera vez en 1974, el ICOM contaba con un reducido número de miembros (un número máximo de 15 profesionales por país definía su composición hasta 1971, cuando se debatió un sistema de representación más amplio). Sin embargo, estaba a punto de convertirse en un foro mucho más global, algo que se lograría unas décadas más tarde. Así pues, la definición de 2007 quedó apegada a esta fase anterior de la historia del ICOM, lo que justifica la necesidad de abrir nuevos debates en 2015.

Más allá del reconocimiento y la inclusión de la diversidad cultural y geográfica representada en el creciente número de miembros del ICOM, también era necesario considerar el valor normativo de la definición desde una perspectiva crítica. ¿Qué objetivos debe perseguir? ¿Debe ser operativa o aspiracional? ¿Para quién es la definición? ¿A quién debe servir y a qué necesidades debe responder?

Estas interrogantes, en cierto modo políticas, se consideraron cuidadosamente durante el reto inicial de definir una metodología que se aplicaría a la tarea que nos ocupaba. También fue necesario considerar sus efectos materiales y prácticos en diferentes sectores de las sociedades: profesionales de museos, gobiernos, comunidades y usuarios en general. Por ejemplo, ¿determina la afiliación a la organización? ¿O puede afectar a la financiación estatal de los museos de todo el mundo? ICOM Define decidió abordar y resolver los numerosos retos encontrados a través de un proceso abierto de consulta, que permitiera un diálogo global que arrojara los componentes necesarios para una definición construida colectivamente, al tiempo que se analizaban las palabras clave o conceptos que podrían resultar problemáticos en contextos específicos y que, por tanto, deberían evitarse.

Esta compleja tarea histórica, y los retos de encontrar un terreno común entre miembros dispares, se vieron exacerbados por las difíciles circunstancias de la pandemia de COVID-19 y el cierre de instituciones en todo el mundo. La comunicación en línea demostró ser la forma más importante de conectar y superar la crisis. ICOM Define se reunió en línea durante más de 200 horas, y sus miembros participaron u organizaron más de 50 webinarios en los que participaron profesionales de museos de diferentes lugares y contextos, y que hablaban varios idiomas. La potente red de comités nacionales e internacionales de la organización hizo posible el diligente trabajo necesario para asumir esta misión global; el alto nivel de compromiso del comité permanente y una comunicación cuidadosamente concebida dieron lugar a un índice

de participación abrumador. De un total de 179 comités del ICOM (varios de los cuales estaban inactivos en ese momento), incluidos los Comités Nacionales e Internacionales (CN e CI), las Alianzas Regionales (AR) y las Organizaciones Afiliadas (OA), el proceso de definición alcanzó una tasa de participación sin precedentes del 70,3% (126 comités en total). El compromiso activo de comités y profesionales de todo el mundo muestra una participación regional muy representativa con una considerable diversidad geográfica, como demuestra el gráfico siguiente (Fig. 1). En la parte izquierda podemos ver los porcentajes de la composición total de los miembros del ICOM. A la derecha, el gráfico muestra la participación de cada región en porcentaje.

Si bien estas cifras muestran unos índices de participación generalmente constantes para los comités europeos del ICOM en comparación con el resto del mundo -los comités europeos representan el 39% de la organización y el 40% de las respuestas a la consulta-, también presenta unos índices de participación más elevados en las Américas en comparación con otras regiones. Estos índices sólo toman en cuenta el número de CN y AR. Si se tuviera en cuenta la diversidad geográfica entre los miembros de los CI, la tasa de participación de los países de cada región sería probablemente más elevada, lo que refleja la diversidad de las respuestas recogidas a lo largo del proceso. Así pues, es evidente que, aunque Europa sigue siendo la región más representada en la consulta, no tuvo una voz mayoritaria en el proceso, sino más bien proporcional a su peso representativo real dentro de la organización.

Al contrario que en el pasado, la perspectiva europea no dominó el proceso ni el resultado de esta búsqueda fundamental. Como norma para la práctica en museos y sus profesionales, la definición adoptada procede de múltiples perspectivas y refleja los cambios que estamos presenciando actualmente en los museos. Cada concepto nuevo incluido en la definición fue aprobado por la mayoría de los miembros que participaron en este proceso de consulta profunda, lo cual implica que se trata de conceptos ya muy aceptados dentro del sector. En este sentido, la definición no debe percibirse como una “norma” a seguir, ni como una descripción exclusiva de cómo deben ser los museos en el presente o en el futuro. Por el contrario, puede utilizarse como una herramienta estratégica, un parámetro general o simplemente una inspiración con la cual los museos, sus profesionales y las comunidades involucradas puedan negociar las condiciones, los recursos y los valores mínimos que se deben priorizar en aquellas instituciones que se autodenominan “museos”.

La metodología: hacia un camino común

El comité ICOM Define estaba formado por un grupo de 20 profesionales de museos y académicos con diversas trayectorias en el campo, que reunían una amplia gama de conocimientos especializados.³ Este grupo estuvo coordinado por los dos Copresidentes y trabajó a través de subcomités que realizaron tareas específicas (Metodología, Comunicaciones, Análisis de datos, Traducción).⁴ La horizontalidad y la comunicación abierta entre los miembros del comité fueron principios que se pusieron en práctica a lo largo de todo el proceso, permitiendo que se abordara

respetuosamente las diferentes perspectivas y los puntos de vista a menudo conflictivos, fortaleciendo nuestros vínculos y forjando las respuestas bien fundamentadas ante asuntos críticos que se afrontaban.

El diseño de la metodología Define pretendía forjar un proceso colaborativo, abierto a todo el ICOM, con múltiples etapas de consulta y varias oportunidades para el intercambio de ideas entre los miembros del ICOM.⁵ Integrar tantas perspectivas como fuera posible garantizaría que cualquier definición que se sometiera a votación reflejara la creciente diversidad del ICOM, de acuerdo con una base de referencia ampliamente aceptada para la práctica actual entre los profesionales de los museos. Tras tomar en consideración el trabajo iniciado por el MDPP (entre 2017 y 2019), el subcomité de Metodología decidió crear un nuevo proceso. La Asamblea General Extraordinaria de 2019 había sido testigo de la necesidad de realizar una encuesta más amplia entre los comités del ICOM, antes de poder realizar un cambio importante en la definición. Como tal, el subcomité elaboró un proceso de 18 meses en el que se invitó a los comités del ICOM a participar en cuatro rondas de consulta y dos votaciones posteriores para adoptar potencialmente una nueva definición. Desde el momento de su lanzamiento, Define informó a los comités de las distintas fases de consulta y del calendario. Aunque Define diseñó las consultas y los formularios que debían rellenarse, los comités eran libres de realizar sus consultas como considerasen oportuno y se les motivó para que se dirigieran ampliamente a sus miembros y a otros participantes relevantes. Del mismo modo, se animó a los miembros individuales a partici-

par en las actividades dirigidas por sus comités, para que sus opiniones pudieran tomarse en cuenta.⁶

La metodología estructuró la encuesta en torno a palabras/conceptos clave necesarios, que servirían como elementos básicos para una definición actualizada de museo; no obstante, en la primera fase de la consulta simplemente se pidió a los comités que presentaran el resultado de cualquier actividad que hubieran llevado a cabo desde Kioto en relación con el debate sobre la definición de museo. Ya con la segunda ronda de consultas comenzó el trabajo para llegar a los elementos básicos. Define recibió datos cuantitativos y cualitativos durante esta ronda en la que se pidió a los comités que presentaran hasta 20 palabras/conceptos clave, con la opción de describir lo que significaba cada término. Llegados a este punto, Define solicitó -y el Consejo Ejecutivo del ICOM aprobó- la contratación de analistas independientes para trabajar con los datos extraídos de esta consulta, así como de la siguiente. Era necesario adoptar un enfoque objetivo e imparcial de la información recopilada. El subcomité de análisis de datos entrevistó a los candidatos, reunió a un equipo de tres analistas (Raúl San Miguel Fernández y Erika Krajcovicova, de Boiling Ideas, y Olivia Guiragossian, que juntos dominaban las tres lenguas oficiales del ICOM) y supervisó su trabajo.⁷ Los analistas analizaron los datos de la Consulta 2 (que comprendían un total de 2.085 palabras clave/conceptos, 1.231 de ellos con descripciones), identificaron 127 términos distintos y los clasificaron en categorías taxonómicas utilizadas para estructurar la definición, a las que denominaron “dimensiones”: Entidad, Calificador de entidad,

Objeto/Sujeto, Acción/Función, Experiencia, Valores sociales y Destinatario y relación. Es importante señalar que entre los términos más citados, algunos ya estaban incluidos en la definición de museo anterior, mientras que otros eran nuevos. Esto puede verse reflejado en el gráfico proporcionado por los analistas de datos (Fig. 2).

A partir de los resultados de la Consulta 2 se elaboró la siguiente encuesta, estructurada en torno a las siete dimensiones antes mencionadas propuestas por los analistas. Cada dimensión enumeraba los términos de la anterior consulta tal y como los habían clasificado los analistas, y también incluía algunos de los términos que aparecían en otras dimensiones. La inclusión de un mismo término en varias dimensiones dentro de la Consulta 3 permitió a Define hacerse una idea clara de cómo preferían los comités que se utilizara un término determinado. Por ejemplo, el concepto de sostenibilidad aparecía como opción a seleccionar en Calificador de entidad (el museo como entidad sostenible), así como bajo Valores.

Esta tercera consulta permitió a los comités evaluar los términos que se habían propuesto en la consulta anterior, seleccionando aquellos que les resultaban más significativos dentro de cada dimensión. También tuvieron la oportunidad de señalar los términos que resultaban problemáticos dentro de sus respectivos contextos geográficos y culturales. Al igual que en la consulta anterior, los resultados fueron mixtos: hubo cierto consenso sobre términos perdurables que habían aparecido en las definiciones previas, mientras que surgieron nuevos términos, lo cual era indicio

de la necesidad de cambios. También es interesante señalar que, si bien los términos nuevos mejor valorados en la Consulta 2 mantuvieron un índice de aceptación similar en la Consulta 3, varios de los términos nuevos menos valorados durante la segunda consulta se mencionaron con una frecuencia mucho mayor en la Consulta 3. Por ejemplo, el término “participación” se mencionó en el 27% de las respuestas de la Consulta 2, y en más del 50% de las respuestas de la Consulta 3 (51% como Relación/22% como Experiencia). El término “conocimiento” se mencionó en el 31% de las respuestas de la Consulta 2, porcentaje que superó con creces el 50% en la Consulta 3 (52% como Experiencia/58% como Objeto); las referencias a la “diversidad” aumentaron del 41% en la Consulta 2 al 52% en la Consulta 3. Lo que esto revela es que la metodología permitió un abordaje colaborativo en la construcción de la definición, de tal forma que los comités pudieron integrar términos en sus respuestas en la Consulta 3 que no habían considerado en la Consulta 2.

Los resultados de la tercera consulta proporcionaron los elementos que constituirían una nueva definición. Teniendo en cuenta los datos de la consulta, los aspectos jurídicos, las especificidades culturales y las cuestiones de traducción entre las tres lenguas oficiales del ICOM, los miembros de Define redactaron cinco propuestas de definición que se sometieron a los comités para que las situaran en su orden de preferencia. En esta cuarta consulta, los comités tuvieron la opción de sugerir cambios a su primera opción (utilizando únicamente palabras que aparecieran en al menos una de las cinco propuestas) y de explicar qué problemas tenía su última opción.

Basándose en los datos cuantitativos y cualitativos recibidos, Define introdujo pequeñas modificaciones y presentó dos propuestas finales al Consejo Consultivo en mayo de 2022, lo que dio lugar a una votación de la que salió la definición propuesta en la Asamblea General Extraordinaria de Praga tres meses después.

Durante los 18 meses de consultas y análisis de datos, los miembros del ICOM tuvieron la oportunidad de participar en las distintas fases del proceso, y se dedicaron grandes esfuerzos a comunicar los avances y resultados. Era imperativo que los resultados fueran verificables, por lo que ICOM Define publicó los datos brutos de las consultas, así como los informes de análisis de datos, en el portal en línea del Espacio de los Miembros. La transparencia del proceso también era primordial, por lo que se decidió publicar la minuta de las reuniones mensuales. Además, el comité permanente estuvo siempre abierto a recibir comentarios y responder a preguntas, tanto por correo electrónico como durante las numerosas actividades programadas en línea. De este modo, los problemas se abordaban a medida que iban surgiendo. Además, la metodología permitió a Define identificar posibles asuntos y problemas que podrían enfrentar, permitiendo que se resolvieran con antelación.

Las comunidades profesionales involucradas en el proceso comunicaron lo que necesitaban en la definición mediante métodos que permitieron a Define analizar datos textuales tanto cuantitativa como cualitativamente. La definición final propuesta, su estructura y sus términos fueron el resultado de un intenso intercambio dentro de la red del ICOM, entre

profesionales, académicos y miembros de la comunidad. No se incluyó nada en la definición que surgiera de la mente de un solo profesional, o que reflejara las opiniones de un pequeño grupo. Por el contrario, la definición de museo de 2022 fue creada por miles de profesionales de todo el mundo consultados mediante una metodología basada en el intercambio internacional y la puesta en común de conocimientos y experiencias. Es el resultado de una conversación prolífica y duradera: una conversación basada en la confianza y las concesiones. La nueva definición representa un equilibrio entre nuestro patrimonio y los cambios que ya se ven en los museos en los que trabajamos. Es un punto de partida compartido del cual pueden surgir nuevos desarrollos, pero también puede representar una meta para la mejora. Está diseñado para ser funcional e inspirador. Sana nuestras diferencias y señala un camino por el que podemos avanzar juntos.

Evolución de la estructura y de los elementos esenciales de la definición

A lo largo de sus sucesivas revisiones, la estructura de la definición de museo se ha mantenido, conservando elementos presentes de sus versiones iniciales de los años cincuenta, sesenta y setenta. En la mayoría de los casos enunciaban el significado, las funciones básicas y los valores de los museos, que tienden a englobar (con limitaciones considerables) la pluralidad de experiencias museales (Brulon Soares y Mairesse 2022). A partir de las descripciones y conceptos aportados por los participantes en las consultas de ICOM Define, y con el apoyo de los analistas externos, estos tres elementos principales se ampliaron a las

siete dimensiones comentadas anteriormente. Todas estas dimensiones estaban representadas en los datos recogidos proporcionados por los comités del ICOM. Examinarlos como parte de nuestro análisis proporcionó algunas nociones orientativas para las fases posteriores de nuestra metodología.

Por ejemplo, las dimensiones muestran que una definición debe ser operativa y objetiva (enunciando el significado, las funciones y los objetos de los museos), pero también aspiracional y propositiva (enunciando valores específicos, así como las experiencias sociales necesarias para alcanzarlos). Sin embargo, esto no fue una revelación repentina. A lo largo de su historia en los siglos XX y XXI, el ICOM alineó sus acciones globales y su influencia con las de la UNESCO, con el objetivo de persuadir a los museos de todo el mundo de que debían desempeñar un papel activo dentro de sus respectivas sociedades. Creado en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial en el contexto europeo, el ICOM se encargó de sentar las bases para que los museos colaborasen estrechamente con las sociedades, proponiendo una agenda común basada en nociones como “desarrollo local”, “participación de la comunidad”, “democracia” y preservación del medio ambiente.⁸ El papel de los museos en el seno de las sociedades volvió a destacarse en la Recomendación más reciente adoptada por la UNESCO en 2015. Como tal, no fue una sorpresa que las conexiones activas que los museos tienen con las sociedades, y la participación de las comunidades en el trabajo de los museos, fueran temas predominantes y altamente representados en la investigación de ICOM Define.

Considerando los términos conservados de las definiciones anteriores, podemos afirmar claramente que, para los miembros del ICOM, la entidad museal, sus funciones y su papel social son elementos fundamentales que deben seguir utilizándose para referirse a la labor en museos. Los términos “permanente” e “institución” (o “establecimiento”, del francés *établissement*), así como las funciones de “conservar” (o “preservar”) e “investigar” (o “estudiar”) están presentes en todas las definiciones del ICOM, desde 1958 hasta la actual. Asimismo, las expresiones “al servicio de la sociedad” y “abierto al público”, así como el calificativo “sin ánimo de lucro” (antes “sin ánimo de lucro”) tienen su origen en la definición adoptada en 1974 y siguen siendo valoradas por los miembros del ICOM en la actualidad. También fue importante mantener la incorporación en 2007 de “patrimonio material e inmaterial”, como señal de los esfuerzos por seguir promoviendo la diversidad presente en las culturas vivas del planeta.

Mientras tanto, las principales funciones y acciones del museo también han experimentado ligeros cambios, aunque podría decirse que significativos. Mientras que los términos “investiga”, “conserva” y “expone” se mantienen de la definición anterior, la sustitución de “adquiere” por “colecciona” y la adopción del término “interpreta” en lugar de “comunica” pueden percibirse como un reconocimiento del papel activo de los museos en la creación de nuevos significados a partir de las colecciones. Estos cambios también subrayan que el coleccionismo es una práctica continua y dinámica que no se deriva necesariamente de la adquisición legal en el sentido estricto.

Es evidente que los profesionales de los museos se sienten firmemente comprometidos con las funciones primarias o fundamentales de estas instituciones, pero también reconocen las transformaciones que se han producido en respuesta a los cambios de valores de los museos y las sociedades en el contexto contemporáneo. Entre algunos de los cambios relevantes en los valores subrayados en la nueva definición, varios representan una fuerte tendencia a que los museos sean percibidos como instituciones activas que representan los cambios que buscamos dentro de las sociedades. La “diversidad” y la “sostenibilidad” reflejan las preocupaciones actuales hacia las que los museos (re)orientan sus acciones. Además, la definición evidencia un claro cambio en las metodologías; el cómo en el trabajo museal se ha diversificado. Siendo accesibles, inclusivos, éticos, profesionales y acogedores de la “participación de las comunidades” y el “intercambio de conocimientos”, los museos pretenden llevar a cabo los cambios deseados en la forma en que nos relacionamos con nuestro patrimonio, nuestro mundo y nuestros públicos.

Dar sentido a las palabras: algunos nuevos términos e interpretaciones

A medida que avanzaba la investigación y se procesaban los datos recogidos (que representaban más de 2.000 conceptos o palabras clave y sus descripciones), se hizo evidente la necesidad de realizar un esfuerzo colectivo de interpretación. Las sucesivas rondas de consultas nos permitieron captar significados específicos y situar los términos preferidos en dimensiones adaptadas dentro de la definición. Nuestra tarea consistió en dar sentido

a las palabras a partir de una comprensión compartida de nuestro sector. La gran fortaleza de esta definición actualizada es la flexibilidad de sus términos, que permite que el significado se rijan por contextos determinados, al tiempo que se inspira en las formas en que los términos se aplican en otros lugares.

A continuación, detallaremos algunos de los términos incluidos en la definición, basándonos en algunos acuerdos en torno a su significado y posibles aplicaciones en diversos contextos. Nuestros comentarios no son concluyentes, ya que. Actualmente se están probando estos términos en todo el mundo, tanto a escala nacional como local, en su aplicación en las políticas y la legislación, y en su forma de ser empleados por profesionales individuales en sus prácticas cotidianas. Este documento no pretende ser un glosario de términos, ni una síntesis de la vasta teoría que ha surgido en torno al significado y la aplicación de estos términos. Más bien, proporciona información extrapolada de los datos disponibles y analiza algunos significados potenciales de estos términos (basados en conversaciones internas, comentarios de las consultas y perspectivas compartidas durante los múltiples seminarios web que nos permitieron interactuar con profesionales de museos de todo el mundo).

Institución:

Este término, en el corazón mismo de la definición de museo desde sus primeras versiones -tras sustituir a la palabra “establecimiento” en 1974- apareció en nuestra investigación como uno de los primeros puntos de claro consenso entre los miembros del ICOM, ha-

biendo sido preferido por el 80% de los comités en la Consulta 3. Mientras que algunos profesionales y comunidades museales pueden preferir utilizar términos como “espacio” o “lugar” para referirse a la entidad del museo, la idea de institución está estrechamente ligada a la propia concepción de los museos en las distintas sociedades. Comúnmente utilizado para referirse a las formas más tradicionales del museo, “institución” puede referirse más abiertamente a entidades establecidas dentro de la sociedad, en el sentido de que es el producto de acuerdos sociales y costumbres compartidas. En términos sociológicos, una institución puede considerarse como un conjunto de costumbres o incluso pautas de comportamiento que afectan a los principales intereses sociales: por ejemplo, la iglesia, la ley, la familia y las universidades.

Sin ánimo de lucro:

Este término recibió una alta calificación en ambas consultas, referenciado el 55% de las veces en la Consulta 2 (lo que lo convierte en el octavo término mejor valorado) y el 60% en la Consulta 3. ICOM Define consideró su importancia para los comités, pero también su complejidad en cuanto a estructura jurídica y fiscal. Tras recibir asesoramiento jurídico, el comité optó por utilizar el término en inglés “not-for-profit”, en lugar de “non-profit”, ya que este último en muchos países implica un estatus fiscal y jurídico específico. El ICOM es consciente de que existe una variedad cada vez mayor de modelos de gestión, y el término “sin ánimo de lucro” no debe considerarse una limitación en cuanto a la forma en que los museos generan ingresos. Más bien, la integración del concepto en la definición impli-

ca que todos y cada uno de las ganancias generadas por las diversas fuentes de ingresos deben reinvertirse en el museo; es decir, las organizaciones que generan ingresos para sus accionistas no están cumpliendo con lo que se espera de un museo, según esta definición.

Permanente:

El término “permanente” en el contexto de esta definición implica una iniciativa continua o a largo plazo. La integración del término es una de las inclusiones más discutibles y merece una explicación más detallada. El término “permanente” fue propuesto por el 30% de los comités en la Consulta 2, lo que lo situó entre los términos más votados (los que recibieron el 30% o más) en esa ronda; esa cifra aumentó al 47% en la Consulta 3. Fue necesario analizar los comentarios recibidos sobre este término. En ambos casos, la clasificación del término fue relativamente alta. Pero lo más importante es que el análisis cualitativo realizado sobre las respuestas puso de manifiesto que había más comités que afirmaban que el término era necesario -un comité escribió “Ninguna definición sin él puede ser aceptable”- que comités que decían que el término era innecesario o problemático. Desde un punto de vista político, “institución permanente” es una afirmación que permite a los museos, en un mundo en constante cambio, reivindicar la sostenibilidad y el mantenimiento a largo plazo. Desde el punto de vista jurídico, se refiere al carácter perenne de tales entidades o instituciones, que están destinadas a perdurar dentro de un marco social y jurídico específico.

Investigar:

Este término fue uno de los más votados durante las consultas (76% en la Consulta 2, lo que lo convierte en el más votado; 93% en la Consulta 3, lo que lo convierte en el segundo más votado después de “Comunidad/Sociedad”). Se consideró que era una función principal de los museos y se colocó en la parte inicial de la lista de funciones, ya que se consideró, durante los debates del comité, un primer paso importante para cada función posterior. Aunque la investigación, en el contexto de todos los museos, podría no percibirse como una función universal -especialmente cuando se entiende en su sentido académico o “científico” especializado-, se considera un requisito primordial para la labor en un museo. Tanto si se lleva a cabo por motivos científicos, como si se basa simplemente en el intercambio de conocimientos con las comunidades y los públicos del museo, la investigación es lo que suele informar la colección, la documentación, la conservación y la interpretación, por lo que representa una actividad necesaria para los procesos de toma de decisiones dentro de las instituciones.

Coleccionar (versus adquirir):

Los museos coleccionan algo más que los objetos. El término “adquisición” implica una fuerte conexión con los objetos tangibles, mientras que el verbo “coleccionar” sugiere la gama de lo que el museo puede salvaguardar y hacer como parte de su misión. Por ejemplo, un museo puede recopilar historia oral y considerarla parte de lo que está preservando. Además, este término también puede utilizarse para referirse a institucio-

nes que no poseen colecciones, como es el caso de varios museos que sólo coleccionan con fines específicos (por ejemplo, para una exposición, o durante un proyecto de investigación, actividad educativa, etc.). Según los datos, mientras que “adquirir” presenta una implicación legal, lo que significa que los museos son necesariamente propietarios de sus colecciones, “coleccionar” se percibió como un término más adecuado, teniendo en cuenta las diversas formas en que los museos tienen, reúnen y transmiten el patrimonio cultural material e inmaterial.

Interpretar:

La interpretación se considera una habilidad del pensamiento crítico; por lo tanto, incluirla como una nueva función permite el pensamiento crítico dentro del museo. El término implica que los museos analizan el patrimonio y comparten su comprensión de sus significados desde una o varias posturas. De este modo, se reconoce que no se espera que los museos ofrezcan una única verdad sobre lo que se expone, sino que se les invita a tener en cuenta diferentes perspectivas. Además, en nombre de la diversidad y los conocimientos compartidos, los conservadores o comisarios de museos no son los únicos responsables de la interpretación del patrimonio: los intercambios con sus públicos, comunidades de origen y otros grupos sociales pueden informar la interpretación e inspirar nuevas formas de contar historias. En lo que respecta al análisis de datos de este término, recibió una clasificación generalmente baja en las Consultas 2 y 3, pero en la Consulta 4 se citó repetidamente como un término necesario en la retroalimentación recibida de los comités,

y fue un término que apareció en una de las dos propuestas más votadas. Por estas razones, se incluyó en las dos primeras propuestas enviadas al Consejo Consultivo cuando éste votó la definición principal que se llevaría a la Asamblea General Extraordinaria.

Patrimonio material e inmaterial:

Patrimonio fue uno de los términos mejor valorados en ambas consultas (Consulta 2: 72%, Consulta 3: 92%). Y en ambas consultas el calificativo “tangible e intangible”, integrado en la definición de museo en 2007, también recibió un alto índice de aceptación (Consulta 2: 46%; Consulta 3: 73%), aunque no fue tan alto como el recibido por “patrimonio”. Esto revela que los profesionales siguen considerando importante calificar el patrimonio de este modo, lo que refleja la vigencia de textos como la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural de 2001 y la Convención de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003. Los museos y sus profesionales siguen sintiendo la necesidad de especificar que su labor incluye el cuidado de aquello que no puede conservarse físicamente, salvaguardando mucho más que aquello que puede tocarse o verse.

Accesible e inclusivo:

Estos términos se encuentran entre los más valorados tanto en la Consulta 2 (accesible 45%; inclusivo 66%) como en la Consulta 3, cuando se evaluaron como calificativo de entidad (accesible 44%, inclusivo 57%) y como valor (accesible 66%, inclusivo 78%). Afirmar que los museos deben ser accesibles e inclusivos caracteriza aún más la forma en

que estas instituciones deben actuar ante la sociedad y las distintas comunidades. La accesibilidad implica que el trabajo realizado por el museo, sus actividades y colecciones estén disponibles para todo el público en general, física y digitalmente. La inclusividad implica que el museo debe ser acogedor para todos, preparándose para recibir y servir a todo tipo de visitantes teniendo en cuenta sus especificidades, necesidades particulares y perspectivas diversas.

Diversidad y sostenibilidad:

Al incluir la frase “fomentar la diversidad y la sostenibilidad” (términos que aparecieron en el 52% y el 61% de las respuestas, respectivamente, en la Consulta 3), la definición promueve ambos conceptos como valores que deben ser hilados en todo el museo, no sólo con respecto al funcionamiento interno de las instituciones, sino también en cuanto a sus planteamientos sobre lo que trabajan, cómo llevan a cabo ese trabajo y con quién colaboran. Por ejemplo, al fomentar la diversidad, los museos deben preocuparse por diversificar su personal, así como por diversificar lo que investigan, cómo llevan a cabo esa investigación, cómo montan las exposiciones y cómo se acercan al público con lo que desean comunicar. Del mismo modo, el fomento de la sostenibilidad dentro de los museos aborda la sostenibilidad de la institución, incluyendo reflexiones sobre cómo promover acciones sostenibles dentro de la organización (limitar la huella de carbono, reducir los residuos, abordar la equidad y el bienestar del personal, crear alianzas, etc.), así como integrar temas de sostenibilidad dentro de los objetivos de la programación

del museo. Esto está en consonancia con la resolución del ICOM de 2019 “Sostenibilidad y la implementación de la Agenda 2030, Transformar nuestro mundo”, reconociendo así “ todos los museos tenemos un papel que desempeñar en la conformación y creación de un futuro sostenible” y respaldando el llamamiento a los museos “para responder a través de una reflexión y reformulación de sus valores, misiones y estrategias” (ICOM 2019). También sigue la recomendación a los museos de “familiarizarse con, y apoyar de todas las formas posibles, los Objetivos de Desarrollo Sostenible” y sugiere que los museos se empoderen con la Agenda 2030 al “reconocer y reducir nuestro impacto medioambiental, incluida nuestra huella de carbono, y ayudar a garantizar un futuro sostenible para todos los habitantes del planeta: humanos y no humanos” (Ibid.). Al articular estos objetivos, la organización estableció una serie de principios que deberían guiar aún más el trabajo de los museos, vinculados directamente a la urgencia de la Agenda 2030. Además, para ayudar a orientar esta importante labor, el Grupo de Trabajo sobre Sostenibilidad del ICOM lanzó un Plan de Acción 2023 que anima a todos los comités a participar en acciones sostenibles, así como a promover la sostenibilidad de forma más amplia.

Éticamente:

Al incluir este término y sugerir que los museos deben actuar y comunicar de forma ética y profesional, la definición es más explícita sobre cómo deben llevar a cabo su trabajo las instituciones y hace referencia al Código de Deontología del ICOM. Esta terminología obli-

ga a los museos a tener en cuenta el derecho legal y moral de propiedad, lo que facilita aún más los debates sobre la restitución y la repatriación. Comunicar éticamente también significa que los museos deben generar respeto por todos los seres vivos, y en cada instancia de comunicación con nuestros públicos. Un enfoque ético también debe incluir tratar bien al personal y evitar los tipos de acuerdos laborales precarios que tan a menudo se ofrecen a los colaboradores de los museos.

Profesionalmente:

Este adverbio no implica la exigencia de un título profesional. Más bien implica que las personas que dirigen museos deben hacerlo de manera profesional, informándose lo mejor posible sobre las buenas prácticas. No tiene que ver con los títulos que se posean, ni siquiera con la remuneración que se perciba por el trabajo realizado, sino con el enfoque que se adopte hacia la preservación del patrimonio. En este sentido, puede servir de inspiración la descripción proporcionada por ICOM Aotearoa Nueva Zelanda para muchas de las palabras clave/conceptos que propusieron en la Consulta 2, incluido el concepto de estar “vinculado a los códigos deontológicos y a la práctica profesional”, que iba acompañado de la siguiente descripción: “Kaitiakitanga - Cuidar las colecciones - La práctica de ser un cuidador o guardián, reconociendo la naturaleza viva de los taonga (tesoros ancestrales)”. Del mismo modo, la inclusión del adverbio “profesionalmente” implica esfuerzos que se realizan con el máximo cuidado, mostrando respeto y preocupación por la tarea de custodiar nuestro patrimonio en el futuro.

Participación de las comunidades:

Esta frase, que comprende dos nuevos conceptos fusionados en uno, impulsa a los museos a integrar la práctica participativa en sus actividades y empodera a las comunidades (en plural) a las que sirven, tanto directa como indirectamente. La forma en que se utiliza esta frase en la definición actual también es informativa. Así pues, ahora se espera que todos los museos funcionen y se comuniquen con la participación de las comunidades. Tal afirmación no sólo refleja la realidad de muchos museos en este siglo; también fomenta una comprensión progresiva de los museos como un ámbito que ya no es exclusivo de conservadores y científicos, sino como instituciones abiertas que surgen de relaciones horizontales (prácticas participativas) y formas variadas de conocimiento, que derivan de los intercambios con los grupos comunitarios a los que sirve el museo.

Experiencias variadas

El énfasis en las “experiencias” permite a los profesionales de los museos ser mucho más creativos en su programación y en la forma de utilizar el patrimonio. No hay límites a lo que los museos pueden ofrecer a la sociedad en términos de experiencias, algo que se hizo especialmente evidente durante la pandemia de Covid-19. En algunos países, por ejemplo, los museos se convirtieron en centros temporales de vacunación y proporcionaron alimentos y suministros a las comunidades vulnerables. Los directores y el personal de los museos consideraron que podían y debían responder de esta manera; era una cuestión de deber cívico, como parte de su servicio a

la sociedad. La multiplicidad de experiencias que ofrecen los museos es infinita, incluso en sus formatos más tradicionales. A través de las exposiciones, los museos pueden ofrecer alegría, y también provocar incomodidad, sensibilizando en torno a temas difíciles o momentos delicados del pasado. Los museos pueden ser divertidos; pueden ser lúdicos; pueden suscitar respuestas dolorosas; pueden reunir a las familias; pueden abrir espacios para el diálogo y la creación; pueden ser refugios seguros; pueden proporcionar un espacio para la meditación y el bienestar. La lista continúa, y los profesionales de los museos han sido tremendamente creativos a la hora de concebir el impacto, los usos y los resultados de sus prácticas. En este sentido, todas las funciones establecidas del museo pueden verse como medios potenciales para fines variados.

Educación:

“Educación” fue uno de los términos más asociados a las experiencias vividas en los museos (72% en la Consulta 3), debido a las múltiples formas en que un museo puede ofrecer oportunidades educativas, tal y como se indica en la Recomendación de 2015 y también se evidencia en el análisis cualitativo de la Consulta 2 (pp. 43-46) (Fig. 3.). Educar no es algo que los museos hagan unilateralmente; más bien es algo que logran en colaboración con sus públicos y participantes. El término “educación”, basado en los datos cualitativos de la Consulta 2, también se relacionó con otros términos que fueron valorados como experiencias, tales como “diálogo”, “enseñanza”, “didáctica”, “estudio”, “aprendizaje” y “pensamiento crítico”. De este modo, la concepción de la educación como finalidad se consideró como un

todo que englobaba esos conceptos, en lugar de entenderse como una función específica. Así se evitó el escollo de la jerarquización del conocimiento.

Reflexión:

La reflexión es una actividad mental relacionada con el pensamiento crítico. Como tal, los museos no sólo proporcionan información al público, sino que también crean oportunidades para considerar las cosas de nuevas maneras. Esto, por supuesto, vuelve a poner de relieve la importancia de adoptar un enfoque diverso en el trabajo museal, y complementa la idea de que los museos están abiertos a interpretar sus colecciones. De este modo, el trabajo realizado en los museos permite el pensamiento crítico, y ya no se considera aceptable limitarse a reproducir un cuerpo de conocimientos inalterado. El término “reflexión” también se refiere a la propia reflexividad de los museos: como han demostrado muchas exposiciones críticas, algunos museos están adoptando ahora posturas críticas sobre sus propias historias y planteando reflexiones sobre la descolonización y el papel político de la curaduría, ya sea exponiendo sus conexiones con el pasado colonial o incluso enmendando colecciones que en el pasado se habían presentado como “neutrales”.

Intercambio de conocimientos:

La definición elimina la verticalidad histórica del museo como bastión del conocimiento. Ahora, se acepta que existe un número infinito de fuentes de conocimiento y que debemos intercambiar este conocimiento de forma interdisciplinaria, intersectorial, multi-

cultural y multiexperiencial. El intercambio de conocimientos en los museos es el resultado de una educación dialógica, que implica la participación de la comunidad y una apertura a la reflexión crítica sobre el conocimiento establecido del museo, así como sobre la autoridad del conservador sobre el contenido.

Conclusiones

Aunque el concepto de “museo” no pertenece exclusivamente a los expertos y profesionales de los museos, la definición de museo del ICOM es un parámetro global que guía el trabajo de los museos más allá de la agencia de sus miembros. Reconocida por comunidades, instituciones culturales, entidades gubernamentales y responsables políticos, la definición de museo del ICOM, según los profesionales que participaron en las consultas de Define, debe reflejar los principios básicos de la práctica museal actual, al tiempo que presenta valores compartidos que miran tanto al presente como al futuro. Al considerar los recientes cambios relevantes en la definición de museo, es necesario subrayar en primer lugar que, de forma similar a las conclusiones del MDPP, la investigación del ICOM Define arrojó pruebas claras de que los profesionales de los museos se sienten firmemente comprometidos con las funciones primarias o fundamentales del trabajo en museos, a saber, investigar, coleccionar, conservar y exponer. El gráfico de burbujas que se muestra arriba (Fig. 4.) las acciones primarias identificadas por la mayoría de los comités durante la primera consulta sobre términos esenciales. Todas ellas recibieron valoraciones altas a lo largo del proceso de consulta.

Aunque el trabajo museal sigue aferrado a sus funciones convencionales, la nueva definición refleja el hecho de que un conjunto diversificado de valores orienta ahora a los profesionales de museos. La investigación específica que el 96% de los comités expresaron la necesidad de que la definición sirviera como declaración de valores, yendo más allá de la idea de que la institución debe operar “al servicio de la sociedad y su desarrollo” (Definición del ICOM 1974/2007). Los cinco principales términos de valor, que se mantuvieron constantes a lo largo del proceso de consulta, fueron “inclusivo”, “servicio a la sociedad”, “accesibilidad”, “sostenibilidad” y “diversidad”.

Los museos han ido enriqueciendo el concepto original de servicio a la sociedad; ahora ofrecen experiencias variadas a públicos diversos: experiencias que conducen al aprendizaje, el intercambio y el bienestar. Son más proactivos y van más allá de sus funciones tradicionales para fomentar la diversidad y la sostenibilidad. Los museos se esfuerzan por ser más accesibles e integradores, y deben responder a las demandas sociales más amplias que se plantean en la actualidad. Cada vez más, los museos abordan cuestiones de etnicidad, sexualidad, género, repatriación y cambio climático, y cada vez somos más testigos de cómo la gente utiliza los museos para escenificar protestas sobre lo que consideran que está mal en el mundo.

El empleo de esta metodología transparente y democrática permitió al ICOM elaborar una definición que refleja lo que el conjunto más diverso de museos ya está haciendo hoy en día. Todos los términos de la definición se derivan de los resultados de distintos procesos

de consulta, que permitieron a los profesionales activos enunciar términos y conceptos que corresponden con su práctica y sus preocupaciones cotidianas. Fue este proceso horizontal y estratificado el que arrojó un alto índice de aprobación de la nueva definición en Praga, confirmando que se puede alcanzar el consenso mediante la escucha atenta, la empatía y el rigor. Además, la pertinencia y adaptabilidad demostradas de los términos incluidos en la definición son las que permiten integrarla en una mayoría de contextos. En otras palabras, la definición de museo del ICOM es una declaración más acertada de lo que son, pueden y deben ser los museos en un mayor número de contextos geográficos en la actualidad.

¿Por qué ha cambiado la definición de museo? Como muestran los resultados del proceso ICOM Define, los museos están respondiendo activamente a los tiempos y comportándose de maneras que van más allá de lo que sugería la definición anterior. Sin embargo, la definición actual no es una directriz de arriba abajo sobre lo que deben hacer los museos. Más bien, amplía lo que pueden hacer aumentando su potencial para influir en las sociedades. De este modo, el museo se impregna de un nuevo propósito y se convierte en un bastión de esperanza que salvaguarda el pasado, trabaja por el presente y cree en el futuro. En un mundo lleno de crisis, la definición se orienta hacia una dedicación perdurable a la conservación del patrimonio, así como hacia el empoderamiento simultáneo de los museos y sus colaboradores para emprender acciones que realmente importen.

Este artículo es la traducción de un artículo escrito en inglés y publicado en *Museum International: Towards Decolonisation*, Vol. 74, no 295-296, 2023.

La versión inglesa está disponible en el sitio web de Routledge, a través de este enlace: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13500775.2022.2234200>

Notas

1. A continuación figura el índice global de participación por tipo de comité: El 72,3% de los Comités Nacionales, seguido del 87,5% de los Comités Internacionales, el 85,7% de las Alianzas Regionales (técnicamente debería ser el 100% porque la Alianza Regional de los Países de África Occidental (CIMA), que no participó, estaba totalmente inactiva en ese momento), y el 28,6% de las organizaciones afiliadas.
2. Este gráfico se basa en los diversos informes de análisis de datos elaborados por ICOM Define y los analistas independientes Raul San Miguel Fernández, Erika Krajcovicova y Olivia Guiragossian. Se publicaron por primera vez en julio de 2021 y fueron actualizados a lo largo de las siguientes fases de la investigación. Todos los informes pueden consultarse en la siguiente página web: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>
3. La configuración del comité a octubre de 2020 era la siguiente: Copresidentes: Luran Bonilla-Merchav (Costa Rica); Bruno Brulon Soares (Brasil); Miembros: Yaarob Alabdullah (Siria), Chedlia Annabi (Túnez), Ralf Čeplak Mencin (Eslovenia), Inkyung Chang (Corea del Sur), Luisa De Peña Díaz (República Dominicana), David Fleming (Reino Unido), Nava Kessler (Israel), Nicolas Kramar (Suiza), Ana Maria Theresa Labrador (Filipinas), Marie Lalonde (Canadá), Diana Pardue (Estados Unidos), Juliette Raoul Duval (Francia), Marie-Clarté O'NEILL (Francia), Kristiane Strætkevorn (Dinamarca), Muthoni Thangwa (Kenia), Beverley Thomas (Sudáfrica), Mathew Trinca (Australia), Elizabeth Varner (EE.UU.); Ex-officio: Alberto Garlandini (Italia) (Presidente del ICOM), Terry Simioti Nyambe (Zambia). Secretaría: Carlos Eduardo Serrano, Ludovica Antonucci.
4. Subcomité de Metodología: Annabi, Bonilla, Brulon, Chang, Kessler, Pardue, Raoul Duval; Subcomité de Comunicación: Annabi, Bonilla, Brulon, Ceplak, Kessler, Raoul Duval, Thomas; Subcomité de Análisis de Datos: Bonilla, Brulon, Chang, Kramar, Labrador, O'Neill, Pardue; Subcomité de Traducción: Annabi, Bonilla, Brulon, De Peña Díaz, Labrador, Raoul Duval, O'Neill.
5. Este intercambio de ideas se plasmó en la publicación de los resultados brutos, aún disponibles en el Espacio Miembro interno, así como los informes profundos del análisis de datos. También se produjo en forma de webinarios que permitieron discusión entre miembros de múltiples comités. El Consejo Consultivo, bajo la dirección de Regine Schulz, dedicó tiempo suficiente al tema de la definición a lo largo de todo el proceso, lo cual permitió debatir la metodología y los resultados.
6. Cada miembro individual puede pertenecer como miembro con derecho a voto en dos comités, un comité nacional y otro internacional, duplicando así la posibilidad de participar en el proceso.
7. Hay que reconocer que los analistas fueron los únicos remunerados a lo largo de todo el proceso, recibiendo un pago muy pequeño en relación con la gran cantidad de tiempo y esfuerzo necesarios para realizar el análisis. Todos los miembros de Define trabajaron de forma voluntaria.
8. Para una breve historia del ICOM en el siglo XX, véase Sid Ahmed Baghli, Patrick Boylan y Yani Herreman, *History of ICOM (1946-1996)*. París: Consejo Internacional de Museos, 1998.

Referencias

- Baghli, S. A., Boylan, P. y Herreman, Y. 1998. *History of ICOM (1946-1996)*. París: Consejo Internacional de Museos, ICOM.
- Brulon Soares, B. y Mairesse, F. 2022. 'Musée (Définition du)' *Dictionnaire de Muséologie*. Editado por F. Mairesse. París: Armand Colin, ICOM, pp. 392-396.
- ICOM. 2019. [en línea]. 'Sostenibilidad y la implementación de la Agenda 2030, Transformar nuestro mundo' (Resolución No. 1). Disponible: https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/09/Resolutions_2019_ES.pdf [Accesado 23 mayo 2023].
- Sandahl, J. 2019. 'The Museum Definition as the Backbone of ICOM', *Museum International*, Vol. 71, Nos. 1-2, pp. vi-9.
- San Miguel Fernández, R., Krajcovicova, E., and Guiragossian, O. 2021. [en línea]. Resultados de la Consulta 2 y 3, Consejo Internacional de Museos ICOM, 2021. Disponible: <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [Accesado 24 mayo 2023].
- Thomas, N. 2010. [en línea]. 'The Museum as Method', *Museum Anthropology*, Vol. 33, No. 1, pp. 6-10. Disponible: <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1548-1379.2010.01070.x> [Accesado 24 mayo 2023].
- UNESCO. 2015. [en línea]. 'Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad'. Disponible: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000246331> [Accesado 1 marzo 2020].

Tasa de Respuesta Regional
(considerando 126 Comités Nacional
y Alianzas Regionales del ICOM)

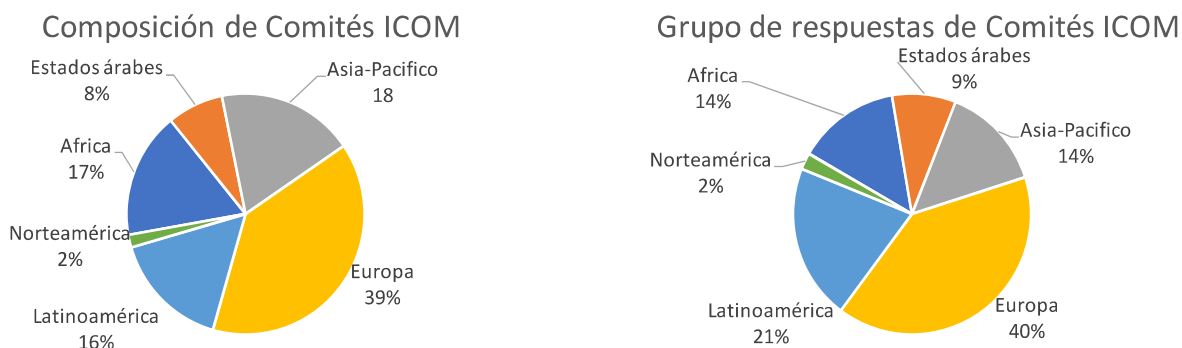


Fig. 1. Tasa de respuesta regional entre los 126 Comités Nacionales y Alianzas Regionales del ICOM. © ICOM Define

Términos mencionados por al
menos 30% de los comités

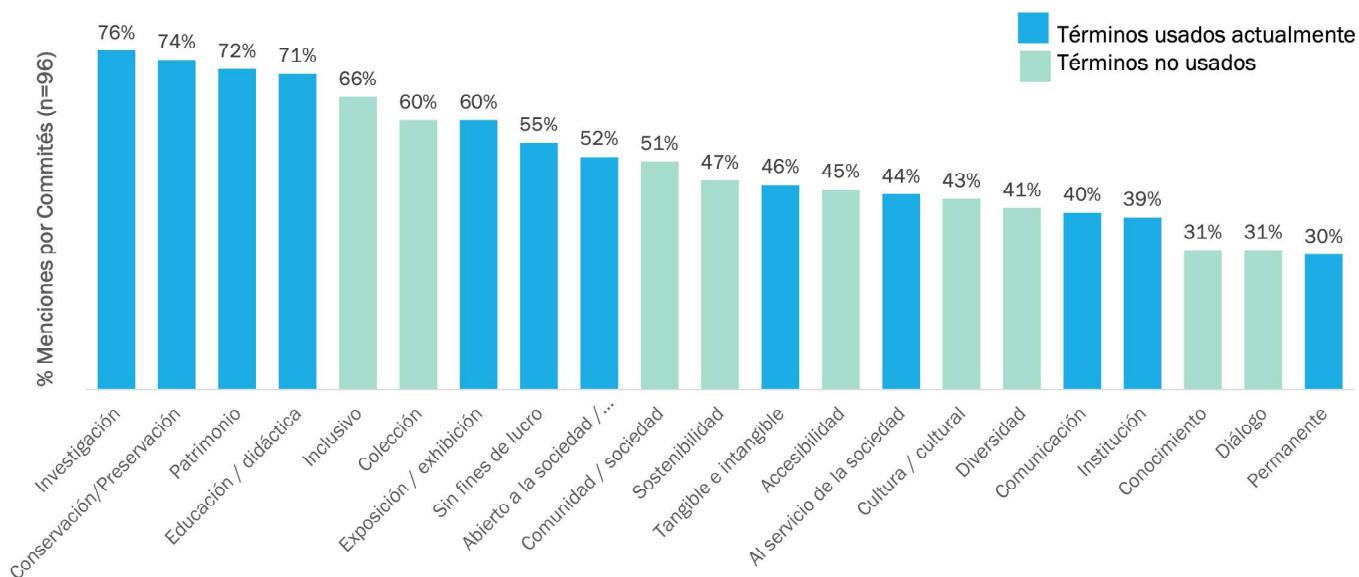


Fig. 2. Términos superiores del informe de análisis de datos de la Consulta 2 (San Miguel Fernández, Krajcovicova y Guiragossian, 2021). © ICOM Define

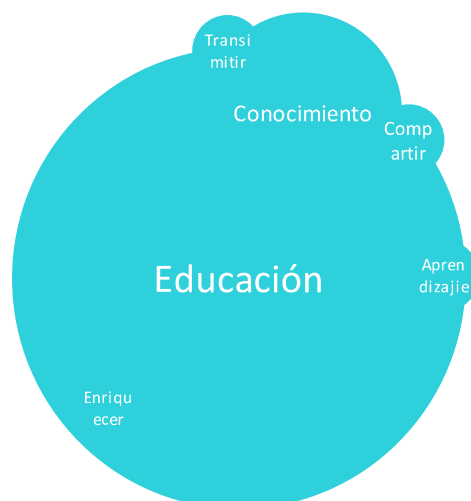


Fig. 3. Burbuja para el término “educación” de “Resultados cualitativos: Experience Meaning Map’ del informe de análisis de datos de la Consulta 2 (San Miguel Fernández, Krajcovicova y Guiragossian, 2021). © ICOM Define

Acciones: Mapa de significados

El tamaño de la burbuja corresponde al porcentaje de menciones del término. Burbujas superpuestas: significado relacionado (a partir de las descripciones de los términos)

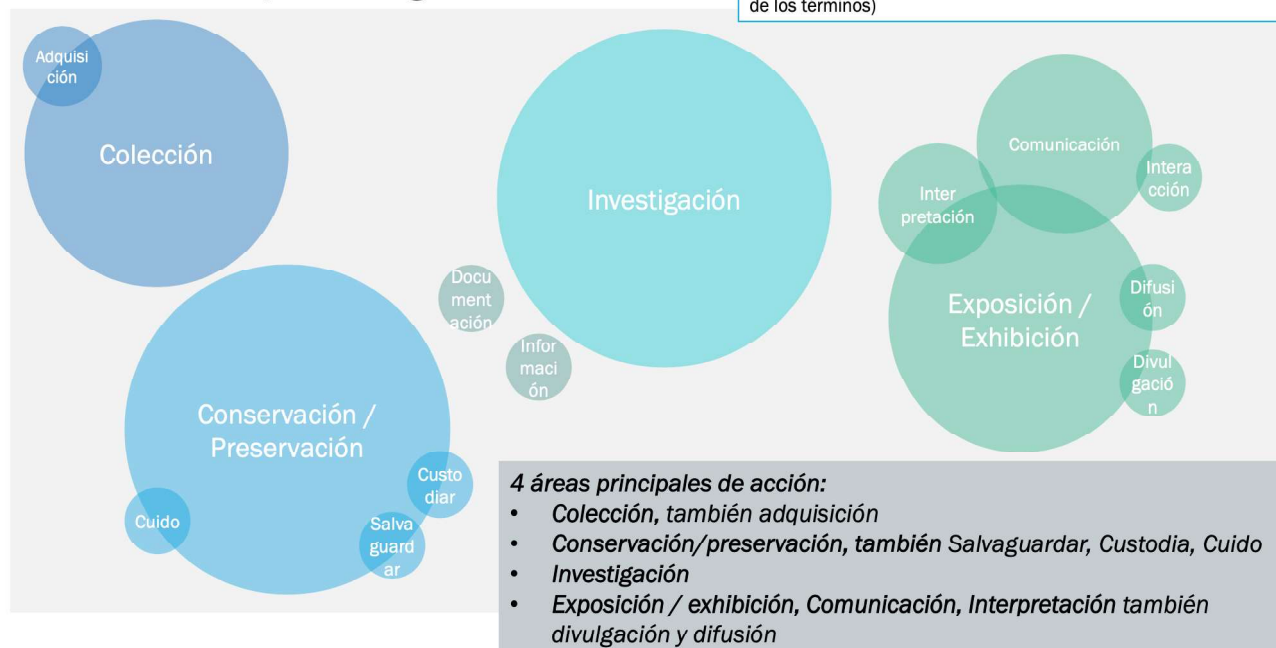


Fig. 4. ‘Acciones: Mapa de significados’ del informe de análisis de datos de la Consulta 2 (San Miguel Fernández, Krajcovicova y Guiragossian, 2021). © ICOM Define

SECCIÓN 3

Entrevista: Cuauhtémoc Medina



CHASKI

ICOM consejo
internacional
de museos
LAC

Entrevista a Cuauhtémoc Medina. Ciudad de México, 17 de agosto 2023. Por Yani Herreman.

Cuauhtémoc Medina, México.

Crítico, curador e historiador de arte. Doctor en Historia y Teoría de Arte (PhD) por la Universidad de Essex y Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma de México. Ha sido investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM desde 1993, y entre 2002 y 2008 fue el primer Curador Asociado de Arte Latinoamericano en las Colecciones de Tate Modern. Desde 2013 es Curador en Jefe del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM.



YH: Quería discutir sobre la definición de Museo del ICOM para comparar la de antes con la de ahora, que está mucho más ampliada, pero me gustaría un cambio mucho más sustancial en la definición y la visión del museo contemporáneo.

CM: No comparto la esperanza que sugiere tu pregunta, de que estas definiciones institucionales tengan efectos prácticos significativos.

Con todo, hay por los menos un par de aspectos que la definición nueva abarcó que son positivas: la inmaterialidad del patrimonio y no la concepción que la limitaba a la posesión de objetos; en segundo lugar, introducir la lógica de la institución pública que busca activamente la inclusión social y, finalmente, hablar de “experiencia educativa” en lugar de “difusión” con sus implicaciones paternalistas. Es importante que se abandone el énfasis sobre las coleccio-

nes, que ya no es dominante en las instituciones; en segundo lugar la idea, que incluso recoge en sus críticas Hans Belting, de la inclinación de los museos a servir al “nuevo público” en lugar de ser instituciones de la materialización de la Historia del Arte sobre la base de la interacción con los enterados. Son rasgos de un cambio dramático de situación, aunque se impliquen tenuemente en las nuevas definiciones: el énfasis en “experiencias” en lugar de la lógica de emisión de conocimiento.

A ello hay que añadir los cambios en las prácticas. Como alguna vez te expliqué, todo eso nos aleja de la expectativa de profesionalización clásica que propuso George Rivièrre al dividir museología como una especie de ciencia de los museos contrapuesta a una ciencia aplicada, un saber técnico que era la museografía. Ese modelo, que tuvo un rol muy importante en la posguerra y se internacionalizó a través de la UNESCO y el ICOM, correspondía a una visión del museo estatal francés y generó una división del trabajo que oponía pensamiento y escritura, muy tradicional del siglo XX, cada vez queda más lejos, rebasado por la muy improvisada, a veces excesivamente doctrinaria y ligeramente anti institucional, noción de la curaduría de origen británico-americano. Al menos la práctica curatorial hace que esas definiciones de museología/museografía ya no sean taxativas. Si acaso, diría que la gran preocupación del ICOM por llegar a la nueva definición de Museo todavía acarrea la idea de generar un pensamiento autorizado internacional, producto de una reunión de sabios que expanden su saber a los demás; no del todo diferente del Congreso del Tepoztlán de 1965, que extendió sus conceptos para ser el origen, por ejemplo, de escuelas de museografía como la localizada en Churubus-

co, en un momento donde ese modelo institucional se expandió al mundo descolonizado. Cierta resabio de esa intención de fundar los cambios de saber en convenciones de sabios, persiste en el procedimiento empleado.

Ese proceso, claro, tuvo un momento de gloria, yo creo que la institución museológica mexicana de los sesenta y setenta, y las críticas internas, hasta el museo de las Culturas Populares como el museo avanzado de esa tradición. Pero hoy es un proyecto bastante marchito en relación a que no está tan en el centro, ni de las construcciones institucionales del Estado, ni tampoco los agentes culturales independientes, ni siquiera en lo que de rescatable hay en la comercialización cultural. Por eso siento que tener una “definición mejor” no es necesariamente tan decisivo.

Por cierto, una peculiaridad de esta institución, el MUAC, es cierta orientación favorable a la des-definición de nuestro campo de operación. El logo del Museo, que hace cinco años comisionamos a la oficina de diseño Fabrik, está marcado por cierta negativa a la definición: La “A” de “Arte”, en el acrónimo “MUAC”, es un carácter indefinido, cambiante, transitorio, que tiene como diez posibles figuraciones. Los diseñadores recogieron nuestra decisión de estar en contra de la pretensión superficial de definir “arte”. Es un concepto que está convenientemente desdefinido, y contribuimos felices a su ofuscación por la gama de posibilidades y de prácticas que involucra. Su potencial depende de no tenerlo confinado en un concepto fijo, dado de que vivimos dentro de la crisis (espero que terminal) del concepto de Bellas Artes como lo creó la tradición burguesa.

En todo esto, claro, hay una cierta diferencia generacional. Algunos de nuestros colegas invierten mucha energía en la idea de generar normas, criterios y ordenamientos, y a partir de las normas derivar efectos. Los curadores contemporáneos insistimos en defender una cierta lógica casuística dentro de una práctica también eminentemente poco formalizada en buscar el modo específico en que podemos acompañar cierta intervención.

Si acaso, donde la definición peca de normativa es en aparentar que los museos no han adquirido una cierta lógica lucrativa. Pero no sé si es conveniente que la institución normativa como es ICOM lo promueva o lo legitime.

YH: Que no lo hace o se supone que no lo hace.

CM: Se supone que no lo hace, pero bueno, no me queda tan claro.

YH: A mí me parece sustantivo. Otra cuestión: Hasta ahora el museo ha validado sus colecciones y la sociedad lo ha aceptado, ¿seguirá siendo así?

CM: No estoy muy seguro que sea tan unilateral, y tampoco es cierto que no haya confrontaciones acerca de lo coleccionado: el origen de los museos franceses modernos, por ejemplo, tiene que ver con la polémica por la legitimidad de un acto de expropiación. ¿Debía el pasado derruido por las revoluciones coleccionarse? Los jacobinos no estaban felices con que rescataran los pedazos de iglesias derruidas en el Templo de los pequeños agustinos. En México tenemos las vacilaciones sobre conservar las piedras que salieron de la catedral a fines del siglo XVIII, al punto que las enterraron en

la universidad. Y tenemos todo el vandalismo que ocurre como una práctica cultural continua particularmente el día de hoy.

YH: En Europa, en Egipto y en todos lados.

CM: ... Pienso en el libro de Darío Gamboni, que sigue siendo tan instructivo, sobre La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo de la Revolución Francesa al presente, y su estudio acerca del modo en el que una sufragista inglesa, Mary Richardson, acuchilló la Venus del espejo de Velázquez en la National Gallery de Londres, argumentando que la conservación del arte no debía estar por encima de la libertad de Emmeline Pankhurst, una de las principales lideresas del movimiento. El argumento no es tan diferente en los ataques a monumentos en las feministas actuales. Basta pensar en la forma en que la crítica a la apropiación colonial ha venido acompañada del cuestionamiento de la legitimidad de una variedad de colecciones, en relación a la posesión de restos humanos en museos americanos, por ejemplo. Hay una continua historia de luchas, disidencias y conflictos físicos respecto a la posesión de los museos; el Museo, como sugirió Hito Steyerl, siempre es un campo de batalla. La propia forma en que se plantean las leyes de propiedad lo afectan: pensemos en la emergencia del nuevo concepto de leyes de autor que se nos ha impuesto en los últimos decenios, y cómo ha limitado la propiedad del museo sobre sus objetos, particularmente en el ámbito moderno y contemporáneo.

Para no referir al cambio de criterios institucionales sobre lo coleccionable, Dawn Ades me contaba que cuando hizo la importantísima exposición de Dada and Surrealism reviewed,

en 1978, se topó con que en el catálogo de la biblioteca Victoria and Albert Museum estaban registradas todas las publicaciones de Dadá. Esos locos habían tomado la decisión de enviar al V & A todo lo que habían hecho, probablemente porque no lo percibían como museo “de arte” sino de artes decorativas. Por desgracia un bibliotecario, en algún momento, decidió que todos esos papeles eran basura; solo quedaron los registros. Esto es lo que Gamboni define como “vandalismo inconsciente,” que no dejan de ser expresiones de la disidencia social respecto de la posesión de museo.

YH: Tú dirías que esto es aplicable a cualquier tipo de museo, o los de arte en especial; porque siempre ha habido una diferencia, por lo menos en relación con el público, por ejemplo, en los museos de Historia Natural o en los Museos, ahora, de Tecnología.

CM: Mira, el Museo de Historia Natural en México es un proyecto que, junto con los derechos humanos, manifiesta el fracaso de dos siglos de constituir alguna clase de estado funcional. El proyecto de Lucas Alamán era imitativo del museo Británico y entendía al museo del siglo XIX como un museo con colecciones naturales lo mismo que históricas. Esa ambición ha sufrido de un descuido total debido al culturalismo mexicano del siglo XX, que resolvió los traumas posrevolucionarios por la vía de la posesión de objetos artísticos y etnográficos. Entonces en los hechos, por la vía del descuido, las colecciones de Historia Natural mexicanas han desaparecido, han sido...

YH: A mi modo de ver ha sido un desastre...

CM: Por consiguiente, me atrevería a decir lo contrario; la manera en que los Museos de Historia Natural a nivel internacional, han hecho su recorte sobre las colecciones que generaron de los wunderkammer barrocos, también implica que documentan una crisis de legitimidad en su origen. Hoy enfrentamos también la pregunta sobre la legitimidad de poseer cadáveres de animales muertos.

Es interesante que una parte de los Museos de ámbitos científico-naturales, anatómicos o policíacos, existen en lugares como México, fuera de la presión del consumo público. El Museo de Coleópteros de la Facultad de Ciencias, maravillosísimo, no está expuesto; el Museo del Policía, con el que entrenan a los judiciales, no es accesible, y eso no les quita su valor de museos. El de Anatomía de la Facultad de Medicina, igualmente: uno no puede ir con su hijo a ver frascos con hígados. Son museos monopolísticos de científicos o de policías; no creo que uno pueda plantear las cosas tan sencillamente porque el campo de lo natural no es neutral.

YH: Lejos de ser neutral.

CM: Me acuerdo de una exposición que Paloma Porraz instigó en el Museo del Chopo a principios del siglo XXI a partir de los residuos que quedaron de las colecciones de historia natural del museo, combinadas con intervenciones de artistas. Teníamos los frascos con “monstruos” como el cochino de dos cabezas. Son especímenes que han sido retirados de nuestra concepción de Museo de Historia Natural...

YH: Los fenómenos quedan desechados. Mi pregunta, discutida ampliamente entre colegas, es la utilidad social del museo en momen-

tos críticos o específicos desde el punto de vista del desarrollo de una sociedad, en relación a un hospital, a una escuela, a una carretera...

CM: Yo ya no entiendo cabalmente que es la idea de “utilidad social”, y más bajo los términos que exige al campo cultural y académico el partido gobernante. Pareciera ser un concepto completamente engañoso porque está enmarcado en la suposición caritativa-cristiana o asistencialista del Estado, que piensa que “utilidad social” quiere decir que aminora la violencia del capitalismo de manera simbólica e ineficaz. Todo ello no genera cambios, y que responde a una idea de cambio social anacrónica, porque aparece aplicada por la fuerza, y no percibe que la relación entre cultura y sociedad es muy compleja. Yo siento que es útil el argumento gramsciano que entiende los cambios del sentido común como procesos moleculares, es decir, que provienen del efecto una multitud de objetos, representaciones, poemas, artículos de periódico que lentamente van cambiando las ideas de qué es lo que es aceptable y no aceptable. Si ahora hemos adquirido una visión crítica sobre la situación de género, para hablar de algo que está muy vigente, se trata de una revolución que ha producido también una multitud de interacciones culturales. En ese sentido, la “utilidad social” no puede ocurrir con un criterio instrumental, de orden de intención, causa y efecto. La única utilidad social que cosas como los museos, el arte y las exposiciones pueden ofrecer es participar en el cambio cultural de largo plazo que es la lenta, complicada, no planeada y sorpresiva transformación de los seres humanos, que son una serie de sujetos y objetos que no son demasiado fáciles de transformar con una intervención puntual. Todo esto es lo que no comprende la visión de

“cambio de conciencias” del proyecto gubernamental: el cambio cultural es una realidad, pero para ocurrir requiere de una complejidad de niveles y de fuerzas, no de una directiva personal.

YH: Es que no puede, porque tiene que irse adaptando, justamente con el crecimiento y la transformación del hombre. Bueno ¿y eso cómo lo relacionas, todo esto que estamos hablando, con la nueva definición de Museo?

CM: Creo que, el museo es una estructura pública, abierta, cultural, no le puedo atribuir tanta importancia a la búsqueda de una nomenclatura, entre otras cosas, porque es un producto de una lógica muy siglo XIX y XX, que es la expectativa de que un consejo de sabios produzca una convención obligatoria a los no sabios. Todo ello tuvo un momento histórico, con unas fotos muy bonitas de hombres, que ocasionalmente tenían una Marie Curie por ahí, con corbatitas largas. Me gusta mucho cómo, en un documental de Jacob Bronowsky, uno puede ver las fotos de los congresos de física del siglo XIX y XX para constatar cómo los personajes que eran jovencitos situados en la parte de atrás de la foto van pasando poco a poco a la parte de adelante. Pero sería más interesante, no sé si útil, tratar de estudiar la evolución del concepto de “museo” en sus aplicaciones complicadas, teóricas y prácticas, al modo que Matei Calinescu hizo sus Cinco caras de la Modernidad, o como el Oxford English Dictionary despliega los sentidos cambiantes de las palabras, en lugar de tratar de hacer una normativa como la vieja Real Academia Española. En fin, el ICOM es una institución que, no te voy a decir que huele a naftalina, pero sí a Old Spice.

YH: Dolió, después de dedicarle tantos años al ICOM.

CM: Perdón, no fue personal, tú sabes perfectamente que la oportunidad de hacer una frase es una compulsión que no puedo evitar.

CM: Aunque hay que conceder que cosas como la definición del ICOM tienen una función importante cuando hay que tratar de prevenir un desastre mayor ante un gobierno, entonces uno usa el subterfugio de sugerir que hay normas internacionales, etc. También es importante que nos provee de unas credenciales con las cuales podemos vencer los costos altísimos de las instituciones europeas, a cambio de dar entrada en los museos en el tercer mundo. Yo no tengo American Express, pero tengo la tarjeta del ICOM y no salgo sin ella. Es mi tarjeta más útil aparte de la tarjeta de la UNAM, que cuando me asaltaron una vez, la vieron y me dejaron ir no era secuestrable. La ventaja de que ICOM proponga una nueva definición es que se disemina, y quizá ayuda a vencer los prejuicios de los políticos y los periodistas con los que a veces nos enfrentamos.

YH: Bueno, pero tiene su valor, en cuanto a que necesitas la definición en un momento dado para algún trámite institucional o alguna cosa así, decir qué es el museo, que a mi modo de ver es una definición extensísima.

CM: Acuérdate, de que estás hablando con un profesional de una institución que sólo muy recientemente ha sido, digamos, sobre-oxigenada. El Museo de Arte Contemporáneo en su versión reciente, como museo de masas, no creció a partir de la Institución del Museo Modernista. Más bien se desarrolló de sus herma-

nos menores, los clubes de aficionados al arte actual, como el ICA que fundó, entre otros, Roland Penrose, un excéntrico aristócrata surrealista; o las Kunstalle que en el mundo alemán todavía se forman con suscriptores. Yo no sé qué significa esa nueva definición para nuestra práctica, porque me imagino que si tú estás en un museo comunitario atacado por el presidente municipal y con una incompreensión absoluta de parte de las instituciones, ostentar la legitimidad mundial permite ...

YH: Una cierta movilidad

CM: Un problema que es muy interesante, es el desgaste que existe. Esto curiosamente fue una conversación que tuve en Chile hace poco, entre los conceptos de "Museo de Arte Contemporáneo" y "Centro Cultural". Es más difícil en el ámbito del Arte Contemporáneo argumentar que la posesión de una colección establezca esa distinción, entre otras cosas porque una peculiaridad o síntoma de los museos de arte contemporáneo es que no sabemos qué hacer con las colecciones, especialmente por el abandono de la convención físico-cronológica del museo progresivo de Historia del Arte. Ese invento quizá de Hubert Robert en el Louvre de 1793, cuando los jacobinos le decían que no entendían el acomodo del museo en torno a temas y entonces decidió desplegar los cuadros por épocas de la historia del progreso, construyó también la teleología nacional que identificamos como el orden natural de los museos. El Museo de Arte Contemporáneo carece de esos paradigmas y entonces es difícil entender cómo usar las colecciones. Este año, finalmente, vamos a tener en el MUAC una presentación de las colecciones en un espacio fijo del museo,

con cambios por núcleos. Llevo diez años aquí tratando de llegar a ese punto.

Otras instituciones más grandes que nosotros han tenido también que inventar modelos no lineales, no narrativos, de presentación de colecciones. Un caso muy notorio ha sido Tate Modern que, ante la necesidad de usar una colección con grandes huecos en un relato global, optó por abandonar el corte cronológico para postular varias narrativas clasificatorias. Plantear qué es lo que distingue al museo era la posesión de colecciones ya no resulta tan nítido, cuando el consumo de los museos de arte contemporáneo y moderno, particularmente, no está localizado en la visita a las colecciones, sino la convocatoria de las exposiciones. Añade a eso la dificultad de coleccionar con los precios actuales (y la poca disponibilidad de los gobiernos a financiarlo), así como la creciente necesidad de delegar esa tarea a los privados. Como decía Jan Debaut, quien fue mi jefe en Tate por un rato, corremos el peligro de que las decisiones más importantes del museo, la adquisición de obras, estén en manos de la gente más ignorante posible en materia de arte ...

En todo caso, no es fácil, es casi imposible, re-colocar el coleccionar como el centro del proyecto del museo; y más en México, donde el Estado mexicano además de maltratar pobla-

ciones, desproteger a las mujeres y destruir la naturaleza vocacionalmente, tiene una tradición de alergia histórica a gastar en crear patrimonio cultural. Tenemos el mal antecedente legal de pensar que, dado que la propiedad originaria de la nación depende de haber arrebatado al rey sus dominios, el patrimonio cultural nos pertenece de por sí sin hacer gasto alguno. Añade a esa mala herencia la política anti-mercantil de los muralistas y acabas en una situación donde, para los políticos, gastar en arte es una forma de pecado sexual. Para el Estado mexicano, coleccionar es robarle a alguien algo o sacarlo de la tierra, no consiste en invertir.

YH: Desafortunadamente, hay que añadir que para la cultura este ha sido un sexenio terrible.

CM: Sí, porque lo que teníamos era una institución definida antes de la democratización, donde el estado priista veía a los intelectuales y artistas como una oposición simbólica, a la que había que atender. El político estaba persuadido de que, como no podía perder las elecciones, su tarea era no perder la cara. Y eso al menos proporcionaba un motivo para financiar las instituciones culturales, que se ha perdido ahora que los políticos viven de seducir al mercado electoral. Lo que tenemos es un mero marco residual. No nos queda ni el arma de la vergüenza.

SECCIÓN 4

Chaski recomienda



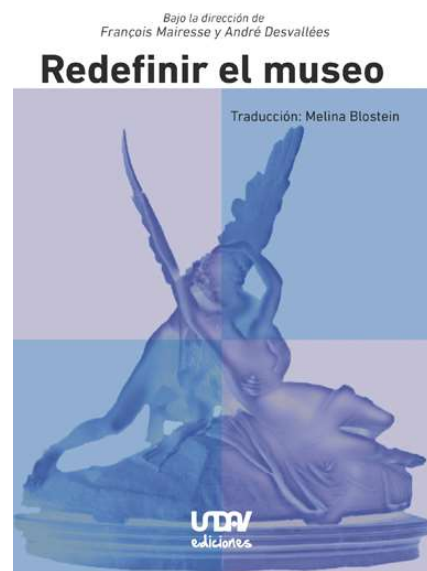
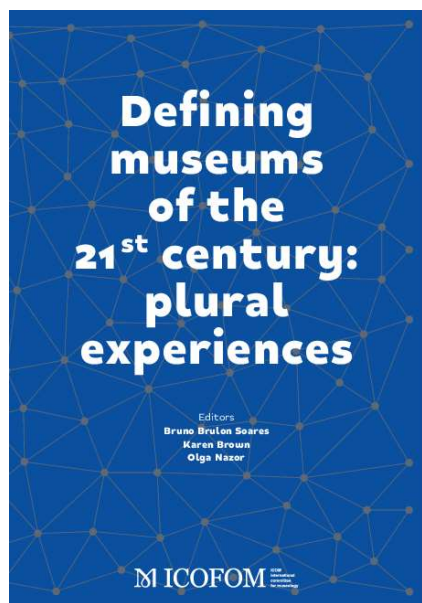
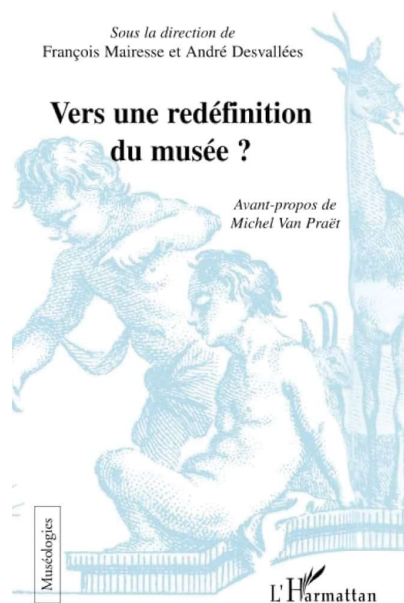
CHASKI
ICOM consejo
internacional
de museos
LAC

La definición de MUSEO y su largo camino hacia Praga.

Chaski desea en este número ofrecer como reseña bibliográfica, tres libros icónicos como tributo al largo derrotero previo al 24 de agosto de 2022, jornada en la que salió a la luz la letra de la nueva definición vigente. Un proceso sostenido y progresivo que en el caso de ICOFOM, el Comité para la Museología del ICOM, ha mantenido desde los albores del siglo, precisamente desde 2005, cuando en la ciudad de Calgary, Canadá, convocó a la realización de un foro de discusión académica específica sobre la definición de museo. Como compilación de los aportes comunicacionales del foro, resultó el texto: “Vers une redéfinition du musée?”, bajo la dirección de Francois Mairesse y André Desvallées, editado en francés por L’Harmattan, París. La propuesta consiste en la reunión de una serie de ensayos sobre la definición de museo, realizados por académicos provenientes de universidades de América, Asia, Europa y Oceanía. La vigencia del contenido de los ensayos y la relevancia de sus autores en el campo disciplinar, ameritó que en 2018 la Editorial de la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV), Argentina, tradujera la obra al español con fondos del Ministerio de Cultura de ese país.

De la nutrida bibliografía producida y publicada, hemos seleccionado para su lectura como tercer texto de la tríada “Defining museums of the 21st century: plural experiences”, editado por ICOFOM en 2018, por tratarse de la recopilación de las comunicaciones debatidas, en su mayoría de autores provenientes de nuestra región, ocurridas en universidades de Buenos Aires, Río de Janeiro y Escocia en tres semanas consecutivas durante el mes de noviembre de 2017.

Comité Editorial de Chaski



Agradecimientos:

Susana Calvo: Diagramación.

Ariel Ramírez: Revisión filológica.

ICOM consejo
internacional
de museos
LAC

2023