

Revista

MUSEOS

PUBLICACIÓN DE LA SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS · DIBAM · CHILE

#35 · AÑO 2016



#35

Revista museos

Director y representante legal

Ángel Cabeza Monteiro

Editor

Alan Trampe Torrejón
Subdirector Nacional de Museos

Coordinación general

Andrea Torres Vergara

Comité editor

Equipo Subdirección Nacional de Museos

Diseño

Comunas Unidas
www.comunasunidas.com

Impresión

A Impresores

Dirección postal

Subdirección Nacional de Museos
Centro Patrimonial Recoleta Dominica
Recoleta 683
8240262 | Recoleta
Santiago, Chile

Teléfono: +56 2 24971200

Correo electrónico:

subdireccion.museos@museosdibam.cl

Sitio web: www.museosdibam.cl

ISSN: 0716-7148

4 Presentación

Alan Trampe

ESPECIAL: MUSEOS Y ACCESO

- 6** *Un estudiante en práctica ciego en el Museo Arqueológico de La Serena*
- 8** *Visita guiada de ciegos y ciegos al Museo La Ligua.* Sergio Peñafel y Alison Canales
- 10** *Abriendo diálogos: Itinerancias del Museo Artequin Viña del Mar.* Macarena Ruiz
- 12** *Iniciativa de accesibilidad: Convenio Cornuval-MHNV.* Andrea Vivar
- 16** *Museo e inclusión: Una grata tarea a desarrollar.* Desirée Román
- 18** *ENTRE: Ejercicios de apropiación visual.* Natalia Portugueseis
- 22** *Tecnología, educación y comunicación en el MHN.* Javiera Müller y Sofía Ortigosa
- 26** *La inclusión no es ocupar un lugar, es crear espacios. MAVI: Un museo incluyente.* Paula Caballería
- 28** *Huerta Escuela: Recuperando espacios y saberes en el MEGM.* Nicolás Aguayo
- 30** *Museo de Artes Universidad de los Andes y su proyecto de colaboración con Google Cultural Institute.* Marisol Richter
- 34** *Experiencias patrimoniales con personas ciegas y limitados visuales en el MHC.* Mauricio Massone y Evelyn Elgueta
- 36** *Nuestro patrimonio en lengua de señas. Una experiencia de los Museos de la Universidad Austral de Chile, Valdivia.* Karin Weil y Rodrigo Reyes
- 38** *Cine inclusivo en el Museo Regional de Ancud.* Área de educación Museo de Ancud
- 40** *MUSEOS+SOCIALES: Génesis de un plan destinado a reforzar el compromiso social de los museos.* Equipo coordinador del plan MUSEOS+SOCIALES

NACIONAL

- 48** *Género a domicilio: Rompiendo barreras simbólicas.* Irene De la Jara y Paola Uribe
- 52** *Estudio de capacidad de carga en el MHNV: Un paso en la generación de información para museos.* María Paz Undurraga y Francisca Fernández
- 60** *"Después de diez años de trabajo, era necesario hacer una pausa para reflexionar, soñar y recomenzar".* María Isabel Orellana
- 64** *Un nuevo museo para Chile: El Museo Violeta Parra.* Cecilia García-Huidobro
- 68** *Museos de Medianoche: Una oportunidad para los museos y la ciudadanía.* María Paz Undurraga, Cecilia Chellew y Javiera Menchaca
- 74** *Museos chilenos en el tiempo: Algunos aniversarios en 2016*

INTERNACIONAL

- 76** *Los museos en la desglobalización.* Néstor García Canclini

PANORAMA

- 87** Centro de Interpretación Patrimonial "De todas las aguas del mundo"
- 88** VII Encuentro de Equipos Educativos de museos DIBAM
- 89** Nuevo sitio web de la Red de Museos del Maule
- 90** Estrenan documental *Tánana*
- 91** Sexto encuentro binacional de museos Patagonia Sur-Sur
- 92** Visita profesionales danesas a museos DIBAM
- 93** XIII Jornadas Museológicas Chilenas en Valdivia
- 94** Taller para prevención y control del tráfico ilícito de bienes culturales
- 95** El MAPSE trae FIFO a Rapa Nui

96 CIFRAS

SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS

Alan Trampe Torrejón
Subdirector Nacional de Museos

Liliana Nahuelfi Matus
Asistente del Subdirector

Ruth Saez Moreno
Asistente administrativa

Nuccia Astorga Maturana
Asistente de apoyo

ÁREA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

M.a Irene González Pérez
Encargada Área de Administración y Finanzas

Leonardo Marchant Cornejo
Profesional de apoyo

Daniela Torres Salinas
Profesional de apoyo

ÁREA DE COMUNICACIONES Y PUBLICACIONES

Andrea Torres Vergara
Encargada de Comunicaciones y Publicaciones

ÁREA EDUCATIVA

Irene De la Jara Morales
Encargada Área Educativa

ÁREA DE ESTUDIOS

María Paz Undurraga Riesco
Encargada Área de Estudios

María Luisa Figueroa Guzmán
Registro de Museos de Chile

Diego Milos Sotomayor
Investigador

ÁREA DE EXHIBICIONES

Andrea Müller Benoit
Encargada Área de Exhibiciones

Natalia Hamilton Silva
Profesional de apoyo

Javiera Maino González
Profesional de apoyo

ÁREA DE GESTIÓN Y PROYECTOS

Mario Castro Domínguez
Encargado de Gestión y Proyectos



Inscríbete, verifica y actualiza tus datos

El Registro de Museos de Chile (RMC) es la plataforma virtual que cuenta con un directorio en línea de los museos del país, con sus características y servicios más relevantes. El sitio es administrado por la Subdirección Nacional de Museos de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), y es un espacio que levanta información para la visibilización del sector y la estructuración de la Política Nacional de Museos.

Al formar parte del RMC, los museos se integran a una comunidad de intercambio de experiencias y logros; participan de un espacio de difusión de las actividades y eventos propios y del área en general, y se incorporan a la red de distribución de la **Revista Museos**.

Además, las instituciones con el sello RMC podrán postular a fondos públicos y líneas de apoyo para sus diversas áreas de trabajo.

Para inscribirte en el RMC debes seguir los pasos a continuación:

- Ingresar a www.museoschile.cl
- Ir a "Inscribir museo".
- Completar los datos solicitados y enviar.
- Recibirás un correo con un vínculo para establecer la clave de acceso y ser dirigido al formulario de registro.
- Una vez finalizado el proceso, presiona el botón "Validar".

Si tu museo ya está inscrito, te invitamos a ingresar y revisar que el formulario de registro esté completo y actualizado. Para obtener el sello RMC se deben completar los campos básicos (*) y deseables (**).

La información completa y actualizada de los museos de Chile nos ayuda a construir una base de datos sólida que refleje de manera certera la realidad museal del país y contribuya a la construcción y el fortalecimiento de redes de colaboración y estrategias comunes.





Revista

museos

PUBLICACIÓN DE LA SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS - BOGOTÁ - COLOMBIA

Revista

museos

Revista

museos

Presentación

Alan Trampe

Subdirector Nacional de Museos

DIBAM

Hablar de acceso se ha hecho un lugar común en casi todas las áreas de la vida contemporánea. Las acepciones y los matices asociados a esta palabra son múltiples, lo que a veces puede dificultar la adecuada comprensión de su alcance. Pero independiente de esta situación semántica, la posición que ha alcanzado el concepto sin dudas se ha fortalecido.

En el ámbito de los museos, el mejorar el acceso se ha abordado desde los aspectos económicos hasta los intelectuales. En el caso de los museos estatales de la DIBAM, la eliminación del cobro de entrada ha permitido disminuir una de las barreras de acceso, como es la de la disponibilidad de dinero para acceder a una oferta cultural. Como resultado de la gratuidad se ha producido un aumento de las visitas y, en muchos casos, una mayor apropiación por parte de las comunidades.

Pero esa es una entre numerosas barreras que dificultan o impiden el acceso, sean estas concretas o simbólicas. En tanto actores sociales de relevancia, nuestros museos aspiran a reafirmarse como espacios abiertos y democráticos, con una oferta atractiva y dinámica, basada en los múltiples patrimonios que resguardan, disponibles para la ciudadanía en su conjunto, sin discriminación de edad, de proveniencia, de género ni de identificación cultural. En este número hemos incluido algunos ejemplos de acciones muy diversas que los museos de Chile realizan para mejorar el acceso físico e intelectual a su variada oferta, la vinculación con las comunidades y la inclusión social, por nombrar algunas.

Este tipo de iniciativas es el resultado de un cambio de mirada que los museos y las personas que trabajan en ellos han experimentado en las últimas décadas. Sumamos en esta edición un artículo que da cuenta del plan denominado Museos+ Sociales, que se ha implementado en España.

En la segunda sección de la revista damos a conocer algunas estrategias para ir abordando el tema de la equidad de género en museos y un estudio de capacidad de carga como ejemplo de las nuevas informaciones que se van sumando como insumos para el mejoramiento de la gestión museística. Luego presentamos dos notas referidas a nuevas ofertas de museos en Santiago, como son el renovado Museo de la Educación Gabriela Mistral y el Museo Violeta Parra, a un año de iniciada su gestión. En consonancia con esta efeméride, y para destacar la continuidad y solidez de los museos en nuestro país, inauguramos en este número una sección dedicada a los aniversarios de las instituciones. Siguiendo con las conmemoraciones, incluimos también un artículo a raíz de la trigésima versión de Museos de Medianoche.

Por último, obtuvimos la autorización para publicar en este número la presentación que hiciera en noviembre del 2016 Néstor García Canclini en el marco del 9° Encuentro Iberoamericano de Museos realizado en San José de Costa Rica, en el que retoma algunas interesantes reflexiones referidas a la situación y acción de los museos. *m*

Taller en el Museo de Artes Decorativas, con motivo de la primera versión del Día del patrimonio cultural para niñas y niños, noviembre de 2016.
Fotografía: Paulina Reyes.



ESPECIAL MUSEOS Y ACCESO

A continuación presentamos algunas iniciativas que los museos chilenos –ordenados de norte a sur– realizaron durante 2016 en torno al concepto de acceso, con el objetivo de atraer o facilitar la aproximación a grupos que podrían no acercarse de manera espontánea o bien sentirse excluidos de la oferta. Esto incluye no solo desarrollar actividades internas de inclusión, sino también sacar las colecciones del museo, ya sea física o virtualmente, para alcanzar nuevos públicos.

También publicamos la génesis del plan MUSEOS+SOCIALES que la Subdirección General de Museos Estatales de España viene desarrollando desde 2013, con la misma idea: museos más plurales, más abiertos y más accesibles.

Un estudiante en práctica ciego en el Museo Arqueológico de La Serena

Texto elaborado por Revista Museos sobre la base de entrevistas a Ángel Durán, director del Museo, y Yerko Alfaro, el practicante en cuestión.



Yerko Alfaro, fotografiando una actividad durante su práctica profesional en el Museo Arqueológico de La Serena.

En el año 2015, Yerko Alfaro Castro, estudiante de relaciones públicas de la Universidad Santo Tomás de La Serena, se acercó al director del Museo Arqueológico de La Serena, Ángel Durán Herrera, para preguntar por la posibilidad de realizar su práctica profesional en la institución durante 2016.

Tal inquietud se originó tras una visita con un grupo de personas ciegas, como él, que evaluaban la capacidad del Museo para atender usuarios con necesidades distintas.

Yerko fundamenta su elección: “me pareció que el museo era un buen lugar para movilizarse dentro de la ciudad, tiene transporte público a la puerta, es muy fácil llegar. Lo que también me convenció de trabajar ahí fue que la edificación es bastante accesible, en el sentido de que permite moverse sin ninguna dificultad, el diseño es universal, casi todos los pisos son iguales, por lo que es fácil recordar dónde doblar, la ubicación de baños, de salas; el ascensor tiene marcado en braille los botones. Pero más allá de eso, la historia que representa la institución y, además, que tiene un muy buen clima laboral. Por supuesto, también compatibilizar con mis gustos en torno a la antropología, la cultura, la historia y, en este caso, también la arqueología”.

El director del Museo reconoce haber quedado sorprendido de la determinación de Yerko en este primer acercamiento. Sin embargo, rápidamente la solicitud fue evaluada con el equipo y se acordó asumir el desafío que significaba su incorporación. “Consultamos sobre antecedentes de trabajadores con alguna discapacidad en otros museos y los alcances en términos legales que debíamos cumplir. Una vez reunidos y conocidos estos antecedentes, estuvimos encantados de recibirlo y a la brevedad acondicionamos los espacios físicos para su desempeño, incluso realizamos una maqueta 3D para que se familiarizara con su recorrido, ya que

su oficina se ubicó en el tercer piso. Además, nos contactamos con la unidad de Política Digital de la DIBAM para preparar su computadora con el *software* que él conocía y que le permitiría realizar su labor”, dice.

Instalaron así el *software* NVDA (NonVisual Desktop Access), lector de pantalla gratuito y de código abierto para invidentes. El programa, creado por ciegos y para ciegos, lee textos –no imágenes– en la pantalla mediante una voz computarizada. Puede controlar lo que se lee moviendo el cursor al área correspondiente con un ratón o con combinaciones equivalentes en el teclado. “Eso yo lo aprendí cuando comencé con mi rehabilitación, cuando quedé ciego hace unos diez años atrás. Lo primero que uno aprende es computación, porque facilita mucho el trabajo en el colegio o en la universidad, para desarrollar las tareas diarias y, por supuesto, reducir las barreras de exclusión o las barreras que puedan dificultar el acceso a la información”, señala Yerko.

Durante los cuatro meses que duró la práctica en el Museo, Yerko estuvo a cargo de la difusión de las diversas actividades planificadas y de vincular a la institución con el medio. Además, y aunque no estaba contemplado formalmente en su práctica, ofició espontáneamente de traductor e intérprete desde el inglés. “Y me encargaba también, curiosamente, de ser fotógrafo, sacaba fotografías para un tipo puntual de publicación. Uno va aprendiendo que en ciertos ángulos, si uno inclina la cámara en algunos grados, se puede tener una panorámica, por ejemplo, si uno siente la voz, puede calcular más o menos cuál es el centro, y disparar para sacar la fotografía. O también se puede hacer una toma general, si uno eleva la cámara, en forma más inclinada. Y a veces, cuando requería mucho detalle, ahí podía contar con alguien para revisar el ángulo correcto, yo me encargaba de disparar y de publicar la fotografía”.

El Museo también solicitó a Yerko su opinión para la elaboración de un proyecto inclusivo que esperan implementar como parte de la renovación de su museografía. “Lo difícil en esta época es decidirse por qué tecnología utilizar, aparece una nueva y triplica la anterior. Soy más bien contrario a las audioguías, porque resuelven el audio, pero no las figuras, y lo que importa finalmente es cómo hacer accesibles las piezas. Quizá pensaría en una muestra alternativa o complementaria en el mismo espacio, en base a réplicas fabricadas con tecnología 3D –como en otros museos del mundo–, y que la copia esté en el mismo lugar que la original, que pueda ser tocada, con cédulas etiquetadas. Pero no sé si

con braille, porque la mayoría de las personas ciegas no lo lee, porque quedaron ciegas en la adultez, entonces están alfabetizadas pero no por medio del braille, y son personas que a medida que pasan los años pierden la sensibilidad del tacto”, enfatiza.

Para el director del Museo, las conversaciones en torno a la accesibilidad y la experiencia en su conjunto fueron muy positivas: “Creo que Yerko tiene gran capacidad intelectual y su manejo de la tecnología es extraordinariamente admirable. Su trabajo en el Museo mereció la mejor de las calificaciones: él activó de manera dinámica los lazos con los medios de comunicación, escritos, radiales y televisivos”, señala.

Tras la experiencia, la Dirección del Museo gestionó la instalación del *software* NVDA en dos de las cuatro computadoras de uso público de la biblioteca del Museo –especializada y también accesible– que estarán disponibles para su reapertura durante el segundo semestre de 2017.

Ya graduado, Yerko reflexiona: “me gustaría seguir perfeccionándome en la comunicación, en tanto soy una persona convencida de que especialmente los medios de comunicación permiten generar cambios positivos en la cultura que pueden aportar a la educación y reducir las brechas de información para muchas personas. Pienso –y esta es una forma simple de explicarlo– que si se bombardea a las personas con mensajes relacionados con una mayor conciencia y empatía respecto de las personas con discapacidad, se puede tener un apoyo también de la misma sociedad civil para que organizaciones públicas o privadas recuerden que sus usuarios o sus clientes tienen discapacidad y merecen una solución: es un derecho”.

Y agrega: “el Museo está acostumbrado a la diversidad, en tanto recibe siempre gente de muchos países y condiciones. Creo que eso facilitó que ellos no tuvieran ningún problema con aceptar mi práctica, no pusieran ningún pero, simplemente preguntaron cómo. Es una organización que si bien es antigua tiene un pensamiento moderno. El que yo estuviera ahí solamente es un respaldo testimonial, empírico, de que es posible, de que se puede. Probablemente los que vengan después van a contar con un apoyo muy explícito y van a pasar desapercibidos y eso es muy positivo. El desafío creo que va a estar en cómo hacer para implementar nuevos cambios, y ahí pienso que el Museo va a tener que interactuar con más organizaciones de la sociedad civil que le den ideas. Creo que el siguiente paso es atender a esa diversidad y asentar esas relaciones”. **m**



Examinando reproducciones de petroglifos en la sala Mundo prehispánico.



En la sala de religiosidad popular, conociendo las representaciones de bailarines de las distintas cofradías.

Visita guiada de ciegas y ciegos al Museo La Ligua

SERGIO PEÑAFIEL JAIME
ALISON CANALES FUENZALIDA

Equipo coordinador del proyecto

"Así vemos nosotros: hacia una convivencia inclusiva"

La visita ocurrió en el contexto del desarrollo de un proyecto financiado por el Gobierno Regional de Valparaíso por medio del 6% de cultura del Fondo de Desarrollo Nacional (FOND). Los participantes en la experiencia fueron usuarios del Centro de Grabación para Ciegos (Cengracie) de Viña del Mar, institución que alberga una audio biblioteca con centenares de obras grabadas por personas que voluntariamente realizan dicha labor.

El proyecto "Así vemos nosotros: hacia una convivencia inclusiva" se propuso difundir en imágenes y texto la manera como ven los ciegos y ciegas, como les gusta que les digan, resistiéndose a ser considerados discapacitados. Para lograr este fin, se realizaron tres actividades: en la sede de Cengracie, donde los participantes experimentaron la percepción de diversos objetos de la vida cotidiana; en el Jardín Botánico de Viña del Mar, donde interactuaron con las especies florales que allí se cultivan, y en una industria textil de La Ligua, donde conocieron manufacturas de tejidos de diverso tipo. En cada oportunidad se les entrevistó acerca de la experiencia. De su discurso se extrajeron frases que ilustraron posteriormente las fotos que se expusieron por tres días en una de las principales avenidas de Viña del Mar.

Fotografías: Ricardo Carrasco Stuparich



Observando una maqueta del valle de La Ligua, en la sala Comunidad viva, dedicada a los paisajes naturales y sonoros del territorio.



Haciendo música, en la sala de religiosidad popular.

Es a propósito del viaje a La Ligua que se produce la invitación al grupo por parte del museo de esa ciudad. Se trata de una experiencia planificada por la institución que proveyó a ciegos y ciegas de una oportunidad única de percibir los objetos que allí se exponen.

El grupo fue recibido en el vestíbulo, donde había una silla dispuesta para cada visitante. Allí fueron saludados por Darío Aguilera, director de la institución, quien hizo una breve reseña del museo. Posteriormente, se dirigió a ellos el profesor Enrique Neira, quien ofició de guía explicándoles, en primer lugar, cómo sería el recorrido.

Las y los visitantes fueron conducidos a una primera sala, donde se les relató la historia de la localidad y su geografía. Por medio de un registro sonoro, en vivo, se les condujo por ríos, quebradas y valles. En otro sector, dedicado a los textiles, estaban expuestos, especialmente para la ocasión, los distintos estados de la lana, desde la recién esquilada, pasando por el vellón, hasta las madejas ya hiladas. Con sus manos pudieron percibir las distintas texturas y conocer el uso del telar.

Un descanso en la visita se produjo con la degustación de los tradicionales dulces de La Ligua y, luego, las y los visitantes se dirigieron a la sala de la religiosidad popular. Una vez allí, mediante el tacto, el canto, la danza y el relato, se apropiaron de los contenidos que ella alberga. En la sala La Quintrala pudieron escuchar y tocar aspectos de la construcción tradicional en adobe y caña, como conocer historias del personaje.

La última parte de la visita fue dirigida hacia las reproducciones de petroglifos contenidas en el museo. Ciegos y ciegas pudieron sentir con sus manos las texturas de los objetos a medida que el profesor guía explicaba sus características y naturaleza. La visita concluyó con un recorrido libre en que las y los participantes fueron apoyados por monitores.

La experiencia vivida abre una nueva posibilidad de integración de ciegos y ciegas a la vida cultural, al mismo tiempo que favorece la adaptación de las instituciones y la apertura de las personas que acogen al grupo como una visita más, reconociendo sus peculiares características. Esta adecuación mutua está contenida en el concepto de convivencia inclusiva que inspira el proyecto realizado.

Al mismo tiempo, se abre un mundo de posibilidades cuando dos instituciones dedicadas a la cultura –un centro audio-bibliográfico y un museo– estrechan lazos de colaboración en favor de la inclusividad, generando posibilidades a las personas, independiente de sus capacidades.

Para cerrar, hay que decir que la experiencia, no solo fue significativa para ciegos y ciegas, sino para las personas que se abrieron a la posibilidad de recibirlos y acogerlos como lo hicieron en el Museo La Ligua. Lo mismo ocurrió con el equipo de trabajo que apoyó al personal de Cengracie en la realización de este proyecto. En todas y todos existe el convencimiento de que la inclusión social es posible y que las instituciones dedicadas a la cultura tienen un largo camino para pensar posibilidades en esa dirección. **m**

Abriendo diálogos: Itinerancias del Museo Artequin Viña del Mar

DRA. MACARENA RUIZ BALART

Directora Museo Artequin Viña del Mar

Artequin Viña del Mar es un museo educativo de arte que, con una metodología interactiva y lúdica –complementada con reproducciones de obras de arte–, busca acercar a niños y niñas a la historia del arte por medio de visitas guiadas, talleres y diferentes experiencias didácticas. Su colección de reproducciones cuenta con obras representativas de artistas fundamentales de la historia del arte universal, piezas escultóricas que abarcan desde el arte egipcio al siglo XX, así como de pintura nacional y latinoamericana que conforman las muestras itinerantes.

Desde su fundación, uno de los objetivos principales del Museo Artequin Viña del Mar fue formar una colección de reproducciones que dieran cuenta del origen y desarrollo de las artes visuales en nuestro país y continente para llevarlas a colegios e instituciones. Además de estas reproducciones, las colecciones itinerantes consideran material didáctico complementario, como audiovisuales para niñas y niños, manuales de observación y material para

docentes. Cada itinerancia posee talleres de mediación para que las y los estudiantes vivan una experiencia significativa con las obras y a partir de ellas.

Sabemos que, por un tema de distancia geográfica, no todos pueden acceder a este museo. Por eso, con la intención de salir de sus muros, Artequin Viña del Mar extiende su quehacer por medio del traslado de su metodología a lugares alejados de él.

Actualmente, el Museo cuenta con cuatro colecciones distintas de reproducciones de pintura chilena, cada una con un completo programa educativo, que conforman las muestras itinerantes. Las exposiciones itinerantes son *Rugendas y Lira* (12 reproducciones de obras representativas de Mauricio Rugendas y Pedro Lira); *Breve historia de la pintura chilena* (nueve reproducciones de obras de diferentes artistas y temáticas desde el siglo XVIII al XXI); *Arte colonial* (12 reproducciones de pintura colonial provenientes de distintas colecciones de museos nacionales), y *Diversidad cultural* (12 reproducciones de obras de arte latinoamericano).

Las itinerancias del Museo han sido reconocidas en dos oportunidades con el Premio Iberoamericano de Educación y Museos de Ibermuseos –organización internacional que apoya y difunde la labor de museos iberoamericanos– por el proyecto en campamentos (2010) y por el proyecto en colegios (2013), obteniendo en ambas ocasiones una Mención de Honor y formando parte del Banco de Buenas Prácticas en Acción Educativa de Ibermuseos.

En sus orígenes, las itinerancias se realizaron en campamentos en los que trabaja activamente TECHO, exhibiendo en las bibliotecas de nueve campamentos las primeras colecciones itinerantes. Con el tiempo, estas han sido desarrolladas principalmente a partir de proyectos financiados con el Fondo Fomento a la Educación Artística (FAE) del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y por proyectos con empresas apoyadas por la Ley de Donaciones Culturales.

Desde el año 2009, las itinerancias han visitado diversas ciudades chilenas, llegando por el norte hasta Alto Hospicio y por el sur, hasta Castro, en Chiloé. A partir del 2011, el Museo se definió como una institución regional, dando énfasis a realizar itinerancias por la Región de Valparaíso. A nivel de estadísticas, desde sus inicios las itinerancias han

sido visitadas por cerca de 45.000 personas. Solo durante el 2016, visitamos ocho colegios o centros culturales de distintas ciudades, accediendo a ocho mil personas, aproximadamente.

Hasta el año 2016 las itinerancias respondían a las necesidades de conocer y apreciar el arte chileno desde sus orígenes, accediendo a obras cuyos originales se encuentran centralizados en los principales museos del país; acceder a un patrimonio pictórico que permita reforzar nuestra identidad común latinoamericana; reforzar las escasas horas de educación artística, aportando al conocimiento de la historia del arte y las posibilidades que ésta ofrece para estudiar otras materias, y valorar aspectos relevantes como el respeto a la diversidad, la importancia de los contextos históricos y los cambios sociales en el tiempo.

Hoy las itinerancias se han replanteado en sus objetivos con especial énfasis en las actividades de mediación más que en la exhibición. El proyecto de itinerancias para el año 2017 –llamado “Arte y debate” y financiado con el FAE 2016– espera generar instancias de participación, reflexión y diálogo en torno a identidad, género y memoria, por medio de talleres de arte junto a niños y niñas residentes en comunas alejadas de la capital regional. A su vez, busca proponer a niños y niñas diferentes lecturas de obras de la colección itinerante, incentivando el acceso al patrimonio pictórico nacional.

Más allá de activar en la escuela un espacio de exhibición replicando la experiencia visual del Museo, la nueva versión de itinerancias invita a pensar la sala de clases de cada curso participante como un espacio flexible, que puede tener nuevos significados. Además, cambia el material de enseñanza impreso (manuales, trípticos, pautas para docentes) por experiencias de diálogo y de construcción conjunta del conocimiento, y enfatiza el diálogo como medio de cambio y la participación como acción principal para el desarrollo de la autoestima y la vida en comunidad.

Creemos que el programa de itinerancias es uno de los más relevantes del Museo, pues permite descentralizar nuestras acciones, acomodar nuestro discurso a diversas realidades y llegar de una manera más profunda a reflexionar junto con niños y niñas sobre arte, pertenencia e identidad. **m**



Imágenes de la exposición itinerante *Diversidad cultural en Calle Larga*, en el Museo y Centro Cultural Presidente Pedro Aguirre Cerda, octubre de 2016. Fotos cortesía de Alejandra González Alfaro.

Iniciativa de accesibilidad: Convenio Cormuval – Museo Historia Natural de Valparaíso

ANDREA VIVAR

Área de Educación

Museo de Historia Natural de Valparaíso

“El grado de cultura a que llegado Valparaíso, hace echar de ménos ciertas instituciones, hoi comunes en los países civilizados. Entre éstas, contamos en primera fila el Museo de Historia Natural, [...] donde el estudiante halle reunidos los elementos que han de facilitarle la adquisición de la ciencia, abriendo a su vista nuevos i estensos horizontes, i donde el pueblo todo, ya por simple curiosidad o pasatiempo, ya animado por miras mas elevadas, acuda a iniciarse prácticamente en el conocimiento de la hermosa naturaleza, siempre fecunda en sus obras i en sus lecciones”.

RODÓFILO¹

Desde sus inicios en 1878, el Museo de Historia Natural de Valparaíso (MHNV) ha considerado como parte de su misión “educar a través del patrimonio que resguarda” y muchas de sus acciones han estado ligadas al ámbito educativo desde la primera infancia hasta la educación superior.

El terremoto de 2010 afectó el edificio institucional y provocó su cierre. Durante el proceso de restauración arquitectónica y renovación museográfica, que duró dos años, se realizaron itinerancias y salidas pedagógicas para no perder la vinculación con el público escolar. A pesar de esto, para la reapertura en 2012 se observó una baja en la asistencia de los colegios municipalizados de Valparaíso, los que habían asistido regularmente en años anteriores.

En este nuevo escenario, con una museografía atractiva, moderna e interactiva y un programa educativo renovado, con acceso a todos los niveles educacionales, adaptado para atender a las distintas necesidades de los públicos visitantes y con el nuevo decreto de gratuidad para todos los museos DIBAM, nos preguntamos: ¿Por qué no asisten los colegios de la comuna al Museo?

A partir de esta interrogante nos surgieron otras:
¿contamos con un museo realmente accesible?
¿Qué entendemos por accesibilidad en el museo?
¿Es suficiente la gratuidad y la nueva museografía?
¿Basta con tener un programa educativo atractivo?
¿Basta con tener un museo renovado?

Antecedentes

Los registros de los años 2013 y 2014 mostraron que la mayor parte de las delegaciones escolares que nos visitaron correspondía a colegios y jardines particulares o particulares subvencionados de la ciudad, incluso de comunas más apartadas y de otras regiones del país. La estadística de esos años arrojó una baja asistencia de colegios municipalizados de la comuna de Valparaíso.

Según el directorio oficial de la Corporación Municipal de Valparaíso (Cormuval)² existen en la comuna de Valparaíso 55 instituciones educativas municipalizadas, –de enseñanzas básica y media y de educación especial– más 11 jardines infantiles. Se trata de instituciones educativas con un alto índice de niñas y niños en riesgo social, los cuales se encuentran ubicados cercanos al Museo, ya sea en el centro de la ciudad o en los cerros aledaños, a no más de treinta minutos de distancia.

Considerando la nueva propuesta del Museo, su renovada museografía, la gratuidad en el acceso y la cercanía geográfica con los colegios de la Cormuval, existiría, según nosotros, una alta probabilidad de que todos los colegios desearan asistir al Museo.

La misión del museo pone énfasis en “acercar el patrimonio que resguarda, especialmente a los ciudadanos carentes de recursos económicos y culturales”, del mismo modo la DIBAM dentro de sus lineamientos en: accesibilidad, equidad e inclusión, busca por medio de sus iniciativas crear oportunidades de acceso a sus servicios de manera equitativa e inclusiva, para todas y todos los

ciudadanos, sin importar su edad, origen, género, condición socio económica ni identidad cultural, desarrollando programas que logren satisfacer las necesidades especiales de los distintos tipos de usuarios y generando instancias para que las personas que habitualmente no asisten a sus instituciones, se sientan interesadas en visitarlas.

Al realizar la evaluación sobre la pregunta ¿por qué no asisten los colegios de la corporación al Museo?, nos encontramos con que muchos profesores no conocían la nueva oferta del Museo, los directores no replicaban la información que se enviaba a los docentes y que en la Cormuval el sistema de permisos y autorizaciones era burocrático y complejo.

Con estos antecedentes, decidimos realizar una invitación a la encargada del Programa de Extensión Cultural de la Cormuval para presentarle una propuesta educativa que estuviera en concordancia con sus lineamientos y el currículum del Ministerio de Educación.

La propuesta consistía en: una invitación a los directores de los establecimientos para conocer el Museo; una convocatoria docente, en la que se explicaran los usos y las metodologías educativas en el Museo, y talleres y actividades educativas para alumnos de enseñanzas inicial, básica y media.

Esto, con el objetivo de incrementar la asistencia de delegaciones de colegios de la Corporación Municipal de Valparaíso, por medio de un convenio de colaboración entre el Museo y el Programa de Extensión Cultural de la Cormuval.



Recorrido con profesoras y profesores de la Cormuval en el marco de la Convocatoria Docente. Fotografía: Juan Pablo Cruz.



Presentación de la directora del Museo, Loredana Rosso, en Convocatoria Docente. Fotografía: Juan Pablo Cruz.



Recorrido mediado por la exposición permanente, Escuela Ernesto Quiroz Weber, Valparaíso. Fotografía: Andrea Vivar.

Desarrollo

Durante 2015 y 2016, se realizaron reuniones con la encargada del Programa de Extensión Cultural de la Cormuval, Vania Figueroa, en las que en conjunto revisamos la problemática sobre la no asistencia al Museo de los colegios de la Corporación. Hicimos un programa de acción en el cual, por un lado, se invitó a los directores a conocer el Museo y, por otro, se incluyó la visita educativa al Museo dentro de una actividad oficial de la Corporación, lo que facilitaba la gestión de reservas, permisos e incluso financiamiento para las salidas de algunos colegios.

Se realizaron cuatro convocatorias docentes, las cuales tenían como propósito relacionarnos directamente con las profesoras y los profesores y, en esa instancia, explicar nuestro trabajo dentro del Área Educativa, presentar nuestra propuesta, mostrarles el Museo y su nueva museografía, ofrecer nuestras actividades y compartir sobre el aporte del Museo a sus desarrollos en el aula y las múltiples posibilidades de acción educativa dentro de este espacio.

El programa para la Corporación incluía horarios exclusivos los días martes y viernes, y actividades dirigidas según nuestros contenidos y relacionadas con el currículum.

Durante 2015 vimos incrementada la asistencia de delegaciones escolares desde la Corporación, logrando atender en esta primera etapa a 3.206 niñas y niños. En 2016, esta actividad se enmarcó dentro de un catálogo de ofertas educativas y culturales en las que se incorporaron otras instituciones –como el Museo Baburizza, el Museo Marítimo, el Duoc UC–, las cuales crearon sus propios programas para satisfacer la demanda de los distintos grupos. El año 2016 el programa atendió a 5.394 niñas y niños.

Conclusiones

La propuesta, al estar dentro de un programa oficial de la Corporación, solucionó la mayor complicación de los docentes, relacionada con la gestión de permisos y autorizaciones de salida para los grupos. Se logró hacer una base de datos del profesorado perteneciente a la Cormuval, creando un vínculo de confianza y fidelidad con las y los docentes, lo que permitió continuar generando alianzas ya sin la intermediación de la Corporación. Esto nos permitió focalizar nuestra difusión de las actividades educativas, la cual ahora llega directamente a las profesoras y los profesores según sus intereses.

Según la evaluación realizada por las y los docentes, esta iniciativa ha significado un gran aporte a su trabajo y para el desarrollo social de las niñas y los niños, les ha aportado una experiencia de aprendizaje significativo y los ha acercado al conocimiento y la valoración de nuestro patrimonio natural y cultural.

Para 2017, ya no contamos con la intermediación de la Corporación, pues logramos una alianza directa con los colegios, sus directores y profesores.

Para finalizar, creemos que para lograr ser un museo accesible no basta solo con crear accesos físicos, sino también propiciar la participación con la comunidad. Se requiere conocer sus necesidades y vincularse mediante acciones de colaboración entre espacios dedicados a la educación formal y no formal, generando e incentivando alianzas en beneficio de las niñas y los niños. **m**



Recorrido mediado por la exposición permanente, Liceo n.º 1 de niñas de Valparaíso, María Franck de Mac Dougall. Fotografía: Andrea Vivar.



Actividad educativa con niñas y niños del colegio Diego Portales de Valparaíso. Fotografía: Alejandra Baradit.

NOTAS

1. Rodófilo, 1912. *Reseña histórica del Liceo de Valparaíso: desde 1862 hasta 1912*. Valparaíso: Lit. e Impr. de Scherrer y Herrmann.

2. Corporación Municipal de Valparaíso para el Desarrollo Social, 2016. *Directorio Liceos y Escuelas*. Disponible en <http://www.cmvalpo.cl/v2/> [Recuperado: 10-07-17].

NOTA DEL INSTITUTO MARÍTIMO DE VALPARAÍSO, PARTICIPANTE DEL PROGRAMA

“Los primeros años A, C, D y F fueron los que inauguraron este año los recorridos por el Museo de Historia Natural de Valparaíso. Fuimos invitados por la Cormuval a unas charlas didácticas sobre ‘Ecología y Patrimonio’, dirigidas a estudiantes de enseñanza media. Esta actividad fue evaluada en el módulo de Medio Ambiente, por lo que era fundamental que los estudiantes participaran y pusieran la mayor atención en todos los contenidos que se revisan en la charla. Comprendiendo al espacio museo como una extensión del aula, por eso es que somos enfáticos en decir que las salidas pedagógicas no son paseos recreativos, sino que son una poderosa herramienta para complementar los contenidos de las diversas áreas.

Felicitemos la iniciativa de la Corporación Municipal, las gestiones de Vania Figueroa, la excelente disposición del personal del Museo de Historia Natural, las colaboraciones de nuestro equipo docente y el buen comportamiento de nuestros estudiantes de primero”.

Disponible en: <http://imaritimo.cl/instituto-maritimo-valparaiso-museo-de-historia-natural-de-valparaiso/>



Imágenes de la experiencia TEA, en el Museo Nacional de Historia Natural, Santiago.



Museo e inclusión: Una grata tarea a desarrollar

DESIRÉE ROMÁN PONCE

*Docente Cultural, Área de Educación
Museo Nacional de Historia Natural*

Fotografías: Museo Nacional de Historia Natural.

Los museos son espacios excepcionales, en donde podemos apreciar de primera mano el contexto sociocultural en que están insertos. Quienes integramos estas instituciones estamos llamados a contribuir, por medio de las acciones didácticas, a mejorar las experiencias de los usuarios al interior de nuestros espacios y, con ello, a impulsar la formación una sociedad integradora e inclusiva. Es por esto que, con motivo del Día Mundial de Concienciación sobre el Autismo en el año 2016, el Museo Nacional de Historia Natural (MNHN), consideró esta efeméride como una oportunidad para establecer un programa de integración llamado “El Museo te acompaña”.

Este acompañamiento se inició con un grupo de niñas y niños con Trastorno del Espectro Autista (TEA). En las etapas previas se realizaron reuniones de trabajo con el coordinador del grupo, con el fin de conocer los requerimientos de las niñas y los niños que participarían. El siguiente paso fue capacitar a los funcionarios que colaborarían en esta experiencia (docentes culturales y vigilantes), que estaría a cargo de una psicóloga y una educadora de párvulos especializada en síndrome Asperger. Los temas principales que se trataron en estas reuniones fueron: qué es el trastorno del espectro autista, cuáles son sus tiempos y cómo lograr una comunicación efectiva. Abordar estas interrogantes tenía como propósito dotar a quienes intervinieran en esta primera actividad de una preparación básica acerca del trastorno.



La primera experiencia se realizó un viernes entre las 18.00 y las 19.00 horas, horario posterior al de atención al público. La segunda experiencia, en tanto, se realizó un día sábado en la mañana, entre las 9.30 y las 10.30 horas. En ambos momentos se buscó propiciar una cordial experiencia en nuestros invitados, que fueron principalmente grupos.

La actividad tiene una propuesta establecida, no obstante en algunas ocasiones sufrió modificaciones. Se inicia con una visita guiada por la sala “El origen”, para luego ir a la sala que representa el norte de Chile. Un punto relevante del recorrido es la estación de trabajo de taxidermia, donde se prepara un carro didáctico con aves y material que contextualiza la importancia de este proceso. Esto además genera una instancia de acercamiento por medio de los sentidos, ya que quienes participan pueden tocar y sentir texturas para comprender de manera concreta. Luego, el recorrido sigue hasta la sala “Zona mediterránea”, donde termina la modalidad de visita dirigida, para dar espacio a la visita libre, acompañada de una dupla de docentes culturales del Área de Educación del MNHN. Este recorrido comienza en el diorama de los canales australes hasta la sala “El mar chileno y sus islas”, donde se espera a los visitantes con un carro didáctico con el tema de cetáceos.

Los buenos resultados y la satisfacción mostrada por los participantes, llevaron al Museo a evaluar la realización de este proyecto piloto durante el año 2016. Desde su inicio hasta la fecha, se han realizado



cuatro experiencias que convocaron a más de 25 familias. El objetivo primordial de este proyecto es que niños, niñas y jóvenes con Trastornos de Espectro Autista puedan asistir e involucrarse con lo que el Museo ofrece, en un horario exclusivo y con un espacio amable que propicie una experiencia grata, con respeto a los ritmos de aprendizaje de la visita. De esta forma se entrega una experiencia educativa valiosa, con sentido para el grupo objetivo. Para ello, el Área de Educación en conjunto con el Área Curatorial del Museo ofrecen un recorrido adaptado, según las necesidades coordinadas previamente, ya sea por la exhibición permanente *Chile biogeográfico* o la exposición temporal que esté en el Salón Central.

Y como lo plantea Anna Noëlle, de la fundación Joan Miró, “a menudo, cuando se habla del colectivo de discapacitados, se habla de dos públicos: pero los dos únicos públicos que hay son los que se interesan por la cultura y los que no”.¹ Así, con estas actividades, el Museo Nacional de Historia Natural promueve la valoración del patrimonio natural y cultural de Chile, para fomentar y fortalecer su comprensión en la sociedad, logrando hacer de este Museo un espacio accesible e inclusivo. **m**

NOTA

1. Noëlle, A., 2011. Fundación Joan Miró. *Revista ICOM CE digital 2. Museos e inclusión social*: 20-27. Madrid: ICOM España. Disponible en http://www.icom-ce.org/recursos/icom_ce_Digital/02/icomcedigital02.pdf [Recuperado: 10-07-17].

ENTRE: Ejercicios de apropiación visual

NATALIA PORTUGUEIS C.

Coordinadora área de Mediación y Educación
Museo Nacional de Bellas Artes

Antecedentes

En 2014, el equipo de Mediación y Educación del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) realizó por primera vez una exposición de carácter educativo con obras de la colección del Museo. El objetivo fue generar una instancia que permitiera a las y los visitantes establecer relaciones entre las obras, así como también fomentar la reflexión en torno a conceptos que posteriormente pudiesen enriquecer su experiencia individual con el arte. La exposición se tituló *Curatoría didáctica: ejercicios de mirada* y, debido al éxito que tuvo, fue montada dos veces: primero durante el primer semestre de 2014 y, luego, en el mismo período de 2015.

Como se trató de un piloto, ya que no se contaba con antecedentes de una experiencia similar al interior del MNBA, se optó por una propuesta de pequeñas proporciones, que consistió en la intervención de dos muros de la sala de Mediación y Educación. En ellos se montaron cerca de diez obras de la colección del Museo, acompañadas de una museografía que quebró los esquemas expositivos mediante la disposición de elementos tradicionales, como el color del muro y su intervención con textos.

Visitas a la exhibición *Entre*, durante *Museos de Medianoche 2016*. Fotografía: Stephanie Weber.





Inauguración de la exposición *Entre: Ejercicios de apropiación visual*. Fotografía: Juan Carlos Gutiérrez.

Los muros se pintaron de negro y sobre ellos se instalaron diversos adhesivos con comentarios, preguntas, bocetos y flechas, todos alrededor de las pinturas exhibidas, emulando una gran pizarra sobre la cual se desarrolla una clase. Cada texto o figura se instaló con el fin de generar reflexiones en torno a los conceptos de composición, figuración y abstracción, los que a su vez eran tácitamente aplicados a las diversas representaciones de la figura humana contenidas en la muestra.

El resultado fue mejor de lo esperado. Las personas permanecían largos períodos de tiempo leyendo y observando las imágenes. Y como las oficinas del equipo de Mediación y Educación se encuentran contiguas a esta sala, quienes crearon la muestra pudieron constatar presencialmente que el montaje propiciaba una mayor interacción entre las y los visitantes.

Si bien la exposición tenía por objetivo generar una reflexión autónoma por parte de quienes la visitasen, esto no excluía la posibilidad de realizar ejercicios de mediación a partir de ella con las delegaciones que asistieran al Museo, ya que igualmente podía ser trabajada en ese formato. De hecho, fue muy útil tanto para iniciar un recorrido por el Museo a partir de ciertos conceptos, como también para concluir la visita, repasando algunas de las principales ideas surgidas en ella.

El escenario para una nueva propuesta

Exposiciones que abordaban el tema de la copia y la cita en el arte, y las consiguientes preguntas por la legitimación y la circulación de las imágenes, marcaron la agenda del MNBA el año 2016. La primera fue *Tránsitos, colección de esculturas MNBA*, que propuso una revisión del patrimonio escultórico del Museo, instalando estas obras en el vestíbulo, donde fueron exhibidas en 1911, pero en esta ocasión proponiendo una problematización de los procesos históricos, las categorías artísticas, los

criterios y los programas detrás de la realización de estas esculturas. Luego estuvo la muestra *Copias & citas*, que buscó dar cuenta de la relación de la pintura chilena con la tradición del arte occidental. Esto por medio de la exhibición de copias realizadas por becarios chilenos en Europa entre mediados del siglo XIX y principios del XX, en conjunto con obras posteriores a los años setenta, que contenían citas a la historia del arte. En paralelo a esta exposición tuvo lugar *Caprichos: imágenes rebeldes*, que exhibió el trabajo del fotógrafo nacional Mauricio Toro Goya, compuesto por ambrotipos fotográficos con diversas puestas en escena, donde las citas a la historia y la cultura popular resignifican las imágenes resultantes. Finalmente, el año se cerró con la muestra *Caravaggio en Chile. Luz del Barroco*, en la que se exhibió por primera vez en nuestro país la obra *San Juan Bautista* (1602) del connotado artista, junto a una copia de autor desconocido de *La deposición* (siglo XIX) y a *La conversión* (2016), de la artista nacional Josefina Fontecilla; es decir, junto a una copia y una cita a la obra del pintor italiano.

Este calendario expositivo conformó un marco teórico que permitió al equipo de Mediación y Educación elaborar un programa de trabajo que relevase los conceptos de copia, cita y original, presentes de diferente forma en las cuatro exposiciones. La nueva curatoría educativa se vio favorecida por este escenario, puesto que las exposiciones compartían una línea temática muy clara, permitiendo que los objetivos iniciales de generar relaciones entre las obras y en torno a conceptos transversales se vieran fácilmente materializados.

Al igual que en la experiencia anterior, quienes visitaban la muestra podían aplicar las reflexiones realizadas en esta sala en todo su recorrido por el Museo, o a la inversa, recorrer las diferentes exposiciones y terminar con un cierre que invitaba a interrogarse acerca de las obras vistas. Fuera cual fuera el orden del recorrido, esta nueva curatoría educativa funcionó a modo de laboratorio visual, como un espacio de acercamiento al arte, mediante la promoción de una mirada crítica y reflexiva.

Un desafío que enfrentan los museos actualmente es lograr entablar un diálogo entre el patrimonio que resguardan y las personas. Así, junto con el cambio en la temática de la curatoría educativa y en la propuesta museográfica a modo de laboratorio visual, esta segunda versión buscó incluir a otras voces, de fuera del Museo. Fue entonces que se decidió coordinar la participación de diversos representantes de la comunidad.



Visitas a la exhibición *Entre*, durante *Museos de Medianoche 2016*. Fotografías: Stephanie Weber.

La exposición

La propuesta de *ENTRE: ejercicios de apropiación visual* consistió en montar una exposición con ocho obras de la colección del MNBA junto a 80 copias y citas de las mismas, realizadas por niñas, niños, jóvenes y adultos mayores. Al exhibir los originales junto a sus copias o citas, el montaje buscó generar en el público reflexiones en torno al valor de las obras y la legitimación de las imágenes, así como también al origen y sentido del Museo.

Para este fin, junto con establecer vínculos por medio de la distribución y la proximidad de las obras en los muros, se crearon cuatro tipos de textos para acompañarles. Estos consistían en definiciones, testimonios y preguntas “grandes” y “pequeñas”, denominadas así en consideración a que unas de ellas eran más generales, reforzando la problemática expuesta, mientras las otras buscaban generar opinión a partir de la experiencia y la observación de las obras. Las *definiciones* fueron cuatro: original, cita, copia y museo, y su objetivo era entregar un contenido base –una suerte de marco teórico– sobre el cual las personas pudieran iniciar la experiencia en la exposición. Los *testimonios*, una selección de opiniones de quienes participaron de la exposición, fueron instalados junto a la obra de quien correspondía, de modo de compartir con el público las experiencias en relación con las imágenes, lo que entregó más elementos para abrir el debate. Por último, las *preguntas* se diseñaron en diferentes tamaños para diferenciar las “grandes”, que se ubicaron en la parte superior del muro, de las “pequeñas” que se incorporaron entre las pinturas.

Para que la exposición estuviera completa y cada visitante pudiese conocer el proceso de apropiación y visita al imaginario del Museo, mediante el cual se generaron las obras, fueron instaladas tres pantallas donde se proyectaron videos con entrevistas a las personas que participaron, a sus profesoras y profesores, y donde también se mostraron registros de los procesos de realización de las pinturas.

Finalmente, como el montaje fue concebido para brindar todos los elementos necesarios para que quien visitara la muestra pudiera experimentarla de manera autónoma, se decidió instalar un panel con infografía, donde se explicaba brevemente la función de los diferentes textos que intervenían el montaje.

La comunidad

Por medio de su equipo de Mediación y Educación, el MNBA ha buscado permanentemente acercarse a la mayor y más diversa cantidad posible de personas, desarrollando una importante variedad de iniciativas, en un esfuerzo por dar cabida a distintos intereses, de acuerdo –por ejemplo– a los diferentes rangos etarios. Pero no siempre es posible garantizar el acceso de toda la comunidad, siendo en la mayoría de los casos la distancia física y las dificultades de desplazamiento los obstáculos más frecuentes a la hora de querer asistir al Museo. Por lo tanto, al momento de generar una nueva propuesta de cara a la comunidad, el acceso y la inclusión se han convertido en elementos fundamentales.

En este contexto, durante la última década, el Museo ha tenido exitosas experiencias con las convocatorias fotográficas “Yo fotografío mi barrio” y “Retratos de la memoria”, en las que cientos de personas de todo el país han participado enviando sus imágenes por correo electrónico, con las cuales posteriormente se han montado exposiciones para cada Día del Niño y Día del Patrimonio Cultural, respectivamente. Sin embargo, la experiencia de *ENTRE: ejercicios de apropiación visual* contribuyó a dar un paso más allá en términos de participación. En esta iniciativa no solo se dio cabida a que representantes de la comunidad fueran parte de una muestra al interior del Museo, sino que también se abrió el espacio para desarrollar un trabajo en conjunto, lo que permitió tanto al equipo del Museo como a quienes participaron disfrutar de instancias de diálogo, aprendizaje y reflexión, que sin duda alguna se tradujeron en aportes al resultado de la exposición. Anteriormente se describió a los integrantes de este proyecto como “niñas, niños, jóvenes y adultos mayores”, pero es necesario precisar de quiénes se trató y cómo fue este trabajo conjunto, ya que a diferencia de las convocatorias fotográficas, esta iniciativa no fue el resultado de un llamado abierto. Sus características exigieron otro tipo de invitación a la comunidad.

Para *ENTRE* se trabajó directamente con tres grupos que, de diferente manera, habían manifestado interés en generar instancias colaborativas con el Museo. El primero de ellos fue un taller de pintura de niñas y niños de Puerto Varas, quienes se hicieron parte por medio de la iniciativa de su profesora, Maritxu Otondo, quien se acercó al MNBA con una propuesta de exhibición de copias de pinturas del arte universal hechas por sus estudiantes. Tras evaluar distintas alternativas, se acordó enfocar el trabajo en dos obras de arte chileno presentes en nuestra colección (una figura humana y una abstracción). Esta propuesta se ajustó con la idea de generar una instancia en que la copia fuese uno de los ejes a desarrollar, al mismo tiempo que acercó a niñas y niños de este taller al concepto de museo y a apropiarse de parte de su imaginario.

Posteriormente, conscientes de la necesidad de contar con otro conjunto de obras que dieran cuenta de la cita en el arte, se tomó contacto con representantes de la fundación Belén Educa, quienes en varias ocasiones habían visitado el Museo y manifestado interés por conocer otras formas de acercar a sus estudiantes al patrimonio artístico nacional. Es así como se concertó una primera reunión con Pamela Vergara, jefa del área de Artes Visuales de la dirección académica de la

¿QUÉ OBRAS SE UTILIZARON?

Las copias o citas se realizaron a partir de las siguientes obras de la colección del MNBA: *Paisaje en rojo* (1888), de Thomas Somerscales; *La viajera* (1928), de Camilo Mori; *Naturaleza muerta (s/f)*, de Manuel Ortiz de Zárate; *Casas de San Marino* (1939), de Pedro Luna; *Algas marinas* (1945), de Luis Vargas Rosas; *La Usina* (1956), de Matilde Pérez; *Jarrón con flores (s/f)*, de Inés Puyó, y *No ha lugar* (1996), de Voluſpa Jarpa.

Fundación, junto a quien se definieron los pasos a seguir. Esto resultó en la incorporación de cuatro colegios al proyecto (Arzobispo Crescente Errázuriz y Cardenal Raúl Silva Henríquez, de Puente Alto; Lorenzo Sazié y Obispo Augusto Salinas, de Santiago Centro), que en conjunto sumaron 30 estudiantes y ocho docentes. Se generaron reuniones entre el equipo del Museo y los docentes para definir las obras a trabajar y los enfoques, junto con visitas por parte de los profesionales del MNBA a los distintos colegios para observar y conocer la experiencia de creación en torno a las citas de cada estudiante.

Cuando el proyecto ya estaba en curso, y a partir de conversaciones al interior del equipo de Mediación y Educación del MNBA, se decidió incorporar nuevas voces a la exposición, con el fin de ampliar las posibles miradas, así como también dar cabida a un segmento cada vez más presente al interior del museo: la tercera edad. Para este propósito se contactó a la profesora Claudia Arévalo, quien permanentemente asiste a los cursos que dicta el Museo, y de quien se tenía el antecedente de su desempeño como docente de adultos mayores. Con ella se trabajó en conjunto definiendo contenidos y seleccionando las obras que posteriormente copiarían los asistentes a su curso de pintura en la Caja de Compensación Los Andes.

En resumen, el proyecto incluyó 80 obras entre copias y citas, hechas por personas entre los tres y los 92 años, de Puerto Varas y de Santiago, quienes trabajaron estrechamente con el equipo del Museo, generando un proyecto que no solo tuvo un proceso colaborativo, sino que, una vez inaugurado, se constituyó en un nuevo foco de reflexión para las y los visitantes del Museo. Que esta propuesta haya sido desarrollada de manera colaborativa con distintos grupos de personas, generando y acompañando procesos creativos que les vinculan al patrimonio artístico nacional fue un importante logro, pero que además el resultado se convirtiera en el inicio de una nueva manera de invitar al público a reflexionar en torno al acervo que resguarda el Museo, sin duda alguna fue lo que hizo de *ENTRE: ejercicios de apropiación visual* una de las experiencias más exitosas que haya tenido hasta ahora el MNBA con la comunidad. **m**



Tour Virtual Museo Histórico Nacional.

Tecnología, educación y comunicación en el Museo Histórico Nacional

JAVIERA MÜLLER BLANCO

*Jefa del Departamento de Educación y Mediación
Museo Histórico Nacional*

SOFÍA ORTIGOSA IBARRA

*Jefa del Departamento de Comunicaciones Estratégicas
Museo Histórico Nacional*

Un museo que traspase muros

■ Cómo facilitar a la comunidad nacional e internacional el acceso al conocimiento de la historia de Chile, permitiendo el reconocimiento de las diversas identidades como parte de la historia nacional?, es una pregunta que el Museo Histórico Nacional (MHN) busca resolver constantemente. A ello se suma el uso de tecnologías del siglo XXI y cómo el Museo puede incorporarlas a fin de que su trabajo dialogue con las colecciones, la tecnología y los nuevos públicos.

En los últimos años, el uso de dispositivos celulares ha aumentado en los usuarios que visitan los museos, obligando a éstos a implementar productos que faciliten su uso como una forma complementaria en la experiencia de la visita. En el marco de la misión del MHN, las tecnologías adquieren un rol estratégico en el posicionamiento de la institución, así como en el alcance educacional que puedan tener. Trabajar en torno a estos ejes es lo que el *Proyecto de virtualización del Museo Histórico Nacional* busca resolver.

Considerando un eventual cierre del Museo, producto de un proyecto de ampliación –en que al antiguo Palacio de la Real Audiencia (actual museo), se incorporaría un nuevo edificio anexo–, es que un museo virtual o el posicionamiento de éste más allá de sus muros, se transforma no solo en una estrategia de visibilidad, sino en una oportunidad de generar contenidos y nuevas formas de presentar las colecciones y el trabajo de la institución.

Un programa radial: los primeros esfuerzos por romper los muros de palacio

A mediados de 2012, se creó el programa radial *La hora del Museo*, que se transmite de lunes a viernes de 11.00 a 12.00 hrs. en la Radio de la Universidad de Santiago (USACH), 94,5 FM. Esta iniciativa pionera convirtió al Museo Histórico Nacional en el primer museo chileno en contar con un espacio radial propio. A diario, el programa trata diversos contenidos relacionados con el patrimonio, la reflexión de hechos históricos de nuestro país, la relación de Chile con el mundo, los retos a los que se enfrenta la ciudad de Santiago, el panorama de la actualidad cultural y el quehacer propio del Museo.

Hoy por hoy, lo que comenzó como una alianza entre el MHN y la Radio USACH se ha convertido en un ítem dentro del presupuesto anual del Museo. El MHN buscaba una herramienta eficaz de comunicación y difusión de sus actividades, así como un espacio para la reflexión y el debate artístico y cultural, apuntando también a nuevos públicos; la Radio USACH, por su larga trayectoria y experiencia en la difusión cultural se transformó en un socio natural para este proyecto.

A lo largo de sus cinco años, el programa ha contado con destacados invitados nacionales e internacionales, entre los que se incluyen artistas, intelectuales, científicos y premios nacionales. De esta forma, el programa –escuchado tanto en la Región Metropolitana en el dial FM como en la señal *online* en el extranjero– se ha transformado en un referente de la programación cultural nacional.

Llegar a nuevos públicos mediante la tecnología

El año 2014, por medio de un trabajo colaborativo entre las áreas de Educación y Mediación y Comunicación Estratégica, se comenzaron a desarrollar nuevas herramientas vinculadas a las tecnologías digitales, para transmitir mensajes basados en pedagogías más sensibles y flexibles, según los públicos y la realidad del Museo. Las experiencias de ambos equipos trabajaron conjuntamente en nuevos proyectos en los que el uso de tecnología para el trabajo en aula y para la experiencia de la visita fue uno de los objetivos a desarrollar.

Lo anterior permitió el año 2016 instalar al Museo en la vanguardia de sus pares chilenos con un *recorrido virtual 360°*, que ofrece imágenes panorámicas que permiten descubrir las salas, los detalles arquitectónicos y la torre Benjamín Vicuña Mackenna (www.mhn.cl/tour/) y al que se puede acceder desde computadoras, teléfonos y tabletas. Además, brinda descripciones de algunas obras y objetos de las salas de exhibición permanente, las que son un complemento a la información entregada en las cédulas y significan también un aporte a los contenidos curriculares de los visitantes escolares y de quienes están interesados en descubrir más sobre la historia de nuestro país.

Así, el recorrido virtual es también una herramienta pedagógica y un recurso educativo, pues la selección de objetos destacados se transforma en una herramienta de apoyo a los profesores y estudiantes, quienes no solo pueden conocer el Museo sin visitarlo físicamente, sino también familiarizarse con sus objetos más emblemáticos.

Conjuntamente con el desarrollo del recorrido virtual, el año 2016 se consideró la virtualización como una opción de llegar a nuevos públicos en el Museo. Esto, ya que en los últimos tres años la realidad virtual (RV) ha ganado espacio en muchas áreas, siendo integrada en proyectos vinculados a la educación, la salud, el turismo y la entretención. El Informe Tendencias Sociales y Educativas en América Latina 2014, posiciona a la región como el lugar donde se ha generado mayor avance en la implementación de políticas públicas digitales en el mundo. Implementar y usar escenarios interactivos para complementar lo que se aprende en clase y los museos, se convierte en uno de los incentivos para buscar modalidades y alianzas.

La realidad virtual permite entender de forma más lúdica conceptos que, en un principio, parecen lejanos. Para el Museo Histórico Nacional, el mayor reto no consistió en tener acceso a esas plataformas y dispositivos, cada día más accesibles, sino en contar con el correcto diseño e implementación de una experiencia de aprendizaje de los contenidos, las colecciones y la historia de nuestra institución,



Máquina del tiempo con sus mediadoras (practicantes de turismo).



Lentes GR VR Samsung al interior de la Máquina del tiempo.

que permita a estudiantes, visitantes y maestros reforzar el impacto de lo aprendido y experimentado durante su visita.

La RV se basa en aplicaciones en las que el conocimiento se retiene mucho más cuando se experimenta o se vive, que cuando simplemente se ve o se escucha. Incluso, este aprendizaje generalmente se produce de manera implícita, porque no hay consciencia de estar aprendiendo algo. Frente a lo anteriormente mencionado, las áreas de Mediación y Comunicaciones Estratégicas tomaron como referentes casos internacionales, como el Museo Nacional del Prado, en Madrid. Este ha establecido diversas alianzas con empresas pioneras en tecnología para la modernización y actualización tecnológica de recursos y servicios, además considera que todo tipo de herramienta que sirve para complementar y enriquecer la visita al museo siempre está bien valorada¹. En función de ello, el MHN decidió dar el paso de buscar alianzas con marcas posicionadas en el mercado nacional, vinculadas con las áreas educativa y tecnológica, con el fin de entregar nuevas experiencias.

En Chile, la realidad virtual –junto a la tecnología que Samsung ha liderado– se ha instalado fuertemente y una de las áreas donde ofrece mayor potencial es la educación y cultura. Frente a dicho panorama el MHN, representado por las áreas ya mencionadas, buscó un acercamiento con la empresa enfatizando en la idea de que educar e innovar se insertan fuertemente en el trabajo del Museo, razón por la cual, la alianza finalmente se concretó mediante un convenio en octubre de 2016.

Samsung, por medio de sus programas de ciudadanía corporativa, busca poner la tecnología al servicio de la educación, para que Chile siga los pasos de Corea en su camino a un desarrollo pleno². Dentro de sus consideraciones de la juventud de la realidad virtual, el primer paso para optar a ella es el visor, que permite introducirse en un entorno audiovisual completo.

En el caso de Gear VR Samsung, tecnología escogida para el proyecto de virtualización, se trata de un lente dentro del cual se inserta el teléfono inteligente, en cuya pantalla se proyectan videos en 360° que permiten ver escenas completas alrededor (si se gira la cabeza a la derecha, mostrará lo que hay a la derecha en el entorno virtual donde se está sumergido); además, es liviano y de diseño amable.



Ilustración para difundir espacio junto a Lentes GR VR Samsung

La propuesta de viajar en el tiempo representa un anhelo de las personas, en particular de quienes están interesados en la historia. Conocer el pasado, vivirlo y “estar ahí”, es el tipo de experiencia que la máquina del tiempo ofrece.

La experiencia del viaje inmersivo tendrá un período de prueba durante enero de 2017, para inaugurarse a inicios de febrero. Esta primera propuesta temática consiste en un recorrido que aborda la historia del edificio del Museo Histórico Nacional y el entorno de la Plaza de Armas por medio de portales del tiempo que llevan al visitante a vivir tres períodos de la historia nacional en los que se muestra la evolución del edificio y su ambiente. Así, el Museo se presenta desde otra mirada, una que permite comprender la relevancia histórica del lugar en el que se encuentra y, por tanto, la importancia de las colecciones y el trabajo que la institución realiza.

De esta manera, historia, educación y tecnología se vinculan en un proyecto que tiene una repercusión directa en los visitantes del MHN, logrando no solo que la tecnología de vanguardia esté al alcance de quienes visitan el Museo, sino también que la experiencia de vinculación con la historia de Chile considere los lenguajes comunicacionales del siglo XXI al alero de las tecnologías, en un espacio con tradición, pero abierto a las nuevas posibilidades de comunicación y aprendizaje.

A modo de conclusión

La realidad virtual ha demostrado ser una herramienta eficaz para espacios educativos no formales como son los museos. En el caso de Chile, el Museo Histórico Nacional ha desarrollado diversos mecanismos y productos que apuntan al uso de tecnologías que permiten una mejor experiencia de la visita.

En el presente artículo hemos desarrollado aspectos que permiten comprender el interés de la institución pública de vincular a la comunidad de visitantes con nuevos mecanismos de aprendizajes mediante alianzas con instituciones educativas y empresa privada.

El programa de radio, *La hora del Museo*, presenta un alcance nacional e internacional gracias a su señal *online*; similar oportunidad ofrece el recorrido virtual y su accesibilidad en diversos dispositivos conectados a internet en cualquier parte del mundo. Ambos son ejemplos de cómo la tecnología permite traspasar los muros del Museo y llegar a nuevas audiencias.

Por otro lado, la realidad virtual, asociada a la tecnología Samsung permite a los visitantes del Museo viajar al pasado y conocer el espacio del edificio patrimonial en diversas épocas, indagando sobre sus características y valor, a fin de comprender la relevancia del edificio histórico que hoy alberga al MHN.

La experiencia de aprendizaje se construye de distintas formas, a la distancia y con escenarios no visibles como el programa de radio, a la distancia con acceso a registros visibles y dinámicos como el recorrido virtual 360° y de manera presencial con la realidad virtual. El desafío entonces es cómo continuar proyectando al Museo más allá de sus muros con estas y otras tecnologías que el siglo XXI nos entregará. **m**

NOTAS

1. González, J. A. *Xataka*. 23 de noviembre de 2013. Disponible en <http://bit.ly/2eEBW5>

2. Publiirreportaje, *La Tercera*, agosto 2016. [Recuperado: 05-06-17].

La inclusión no es ocupar un lugar, es crear espacios.

MAVI: Un museo incluyente

PAULA CABALLERÍA

*Directora Área Educativa
Museo de Artes Visuales*

Fotografías: Archivo MAVI.

“Los hombres construimos demasiados muros y no suficientes puentes”.

ISAAC NEWTON



Capacitación al equipo de mediación, recepción y guardia en lengua de señas, 2015.

El museo incluyente nace de la necesidad de repensar al MAVI (Museo de Artes Visuales) desde los cambios sociales del Estado de Chile y hacerse cargo, asumiendo un rol social, de los derechos de las personas en situación de discapacidad dentro de los espacios culturales, generando igualdad de oportunidades.

El programa partió como un puente de transformación para forjar el sentido de pertenencia hacia el uso del Museo de forma cotidiana, en personas ciegas, sordas y esquizofrénicas, las cuales nunca habían asistido al MAVI, permitiendo el disfrute y goce de sus derechos al acceso democrático de los bienes culturales. Terminamos expandiendo los límites del espacio museal, construyendo puentes y derribando muros, hacia el encuentro con aquellas audiencias que ven al Museo como un lugar distante y ajeno.

Para hacerlo posible, se utilizó una propuesta de modelos de aprendizaje innovadores y eclécticos, que van desde la neurociencia hasta la biología cultural, acompañada de metodologías educativas no tradicionales y de la incorporación –de manera activa– de recursos didácticos y humanos que problematizaron y transformaron el sentido interno y externo de la institución. Esto comprendiendo que el museo hoy es un organismo vivo que se regenera de manera activa desde el trabajo transversal e interdisciplinario, y que su sistema oclusivo debe ser capaz de crear vínculos con organizaciones y generar prácticas colaborativas y trabajos en red para desarrollar un sistema que permita reimaginarnos el museo del presente y del futuro.

El *museo incluyente* nos hace repensar a cada instante el significado de la acción educativa de los museos, donde la posibilidad sea para todos y todas, donde la diversidad pueda coexistir en un lugar de encuentros y experiencias de aprendizaje surgidas de la colaboración, hacia la anhelada transformación de la sociedad.

La experiencia

Abrir los ojos ante la efervescencia de la diversidad ha sido un camino lento en Chile desde la vuelta a la democracia, y los espacios culturales no han sido la excepción al momento de vivir en la diferencia y desarrollar audiencias. A partir de esta premisa, MAVI siente la necesidad de asumir un rol social ante el derecho a la cultura y las artes de la ciudadanía como un derecho humano.

Al plantearnos el proyecto descubrimos que, como institución, ejercíamos prácticas discriminatorias ante grupos sociales que por diversos motivos



Material táctil diseñado para las exposiciones temporales *Nosotras... de la sin razón venidas y Lo que se mueve en la memoria*, 2015.

no asistían al Museo, entre ellos, las personas en situación de discapacidad. Entender esta acción internamente provocó cuestionar desde planteamientos fundamentales como el mito fundador, hasta paradigmas actuales sobre arte contemporáneo, generando problemáticas organizacionales y resistencias al cambio.

Asumir este rol implicó un inmenso y complejo compromiso que considera desde el espacio como continente, hasta el artista y el arte como generador de contenido. En el camino, se develó que esto iba más allá de una mera acción educativa, y que en cambio conducía hacia una acción política tanto interna como externa.

El *museo incluyente* comenzó como una intervención muy sutil desde la inclusión para educar, yendo en la búsqueda de pequeñas organizaciones en situación de discapacidad visual o auditiva para acercarlas al Museo. De pronto, fueron golpeando la puerta instituciones que por diversos motivos –tanto de prejuicio social, cognitivos o físicos– no tenían esta posibilidad de acercarse al arte contemporáneo, entre ellas, personas con condición de esquizofrenia y con discapacidades múltiples.

Este panorama nos hizo encontrarnos con otras instituciones cuyo motor es la inclusión. Acostrumbrados a un pensamiento individualista –producto de la sociedad en que nos desenvolvemos–, no nos dimos cuenta hasta después de un tiempo, que no teníamos por qué llevar esta lucha solos, sino que teníamos en frente de nuestros ojos la instancia de construir en colaboración una inclusión real. Entender que la transformación social se construye en red nos ha permitido intercambiar conocimientos para un acceso de calidad a la cultura y las artes.

Mirando hacia atrás, podemos decir que el proyecto partió a ciegas, con aciertos y errores, como cuando enviamos invitaciones digitales a personas ciegas sin audio–descripción o cuando invitamos a personas sordas a la inauguración sin tener intérprete en lengua de señas. Hoy vemos eso como parte del aprendizaje y de comprender que la inclusión no solo es rol del área educativa, sino más bien es un modo de actuar y de pensar de la institución completa.

Este proceso nos llevó a reimaginar y luego a transformar el Museo, donde la accesibilidad no solo es cuestión de acceso libre, sino ser capaces desde la diferencia de otorgar los mismos derechos y posibilidades a las diversas audiencias.



Visita mensual al MAVI de los usuarios provenientes de los centros de salud mental de las Hermanas Hospitalarias, desde 2015 a la fecha.

Hoy la diversidad y la inclusión dejaron de ser iniciativas y se convirtieron en políticas institucionales que articulan cada acción del Museo, desde la atención de la recepcionista, el guardia, las propuestas curatoriales e incluso la reformulación de la página web para ser accesible.

El MAVI se ha transformado, ya no es el mismo, pasó a ser un solo cuerpo que supone admitir plenamente un papel social, vertebrado por una función educativa inclusiva como un todo, no como una responsabilidad de un departamento concreto, “hasta el punto ideal de que podemos pensar en un museo que sea, por naturaleza, educativo e inclusivo”¹.

¿Como lograr ser incluyente? “permitiendo la participación de los públicos objetivos y personalizando los servicios del museo en función de sus necesidades; llevando sus servicios más allá de la institución y hacia las comunidades”².

Estas propuestas no son fórmulas, sirven ante todo como provocaciones para que las y los profesionales de los museos podamos cuestionarnos no solo sobre nuestras prácticas y planes de acción, sino también reflexionar sobre el desarrollo de nuestra función institucional. **m**

Enlace web de la experiencia

<https://www.youtube.com/watch?v=cs63PyZZS8>
https://www.youtube.com/watch?v=6bPI_2UI7Zk
<https://www.youtube.com/watch?v=8eaGZMbwt8c>

NOTAS

1. Chiovatto, M. y G. Aidar, 2014. Inclusive Education in Museums. Case Study: Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Museum International* 253–256: 69–79. ICOM & Blackwell Publishing Ltd.

2. Anderson, D., 2012. Creativity, learning and cultural rights. In *Museums, Equality and Social Justice*, E. Nightingale & R. Sandell, eds., pp. 216–226. Abingdon: Routledge.



Jornadas de trabajo comunitario de la Huerta Escuela en 2016.
29 de mayo, Día del Patrimonio Cultural. Fotografía: archivo MEGM.



24 de junio. Fotografía: archivo MEGM.



7 de julio. Fotografía: archivo MEGM.

Huerta Escuela: recuperando espacios y saberes en el Museo de la Educación Gabriela Mistral

NICOLÁS AGUAYO ALEGRÍA

*Departamento Educativo
Museo de la Educación Gabriela Mistral*

El Museo de la Educación Gabriela Mistral (MEGM) se emplaza en parte del edificio que cobijó por casi un siglo a la Escuela Normal n.º1 de Niñas. Durante toda su vida como institución formativa, las estudiantes hacían ingreso al inmueble por su frontis, ubicado en calle Compañía. La monumentalidad de su fachada era acompañada por un bello antejardín, el que –al igual que la entrada– quedó en desuso tras el cierre de la escuela en 1973. Pese a que, posteriormente, el edificio ha sido utilizado por múltiples instituciones, a la fecha este ingreso se mantiene cerrado. Con la renovación de la muestra permanente que vivió el Museo durante 2016, se visualizó la opción de volver a usar su entrada original. Tal situación se presentó como una oportunidad de dar un uso educativo y público a ese antejardín, por medio de su transformación en una huerta comunitaria.

Si bien el desarrollo de huertas urbanas se ha ido masificando durante los últimos años, no es un fenómeno exclusivo de nuestra época. Al contrario, si nos remontamos a la historia de la educación –por ejemplo–, podemos ver cómo desde fines del siglo XIX y hasta avanzado el siglo XX las asignaturas de botánica y agricultura eran parte de la malla curricular de las Escuelas Normales. Es decir, los(as) profesores(as) primarios(as) contaban con este tipo de conocimiento, el que transmitían a niñas y niños a lo largo de Chile, tanto en contextos urbanos como rurales. Textos escolares, manuales, fotografías y diversos objetos de la colección del Museo son



18 de octubre. Fotografía: Estefanía Montenegro.

parte de un acervo que da cuenta de cómo el cultivo de la tierra y por tanto las huertas, eran saberes y espacios cotidianos para las infancias de antaño.

En ese contexto, el departamento educativo vio la creación de la Huerta Escuela como una posibilidad para promover, de forma lúdica y concreta, conocimientos ligados a la tierra en el contexto urbano. Desde junio del 2016 se convoca a jornadas de trabajo comunitario todos los martes de cada semana. Gracias a la alianza con organizaciones locales como Ecobarrio Patrimonial Yungay y Huerto Libertad, el espacio comenzó a formar parte del circuito de huertas urbanas del barrio. Semana tras semana, en su mayoría vecinos, de distintas edades, empezaron a participar voluntariamente en la elaboración de esta nueva área educativa. La preparación de la tierra, el diseño de las camas de cultivo, la siembra, la cosecha y, en general, el mantenimiento de la huerta quedaron en manos de las y los participantes del espacio, quienes durante el proceso han podido ser protagonistas y testigos de su transformación.

La realización sistemática de jornadas abiertas ha contribuido al acceso y la fidelización de un tipo de audiencia en general esquiva para los museos. Gracias a diferentes estrategias de difusión –pero sobre todo la de boca en boca–, contamos con un promedio de 20 participantes por sesión, siendo a la fecha más de 650 personas las que han utilizado el espacio. De esa cifra, la mitad corresponde a

usuarios y usuarios de primera infancia. Tal ha sido el impacto de esta iniciativa que el lugar ha comenzado a ser conocido en el barrio como la “guaguahuerta”. Esto se debe a que desde un principio y pese al carácter más físico del trabajo, por tanto más adulto, se contempló en paralelo el desarrollo de actividades específicas para niñas y niños. El harneo de la tierra, la elaboración de almácigos, la plantación en bancales y jardineras, el riego, el reconocimiento de plantas, insectos y aves, la elaboración de herbarios, son algunos ejemplos. Cada una de estas acciones promueve la exploración sensorial y se ejecuta desde una perspectiva lúdica, dos elementos fundamentales para el aprendizaje en la infancia. Tal situación otorgó una identidad particular al lugar, ya que pequeños(as) y adultos(as) se encuentran en un mismo espacio, trabajando bajo un mismo propósito: construir saberes y hábitos en torno al cuidado del medio ambiente.

Es este trabajo con niñas y niños el que nos ha permitido generar una sistematización de actividades, con el fin de que formen parte de la oferta educativa del museo, enfocadas específicamente para la primera infancia y estudiantes del primer ciclo básico. Desde marzo de 2017, visitas y diferentes talleres estarán abiertos a jardines infantiles, escuelas y grupos organizados en general. Cabe destacar que no se trata de actividades aisladas en el espacio de la Huerta Escuela, sino que cada una se encuentra vinculada a algún contenido de la muestra permanente del Museo.

Paralelamente, se continuará con las jornadas de trabajo comunitario, a las que, además, desde marzo se le sumarán dos veces al mes sesiones de cuentacuentos. El objetivo es complementar las actividades prácticas con narraciones que promuevan elementos del patrimonio inmaterial, como por ejemplo, saberes ligados a la tradición oral campesina, al folclore poético o a la cosmovisión de pueblos originarios.

La Huerta Escuela ha trascendido su carácter de actividad educativa y se ha convertido en una nueva área del Museo. Un lugar abierto a las comunidades y vinculado estrechamente al contexto barrial. Un nicho para trabajar nuevos contenidos de las colecciones y de la muestra permanente. Un espacio que incorpora a la primera infancia, pero cuyo permanente desafío es ampliar sus posibilidades de acceso, explorando nuevas y diversas audiencias. Una oportunidad para funcionarios(as) y usuarios(as) de reflexionar y actuar de manera responsable con el medio ambiente. ■



8 de noviembre.

Fotografía: Estefanía Montenegro.

Museo de Artes Universidad de los Andes y su proyecto de colaboración con Google Cultural Institute

MARISOL RICHTER SCHEUCH

Directora

Museo de Artes Universidad de los Andes

Fotografías: Colección Museo de Artes UAndes.

El Museo de Artes de la Universidad de los Andes (UAndes) fue inaugurado el año 2010 y acoge una colección de íconos rusos de los siglos XVIII al XX junto a otra de arte americano de tradición virreinal andina, patrimonio que llegó a la Universidad por medio de una donación.

La génesis tradicional de la conformación de colecciones y museos dentro de las universidades proviene de la reunión de objetos de distinta tipología, que en algún momento tuvieron el propósito de fomentar y generar un diálogo entre la investigación, el saber académico y la educación de los alumnos. Ya que es frecuente que estas casas de estudio no cuenten con un recinto específico para mostrar sus colecciones a una comunidad más amplia, se trata de un patrimonio que muchas veces se encuentra accesible solo a un reducido grupo de personas¹ e invisible para ser visitado por el público en general². En tanto, para aquellas instituciones que disponen de un museo, éstos se convierten en espacios para impulsar y proyectar sus colecciones y las propias actividades universitarias, sus investigaciones, para vincularse con la sociedad. No obstante, un estudio sobre museos universitarios en Chile y sus públicos del profesor Cristian Antoine³ nos dice que existe desconocimiento de los patrimonios culturales de los museos universitarios, quizás con la excepción de los que exhiben arte y antropología.



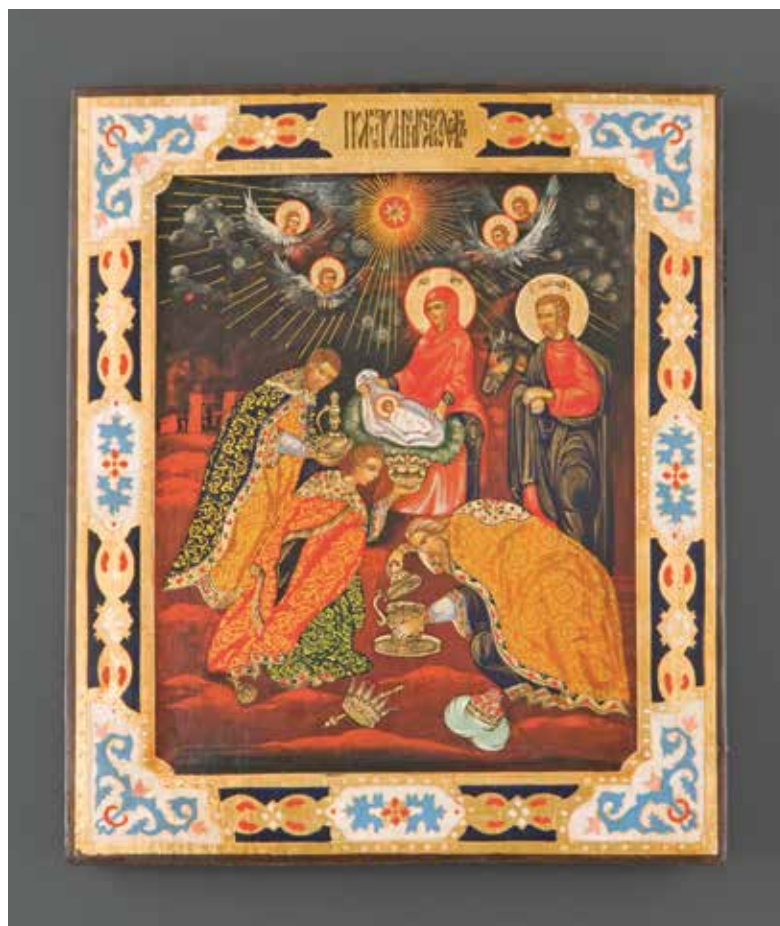
Fanal del Niño Dios Doctorcito con cintas de novios, escultura anónima quiteña seguidor de Manuel Chili Caspicara, materiales de distinto origen, siglos XVIII-XIX (N.º INV. EF_012).

Teniendo presente lo anterior –y como ocurre con todo museo o colección– éstos no se comunican solos. Como es sabido, las vías tradicionales de acercamiento a la comunidad se resuelven por medio de exposiciones –permanentes y temporales–, publicaciones, conferencias, visitas guiadas y programas educativos. Conjuntamente, hoy en día se suman los recursos que las tecnologías de la información y comunicación, y los sitios web, ofrecen. Éstos se reconocen como protagonistas para completar la vinculación externa, dentro de una sociedad interconectada, que tiene motivaciones y consumos diversos, en este caso culturales, que reclaman una relación más dialéctica, que responda a sus necesidades y expectativas.

Buscar nuevos canales de difusión en la web, pero más allá del propio vínculo dentro de la Universidad de los Andes⁴ –y al margen de cuestiones que hoy se asumen obvias dentro de este sistema, como realizar una visita en cualquier momento del día o adaptarse a la sociedad actual, a las audiencias jóvenes y con esto, a los nativos digitales, a los *Homo pantalicus*⁵–, fue tener presente que el Museo de Artes UAndes se ubica geográficamente en los límites de la ciudad de Santiago, lo que problematiza una visita real. Ese aspecto, junto con el pequeño tamaño de su colección, llevó a pensar en considerar una alternativa que permitiese ampliar el acceso y su conectividad en internet.

Con esto, el modelo de gestión elegido para comunicarnos y vincularnos con audiencias remotas llevó a decidir participar en un proyecto internacional, y colaborar en el proyecto Google Arts & Culture⁶.

Se trata de una herramienta desarrollada y lanzada en el año 2011 por el motor de búsqueda Google y específicamente su plataforma Google Cultural Institute, puesta a disposición de instituciones culturales⁷. A la par, cuenta con aplicaciones para teléfonos iOS y Android, tabletas y el canal para videos YouTube. Hoy en día participan en Google Arts & Culture cerca de 1.200 instituciones culturales, de arte, arqueología y archivos o museos de sitio, entre otros, en 70 países alrededor del mundo⁸. Se muestran imágenes de alta calidad e información de cada objeto en específico y sobre la institución asociada y el correspondiente vínculo. Algunos espacios tienen visitas virtuales por sus salas de exhibición.



Adoración de los Reyes Magos, temple y dorado sobre madera, siglo XIX. (N.° INV. PI_022).

Se trata de una experiencia estética y educativa en línea, con distintos criterios de búsqueda: sea por museo o institución, país, colecciones u objeto específico; por artistas, técnicas o palabras clave. El usuario, además, puede crear sus propias colecciones y compartirlas, alejándose de la unidireccionalidad de la visita al sitio.

La decisión de contenidos visuales y escritos los fija la propia institución inscrita al portal y las imágenes asimismo son propiedad de esas entidades, las que solo pueden ser usadas como material educativo, ya que se encuentran protegidas por el derecho a nivel internacional.

El Museo de Artes UAndes se sumó el año 2015 a este portal, luego de un año de preparación del material para 184 piezas y la traducción de los contenidos al inglés y francés⁹. El trabajo resultante se subió a la plataforma siguiendo uno de los formatos gratuitos, desde el punto de vista del *software* que Google Cultural Institute ofrece, y con el constante soporte de esa institución.



La Virgen de la Merced con San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato, pintura sobre tela, 1804, quiteño (n.º INV. PS_004).

Simultáneamente se seleccionaron algunas piezas destacadas, con el fin de conformar tres colecciones a la manera de exhibiciones independientes, que pueden descargarse a una aplicación sin costo, adecuada para teléfonos inteligentes y tabletas. Estas exhibiciones se titularon: *Imaginando lo divino, pintura virreinal americana, Íconos rusos de la colección María Loreto Marín y Protegiendo al Niño Jesús bajo un fanal*¹⁰.

La experiencia de colaboración del Museo de Artes de la Universidad de los Andes y el interactuar dentro de la red ha resultado significativa en términos de aumento de visitas, fidelización y conocimiento de su colección. El portal administrativo, que posibilita enriquecer y modificar la información que se ha subido al sitio o incorporar otros idiomas, permite revisar estadísticas de visitas por medio de gráficos para siete, 30 y 90 días consecutivos.

Ya en sus primeros 60 días de funcionamiento, entre el 15 de junio y el 15 de agosto 2015, se contabilizaron 2.119 visualizaciones. Esto significó un aumento, con relación a visitas *in situ*, del 400%. Las cifras no han decaído.

Los datos, a su vez, se pueden analizar bajo diferentes criterios de acuerdo a lo que esta herramienta entrega: por objetos más revisados, el tiempo que una persona se toma en observar cada pieza y la información relacionada o el país de origen.

Al respecto, algunos resultados¹¹: como pieza individual, la pintura quiteña titulada *La Virgen de la Merced con San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato* es la que tiene más visualizaciones, en tanto la exhibición de la colección de fanales que lleva por nombre *Proteger al Niño Jesús bajo un fanal*, es la que acapara más tiempo de atención. Prácticamente la mitad de estos registros se dividen en vistas desde computadoras estacionarias y teléfonos móviles, y se localizan en Estados Unidos, México, Francia y otros 35 países.

El Museo de Artes de la Universidad de los Andes es una iniciativa institucional privada, que preserva y pone en valor el fondo que cuida para hacerlo público, en concordancia con la idea de que los museos universitarios son, entre otros asuntos, actores sociales en la producción y difusión de conocimiento. De modo que los resultados obtenidos al participar en el portal Google Arts & Culture han sido positivos, tanto cuantitativos como cualitativos, y permiten pensar en nuevas estrategias de comunicación dentro de esta misma plataforma. **m**

NOTAS

1. Se considerara el Ashmolean Museum, de la Universidad de Oxford, como el primer museo universitario en el mundo occidental, abierto en 1683. En Chile están presentes desde el siglo XIX. El primero fue creado en 1813 por la Junta de Gobierno, gracias a una colección recibida de la Universidad de San Felipe. En el presente existen más de cuarenta museos y/o colecciones universitarias (lista desarrollada por Cristian Antoine y completada por Grupo de Trabajo UMAC/ICOM en Chile).

2. Pérez Mateo, S., 2001. El coleccionismo en las universidades. *Imafronte* 15: 263-290, Murcia.

3. Antoine, C. 2013. Comunicación, audiencias y tics en los museos universitarios chilenos. El estado del arte. Ponencia presentada en 1º Congreso Latinoamericano y II Congreso Nacional de Museos Universitarios, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Ciencias Agrarias y Forestales. Disponible en: <http://cristian-antoine.blogspot.cl/2013/11/comunicacion-audiencias-y-tics-en-los.html> [Recuperado: 20-04-17].

4. <http://www.uandes.cl/ma>

5. Lipovetsky, G. y J. Serroy, 2009. *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Ed. Anagrama, citado en Bellido, M. L. (ed.), 2014. *Arte y museos del siglo XXI: entre los nuevos ámbitos y las inserciones tecnológicas*, Barcelona: uoc, p. 270.

6. <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/?hl=es-419> [Recuperado: 20-04-17].

7. La empresa Google, subsidiaria de la multinacional estadounidense Alphabet Inc., se especializa en productos y servicios relacionados con internet, *softwares*, dispositivos electrónicos y otras tecnologías. <https://www.google.com/> [Recuperado: 20-04-17].

8. Se incluyen 67 instituciones latinoamericanas, incluidos los murales administrados por Museo Cielo Abierto La Pincoya y San Miguel. El Museo de Artes UAndes es el primero de arte en Chile en estar presente en este proyecto. <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/partner?tab=map> [Recuperado: 20-04-17].

9. <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/partner/universidad-de-los-andes> [Recuperado: 20-04-17].

10. <https://play.google.com/store/apps/details?id=org.culturalspot.mobile.museodeartes> [Recuperado: 20-04-17].

11. A marzo de 2017.

Experiencias patrimoniales con personas ciegas y limitados visuales en el Museo de Historia Natural de Concepción

MAURICIO MASSONE MEZZANO

Arqueólogo

EVELYN ELGUETA VILLABLANCA

Encargada Área Educativa

Museo de Historia Natural de Concepción

Fotografías: Archivo MHN.



El biólogo Jorge Gibbons de la Universidad de Magallanes, guiando a Rodrigo para conocer el esqueleto de un delfín. Primer taller del año 2004.

El 6 de diciembre de 2016, el Museo de Historia Natural de Concepción (MHN) de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), la Corporación de Ayuda al Limitado Visual (COALIVI) y Estudio Arquitectura y Patrimonio, organizaron el XII taller “El fuerte de Santa Juana de Guadalcázar y la antigua línea de la Frontera” para alumnas y alumnos de COALIVI.

El taller tuvo como propósito facilitar el acceso al conocimiento del fuerte de Santa Juana a las personas ciegas y limitadas visuales, en el marco de la comprensión del medio ambiente y la cultura, que impulsa el Museo.

Durante la primera parte del taller se trataron distintos temas: los fuertes españoles en la Frontera del río Biobío, con la participación del arquitecto Carlos Inostroza; las botijas hispánicas en la Región del Biobío, a cargo del arqueólogo Mauricio Massone, y trabajos prácticos, como el acercamiento a la maqueta del fuerte Santa Juana de Guadalcázar y de las botijas cerámicas españolas que custodia el Museo, con el aporte de la educadora Evelyn Elgueta y del artista plástico José Vergara.



Alumnas y alumnos iniciando el proceso de urdido en telar didáctico, durante el VI taller “Manifestaciones culturales tradicionales en la Región del Biobío”, año 2009.

La segunda parte del taller consistió en la experiencia de conocer en terreno el Fuerte, en la ciudad de Santa Juana, ubicada a 53 kilómetros de Concepción. Se recorrieron los espacios interiores y los antiguos muros del Fuerte, que datan de 1739, también los muros y torreones reconstruidos durante la intervención de 1981-1982; los bordes de la laguna de Catiray y los fosos que la comunicaban con el río Biobío. Se recordó también la importancia y razón de ser de la construcción defensiva del Fuerte, la significativa presencia histórica de los guerreros mapuche de Catiray y sus leyendas.

El resultado fue una experiencia emocionante y constructiva, tanto para alumnos(as) como para profesores(as) y funcionarios(as) del Museo, bajo el desafío de desarrollar experiencias patrimoniales inclusivas al alcance de todas las personas que quieran vivir este acercamiento a nuestra memoria colectiva y su proyección histórica.

Antecedentes

Este taller forma parte de un programa anual que el Museo de Historia Natural de Concepción y la Corporación de Ayuda al Limitado Visual realizan desde el año 2004 –con la participación de destacados biólogos, geólogos, arqueólogos, historiadores, antropólogos y otros especialistas de distintas universidades y organismos del país–, en que las experiencias de conocimiento mediante el tacto, el olfato y la audición alcanzan roles destacados. Los actuales talleres se inspiraron en las primeras actividades patrimoniales realizadas en el Museo con personas ciegas, en la década de 1980, impulsadas por la curaduría de Gloria Cárdenas y José Vergara.

La metodología utilizada actualmente, en cada taller, considera breves explicaciones en el Museo por parte de los distintos especialistas, quienes



Reconocimiento de especies del bosque nativo mediante el tacto, IX taller "El bosque de la Reserva Nacional Nonguén", año 2013.



Alumnas y alumnos conociendo la maqueta del fuerte Santa Juana de Guadalcázar, año 2016.



Grupo de alumnas y alumnos de COALIVI junto a los muros antiguos del fuerte de Santa Juana, año 2016.

luego invitan a alumnas y alumnos a conocer los objetos culturales y los especímenes naturales del MNHC, dispuestos en los mesones de trabajo de su multisala, según el tema tratado. Posteriormente, se efectúa la visita a terreno. Es así como en estos años se han desarrollado variados temas relacionados con la exhibición permanente del Museo: La costa de la Región del Biobío, el río Biobío, el bosque nativo, las formaciones fosilíferas de la región, las culturas originarias, las tradiciones artesanales regionales y distintos aspectos de la historia regional.

De este modo, alumnas y alumnos han podido conocer y valorar lugares y espacios tan distintos como la mina de carbón "Chiflón del Diablo" en Lota, la desembocadura del río Biobío, el bosque de la Reserva Nacional Nonguén o conocer oficios artesanales, como la cestería de Hualqui y sus culturas.

En estos encuentros patrimoniales tanto estudiantes como profesores(as) hemos intercambiado experiencias, enriquecido nuestra visión sobre la importancia y la valorización de nuestro patrimonio natural y cultural, comprendiendo que su acceso debe ser cada día más inclusivo para una mejor calidad de vida de las y los habitantes de la Región del Biobío. ■

PALABRAS DE PATRICIO PARADA

*Director del Centro de Educación y Rehabilitación,
Integral-COALIVI*

“Gracias a estos talleres anuales, desarrollados a lo largo de doce años, casi cuatrocientos jóvenes y adultos ciegos o con baja visión pudieron remontar miles de años, para conocer y situar en la línea del tiempo: antiguas culturas, rituales funerarios y formas de vida, explorando con sus manos valiosos artefactos y vestigios de las mismas, que de otra manera nunca habrían experimentado.

Los directivos y profesionales del Museo de Historia Natural de Concepción y los funcionarios de Coalivi, adelantándose a las directrices de inclusión que hoy tanto se predicán, transcribieron al sistema braille importantísimos textos, adecuaron diversos materiales, abrieron las vitrinas y pusieron en manos de quienes no habían tenido la oportunidad de sentir el cráneo de un habitante que corrió por nuestros territorios hace miles de años o el contorno óseo de un animal que pobló el continente antes que ningún ser humano siquiera pusiera un pie en estas tierras o que recorrió las reservas nacionales y fuertes españoles de nuestra zona y conoció las ancestrales técnicas que aún utilizan los artesanos de nuestra región, conviviendo directamente con quienes son sus principales representantes.

“Cuando la educación se torna experiencia y ese reconocimiento conmueve nuestros sentidos, entonces la educación deviene en riqueza”.

Museos inclusivos: Nuestro patrimonio en lengua de señas. Una experiencia de los museos de la Universidad Austral de Chile, Valdivia

KARIN WEIL G.

Directora Dirección Museológica UACH

RODRIGO REYES

Coordinador Programa UACH Inclusiva

Fotografías: Archivo fotográfico DM-UACH.

A través del tiempo, los museos han sido considerados como espacios públicos en donde solo algunos pueden entrar, ya sea por sus manifestaciones artísticas o el simple hecho del sector al que están dirigidas sus exposiciones. Las consideraciones en los ámbitos de diversidad e igualdad han sido relegadas. Sin embargo, en los últimos años los museos han dejado de ser un lugar emblemático de algunas culturas o de una cierta clase social. Gracias a la inclusión social y al concepto de *museo integral*, es que en la actualidad los museos buscan constituirse como espacios en los cuales las comunidades son las protagonistas de sus historias, creencias y culturas.

En 2016, durante la Conferencia de Milán, el Consejo Internacional de Museos (ICOM) llamó a generar cada día una mayor accesibilidad en los museos, desarrollando propuestas de inclusión, ya sea desde una perspectiva de género, ruralidad y/o de apertura a personas en situación de discapacidad, avanzando de a poco hacia una mayor expresión de solidaridad con la condición humana y, en particular, con aquellos que son marginados.



Día del Patrimonio en el Museo Colonial Alemán de Frutillar.

En este marco, la Universidad Austral de Chile, por medio del programa UACH Inclusiva, busca promover la inclusión educativa de estudiantes en situación de discapacidad, otorgando condiciones de equidad académica, al defender el acceso, la permanencia y el egreso oportuno de la educación superior. Este programa trabaja por 'igualar la cancha' para personas en situación de discapacidad, generando estrategias tales como adecuaciones curriculares no significativas, tutorías de pares, ayudantías especializadas, acceso a tecnologías inclusivas y capacitación a los docentes de la Universidad. Luego, en coherencia con los principios y valores fundamentales del programa y la Universidad, es que en conjunto con la Dirección Museológica se propone desarrollar una primera iniciativa de inclusión al alero de los museos universitarios.

En una primera etapa se desarrolló un taller para todos los funcionarios de la unidad, con el fin de fomentar el empoderamiento y la apropiación de un lenguaje inclusivo en los espacios y las actividades museológicas. Discapacidad se ha definido siempre como una condición de falta,

de dificultad y problema. Sin embargo, tiene más que ver con barreras en el entorno, barreras físicas o arquitectónicas, y barreras actitudinales. Las primeras, salvables con voluntad y recursos –adquirir una rampa, un ascensor, modificar baños, entre otros–; las segundas, más difíciles de salvar pues tienen que ver con el cómo nos enfrentamos a una persona en situación de discapacidad, cómo nos comunicamos, cómo nos acercamos, cómo ofrecemos ayuda o cómo reaccionamos si nos dice que no la necesita.

Un punto de partida de este cambio actitudinal es el buen uso del lenguaje. Por ello, fue muy enriquecedor desarrollar durante una mañana una conversación tipo taller sobre la importante necesidad de usar bien el lenguaje. Por todos es sabido que las palabras crean realidades y, por tanto, con el mal uso consolidamos estereotipos y descalificaciones hacia los demás, tales como referirse a otro como discapacitado o minusválido, que no es otra cosa que decir que tiene menos valor. Lejos de eso, cada día se comprueba con más fuerza que una educación inclusiva mejora las condiciones de aprendizaje de toda la comunidad estudiantil y que ese aprendizaje se extiende más allá del aula: a la familia, al entorno en general y –por qué no– al mundo del patrimonio y los museos.

A partir de este taller, la comprensión y la actitud, vinieron las siguientes acciones desarrolladas durante el año 2016 y que sentaron las bases y la proyección de cada una de las acciones y propuestas lideradas desde los museos universitarios.

Todos los años, durante el mes de mayo, se celebra en Chile el Día del Patrimonio Cultural, cuya finalidad es permitir al público general conocer y disfrutar del patrimonio cultural histórico y arquitectónico, entre otros. Para celebrar este día el Museo Colonial Alemán de Frutillar, el Museo de la Exploración R. A. Philippi y el Museo Histórico de Valdivia abrieron sus puertas a la comunidad, al igual que todos los años anteriores, a diferencia de que, por primera vez, en cada uno de estos se hizo un recorrido especial para personas en situación de discapacidad auditiva. Recibimos más de ochenta personas entre niños, jóvenes y adultos. Contamos con un guía capacitado en lengua de señas, quien fue traduciendo cada uno de los contenidos y aspectos a relevar de la museografía como del patrimonio que se exhibe, para quienes, en su gran mayoría, era la primera visita a un museo.



Conversatorio en el Museo de la Exploración R. A. Philippi.

Por su parte, la Universidad como una de las instituciones organizadoras de la conferencia y festival fluvial “Música y ciudad”, propuso –dentro de su programación de conferencias y festival– un concierto y conversatorio inclusivo, realizado en el Museo R. A. Philippi. Este fue dirigido especialmente a la comunidad con discapacidad auditiva de Valdivia y contó con la participación del Instituto de Acústica de la UACH y del connotado bajista chileno Jorge Campos. La actividad se dividió en tres partes: *conociendo el sonido*, actividad donde se mostró gráficamente y visualmente el sonido; *sintiendo la música*, interpretación de piezas musicales con sonido ecualizado con preferencia de bajos y representación visual del sonido, y conversación sobre cómo trabajar en la música sin ser músico, en la que se trataron diversas experiencias en torno al trabajo en el sector, para motivar a los invitados.

Construiremos una sociedad más justa y solidaria si entendemos que la inclusión es una cuestión de derecho y no un acto de bondad. El primer paso es romper con prejuicios y estereotipos creados fundamentalmente por el mal uso del lenguaje. **m**

Cine inclusivo en el Museo Regional de Ancud

Texto y fotografías:

ÁREA DE EDUCACIÓN

Museo Regional de Ancud

Estudiantes asistiendo al ciclo de cine inclusivo.



En el marco de la línea formativa del Museo Regional de Ancud, el microcine se configura como un espacio abierto a la comunidad en general y especialmente a los establecimientos educativos que deseen, por medio de las películas, abordar temáticas educativas con las y los estudiantes. En este contexto, en el mes de septiembre de 2016 el ciclo de cine abordó la temática inclusiva mediante películas chilenas que incorporaban audios descriptivos y lenguaje de señas, que estuvieron disponibles en el Museo gracias al convenio de colaboración con la Cineteca Nacional.

La disposición de las películas en este formato suponía un desafío para el público que comúnmente viene a disfrutar del cine, pero también dio la oportunidad al Museo para abrir la invitación a los establecimientos educativos con programas de integración escolar (en adelante PIE)¹, en los cuales se contemplara a estudiantes con discapacidad visual y auditiva.

La invitación fue rápidamente acogida por el Liceo Domingo Espiñeira y por el Liceo Agrícola, ambos de la comuna de Ancud, quienes se organizaron para asistir junto a estudiantes de primero y tercero medio con sus respectivos docentes y equipo PIE, a las funciones de las películas *Cachimba* y *La frontera*.

A todos ellos se les invitó a vivir una experiencia de aprendizaje, por cuanto el Museo se considera un espacio abierto a la adquisición de conocimientos mediante experiencias innovadoras y flexibles, que permitan a quienes participen de estas construir su propio conocimiento. En este sentido, se invitó a las y los estudiantes que no presentaban discapacidad visual ni auditiva a enfrentar la película con una venda en los ojos. De esta forma, usarían otros sentidos mientras durara la sesión.

La invitación fue asumida con entusiasmo. Uno a uno se fueron vendando los ojos y, desde el vestíbulo, se dispusieron a bajar a la sala de microcine, que está en el subterráneo del Museo. En este ejercicio, fueron guiados por sus compañeras y compañeros con discapacidad visual junto al equipo docente.

Al finalizar, se compartieron reflexiones sobre la experiencia vivida. Algunos estudiantes manifestaron tener miedo al inicio de la actividad, porque se dieron cuenta de que la vista era un



Estudiantes en el ciclo de cine inclusivo.

sentido fundamental en su vida cotidiana. Señalaron también que la venda les impedía ver la película como ellos estaban acostumbrados y que les costaba mucho imaginar lo que les relataban por medio de los audios, además de que se sentían inseguros vendados.

Uno de los principales objetivos de esta experiencia era que ellos reconocieran sus propias sensaciones y emociones a partir de la actividad desarrollada. Luego, que fueran capaces de construir conocimiento en torno a las diferentes discapacidades y que, empatizando con la realidad de sus pares, idearan nuevas maneras de enfrentar esta realidad.

Por su parte, las y los estudiantes con discapacidad visual manifestaron haber disfrutado la película y valoraron la experiencia vivida junto a sus compañeros(as), además de reconocer una adecuada adaptación de la película para ser disfrutada por su grupo.

También se reflexionó con todos(as) los(as) estudiantes acerca del contenido de la película. Una de las apreciaciones más interesantes que apareció fue la identificación del abuso de poder que se manifestaba como argumento en las películas, haciendo una comparación entre las relaciones de abuso que ellos identificaron en sus entornos cotidianos –incluso con sus propios pares– y la importancia de ser conscientes de los vínculos de poder para tomar decisiones, como ciudadanos responsables, que apunten al desarrollo del bien común.

Finalmente, al evaluar la actividad con los docentes, se reconoció el esfuerzo del Museo por generar un espacio de aprendizaje inclusivo como parte de sus iniciativas formativas. Creemos que este sigue siendo un desafío en que debemos profundizar, desarrollando estrategias en conjunto con la comunidad, con la finalidad de avanzar diariamente en la construcción de espacios cada vez más inclusivos y abiertos a la diversidad del territorio, generando espacios de aprendizaje para todas y todos. **m**

NOTA

1. "El PIE es una estrategia inclusiva del sistema escolar cuyo propósito es entregar apoyos adicionales (en el contexto del aula común) a los estudiantes que presentan Necesidades Educativas Especiales (NEE), sean estas de carácter permanente o transitorio, favoreciendo con ello la presencia y participación en la sala de clases, el logro de los objetivos de aprendizaje y la trayectoria educativa de 'todos y cada uno de los estudiantes', contribuyendo con ello al mejoramiento continuo de la calidad de la educación en el establecimiento educacional" Mineduc, 2009. Manual de orientaciones y apoyo a la gestión (directores y sostenedores). Programa de Integración Escolar PIE. Decreto Supremo n.° 170 de 2009, p. 4. Disponible en: http://portales.mineduc.cl/usuarios/edu.especial/doc/201310251011500.Final_ApoyogestionPIE.pdf [Recuperado: 10-07-17]

MUSEOS+SOCIALES

Génesis de un plan destinado a reforzar el compromiso social de los museos

EQUIPO COORDINADOR DEL PLAN MUSEOS+SOCIALES

Ana Azor Lacaña
Héctor del Barrio Alvarellos
Virginia Garde López
Miguel González Suela
Alejandro Nuevo Gómez
Olga Ovejero Larsson

Subdirección General de Museos Estatales
Secretaría de Estado de Cultura
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España

museosmassociales@mecd.es
www.mecd.gob.es/museosmassociales



Museo Nacional de Antropología, © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Los museos, cuando se crearon en tiempos de la Ilustración, lo hicieron para cumplir con el propósito de poner al alcance de una sociedad libre el conocimiento y el disfrute proporcionados por el saber y la cultura. Los museos, con el paso de los años, se han convertido en una alternativa de ocio, en un lugar atractivo para acudir, en un período –las últimas décadas– en que han aumentado considerablemente el tiempo libre, la movilidad y el deseo por conocer. Cada vez es mayor el número de personas que se acerca a los museos pero, aun así, cabe destacar que son muchos los que los miran con ojos extrañados, temerosos de adentrarse en lo que, para ellos, son templos del saber donde debe reinar el silencio, la meditación, la contemplación y donde es necesario el conocimiento previo. El acceso de los visitantes a los museos, aunque haya visto incrementado su número, no se ha universalizado ni se ha democratizado. Son muchos los públicos que aún no los visitan bien porque no se han sentido atraídos por los museos, bien por recelos, por falta de interés o porque las instituciones museísticas no han sabido abrir las puertas a todos los visitantes, incluyendo a los más olvidados por la sociedad, a los más desfavorecidos.

Sin excepciones: el museo como institución al servicio de toda la sociedad

Partiendo de la idea de que los museos son para todos y de la realidad de que no todos los ciudadanos tienen las mismas oportunidades de acceder a ellos y a sus colecciones, la entonces Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas (hoy Dirección General de Bellas Artes y Patrimonio Cultural) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, se planteó la necesidad de crear un plan conciso y estructurado que permitiera extender, ordenar y priorizar la función social de los museos por medio de diferentes líneas estratégicas, subdivididas a su vez en programas, en los que se tuvieran en cuenta múltiples destinatarios, detectados por los estudios del Laboratorio Permanente de Público de Museos como segmentos de población ausente o escasamente representada en el perfil general del público de nuestros museos:

- Audiencias infrarrepresentadas en los museos: familias y niños menores de 12 años, adolescentes y jóvenes varones, mayores de 65 años y personas con estudios primarios o sin estudios.
- Público distante al museo, especialmente, la población residente en núcleos de población sin infraestructuras culturales y los turistas.
- Personas con discapacidad (ya sea física, sensorial y/o intelectual).
- Públicos con dificultad de visita (población reclusa, enfermos hospitalizados, personas mayores en centros residenciales o centros de día, etc.).
- Colectivos en situaciones sociales vulnerables y riesgo de exclusión social (personas con drogodependencias, que vivan bajo el umbral de la pobreza o personas con trastornos mentales).
- Otros colectivos (personas en situación de desempleo, inmigrantes, etc.).

Museo de Altamira, © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



La atención a estos públicos se plantearía desde una doble óptica: facilitando su acceso al museo y favoreciendo su visibilidad por medio de las actividades organizadas por los museos. Al objetivo de llegar a estos públicos, se sumarían otros dos: los esfuerzos en la consecución de una igualdad real y efectiva entre mujeres y hombres y la potenciación del museo como modelo de gestión ambiental responsable.

Hacia el desarrollo del plan Museos+ Sociales: experiencias previas

Con la mirada puesta en el desarrollo de líneas estratégicas y programas que potenciaran esa democratización y universalidad en el acceso a los museos, se puso en marcha, en febrero de 2013, el grupo de trabajo del plan Museos+ Sociales. El objetivo principal: crear un plan impulsado por la Secretaría de Estado de Cultura que, aunque en una primera fase se aplicara en los 22 museos directamente vinculados a dicha Secretaría, pudiera ser una plataforma de adhesión para otros museos españoles con inquietudes, experiencias y deseos de hacer de los museos un puente de acceso a la cultura para toda la sociedad.

El trabajo del plan Museos+ Sociales no empezaba desde cero: los museos ya habían desarrollado y potenciado actividades destinadas a fidelizar nuevas audiencias, a facilitar el acceso a las personas con discapacidad o a atender públicos en riesgo de exclusión social. Pero muchas de esas actividades habían sido aisladas y, en algunos casos, no tuvieron la repercusión merecida. Se planteaba y se concretaba así otro de los grandes objetivos del Plan: canalizar y encauzar los esfuerzos ya realizados por muchos museos, dar resonancia a sus actividades en materia social y crear un sello de “Museo social” que reforzara las actuaciones realizadas por cada museo en este sentido.

Ya existían, por tanto, iniciativas y proyectos que reflejaban la preocupación social de las instituciones museísticas. Muchas de ellas ya habían puesto en marcha, y desarrollado, labores de captación y fidelización de las audiencias no representadas, los llamados “no públicos”. En este sentido, uno de los proyectos más importantes impulsados por la Subdirección tiene como objetivo principal el estudio tanto del público como del no público de los museos: el Laboratorio Permanente de Público de Museos. El Laboratorio, que contaba ya con varios años de recorrido anteriores a la redacción del plan Museos+ Sociales, permitió precisamente identificar los sectores de público que debían ser objeto de mayor atención.



Museo Arqueológico Nacional, © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

También desde los museos dependientes de la Subdirección se habían desarrollado iniciativas en cuanto la accesibilidad de las instituciones, la incorporación de la perspectiva de género a proyectos museológicos, la participación de diversos colectivos (personas mayores, jóvenes, personas en riesgo de exclusión, etc.), el voluntariado cultural o la interculturalidad, entre otros temas.

Con todos estos proyectos ya en marcha, la labor del grupo de trabajo del plan Museos+ Sociales se centró, por una parte, en la canalización de dichos proyectos y, por otra, en el impulso de acciones dirigidas a colectivos no atendidos hasta el momento y en crear, propiamente, ese plan estructurado en líneas estratégicas y programas de actuación que sirvieran de marco referencial a las actividades aisladas que ya se estaban realizando en los museos y que demostraban el compromiso de estos ante las nuevas realidades sociales.

Y no solo eso. En el marco del Plan resultaba fundamental establecer una metodología colaborativa en la que estuvieran presentes los más diversos agentes sociales, todo ello con dos objetivos: en primer lugar, implicar a instituciones, organismos, asociaciones del tercer sector, etc.,¹ en la creación de un plan “entre todos” a fin de evitar que este fuera una iniciativa unilateral que después no pudiera llevarse a la práctica por no ajustarse propiamente a la realidad; seguidamente, dar a conocer que los museos ya tienen un compromiso y una responsabilidad social y han realizado grandes avances en los últimos años a pesar de la no siempre disponibilidad de recursos humanos y económicos, más aún en un período de adversidad como el de los últimos años. El objetivo principal, no obstante, sigue radicando en ampliar esa dimensión social de los museos, en conseguir que conquisten relevancia y sean percibidos como lugar de acogida y espacios abiertos a todas las personas, que conecten de un modo más comprometido con todos los ciudadanos.

Las líneas estratégicas

El Plan se articula, como ya hemos avanzado, en tres grandes líneas estratégicas y un total de nueve programas. Son las siguientes:

La **primera línea estratégica** se centra en la captación y el reforzamiento de las audiencias poco representadas en los museos buscando la expansión de la visita a estos como un hábito de ocio. La línea se orienta a la acogida en los museos de grupos de población mayoritarios, sin problemas específicos de exclusión, pero excluidos o ausentes del museo en la práctica, por barreras reales o percibidas, por falta de una oferta específica en algunos museos para ellos o bien por la falta de relevancia del museo como opción. Esta línea estratégica se subdivide en dos programas:

Un **primer programa** está dedicado a la atracción y fidelización de los públicos infrarrepresentados del entorno cercano (familias y niños menores de 12 años, jóvenes y adolescentes varones, mayores de 65 años y personas con estudios primarios o sin estudios). Hay numerosas actuaciones dedicadas a estos segmentos de público en los museos, entre ellas se puede destacar la colaboración con la CEATE, Aulas de la Tercera Edad para el voluntariado en museos, que se extiende a un gran número de instituciones y que se materializa en programas específicos de formación a estas personas para hacer visitas guiadas a los museos y otras actividades desarrolladas por personas mayores. En el ámbito de familias, o de visitas de menores de 12 años acompañados de adultos, son muchos los museos que desarrollan actividades dirigidas a este público. La insuficiente presencia de este sector de público en los museos dependientes de la Subdirección General de Museos Estatales, así como el interés en desarrollar y programar más actividades dirigidas a las familias, fue la causa del inicio de un estudio específico dedicado al ámbito familiar por parte del Laboratorio Permanente de Público de Museos: “Conociendo a todos los públicos. Un análisis de la visita al museo en familia”². En el futuro, se pretende mantener estas dos líneas de trabajo de forma simultánea y en paralelo (la investigación de distintos públicos y el impulso a las actividades en los museos), de tal modo que las acciones a emprender en los museos se correspondan con un conocimiento real de los destinatarios.

El *segundo programa* centra su actuación en el entorno no inmediato del museo. Es el llamado “público distante”, a nivel geográfico, en el que se incluiría a la población del entorno rural y también a los turistas extranjeros. Como ejemplo de museo que ha desarrollado una política encaminada a mejorar la experiencia de la visita turística está el Museo de Altamira. El Museo ofrece los servicios de reserva anticipada y planificación de la visita para grupos mediante el Departamento de Reservas y dedica en su página web una documentación específica de preparación de la visita para los guías turísticos³.

La *segunda línea estratégica* se centra en la integración y accesibilidad de ciudadanos con necesidades especiales. Se incluyen los siguientes programas:

Un *primer programa* está destinado a la mejora de la accesibilidad y a la atención de personas con discapacidad ya sea física, sensorial o cognitiva. Es objetivo de esta iniciativa conseguir la total accesibilidad en los museos dependientes de la Secretaría de Estado de Cultura, en condiciones de igualdad para todos los usuarios y siguiendo los principios de no discriminación, igualdad de oportunidades, vida independiente, normalización, accesibilidad universal, participación e integración. En este ámbito pueden destacarse dos actuaciones. Por un lado, y en el ámbito de la accesibilidad para personas con discapacidad visual, el desarrollo de estaciones táctiles en el Museo Sefardí o en el Museo Arqueológico Nacional⁴, proyectos que recibieron apoyo de la Fundación Orange y contaron con la colaboración de la Organización Nacional de Ciegos de España. También es destacable el desarrollo de guías multimedia y aplicaciones para móviles en varios museos (Museo Nacional de Arte Romano, Museo Arqueológico Nacional, Museo Sefardí o Museo de Altamira), que incorporan todas ellas el criterio de accesibilidad: estos recursos son totalmente accesibles para personas con discapacidad visual y auditiva ya que cuentan con subtítulo, audio descripción y videos de todos los contenidos disponibles en Lengua de Signos Españolas (LSE).

El *segundo programa* impulsa el acercamiento del museo a ciudadanos con dificultad de visita. Los colectivos destinatarios de este programa son, fundamentalmente, enfermos hospitalizados, personas mayores y personas con discapacidad en centros residenciales y centros de día o personas en centros penitenciarios. Con relación a estos últimos y en el marco del plan Museos+ Sociales se han puesto las bases para el desarrollo de proyectos de colaboración entre los museos y centros penitenciarios con la firma, en enero de 2014, de un acuerdo interdepartamental entre la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas y la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias del Ministerio del Interior. En este ámbito, cabe destacar el proyecto “Tejiendo un futuro” del Museo de América, en el que participa un grupo de internas de un centro penitenciario, en su mayoría de origen latinoamericano, con el objetivo de profundizar en el conocimiento de la tradición textil mediante las colecciones del Museo de América, ofreciéndoles herramientas y estrategias que sean de utilidad en su vida cotidiana, que contribuyan a su proceso de integración y que mejoren sus posibilidades futuras de inserción laboral, culminándose en una exposición en el Museo⁵.

Museo Nacional de Escultura, © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



La *tercera línea estratégica* centra sus esfuerzos en contribuir a la cohesión social, atender a la diversidad cultural y difundir el museo sostenible por medio de sus cinco programas:

El *primero* de ellos fija la atención en los colectivos de personas en situaciones sociales vulnerables. Se especifica en el plan Museos+ Sociales que, en un primer momento y dado que algunos museos ya han desarrollado actividades con ellos, los primeros colectivos con los que se desarrollarán proyectos e iniciativas son personas con trastornos mentales, drogodependientes y personas que viven por debajo del umbral de la pobreza. Un proyecto reseñable es “Cicatrices. El arte del Kintsugi”. Por medio de obras realizadas por personas con enfermedad mental y con objetos de la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas, se elaboró una exposición que refleja cómo es nuestra vida cuando sufrimos enfermedad mental y cómo el proceso de recuperación hace de nosotros personas con cicatrices, al igual que el tiempo y otros factores hacen mella en las cerámicas⁶.

El *segundo programa* se centra en un colectivo que, lamentablemente, ha adquirido mayor presencia y necesita de una mayor atención por parte de las administraciones públicas en los últimos años: las personas en situación de desempleo. El programa evidencia la necesidad de desarrollar medidas de formación para el empleo destinadas a este colectivo.

El *tercer programa* busca la integración de la población inmigrante pero también su interacción con la población local. El objetivo en el que trabajan ya muchos museos es el convertirse en centros de referencia intercultural. La iniciativa “Personas que migran, objetos que migran”, del Museo Nacional de Antropología en colaboración con la comunidad ecuatoriana de Madrid, es un ejemplo de proyecto de esta línea⁷, como también lo es el gran proyecto de participación digital “Migrar es Cultura”, centrado en el relato y la memoria audiovisual de la migración, que ha desarrollado el Museo de América⁸.

En *cuarto lugar*, se tiene presente la necesidad de dar visibilidad a las mujeres por medio de las colecciones, los espacios y las actividades que organizan los museos. La visualización de la perspectiva de género es, por tanto, uno de los ejes principales de esta línea estratégica. En esta línea se sitúa el proyecto del Museo Thyssen-Bornemisza “Nos-otras”⁹, que nace con el objetivo de construir un espacio de creación y reflexión permanente en



Museo del Romanticismo, © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Museo Cerralbo, © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

torno a nuestras colecciones, siendo las artistas, los colectivos y asociaciones de mujeres y los educadores del Museo los agentes participantes del proyecto. A su vez, el catálogo digital "Patrimonio femenino", impulsado por la Subdirección General de Museos Estatales¹⁰, ofrece una interpretación del patrimonio cultural en clave femenina, visibilizando la presencia y el papel de la mujer como objeto y sujeto del arte.

Finalmente, el *último programa* muestra como objetivo el potenciar el museo como modelo de gestión ambiental responsable. La apuesta del Museo de Altamira por la recuperación del paisaje que rodea la institución, permite acercarse a cómo era el entorno natural en la Prehistoria y relacionarlo con su configuración actual, partiendo de la premisa de que el conocimiento fomenta el respeto por el medio ambiente¹¹.

En suma, el plan Museos+ Sociales entiende que los museos sociales son varios museos en uno:

- Museos abiertos. Buscan convertirse en espacios próximos y al alcance de todos, con el objetivo de llegar a todos los ciudadanos, mejorar su satisfacción y ampliar el uso de sus recursos y servicios. Es un museo, por lo tanto, proactivo que va al encuentro de sus públicos para abrirles sus puertas y construir conjuntamente actividades adaptadas a sus intereses.
- Museos accesibles. Se esfuerzan en eliminar las barreras físicas, sensoriales e intelectuales/ cognitivas para garantizar una óptima accesibilidad a sus espacios y sus contenidos. El museo accesible ofrece actividades específicas y acerca la cultura a las personas con necesidades especiales, con el objetivo de mejorar su calidad de vida y facilitar su integración en la sociedad.
- Museos interculturales. Fomentan las relaciones entre culturas y grupos sociales y ponen en valor la dimensión intercultural del patrimonio. Favorecen una integración real y bidireccional de las comunidades inmigrantes por medio del diálogo, el respeto mutuo, el conocimiento y la igualdad.
- Museos inclusivos. Favorecen la cohesión social al tiempo que combaten la desigualdad, la discriminación y la exclusión. El museo inclusivo trabaja, en consecuencia, con y para toda la sociedad sin excepciones en pos de que todos tengan su lugar en ella. Trabaja activamente por la integración, el conocimiento del otro, la igualdad y la no discriminación.
- Museos sostenibles. Se comprometen con el medio ambiente y buscan concienciar y difundir hábitos responsables.



Museo Sorolla, © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

La metodología: conozcamos la realidad

Un proyecto de esta naturaleza requiere centrar la atención no solo en las líneas estratégicas y en los programas, sino también en la metodología de aplicación y en su evaluación. Desde un principio hubo conciencia de la necesidad de una metodología participativa y de desarrollar una evaluación permanente de los proyectos realizados y los resultados obtenidos. Y, sobre todo, era necesario tener muy claro que el Plan responde a unas realidades y necesidades sociales, con lo cual la evolución y cambio de estas circunstancias conlleva la imprescindible readaptación y evolución del propio plan en ese sentido, siempre de acuerdo con los resultados que se obtengan también de las evaluaciones realizadas de cada proyecto. Solo pensando en términos de flexibilidad y adaptación podrá garantizarse el éxito del plan Museos+ Sociales, éxito que no es otro que el dar respuesta a esas realidades sociales no siempre atendidas desde las instituciones culturales y que se plasman en sus líneas estratégicas. En consecuencia, las claves metodológicas fundamentales son las siguientes:

- Conocer la realidad mediante estudios rigurosos de los visitantes de los museos. Para ello es fundamental la labor del Laboratorio Permanente de Público de Museos, ya que sus estudios permiten conocer qué público visita el museo, detectar presencias y ausencias, y diseñar futuras planificaciones eficaces de proyectos de acuerdo a cada uno de los segmentos estudiados.



Museo Sefardí,
© Ministerio de Educación,
Cultura y Deporte.

- Diálogo e implicación con los destinatarios del Plan. El contacto y la interlocución con los colectivos destinatarios es fundamental en todo el proceso de creación del Plan y de las actividades que se desarrollen (desde el diseño hasta el proceso de evaluación). Desde un inicio, se han solicitado la colaboración y las aportaciones de otros organismos institucionales: el Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad; el Ministerio del Interior; el Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente; el Ministerio de Empleo y Seguridad Social o el Ministerio de Industria, Energía y Turismo.
- Evaluación. De carácter continuo, es imprescindible que se plantee al inicio de cada actuación, ajustando los métodos, las técnicas y las herramientas de análisis según los destinatarios y los objetivos.
- Diseño de modelos de actuación. Ya lo adelantábamos: se toma conciencia de que no es posible que todos los museos desarrollen acciones de todas las líneas que recoge el Plan. Es por ello que, dentro de cada programa, se proponen uno o dos museos líderes que encabezen la realización de actuaciones y que puedan establecer metodologías de referencia y buenas prácticas que puedan servir de modelo en cada ámbito de actuación.
- Comunicación: el Plan cuenta con una identidad, la marca Museos+ Sociales, que estará presente en todas las actividades y materiales que se generen junto a la propia identidad gráfica del Ministerio y de los museos. Este año identificará acciones socialmente responsables de los museos, actuando como una marca que garantice la calidad de los productos culturales a los que se asocie.

Dando a conocer el Plan

El Plan se ha presentado de forma oficial y en ámbitos profesionales de la actividad cultural y, en el tiempo en que lleva su andadura, ha conseguido una notable acogida en los medios de comunicación y en el sector. Para la difusión ha sido fundamental el microsítio dentro del sitio del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte <http://www.mecd.gob.es/museosmassociales>.

Con el deseo de potenciar un museo adaptado a las nuevas necesidades de la sociedad, capaz de hacer frente a los retos que se plantean continuamente, es imprescindible que los museos participantes asuman el compromiso que, desde Museos+ Sociales, se ha tratado de resumir en el siguiente decálogo:

- I. Potenciar su dimensión social y la difusión de valores democráticos y de ciudadanía, estableciéndose como institución participativa y activa en la configuración de una sociedad plural.
- II. Promover los valores de igualdad, convivencia y tolerancia.
- III. Incentivar la interlocución con la sociedad y alentar su participación activa.
- IV. Impulsar su papel como herramienta estratégica para lograr la cohesión y la integración social.
- V. Renovarse como una opción cultural y de ocio atractiva a personas de cualquier edad, procedencia o formación.
- VI. Facilitar la accesibilidad integral a sus espacios, contenidos, discursos y programación.
- VII. Reafirmar su papel como espacio de conocimiento, de educación y formación, y de enriquecimiento personal.
- VIII. Fomentar el diálogo intercultural propiciando el conocimiento y respeto mutuo.
- IX. Contribuir a la consecución de una igualdad real y efectiva entre mujeres y hombres.
- X. Participar en la creación de una conciencia medioambiental y progresar en el desarrollo de comportamientos sostenibles.

Los museos que asumen este compromiso, esa dimensión social en sus actuaciones, se convierten en instituciones clave de progreso, desarrollo y armonía social. Los museos, no tenemos la menor duda, son hoy en día la institución cultural de referencia, de primer orden, pero aún no han podido acercarse a todas las realidades sociales de su entorno inmediato. Ilusión y empeño no les falta. Los Museos+ Sociales buscan convertirse en espacios de reflexión, de comprensión y de aceptación de la diferencia. Lugares de debate desde donde se impulse el conocimiento, tanto de sus colecciones como, sobre todo, de otros colectivos a los que, sin darnos cuenta, damos la espalda. Los museos trabajan para que todos nos miremos las caras y para que, desde el diálogo, el descubrimiento y el interés mutuo, contribuyamos entre todos a construir, sobre los cimientos de la cohesión y el respeto mutuo, una sociedad verdaderamente libre. **m**



Museo Nacional de Arte Romano, © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

NOTAS

1. Los museos que forman parte del primer ámbito de aplicación de Museos+ Sociales, que permitieron establecer el diagnóstico inicial y sobre los que se aplica inicialmente el Plan, fueron los museos de titularidad estatal gestionados directamente por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas (Museo Arqueológico Nacional, Museo Casa de Cervantes, Museo Cerralbo, Museo de América, Museo del Greco, Museo del Traje. CIPE, Museo Nacional de Antropología, Museo Nacional de Arqueología Subacuática. ARQUA, Museo Nacional de Arte Romano, Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”, Museo Nacional de Escultura, Museo Nacional del Romanticismo, Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, Museo Sefardí y Museo Sorolla); así como el resto de museos vinculados a la Secretaría de Estado de Cultura (Museo de la Biblioteca Nacional, Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Nacional del Prado, Museo Nacional del Teatro y Museo Thyssen-Bornemisza).

2. Disponible en <https://sede.educacion.gob.es/publivena/conociendo-a-todos-los-publicos-un-analisis-de-la-visita-al-museo-en-familia/museos/20858C> [Consultado: 05-06-17].

3. Disponible en http://museodealtamira.mcu.es/web/docs/Usuarios/MdA_para_profesionales_del_turismo.pdf [Consultado: 05-06-17].

4. <http://www.man.es/man/actividades/visitas-guiadas/museo-en-tus-manos.html> [Consultado: 05-06-17].

5. <https://www.mecd.gob.es/museodeamerica/actividades2/Exposiciones-Temporales/Tejiendo-un-futuro.html> [Consultado: 05-06-17].

6. http://www.mecd.gob.es/mnartesdecorativas/dms/museos/mnartesdecorativas/exposiciones/actuales/Dossier_Cicatrices--El-arte-del-Kintsugi/Dossier_Cicatrices.%20El%20arte%20del%20Kintsugi.pdf [Consultado: 05-06-17].

7. <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/destacados/2015/objetos-migran.html> [Consultado: 05-06-17].

8. <http://www.migrarescultura.es/> [Consultado: 05-06-17].

9. <https://www.museothyssen.org/apoyo/apoyo-empresarial/patrocina-proyecto/proyecto-nosotras-red>

10. Disponible en <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/patrimoniodefemenino/presentacion/portada.html> [Consultado: 05-06-17].

11. http://museodealtamira.mcu.es/El_Museo/paisaje_paleolitico.html [Consultado: 05-06-17].

Rompiendo barreras simbólicas:

Género a domicilio

El proyecto, desarrollado por el Sistema Equidad de Género junto al área educativa de la Subdirección Nacional de Museos, y que busca reforzar la importancia de incorporar el enfoque de género en el quehacer institucional para la detección y disminución de brechas, barreras e inequidades, involucró a una decena de museos DIBAM a lo largo del país.

Irene de La Jara Morales

*Encargada Área de Educación
Subdirección Nacional de Museos
DIBAM*

Paola Uribe Valdés

*Encargada Sistema Equidad de Género
Subdirección de Planificación y Presupuesto
DIBAM*

Desde la implementación del Sistema Equidad de Género de la DIBAM el año 2002, se han ideado distintas estrategias sostenidas en el tiempo para transversalizar el enfoque de género en la gestión de sus unidades –sean estas bibliotecas, archivos o museos–, orientadas principalmente a los servicios que la institución brinda a la comunidad y aportando a la disminución de brechas, inequidades y barreras de género. El camino ha sido complejo dado que, desde las políticas públicas, no se contaba con experiencias previas con las cuales contrastar las intervenciones realizadas en el ámbito de patrimonio, género y cultura.

En este proceso, algunos de los objetivos iniciales mutaron mientras aparecían nuevas dificultades para desarticular los binarismos que acrecientan las desigualdades y determinan sesgos, símbolos y caracterizaciones diferenciales entre lo masculino y lo femenino. Si bien, cada vez más, se reconoce como fundamental la contribución y la visibilización de las mujeres en la historia, la cultura y el patrimonio nacional, las compensaciones son insuficientes para abordar la complejidad de las relaciones de género y contrarrestar su posición de desventaja y subordinación. Se requieren intervenciones desde distintos ámbitos, que den cuenta a su vez de las masculinidades no hegemónicas, de la diversidad sexual e identitaria desde el encuadre de los derechos humanos y la interseccionalidad que permite cruzar los sistemas de opresión presentes en nuestras sociedades.

Sara Ojeda. Fotografía en la exposición *Mujeres en Santiago: Retratos femeninos urbanos en el siglo XX*. Museo Benjamín Vicuña Mackenna.

La implementación del sistema se ha dado en tres grandes líneas: *colecciones* (adquisición, investigación y documentación, conservación y restauración, difusión); *ciudadanía* (usuarios[os] DIBAM acceden al conocimiento y a los bienes culturales resguardados y generados por la institución por medio de un conjunto de actividades que incorporan el enfoque de género) y *capacitación* (destinada a funcionarias[os] DIBAM, orientada a la adquisición de habilidades y competencias en enfoque de género por medio de jornadas de sensibilización, capacitación y levantamiento y análisis de información relevante a la institución en materia de género).

Las acciones desarrolladas desde el enfoque de género implican un posicionamiento; nunca son neutras. En el caso de la institucionalidad cultural son fundamentales para ampliar las opciones que cuestionan las lecturas arcaicas y esencialistas, que rompen estereotipos y aportan a la construcción de una sociedad más justa. En este sentido, los espacios de capacitación y de encuentro interinstitucional permiten contrastar opiniones e incentivar aprendizajes colectivos entre las personas involucradas en la generación de actividades, investigaciones y/o atención de público en los servicios. De esta manera, podemos hacer conscientes, comprender y tensionar las esencialidades, advertir los sesgos y las barreras simbólicas y plantear preguntas sobre la recepción de nuestros trabajos.

Si consideramos que el género es una construcción social, de este depende el sentido de justicia con el que nos enfrentemos a nuestras usuarias y usuarios. El uso cotidiano del lenguaje marca diferencias que, de no tomar conciencia, van generando abismos entre hombres y mujeres desde la infancia más temprana.



En el caso específico de los museos, podemos señalar que se han implementado varios proyectos, algunos muy transformadores y otros en camino de serlo. Esto da cuenta de algo bastante obvio: la incorporación del enfoque de género en la DIBAM se realiza con ritmos diversos. Trabajar con perspectiva de género no es como trabajar con formularios o procedimientos, cuya mecánica se adquiere de manera más o menos rápida, sino que implica cambios personales, modificaciones internas en la forma en que observamos a los hombres, a las mujeres, sus identidades y las relaciones que establecen. Es un trabajo largo y, a veces, doloroso e incómodo. En este sentido, el hecho de implementar jornadas de capacitación nos va ayudando a transitar la temática en compañía de quienes ya comenzaron el camino y de los que lo están iniciando. De cualquier modo, siempre es necesario seguir sensibilizándonos frente a esta perspectiva tan dinámica y controvertida.

Si entendemos que los museos son espacios que contribuyen a mejorar la calidad de vida de las personas, no podemos negarnos a trabajar con este enfoque, pues nos ayudará a estar mejor equipadas y equipados para detectar y disminuir brechas, inequidades y barreras que se manifiestan en nuestro país de muchas maneras. El Simce es un buen ejemplo de eso: los estudiantes varones tienen ventajas significativas en matemática y las estudiantes tienen una superioridad similar en lectura y escritura, situación que después se convierte en decisión de vida. Es un continuo, incentivado por la socialización diferencial recibida desde la más temprana infancia. Cada cosa que aprendemos en torno al género nos va dando posibilidades exponenciales para cambiar situaciones de desigualdad. En el caso de los museos, esto es muy relevante porque las acciones que realizamos pueden tener un efecto multiplicador en las escuelas o en las familias, espacios donde en ocasiones los cambios son muy resistidos.

El enfoque de género se nos presenta como un imperativo en casi todas las instituciones del país, sin embargo, para muchas personas, la palabra *género* sigue siendo un concepto complejo, hermético, incomprensible; por lo mismo, desarrollar proyectos desde esa perspectiva se vuelve a veces inabordable. En ese contexto se genera el ciclo de capacitaciones al que se denominó programa *Género a domicilio*, cuya modalidad de implementación consiste en trabajar con algunos museos en sus localidades, con el fin de que los equipos puedan cruzar los discursos de género con sus propias colecciones. Se pensó en esta metodología de trabajo “local” para que el enfoque de género se fuera reconociendo de manera inmediata en el territorio y en un tipo de exhibición. No se trata solo de un marco teórico abstracto, sino de una serie de ideas que van teniendo un correlato en el propio museo y en relación con su historia.

De esta manera, se plantearon tres objetivos: sensibilizar sobre los potenciales alcances del enfoque de género a partir

de una reflexión colectiva, sobre su aplicación en la gestión pública DIBAM; reforzar la importancia de incorporar el enfoque de género en el quehacer institucional para la detección y disminución de brechas, barreras e inequidades de género y posibles estrategias en la construcción museográfica y/o en actividades de extensión, y analizar el manejo de herramientas de planificación integrando el enfoque de género. Como ya se ha mencionado, se busca incorporar preguntas que contribuyan a la reflexión colectiva, ampliando las lecturas sobre lo exhibido, guardado y trabajado en los museos, y cuestionando sus prácticas, alcances y exclusiones.

La metodología teórico-práctica se dividió en una primera parte expositiva, en la cual se presentaron conceptos como patriarcado, Estadonación y patrimonio y género; además, se discutió en torno a imágenes que en distintas épocas han instalado discursos normalizadores y han contribuido a afianzar ciertos ejes naturalizados de conductas. En una segunda parte, a partir del desarrollo de taller, se plantearon propuestas principalmente de intervención de las colecciones y gestión cultural con clave de género¹.

ALCANCES DEL PROGRAMA

Aproximadamente el 30% de las(os) funcionarias(os) de los museos DIBAM del país fueron beneficiarias(os) de las capacitaciones de Género a domicilio en los nueve meses de implementación durante el 2016: marzo a mayo, planificación; junio a agosto, ejecución y septiembre a noviembre, sistematización y evaluación. Se realizaron nueve capacitaciones en las regiones de Coquimbo, O'Higgins, Maule, Biobío, Araucanía y Metropolitana. En la mayoría de los casos (en siete de los nueve grupos), se privilegió la presencia de los equipos completos, de suma importancia para el éxito de la tarea al plantear el debate desde el accionar individual para luego abordar el sentido colectivo de trabajo.

La presencia de los distintos estamentos, profesionales, técnicos, administrativos, auxiliares y vigilancia permitió una paridad en la participación. De las 107 personas que asistieron, el 51% eran hombres y 49%, mujeres. Con esto, se revirtió la tendencia de años anteriores cuando la participación de mujeres era ostensiblemente mayor en los cursos de género, entregando nuevas complejidades en la forma de abordaje de las temáticas y las discusiones generadas.

CONCLUSIONES

El ciclo de capacitaciones *Género a domicilio* permitió levantar información valiosísima sobre la percepción y la implementación de las políticas de equidad de género en la institucionalidad patrimonial.

Las reflexiones que emergieron en los talleres tuvieron puntos en común en las diversas localidades del país, respecto de las demandas y las necesidades que se presentaron en los museos. En general, hubo una valoración positiva de estas instancias de reflexión, no obstante se planteó la necesidad de contar con más tiempo para este tipo de encuentros.

Las demandas de los equipos de descentralizar, revisando las prácticas desde la territorialidad y el contenido local, compartiendo metodologías y fortaleciendo las relaciones intermuseales y los canales de comunicación, se alzan con fuerza entre las solicitudes, sugiriendo con ello estrechar nexos entre áreas de distintos museos. Los “modos de hacer” detrás de proyectos e investigaciones, los giros museográficos (colecciones y exhibiciones), las alianzas estratégicas, entre otros temas, son muy necesarios en este ejercicio de contrastar experiencias. Mirar críticamente la colección y descubrir nuevas maneras de posicionarse frente a los discursos expuestos en ellas; equilibrar la presencia de saberes cotidianos muchas veces denostados desde el oficialismo, olvidando su potencial reproductor; revertir binarismos para instaurar discursos en los que la complementariedad, la equidad, la diversidad y la diferencia no sean invisibilizadas, son todas reflexiones instaladas desde las y los participantes del programa *Género a domicilio*.

También se han relevado las estrategias presentadas en torno a la generación de alianzas con organizaciones, universidades o especialistas para profundizar los diferentes matices y/o abordajes de la perspectiva desde las localidades; además de la importancia de revisar las narrativas museográficas con objetivos más inclusivos, ampliando sus lecturas, cuestionando las ausencias de los discursos expuestos, tensionando el uso del masculino neutro en el lenguaje, lo monumental y occidental de las construcciones museográficas, la segregación de ciertos cuerpos, identidades, clases y etnias. Todo esto va imprimiendo un desafío conjunto en torno a cómo abordar las expectativas del trabajo simbólico y explícito a desempeñar, ya sea desde la continuidad o a partir del ingreso de nuevas iniciativas, profundizando en distintas metodologías, experiencias e investigaciones.

Se han realizado acciones concretas, como la modificación de las cédulas, la generación de guías didácticas y actividades de extensión cultural que acompañen procesos reflexivos para balancear historias, resaltando la presencia de las mujeres, los cuerpos y los discursos no oficiales y excluidos. La cultura organizacional facilita las multitareas al interior de los espacios, por eso la importancia de que todos los estamentos



Exposición *Mujeres en Santiago: Retratos femeninos urbanos en el siglo xx*. Museo Benjamín Vicuña Mackenna.

estuviesen presentes en las capacitaciones, para potenciar e incorporar herramientas integrales con enfoque de género no solo en guías educativas, extensión e investigación, sino también en la atención a público, en la cual muchas veces se producen discriminaciones simbólicas e inconscientes.

Ampliar el acceso a la perspectiva de género implica considerar en la discusión también a niñas, niños, personas con discapacidades y de distintas comunidades: indígenas, inmigrantes, entre otros grupos silenciados. Género a domicilio busca que las personas comiencen a manejar herramientas de planificación que les ayuden a mirar con enfoque de género todo su quehacer, pues esa mirada contribuye a romper barreras de acceso que, en conjunto con otras medidas, fortalecen la equidad, el respeto y la buena convivencia. ■

NOTA

1. La encargada de llevar a cabo las capacitaciones fue Paulina Barrenechea Vergara, periodista, investigadora y feminista, magíster en Artes, mención Lengua y Literatura (Universidad de Las Américas, Puebla, México), doctora en Literatura latinoamericana (Universidad de Concepción) y diplomada en “Museos y Museología. Nuevos enfoques para la educación” (idea, Universidad de Santiago, Chile).

Estudio de capacidad de carga en el
Museo de Historia Natural de Valparaíso:

Un paso en la generación de información para museos

Por primera vez en Chile, como experiencia piloto, se realizó un estudio que busca conocer el aforo del museo desde su capacidad de carga física y desde su capacidad de carga efectiva, entregando una herramienta nueva para la gestión de los museos en el país.

María Paz Undurraga

Área de Estudios
Subdirección Nacional de Museos

Francisca Fernández

Área de Estudios
Biblioredes

Fotografías: Museo de Historia Natural de Valparaíso.

La Subdirección Nacional de Museos (SNM) de la DIBAM viene trabajando desde hace años en el mejoramiento de la gestión de los museos que coordina. En este sentido, algunos proyectos emblemáticos han sido la implementación del Plan Nacional de Mejoramiento Integral de Museos y del Sistema de Gestión de Exhibiciones Permanentes.

El Plan Nacional de Mejoramiento Integral de Museos ha contribuido, desde 2001, a elevar los estándares museológicos y consolidar una plataforma adecuada para la gestión patrimonial, en los 23 museos regionales y especializados DIBAM, por medio de la ejecución de proyectos para la restauración y habilitación de sus edificios, y la creación de nuevas propuestas museográficas y de servicios complementarios. Por su parte, desde 2010, el Sistema de Gestión de Exhibiciones Permanentes de Museos ha hecho seguimiento a la gestión de los museos que coordina la SNM, mediante la certificación de la calidad de los procesos y productos entregados a sus usuarios, permitiendo integrar acciones de gestión, mantener la inversión de los recursos y resguardar el patrimonio de acuerdo a estándares de calidad.

En esta línea de mejoramiento de la gestión, a fines de 2015 surgió la iniciativa de implementar un estudio piloto de capacidad de carga en el Museo de Historia Natural de Valparaíso (MHNV), con el objeto de conocer el aforo del museo desde su capacidad de carga física –es decir, desde la capacidad

física máxima de recepción de visitantes–, así como desde su capacidad de carga efectiva, es decir, el aforo máximo del museo con su actual capacidad para gestionar el flujo de visitas. En otras palabras, se pretendió contribuir al mejoramiento de la gestión del museo, generando valiosa información para la administración de su público, su equipo de trabajo y su inmueble, siempre considerando una mirada integrada y en concordancia con el cuidado del patrimonio cultural.

Este es el primer estudio en la materia que se ha realizado en los museos DIBAM y probablemente en Chile. Fue implementado por la naciente Área de Estudios de la SNM, en asociación con el Área de Estudios del Programa BiblioRedes de la DIBAM, entre diciembre de 2015 y abril de 2016. Se eligió el MHNV como caso piloto, por la excelencia en su gestión orientada a públicos y alto flujo de visitantes, así como por la existencia de diversos servicios para los usuarios, permitiendo probar la flexibilidad de una metodología que debiera poder adaptarse a museos de distinta índole.

Un aspecto relevante es que con este primer estudio de capacidad de carga, se establece un precedente para los demás museos, espacios patrimoniales y turísticos del país, en cuanto a la generación de más y mejor información respecto de estos espacios, su público y su relación con el plan de manejo. En este sentido, a partir de este estudio, se busca generar una metodología apta para muchos otros museos del país, sirviendo como antecedente a nuevas mediciones y contribuyendo al crecimiento de estudios de museos en la región. Desde esta perspectiva, se espera que la información aquí publicada sirva de antecedente para ir configurando un modelo integrado de gestión que considere el manejo y flujo de públicos como un factor clave al momento de gestionar este tipo de espacios.

RELEVANCIA DE LOS PÚBLICOS EN LA GESTIÓN DE MUSEOS

Hoy los museos son vistos como entidades más amplias y dinámicas que antaño. Si antes los museos eran espacios para el deleite y la educación, hoy son también espacios de encuentro, formación, tránsito, contemplación y entretención, entre otros, convocando a visitantes de diversas características. En parte por esta identidad multifacética, pero también por el contexto de aumento de organizaciones culturales en Chile, a los museos se les exigen estándares similares a otros tipos de organizaciones culturales, como teatros, galerías o centros culturales. Una de esas exigencias se relaciona con las audiencias: se les pide que cuenten con altos índices de visitantes, midiendo el éxito de la labor de los museos y el interés de la gente por sus servicios con la cantidad de visitas. Pero al igual que el *rating* no mide la calidad de los programas de televisión, la cantidad de visitas no mide la calidad de los museos. Sin embargo, por la nueva identidad que han adquirido los museos y la diversidad de visitantes que hoy reciben, se hace necesario contar con una perspectiva de públicos que aborde, con responsabilidad y proyección en el tiempo, la





gestión de visitas, permitiendo el resguardo de sus colecciones, que es el primer deber de este tipo de entidades.

Esta perspectiva de públicos se ha tornado más relevante en el contexto de la gratuidad de los museos DIBAM –establecida a partir de marzo de 2015–, ya que estos lugares han pasado a ser espacios democratizadores, promoviendo el acceso al conocimiento que resguardan y difunden. Con la gratuidad, el público debiera tender a diversificarse, generando cambios en el manejo de los museos. Para la Subdirección Nacional de Museos es relevante implementar instrumentos de gestión que permitan abordar estos nuevos escenarios.

De ahí la importancia de contar con información como la capacidad de carga, que permita gestionar los límites máximos del museo para el resguardo del patrimonio, así como potenciar el aumento de públicos en momentos de menor afluencia de visitas. Todo ello, considerando variables como la infraestructura y el equipo de trabajo disponibles.

¿QUÉ ES LA CAPACIDAD DE CARGA?

La capacidad de carga es una herramienta que cuantifica un límite de visitantes definido en función de la relación entre tres dimensiones: espacio patrimonial, usuarios y gestores. Como concepto, la capacidad de carga surge alrededor de la década de 1970, de la necesidad de medir el flujo de visitantes en espacios naturales en peligro de saturación. Básicamente, se trató –en aquel entonces– de establecer un límite sobre el cual la visita del espacio sería perjudicial desde el punto de vista ecológico. Con el tiempo, el concepto ha evolucionado y

ampliado su definición en función de la diversidad propia de los contextos de su aplicación. En las últimas décadas la utilización del concepto se ha extendido al ámbito de ciudades históricas, como fueron los estudios en Oxford y Venecia en los noventa, y posteriormente, al ámbito de grandes complejos turístico-patrimoniales, siendo un referente el análisis de capacidad de acogida de la Alhambra en Granada, realizado en 1999¹.

En América, la herramienta ha sido utilizada para evaluar la gestión de áreas protegidas, zonas costeras y sitios arqueológicos. Estas experiencias implicaron una interesante reformulación del concepto de capacidad de carga aplicado a la gestión del patrimonio. Se trata, como advierten en el Departamento de Geografía Humana de la Universidad Complutense de Madrid, de un cambio de enfoque que amplía la definición básica, centrada en la cuantificación de un límite físico vinculado al impacto que causan los usuarios, hacia la consideración de variables relacionadas con la protección del patrimonio cultural, la calidad de la experiencia de los usuarios y la práctica de los gestores, en cuanto a su capacidad operativa para atender al flujo de visitas. De ahí que esta información sea relevante para la evaluación de la gestión de la visita y los planes de manejo de museos.

En términos más concretos, desde la perspectiva del espacio físico, un estudio de carga resguarda la infraestructura donde se emplaza el museo. Desde el enfoque de la gestión del museo, un estudio de carga permite planificar mejor el flujo de las visitas en el espacio visitado, mejorando la atención a

los usuarios y el uso de los recursos. Por último, desde el punto de vista de los visitantes, un estudio de capacidad de carga aporta información relevante para mejorar la experiencia de la visita, otorgando una mejor calidad en los servicios que el museo entrega a sus visitantes.

LOS PRINCIPALES RESULTADOS DEL PILOTO

Para conocer la capacidad de carga física y efectiva del Museo de Historia Natural de Valparaíso, se levantó información básica del museo, considerando las siguientes variables:

- superficie disponible para la visita,
- superficie ocupada por persona en base a criterios de movilidad óptima,
- coeficiente de rotación (número de visitas que una persona puede realizar al día) y,
- capacidad de manejo del museo (recursos vinculados con la recepción del visitante, con los que efectivamente cuenta el museo; se expresa en forma de porcentaje respecto al óptimo).

Como principales resultados, es posible destacar:

- Cantidad máxima de visitas al mismo tiempo: el MHNV se ubica en un edificio de 3.303 m², donde 2.030 m² están ocupados por el museo (primer y segundo piso). De este espacio, 1.297,88 m² corresponden a la superficie disponible para visita. Considerando que la superficie ocupada por persona es de 2 m², el museo puede recibir, al mismo tiempo, un máximo de 637 visitas.
- Meses de mayor y menor flujo de visitas: en 2015, el MHNV recibió 226.173 visitas, aumentando en un 22% su cantidad de público respecto del año anterior. El día de mayor flujo en el año fue el 31 de mayo, Día del Patrimonio Cultural, cuando recibió 6.338 visitas. El día de menor flujo fue el 6 de agosto, cuando recibió 23 visitas. Los meses de mayor flujo de visitantes corresponden a enero, febrero, mayo y julio; es decir, a los meses de vacaciones y al mes del patrimonio. Por su parte, los días de mayor flujo se concentran en julio, octubre, mayo, junio, enero y noviembre.
- Número de visitas que una persona puede realizar al día: considerando que el tiempo promedio de visita al museo es de 1 hora 30 minutos; que la superficie ocupada por persona es de 2 m², y que existen horarios diferenciados de invierno y verano, se estableció que el coeficiente de rotación es de 7,7 visitas al día en verano y 6,1 visitas al día en invierno.

- Capacidad de manejo actual del museo: el MHNV tiene la capacidad de manejo efectiva del 35% del total necesario para gestionar la capacidad de carga física. Esto implica que el museo cuenta con un margen de crecimiento del 65% de su capacidad de manejo, lo que le permitiría recibir más del doble de los visitantes que recibe actualmente.
- Cantidad máxima de visitas por día y por año, considerando solo la capacidad física² máxima de recepción de visitantes: la capacidad de carga física es de 4.071 visitas por día; 4.071 por día en horario de invierno y 5.139 visitas por día en horario de verano. La capacidad de carga física anual es de 1.193.817 visitas.
- Cantidad máxima de visitas por día y por año, considerando la actual capacidad para gestionar el flujo de visitas: La capacidad de carga efectiva³ es de 1.424 visitas por día; 1.424 por día en horario de invierno y 1.798 visitas por día en horario de verano. La capacidad de carga efectiva anual es de 417.836 visitas.

CUADRO 1.

RESUMEN PRINCIPALES RESULTADOS

Metros cuadrados totales	2.030 m ²
Metros cuadrados disponibles para visita	1.297,88 m ²
Superficie ocupada por persona	2 m ²
Aforo máximo total	637
Tiempo promedio de visita	1 hora 30 minutos
Coficiente de rotación horario invierno	6,1 visitas por día
Coficiente de rotación horario verano	7,7 visitas por día
Capacidad de manejo	35%
Visitas recibidas 2015	226.173
Capacidad de carga física anual	1.193.817 visitas
Capacidad de carga física día invierno	4.071 visitas
Capacidad de carga física día verano	5.139 visitas
Capacidad de carga efectiva anual	417.836 visitas
Capacidad de carga efectiva día invierno	1.424 visitas
Capacidad de carga efectiva día verano	1.798 visitas

¿QUÉ NOS DICE ESTA INFORMACIÓN?

Sobre la capacidad de carga efectiva y la capacidad de manejo del museo

A partir de la capacidad de manejo del MHN y de su capacidad de carga física, hoy sabemos que el número máximo de personas que puede acoger el museo es de 417.836 visitas al año, cifra que no sería conveniente superar. El año 2015 asistieron 226.173 visitantes, lo que representa un 54,12% de su capacidad de carga efectiva, dejando un margen de crecimiento del 45,87%, considerando las actuales condiciones de manejo del museo.

Por ejemplo, el análisis de flujo de visitas realizado mostró que, a excepción del mes de mayo, en los meses de alta afluencia de visitas aún existe un margen entre las visitas recibidas y la máxima capacidad de recepción en las condiciones actuales de manejo, lo que nos habla de un margen de acción por parte del museo en esos meses. También se observa que en los meses bajos existe un margen de crecimiento de más de un 65% promedio en relación con la capacidad de carga efectiva, lo que entrega información clave para elaborar estrategias específicas en estos meses.

CUADRO 2.

ANÁLISIS MESES DE MAYOR FLUJO

Meses altos	Visitas por mes	Margen de crecimiento en relación con la capacidad de carga efectiva mes (verano: 40.177; invierno: 33.748)
Enero	31.215	22,3%
Febrero	22.420	44,1%
Mayo	31.876	5,5%
Julio	26.618	21,1%
Meses medios		
Junio	15.366	54,4%
Octubre	20.832	38,2%
Noviembre	18.416	45,4%
Meses bajos		
Marzo	10.908	67,6%
Abril	13.777	59,1%
Agoosto	12.986	61,5%
Septiembre	12.319	63,4%
Diciembre	9.440	72,0%



Ahora bien, no ocurre de igual forma si centramos el análisis en los días de mayor afluencia. Como podemos ver en el cuadro 3, en 2015 hubo cinco oportunidades en que se bordeó el umbral máximo permisible y en 18 ocasiones se sobrepasó este límite, llegando a alcanzar cifras de hasta 6.338 visitantes el 31 de mayo, lo que representa un 345% por sobre la capacidad de carga efectiva. Asimismo, el 23 de enero se recibieron 3.783 visitantes, lo que representa un 110% por sobre la capacidad de carga efectiva. En el caso del Día del Patrimonio el número de visitantes superó incluso en un 55,6% la capacidad de carga física diaria (4.071 por día en horario de invierno), poniendo en riesgo la seguridad de las personas y del patrimonio.

En estas ocasiones, es aconsejable aumentar la capacidad de manejo, especialmente en los meses y días del año en los que existen altas probabilidades de superar los límites de la capacidad de carga efectiva. En el caso del Día del Patrimonio, así como de otros momentos que se puedan presentar a futuro, en los que se supere la capacidad de carga física, se recomienda limitar la visita, según horario de invierno o verano. Para ello, sería de utilidad instalar señalética que dé cuenta de los aforos por sala y tener presente el número de personas que pueden estar simultáneamente en el museo, en este caso 637.

También podemos observar que los días de alto flujo no solo se presentaron en los meses de alto flujo (enero, febrero, mayo y julio), sino también en meses de flujo medio, como son junio, octubre y noviembre, e incluso en meses de flujo bajo, como agosto.

En vista de lo anterior, es aconsejable realizar año a año un análisis de flujo por mes y día, con el objetivo de conocer y planificar las fechas en las que existe mayor probabilidad de sobrepasar la capacidad de carga efectiva y que, por lo tanto, deba contemplarse la posibilidad de aumentar la capacidad de manejo.

CUADRO 3.
ANÁLISIS DÍAS DE MAYOR FLUJO

Mes/día	Visitas por día	Porcentaje en relación con la capacidad de carga efectiva día (verano: 1.798; invierno: 1.424)
Enero		
23	3.783	210,4%
Mayo		
2	1.340	94,1%
15	1.873	131,5%
16	1.303	91,5%
27	1.459	102,4%
31	6.338	445,0%
Junio		
6	1.607	112,8%
13	1.534	107,7%
Julio		
14	1.421	99,7%
15	1.655	116,2%
17	2.118	148,7%
18	1.783	125,2%
21	1.658	116,4%
22	1.501	105,4%
23	1.885	132,3%
24	2.374	166,7%
25	1.922	134,9%
Agosto		
1	1.387	97,4%
Octubre		
3	1.622	113,9%
17	1.317	92,4%
22	2.120	148,8%
24	1.548	108,7%
Noviembre		
7	1.889	132,6%

Sobre la capacidad de carga física y la capacidad de manejo del museo

Respecto a la capacidad de carga física, en el caso de tener una óptima capacidad de manejo, el museo no debiera superar 1.193.817 de visitas anuales. La capacidad de carga física corresponde únicamente al límite físico de recepción del museo y no constituye por sí sola una meta a alcanzar. No obstante, la relación entre capacidad de carga física y capacidad de manejo (actualmente en un 35% del total necesario para gestionar la capacidad de carga física) nos brinda elementos de referencia para proyectar los márgenes posibles de crecimiento de las visitas, así como respecto de los recursos necesarios para alcanzarlos. Por ejemplo, el MHNv presenta un margen de crecimiento del 65% de su capacidad de manejo, lo que aumentaría considerablemente su capacidad de carga efectiva o actual. Por lo demás, para gestionar adecuadamente las cotas de público de los días de mayor afluencia, resulta imperioso aumentar la capacidad de manejo del museo.

Si la capacidad de manejo existente aumentara para acercarse al óptimo, aumentaría proporcionalmente la capacidad de carga existente, como se aprecia en el cuadro 4.

CUADRO 4.

PROYECCIÓN DE LA CAPACIDAD DE MANEJO MHNv

Capacidad de manejo	Capacidad de carga efectiva año
35%	417.836
50%	596.908
75%	895.363
100%	1.193.817

Otro aspecto relevante a señalar, en relación con la capacidad de manejo del MHNv, es la falta de personal en las áreas de recepción y atención al público. La estimación de capacidad de manejo nos permitió detectar la necesidad de contar con al menos un recepcionista y tres guías. Estos vendrían a cumplir funciones fundamentales en la gestión de la recepción del visitante, tareas que en este momento no están siendo cubiertas de forma adecuada o son realizadas por los guardias de seguridad, produciéndose una situación compleja de doble función.

PERSPECTIVAS DE LA INFORMACIÓN

La experiencia del primer estudio de capacidad de carga permitió concluir varios aspectos. En una primera línea, nos encontramos con la utilidad de la capacidad de carga para la gestión del museo.

El aforo del MHNv –637 personas al mismo tiempo– es de enorme relevancia para administrar el ingreso del público al espacio patrimonial y con ello, el cuidado del inmueble y de las colecciones que se conservan y exhiben. Por su parte, la información sobre el margen de crecimiento en relación con la capacidad de carga efectiva, permitió al museo administrar el ingreso del público al espacio patrimonial en los días críticos y diseñar estrategias de acción en aquellos meses con un mayor margen de crecimiento, disminuyendo, de esta forma, la brecha entre meses altos y meses bajos.

Como se aprecia, la capacidad de carga es un dato que da cuenta de un límite máximo que tiene diversas utilidades: principalmente como límite aceptable de seguridad y calidad de la visita, pero también como referente para elaborar estrategias de atracción de los visitantes en períodos de bajo flujo. Sobre la base de esta información es posible gestionar un uso más eficiente de los recursos y aumentar la cantidad y calidad de las visitas de manera efectiva.

En síntesis, la información levantada ha sido útil como insumo para mejorar la gestión del museo con relación al flujo de público. Conocer y gestionar la capacidad de carga permite mejorar la calidad de la visita, resguardar la seguridad de las



personas y del patrimonio, y diseñar estrategias para manejar el flujo de público y gestionar de forma eficiente los recursos humanos y materiales en función de ello.

Una segunda línea de la información levantada en este estudio dice relación con el desarrollo de una metodología para la medición de la capacidad de carga de los museos. A la fecha no existen antecedentes en Chile de mediciones de aforo en espacios patrimoniales, por lo que el diseño de una metodología para este estudio piloto fue un desafío. La aplicación de la metodología para la medición de capacidad de carga propuesta la Universidad Complutense de Madrid fue acertada, ya que considera variables de protección del patrimonio cultural, la calidad de la experiencia de los usuarios y la práctica de los gestores del espacio, como variables dinámicas e interrelacionadas, entregando un marco de flexibilidad para su aplicación.

Junto con esta metodología flexible, pudimos comprobar que para el buen desarrollo del estudio resulta fundamental la participación activa del equipo del museo, pues es la fuente de gran parte de la información básica necesaria. Sin su intervención hubiese sido imposible conocer el aforo por sala, el tiempo promedio de visita y la capacidad de manejo, entre otros, todos datos clave para el cálculo de la capacidad de carga. Por tanto, una contraparte activa significa resultados más completos y de mejor calidad. Sin una contraparte como el equipo del MHN, hubiera sido difícil levantar el estudio con que hoy cuenta el museo.

Es posible afirmar que la metodología y el equipo de trabajo del museo permitieron desarrollar un estudio piloto de carga en el MHN, posibilitando establecer los márgenes de crecimiento y los medios necesarios para alcanzar el máximo rendimiento del museo, y probando que este método es adecuado para la realidad de los museos chilenos. Con la metodología de capacidad de carga se pudo levantar la información acerca del edificio en que se emplazan el museo y la exhibición, de la experiencia de los visitantes (tiempo y espacio que ocupan) y de la gestión del museo (capacidad de manejo), entregando información nueva y relevante referente al flujo de público y los límites aceptables de visita.

En resumen, la metodología utilizada es de fácil aplicación y permite cierta flexibilidad para levantar información propia de cada museo, por lo tanto, es eficiente como modelo para el cálculo de la capacidad de carga del conjunto de los museos DIBAM.



Desde este punto de vista, este estudio ofrece perspectivas de mejoramiento de la gestión de los museos en Chile, ya que entrega un modelo concreto sobre cómo medir los límites aceptables de visitas, entregando más herramientas para la gestión y permitiendo elevar el estándar de este tipo de espacios. Por último, en este mismo sentido, este estudio entrega luces para poner en valor la mirada en torno a los públicos de los museos, otorgando herramientas adecuadas para su administración general, desde su realidad patrimonial y de capacidad de manejo. Esperamos que la información aquí contenida sea un aporte a los estudios de museos en el país. **m**

NOTAS

1. García Hernández, M.; M. de la Calle Vaquero y M. C. Mínguez García (2011), "Capacidad de carga turística y espacios patrimoniales. Aproximación a la estimación de la capacidad de carga del Conjunto Arqueológico de Carmona (Sevilla, España)", *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* N° 57, p. 222.

2. La Capacidad de Carga Física (CCF) se define como el número máximo de visitas que un espacio determinado puede albergar en un día. Se expresa en la siguiente fórmula: $CCF = SDV / SP \times CR$. SDV: superficie disponible para la visita. SP: superficie ocupada por persona. CR: coeficiente de rotación (número de horas de apertura/tiempo promedio de la visita).

3. La Capacidad de Carga Efectiva (CCE) se define como CCF condicionada por la efectiva capacidad operativa para manejar el museo lleno. Para ello es necesario cuantificar la Capacidad de Manejo Óptima y la Capacidad de Manejo Efectiva. La Capacidad de Manejo Óptima se define como el conjunto de recursos vinculados con la recepción del visitante que son necesarios para cumplir eficientemente con la capacidad de carga óptima. En otras palabras, se refiere a la facultad operativa del museo necesaria para atender al total de la carga física, es decir, al museo lleno (en base a su capacidad física). La Capacidad de Manejo Efectiva se define como la facultad operativa del museo tal como existe en el momento del estudio y se expresa en forma de porcentaje respecto a la capacidad de manejo óptima.

Visita a estudiantes de pedagogía a la primera sala de exhibición.

Reapertura Museo de la Educación Gabriela Mistral:

"Después de diez años de trabajo, era necesario hacer una pausa para reflexionar, soñar y recomenzar"

El martes 13 de diciembre de 2016, y tras un año cerrado, el Museo de la Educación Gabriela Mistral reabrió sus puertas con una nueva exhibición permanente. A continuación, reproducimos las palabras de la directora, con ocasión de la reapertura.

María Isabel Orellana

Directora

Museo de la Educación Gabriela Mistral

Fotografías: Estefanía Montenegro.

“**E**l 8 de marzo de 2006, gracias al Mineduc y al Plan Nacional de Mejoramiento Integral de Museos, de la Subdirección Nacional de Museos, volvíamos al espacio público después de 21 años. El contexto era muy diferente al actual: habíamos cerrado nuestras puertas aún en dictadura y reabríamos en medio de un largo proceso de transición a la democracia, período en el que muchas cosas habían cambiado, incluso la noción de museo; contábamos con solo cinco funcionarios, incluida la directora, y la educación no era un tema instalado en la opinión pública, menos aún la calidad y la gratuidad en materia educativa. Reabríamos además en un barrio definido principalmente por la migración campo-ciudad, hoy un barrio multicultural en el que se mezclan olores, colores y sabores.

Desde entonces, trabajamos mucho para convertirnos en un espacio de reflexión crítica e insertarnos plenamente en nuestro territorio y en el corazón y la memoria de nuestros públicos. Buscamos, de este modo, que las personas que nos visitaban, tanto las provenientes de la capital como las que venían de otras latitudes, se sintieran acogidas y representadas. Por eso, promovimos el enfoque de género y los derechos de la infancia y publicamos nueve libros de distribución gratuita. El libro *Lucila Gabriela: La voz de la maestra*, editado en conjunto con Pedro Pablo Zegers e impreso por Ograma –en el que visibilizamos la prosa educativa de nuestra Premio Nobel–, obtuvo el galardón más importante de la industria gráfica latinoamericana. También, como parte de la promoción del museo y sus actividades, hemos publicado numerosos artículos en medios nacionales e internacionales y compartido nuestra experiencia con instituciones en Chile, Argentina, Perú, Uruguay, Ecuador, México, España y Francia.

En cuanto al acceso a las colecciones, con la ayuda del portal DIBAM, pusimos una cantidad importante de contenidos en línea, para que usuarias y usuarios puedan acceder en forma remota. Logramos, además, posicionar la biblioteca especializada en historia de la educación, la más importante en esta área en Chile, cuyo potencial es inestimable para indagar acerca de políticas educativas, género, currículum, infancia y otros temas relevantes en estos tiempos. Acabamos también de formalizar nuestra participación en un proyecto global que tiene como finalidad, por una parte, promover las humanidades digitales y, por otra, estudiar los textos escolares para que contribuyan con su contenido a la educación para la paz y a la integración social.





Elementos para la enseñanza de la lectura y la escritura: pizarra, tinteros cónicos de loza y juego pedagógico viso-parlante.



Ambientación sala de clases.

En cuanto al capital humano y a la profesionalización de la docencia, podemos decir con orgullo que han pasado por el museo decenas de alumnas y alumnos; hemos sido centro de práctica profesional de la UMCE, la USACH, el Instituto ARCOS y la Universidad Católica y lugar de pasantía de estudiantes de diversas instituciones educativas, contribuyendo con una mirada crítica a la formación inicial docente, a la investigación educativa y a la gestión sociocultural.

En cuanto a la relación con entidades de naturaleza similar, nuestro Programa de Divulgación Científica, desarrollado en conjunto con el Centro Cultural Club de Ciencias Chile, nos ha permitido organizar por diez años consecutivos el Foro Internacional de Ciencia e Ingeniería en el que han participado estudiantes secundarios y universitarios de ocho países. También organizamos con ellos, el año 2008, la única Escuela Latinoamericana de Museología de las Ciencias que se realizó

en Chile en el marco del convenio Andrés Bello. Se cuenta también dentro de las actividades desarrolladas de manera asociativa la consolidación del seminario de educación y género, organizado en conjunto con la Unidad de Estudios de la DIBAM, cuya novena versión se realizó en noviembre de 2016.

Paralelamente, hemos cultivado una excelente relación con nuestras vecinas y vecinos, tanto por medio de sus organizaciones sociales como individualmente. También hemos construido relaciones duraderas con las instituciones que cohabitan el espacio del eje Yungay-Matucana: escuelas República de Panamá, Salvador Sanfuentes y República de Israel, Liceo Amunátegui, Biblioteca de Santiago, Museo Nacional de Historia Natural, Museo de Ciencia y Tecnología, Museo Ferroviario, Artequín, Planetario USACH y un largo etcétera de amigas y amigos con quienes compartimos proyectos comunes.

Otro logro importante fue la huerta escuela, que nos permitió durante el año en que el museo estuvo cerrado renovar nuestra relación con vecinas y vecinos del barrio. Gracias a este espacio, cada martes y jueves el patio de calle Compañía se llena de niñas y niños de entre 18 meses y seis años que vienen con sus madres, padres o adultos acompañantes a trabajar la tierra y cosechar el fruto de su trabajo.

En resumen, desde marzo de 2006, hemos transitado por variados caminos y nos hemos enriquecido en ese proceso. Sin embargo, a pesar de todos estos logros, siempre teníamos reclamos por la falta de iluminación en las salas, la cantidad excesiva de texto y la letra pequeña de los paneles. Se sumaba a esto el mal funcionamiento del patio, espacio que ocupábamos regularmente, cuya humedad no solo afectaba nuestras actividades, sino que también empezaba a representar un riesgo potencial para las colecciones que albergamos. Atendiendo a estas quejas y a la reflexión que veníamos desarrollando como equipo de trabajo, es que decidimos renovar la muestra, cambiar la iluminación, mejorar la hermeticidad de las vitrinas, poner filtros UV en los vidrios que dan al exterior, vitrificar los pisos del salón auditorio y la sala Eloísa Díaz, renovar el piso del salón de lectura, instalar un nuevo sistema de drenaje y recuperar la parte del jardín que estaba en desuso. El resultado de todas estas iniciativas y de dos años de trabajo de un equipo pequeño, pero comprometido, es lo que podrá disfrutar nuestro público de ahora en adelante.

De este modo, hoy volvemos a empezar, esta vez posicionados como una institución pública que dialoga con sus comunidades sin distinción, que tiene presencia en el mundo académico nacional e internacional, que presta sus espacios y participa de los temas relevantes tanto para las personas comunes y corrientes como para la comunidad científica. Por eso, nuestro compromiso para los próximos años es seguir poniendo en tres dimensiones las expectativas y los anhelos de quienes nos visitan y la reflexión que en torno a la exhibición permanente se plantea cada día.



Reapertura del Museo de la Educación Gabriela Mistral, 13 de diciembre de 2016. Visitante observando la vitrina referente a la educación secundaria.

Gracias por habernos acompañado estos diez años, gracias a los que partieron para siempre (Cecilia Gamboa y Pablo Trepiana), a los que jubilaron (Mauricio Escalona y Mario Farías) y a las que tomaron otros rumbos (Natalia García-Huidobro e Irene De la Jara).

Gracias también a los amigos que hicimos en el camino: Alan Trampe, por su apoyo permanente; Angélica Riquelme, Estefanía Montenegro, Alejandro Ramírez, Felipe Vargas y Francisca Rodríguez. Gracias también a Eduka Diseño por la propuesta museográfica y toda la calidad y el amor que le pusieron a este proyecto (en especial a Patricio, Judith, Claudia, Cristóbal y Cecilia) y a todas y todos ustedes por acompañarnos, creer en nosotros y apoyar todas nuestras actividades.

Pero, como diría Gustavo Cerati, las gracias totales son para el equipo que llevó sobre sus hombros y en su corazón este proyecto: Fernanda Martínez, Gonzalo Valderrama, Nicole Araya, Carlos Pinto, Nicolás Aguayo, Fernanda Venegas, Mariela Malverde, Roxana Vargas, Estefanía Montenegro, Henry Ibarra y Marcel Constantinescu. Para este equipo de capacidades infinitas y corazón generoso el patrimonio no es solo el pasado, también se construye desde el presente, por lo mismo, lo cotidiano, lo trivial, lo incómodo y la contingencia forman parte del acervo del museo: es en este convencimiento que abrimos nuevamente nuestras puertas. Muchas gracias". *m*

Sala Divina del Museo
Violeta Parra.

Un nuevo museo para Chile:

El Museo Violeta Parra

A un año de su inauguración, y en el inicio de las celebraciones del centenario del natalicio de Violeta Parra, la directora del museo revisa los antecedentes de su creación y los desafíos que presenta su gestión.

Cecilia García-Huidobro

Directora

Museo Violeta Parra

Fotografías: Museo Violeta Parra.

Después de un largo periplo, llevado a cabo por los hijos de Violeta Parra –Isabel y Ángel– y que tuvo como principal objetivo preservar la unidad de la colección en sus manos, se logró constituir el anhelado Museo Violeta Parra. Las estaciones que tuvo y los azarosos acontecimientos marcados por el exilio, entre otras vicisitudes, no impidieron que se cumpliera.

Múltiples intentos, con el mundo público y privado, se llevaron a cabo sin éxito hasta el año 2007, cuando el Centro Cultural Palacio La Moneda inauguró la exhibición *Violeta: La que viene escondida*, organizada en tres muestras rotativas, y se lanzó el libro *Violeta Parra: Obra visual*.

El hecho de haber confrontado a la ciudadanía –que acudió en masa a visitar la muestra– con la obra visual de Violeta Parra, dio pie a considerar la creación de un museo que se hiciera cargo de manera permanente del importante legado de la artista y enfatizara su enorme diversidad. No solo era una música eximia, sino que su poesía tenía la fuerza, la riqueza de lenguaje, la belleza y el desgarro del Siglo de Oro español y, además, se había expresado visualmente con diferentes técnicas, creando un mundo iconográfico único. En otras palabras, la genialidad creadora, que conecta con las personas, se hizo patente.

Los esfuerzos vieron la luz cuando al final del primer gobierno de Michelle Bachelet se destinaron los recursos para un nuevo museo para Chile, construyéndose el edificio, con arquitectura de Cristián Undurraga, durante el gobierno de Sebastián Piñera e inaugurándose durante el segundo mandato de la Presidenta, el día 4 de octubre del 2015. Vale recordar que ese día es el nacimiento de Violeta Parra y que esa fecha dio origen al Día Nacional de la Música y los Músicos.

Desde su inauguración, el museo ha tenido una afluencia sostenida de público que ha acudido tanto a visitarlo como a participar de sus conciertos, talleres y actividades educativas. En sus primeros 18 meses se han superado las 130.000 personas, con lo que queda demostrado que, cualquiera sea el formato de acercamiento a la vida y obra de Violeta Parra, este tiene un tremendo impacto en las personas.

VOCACIÓN PÚBLICA Y ENTORNO

El museo es manejado por la Fundación Violeta Parra y recibe la mayor cantidad de recursos vía glosa presupuestaria, por medio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). Los fondos son suficientes para manejar, de forma austera, la administración y cumplir los objetivos a los que la obliga el convenio con el CNCA. Sin embargo, todo lo que implique adquisiciones, muestras museográficas, mejoras en infraestructura, etcétera, deben gestionarse por otros caminos.



Pero es el Estado quien asume la tarea y es el Estado quien tiene la responsabilidad de continuar con el financiamiento de la institución, de manera anual. Hay que entender este proyecto, entonces, en su vocación pública. Independiente de que a lo largo de su desarrollo se sumen nuevos actores privados, su permanencia solo se entiende desde esa dimensión.

No es casual, y menos nimia, la ubicación donde encuentra su casa definitiva la importante colección que da origen al museo. A pocos metros de aquí, en la ribera del Mapocho y frente al actual puente Pío Nono, José Victorino Lastarria rindió homenaje a la cordillera y al río e inauguró el arte nacional en 1842, llamando a conocer y valorar lo propio, en un acto poético que marcó el inicio de la Generación del 42. Benjamín Vicuña Mackenna, amigo de las chinganas y cuequero, pasaba por este mismo lugar hacia su cercana casa –actual museo administrado por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), que lleva su nombre– y trazó esta avenida, también homónima, para llevar el paseo y el ornato, la arborización y la sanidad, hacia los barrios populares. Es el vecino Parque Forestal el protagonista de la Feria de Artes Plásticas donde Violeta Parra expuso personalmente sus primeras arpilleras y pinturas, mientras tocaba guitarra, pintaba, bordaba o esculpía ante el público congregado a su alrededor. El museo se emplaza en el lugar donde Andrés Pérez creó la carpa en que dio vida a *La Negra Ester*, basada en las décimas de Roberto Parra, hermano de Violeta, y que fuera un fenómeno teatral sin precedentes.

Tal como Violeta salía a buscar elementos ocultos de la tradición, el museo debería inspirar una conexión con el entorno, resaltando hechos y lugares del sector. Del mismo modo, tiene que atraer un trabajo colectivo, en red, con el objetivo de potenciar la rica zona urbana, que hoy no brilla como merece. No puede descartarse un trabajo patrimonial que ponga en valor la calle. Un museo debe irradiar contenidos que le permitan situarse en el contexto urbano donde se emplaza.

EL SENTIDO DEL MUSEO

El hecho de ser un museo tan joven lo sitúa en la posición vulnerable de tener muchos flancos que abordar, pero también con la ventaja de sentar las bases de una nueva institución para el país. Sabiendo que los recursos son limitados, la pregunta que debe subyacer es por el sentido del museo, por justificar en su quehacer el privilegio de su existencia.

¿Qué tiene que decir el espacio, en pleno siglo XXI, en la era de la informática y la globalización y con la competencia de los centros comerciales, la televisión y una gran cantidad de otras ofertas culturales? Primero, habla de una persona y su obra, de alguien que, en su genialidad creadora, conectó con las raíces del Chile profundo y cuyo arte es universal y atemporal. Segundo, toma una herencia cultural y la mantiene viva, acogiendo propuestas vanguardistas, nuevas voces, permanente investigación y documentación. Tercero, desarrolla su vocación institucional, promoviendo discusiones y debates contemporáneos y relacionándose con instituciones afines, tanto públicas como privadas, desde un posicionamiento urbano. Todo esto cruzado por un proyecto educativo que está presente en todas las acciones que se emprenden.

Con claridad de objetivos, puede determinarse una curatoría que se exprese en todas las salas y los espacios exteriores, así como en las actividades permanentes que se ofrecen. En esa línea, se estableció que todas las visitas, las mediaciones, las conferencias, los talleres, los conciertos y demás actividades son gratuitas. El proyecto nace de una pulsión pública, se implementa y obtiene los fondos de funcionamiento por glosa presupuestaria, por lo tanto, ese aporte se devuelve por medio de la gratuidad.

Por su parte, la museografía con que se inauguró y las intervenciones que se están introduciendo en la exhibición se basan en un principio de austeridad, tal como Violeta Parra hacía las cosas. Desde lo más simple y precario construía mundos. El museo no pretende incorporar alta tecnología ni dispositivos de última generación, pues no coincidiría con su obra ni con su manera de hacer las cosas. Esta casa alberga objetos, pero también es depositaria de un espíritu que vuela libre y que construye relatos. En ese sentido, es un espacio vivo, que no se detiene en un tiempo y lugar, sino que está en permanente evolución.

Por tal motivo, se ha fijado como prioridad la adquisición de obras que puedan salir al mercado y aumenten la colección, en la medida de lo posible, pero también la comisión de trabajos a artistas contemporáneos, con propuestas que den nuevos bríos a la herencia de Violeta Parra.

DE CARA AL CENTENARIO

El 4 de octubre del 2016, coincidiendo con el primer aniversario del museo, el Gobierno lanzó el programa de celebración de los 100 años de Violeta Parra, con el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes liderando la iniciativa. La planificación ha sido tremendamente exitosa, puesto que se ha sumado un contingente muy importante de personas e instituciones, tanto en Chile como en el extranjero, trayendo energía y visibilidad a esta conmemoración. En un país al que tanto le cuesta reconocer a sus brillantes artistas es un soplo de esperanza el que Violeta Parra cuente con una institución que vele por preservar su legado y difundirlo.

No hay que olvidar, sin embargo, que desde el momento de su creación este museo tuvo al frente la conmemoración de los cien años de la artista, como un hito sustancial para la cultura chilena, y eso le dio un impulso y una consolidación inmediata. No deja intersticios de espera evolutiva, pues debe dar respuesta a los múltiples requerimientos del público, con plena conciencia de ser una institución que se debe a este.

En el año del Centenario, 2017, el museo empieza a decir lo que quiere decir, pero también empieza a oír a sus visitantes, de manera de comunicarse. Ya hay estudios de público, libros de sugerencias y suficiente experiencia para priorizar demandas. Por lejos, las palabras más utilizadas en el libro de visitas son “agradecimiento”, “felicitación” y “emoción”. Respecto a peticiones, la más reiterativa es la necesidad de más información sobre Violeta Parra, su familia, su música, su poesía y su época.

¿Qué debe hacer, por lo tanto, un museo cuando está en el centro de la mira, producto de una conmemoración de gran significado? Y habría que agregar: ¡con recursos limitados y anhelos ilimitados! El foco se ha concentrado en las siguientes áreas:

1. Incrementar la oferta museográfica, agregando más contenidos e información sobre Violeta Parra y su obra.
2. Incorporar propuestas artísticas de vanguardia que dialoguen con el legado.
3. Abrirse a una “Violeta sin fronteras”, llevando el programa “La maleta educativa” a diferentes establecimientos de la capital y de regiones.
4. Iniciar un fondo documental relativo a Violeta Parra y un centro de documentación digital.
5. Incorporar dos nuevas salas para el visitante, siendo una de ellas el jardín, tratado como sala museográfica que resalta los aspectos naturales y sensoriales de Violeta Parra, y la otra, una sala multiuso que recoja el mundo cotidiano de la artista.
6. Proteger las obras y a las personas que acuden al museo.

Los focos son acotados y realistas y contemplan la continuidad de los programas ya implementados en Educación, que abarca todo el ciclo educativo, empezando por los párvulos e incluyendo la accesibilidad universal y la discapacidad, y en Comunicación, que busca la inserción institucional y la difusión amplia, basada en la calidad.

Hay que enfatizar que todos los contenidos que desarrolla el museo son propios y se fundamentan en jornadas de reflexión, como las emprendidas por el área de Colecciones y Conservación, que invitó a un conjunto de expertos para abordar aspectos de la muestra y curatoría, entre otros. Toda acción está respaldada en un documento que la fundamenta y considera siempre la parte intelectual y la parte afectiva: conceptos e intuiciones, como expresara Kant.



Frontis del Museo, desde la vereda oriente de Av. Vicuña Mackenna.



Manuscritos digitalizados, en la sala Divina del Museo.

Un museo es un universo. Parte de la especificidad de un legado, en este caso, pero, desde ahí lo proyecta hasta el infinito, desde los distintos ámbitos en los que le toca trabajar: administrativo, comunicacional, educativo, museográfico, artístico, arquitectónico, urbano, político, diplomático, etc.

Es, sin embargo, el aspecto ético el que subyace en todo el quehacer del museo: hay conciencia de que haberlo construido se sustenta en una necesidad real, que fue transformándose en clamor, y que avala la pertinencia de su creación. Los recursos son limitados y ya hemos asistido a algunas aventuras culturales que han costado muchos fondos sin que hayan penetrado en el corazón del público. Aquí, en cambio, la emoción y el agradecimiento masivo del público nos demuestran la correcta decisión. El aumento de visitas, tanto presenciales como digitales, y el interés por la oferta, también. La finalidad, entonces, es cuidar el espacio que se nos ha encomendado, optimizando los recursos, y responder a la demanda con propuestas de calidad, en el espíritu de Violeta Parra, que imaginó este lugar “para la gente”. *m*

Museos de Medianoche:

Una oportunidad para los museos y la ciudadanía

En su trigésima versión, el actual equipo coordinador de Museos de Medianoche repasa la historia del evento, su crecimiento a lo largo del país y sus proyecciones.

Cecilia Chellew

Museo Nacional de Bellas Artes

María Paz Undurraga

Subdirección Nacional de Museos

Javiera Menchaca

Departamento de Comunicaciones

DIBAM

Museos de Medianoche (MDMN) reúne a espacios culturales de todo el país en una única jornada de extensión o apertura de su horario de funcionamiento hasta las 12 de la noche de manera gratuita. Esta iniciativa surgió en el año 2002, impulsada por museos y galerías de arte del barrio Bellas Artes-La Starria en Santiago, que vieron en las experiencias de otros países la oportunidad de asociarse a partir de una actividad nocturna, que convocara a la ciudadanía.

Entre las experiencias de otros países, destaca la Noche en Blanco en París (*NUIT blanche* en francés, que quiere decir noche en vela), que se efectúa también desde 2002 y que consiste en ofrecer una nueva mirada de la ciudad a partir de la creación contemporánea. Con los años, la Noche en Blanco se ha extendido a otras urbes europeas, como Bruselas, Madrid, Ámsterdam y Roma, y se ha replicado en diversas ciudades de Sudamérica, como São Paulo, Lima, La Paz y Bogotá. Además, existen iniciativas similares en Buenos Aires y Ciudad de México, donde se acuñó como la Noche de Museos. También con origen en Francia, la Noche Europea de los Museos invita, desde 2013, a establecimientos escolares y sus estudiantes a que se acerquen a una obra, la estudien y se apropien de ella, realizando producciones escritas, plásticas, teatrales o audiovisuales.

Museos de Medianoche en el Museo Nacional de Bellas Artes. Fotografía: Juan Carlos Gutiérrez.

En la experiencia local, Museos de Medianoche partió como un acuerdo espontáneo y se coordinaba –hasta en tres ocasiones del año– como un circuito en torno al Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA); el Museo de Artes Visuales (MAVI); el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), en el Parque Forestal, y la Casa Museo Eduardo Frei, en Providencia, que también fue uno de los espacios fundadores de la iniciativa. La reiteración de la actividad fue consolidando su realización cada año en Santiago y, al mismo tiempo, ampliando el circuito a otras comunas de la capital con la participación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, el Museo Histórico Carabineros de Chile y el Museo Histórico Militar, entre otros, además de espacios que no necesariamente fueran museos, como el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), el Centro Cultural Palacio La Moneda, el Espacio Fundación Telefónica o Matucana 100.

En 2014, la iniciativa dio un paso adelante cuando desde la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) se decidió convocar a museos de otras regiones del país y se comprometieron recursos para el desarrollo de un sitio web y una aplicación móvil para la difusión de esta jornada con la ubicación georreferenciada de los espacios participantes y la información de las actividades especialmente diseñadas para la ocasión.

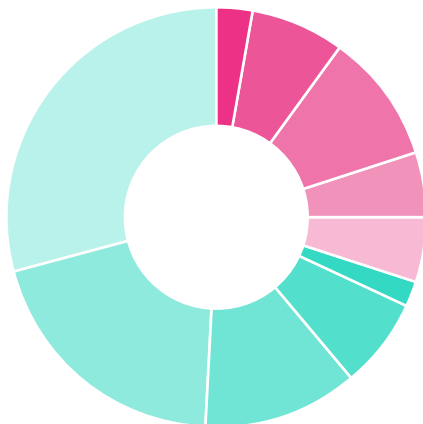
Es así como se fueron sumando más instituciones, como el Museo Regional de Magallanes; el Museo de Historia Natural de Concepción; el Museo del Limarí, en Ovalle; el Museo Claudio Arrau, en Chillán; el Museo de Arte Moderno de Chiloé; el Museo Regional de Rancagua y la Pinacoteca de Concepción, entre otras. Si bien era la primera ocasión en que estos espacios participaban de Museos de Medianoche, algunos de ellos ya habían tomado parte de noches de museos en sus territorios, donde existen redes regionales que fomentan el trabajo conjunto de estos espacios. Los casos de la Red MuMa en Magallanes, la Red ViVa en Viña y Valparaíso y la Red de Museos de la Región de Los Ríos, son un antecedente relevante en este sentido.



MDMN 2016, ALGUNAS CIFRAS

Desde ese momento, la cantidad de espacios participantes ha ido aumentando y con ello, la cantidad de visitas. En la trigésima versión de Museos de Medianoche, efectuada el 18 de noviembre de 2016, abrieron sus puertas 82 organizaciones de 14 regiones del país, entre Arica y Magallanes, aumentando en un 61% la cantidad de instituciones participantes y convocando a nuevos espacios culturales. De hecho, el 50% de los museos participó por primera vez en MDMN 2016, la mayoría de ellos de las regiones Metropolitana, del Biobío y Valparaíso. Lo anterior muestra que MDMN ha crecido en su capacidad de convocatoria, consolidando la participación de museos y espacios culturales grandes, medianos y pequeños, ampliando la programación que se ofrece a la ciudadanía.

Distribución regional de espacios que participaron por primera vez en MDMN

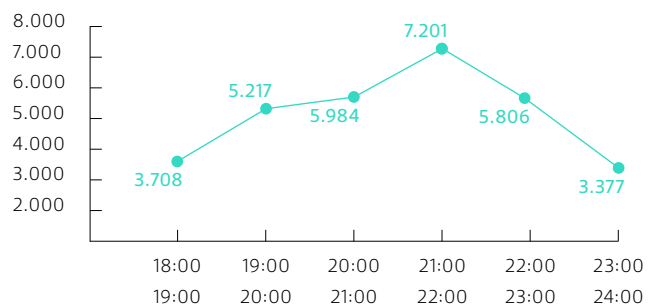


- 3% Región de Antofagasta
- 7% Región de Arica y Parinacota
- 10% Región de Coquimbo
- 5% Región de Los Lagos
- 5% Región de Los Ríos
- 2% Región de Magallanes y de la Antártica Chilena
- 7% Región de Tarapacá
- 12% Región de Valparaíso
- 20% Región del Biobío
- 29% Región Metropolitana de Santiago

Desde el punto de vista de los públicos, sabemos que MDMN 2016 recibió 36.388 visitas, el máximo registrado en 14 años, aumentando en un 4% respecto de 2015 (34.870 visitas). Este incremento estuvo dentro de las expectativas de la iniciativa y resultó un éxito significativo, considerando que el 49% de los espacios participantes pudo verse afectado por el paro del sector público que se vivió durante las tres semanas previas al evento (26 de octubre al 17 de noviembre), influyendo tanto en su compromiso con la actividad, como en la difusión de esta.

Un aspecto interesante que pudo observarse en esta versión fue el cambio en los flujos de visitas durante el transcurso de MDMN. Al revisar la cantidad de visitas por hora, fue posible establecer que el público aumentó significativamente desde las 19.00 horas, concentrándose entre las 20.00 y las 23.00 horas, y existiendo un máximo de visitas entre las 21.00 y las 22.00 horas.

Cantidad de visitas por hora

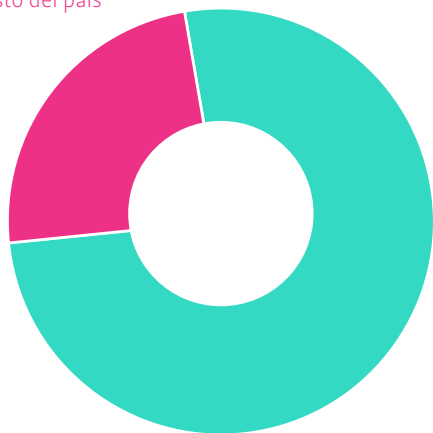


Los museos que rindieron solo los números totales de la noche no fueron contabilizados en esta medición.

Otro aspecto que vale la pena relevar es la distribución territorial de las visitas de la iniciativa, la que siguió la tendencia de concentrar la mayoría en la Región Metropolitana (76%), equivalente a 27.633 visitas. Esto se explica porque hay más población, más circuitos, más museos participantes y la actividad se realiza hace más tiempo (14 años, en comparación con tres en otras regiones). Ahora bien, cabe señalar que en 2016 la concentración de visitas en la capital disminuyó un 9%, visibilizándose otras regiones como Valparaíso y Biobío, donde aumentó la cantidad de espacios participantes y con ello, la cantidad de visitas que fueron capaces de convocar.

Distribución territorial de las visitas a MDMN

24% Resto del país



76% Región Metropolitana

76%	Región Metropolitana de Santiago
9%	Región del Biobío
4%	Región de Valparaíso
2%	Región de Tarapacá
2%	Región de Los Ríos
2%	Región de Magallanes y de la Antártica Chilena
1%	Región de Antofagasta
1%	Región de O'Higgins
1%	Región de Arica y Parinacota
1%	Región de Atacama
1%	Región de Coquimbo
1%	Región de Los Lagos
0%	Región del Maule
0%	Región de La Araucanía
0%	Región de Aysén

MDMN 2016, CRECIMIENTO Y ASOCIATIVIDAD

A modo de evaluación, en estos años hemos visto las consecuencias positivas que trae una actividad como Museos de Medianoche. La primera es el mencionado crecimiento a gran parte del país, siendo una iniciativa esperada año a año por la ciudadanía. Es innegable que MDMN se ha instalado en el imaginario cultural de aquellos que quieren vivir la especial experiencia de visitar un museo de noche. La segunda consecuencia positiva ha sido la generación de circuitos culturales, que muestran que es posible que los museos se asocien a partir de la programación, así como realizar actividades en sectores de poco acceso nocturno. En este sentido, ha sido un aporte el apoyo de transportes y recorridos, de programación especial, de la gestión de prensa y de las herramientas de difusión como el sitio y la aplicación web.

Los circuitos posibilitan que las personas accedan a espacios culturales diversos, ubicados en un mismo territorio, fomentando el acceso a espacios menos conocidos. Por ejemplo, luego de visitar el Museo Nacional de Bellas Artes, los visitantes pueden acercarse a la Galería Plop! o a la Posada del Corregidor, tres espacios con colecciones y carácter distinto. Desde esta perspectiva, al analizar la cantidad de visitas por área, vemos que en 2016 hubo circuitos que funcionaron como tal y otros que no. Los circuitos más visitados cuentan con al menos tres museos en su recorrido y en su mayoría se ubican en Santiago.

Circuitos culturales más visitados

Lastarria	14.908
Centro	6.689
Eje Matucana	2.792
Concepción	1.594
Providencia	1.388
Chillán	1.041
Valparaíso	821

En 2016, el circuito LaStarria fue –por lejos– el más visitado, contando con 14.908 visitas. Esto se explica por el turismo propio del barrio, la cantidad de espacios en el sector (MNBA, MAC, MAVI, Galería Plop!, Ekho Gallery, GAM y Museo de Arte Popular Americano), el carácter de los museos de ese circuito y al mayor tiempo que la actividad se desarrolla en esa área.

Un circuito que se mostró bastante visitado en esta versión fue Santiago Centro, con 6.689 visitas, donde se ubican espacios culturales con tradición como el Centro Cultural Palacio La Moneda, el Museo Chileno de Arte Precolombino (MCHAP) y el Museo Histórico Nacional (MHN). Otro que llamó la atención por su alta afluencia fue el circuito Eje Matucana, con 2.792 visitas, donde se encuentran Matucana 100, el MAC Quinta Normal, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y el Museo de la Educación Gabriela Mistral.

En otras regiones destacaron los circuitos de Concepción, Chillán y Valparaíso, que agrupan al menos tres museos y que han aumentado en cantidad de espacios participantes y público en los últimos años. El circuito de Concepción tuvo 1.594 visitas (Galería de la Historia de Concepción, Museo de Arte Religioso de la Universidad Católica de la Santísima Concepción, Museo de Historia Natural de Concepción, Pinacoteca Universidad de Concepción); Chillán, 1.041 visitas (Teatro Municipal de Chillán, Museo Interactivo Claudio Arrau, Museo Internacional de la Gráfica, CECAL Udec) y Valparaíso, 821 visitas (Museo de Historia Natural de Valparaíso, Teatromuseo del Payaso y Museo Histórico de Placilla), todos números destacables. El aumento de visitas en estas ciudades da cuenta de la relevancia que ha adquirido MDMN en regiones diferentes de la Metropolitana.

Una tercera consecuencia que es importante destacar es el aumento de la participación de socios que apoyaron los recorridos. Su rol de conectores entre espacios culturales ha ido aumentando en importancia a medida que la actividad ha incorporado nuevos museos. En la versión 2016 de MDMN, apoyaron la actividad las empresas Turistik, Bike Santiago y las organizaciones Cultura Mapocho, Bicipaseos Patrimoniales, Peeps Tours, Perspectiva Patrimonial y Arica Revive. Su activa colaboración ha dado cuenta del interés de empresas privadas y organizaciones de la sociedad civil por ser parte de la iniciativa, favoreciendo la relación entre privados y públicos y entre el turismo cultural y los museos, apoyando también la consolidación de circuitos culturales.

ACERCA DE LA ORGANIZACIÓN

El crecimiento de MDMN a todo el país ha implicado, en los últimos años, una mayor complejización en la coordinación de la actividad, en la división de funciones, en los tiempos de planificación y en el presupuesto implicado.

Un aspecto que mostró diferencias en 2016 fueron las comunicaciones de Museos de Medianoche, las cuales fueron abordadas por un comité compuesto por los encargados de las áreas de varios espacios culturales participantes de la iniciativa. Esta colaboración permitió definir una estrategia comunicacional que dividió la administración de redes sociales. La Casa Museo Eduardo Frei se hizo cargo del Facebook de MDMN, el GAM asumió la cuenta de Twitter, el MCHAP administró la cuenta de Instagram y el Museo Histórico y Militar asumió la página de YouTube.

#MDMN

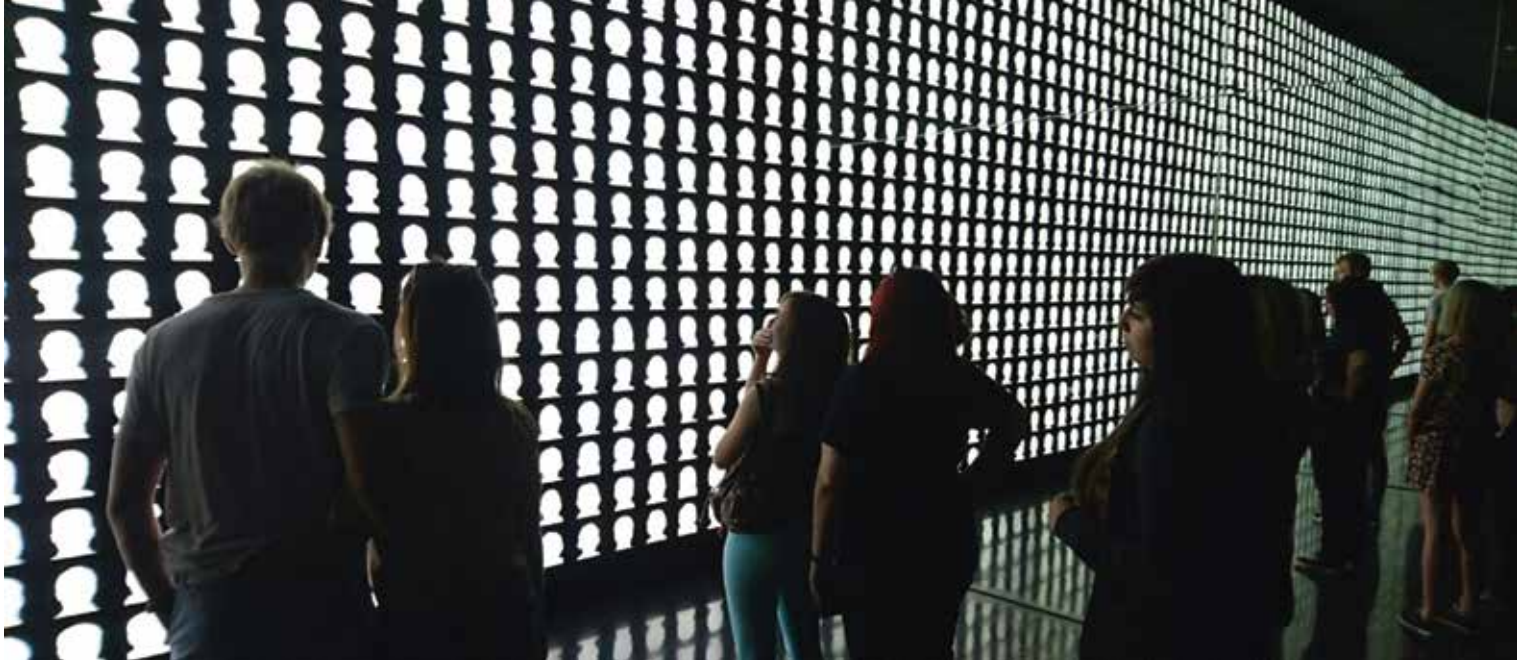
Sitio web: www.museosdemedianoche.cl

Facebook: <https://www.facebook.com/museos.de.medianoche/>

Twitter: @museomedianoche

Instagram: <https://www.instagram.com/museosmedianoche/>

YouTube: <http://www.youtube.com/user/MuseosDeMedianoche>



Museos de Medianoche en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Para la creación de contenidos se creó un grupo de WhatsApp con todos los espacios participantes, que permitió compartir fotografías y mensajes para publicar en redes sociales, antes y durante el evento. Se contó además con un video de apoyo elaborado y producido por la Secretaría de Comunicaciones de Gobierno que permitió convocar a la ciudadanía a participar de Museos de Medianoche. A su vez, la DIBAM –por medio de su equipo coordinador de MDMN y la Coordinación de Política Digital– asumió la construcción y administración del sitio web y la aplicación móvil respectiva. Por último, cada uno de los espacios culturales participantes hizo la gestión de prensa por sus propios medios y se publicaron comunicados de prensa en el sitio web.

Esta coordinación tuvo un buen impacto en términos comunicacionales. Aumentaron los seguidores en la página de Facebook de MDMN (1.918 seguidores nuevos en un período de 30 días) y de Twitter (1.868 seguidores nuevos), con más de 450 mil ‘impresiones’ en el período octubre y noviembre. El 18 de noviembre, el hashtag #MDMN2016 se convirtió en *trending topic*, ubicándose en la segunda posición. En el tercer lugar se alzó #MuseosDeMedianoche, levantado posiblemente por las audiencias y otros museos. Se alcanzaron 713 seguidores en la cuenta de Instagram y se publicaron más de 124 noticias sobre Museos de Medianoche durante noviembre. En resumen, hubo una alta demanda de información por parte de la ciudadanía y desde los museos participantes fue posible difundir con anticipación y contar con plataformas de información estables para comunicar la actividad.

Pantallazo de Twitter hacia las 23.00 horas del viernes 18 de noviembre



En los casi 15 años de vida de Museos de Medianoche, esta iniciativa ha probado ser una instancia de encuentro con la ciudadanía, pero también de encuentro entre museos de todo el país, fortaleciendo los vínculos entre instituciones de las distintas regiones del país, de diversas dependencias y características, promoviendo la acción conjunta y, de alguna manera, la conformación de un sector de museos en el país. [m](#)

Museos chilenos en el tiempo:

Algunos aniversarios en 2016*

75 años

Museo de la Educación Gabriela Mistral

Septiembre de 1941

70 años

Museo de Arte Contemporáneo

Agosto de 1946

60 años

Museo del Carmen de Maipú

1956

50 años

Museo de Arte y Artesanía de Linares

Octubre de 1966

45 años

Museo Gabriela Mistral de Vicuña

Noviembre de 1971

40 años

Museo Regional de Ancud

Junio de 1976

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

“Cumplir 70 años de indagaciones y exhibiciones del arte actual, en cada uno de sus tiempos y dando testimonio de ello en la colección, pero también recibiendo muestras de arte internacional que nos permiten confrontaciones y aperturas de mirada por ampliación de imaginarios, es sin duda un gran aliciente para continuar esta tarea. Sobreponiéndonos a cualquier dificultad, extendemos nuestras capacidades profesionales y físicas, de tal manera de acoger los requerimientos propios del arte y de las cada día mayores necesidades culturales, como corresponde a un museo de carácter universitario y estatal”.

Francisco Brugnoli

Director

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

“Los 35 años del Museo han sido ocasión de una profunda reflexión acerca de lo que hemos hecho en este lapso, nuestras fortalezas y debilidades y, por medio de una planificación estratégica, reiniciar el camino renovando nuestros rumbos, adaptándonos a las nuevas condiciones y modalidades que entrega el mundo de hoy, pero sin perder nuestro norte: conectar a la gente con nuestras raíces precolombinas”.

Carlos Aldunate del Solar

Director

MUSEO VIVIENTE DE LAS TRADICIONES CHONCHINAS

“La clave para que este museo comunitario siga con tan buen funcionamiento es el respeto y el cariño a nuestra historia, el compromiso en el rescate de nuestras tradiciones para seguir avanzando con el trabajo que hace veinte años comenzaron nuestros queridos socios. El Museo es el corazón del pueblo de Chonchi y un oasis de historia viva de Chiloé”.

Tania Márquez

Encargada

MUSEO ANDINO

“Luego de diez años, el Museo ha conquistado un público que va en constante aumento, y que valora la calidad de su colección, la excelencia de su museografía, el enclave paisajístico en el que se encuentra y su formato acotado y amigable. Si bien el Museo está atento a los requerimientos de este público, no escatima esfuerzos por aumentar la presencia de estudiantes que encuentren en la exhibición y en a las visitas guiadas que se les brinda, una efectiva motivación e interés por los pueblos originarios y el mundo rural, que les permita proyectarlos en nuestra cultura”.

Hernán Rodríguez

Director

40 años

Museo Histórico de Yerbas Buenas

Octubre de 1976

35 años

Museo Chileno de Arte Precolombino

Diciembre de 1981

30 años

Casa Museo La Chascona

1986

25 años

Casa Museo La Sebastiana

Diciembre de 1991

20 años

Museo Viviente de las Tradiciones Chonchinas

Febrero de 1996

10 años

Museo Andino

Enero de 2006

* Basado en datos del Registro de Museos de Chile

www.registromuseoschile.cl

Los museos en la desglobalización

Néstor García Canclini

Profesor Distinguido de la Universidad Autónoma Metropolitana e Investigador Emérito del Sistema Nacional de Investigadores de México

El texto que se reproduce a continuación fue presentado por Néstor García Canclini en el marco del 9º Encuentro Iberoamericano de Museos. La reunión fue organizada por el Programa Ibermuseos y el Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica, con el apoyo de la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB) y de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI), y reunió a representantes de museos de la región iberoamericana en San José, entre el 24 y el 26 de noviembre de 2016.

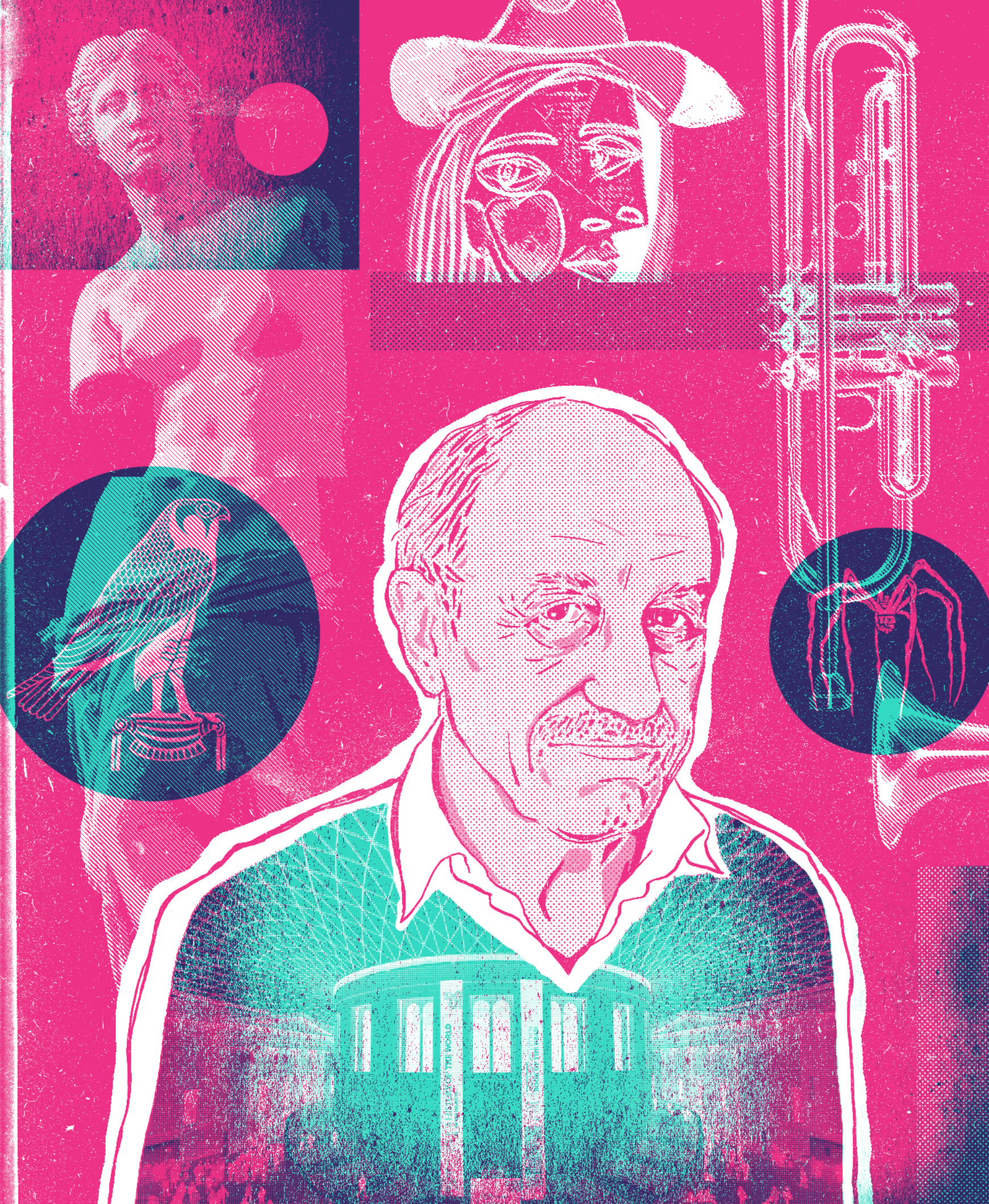
Bajo el lema “Tejiendo la cooperación entre museos”, se realizaron paneles de discusión relacionados con la labor museística de la región; se debatieron temas como el fortalecimiento de las tareas educativas de los museos, la salvaguarda de su patrimonio, la comunicación y el desarrollo de audiencias, la gobernabilidad y sostenibilidad de los museos, modelos de gestión creativa y financiamiento. Asimismo, se efectuaron conferencias magistrales con expertos de la comunidad en materia de museos, entre las cuales se incluye este escrito.

A mediados de noviembre se realizó en la Ciudad de México el foro anual del Paley Center, que reúne a los directivos de las principales empresas de comunicación y entretenimiento del mundo. Discutieron sobre el futuro de sus industrias y la ciberseguridad. Jim Rutenberg, columnista de *The New York Times*, contó que el 9 de noviembre, al día siguiente de la victoria de Trump, muchos lectores llamaron al diario para cancelar sus suscripciones. “Estaban muy decepcionados –explicó– porque no pudimos anticiparles atinadamente el resultado de la elección”. La presidenta de la RAI, Mónica Maggioni, fue más rotunda: “Estamos desconectados de la realidad. Salimos a la calle a buscar las historias que teníamos en nuestras mentes en lugar de reportar las que estaban ahí fuera”. Juan Luis Cebrián, presidente del Grupo Prisa, confesó: “Hemos perdido la confianza de muchos porque pertenecemos al sistema”. ¿Cómo se suman estos desaciertos a la crisis de las publicaciones en papel? Rutenberg dijo que en el *Times* discuten la posibilidad de que ese periódico se reduzca a una edición de fin de semana (Beauregard 2016: 24). (Informaciones dadas una semana más tarde por *The New York Times* indicaban que, contrariamente a la primera reacción de los lectores, días después hubo pedidos de nuevas suscripciones al periódico y algunos manifestaron hacerlo por la necesidad de mejorar su comprensión del cambio político.)

El foro del Paley Center se realizó en el Museo Nacional de Arte de México, pero no tenía por tarea analizar el significado del giro electoral estadounidense en la cultura ni el impacto de la intermedialidad en la comunicación del patrimonio histórico y las artes. El Museo puso el escenario, pero lo que se conversó allí incita a ensayar algunas reflexiones sobre la interculturalidad y la intermedialidad de los museos y sus redes en Iberoamérica.

Los cambios en las concepciones del arte y el patrimonio en décadas recientes colocan un primer conjunto de retos a los museos. No se trata, me parece, solo de mejorar el desempeño de los museos consolidados y fortalecer la acción de los débiles, sino de repensar sus misiones clásicas en una escena intermedial e intercultural en la que los museos comparten su gestión del patrimonio y la creatividad con nuevos actores.

¿Pueden ayudarnos las redes internacionales –como la que enlaza a los museos iberoamericanos– en un tiempo de retracción económica de los Estados, de otros financiamientos y de reconfiguración geopolítica? Cuando apenas comenzábamos a entender las oportunidades y los desafíos de la globalización, estamos deslizándonos a una temporada de desglobalización. Ante este proceso la opción no se limita a atrincherarse en la región, pedir más presupuesto a los gobiernos y buscar apoyos privados; es preciso renovar el debate sobre la visión de los museos como gestores del patrimonio nacional o local y a la vez de la conflictiva interculturalidad actual.



DE QUÉ HABLAMOS CUANDO DECIMOS ARTE Y PATRIMONIO

Ocuparnos de patrimonio en los museos es no solo preservar y exhibir bienes culturales. Implica también organizar sus diferencias, clasificarlos, intervenir en su difusión e interpretación. Las peripecias de la noción de “patrimonio de la humanidad” en la trayectoria de la UNESCO desde 1972, cuando se creó el programa dedicado a consagrar edificios, esculturas, pinturas, cavernas y otros sitios por su “valor universal excepcional”, dan cuenta de las dificultades de caracterizar a este conjunto heterogéneo. Su ambigüedad aumentó al agregar manifestaciones de lo que se llama “patrimonio cultural inmaterial”: creaciones orales, saberes, rituales festivos y técnicas artesanales.

Esta definición del patrimonio por el supuesto valor excepcional y universalizable de ciertos objetos aproxima a los estudios sobre patrimonio a las estéticas idealistas que valoraban las obras como objetos singulares, originales y, por eso, con una capacidad única de representar el “genio” de sus creadores. La UNESCO realizó esta semejanza al definir la excepcionalidad de los bienes que patrimonializaba por su “valor estético” o “la autenticidad”. Luego se criticó el eurocentrismo de las listas que consagraban el patrimonio de la humanidad y ahora se busca hacer visible “la pluralidad de las culturas”.

Para salir de las inconsistencias de esta definición, es útil realizar en el análisis del patrimonio un giro etnográfico semejante al efectuado para salir de los impasses creados por las estéticas filosóficas que buscaban una ontología del arte. El giro etnográfico consiste en abandonar las definiciones a priori y observar, en cambio, qué hacen los que dicen hacer arte, cómo se organizan, con qué operaciones lo valoran y lo diferencian de otras actividades. Cambia la pregunta: en vez de tratar de definir *qué es el arte*, averiguamos *cuándo hay arte* (Heinich 2002).

De modo semejante, la pregunta más pertinente no sería *qué es el patrimonio* sino *cuándo hay patrimonio*. O sea, discernir qué actores y factores han configurado históricamente ciertos bienes como de valor excepcional. ¿Son los mismos bienes –y solo ellos: ciertas pirámides, iglesias y edificios modernos– los que hoy consideramos patrimoniales?

Los bienes reunidos en los museos por cada sociedad no pertenecen *realmente* a todos, aunque *formalmente* parezcan ser de todos y estar disponibles para que todos los usen. Al estudiar cómo se transmite el saber de cada sociedad por medio de las escuelas y los museos, vemos que los grupos se apropian en formas diferentes y desiguales de la herencia cultural. Las investigaciones sobre públicos de museos muestran que, a medida que descendemos en la escala económica y educacional, disminuye la capacidad de apropiarse del capital cultural transmitido por esas instituciones (Bourdieu y Darbel 1969; Eder 1977; Cimet *et al.* 1987).

Si bien a veces el patrimonio cultural sirve para unificar a una nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de disputa material y simbólica entre los sectores que la componen. Se consagran como superiores barrios, objetos y saberes generados por los grupos hegemónicos, porque estos grupos cuentan con la información y formación necesarias para comprenderlos y apreciarlos, y por tanto para controlarlos mejor. Los historiadores, arqueólogos y políticos de la cultura definen cuáles bienes son superiores y merecen ser conservados. Reproducen, así, los privilegios de quienes en cada época dispusieron de medios económicos e intelectuales, tiempo de trabajo y de ocio, para imprimir a esos bienes mayor calidad. En las clases populares encontramos a veces usos refinados de sus destrezas manuales para dar soluciones técnicas apropiadas a su estilo de vida y también para jugar estéticamente con sus recursos. Pero es difícil que esos aportes culturales puedan competir con los de quienes disponen de un saber acumulado históricamente, emplean a arquitectos e ingenieros, cuentan con poder económico y mediático, y con la posibilidad de confrontar sus diseños con avances internacionales.

Esta distribución desigual del valor aparece también en la definición que, con intenciones globalizadoras, es llamada patrimonio de la humanidad. El mapa mundial del patrimonio declarado “de la humanidad” por la UNESCO revela el carácter eurocéntrico del programa: de los 1052 sitios reconocidos en esa lista, 462 están en Europa Occidental.

La situación se complica aún más en el siglo XXI cuando las interacciones globales de las migraciones, las industrias comunicacionales y el turismo nos conectan con múltiples patrimonios y la cultura que habitamos desborda nuestras tradiciones territoriales. El museo actúa hoy en competencia con muchos otros transmisores y traductores entre culturas. ¿Cómo redefinir lo propio cuando nuestra vida cotidiana está habitada por la memoria de los pueblos originarios, los testimonios de la colonización y de los intentos de modernizarnos, cuando nuestras grandes ciudades alojan restaurantes y templos de veinte o cincuenta nacionalidades, buscamos la salud en la medicina occidental y en las asiáticas, vemos películas y series, y oímos músicas multiculturales, que van reconfigurando nuestros gustos?

Puede ayudarnos a repensar estos retos el libro *El jazz en acción* (2011) de Howard Becker y Robert Faulkner, jazzistas y sociólogos, que quisieron entender cómo los músicos que trabajan en bares y fiestas –es decir, sitios donde descubren que tienen que tocar una variedad de piezas que no siempre conocen con anticipación– pueden hacerlo juntos con poco o ningún ensayo y con un mínimo de música escrita para orientarse. “Creíamos tener una respuesta simple, pero cierta: son capaces de hacerlo porque saben la misma música, las mismas canciones. Pero eso no era cierto”.

¿Cómo crean los músicos una actuación si no pueden confiar en que todos sepan un repertorio común? La actuación proviene tanto de lo inventado como de lo ya sabido. “Prestamos atención –dicen Becker y Faulkner– al continuo proceso de ajuste mutuo a través del cual comparten fragmentos de conocimiento, que se combinan para producir una actuación suficientemente buena para la ocasión y sus participantes. Al igual que cualquier otra actividad que varias personas emprenden juntas, lo que hacen los músicos de jazz no es aleatorio ni desarticulado, pero tampoco totalmente fijo y predecible. Las proporciones varían de un momento a otro y de un lugar a otro, pero las actuaciones siempre mezclan las dos cosas, y los términos de la mezcla no son una simple aplicación de maneras conocidas de llegar a un acuerdo, sino más bien una creación del momento”.

¿Qué utilidad tuvo usar la etnografía al estudiar el jazz? “Lo que hemos descrito no es lo que pensamos que los músicos deberían hacer, ni lo que desearíamos que hicieran, ni lo que harían si estuvieran haciendo las cosas bien de acuerdo con algún criterio. En cambio, hemos descrito lo que hacen, según pudimos verlo, registrarlo y entenderlo”.

Así, llegaron a darse cuenta de que muchos no músicos, que se ocupan de otras prácticas –alimentarse, curar, migrar– en vez de actuar ejecutando rutinariamente un programa que todos sus colaboradores conocen, están alertas cada día a lo que están haciendo otros y ajustan continuamente su acción según lo que van oyendo y viendo. Más que descubrir leyes que existirían antes de que los miembros de un grupo actúen, más que *sociedad* y *cultura* como algo ya instalado, fijo de una vez para siempre, encuentran *repertorios* para usar, complicaciones, conflictos, como ocurre cuando diversas personas tratan de hacer algo juntas.

Esta flexibilización de la noción de patrimonio para hablar, más bien, de repertorios de los que tomamos lo que vamos necesitando es fecunda para volver inteligible la creatividad intercultural y también los conflictos interétnicos y geopolíticos de la globalización cotidiana. Sirve para repensar qué hacer en nuestros museos nacionales y comunitarios, programados desde una etapa de consolidación e integración de las culturas de cada nación, o en los museos de arte moderno y contemporáneo construidos a partir de las estéticas occidentales.



CAMBIOS DE PROTAGONISTAS EN LOS MUSEOS

La museología contemporánea ha logrado desolemnizar los museos, quitar autoritarismo a su ritualidad, buscar la participación activa de sus visitantes y a veces hacer interactuar sus acervos con los de otras culturas. Algunos incorporan salas de cine y mediatecas para reubicar la oferta museológica en la lógica audiovisual o multimedia. La digitalización de los bienes y mensajes culturales ha transformado las tareas clásicas de los museos: coleccionar obras, conservar patrimonios y comunicarlos a diferentes públicos.

Algunos museos de arte, siguiendo la lógica de producción, circulación y recepción de las estéticas sociológicas, se rediseñan atendiendo no solo a las obras como si fueran objetos excepcionales, destinados a la contemplación silenciosa, sino abarcando su proceso social. Las *performances* e instalaciones, las intervenciones en los medios y la producción de “obras” inmateriales destinadas a circular en internet, hacen que las artes se desplieguen en conversaciones o *performances*, traducciones interculturales o composiciones colectivas. Se tiende a operar, en palabras de Roberto Laddaga, como “una economía de servicios más que de bienes”: aun los museos y las galerías buscan ofrecer “menos el valor que se deriva de poseer un objeto único que el valor de participación y reconocimiento como miembro de una escena prestigiosa” (Laddaga 2004, inédito).

Los cambios en los museos, desde la primera modernidad a la globalización, se deben también a la redefinición de los sujetos que protagonizan su acción. Podemos distinguir al menos cinco etapas. En un primer período, los sujetos clave fueron los *conquistadores*. Los museos nacieron para depositar los trofeos de la colonización: el Museo del Louvre, el Británico, el Metropolitano de Nueva York y aun museos nacionales formados con patrimonios locales, quitando los objetos a comunidades indígenas para concentrarlos en la capital de cada país.

En un segundo momento, los museos se transformaron en relación con los *gestores del nacionalismo*. Fueron los escenarios para que los Estados teatralizaran la cultura nacional y desplegaran una ritualización histórica y estética con el fin de proponer una lectura compacta de la historia.

En una tercera etapa los museos tuvieron a los *artistas* como sujetos. Al surgir las vanguardias, en los años sesenta del siglo pasado, y en el primer momento del posmodernismo, en los setenta y ochenta, los artistas centralizaron los proyectos museográficos y galerísticos. Incluso se multiplicaron los museos con nombres de artistas, no solo para reunir y mostrar sus obras sino para dejar una marca cultural: el Museo Picasso de Barcelona, el Botero en Bogotá, el Tamayo y el Frida Kahlo en México. En vez de representar culturas nacionales, exaltan la creatividad individual.



Al llegar a la cuarta etapa, en la segunda mitad del siglo xx, dos nuevos actores reordenan el significado y la función de los museos: los *empresarios* y las *fundaciones*. Las nuevas estrategias de financiamiento de la cultura y de inversión de las empresas articularon el arte con los circuitos comerciales y financieros. En América Latina comenzó desde que la fundación del industrial Matarazzo creó la Bienal de São Paulo y la familia di Tella estableció el instituto del mismo nombre en Buenos Aires hasta Televisa o Jumex en México. Los empresarios participan activamente en la formación de colecciones e instauran espacios de orientación y consagración. Su presencia crece en la medida en que la gestión de los museos, las bienales y las exposiciones requiere financiamientos más altos, mientras los Estados reducen sus presupuestos y se repliegan en la administración de los patrimonios históricos. Como parte de esta tendencia, algunos museos convierten su nombre en franquicia, como el Guggenheim, con sedes en Nueva York, Venecia, Berlín, Bilbao, Las Vegas y Abu Dhabi. La cooperación internacional es concebida como circulación de las obras en espacios que irradian el poder de una marca.

En el período más reciente, dos nuevos sujetos buscan renovar la seducción de los museos: los *arquitectos*, los *curadores* y los *managers*. En vez de llamarnos a ver la exposición de tal pintor o escultor, nos convocan a ver el museo de Gehry o de Libeskind: el diseño del edificio, sus materiales y sorpresas estéticas, aparecen como la mayor novedad. Cuando la atracción aún proviene de dentro del museo es por la interpretación ofrecida por un curador que relea la historia de un período artístico, o los modos de percibir el cuerpo, la memoria o el sufrimiento, y en el trasfondo quedan los artistas incluidos. Son estos dos nuevos sujetos, los arquitectos y los curadores, o sea los profesionales de la puesta en escena y la conceptualización, quienes consiguen más financiamientos, atraen a los públicos y a las fundaciones.

LA MUSEOLOGÍA DESAFIADA POR LA INTERCULTURALIDAD

Importa registrar este cambio de actores protagónicos porque relativizan los patrimonios nacionales y los disponen para interactuar en un tiempo de interdependencias globales. También desacralizan la materialidad de los acervos y reubican las piezas en la comunicación intermedial. Pero cuando laboriosamente avanzábamos en esta nueva museología nos cambiaron las reglas geopolíticas.

Desde principios del siglo XXI se extiende el malestar con la globalización y el rechazo a la interculturalidad. Parece que nos resulta difícil convivir en esta interdependencia de tantos modos de vida y relatos. Se multiplican las fronteras, se destruyen emblemas de culturas antiguas en Irak y Siria, algunos declarados patrimonios de la humanidad como la antigua ciudad de Palmira, las ruinas de Alepo y los budas de Bamiyán.

La globalización económica también genera efectos destructivos: la ciudad de Potosí, en Bolivia, nombrada patrimonio de la humanidad en 1987, fue declarada en peligro en 2014 debido a los perjuicios causados por actividades mineras descontroladas. El templo Angkor Wat, en Camboya, sufre graves deterioros por el turismo masivo, que registra más de dos millones de visitantes al año.

Las dificultades de vivir en un mundo interconectado aparecen también por el rechazo racista a las costumbres de los extranjeros y el atrincheramiento defensivo en tradiciones nacionales. Desde los secesionismos hasta los bruscos giros electorales: Brexit, el rechazo masivo en Austria, Francia, Holanda y Hungría a la integración europea. Este proceso de retorno antiglobalizador a lo nacional multiplica las alarmas al ganar el *trumpismo* las elecciones estadounidenses en noviembre de 2016.

¿Vivimos en una época de globalización o de desglobalización? Existen movimientos de desglobalización reactiva, como los que acabo de citar, y otros de solidaridad regional y nacional que buscan reafirmar la capacidad local de producir y circular lo propio en la economía y la cultura. La crisis de

la globalización no es el fin de la globalización. Pongo como ejemplo la cumbre Asia-Pacífico (APEC) celebrada en Lima entre el 19 y el 20 de noviembre de 2016, en la que China y otros países asiáticos, junto a varios gobernantes latinoamericanos, se manifestaron enérgicamente en favor del libre comercio y algunos señalaron que, para contrarrestar el malestar desglobalizador, deben redistribuirse los beneficios y reestablecer los empleos que se pierden. El presidente chino, Xi Jinping, prometió reducir el proteccionismo chino a fin de liderar un “campo de juego más parejo para las empresas chinas y extranjeras” y se mostró entusiasmado con expandir la presencia de su país en América Latina, ocupando el lugar de Estados Unidos si estos se retiran.

Es temprano en esta última semana de noviembre de 2016 para predecir los efectos sobre el desarrollo cultural que puede tener una reconfiguración geopolítica aún incipiente. No obstante, parece útil recordar que las oscilaciones entre globalización y desglobalización, entre integraciones regionales y reafirmaciones nacionales, vienen ocurriendo en América Latina desde que comenzó este siglo en la economía y la cultura.

Un ejemplo es la Bienal del Mercosur, nacida en 1997 para acompañar la integración económica de Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay, y erigir un punto de enunciación estética diferente: en palabras de José Roca, su curador en 2011, una *geopoética*. En varias ediciones de esta Bienal encontramos señales de resistencia a la globalización indiferenciada e intentos de reformular lo que veníamos entendiendo por nación, territorio e interculturalidad. En la Bienal del Mercosur de 2011 me asombró la abundancia de banderas: acumuladas, desconstruidas, ironizadas, pero cuya insistencia por sí sola desafía el lugar común de que la globalización habría clausurado lo nacional. Francis Alÿs, que tanto ha contribuido a renovar el pensamiento artístico sobre fronteras y migraciones, presentaba dos viejos anuncios de banderas mexicanas con indicación del lugar donde se venden y la sobreimpresión “*in a given situation*”: sobre una leemos “representación”, sobre otra –idéntica– “espectáculo”.

“Despliegue de propiedades” era el título de una de las piezas más potentes: Leslie Shows colgó en lo alto una treintena de banderas blancas de las que chorreaban colores, insignias y elementos gráficos, como estandartes que se derriten y ya no pueden comunicar identidades compactas. Los fragmentos que podían leerse dejaban ver restos de banderas de países y marcas geográficas o señales de tránsito: lo nacional, lo geológico y lo urbano.

Paola Parcerisa exhibía una bandera paraguaya vaciada, en la que solo los bordes de cada franja estaban marcados por sutiles hilos de color. Quedaban solo los límites, liberados de la contundencia y el emblema central. Averigüé: ¿cómo fue recibida en Paraguay? “La gente común la conoció cuando la llevé a la Bienal de Venecia. Mi hijo de 14 años, cuando estaba

haciéndola, preguntó: ‘¿es para un partido de fútbol?’. Cuando la terminé y solo veía los bordes, él entendió así el sentido de que cada franja quedará blanca: ‘se fueron todos’”.

De modo semejante a la Bienal del Mercosur, otras bienales y museos fuera de los países centrales (Estambul, Johannesburgo), y también museos, vienen reelaborando la vinculación sur-sur y tejiendo signos de cómo pueden redibujarse algunos intercambios globales. Parece claro que ni las interacciones en redes de museos, ni la configuración actual de bienales y ferias, permiten decir que haya una metrópoli del arte global, como en otro tiempo lo fueron París, Londres o Nueva York. No hay palacio enciclopédico, como pretendió en 2013 el título de la Bienal de Venecia, capaz de funcionar como dispositivo central organizador de procesos de producción y circulación multidireccionales.

Quizá la pregunta más imperiosa no es cómo rehacer la enciclopedia, reencontrar un orden que nos abarque a todos. Tal vez podamos imaginar mejor las relaciones iberoamericanas situando las tareas de las instituciones dedicadas al patrimonio y el arte en *lo que se está descomponiendo global y regionalmente, las muchas maneras de experimentarlo y convivir en la interculturalidad y la intermedialidad*.

La globalización –y los temores ante sus efectos– llevaron a formar bloques económicos de solidaridad y protección, que en pocos casos, como la Unión Europea y Mercosur, incluyen programas de integración e intercambio cultural. La región iberoamericana creó emprendimientos de cooperación y coproducción que generaron avances significativos: Ibermedia, Ibermuseos, Iberescena, entre otros.

Si bien los resultados de estos programas son desiguales, han podido sostenerse a pesar de las políticas económicas regresivas y la descomposición social que afecta a la mayor parte de los países iberoamericanos. Quizá es el programa Ibermedia, iniciado en 1998, con 23 convocatorias para dar apoyos, el que mejor evidencia la potencialidad de la cooperación en Iberoamérica: en los 15 años anteriores a su creación solo se habían coproducido 59 películas entre España y América Latina, en tanto en los 17 siguientes Ibermedia ayudó a coproducir 735 proyectos audiovisuales, contribuyó a la exhibición de 298 películas y a la promoción y distribución de 500. Al articular a 19 países aumentó la cantidad de filmes generados en todos e hizo posible que naciones que realizaban de una a tres películas cada año, crecieran notablemente en la producción y el conocimiento de otras cinematografías. Su avance se sustentó, más que en una exaltación identitaria abstracta, en el hecho de haber construido un “espacio audiovisual iberoamericano” sumando fondos y con criterios compartidos. Los resultados de este programa están restringidos, sin embargo, por la estructura oligopólica del mercado de distribución y exhibición, controlado por empresas

estadounidenses, que admite una minoría de las películas hispanohablantes, las arrincona en fechas y horarios desventajosos o las relega a circuitos alternativos, aun las muchas premiadas en festivales.

Ibermuseos no sufre, afortunadamente, esta hostilidad en la distribución y exhibición. Pero aún son pocas las alianzas entre museos, centros de investigación, Estados y empresas. Sobre todo, si las comparamos con los avances en la profesionalización de nuevas generaciones de curadores y en el más de un centenar de artistas visuales de nuestros países con trayectorias reconocidas en museos, bienales y ferias del *mainstream*. Muchos de ellos, sin embargo, solo son conocidos en América Latina, España y Portugal en círculos especializados.

Pese a los recortes presupuestales en casi todas las áreas culturales y la reducción de fondos para la cooperación internacional, los museos públicos y privados más fuertes de la región muestran una vitalidad sostenida, imaginación para obtener fondos complementarios y alta capacidad para renovarse profesionalmente, ampliar los públicos y, al menos unos treinta museos, situarse en redes internacionales como nunca lo habíamos logrado. Los programas de Ibermuseos para formar curadores y expertos en patrimonio en situación de riesgo, así como el manual para estudios de público son contribuciones a la mejor formación del personal de museos, al conocimiento de los visitantes y la sostenibilidad razonada de las instituciones.

Todas estas líneas de trabajo pueden expandirse y el papel de Ibermuseos es clave para lograrlo. Los acercamientos y las reuniones conjuntas de Ibermuseos con la Red de Museos Europeos (2014), con el Movimiento Internacional para una Nueva Museología y el Encuentro de Museos de Europa e Iberoamérica en Madrid (2013), así como la coproducción de programas con la Televisión Educativa Iberoamericana son avances significativos. Quiero destacar algunos desafíos y posibilidades que debemos afrontar en los próximos años.

Es bien sabido que no existen vínculos mecánicos entre economía y cultura. Si Estados Unidos debilitara su liderazgo en la economía global debido a políticas proteccionistas, ese liderazgo, que ahora beneficia a pocos, puede encoger

las ayudas a las fundaciones culturales y a los museos. Es posible que también la discriminación a los latinos reduzca la hospitalidad hacia artistas y culturas latinoamericanas en exposiciones, estudios y publicaciones.

Busco cifras, encuentro más que a comienzos de este siglo, cuando no existían estadísticas nacionales confiables ni cuentas satélites de la cultura aun en los países más desarrollados de la región, ni el Observatorio Iberoamericano de Museos había publicado el *Panorama de los Museos en Iberoamérica*. Faltan, todavía, sin embargo, correlaciones entre datos, información cualitativa sobre las consecuencias de los cambios en la legislación, qué está sucediendo en las innovaciones al comunicarse con los públicos y usar internet.

No es fácil obtener respuestas si aún este *Panorama* minucioso, con los datos que pudo encontrar cuando fue publicado en 2013, dice que Argentina, Guatemala, Perú, Venezuela y otros países no contaban en ese año con “una política nacional de museos”; que Brasil la tiene desde 2003 pero una década más tarde los siete ejes programáticos para los 3025 museos de su sistema no disponen de evaluaciones de sus resultados; que Colombia avanza en el reconocimiento de la diversidad y la participación de las comunidades, pero al mismo tiempo “la oferta académica en campos museológicos se encuentra concentrada geográficamente en la ciudad de Bogotá”.

En visitas a varios de estos países he disfrutado de exposiciones con excelente curaduría en sus museos principales, he visto la creación de nuevos museos con edificios de espléndida arquitectura diseñada especialmente para sus colecciones y muy visitados. Las conversaciones con sus directores y personal educativo son tan sustanciosas e inteligentes como las que se escuchan en las oficinas del MOMA, de la Tate o del Reina Sofía.

Nos falta una visión de conjunto de los centenares o miles de museos de cada nación, un conocimiento cuantitativo y cualitativo del comportamiento de los públicos, de su relación con los que no los visitan, con los medios de comunicación, con las escuelas. Necesitamos que las perspectivas innovadoras de nuestros mejores especialistas sobre cómo ubicarse en este mundo mutante trasciendan las publicaciones académicas.

Me gustaría saber, por ejemplo, qué sucede en México en estos últimos meses cuando en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (el MUAC), uno de los mejores del mundo por el edificio que le diseñó Teodoro González de León y por la programación que llevan su directora, Graciela de la Torre, y el curador Cuauhtémoc Medina, conviven una exposición gigante de Anish Kapoor con los videos de *performances* desconstruccionistas de las instituciones museales de Andrea Fraser: qué piensan, sienten e imaginan más de veinte mil



visitantes semanales que se toman *selfies* frente a los espejos deformantes de Kapoor, y descubren sus insinuaciones y sorpresas formales, cuando luego pasan a ver y escuchar las *performances* de Fraser que ironizan los discursos inaugurales de exposiciones y confrontan a los museos y las galerías con lo que sucede en las casas de coleccionistas, los talleres y las oficinas, las revistas y los cursos curatoriales (Fraser 2016).

Me pregunto qué ocurrirá en los próximos años con los estudios sobre museos y artes en América Latina emprendidos, con expertos de nuestra región, por el Instituto Getty, por universidades y centros de investigación estadounidenses. También cuál es el futuro de las alianzas para exposiciones con obras compartidas entre grandes coleccionistas latinoamericanos, museos de este continente, de Estados Unidos, de España y de otras naciones europeas. Se juega la sostenibilidad de muchos museos al coproducir, compartir gastos y proyectos intelectuales.

No parece que debamos inquietarnos por el futuro de las ventas de arte latinoamericano en Estados Unidos y Europa. Virgilio Garza, titular del departamento de Arte Latinoamericano de Christie's, preveía que en las subastas de esa casa los días 22 y 23 de noviembre de 2016 las compras superarían los treinta millones de dólares. Las cifras crecen respecto de años anteriores, dice, gracias a la oferta de algunas de las mejores obras de Diego Rivera, Rufino Tamayo, Fernando Botero, Wifredo Lam y un cuadro de Frida Kahlo, *Niña con collar*, que no se había visto en seis décadas. La pregunta es si esa es la principal manera en que deseamos globalizarnos.

Gayatri Spivak argumentaba hace pocos años [2012] que “la globalización tiene lugar solo en el capital y en los datos”. A la observación de que en estas dos áreas, las más visibles, el mundo oscila entre globalizarse y desglobalizarse, hay que agregar otros procesos sin los cuales la globalización no ocurriría. Los millones de migrantes que desarrollan una “globalización desde abajo” (Alba *et al.* 2016) contribuyen a la expansión de las economías centrales y sostienen con sus remesas monetarias y simbólicas a las economías periféricas: aun así, sufren la desglobalización de la discriminación y las deportaciones. Las industrias culturales y las redes sociales, que nos comunican de modo cada vez más fluido entre todos los continentes, a la vez limitan la ampliación de la diversidad cultural facilitada por la digitalización del espectro al acentuar la concentración empresarial y dar poco espacio a radios y televisoras independientes, a la conectividad alternativa y solidaria.

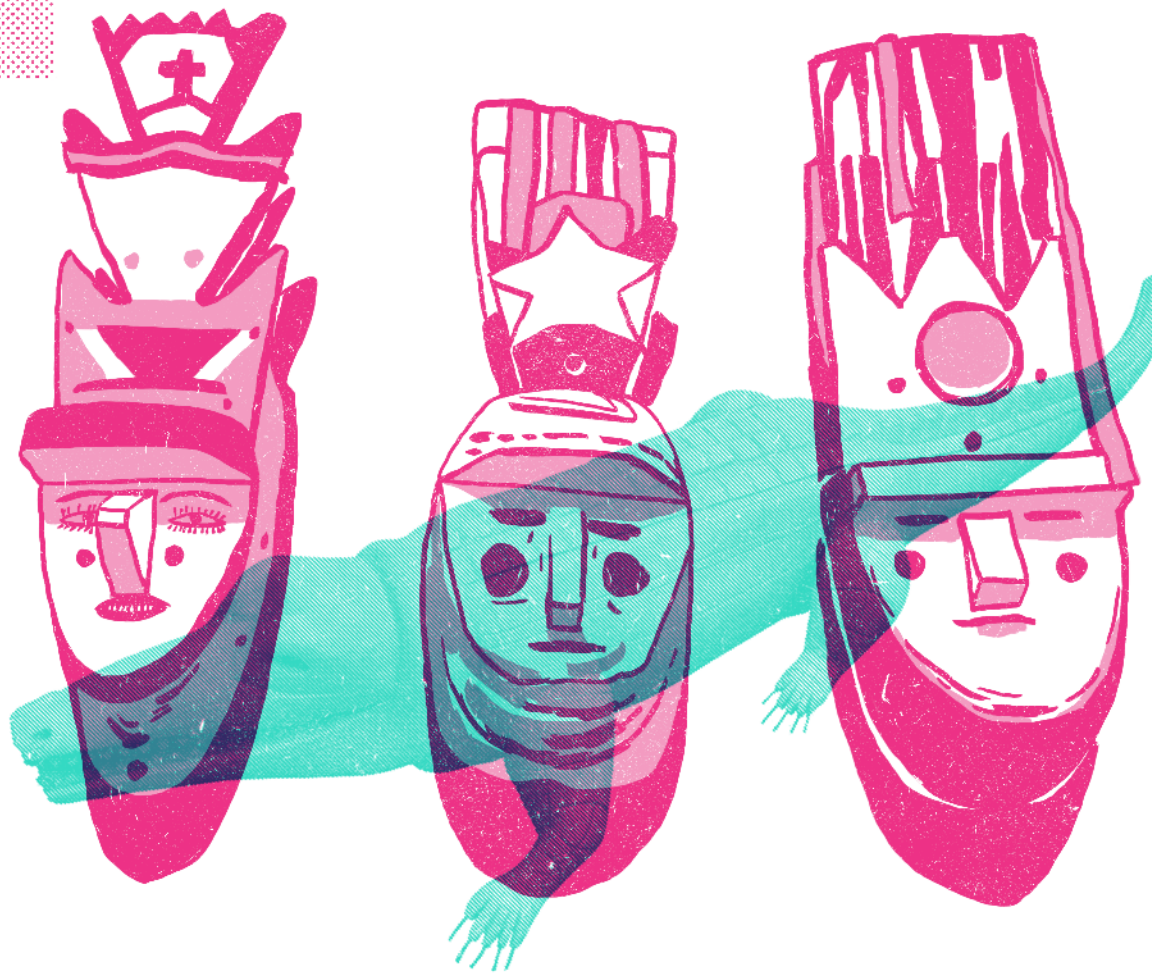
Los vaivenes entre globalización y desglobalización no se juegan solo en las peripecias del capital y en los algoritmos de datos creados para mover las inversiones, pronosticar resultados electorales, estimular los consumos, adivinar qué género de novelas se llevará la próxima temporada o qué exposiciones atraerán más visitantes. La lista de comportamientos electorales desglobalizadores del último año

coincide con la lista de fracasos de las encuestas. Las ilusiones y las promesas fallidas de una visión solo cuantitativa del desarrollo se ven hoy también en la cultura. Las predicciones de hace diez años de que las publicaciones digitales extinguirían los libros y revistas en beneficio de los iPhones y las tabletas no se confirman. En cambio, nos han incitado a etnografiar los muchos modos de leer en papel y en pantallas, y comprobar que la situación es distinta en la lectura de periódicos y de libros. No critico las encuestas porque la cultura sea el santuario de movimientos espirituales inaccesibles al conocimiento científico, pero necesitamos rehacerlas o completarlas con estudios antropológicos que capten experiencias, formas de creatividad y comunicación en las que las comunidades se desempeñan desobedeciendo las previsiones de los tecnócratas, de quienes quieren persistir en lo mismo o apoderarse entre unos pocos de las innovaciones.

MODOS EXPERIMENTALES DE GLOBALIZARNOS

Podemos imaginar a las artes como zonas de esperanza, pero no solo por la devoción nostálgica hacia los patrimonios antiguos que nos enorgullecen sino por la creatividad con que seamos capaces de usarlos como repertorios junto a las innovaciones que ya están ocurriendo en los movimientos culturales e insurgentes de los jóvenes, en las redes del procomún y el acceso libre. A propósito de la educación que hoy necesitamos, Gayatri Spivak dice que debemos cambiar la noción de sustentabilidad: no se trata de maximizar los diversos recursos que tenemos “para realizar el máximo de alguna versión de la globalización”. Necesitamos, como lo hace el “doble vínculo del emigrante” y los muchos vínculos de los jóvenes, habitantes de varias culturas, “aprender a vivir con instrucciones contradictorias” (Spivak 2012).

Abundan ejemplos de artistas que, luego de ocuparse de las fronteras físicas y virtuales, salieron de sus disciplinas para buscar en las comunidades transnacionales de migrantes, en las formas alternativas de convivencia, modos experimentales de actuar en la globalización. Otras maneras de organizar solidariamente la sociedad y las traducciones interculturales. Pienso en Francis Alÿs, en Doris Salcedo, en Cildo Meireles y sobre todo en grupos de artistas insertados en comunidades para reinventar –no solo con públicos participativos, sino con actores comunes, con barrios, con desposeídos– las tareas críticas y las políticas de interculturalidad.



Pienso también en formas alternativas de musealidad, dispuestas a trabajar con recursos precarios y sin apoyos oficiales. Destaco dos experiencias: el *Centro de Artes Visuales / Museo del Barro*, en Asunción, y el *Micromuseo, al fondo hay sitio*, con sede en Lima.

El Museo del Barro es un emprendimiento excepcional en Paraguay, donde han faltado políticas de colecciones públicas e instituciones que las cuiden y expongan. En parte, esa carencia facilitó desmarcarse de las categorías de arte culto, popular y artesanías a fin de construir un espacio donde el arte indígena y el campesino, obras de la imaginería precolombina y religiosa, y piezas de arte contemporáneo convivan en una definición de museo distinta de las compartimentaciones modernas entre objetos y disciplinas. Lo formaron coleccionistas de estas diversas formas creativas que no veían sentido a guardar esas obras en sus casas (Olga Blinder, Carlos Colombino, Ticio Escobar y Osvaldo Salerno) e hicieron una Colección Ambulante, porque tampoco querían alojarlas en un museo de la capital paraguaya. Después formaron un Centro de Artes Visuales, en el que combinaron talleres y otras tareas pedagógicas, donde las artes visuales y los objetos reunidos se entrelazaban con cursos y venta de cerámica que no se conseguían en las tiendas de Asunción.

El Micromuseo limeño reúne piezas de arte contemporáneo y popular que, a falta de edificio de exhibición y bodega, circula en un furgón celeste por las calles, conducido por su chófer-curador, Gustavo Buntinx. En palabras de Buntinx,

si lo central de un museo es su colección, “no es un lugar sino un espacio: social, cultural, cívico” (Buntinx 2007: 22). Deshace la división entre artistas y artesanos, llamando a ambos *artífices*. No para conciliarlos, sino para reunir su heterogeneidad, darla a conocer en Perú y en otros países. No se propusieron erigir el museo de arte moderno o contemporáneo que Lima no tenía en esa época, sino un “vehículo cultural”. Construir no es edificar, dice Buntinx. El Micromuseo circula en barrios populares, casonas derruidas, cementerios y también paraderos internacionales, como ocurrió en Valencia, España, y en la Trienal de Arte de Chile. Intentan un museo que sea “una comunidad inimaginada donde ningún presente cancela todos los pasados irresueltos que se derraman, que se derrumban sobre nosotros”.

El Museo del Barro y el Micromuseo son museos performativos, sostiene Carla Pinochet Cobos, autora de un magnífico estudio sobre estas dos experiencias. O sea que se construyen en el ejercicio de reconocer que identidades distintas están relacionadas o pueden relacionarse si no las pensamos como esencias autocontenidas. Ser un museo performativo implica también su actualización constante para activar nuevas experiencias entre los objetos y entre los

públicos. Se trata de hacer lugar a las diferencias culturales y también al disenso: “más que una máquina para reproducir las fronteras simbólicas del Estado-nación, dice Pinochet Cobos, se convierte en un instrumento para la elaboración de relatos alternativos acerca de la totalidad social” (Pinochet Cobos 2016). Nacidos ambos museos en coyunturas políticas autoritarias de Paraguay y Perú, sirvieron para “albergar a los descontentos” y erigirse como “un ámbito de resistencia relativamente protegido, que ofrece márgenes más amplios para la emancipación política”.

El Museo del Barro atrajo el apoyo a causas indígenas y generó espacios pedagógicos con sentido crítico en vistas del desarrollo popular. El Micromuseo cuestiona la centralidad del edificio en el proyecto museal y ensaya formas itinerantes y contextualizadas de exhibición. Los líderes de estos museos han curado exposiciones internacionales (en algunas de las cuales presentaron sus colecciones), conocen bien la experimentación global avanzada y a la vez reformulan esos saberes en redes colectivas de trabajo local.

No coloco al final estas experiencias como modelos a repetir. Tampoco creo que solo sean estimulantes donde hay precariedad institucional o autoritarismo. Indican que existen modos de construir institución alternativos a las plataformas solemnes, caras o arquitectónicamente sorprendentes. Son algo más que museos comunitarios al concebirse como emprendimientos donde el patrimonio histórico y la experimentación artística puedan reunirse en “laboratorios de ciudadanía”. Además de resguardar, valorar y representar los patrimonios de una nación, una etnia o una ciudad, se busca tomarlos como repertorios para nutrir imaginarios críticos compartidos.

Estos museos, junto a otros que interactúan con las redes internacionales y con los medios, que procuran incorporar a sus instituciones los objetos y las memorias de marginados, nos incitan a experimentar –en esta oscilación entre lo que se globaliza y se desglobaliza– con los repertorios históricos y actuales, los de quienes ya no están, se fueron y quizá sean obligados a regresar. El museo es el lugar donde recordamos que las sociedades no cambian por sustitución de lo que van dejando de usar, sino más bien rearticulando lo que cada época juzga propio o extraño, lo artesanal, lo industrial y lo mediático, lo que algunos declaran culto o auténtico junto con lo aparentemente importado, imitado o kitsch. Los buenos museos son aquellos donde no olvidamos los conflictos que dividen estas opciones culturales y pueden ser hoy la escena en la que reinventamos pactos para vivir juntos. **m**

REFERENCIAS

- Alba, C.; G. Lins Ribeiro y G. Mathews, 2016. *La globalización desde abajo. La otra economía mundial*. Ciudad de México: FCE.
- Beauregard, L. P., 2016. “Grandes medios entonan un ‘mea culpa’ tras la victoria de Trump”, en *El País*, edición impresa, 18 de noviembre, p. 24.
- Becker, H. y R. Faulkner, 2011. *El jazz en acción*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. y A. Darbel, 1969. *El amor al arte. Los museos y su público*. Barcelona: Paidós.
- Buntinx, G., 2007. *Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (neo)barrocas en las rutas de Micromuseo (“al fondo hay sitio”)*. Lima: Micromuseo.
- Cimet, E.; M. Dujovne, N. García Canclini, J. Gullco, C. Mendoza, F. Reyes Palma y G. Soltero, 1987. *El público como propuesta: Cuatro estudios sociológicos en museos de arte*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Eder, R., 1977. “El público de arte en México: los espectadores de la exposición Hammer”. *Plural* iv (70): 12–23, Ciudad de México.
- Fraser, A., 2016. *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. Ciudad de México: Siglo XXI, MUAC Serie Zona Crítica.
- Heinich, N., 2002. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Laddaga, R., 2004 Ms. “El giro hacia la práctica. Transformaciones en las artes en una época de globalización”.
- *Panorama de los museos en Iberoamérica, estado de la cuestión*. 2013. Observatorio Iberoamericano de Museos (OIM), Programa Ibermuseos, Secretaría General Técnica, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de España.
- Pinochet Cobos, C., 2016. *Derivas críticas del museo en América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores/ UNAM/UAM/Palabra de Clío/UDLAP.
- Spivak, G., 2012. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- UNESCO, 2013. *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. Paris: UNESCO World Heritage Centre.

PANORAMA

CENTRO DE INTERPRETACIÓN PATRIMONIAL “DE TODAS LAS AGUAS DEL MUNDO”

Entre 2012 y 2014, a raíz de las excavaciones necesarias para la construcción de la sede de la Contraloría Regional de Los Ríos, fueron encontrados restos arqueológicos de gran relevancia para la historia de Valdivia y su territorio. Sobre la base de ellos, se elaboró una propuesta de protección y difusión patrimonial consistente en un proyecto museográfico en el recinto de la Contraloría, el que fue validado por el Consejo de Monumentos Nacionales.

Es así como, en un espacio subterráneo, nace el Centro de Interpretación Patrimonial “De todas las aguas del mundo”. Ubicado a orillas del río Valdivia, su nombre hace alusión a que se emplaza sobre el lugar en donde estuvo, por más de cien años, el edificio de la aduana de Valdivia. Al umbral de la ciudad, por medio del río, llegaban objetos, personajes y mercancías tanto de lugares alejados como de localidades del interior del país.

Junto a un gran bloque fundacional del edificio, se encontraron fragmentos de cerámica del tipo mayólica, piezas y herramientas metálicas de uso agrícola, porcelana china, loza alemana e inglesa, fragmentos de pizarras escolares, restos de objetos de vidrio, cerámica y utensilios mapuche, entre otros.

Las excavaciones sistemáticas en el sitio y los contenidos de la muestra fueron realizados por un equipo de arqueólogos, antropólogos e historiadores, asociado a la Universidad Austral de Chile. La museografía fue proyectada por el arquitecto Roberto Benavente y ejecutada por la oficina de diseño Americanda.

Con el fin de poner a disposición de la comunidad y administrar este nuevo espacio, en marzo de 2016 se suscribió un convenio de colaboración entre la Contraloría General de la República y la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). Luego de una serie de tareas asociadas a la habilitación del espacio y a la preparación de la propuesta educativa, el domingo 29 de mayo, en el marco del Día del Patrimonio Cultural, el Centro de Interpretación abrió sus puertas a público general.

En estos meses de funcionamiento, el Centro ha tenido muy buena acogida por parte de la comunidad y hoy se inserta con éxito en la oferta cultural local. Más información en: www.detodaslasaguasdelmundo.cl

Texto y fotografías: Centro de Interpretación Patrimonial “De todas las aguas del mundo”.





Fotografías: Paulina Reyes.



Fotografías: Andrea Torres.



Fotografía: Paulina Reyes.

VII ENCUENTRO DE EQUIPOS EDUCATIVOS DE MUSEOS DIBAM

Los días 11, 12 y 13 de mayo, en la ciudad de Valdivia, se realizó el VII Encuentro Anual de Equipos Educativos de museos DIBAM, que estuvo abocado a las múltiples formas en que los museos se vinculan a la ciudad. En ese contexto, se presentaron experiencias que dieron cuenta de ese proceso, evidenciando la diversidad de metodologías y los distintos impactos de las acciones emprendidas. Dentro del programa, se debatió también sobre las ponencias que abordaron temas de género, ciudad, robo de piezas patrimoniales, entre otros, y un recorrido histórico por la historia de la Feria Fluvial.

Parte del trabajo consistió en la realización de itinerarios por la ciudad para conocer su historia y a las personas que dan vida a los diversos espacios valdivianos. El grupo, conformado por cerca de treinta personas, participó de una visita al Centro de Interpretación Patrimonial “De todas las aguas del mundo”, un nuevo espacio a cargo de la DIBAM, el que se encuentra a un costado del edificio de Contraloría, para realizar después un recorrido urbano desde el Torreón de Los Canelos por el borde del antiguo Muro de Duce hasta la población Beneficencia, observando el desarrollo urbano de una de las siete ciudades más antiguas de Chile.

El encuentro también contempló la visita a los museos administrados por la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile, en la Isla Teja; al Museo de Sitio Castillo de Niebla y al Castillo de Corral, además del Museo Escolar Hugo Gunckel, de la Escuela Rural de La Aguada, espacio que reviste especial importancia para su comunidad.



NUEVO SITIO WEB DE LA RED DE MUSEOS DEL MAULE

Con ocasión del Día Internacional de los Museos, celebrado el 18 de mayo de 2016, se presentó el sitio www.museosdelmaule.cl, que agrupa la oferta de las entidades que integran la Red de Museos del Maule.

Se trata de una plataforma digital, transversal e independiente, de cooperación mutua, que fomenta una modernización en la gestión, la administración y la planificación de los museos en la Región del Maule. Según el presidente de la asociación, y director del Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, Alejandro Morales, la existencia del sitio web constituye "en sí misma, una importancia iniciativa de difusión y acceso a los museos de la región, atendiendo a su ruralidad y dispersión territorial y temática".

La Red de Museos del Maule viene operando desde 2004 y reúne a una veintena de instituciones. Su misión es promover, fomentar y difundir el desarrollo integral de los museos de la Región del Maule, con el objetivo de posicionarlos como centros de rescate, conservación, investigación, puesta en valor, educación y comunicación del patrimonio local y regional.



ESTRENAN DOCUMENTAL TÁNANA

Tánana, estar listo para zarpar en lengua yagán, es el regreso de Martín González Calderón al corazón del cabo de Hornos. La tradición en la cual creció, libre y navegante, fue prohibida. Cuarenta años después, motivado por la necesidad de transmitir sus conocimientos sobre la cultura ancestral y el territorio, prepara una nueva travesía. Así, retoma su oficio de carpintero de ribera para construir una embarcación adecuada y, con ayuda de su familia, consigue sacar adelante esta tarea, al mismo tiempo que les instruye respecto a tan importante conocimiento para la vida en los canales.

El documental –dirigido por Alberto Serrano Fillol, actual director del Museo Antropológico Martín Gusinde, y Cristóbal Azócar Mira– es resultado de cinco años de trabajo y fue posible gracias al financiamiento del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) de Magallanes y la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM).

El estreno nacional del filme fue a comienzos de abril, durante el 6° Festival de Cine de la Patagonia Aysén, en el cual ganó la competencia regional. Posteriormente, durante 2016, recibió el premio del jurado del público en la Muestra de Cine Polo Sur de Punta Arenas; los premios del público y al mejor personaje en el Festival Internacional de Cine de Montaña Ushuaia Shh; el premio Kinéma en SANFIC Industria, en Santiago, y el premio a la mejor película en la competencia regional del 12° Festival de Cine Documental de Chiloé.



SEXTO ENCUENTRO BINACIONAL DE MUSEOS PATAGONIA SUR-SUR

Durante los días 6 y 7 de octubre se desarrolló el “Sexto Encuentro Binacional de Museos Patagonia Sur-Sur, Chile-Argentina 2016”, en la ciudad de Punta Arenas, reuniendo a participantes de instituciones dedicadas a la gestión patrimonial de las provincias de Chubut, Tierra del Fuego y Santa Cruz (Argentina), como también de las regiones de Aysén y de Magallanes en Chile.

El tema central de este encuentro fue “Patrimonio en situación de riesgo” y su objetivo, generar un espacio de intercambio de experiencias, para dar a conocer nuevas temáticas y estrechar lazos profesionales. En la instancia se transmitió información técnica surgida de experiencias prácticas centradas en acciones preventivas, considerando eventuales planes de contingencia para enfrentar siniestros y distintas situaciones de riesgo y emergencias que pudieran afectar al patrimonio.

Se trata de un proyecto organizado por la Red de Museos de Magallanes (Red MuMa), en el marco de las acciones de cooperación binacional que impulsa, y que en esta oportunidad contó con el financiamiento del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART).

El origen de los encuentros se remonta al año 2005, época en que el Museo Municipal Virginia Choquintel, de la ciudad de Río Grande, Argentina –dirigido en aquel tiempo por el profesor Carlos Baldasarre–, propuso crear una instancia de reunión entre los museos de la Patagonia, así como de reconocimiento a la labor museológica que desarrollaban, y como espacio de reflexión e intercambio de experiencias y saberes, con el objeto de fortalecer la integración cultural entre Chile y Argentina, como también la fraternidad entre comunidades.



Fotografías: Paulina Reyes.



VISITA PROFESIONALES DANESAS A MUSEOS DIBAM

En el marco de un programa de intercambio de profesionales de museos, parte de un acuerdo de cooperación suscrito por la DIBAM y la Agencia de Cultura de Dinamarca, a fines de octubre se concretó la visita a nuestro país de las encargadas de programas escolares Nana Bernhardt, del Statens Museum for Kunst, y Jane Bendix, del ARKEN Museum of Modern Art.

Para la ocasión, se planificaron diversas actividades en un esfuerzo conjunto de distintas dependencias de la DIBAM. La primera semana de pasantía se desarrolló en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), donde tuvieron la oportunidad de aproximarse y compartir el trabajo del área de Mediación y Educación, pero también de conocer el quehacer de los distintos departamentos del museo: comunicaciones, biblioteca, patrimonio digital, curaduría, restauración, diseño, museografía, etc.

La segunda semana tuvo como sede el Centro Patrimonial Recoleta Dominica, donde conocieron las instalaciones y labores del Centro Nacional de Restauración, la Biblioteca Patrimonial y la Subdirección Nacional de Museos. También se informaron del trabajo que realiza el Museo de Artes Decorativas y compartieron activamente con el área educativa, mediante visitas guiadas y un taller de bordado. En esta semana también visitaron el Museo de Historia Natural de Valparaíso, y participaron de una visita guiada por el Palacio Baburizza. Hacia el final de la semana, fueron recibidas también por los equipos educativos del Museo Histórico Nacional y el Museo de la Educación Gabriela Mistral.

Para Nana Bernhardt, "fue una gran experiencia seguir el trabajo diario en diferentes museos. Me impresionó cómo en su labor reflejaban el contexto social, histórico y político. Por ejemplo, en el trabajo con temas de género o en repensar títulos y conceptos con el fin de tener una visión crítica y matizada de la compleja historia del país. Mi impresión es que los museos y sus distintos departamentos realmente han pasado a la acción".

XIII JORNADAS MUSEOLÓGICAS CHILENAS EN VALDIVIA

Casi doscientas personas –entre profesionales ligados a museos, estudiantes y público general– asistieron a las XIII Jornadas Museológicas Chilenas, que se desarrollaron los días 26, 27 y 28 de octubre, por primera vez en Valdivia. El evento fue organizado por la Dirección Museológica de Universidad Austral de Chile (uach) y el Comité Chileno de Museos (icom Chile), con la colaboración de la Red de Museos de la Región de Los Ríos.

En esta oportunidad, la temática del encuentro fue “Los museos y el paisaje cultural”, en consonancia con el tema planteado por el ICOM en su 24ª Conferencia General, efectuada en Milán, Italia, a comienzos de julio. El objetivo fue reflexionar y discutir en torno al rol de los museos en la interpretación del lugar y las comunidades a las que pertenecen, y cómo pueden difundir el conocimiento en torno al patrimonio cultural que conservan. El vínculo entre museos y paisaje cultural supone tanto una oportunidad como un desafío para estas instituciones en la actualidad.

Se realizaron dos conferencias magistrales, siete mesas con experiencias referidas a la temática propuesta y tres recorridos patrimoniales en el territorio: museos del área urbana de Valdivia, museos escolares y fortificaciones en la bahía de Corral y museos comunitarios y municipales en el valle y precordillera. Fueron veintiún panelistas invitados, entre ellos José Linares, Luis Repetto y Mario Chagas, connotados exponentes vinculados al quehacer museal, reconocidos por su trayectoria en museos y centros culturales a nivel local e internacional.

En forma paralela, los días 27 y 28 de octubre, se desarrolló el VII Encuentro de Museos Universitarios del Mercosur y IV de Latinoamérica y del Caribe. Fue organizado por la UACH y el Comité Internacional para los Museos y Colecciones Universitarias (UMAC en Chile), adscrito al Consejo Internacional de Museos (ICOM). Contó con la participación de expositores de Argentina, Perú, México y Chile que reflexionaron en torno al tema de los museos y el paisaje cultural desde el punto de vista de las colecciones universitarias.





TALLER PARA PREVENCIÓN Y CONTROL DEL TRÁFICO ILÍCITO DE BIENES CULTURALES

Los días 9 y 10 de noviembre se llevó a cabo el “IV Taller binacional prevención y control del tráfico ilícito de bienes culturales Chile-Perú”, en la ciudad de Arica. La iniciativa –parte de los compromisos que el Perú y Chile ejecutan ininterrumpidamente desde 2013 en materia de protección del patrimonio cultural– permitió intercambiar experiencias y dotar de mayores herramientas técnicas y prácticas al personal de aduanas y policías de ambos países, para luchar de manera conjunta contra el tráfico ilícito de bienes culturales y patrimoniales.

Con la participación de cerca de cincuenta personas, durante los dos días se realizó un taller en el que expertos peruanos y chilenos expusieron sobre los mecanismos y procedimientos para el control del tráfico ilícito de bienes culturales, la identificación de bienes pertenecientes al patrimonio cultural, la cooperación internacional para su recuperación y su marco legal de protección.

Asimismo, los participantes del taller pudieron plantear sus interrogantes sobre los procedimientos y las metodologías para el control del tráfico ilícito en mesas mixtas de trabajo, intercambiando ideas desde el ámbito de acción de cada institución.

El 11 de noviembre, dentro de las mismas actividades, se realizó el “Primer seminario binacional prevención y control del tráfico ilícito de bienes culturales Chile-Perú”, evento abierto a todo público y que contó con destacados expositores nacionales e internacionales.

La iniciativa fue organizada por el Consejo de Monumentos Nacionales y la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) de Chile, en conjunto con la Dirección General de Defensa del Patrimonio Cultural, el Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales y el Ministerio de Cultura del Perú.

Fotografías: Mesa de Tráfico Ilícito.



EL MAPSE TRAE FIFO A RAPA NUI

Como parte de un convenio con el Festival Internacional de Cine Documental de Oceanía (FIFO) de Tahití, el Museo Antropológico P. Sebastián Englert (MAPSE) y Keho Studio organizaron “FIFO en Rapa Nui”, ciclo de 11 documentales que abordan temáticas de gran interés para la comunidad local, tales como la reivindicación cultural, la música, el arte, la pesca y el cuidado ambiental, entre otros. Estos se presentaron entre el 29 de noviembre y el 3 de diciembre de 2016, en el marco de la First Conference on Contemporary Issues of Polynesia (Primera Conferencia de Temas de Actualidad de la Polinesia), que se realizó en Rapa Nui en forma paralela.

“FIFO en Rapa Nui” se desarrolló con un público promedio por noche de aproximadamente 170 personas, en un distendido ambiente al aire libre, ornamentado con antorchas y flores. A pesar de que la mayoría de los documentales estaban en su idioma original (francés o inglés) y que no contaban con subtítulos en español, el público asistente se mostró muy interesado en los filmes, y encantado con la posibilidad de abordar temas de gran contingencia en Polinesia y el Pacífico mediante lo audiovisual.

FIFO se ha realizado ininterrumpidamente desde hace 13 años durante la primera quincena de febrero en Tahití, convirtiéndose en uno de los festivales de cine documental más importantes del Pacífico. Su principal objetivo es reunir lo mejor de la producción documental de las islas del Pacífico y Oceanía en un solo lugar durante una semana, con el fin de promoverlos tanto a nivel regional como internacional.

La selección para Rapa Nui incluyó los siguientes documentales: *Rapa Nui: La historia secreta de Isla de Pascua* (Francia, 2014); *Putuparri and the Rainmakers* (Australia, 2015); *Te Mana o te Moana: The Pacific Voyagers* (Nueva Zelanda, 2015); *Papa Mau: The wayfinder* (Estados Unidos/Micronesia, 2010); *Fishing Pono: Living in Harmony with the Sea* (Hawái, 2013); *Canning Paradise* (Australia/Papua Nueva Guinea/Francia, 2012); *Baymarrwangga: Big Boss* (Australia, 2012); *Tatau: La culture d'un art* (Polinesia francesa, 2014); *Bobby: Le renouveau culturel polynésien* (Polinesia francesa, 2013); *There Once was an Island: Te henua e noho* (Nueva Zelanda, 2010) y *Kumu Hina* (Hawái, 2014).



Texto y fotografías: MAPSE.



CIFRAS

El presupuesto de la Subdirección Nacional de Museos (SNM) para el año 2016 fue de **\$1.786.811** para funcionamiento y proyectos de desarrollo. No considera recursos humanos.

Los museos SNM recibieron **1.276.068** usuarios en el 2016. La dotación de funcionarios en los 24 museos fue de **249**, es decir, 5.124,7 visitantes por cada funcionario.

Las actividades de extensión de los museos SNM alcanzaron a **2.001** durante el 2016, beneficiando a **137.918** personas, un promedio de 77 usuarios por cada actividad. Entre estas actividades destaca la presentación de 205 exposiciones, tanto temporales como itinerantes, en los 21 museos abiertos al público¹ en el año 2016.

Los museos SNM recibieron un total de **4.342** delegaciones durante 2016, reuniendo a **134.200** usuarios, de los cuales el 83,9% corresponde a estudiantes entre Pre-Básica, Básica, Media y Enseñanza Superior, tanto técnica como profesional (112.571 educandos).

El 77% de los usuarios en delegación (103.598) recibió servicio especializado por parte de las áreas educativas de los museos, tales como charla introductoria o motivación inicial, visita guiada, taller, clase en materia específica u otro como cuenta cuento, títeres, etc., atención del grupo en sala didáctica o de animación.

105.983 objetos pertenecientes a las colecciones de nuestros museos han sido identificados en el Sistema Único de Registro (SURDOC) y de ellos **87.150** son registros con imágenes. Una muestra significativa puede ser consultada en la plataforma www.surdoc.cl

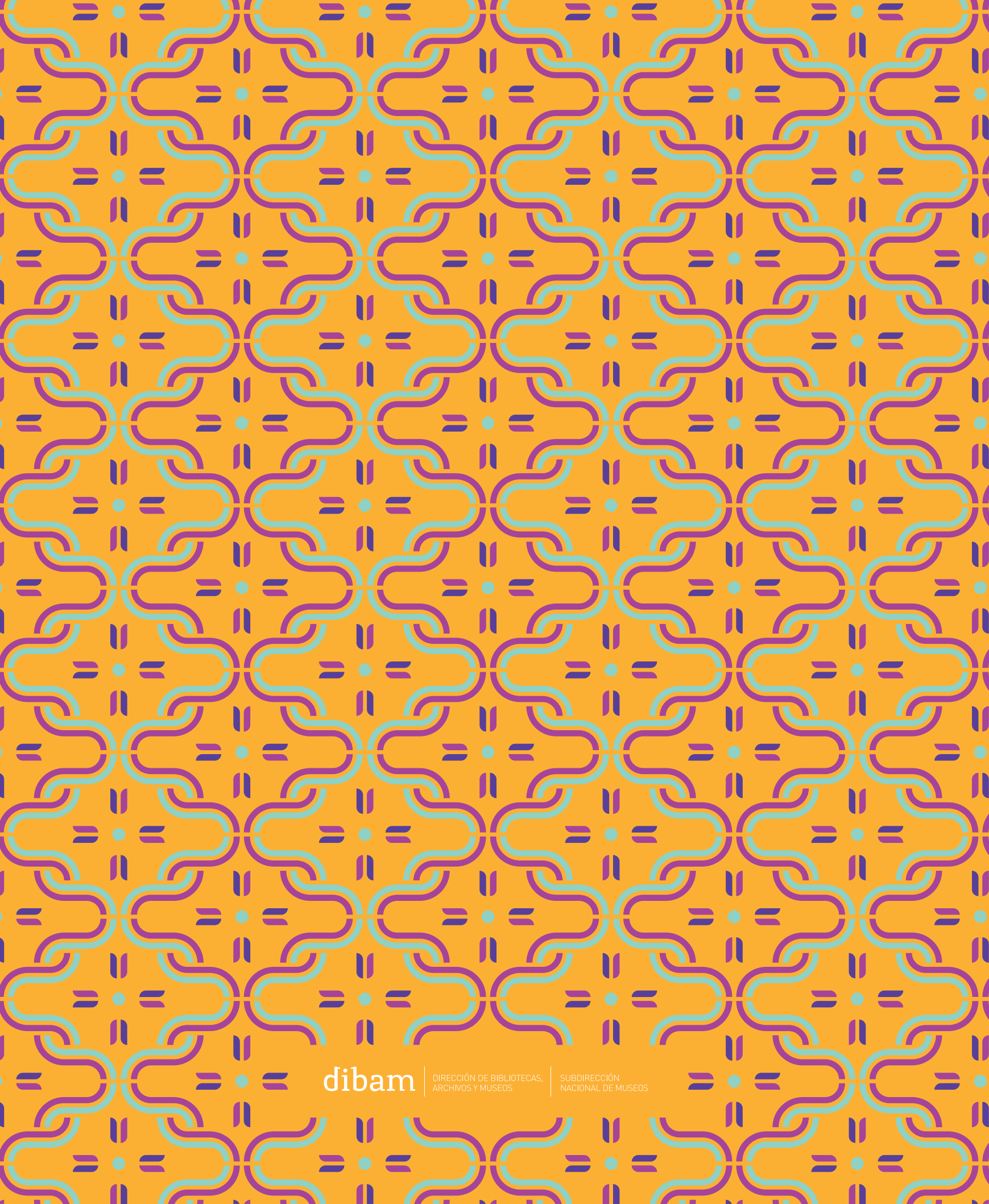
1. El Museo Arqueológico de La Serena se encuentra en etapa de restauración del edificio antiguo y renovación museográfica; el Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca se encuentra en proceso de restauración del edificio y el Museo Regional de Aysén, en etapa de construcción del edificio y preparación de exhibición permanente.

Usuarios de museos regionales y especializados, según meses año 2016

Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	TOTAL
142.649	272.932	95.342	71.670	97.558	72.519	110.163	81.321	72.972	82.543	89.689	86.710	1.276.068

Usuarios de museos regionales y especializados según tipo de usuarios, año 2016

Usuarios a exposiciones Individuales Colectivos	Biblioteca	Actividades de extensión	Servicios profesionales	TOTAL
986.452 134.200	12.069	137.918	5.429	1.276.068
77% 11%	1%	11%	0%	100%



dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

SUBDIRECCIÓN
NACIONAL DE MUSEOS