

IX SEMINARIO SOBRE PATRIMONIO CULTURAL
MUSEOS EN OBRA

21 y 22 de noviembre de 2007

Centro Patrimonial Recoleta Dominica, Recoleta 683. Metro Estación Cerro Blanco

MUSEOS EN OBRA

Contrariamente a una de las ideas más extendidas sobre el museo, la realidad actual de estas instituciones es de intenso cambio y dinamismo. El título y el programa de este IX Seminario de Patrimonio Cultural da cuenta, justamente, de ese proceso de construcción en curso, en el cual las comunidades del entorno de estas instituciones culturales tienen un lugar protagónico.

Durante el desarrollo del evento se intentó abordar –y responder– las interrogantes que surgen en la actualidad sobre la relación (cercanías y lejanías) de los museos con la sociedad. ¿Cómo se integran las comunidades al quehacer del museo?, ¿Éste ha podido asumir las nuevas problemáticas sociales, económicas, culturales, medioambientales? ¿Qué experiencias comunitarias pueden rescatarse? ¿Qué ha pasado con la llamada “nueva museología” en Chile y en el resto del continente?

Como parte de estos ejes temáticos, hubo espacio para recordar y proyectar la Mesa de Santiago de 1972, encuentro considerado un hito en el desarrollo de la actual museología y donde surgió el concepto de “museo integrado”, que implicó poner en discusión al sujeto –individual y social– como centro del problema museológico. De igual modo, se abordaron los actuales desafíos de los museos del siglo XX; el debate en torno al patri-

monio bioantropológico; la forma y el contenido de las colecciones y las experiencias en la Dibam relativas a patrimonio y comunidad.

Destacados especialistas nacionales y extranjeros fueron los protagonistas del debate y el diálogo con el público. Un intercambio de opiniones que para Nivia Palma, directora de la DIBAM, está conectado por “el tema central que nos convoca, que no es una casualidad. Somos parte de un proceso iniciado hace ya varias décadas en América Latina y otras regiones del mundo, proceso que adquiere una particular relevancia en el contexto histórico que nos corresponde vivir, caracterizado por la globalización y el neoliberalismo”, afirmó en sus palabras inaugurales del seminario, agregando que “a pesar de significativos esfuerzos públicos y privados, el Estado y la sociedad chilena mantienen una deuda no menor con los museos, la cual esperamos sea asumida por todos, con generosidad y firmeza”.

Durante esta novena versión se entregó por primera vez el Premio Fidel Sepúlveda Llanos, instituido por la DIBAM como un homenaje al fallecido Fidel Sepúlveda, relevando así el legado de este destacado filólogo, académico, escritor, poeta, miembro de la Academia Chilena de la Lengua, que rescató el patrimonio que brota de la tierra y la sabiduría ancestral. El reconocimiento,

consistente en la publicación de la obra ganadora, fue otorgado al cantor a lo humano y lo divino Manuel Gallardo, y dirimido por un jurado integrado por destacadas personalidades del área de la cultura, entre otros, Renato Cárdenas, Gastón Soublette, Alfredo Matus, Eugenia Cirano, Micaela Navarrete, Patricia Cavaría, su viuda Soledad Manterola, y Nivia Palma, directora de la Dibam.

La decisión de concederlo a Manuel Gallardo fue tomada en la certeza de que el artista representa fielmente el espíritu del galardón, que busca reconocer cada año a una personalidad en el ámbito de la investigación, rescate, puesta en valor, y divulgación de temas vinculados al área patrimonial.

Esta nueva versión del seminario es un paso más en el esfuerzo de la Dibam por lograr que el espacio museal sea generado al interior de las comunidades, pero interpelando y convocando al conjunto de la sociedad.

INDICE

Miércoles 21 de noviembre

- 11 **Palabras de Nivia Palma**, directora de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam).
- 13 **Museos, memorias y movimientos sociales**, Mario Chagas, museólogo, Coordinador Técnico del Departamento de Museos y Centros Culturales del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional de Brasil, IPHAN.

Mesa A 35 años de la Mesa de Santiago: 1972-2007

- 28 **La radiante aventura de los museos**; Mario Chagas.
- 43 **A treinta y cinco años de la Mesa Redonda de Santiago**, Miguel Ángel Azócar, museólogo, Museo Nacional de Historia Natural, Dibam.
- 51 **La Mesa de Santiago, una doble ruptura museológica**, Luis Alegría, historiador, Museo Histórico Nacional, Dibam, y Presidente de ICOM-Chile.

Mesa Museos del siglo XXI. Actuales desafíos

- 68 **Presentación**, Leonardo Mellado, historiador, Museo Histórico Nacional, Dibam.
- 72 **Introducción a la museología relacional**, Joseph Gómez, museólogo, académico Universidad Internacional SEK.
- 88 **Algunos desafíos para nuestros museos en el siglo XXI**, Alan Trampe, Subdirector de Museos, Dibam.

Jueves 22 de noviembre

- 100 **Los museos en la administración pública**, Beatriz Loaiza, Responsable de Museos del Viceministerio del Desarrollo de las Culturas de Bolivia.

Mesa Patrimonio bioantropológico, un debate abierto

- 114 **Retiro de Cuerpos Humanos de Exhibición del Museo Arqueológico de San Pedro de Atacama**, Tomás Sepúlveda, Coordinador de Relaciones con la Comunidad Atacameña, Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige, de San Pedro de Atacama, Universidad Católica del Norte; Carlos Aguilar, Vicepresidente de la Comunidad Atacameña de San Pedro de Atacama, y Patricia Ayala, Arqueóloga, Coordinadora de Relaciones con la Comunidad Atacameña (IIAM-UCN) entre 2004 y mediados de 2007.
- 133 **Derechos y deberes del estudio de restos humanos**, Eugenio Aspillaga, antropólogo físico, académico de la Universidad de Chile.
- 145 **Repatriación de Restos Humanos: unos comentarios desde el Museo Nacional del Indígena Americano**, Ramiro Matos, Curador para América Latina del Museo Nacional del Indio Americano, Estados Unidos.

Mesa Museografía: forma y contenido de las colecciones

- 156 **Presentación**. Francisca Valdés, Encargada del Área de Exhibiciones de la Subdirección de Museos, Dibam.
- 161 **Desafíos en el Museo hoy**, Francesco Di Girolamo, Director de la Escuela de Diseño de la Universidad Finis Terrae.
- 171 **Retórica visual: La puesta en escena del museógrafo**, Marcial Cortés Monroy, Director de Proyectos de Árbol de Color.

Mesa Patrimonio y Comunidad. Experiencias en la Dibam

- 180** **Presentación**, Paula Palacios, antropóloga, Unidad de Gestión de la Dibam.
- 183** **Del objeto al sujeto: experiencia comunitaria**, Juanita Paillalef, Directora del Museo Mapuche de Cañete.
- 192** **Patrimonio y comunidad: reflexión institucional y participación ciudadana**, María Isabel Orellana, Directora del Museo de la Educación Gabriela Mistral.
- 210** **Patrimonio 2.0?**
Contenido local, Tecnología y comunidad desde la experiencia de BiblioRedes, Enzo Abbagliati, Coordinador Nacional del Programa BiblioRedes.

Conversación: Creación y museos

- 230** **Claudio Aguilera**, periodista, Jefe de Extensión Cultural de la Biblioteca Nacional.
Alicia Villarreal, artista visual.

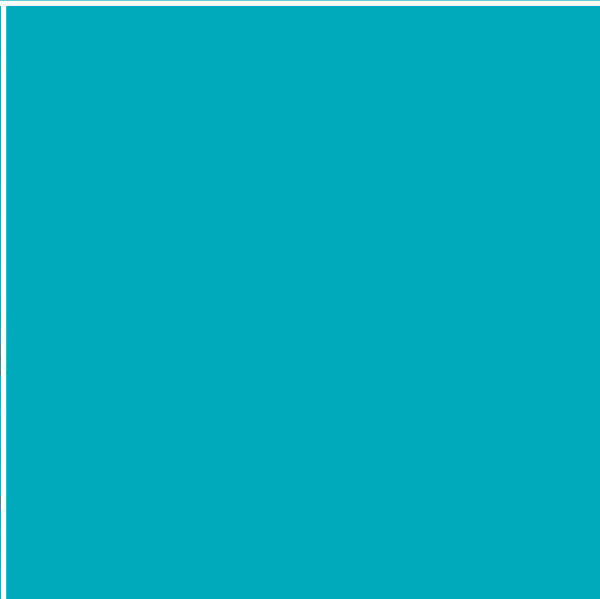
MIÉRCOLES 21 DE NOVIEMBRE

MUSEO DE ANTOFAGASTA



MUSEO REGIONAL DE ATACA

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE LA SERENA



MA

Palabras de Nivia Palma, directora de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam).

Museos, memorias y movimientos sociales, Mario Chagas, museólogo, Coordinador Técnico del Departamento de Museos y Centros Culturales del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional de Brasil, IPHAN.

PALABRAS DE NIVIA PALMA

Muy buenos días.

Al inaugurar esta IX versión del Seminario de Patrimonio Cultural organizado por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, junto con darles una afectuosa bienvenida y agradecerles vuestra presencia, me parece indispensable rendir un homenaje a todos los profesionales y funcionarios de la Dibam y de diversas instituciones culturales de nuestro país, que a lo largo de los años han trabajado con tanto compromiso y sabiduría para mantener y consolidar este espacio de diálogo, encuentro y reflexión cultural.

No es fácil, y lo sabemos quienes trabajamos en cultura, lograr que las iniciativas permanezcan y se legitimen por su seriedad, pluralidad y pertinencia, y este seminario patrimonial, sin duda el más importante en su área, lo ha logrado. Gracias entonces a todos ustedes y a quienes nos han antecedido en su organización. El tema central al cual nos convoca este evento no es una casualidad. Somos parte de un proceso iniciado hace ya varias décadas en América Latina y otras regiones del mundo, proceso que adquiere una particular relevancia en el contexto histórico que nos corresponde vivir, caracterizado por la globalización y

el neoliberalismo. Remirar nuestros museos y reflexionar sobre cómo ellos son capaces de enfrentar los desafíos éticos, intelectuales y sociales que nos plantea la realidad, son cuestiones fundamentales para ser coherentes con la comprensión del derecho a la memoria y el derecho a la cultura de nuestros conciudadanos y comunidades.

Ubicar en el centro de nuestras conversaciones a la institución museo es expresión de la voluntad de resignificar este espacio cultural en nuestra sociedad. Un espacio de conocimiento, comprensión y recreación de la memoria colectiva en muy diversos ámbitos, un espacio de encuentro con relatos, documentos, objetos, obras de arte, imágenes, registros y huellas que hablan de la capacidad creadora del ser humano en un territorio geográfico y en territorio simbólico. Como también, obviamente en un entorno natural. Un espacio de investigación, de reflexión y debate, de encuentro profundo y complejo con los acervos culturales y naturales, un espacio de inclusión, que reconoce la diversidad y pluralidad de memorias y patrimonios, un espacio que repare los silencios y omisiones históricas, que dialoga con el presente comprendiendo que el arte y la cultura son ámbitos de tensión, construcción y reconstrucción simbólica y que el

museo, quiéralo o no, legitima determinados relatos y manifestaciones artísticas, y reconoce la existencia de patrimonios naturales y culturales o los niega.

Insisto, no abrimos este diálogo desde la nada. Iniciamos esta conversación recogiendo el trabajo crítico y autocrítico de nuestras propias instituciones y sus profesionales. Este seminario continúa una conversación ya iniciada por todos ustedes y otras notables personas que ya no están con nosotros. Pero también la iniciamos en la comprensión que aún nos falta mucho para lograr que el espacio museo en toda su diversidad temática, logre convocar e interpelar a la inmensa mayoría de nuestra sociedad. Lo hacemos así mismo como parte de un esfuerzo sistemático para instalar en el discurso y debate público, la importancia de los museos en las políticas culturales. Y en este sentido, estamos conscientes de que aún, a pesar de significativos esfuerzos públicos y privados, el Estado y la sociedad chilena tenemos una deuda no menor con los museos, la cual esperamos sea asumida por todos, con generosidad y firmeza.

Muchas gracias por estar aquí, en especial a nuestros invitados internacionales. Vuestra presencia además, es un gesto que confirma la necesidad y posibilidad real de llevar adelante una política de cooperación internacional. Muy bienvenidos y

que el debate sea intenso.

Gracias.

MUSEOS, MEMORIAS Y MOVIMIENTOS SOCIALES

Para este investigador brasileño reconocer el poder antropofágico del museo, su agresividad y su gesto de violencia con relación al pasado es un paso importante; pero tal vez, el mayor desafío al entrar en el reino narrativo de los museos es hacerlo confiar desconfiando.

Mario Chagas

Poeta, museólogo, master en Memoria Social (Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (Unirio) y doctor en Ciencias Sociales en la Universidad Rene Descartes, París 5, Francia; profesor adjunto de la Universidad de Río de Janeiro y coordinador técnico del Departamento de Museos y Centros Culturales del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (Iphan).

I De la modernidad al mundo contemporáneo, los museos son reconocidos por su poder de producir metamorfosis de significados y funciones, por su aptitud para la adaptación a los condicionamientos históricos, sociales y su vocación para la mediación cultural. Ellos resultan de gestos criadores que unen lo simbólico con lo material, lo sensible con lo ininteligible. Por eso mismo les cabe bien la metáfora del puente lanzado entre tiempos, espacios, individuos, grupos sociales y culturas diferentes; puente que se construye con imágenes y que tiene en el imaginario un lugar destacado.

Durante largo tiempo sirvieron apenas para preservar los registros de memoria y la visión de mundo de las clases más aristocráticas; de igual modo funcionaron como dispositivos ideológicos del Estado y también para disciplinar y controlar el pasado, el presente y el futuro de las sociedades en movimiento. En la actualidad, al lado de esas prácticas clásicas un fenómeno nuevo ya se

puede observar. El museo está pasando por un proceso de democratización, de resignificación y de apropiación cultural. Ya no se trata de democratizar el acceso a ellos, sino que democratizar el propio museo comprendido como tecnología, herramienta de trabajo, dispositivo estratégico para una relación nueva, creativa y participativa con el pasado, el presente y el futuro. Se trata de una denotada lucha para democratizar la democracia¹; de comprender el museo como un lápiz², como una simple herramienta que exige ciertas habilidades para ser utilizada.

Democratizar la herramienta museo

La metáfora del lápiz sugiere la necesidad del aprendizaje de la técnica de manipularlo, aliada a un proceso de aprender a leer y a escribir. Aunque el individuo sea alfabetizado, que sepa leer y escribir el mundo, no se tiene ninguna garantía sobre la orientación ideológica de las historias y narrativas que podrá escribir y leer. En otras pa-

labras: son herramientas que para ser utilizadas exigen habilidades y técnicas especiales, con ellos también podemos construir narrativas variadas, múltiples y polifónicas. El aprendizaje de habilidades y técnicas museales implica un cierto dominio, una cierta capacidad de navegación en el universo visual. Esta capacidad puede ser denominada de *literacia visual* o *museal*³. Síntesis provisoria: no basta luchar para que los movimientos sociales tengan acceso a los museos. Eso es bueno, pero todavía es poco. El desafío es democratizar la herramienta museo y colocarla al servicio de los movimientos sociales; a favor, por ejemplo, de la construcción de otro mundo, de otra globalización, con más justicia, humanidad, solidaridad y dignidad social. Como dice Pierre Mayrand: “Hoy, el rodillo compresor de la globalización obliga una vez más al museólogo a juntar su energía al llamado de las poblaciones y organizaciones dedicadas a la transformación del cuadro museal en un Foro – Ahora – Ciudadano, y lo obliga también a situarse en el campo del altermundismo con una posición didáctica, dialéctica, capaz, por las energías

¹ Vea SANTOS, Boaventura de Souza (org.). *Democratizar la democracia: los caminos de la democracia participativa*. Río de Janeiro: Civilización Brasileña, 2002.

² Comprendiendo que los museos tanto sirven para encender como para apagar memorias, la profesora Regina Abreu sugirió que ellos también sean considerados como gomas. Reuniendo esas dos imágenes podemos pensar en los museos como lápiz que llevan en sí una goma.

³ Capacidad del individuo de leer y escribir el mundo por medio de las imágenes y de las cosas, de sus valores, significados y funciones. Acerca del concepto de *literacia visual* ver el texto “Museos son buenos para pensar: el patrimonio en escena en la India”, de Arjun Appadurai y Carol Breckenridge (2007).

vitales que genera, de hacer progresar el diálogo entre los pueblos”.⁴

Es en ese sentido que puede transformarse –y eso ya está sucediendo– en una práctica cultural de gran interés para los movimientos sociales, una vez que los registros de memoria de esos movimientos pueden contribuir a la lucha en que están empeñados. Como aclara Maria da Glória Gohn: “En la realidad histórica, los movimientos [sociales] siempre existieron y creemos que siempre existirán. Esto porque ellos representan fuerzas sociales organizadas que aglutinan a las personas no como fuerza-tarea, de orden numérica, sino como campo de actividades y de experiencia social, y esas actividades son fuentes generadoras de creatividad e innovaciones socioculturales. La experiencia de que son portadores no proviene de fuerzas congeladas del pasado –aunque esto tenga importancia crucial al crear una memoria que al ser rescatada, da sentido a las luchas del presente–. La experiencia se recrea cotidianamente, en la adversidad de situaciones que enfrentan”.⁵

Accionados por los movimientos sociales como mediadores entre tiempos distintos, grupos sociales y experiencias distintas, los museos se pre-

sentan como prácticas comprometidas con la vida, con el presente, con lo cotidiano, con la transformación social y son ellos mismos entes y antros en movimiento (museos biófilos).

No obstante, delante de un ente devorador como éste, tantas veces llamado de dinosaurio o esfinge, no se puede tener ingenuidad. Es prudente mantener cerca la lámina de la crítica y de la desconfianza. Es herramienta y artefacto, puede servir para la generosidad y para la libertad, pero también puede servir para tiranizar la vida, la historia, la cultura; para aprisionar el pasado, los seres y las cosas en el pasado y en la muerte (museos necrófilos). Para entrar en el reino narrativo de ellos es necesario confiar desconfiando.

La configuración de esta institución moderna remonta al siglo XVIII, está asociada al advenimiento de los estados nacionales, y tiene en el Museo Británico y en el Museo de Louvre dos ejemplos clásicos. Desde el siglo XVIII hasta la actualidad, ellos constituyen campos privilegiados tanto para el ejercicio de una imaginación creadora que toma en cuenta el poder de las imágenes, como para la dramaturgia del pasado artístico, filosófico, religioso, científico, en una palabra: cultural.

⁴ “Manifieste L’ Altermuseologie”, lanzado por Pirre Mayrand, en Setúbal (Portugal), el 27 de octubre del 2007. En ese manifiesto, el autor propone una “altermuseología”, “un gesto de cooperación, de resistencia, de liberación y solidaridad con el Foro Social Mundial”.

⁵ 2003, p.14.

Es en el marco de la modernidad que se encuadra como escenario, tecnología y nave del tiempo y de la memoria. Como escenario, él es espacio de teatralización y narración de dramas, romances, comedias y tragedias colectivas e individuales; como tecnología se constituye en dispositivo y herramienta de intervención social; como nave promueve desplazamientos imaginarios y memorables en el río de la memoria y del tiempo. Todo eso implica la producción de nuevos sentidos y conocimientos, a partir de sentidos, sentimientos y conocimientos anteriores. Es por este poder ser escenario, tecnología y nave que pueden ser comprendidos como lápiz (y goma), con los cuales es posible producir una escritura capaz de narrar historias híbridas, historias con múltiples entradas, enredos y salidas.

II

Aunque el ejercicio de la imaginación museal en Brasil haya tenido en el siglo XIX algunos buenos ejemplos, fue, sobre todo, en el siglo XX que esa imaginación se desarrolló de manera notable.

El investigador Guy de Hollanda, en su libro *Recursos Educativos de los Museos Brasileños*, publicado en 1958, identificó 145 de estas entidades en Brasil. Para analizar ese repertorio produce un cuadro que los organiza de acuerdo con el siglo y las décadas en que fueron creados. Algunos aparecen en el libro de Guy de Hollanda sin indicación

de fecha de creación, busqué con los datos hoy disponibles complementar esas informaciones. El resultado está indicado en el recuadro a continuación:

REPERTORIO DE LOS MUSEOS BRASILEÑOS (según Guy de Hollanda, 1958)

Siglo/década	Cantidad de museos creados
Siglo XIX	
1811 a 1820	1
1841 a 1850	1
1861 a 1870	2
1871 a 1880	1
1881 a 1890	1
1891 a 1900	2
Obs. Dos museos del grupo de los museos sin indicación de fecha de creación podrían haber sido creados en el siglo XIX	2
Subtotal (incluyendo a los citados en la observación)	10

Siglo/década	Cantidad de museos creados
Siglo XX	
1901 a 1910	8
1911 a 1920	4
1921 a 1930	7
1931 a 1940	25
1941 a 1950	29
1951 a 1958	31
Museos en organización en 1958	9
Museos sin indicación de fecha de creación	22
Subtotal	135
Total (siglo XIX y siglo XX hasta 1958)	145

Se trata de un retrato parcial, pero bastante expresivo, de los museos existentes en Brasil al final de la década de los cincuenta. Aun considerando la hipótesis de que algunos nacidos en el siglo XIX murieron todavía jóvenes –como el caso de los militares del Ejército y de la Armada que, después de muertos, fueron resucitados durante el régimen militar y que por eso no aparecen en el repertorio de Guy de Hollanda– el cuadro general continúa válido, una vez que presenta la herencia museal recibida.

El análisis del cuadro indica que la multiplicación de los museos brasileños en el siglo XIX (que representan el 6,89% del total de 145) no fue tan acelerada como se imagina. Las tres primeras décadas del siglo XX suman en conjunto 19 (13,10% del total de 145), lo que constituye una aceleración bastante superior a la del siglo anterior. Aun así, nada se compara a la explosión de las tres últimas décadas que trata el referido repertorio, que presentan en el conjunto 94 museos (64,82% del total de 145), incluyendo aquellos que en 1958 estaban en etapa de organización. Destáquese aun cuando en el siglo XIX los 10 inscritos estaban esparcidos por 7 ciudades y 7 unidades federativas (incluyendo el Distrito Federal), los 135 creados en el siglo XX se distribuyen por 71 ciudades y 21 unidades federativas (incluyendo el Distrito Federal y el territorio de Amapá).

Siglo de los museos

No hay dudas de que a partir del inicio de los años treinta se produce en Brasil una gran transformación en el campo museal, reflejo directo de transformaciones políticas, sociales y económicas. En los años treinta el Estado se moderniza, se fortalece y establece un nuevo orden. Pasa a interferir directamente en la vida social, en las relaciones de trabajo y en los campos de la educación, salud

y cultura. Diversos sectores de la sociedad pasan a contribuir para la re-imaginación del Brasil. Hay un deseo amplio de construcción simbólica de la nación, en la cual se insertan la re-imaginación del pasado, de sus símbolos, alegorías, héroes y mitos. El nuevo orden exige un nuevo imaginario y será necesario una vez más repoblar el pasado. Eso explica, por lo menos en parte, la expresiva multiplicación de museos a partir del inicio de los años treinta. En ese momento, el dispositivo de la imaginación museal será accionado como herramienta renovada y de gran utilidad política y social. Su uso, aun así, no tendrá un único sentido y no atenderá a un único interés. Reducir los museos y las prácticas de preservación de fragmentos del pasado a meros aparatos ideológicos del Estado es desistir de comprender sus complejidades, sus dinámicas internas y sus complejos campos de posibilidades, tanto de coerción, como de emancipación.

La notable proliferación de museos iniciada en los años treinta se prolonga y se amplía en los años cuarenta y cincuenta, atraviesa la Segunda Guerra Mundial y la denominada Era Vargas y alcanza con vigor los llamados años dorados. En la actualidad, existen en Brasil, según datos recientes del Catastro Nacional de Museos, 2.470 museos⁶. Queda claro por lo tanto, que se trata de un universo en

expansión y que el siglo XX, más que el XIX, puede en Brasil ser llamado “el siglo de los museos”. Es importante registrar también que esa proliferación no se traduce sólo en términos de cantidad, ella implica una nueva forma de comprensión de los museos y un mayor esfuerzo para la profesionalización del rubro. Hay claramente una valorización de la dimensión educacional de estas instituciones, aliada a la ampliación de éste, diversidad y al desarrollo de experiencias regionales y locales más allá del antiguo Distrito Federal.

III

La cirugía conceptual operada por el museo moderno fue tan radical que, después de su realización, todo pasaría a poder ser visto a partir del propio marco del museo. Palacios y palafitos, casas-grandes y aldeas, castillos y bungaloes, fábricas y escuelas, escuelas de samba y cementerios, bosques y puertos, plaza de candomblé y centros espiritistas, casas masónicas e iglesias católicas, personas, animales, plantas y piedras, trenes, aviones y automóviles, pedazos de la luna y fragmentos del alma, paisajes urbanos y rurales, campo y ciudad, todo, en fin, pasó a poder ser comprendido como parte de una museología aplicada o de una museografía especial.

⁶ Consulta realizada en el día 7 de noviembre del 2007.

Donald Preziosi⁷, en texto publicado en el catálogo de la XXIV Bienal de Sao Paulo, identifica el poder caníbal del museo y busca estrategias para “evitar ser comido”. Aun así, según Preziosi: “No se puede escapar a los museos, puesto que el propio mundo de nuestra modernidad es, en los aspectos más profundos, un supremo ‘artefacto’ museológico”.

Más adelante, el citado autor argumenta: “Evitar ser comido por un museo es reconocidamente un problema universal, debido a que vivimos en un mundo en que virtualmente cualquier cosa puede ser exhibida o expuesta en un museo y que virtualmente cualquier cosa puede servir o ser clasificada como museo”.⁸

Aunque yo concuerde con el diagnóstico de Preziosi, no concuerdo con su curso y menos aún con su sugerencia de evitar la antropofagia museal. En la perspectiva de los Timbiras, por ejemplo, para no ser comido basta con solo acobardarse frente al riesgo de la muerte, basta con no tener dignidad para morir. Posiblemente, esta no es la propuesta de Preziosi. Pero, aun así, me gustaría sentenciar: sólo aquel que está valientemente listo para ser devorado, está también en condiciones de saborear el banquete.

Reconocer el poder antropofágico del museo, su agresividad y su gesto de violencia con relación al pasado es un paso importante; pero tal vez, el mayor desafío sea reconocer que esas instituciones crean y acogen lo humano, y, por eso mismo, pueden ser devoradas. Devorar y resignificarlos, he aquí un desafío para las nuevas generaciones; he aquí el desafío que ha sido enfrentado, por ejemplo, por el Centro de Estudios y Acciones Solidarias de la Maré, cuando crea el Museo de la Maré, una favela con más de 15 comunidades y más de 132.000 mil habitantes.

¿Tiranizar o liberar?

En la actualidad, la afirmación de que estas entidades constituyen lugares de memoria pasó a ser un lugar común. Si en los años 80 y 90 las investigaciones de Pierre Nora sobre los espacios de memoria fueron capaces de producir impactos creativos, hoy sus impactos tienden a ser absorbidos, neutralizados y naturalizados.

Pasó a ser costumbre de elogio institucional la afirmación de que el museo “x” o “y” es una zona (o casa) de memoria; como si la memoria tuviese valor en sí misma y fuese la expresión de la verdad

⁷ 1998, p.50.

⁸ Preziosi, 1998, p.50.

pura y del supremo bien; como si el olvido fuese el mal o un virus criminal que debiera ser combatido, borrado, destruido. De cualquier modo, comprendidos como casas de memoria, los museos entraron en el siglo XXI en franco movimiento de expansión y continúan ejerciendo, en nombre de sujetos más o menos ocultos, su poder que tanto sirve para libertar, como para tiranizar el pasado y la historia, el arte y la ciencia.

Tal vez fuese adecuado, para comprenderlos mejor en una perspectiva crítica, aceptar la obviedad: son lugares de memoria y de olvido, así como son lugares de poder, de combate, de conflicto, de litigio, de silencio y de resistencia; en ciertos casos, pueden incluso ser no-lugares. Toda la tentativa de reducirlos a un único aspecto, corre el riesgo de no considerar la complejidad del panorama museal en el mundo contemporáneo.

Al considerar el movimiento de proliferación y resignificación de los museos en Brasil en los últimos treinta años, dos aspectos ganan importancia: la diversidad museal y la democratización de la tecnología museo.

El fenómeno de la ampliación de la diversidad museal trajo la erosión de las tipologías museológicas basadas en disciplinas y acervos, o alargamiento del espectro de voces institucionales, la flexibilización de las narrativas museográficas de grandes síntesis nacionales o regionales, la experimentación de nuevos modelos museológicos y

museográficos, la divulgación de museos y casas de memoria por todo el país. La democratización de la tecnología museo implicó la apropiación (o la antropofagia) de esa herramienta por diferentes grupos étnicos, sociales, religiosos y familiares con el objetivo de constituir e institucionalizar sus propias memorias. Algunos ejemplos: Koahi - Museo de los Pueblos Indígenas de Oiapoque (Oiapoque, AP), Museo Casa de Chico Mendes (Xapuri, AC), Museo de la Maré (Río de Janeiro, RJ), Casa de Memoria Daniel Pereira de Mattos del Centro Espiritista y Culto de Oración Casa de Jesus Fonte de Luz (Río Branco, AC), Museo Indígena de Coroa Vermelha (Santa Cruz de Cabrália, BA), Museu Magüta de los indios Ticuna (Benjamim Constant, AM), Ecomuseo de Amazonia (Belém, PA), Museo Vivo de Duque de Caxias (Duque de Caxias, RJ).

Los ejemplos de apropiación cultural podrían haberse duplicado o triplicado. Creo, mientras tanto, que los arriba indicados son suficientes para corroborar la afirmación que es un desafío pertinente (e impertinente) la idea de pensar los museos como antros antropofágicos (o aún caníbales) y entes que pueden ser antropofagizados.

De algún modo, nos asustan y aun así guardan los tesoros de nuestra humanidad; tesoros que nos aguardan y que para ser encontrados y disfrutados exigen coraje de ser, de lidiar con ellos de modo sensible y creativo. Es necesario que nos acerquemos a ellos sin ingenuidad, pero también sin la

arrogancia de saberlo todo. Es necesario que nos apropiemos de ellos. Uno de nuestros desafíos es aceptarlos como campos de tensión. Tensión entre el cambio y la permanencia, entre la movilidad y la inamovilidad, entre lo fijo y lo volátil, entre la diferencia y la identidad, entre el pasado y el futuro, entre la memoria y el olvido, entre el poder y la resistencia.

Y es por eso, por ser tensión y proceso, por estar en movimiento, que los museos –casas de sueño, de creación, de educación y de cultura– interesan a los movimientos sociales: a los movimientos étnico-raciales (indígenas y negros); a los que lidian con las cuestiones de género (mujeres y homosexuales); a los rurales por la tierra, reforma agraria y acceso al crédito para asentamientos rurales; a los movimientos de solidaridad y apoyo a los niños y niñas de la calle; a los que luchan por condiciones de habitabilidad en la ciudad; a los que defienden una mayor participación en las estructuras político-administrativas de las ciudades (presupuesto participativo, consejos gestores, consejos de cultura etc.), a los que pelean contra las políticas neoliberales y los efectos de la globalización; a los de defensa del medio ambiente y de democratización de los equipos urbanos; a los que luchan en favor del acceso universal; a los que no son contra y también no son a favor... y tantos otros movimientos.

Supongo que se engaña quien piensa que existe una única posibilidad de memoria y que esa posibilidad única implicaría la repetición del pasado y de lo ya producido; supongo que se engaña quien piensa que hay humanidad posible fuera de la tensión entre el olvido y la memoria. Es esa tensión, al contrario de lo que podría parecer, la que garantiza la eclosión de lo nuevo y de la creación. El futuro también nos mira y guiña desde adentro del pasado (si es que el pasado tiene un adentro). El olvido total es estéril, la memoria total es estéril. El territorio fértil y propicio para la imaginación creadora y generosa tiene estrías producidas por la memoria; la posibilidad de creación humana habita y vive en la aceptación de la tensión entre recordar y olvidar, entre lo mismo y la negación de la mismísima, entre la permanencia y el cambio, entre el estancamiento y el movimiento.

Referencias bibliográficas

APPADURAI, Arjun y BRECKENRIDGE, Carol. “Museos son buenos para pensar: el patrimonio en escena en la India”. In: MUSAS: Revista Brasileña de Museos y Museología, n.3, p.10-26. Río de Janeiro: Iphan, Demu, 2007.

BENJAMIN, Walter. Obras elegidas I, II y III. São Paulo: Brasiliense, 1985, 1995 y 1994.

BORGES, Jorge Luis. Cinco visiones personales. Brasilia: Unb, 2002, p. 68-69.

GOHN, Maria da Glória (org.). Movimientos Sociales en el inicio del siglo XXI; antiguos y nuevos actores sociales. Petrópolis: Voces, 2003.

_____.El protagonismo de la sociedad civil: movimientos sociales, ongs y redes solidarias. São Paulo Cortez, 2005.

HOLLANDA, Guy. Recursos Educativos de los Museos Brasileños. Río de Janeiro: CBPE/ONICOM, 1958.

MALRAUX, André. Museo Imaginario. Lisboa: Ediciones 70, 2000.

NORA, Pierre. Memoire et Histoire: le problemati-

que des lieux. Les Lieux des memoire. V.1., La Republique. Paris: Gallimard, 1984.

PREZIOSI, D. Evitando museocanibalismo. In: HERKENHOFF, P. y PEDROSA, La XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e historias de canibalismo. V,1, p.50-56, São Paulo: La Fundación, 1998.

SANTOS, Boaventura de Souza (org.). Democratizar la democracia: los caminos de la democracia participativa. Río de Janeiro: Civilización Brasileira, 2002.

DIÁLOGO CON EL PÚBLICO

¿Cómo han hecho para inducir al gobierno la importancia y conservar la memoria colectiva en todo el país? ¿Cambió la mentalidad de las autoridades? Chile es Santiago y zonas cercanas, lugares equidistantes como el Norte, Chiloé y Magallanes están muy abandonados culturalmente. Museos estacionados, ¿cómo levantarlos?

En Brasil, felizmente, ha habido un cambio de gobierno. Dentro del gobierno actual del presidente Lula hay una situación muy especial, que es la presencia del ministro de Cultura, Gilberto Gil, un cantante famoso. Él estuvo preso durante la dictadura militar, estuvo exiliado en Inglaterra, y hoy aún es cantante, pero también ministro. Para sorpresa de todos, ha sido un excelente ministro. Con seguridad, es el mejor ministro de Cultura que Brasil haya tenido desde que el ministerio fue creado, en 1984. Se ha rodeado de personas que además de ser políticos son técnicos. Como coordinador del área de museos hay una persona muy especial, José de Nascimento Junior, quien me ha invitado a participar en este departamento. La comunidad de profesionales de museos es muy activa, y ya antes de la elección de Lula, formuló en un documento nuevas propuestas para el nuevo gobierno, sea

quien sea, y se lo entregó al equipo de Lula. Cuando él asumió, se comprometió a cumplir los planes. Este documento, titulado “La imaginación museal al servicio de la cultura”, es la base de la política nacional de museos que ha sido implantada. Entonces hoy, de hecho, hay un cambio completo en los museos brasileños, no solamente de mentalidad, que es muy difícil de ser cambiada, como decía Einstein: “Es más fácil romper los átomos que lo preconcebido”. También, se han realizado inversiones presupuestarias muy fuertes. La política nacional de museos retiró a estas instituciones de la práctica clientelista, hoy existen los concursos públicos por presupuestos. El ministerio anuncia que hasta tal fecha, tal cantidad del presupuesto estará disponible para los proyectos culturales museísticos que sean entregados. Entonces todos participan, envían proyectos, etc. Además, el Ministerio de la Cultura ha creado un proyecto especial que se llama “Puntos de cultura”. Es una idea del ministro, quien ha pensado así: “Brasil es un cuerpo, entonces es necesario tocar el cuerpo como quien hace acupuntura”. Pero se debe tocar una parte donde hay algo que esté ocurriendo, por lo que los presupuestos fueron dirigidos a grupos, sociedades, empresas, organizaciones no gubernamentales, a partir de que se comprometiesen a hacer durante tres años proyectos culturales del más variado orden. Cada grupo recibe 150 mil reales al año. No es mucho dinero, pero el compromi-

so es que se realicen los planes enunciados. El ministerio debe fiscalizarlos. Por ejemplo, un grupo llamado Centro de Estudios y Acciones Solidarias de Maré, que es una organización no gubernamental, administra un museo, capacitan al personal y lo financian con inversiones, donaciones.

Sobre la pregunta por Chile, no estoy capacitado para hablar. Creo que las políticas culturales deben ser también descentralizadas, si todo se concentra en la capital del país, sea Brasilia, sea Santiago, sea lo que sea, no hay desarrollo. Pero mi ignorancia no me permite hablar de Chile.

Creo que su visión es positiva y oxigenante, no obstante me gustaría que profundizara en las paradojas de la institucionalización de la memoria. ¿Museos antropofagizados significa efectivamente cambiar las relaciones de poder entre el museo y la comunidad? Pienso un museo donde los relatos de la modernidad y lo racional siguen plenamente vigentes. ¿Es posible en esos contextos tradicionales establecer rupturas? ¿Cuáles son las restricciones y limitaciones para lo que los museos públicos, estatales, pongan en valor las luchas de los movimientos sociales? Y, por último, ¿musealizar la historia de resistencia de estos grupos no implica, en parte, fijar significados y neutralizarlos?

Si, es una paradoja. Hay un peligro cuando la me-

moria de los movimientos sociales son musealizadas, pero también lo hay cuando no son musealizadas. Entonces, estamos frente a dos situaciones igualmente peligrosas. ¿Qué hacer? Tradicionalmente, lo que se hace es nada, es no atentar para la posibilidad de musealización de esos grupos, por tanto eso ya se hace. Ya sabemos que no resulta. Y hay un peligro de otro lado: hacer algo con la memoria de esos grupos, con la memoria de los movimientos sociales, por lo tanto hay que empezar. Hay un problema, pero no puedo quedarme tranquilo frente al peligro, la vida es peligrosa, entonces es necesario avanzar, hacer alguna cosa. El peligro podría ser traducido de la siguiente manera: tanto más los grupos sociales, los movimientos sociales, amplían su visibilidad, más amplían también el riesgo de pérdida de autonomía. O sea, hay un juego entre visibilidad y autonomía, a mayor visibilidad, mayor riesgo de reducción de autonomía. La cuestión es si es posible ampliar la visibilidad del grupo y mantener la autonomía. Si el grupo es políticamente consciente, si es atento, pienso que es posible hacer algo así. Los museos son devoradores, antropofágicos, y todos podemos ser devorados por los museos. Ahora, lo que yo digo es que sé que los museos devoran la memoria, el pasado y hacen otras cosas con ellos, pero ¿puedo yo resignificar los museos?, ¿puedo llevar los museos por otro camino? Pienso que sí, esa es mi hipótesis de trabajo. Estoy de hecho pensando en

la mesa redonda de Santiago de Chile, pero con una actualización conceptual, con una actualización temporal, no puedo pensar como se pensaba allá en el '72, eso ya no es posible, entonces uno no conocía Internet, no conocía tantas cosas... La memoria sirve tanto para aprisionar como para emancipar, hay que comprender que el campo de la memoria y el patrimonio son campos de disputas, de luchas, son campos tensos. Comprendiendo eso yo puedo lidiar con los museos como una herramienta de trabajo, puedo hacer cosas distintas. La cuestión es ¿para dónde apunto el museo? ¿apunto solamente para conformación o no? Yo pienso que los museos tienen un papel fundamental hoy: tienen que reascender a la utopía. Porque son utopía, no son otra cosa sino eso. Me gusta pensar que los museos son poesía materializada, cristalizada, concreta. O sea, los museos son espacios de la poética. Y no estoy diciendo que no son espacios de la política, porque la poética también es política. Todos los museos son eso. Entonces, si son espacios de la poética, de humanización, la poética es lo que nos humaniza. Nadie puede vivir sin poética, la poética está en todo, y los museos son eso. Tomar un vaso, ponerlo en un museo, es resignificarlo, agregarle otras funciones, otros valores. Las cosas ganan otros sentidos. O sea, hay una antropofagación de los sentidos, de las funciones. Es eso lo que los museos hacen. Por tanto no es otra cosa que una poética. La poesía

dice cosas y ¿para qué sirve la poesía? Para nada, no tiene utilidad alguna además de nuestra humanización. La poesía nos humaniza a todos. No se puede vender como una cosa cualquiera, es la más radical de todas las artes, más radical que la pintura, que la escultura, que la arquitectura, porque un poeta puede pasar diez años sin escribir y continúa siendo poeta. Entonces, la poesía es un arte que se hace simplemente como una señal de humanidad. Por eso me encantan tanto los cantos a Dios, a los humanos, porque es la humanidad la que habla. Eso es lo que hace el museo, poesía concreta hecha con cosas, escrita con elementos muy concretos. Y nosotros hacemos cosas como quien hace poesía.



MUSEO GABRIEL GONZÁLEZ VIDELA



MESA A 35 AÑOS DE LA MESA DE SANTIAGO: 1972-2007

BRIELA MISTRAL DE VICUÑA



MUSEO DEL LIMARÍ, OVALLE

La radiante aventura de los museos; Mario Chagas.

A treinta y cinco años de la Mesa Redonda de Santiago, Miguel Ángel Azócar, museólogo, Museo Nacional de Historia Natural, Dibam.

La Mesa de Santiago, una doble ruptura museológica, Luis Alegría, historiador, Museo Histórico Nacional, Dibam, y Presidente de ICOM-Chile.

LA RADIANTE AVENTURA DE LOS MUSEOS

El deseo de silenciar la construcción de una nueva *imaginación museal*, con enfoque popular, participativo y utópico, con una cara política de izquierda, no fue eficaz de forma de impedir que 10 años después, 20 años y aún 35 años después, los principales temas de aquella memorable mesa redonda retornaran sucesivamente a ocupar la agenda, y el desarrollo silencioso de experiencias orientadas por nuevas perspectivas museológicas, surgió con vigor.

Mario Chagas

Poeta, museólogo, master en Memoria Social (Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (Unirio) y doctor en Ciencias Sociales en la Universidad Rene Descartes, París 5, Francia; profesor adjunto de la Universidad de Río de Janeiro y coordinador técnico del Departamento de Museos y Centros Culturales del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (Iphan).

La herencia museológica del siglo XX se impone como carta-testamento y desafío a exigir lecturas y ejercicios de investigación, con la certeza anticipada de que múltiples respuestas son posibles. En la aurora del nuevo milenio, los museos –de artes o de ciencias, públicos o privados, populares o eruditos, biográficos, etnográficos, locales, regionales o nacionales– todavía sorprenden, provocan sueños y vuelos en las alas de la imaginación. He aquí lo que ellos todavía son: cantos que pueden disolver el presente en el pasado y también hacerlo desabrochar en el futuro; antros ambiguos que pueden servir indistintamente a dos o más señores; campos que tanto pueden ser cultivados para atender a intereses personalistas como para favorecer el desarrollo social de poblaciones locales; espacios que pueden ser celdas solitarias como sitios abiertos e iluminados por el sol; casas habitadas, al mismo tiempo, por los dioses de la creación, de la conservación y del cambio.

Los museos todavía son lugares privilegiados del misterio y de la narrativa poética que se construye con imágenes y objetos. Lo que torna posible esa narrativa, lo que fabula ese aire de misterio es el poder de utilización de las cosas como dispositivos de mediación cultural entre mundos y tiempos distintos, significados y funciones diferentes, individuos y grupos sociales diferentes.

Leer y narrar el misterio mundial a través de un mundo de cosas es un desafío que se impone incluso antes del aprendizaje de las primeras letras y números. Comprender y saber operar en el espacio (tridimensional) con el poder de mediación de que las cosas están poseídas es la base de la *imaginación museal*. No hay museo posible sin que esa potencia imaginativa entre en movimiento, es ella que los actualiza y les confiere vida y significado político-social.

El surgimiento de nuevos paradigmas no inviabiliza enteramente el paradigma anterior, abre sólo nuevos campos de posibilidades y dispone nuevas (o viejas) herramientas para enfrentar los nuevos (o viejos) problemas. Además, es importante resaltar que la complejidad de la dinámica social no autoriza la naturalización de la creencia en marcos rígidos que pretenden hacer *vacío total* de los procesos y desarrollos anteriores.

En el caso de los museos, esa comprensión es de gran importancia, una vez que ellos y sus acervos, aun cuando organizados dentro del paradigma clásico de la museología, pueden ser semillas capaces de explotar en un determinado ahora, con el vigor de una narrativa que deshace la pretensión de construcción de muros separadores de tiempo y espacio. Por último, el paradigma clásico de museología, en Brasil y en el mundo europeo, dominó la mayor parte del siglo XX y sobrevive robusto, como un componente adicional del espectro cultural contemporáneo.

Por todo esto, supongo que no es desprovisto de sentido el entendimiento de que los cambios entre centro y periferia son más intensos, complejos y desconocidos de lo que normalmente se imagina. La antropofagia –conviene destacar– no es una exclusividad del modernismo brasileño. En el campo museal ella ha sido una práctica que a menudo está presente en el plano nacional e internacional. No suena raro para ese campo la hipótesis de que aquello que aquí se produce no sea tan sólo copia, sino que también sea original, y por lo tanto, susceptible de ser antropofagizado. Regístrese aún que la *imaginación museal* brasileña, para bien y para mal, parece adherir con facilidad a lo nuevo, sin que eso impida el hibridismo y represente grandes compromisos o grandes desvinculaciones.

Revolución o muerte

En el siglo XX, en Brasil y en el mundo, estas instituciones se multiplicaron a gran velocidad. Y esa multiplicación numérica vino acompañada de una expresiva ampliación de museo diversidad; además, su llamado mítico parece también haber crecido, sin perjuicio de sus dimensiones política y lúdico-educativa.

Desde el siglo XVIII, venía gradualmente germinando la suposición de que todo sería susceptible de musealización, y eso parece haberse confirmado en el siglo XX. Y esa ratificación vino por caminos variados, surgieron por el mundo museos de todo tipo: museos que se llaman museos; que se llaman casas, espacios y centros culturales; que se llaman jardines, ciudades y sitios históricos, etnográficos y arqueológicos; que se llaman ómnibus, navíos y trenes; que se llaman calles, redes de alcantarillas y reservas forestales.

La escritura de estas instituciones volvió al campo de interés de artistas, filósofos, antropólogos, sociólogos, educadores, historiadores, políticos, etc. En mi entendimiento eso ocurrió, por lo menos, por dos motivos relativamente simples: la centralidad del poder de mediación de las imágenes y de los objetos en el cosmo de la cultura; y la capacidad de renovación de la *imaginación museal*.

Cuando, en las décadas de 1960 y 1970, algunos sectores de la vanguardia cultural de Occidente anunciaron la muerte o, en el mejor de los casos, el próximo desaparecimiento de los museos, supuestamente no consideraban esos dos simples motivos.

En agosto de 1971, como informó Hugues de Varine, durante la IX Conferencia General del ICOM, realizada en París, Dijon y Grenoble, el beninense Stanislas Adotévi y el mexicano Mario Vásquez proclamaban abiertamente: la “revolución del museo será radical, o el museo desaparecerá”¹.

El necrológico del museo, traducido a partir de un determinado deseo político, aparecía acompañado de un discurso que colocaba en movimiento críticas severas al carácter aristocrático, autoritario, no crítico, conservador e inhibidor de esas instituciones, consideradas como especie en extinción y, por eso mismo, llamadas de “dinosaurios” y “elefantes blancos”. Sin embargo, 20 o 30 años después se verificó que no sólo no murieron, sino que proliferaron y ganaron importancia en la escena cultural y en la vida social del mundo contemporáneo.

Algunos ejemplos sobre su proliferación relatados en la obra *La Museologie*, atribuida a George Hen-

¹ Varine, 1979: 23; 2000: 63-64)

ri Rivière² son claros e indican que en el período de 1975 a 1985, el número de museos aumentó expresivamente en países como la antigua República Federal de Alemania, Canadá, Estados Unidos, Japón y Francia.

En el seminario “Gestión museológica: desafíos y prácticas”, realizado en septiembre de 2003, en la Pinacoteca del Estado de Sao Paulo, Timothy Mason informó que en Gran Bretaña existían en 1962 alrededor de 900 museos y, en 2003 aproximadamente 2.500, de los cuales 1.100 eran pequeñas entidades que sobrevivían independientes de recursos financieros obtenidos directamente de las esferas gubernamentales.

En Brasil, la proliferación de éstos tiene correspondencia con ese cuadro general, una vez que, como observó Benny Schvasberg, en 1972 se calculaba un total de 391 y en 1984 ese número se amplió a 803.³

Nueva imaginación museal

De cualquier forma, las críticas dirigidas al carácter dinosaurio de algunas instituciones museales surtieron algún efecto y parecen haber estimulado los vientos reformistas y modernizantes, que en

las décadas de 1980 y 1990 pasaron por algunas de ellas. La modernización trajo mayor preocupación con los servicios destinados al público y mayor atención a las prácticas pedagógicas, además del perfeccionamiento de los recursos expográficos y de los procedimientos técnico-científicos en las áreas de preservación, conservación, restauración y documentación museográfica.

En un mundo que pasó a adoptar el espectáculo como medida de todas las cosas, el propio carácter dinosaurio fue transformado en elemento espectacular. Como un corolario de la cultura rimbombante absorbida y desarrollada por los museos clásicos y tradicionales, se consagraron las llamadas mega-exposiciones, algunas tratando de artes, otras de tesoros históricos y otras de ciencias y de dinosaurios, todas siempre espectaculares. Los dinosaurios musealizados y los museos dinosaurios volvieron a la moda. Los vientos reformistas mientras tanto, no pretendían abolir y no abolieron, los acentos autoritarios, aristocráticos, colonialistas e imperialistas de muchas de esas instituciones. Lo que se pretendía evitar –y se evitó– es que una entidad como el Louvre, considerada como “prototipo del acopio de un patrimonio burgués”⁴ fuese incendiado, como simbólica e irónicamente preconizaban los representantes de

² 1989: 62-68

³ Schvasberg, 1989: 115-116

⁴ Menezes, 1994: 11

la generación rebelde del movimiento social francés de mayo de 1968.

Mi sugerencia es que el diagnóstico de la muerte o del desaparecimiento de los museos –considerados como lugares consagrados por la tradición cultural de la burguesía occidental– debe ser leído como parte de los movimientos político-sociales de crítica y respuesta que, en las décadas del 1960 y 1970 alcanzaron de lleno diversos valores institucionalizados. Si por una parte, esas críticas parecen haber contribuido a la invención de un nuevo futuro para los museos clásicos y tradicionales, por otra, parecen haber puesto en movimiento el deseo de constituir una nueva *imaginación museal*, hasta entonces no prevista.

Al inicio de la década de 1970, esa nueva *imaginación museal* comenzó a ganar visibilidad a partir de experiencias desarrolladas en diversas partes del mundo, sin que entre ellas hubiera, inicialmente, visibles canales de intercambio. En ese cuadro se sitúa el surgimiento del ecomuseo, que, según el creador del término, no era más “que una tentativa, una invitación a dar pruebas de imaginación, de iniciativa y de audacia”⁵.

Hugues de Varine, uno de los participantes de la

generación de 1968, relata que fue él quien creó el neologismo ecomuseo en un restaurante en París en la primavera de 1971, durante un almuerzo para tratar de la organización de la IX Conferencia General del ICOM, en compañía de George Henri Rivière, ex director y consejero permanente del ICOM, y de Serge Antoine, consejero del ministro del Medio Ambiente. Durante ese almuerzo, George Henri Rivière y Hugues de Varine visualizando la apertura de un nuevo campo para la investigación museológica, explicitaron el deseo de oír al ministro manifestarse públicamente acerca de las relaciones entre el museo y el medio ambiente. El consejero del ministro, en tanto, estaba reticente:

*Nos esforzamos sin éxito, G.H. Rivière y yo, para convencer a nuestro interlocutor de la vitalidad del museo y de su utilidad. Finalmente, por broma, dije: “sería absurdo abandonar la palabra; mejor cambiar la imagen de marca... pero se puede intentar crear una nueva palabra a partir del museo...”. E intenté diversas combinaciones de sílabas a partir de las dos palabras “ecología” y “museo”. En la segunda o tercera tentativa, pronuncié “ecomuseo”. Serge Antoine agudizó el oído y declaró pensar que tal vez esa palabra pudiese ofrecer al ministro la ocasión de abrir un nuevo camino a la estrategia de su Ministerio.*⁶

⁵ Varine, 2000: 62

⁶ Varine, 2000: 64

Como se puede percibir, el término *ecomuseo* nació de un juego de palabras y enteramente vinculado a intereses políticos. No se debe tener ingenuidad al respecto. Se trataba de imaginar una nueva posibilidad de acción museal libre del “culto al pasado empolvado”⁷ y abierta para las conexiones entre cultura y naturaleza, entre museo y medio ambiente. La formulación teórico-conceptual de ese nuevo tipo de institución museal –involucrando las nociones de patrimonio total o integral, participación comunitaria, desarrollo local y medio ambiente (o territorio)– fue proveniente de un trabajo posterior. A raíz de ese nuevo tipo, estaba presente la importancia de la utilización del “lenguaje de las cosas” como dispositivo de mediación de prácticas y relaciones socioculturales, incluyendo las cuestiones de uso y preservación de los llamados recursos naturales.

En septiembre de 1971, el ministro francés del Medio Ambiente lanzó oficialmente en Dijon, la idea del ecomuseo como una institución orientada por una pedagogía del medio ambiente y, en la mayoría de las veces, inserta en parques naturales⁸. En esa misma época, Hugues de Varine fue invitado por Marcel Evrard, que actuaba en la Asociación de Amigos del Museo del Hombre de París, para

participar del proyecto de instalación de un museo en la comunidad Le Creusot-Montceau-les-Mines. De acuerdo con la declaración y la memoria de Hugues de Varine, el proyecto del Museo del Hombre y de la Industria en esta comunidad tomó forma en noviembre de 1971. Tres años más tarde, ese museo-proceso, fragmentado y esparcido en un área urbana de 500 km² con 90 mil habitantes, recibiría oficialmente la designación de ecomuseo. No obstante, entre el ecomuseo anunciado en el contexto de la política gubernamental del ministro francés del medio ambiente y el abrigado por el Museo del Hombre y de la Industria de la comunidad Le Creusot-Montceau-les-Mines, existían marcadas diferencias⁹. La principal de ellas era el carácter urbano y el sentido de participación de la población local que informaba el proceso de reflexión y acción del Museo del Hombre y de la Industria.

Mesa de Santiago

Siguiendo por otras rutas teóricas y prácticas, un grupo de museólogos y profesionales del área se reunió en Santiago de Chile, en mayo de 1972, para la realización de una mesa redonda sobre el papel de los museos en América Latina.

⁷ Varine, 2000: 64

⁸ Varine, 2000: 68

⁹ Varine, 2000: 68-69

En 1970, Salvador Allende había sido electo para la Presidencia de Chile y dio inicio al gobierno socialista de la Unidad Popular, proceso que sería suspendido en 1973, con el golpe militar liderado por el general Augusto Pinochet Ugarte. Fue por lo tanto, en el ámbito de ese gobierno socialista y democráticamente electo, en un momento de tensión política para toda América Latina, que se realizó uno de los encuentros más emblemáticos y fecundos de la museología en la segunda mitad del siglo XX.

Contrariando las tendencias en boga, todos los especialistas invitados para la Mesa Redonda de Santiago de Chile eran latinoamericanos y, por esa razón, se adoptó el español como idioma oficial de comunicación. Además de eso, también fueron invitados para intervenir en los debates expertos en educación, urbanismo, agricultura, medio ambiente e investigación científica. Durante la etapa de preparación del encuentro, se pensó la entrega de la dirección de los trabajos a Paulo Freire. Por razones políticas, su indicación fue vetada en la Unesco por un delegado del gobierno brasileño, que, en aquel momento, vivía bajo un régimen de dictadura militar.

Al hacer un ejercicio de recuerdo de lo que se llamó la “aventura de Santiago”, Hugues de Varine

registró como resultados innovadores de aquel encuentro dos nociones: el “museo integral”, o sea, un proceso que toma en “consideración la totalidad de los problemas de la sociedad”; y el “museo considerado como acción”, es decir, como un “instrumento dinámico de cambio social”. La combinación de esas dos nociones permitió que se lanzase en el campo del olvido aquello que durante más de 200 años se presentaba como paradigma de la identidad de estas instituciones: “la misión de la colecta y de la conservación”. Por ese camino se llegó al “concepto de patrimonio global a ser administrado en el interés del hombre y de todos los hombres”.¹⁰

En la reunión de Santiago de Chile no se hablaba de ecomuseo. Lo que estaba en pauta en la agenda de los debates museológicos era la noción de *museo integral* pero, con seguridad, había aguja e hilo cosiendo aproximaciones entre esos diferentes caminos de renovación de la *imaginación museal*.

Iniciado alrededor de 1973 e interrumpido en 1980, el proyecto experimental de la “Casa del Museo”, desarrollado en barrios populares de México a partir del Museo Nacional de Antropología, es un ejemplo claro de aplicación de las resoluciones de

¹⁰ Varine, 1995: 18.

Santiago de Chile y que presenta conexiones con los principios teóricos de los ecomuseos comunitarios.¹¹

El golpe militar que puso fin al gobierno socialista de Salvador Allende contribuyó al silencio que se impuso en torno de la memoria de aquel emblemático encuentro. El deseo de silenciar la construcción de una nueva *imaginación museal*, con enfoque popular, participativo y utópico, con una cara política de izquierda, no fue eficaz de forma de impedir que 10 años después, 20 años, y aun 35 años después, los principales temas de aquella memorable mesa redonda retornaran sucesivamente a ocupar la agenda de otros encuentros locales, regionales, nacionales e internacionales. El desarrollo silencioso de experiencias orientadas por nuevas perspectivas museológicas surgió con vigor y algún ruido. El primer taller internacional realizado en 1984, en la ciudad canadiense de Quebec, fue la ocasión en que fueron retomadas explícitamente las resoluciones de la Mesa Redonda de Santiago de Chile y fueron lanzadas las bases de lo que se decidió llamar Movimiento Internacional de la Nueva Museología (Minom). Según declaraciones de Mario Moutinho: *Correspondió al grupo de los ecomuseos de Quebec, en particular a la acción de Pierre Mayrand y*

de René Rivard, lanzar un proyecto de encuentro internacional donde se reuniesen museólogos de varios países, representando experiencias diversas, analizando lo que en común en sus acciones podría servir de eslabón a una colaboración más estrecha, afirmando simultáneamente que la museología tomaba nuevos rumbos (1989: 55).

Cuando dirijo la mirada a la herencia museológica del siglo XX –sobre todo la que se construyó después de la Segunda Guerra Mundial–, me parece evidente que las décadas de 1970 y 1980 se caracterizaron como un período de efervescencia y turbulencia museal sin precedentes. Experiencias variadas e innovadoras fueron llevadas a cabo y nuevos enfoques teóricos fueron desarrollados. Los museos, que hasta aquella época proclamaban su neutralidad política y celebraban su alejamiento de los problemas sociales, fueron remecidos y desafiados a enfrentar situaciones concretas que no se referían sólo a las tradiciones de un pasado idealizado, sino también al cotidiano y a la contemporaneidad de las sociedades en que estaban insertos. Trabajar con ellos dejó de ser sólo un ejercicio de retirar a veces el polvo de las cosas, de elaborar de vez en cuando etiquetas obvias, de registrar, disciplinada y dulcemente, la molestia de las colecciones y de contar –ya sea

¹¹ Varine, 2000: 67-68

por el modo eufórico, por el deprimido— el número de visitantes. Trabajar en ellos pasó a significar también tener interés en la vida social y política —de las personas, de las colecciones, de los patrimonios culturales y naturales y de los espacios— y, por esa vereda, a ser un ejercicio explícito de operar con relaciones de memoria y poder por medio de la mediación de las cosas concretas.

El paradigma clásico de la museología fue puesto a prueba. Pero eso no quiere decir que haya desaparecido o sucumbido después de las batallas trabadas en las décadas de 1970 y 1980. Los museos clásicos y tradicionales, así como los demás, adoptaron un poder de mimetizarse y una gran capacidad de adaptación a los nuevos tiempos. Eso también no quiere decir, como busqué demostrar, que no hayan sido obligados a accionar mecanismos de reforma y de modernización. Pero al accionar esos mecanismos, cuidaron de mantener intactas las bases sobre las cuales se asentaban.

Peligros y riesgos

Cuando enfoco la lupa para observar mejor la herencia museológica del siglo XX, saltan a la vista la gran proliferación de museos de variados tipos y la constitución de una *imaginación museal* inno-

vadora: aquella que se alimenta de prácticas culturales desalineadas con la idea de acumulación patrimonial y que, en vez de orientarse hacia las grandes narrativas, deseosas de grandes síntesis, se vuelve hacia las “narrativas modestas”¹² y valoriza la relación entre los seres y, entre los seres y las cosas. Pueden ser narrativas modestas, pero presentan pujanza discursiva y capacidad de promover otras posibilidades de identificación.

Esa nueva *imaginación museal* está en el origen:

- De la apropiación del saber museológico especializado por determinados grupos étnicos y sociales, que, en combinación con sus propios saberes, generan saberes híbridos capaces de producir prácticas innovadoras;
- De las experiencias museográficas que se realizan en la primera persona y permiten que el otro tome la palabra y hable por sí mismo;
- De la multiplicación de museos locales de participación colectiva, sin especialización disciplinaria y orientados a la valorización de contra-memorias que durante largo tiempo estuvieron silenciados o colocados al margen de los procesos oficiales de institucionalización de memorias nacionales o regionales;
- De los procedimientos museológicos que operan al mismo tiempo con el patrimonio material y espiritual componiendo narrativas poéticas,

¹² Kumar, 1997

cosiendo prácticas políticas y pedagógicas que no estaban previstas en los manuales museológicos de la primera mitad del siglo XX.

El carácter innovador de esa *imaginación museal* que se desarrolló en la confrontación con el paradigma clásico de la museología no es suficiente para alejar de los museos y de los procesos museales que inspira, determinados riesgos y peligros, algunos de los cuales fueron anteriormente identificados por Hugues de Varine. A los ya identificados agrego algunos otros y, de ese modo, doy forma y presento un conjunto de siete riesgos y peligros que amenazan los nuevos museos y procesos museales:

1. Ser considerado como amenaza al museo clásico y a toda acción cultural espectacular, lo que puede ocasionar su merma socioeconómica o simplemente la intervención autoritaria;
2. ser considerado como un “otro” y, por lo tanto, en la lógica de lo “mismo”, sin identidad con el universo museal, lo que puede llevar a la negación del derecho de ser sólo un museo diferente;
3. ser escondrijo y máscara de los representantes del modelo clásico y tradicional, lo que puede originar la confusión y el descrédito;
4. la falta de madurez de los participantes del proceso innovador, especialmente en aquello que se refiere a la confrontación de crisis internas; eso puede provocar tanto el retorno al paradigma clásico como la instalación de múltiples procedimientos rebeldes e inconsecuentes;
5. el control de todo el proceso museal por una única familia o un único grupo, lo que puede fomentar la reproducción de los modelos autoritarios, egocéntricos, excluyentes y antidemocráticos;
6. el abandono de la especificidad del lenguaje de las cosas y de la narrativa poética, lo que puede propiciar la transformación del museo en cualquier otra cosa;
7. el rompimiento del canal de contacto con el otro, con lo diferente y aún con lo universal, lo que puede llevar a la inmovilidad cultural, al ejercicio estéril de hablar la misma cosa para lo mismo. Ese último peligro puede desembocar en la autofagia, que es, en todo y por todo, lo contrario de la antropofagia de los viejos modernistas.

Además de todos esos riesgos y peligros, interesa retener que los museos constituyen hoy un fenómeno mucho más complejo que aquel que se imaginaba en la década de 1960. Para comprenderlos críticamente, ya no es suficiente reducirlos al papel de “bastión de la alta cultura”¹³ y de legitimadores

¹³ Husseyn, 1994

de los intereses de las clases dominantes, aunque esos papeles continúan siendo asumidos por muchas instituciones. Al ser comprendidos como campo de acción y discurso, dejaron de interesar sólo a los conservadores de la *memorabilia* de las oligarquías. Si eso es verdad, más que nunca se evidencia la necesidad de entender tal fenómeno y aprender a utilizar este instrumento mediador que interfiere en la vida social contemporánea.

Uno de los desafíos al pensamiento crítico sobre los museos es el desarrollo de investigaciones específicas que toman en consideración un proceso dialéctico más complejo que aquel que se reduce al juego entre el pasado y el presente, lo viejo y lo nuevo, la tradición y la modernidad. Ese desafío implica, por ejemplo, la consideración de que son plurales, que hay una gran diversidad museal, que pueden ser tomados como herramientas de trabajo –y pueden por lo tanto, servir a intereses variados– y que, aún dentro de un único museo, existen múltiples líneas de fuerza en acción. Otro desafío es comprenderlos como prácticas sociales y centros de interpretación, y eso posibilita que sean entendidos como campos de relaciones objetivas, subjetivas e inter-subjetivas. Pensarlos como espacio de relaciones es aceptar su dimensión humana, su condición de “casa del hombre” en proceso de construcción y, en consecuencia, su

estado de permanente tensión.

En 1980, Waldisa Russio Camargo Guarnieri elaboró el proyecto del Museo de la Industria, Comercio y Tecnología de Sao Paulo, concibiéndolo como embrión de un ecomuseo de múltiple sede. En ese proyecto, ella proponía la musealización de fábricas y empresas y adoptaba el “discurso Chaplin como tema básico”¹⁴. En el comienzo, medio y fin del documento de divulgación del proyecto, ella repetía el mote de Charles Chaplin: “¡Vosotros no sois máquinas! ¡No sois animales! ¡Vosotros sois hombres! ¡Traed el amor y la humanidad en vuestros corazones! Vosotros, el pueblo, tenéis el poder de crear esta vida libre y espléndida... de hacer de esta vida una radiante aventura”¹⁵. En mi entendimiento, ese discurso universal y humanizador de Chaplin aparecía allí en la propuesta de Waldisa Russio como el hilo conductor de una narrativa utópica, que anclaba una nueva *imaginación museal*. Esa narrativa parecía sugerir: los museos pueden ser comprendidos como máquinas, tecnologías o herramientas; pero nosotros no somos museos, no somos cosas, somos humanos. Nosotros traemos el amor y la humanidad en nuestros corazones; tenemos el poder de crear artefactos y museos; tenemos el poder de crear esta vida libre y espléndida... de hacer de la vida una aventura radiante.

¹⁴ Guarnieri, 1980.

¹⁵ apud Guarnieri, 1980.

Bibliografía

- ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Org.). *Memoria y patrimonio: ensayos contemporáneos*. Río de Janeiro: DP&A, 2003.
- ARAÚJO, Marcelo; BRUNO, María Cristina Oliveira (Org.). *La memoria del pensamiento museológico contemporáneo: documentos y declaraciones*. São Paulo: Comité Brasileño del Icom, 1995.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARY, Marie-Odile; WASSERMAN, F. (Org.) *Vagues*, v. 1: une anthologie de la nouvelle muséologie. Mâcon: Editions W, 1992.
_____. _____, v. 2. Mâcon: Editions W, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Magia y técnica, arte y política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Elegidas, v. I).
- BOMENY, Helena; BIRMAN, Patricia (Org.). *Las así llamadas ciencias sociales: formación del científico social en Brasil*. Río de Janeiro: Relume-Dumará, 1991. BOURDIEU, Pierre. *L' amour de l' art: les musées d'art européens et leur public*. Paris: Minuit, 1969.
- BREFE, Ana Claudia Fonseca. *Un lugar de memoria para la nación: el Museo Paulista reinventado por Affonso d'Escragnoille Taunay, 1917-1945*. 1999. Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas, Universidad Estadual de Campinas, Campinas, 1999.
- BRUNO, María Cristina Oliveira. La museología como una pedagogía para el patrimonio. *Ciencias & Letras*, Porto Alegre, n. 31, p. 87-97, 2002.
- CANCLINI, Néstor García. El patrimonio cultural y la construcción imaginaria del nacional. *Revista del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional*, Río de Janeiro, v. 23, p. 94-115, 1994.
- CHAGAS, Mario. *Museália*. Río de Janeiro: JC Editora, 1996.
- _____. Hay una gota de sangre en cada museo: la óptica museológica de Mario de Andrade. *Cuadernos de Sociomuseología*, Lisboa, v. 13, 1999.
- _____. Memoria y poder: enfocando las instituciones museales. Intersecciones: *Revista de Estudios Interdisciplinarios*, Río de Janeiro, año 3, n. 2, p. 5-23, 2001.
- _____. Museo, literatura y emoción de lidiar. *Revista del Museo Antropológico*, Goiânia, v. 5/6, n. 1, p. 293-324, Enero. 2001/Diciembre. 2002.
- CHAGAS, Mario; SANTOS, Myrian Sepúlveda de los Santos. La vida social y política de los objetos de un museo. *Anuales del Museo Histórico Nacional*, Río de Janeiro, v. 34, p. 195-220, 2002.
- CHAUI, Marilena. *Seminarios: lo nacional y popular en la cultura brasileña*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

- liense, 1983.
- _____. *Conformismo y resistencia: aspectos de la cultura popular en Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
 - _____. Los trabajos de la memoria. In: BOSI, Ecléa. *Memoria y sociedad: recuerdos de viejos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
 - ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEOS, 1., 1992, Río de Janeiro. *Anuales...* Río de Janeiro: SMCTE, 1992.
 - FERNÁNDEZ, Luis Alonso. *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
 - FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Lisboa: Portugalía, 1967.
 - FREIRE, José Ribamar Bessa. El descubrimiento del museo por los indígenas. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Org.). *Memoria y patrimonio: ensayos contemporáneos*. Río de Janeiro: DP&A, 2003, p. 250-251.
 - GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Autenticidad, memoria e ideologías nacionales: el problema de los patrimonios culturales. *Estudios históricos*, Río de Janeiro, n.2, 1988.
 - _____. El patrimonio como categoría de pensamiento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Org.). *Memoria y patrimonio: ensayos contemporáneos*. Río de Janeiro: DP&A, 2003a, p. 21-29.
 - _____. Los museos y la ciudad. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Org.). *Memoria y patrimonio: ensayos contemporáneos*. Río de Janeiro: DP&A, 2003b, p.175-189.
 - GUARNIERI, Waldisa Russio Camargo. *Un museo de industria en São Paulo*. São Paulo: Museo de la Industria, Comercio y Tecnología de São Paulo, 1980.
 - _____. L'interdisciplinarité en museologie. *MuWop*, Estocolmo, n. 2, 1981.
 - _____. Cultura, patrimonio y preservación (Texto III) In: ARANTES, Antônio Augusto (Org.) *Produciendo el pasado: estrategias de construcción del patrimonio cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 59-64.
 - _____. Museología e identidad. *Cuadernos Museológicos*, Río de Janeiro, n. 1, 1990.
 - _____. Presencia de los museos en el panorama político-científico-cultural. *Cuadernos Museológicos*, Río de Janeiro, n. 2, 1990.
 - _____. Concepto de cultura y su inter-relación con el patrimonio cultural y la preservación. *Cuadernos Museológicos*, Río de Janeiro: IBPC, n. 3, 1990.
 - HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence. *La invención de las tradiciones*. Río de Janeiro: Paz y Tierra, 1984.
 - HUBERT, François. *L' écomusée, entre utopie et nostalgie*. 1997. Mimeo.
 - HUDSON, Kenneth. Un museo innecesario. *Museum*, Paris, n. 162, p. 114-116, 1989.

- HUSSEYN, Andreas. Escapando de la amnesia. *Revista del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional*, Río de Janeiro, v. 23, p. 34-57, 1994.
- KUMAR, Krishan. *De la sociedad post-industrial a la post-moderna: nuevas teorías sobre el mundo contemporáneo*. Río de Janeiro: Zahar, 1997.
- LE GOFF, Jacques. *Reflexiones sobre la historia*. Lisboa: Ediciones 70, 1982.
- LOPES, María Margareth. La formación de museos nacionales en América Latina. In: *Anuales del Museo Histórico Nacional*. Río de Janeiro, v. 30, p. 121-146, 1998.
- MALRAUX, André. *El Museo Imaginario*. Lisboa: Ediciones 70, 2000.
- MAURE, Marc. La nouvelle muséologie – qu’est-ce-que c’est? In: SCHÄRER, Martin R. (Ed.). *Museum and community II*. Vevey, Switzerland: Alimentarium Food Museum, 1996, p. 127-132. (Icofom Study Series, 25).
- MAYRAND, Pierre. La nouvelle muséologie affirmée. *Museum*, Paris, n. 148, p. 199-200, 1985.
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. “Del teatro de la memoria al laboratorio de la Historia: la exposición museológica y el conocimiento histórico”. In: *Anuales del Museo Paulista: Historia y Cultura Material*. São Paulo, v.2, p.9-42, Enero./ Diciembre. 1994.
- MOUTINHO, Mario C. *Museos y sociedad*. Monte Redondo, Portugal: Museo Etnológico de Monte Redondo, 1989.
- MOVIMIENTO INTERNACIONAL PARA UNA NUEVA MUSEOLOGÍA. *Têxtes de Muséologie*. In: *Cuadernos de Minom: Têxtes de Muséologie*, Lisboa, n. 2, 1992.
- MUSEU MAGÛTA. *Boletín del Museo MagÛta*, Benjamin Constant (AM), año 1, n. 1, Enero. 1993.
- NICOLAS, Alain (Org.). *Nouvelles muséologies*. Marseille: Association Museologie Nouvelle et Experimentation Sociale, 1985.
- POMIAN, Krzystof. Colección. In: LE GOFF, Jacques (Org.). *Enciclopédia Einaudi*, v. 1: memoria/historia. Puerto: Prensa Nacional, 1984.
- POULOT, Dominique. *Musée Nation Patrimoine 1789–1815*. Paris: Gallimard, 1997.
- PRIMO, Judite (Org.). *Museología y patrimonio: documentos fundamentales*. *Cuadernos de Sociomuseología*, Lisboa, n. 15, 1999.
- RIVARD, René. Les écomusées au Québec. *Museum*, Paris, n. 148, p. 202-205, 1985.
- RIVIÈRE, George-Henri. Definition évolutive de l’ecomusée. *Museum*, Paris, n. 148, p. 182-183, 1985.
- _____. *La museologie*. Paris: Dunod, 1989.
- ROJAS, Roberto (Org.). *Los museos en el mundo*. Río de Janeiro: Salvat, 1979.
- SANTOS, María Celia Teixeira Moura. El papel de los museos en la construcción de una identidad nacional. *Anuales del Museo Histórico Na-*

- cional*, Río de Janeiro, n. 28, p. 21-36, 1996a.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Historia, tiempo y memoria: un estudio sobre museos a partir de la observación hecha en el Museo Imperial y en el Museo Histórico Nacional*. 1989. Instituto Universitario de Pesquisas de Río de Janeiro, Río de Janeiro, 1989.
 - _____. La pesadilla de la amnesia colectiva: un estudio sobre los conceptos de memoria, tradiciones y trazos del pasado. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Río de Janeiro, n. 23, p. 70-84, 1993.
 - SCHVASBERG, Benny. *Espacio & cultura: equipos colectivos, política cultural y procesos urbanos* (Disertación de Maestría). Río de Janeiro: UFRJ/ Ippur, 1989.
 - SOLA, Tomislav. The concept and nature of museology. *Museum*, Paris, n. 153, p. 45-49, 1987.
 - VARINE, Hugues de. Con relación a la mesa-redonda de Santiago. In: ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). *La memoria del pensamiento museológico contemporáneo: documentos y declaración*. São Paulo: Comité Brasileño del Icom, 1995, p. 17-19.
 - _____. El ecomuseo. *Ciencias & Letras*, Porto Alegre, n. 27, p. 61-101, Enero./Junio. 2000.

A TREINTA Y CINCO AÑOS DE LA MESA REDONDA DE SANTIAGO

Una invitación a redescubrir la vigencia de los postulados de la Mesa de Santiago en nuestras actuales instituciones, es la que plantea en las siguientes líneas el museólogo Miguel Ángel Azócar.

Miguel Ángel Azócar M.

Museólogo. Magíster en Estudios y Administración Cultural.

Introducción

Hace ya 35 años que tuvo lugar en Santiago la mesa redonda sobre la *Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo Contemporáneo*, encuentro que marcó un hito en la museología regional y que sin embargo en Chile, país sede del encuentro, por diversos factores marcados por la contingencia política, fue casi olvidado, permaneciendo por largos años sólo en conversaciones de algunos pocos que seguíamos valorando su importancia y oyendo lo que de ella venía de afuera. Hoy vuelve a salir a la discusión pública gracias al profesor Luis Alegría, presidente del Comité Chileno de Museos (ICOM Chile), quien pertinazmente la ha vuelto a posicionar entre los temas museológicos dignos de discutirse en nuestro país.

La Mesa Redonda

El origen de la Mesa Redonda de Santiago hay que buscarlo en la 16ª Asamblea de la Conferencia de la UNESCO, donde se aprobó una resolución que promovía el desarrollo de los museos en los estados miembros, estimulándolos a adaptarse a las necesidades de la realidad contemporánea. Acogiendo la invitación que formulara el gobierno de Chile se decide que ese encuentro se realizara en Santiago, por lo que la *Mesa Redonda sobre la Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo Contemporáneo* se llevó a efecto entre el 20 y el 31 de mayo de 1972.

Esta reunión tuvo un gran efecto en la museología regional por la orientación que ella tuvo, dado que por primera vez los especialistas se abrían a debatir con representantes de otras áreas del conocimiento, como educación, urbanismo, agricultura, ciencia y tecnología, sobre el papel que el museo tenía en la sociedad.

Esta diversidad de profesionales planteaba por vez primera una visión interdisciplinaria del museo, enfoque que los participantes de la mesa consideraron como el único conveniente para tratar la realidad regional, la que fue abordada durante el

encuentro con temas como “Los museos y el desarrollo cultural en el medio rural”, “Los museos y el desarrollo científico y tecnológico”, “Los museos y el problema del medio” y “Los museos y la educación permanente” y que, en palabras de la doctora Grete Mostny, quien fuera la gran impulsora de este encuentro, “...provocaron un fuerte impacto en los museólogos, que los convenció de que los medios de los cuales disponen los museos deben ser puestos al servicio de la realidad de la vida regional, con sus enormes problemas cuya solución exige la coordinación de todos los esfuerzos. La definición de lo que es un museo –un servicio a la comunidad– ha sido reconfirmada y más todavía, con la definición del MUSEO INTEGRADO, que salió de las discusiones sostenidas durante diez días, resultó una imagen nueva de esta institución, que deberá ser íntimamente ligada al presente y futuro de la comunidad y no sólo a su pasado o a aspectos académicos, como ha sido hasta ahora su actuación en la mayoría de los casos.”¹

Al revisar las resoluciones de la mesa más de alguna nos parecen obvias, pero no lo era así en el contexto de hace 35 años y de ahí su mérito, ya que nos demuestra la visión y el espíritu de los participantes. Por ejemplo, en la primera resolución de carácter general se propone la necesidad

¹ Mostny, 1972: 3.

de: *“...la apertura del museo hacia las otras ramas que no le son específicas, para crear una conciencia del desarrollo antropológico, socioeconómico y tecnológico de las naciones de América Latina, mediante la incorporación de asesores en la orientación general de museos”*², claramente instando a buscar en la comunidad el apoyo necesario al trabajo museal, es decir, la interdisciplinariedad.

También es muy actual la resolución de carácter general N° 2 cuando plantea que: *“... los museos intensifiquen su tarea de recuperación del patrimonio cultural para ponerlo en función social para evitar su dispersión fuera del medio latinoamericano”*³, con lo cual no sólo señalaba la urgencia de la conservación y el estudio de nuestro patrimonio sino que se advierte una señal con respecto al tráfico de bienes patrimoniales, problema cada día más frecuente en nuestro país y en nuestro continente.

Muy actual es también la resolución de carácter general N° 5 que señala: *“Que los museos establezcan sistemas de evaluación, para comprobar su eficiencia en relación con la comunidad”*⁴, método que se conoció en la década de los '90 como evaluación de la gestión y de las exhibiciones, que

en muchos de nuestras instituciones se conoce pero que no se realiza por lo que nunca se sabe el real impacto de nuestro trabajo en la sociedad.

Y para no cansar con las resoluciones, las cuales se pueden consultar en la bibliografía, también en la mesa redonda se abordó un tema crucial en el cual Chile todavía está en deuda, como es la formación de museólogos, señalándose en su resolución de carácter general N° 6 que: *“Teniendo en cuenta el resultado del estudio sobre necesidades actuales y falta de personal de museos, que debe ser llevada a cabo bajo los auspicios de UNESCO, los centros de formación de personal de museos que existen ya en América Latina deben ser reforzados y desarrollados por los mismos países. Esa red debe ser completada y su proyección debe ser regional. El reciclaje de personal existente deberá ser asegurado a nivel nacional y regional y deberán ser provistas las facilidades necesarias para el perfeccionamiento en el extranjero.”*⁵

En otras resoluciones se hacían recomendaciones para que los museos crearan una mayor conciencia de los problemas del mundo rural, sugiriendo soluciones por medio de los sistemas que les son propios, es decir, con exhibiciones y exposiciones

² Resoluciones, 1972: 6

³ Resoluciones, 1972: 6

⁴ Resoluciones, 1972: 6

⁵ Resoluciones, 1972: 6

itinerantes, con la creación de museos de sitio; en tanto que a los de ciudad se les instaba a investigar acerca del desarrollo urbano y sus problemas, para entregar finalmente dicha información a la comunidad también mediante exposiciones o museos de barrios. De igual modo se puso gran énfasis en el papel inmejorable que tienen éstos en la labor de educación permanente de la población así como en el desarrollo científico y tecnológico, tema éste de absoluta vigencia.

Pero quizás uno de los aspectos más relevantes del trabajo de la mesa redonda fue la nueva forma de enfocar el museo, lo que se llamó el MUSEO INTEGRAL, al cual se lo definía como “...una institución al servicio de la sociedad, de la cual es parte inalienable y tiene en su esencia misma los elementos que le permiten participar en la formación de la conciencia de las comunidades a las cuales sirven y a través de esta conciencia puede contribuir a llevar a la acción a dichas comunidades, proyectando su actividad en el ámbito histórico que debe rematar en la problemática actual; es decir, anudando el pasado con el presente y comprometiéndose con los cambios estructurales imperantes y provocando otros dentro de la realidad nacional respectiva”⁶.

Esta nueva forma de enfrentar el trabajo museal debía ir aparejado de un cambio en la mentalidad de los museólogos y de las autoridades de las que dependen las instituciones, dado que se postulaba a una visión integral y a un tratamiento integrado de la problemática social, para lo cual se necesitaba el apoyo de especialistas de diferentes disciplinas, principalmente de ciencias sociales, puesto que las decisiones sobre las mejores soluciones y su ejecución no correspondían a un grupo de la sociedad sino que exigían la participación amplia, conciente y comprometida de todos los actores de ella.

La propuesta del museo integral también daba cuenta que este modelo, por sus características específicas, se ajustaba para implementarse a nivel regional o en poblaciones medianas o pequeñas, sin excluir por tanto la existencia de los grandes museos ni los especializados.

Al respecto del museo integral, el Dr. Mario Teruggi, uno de los participantes de ese encuentro regional planteaba: “Es innegable que la Mesa Redonda de Santiago ha revelado una nueva manera de plantear los problemas relativos a los museos. Por poco que reflexionemos sobre ello observamos una profunda diferencia en la concepción

⁶ Resoluciones, 1972: 5.

del museo en tanto que institución cultural. Hasta ahora en nuestros países, el museo sólo vivía en función del pasado; el pasado era su razón de ser. Los museólogos reúnen, clasifican, preservan y exponen las obras, incluidas las ruinas, de culturas anteriores, próximas o alejadas de nosotros. En la dimensión temporal, el museo es un vector que parte del presente y se desplaza libremente hacia el pasado. Cuando, con ocasión de la mesa redonda, se aceptó que el museo se integrara al desarrollo, nos estábamos simplemente esforzando por invertir el sentido de su vector temporal, cuyo punto de partida se sitúa en un momento cualquiera del pasado, pero cuya extremidad, la punta de la flecha, llega hasta el presente. De alguna manera se le pide al museólogo que cese de saquear el pasado y que además, llegue a ser un virtuoso del presente y un augur del porvenir”⁷.

Chile después de la mesa redonda

No obstante la importancia de los temas debatidos y de sus resoluciones, en Chile poco o nada de ello se pudo implementar, y si bien es complejo pretender formular una explicación que exprese por sí sola la poca trascendencia o impacto que ha tenido la Mesa de Santiago en los museos y en

sus trabajadores, creo que hay algunos elementos que, en conjunto, podrían dar alguna luz sobre ello.

Un importante antecedente a tener en consideración al evaluar el impacto de la mesa redonda es que a poco más de un año de su realización, Chile sufrió el cruento golpe militar de 1973, que no sólo nos afectó en lo político sino que también en lo cultural, ya que por la persecución política muchos trabajadores de los museos fueron cesados en sus cargos y otros debieron huir del país, lo que significó que en ocasiones quedaran con el mínimo de personal. En el caso del MNHN, algunas secciones quedaron sólo con una o dos personas.

Otro punto que considero importante para la evaluación del poco impacto de la Mesa de Santiago es la situación del Centro Nacional de Museología, el cual, como ya arrastraba problemas de funcionamiento, debió cerrar sus puertas en 1974 tras siete años de docencia. Ello también incidió en el olvido de la mesa, puesto que careciéndose de personal formado en museología y la cesantía de sus egresados, los debates y propuestas que podrían haberse generado al interior de los museos, nunca se produjeron. Además, con el cierre de dicho centro de formación museológica, que en su

⁷ Citado por Arjona, 1982: 74.

momento se proyectó para darle un carácter regional, se actuaba en abierta contradicción con lo que se señalaba en la resolución de carácter general N° 6, antes vista.

En esos años de dictadura, donde sufrimos el llamado “apagón cultural”, ya nadie hablaba en Chile de la mesa redonda. No se encontraban documentos ni ponencias, todo había desaparecido y era muy poca la información que se lograba obtener de ella.

Y era curioso aquello, ya que funcionarios y directores de museos que debían haber estado al tanto por ser contemporáneos a ella, la desconocían totalmente. O decían desconocerla, ya que nadie se iba a arriesgar a implementar alguna acción museal inspirada en las resoluciones de la mesa a sabiendas que toda acción que tuviera una connotación social o participación ciudadana era considerada “peligrosa” o “sospechosa de extremista” por la dictadura.

Obviamente los nuevos funcionarios que el régimen ponía en los museos ni siquiera habían oído hablar de ese encuentro.

Parecía que en Chile los postulados de la mesa

redonda habían caído en un profundo olvido y éramos muy pocos los que la seguíamos valorando, convencidos de que sus resoluciones no habían perdido vigencia. Sabíamos, y eso era lo increíble, que en la región sí se valoraba y se reconocía a la Mesa de Santiago y su proposición de museo integral como un gran hito en el desarrollo de la museología regional, reconociéndola como un valioso aporte teórico para emprender acciones museales. Varine-Bohan, el creador del término “ecomuseo”, expresaba en un artículo que “...*creo entender el deseo ferviente de la gran mayoría, o sea, que la modernización del museo siga el camino trazado por la Mesa Redonda de Santiago de 1972 (el “museo integral”) y por las experiencias llevadas a cabo por tantos especialistas durante los años sesenta y setenta: el camino que lleva a la totalidad del hombre y a todos los aspectos de la aventura humana, antigua y contemporánea, a través de la utilización del único lenguaje que trasciende las diferencias culturales, el lenguaje del objeto, el lenguaje de la cosa real.*”⁸

⁸ Varine-Bohan, 1985: 185.

Palabras finales

Por último, debo aclarar que esta ponencia no es una mirada nostálgica que pretenda hacer creer que todo tiempo pasado fue mejor. Sólo somos parte de un proceso en la historia de la museología chilena, pero creo no estar errado al suponer que uno de los desafíos para los museólogos chilenos es redescubrir, conocer y estudiar más de la Mesa Redonda de Santiago pues creo que pese a los años transcurridos, en líneas generales y guardando la distancia temporal e histórica que nos separa, sus resoluciones no han perdido vigencia del todo. ¿Podemos decir que no es vigente que un museo regional se preocupe sobre la destrucción del medio ambiente e invite a los actores locales a discutir y evaluar el tema en el marco de una investigación seria que podría culminar con una exposición que ilumine a la comunidad sobre el tema, exposición que bien pudiera ser preparada en conjunto con la comunidad? ¿Es que los museos y sus profesionales no tiene nada que aportar o aprender en los debates de las comunidades de nuestro país?

Son muchos los temas que nos afectan como nación y que los museos pueden recoger de las comunidades, temas actuales y que en algunos ca-

sos tienen fuertes vínculos con el pasado de ellas y con nuestro patrimonio más frágil, el intangible, tan amenazado por el globalitarismo.

Somos parte del MUSEO, quizás una de las instituciones más antiguas en la historia de la humanidad, y que por propia definición se declara “...*al servicio de la sociedad y de su desarrollo...*”⁹, pero también somos parte de la sociedad y no debemos perder de vista que ellos son instituciones formadas por personas y cuyo objetivo final son precisamente, las personas, por eso, sinceramente creo que la experiencia de la Mesa Redonda de Santiago aún nos puede orientar en nuestro trabajo y vocación de museólogos.

Y para terminar, como una idea final ahora que es tan necesario fortalecer la participación ciudadana, dejo planteado al Comité Chileno de Museos explorar la posibilidad de realizar una mesa inspirada en la Mesa de Santiago para conocer, ahora, la forma en que nos ve y lo que espera de nosotros, la sociedad.

⁹ Estatutos del ICOM, 1997: 3

Bibliografía

Anónimo

Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo. Resoluciones.

En: Noticiario Mensual N° 190- 191, año XVI: 5-7. Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile

Arjona, Marta et al 1982

Desarrollo de los museos y política cultural: objetivos, perspectivas y desafíos.

En: Museum (UNESCO, París)
(Vol. XXXIV, N° 2): 72- 82

Consejo Internacional de Museos 1997

Estatutos / Código de Deontología Profesional: 3

Mostny, Grete 1972

El desarrollo y la importancia de los museos en el mundo contemporáneo.

En: Noticiario Mensual N° 190- 191, año XVI: 3-4. Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile

Varine-Bohan, Hughes de 1985

El ecomuseo, más allá de la palabra.

En: Museum (UNESCO, París)
N° 148 (Vol. XXXVII, N° 4): 185

LA MESA DE SANTIAGO, UNA DOBLE RUPTURA MUSEOLÓGICA

*“Los cambios sociales, económicos y culturales que se están produciendo en el mundo, y sobre todo, en muchas de las zonas subdesarrolladas constituyen un reto para la museología”
(Declaración de Santiago, 1972)*

Recordando los postulados de la Mesa de Santiago, para el autor es clave la idea de vincular las propuestas museológicas y museográficas a demandas, problemáticas o temáticas que sean parte de la preocupación de las comunidades en las cuales se desenvuelven las personas.

Luis Alegría Licuime

Profesor de Historia y Geografía, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Diplomado en Museología y Magíster en Antropología y Desarrollo, de la Universidad de Chile. Profesor del Departamento Educativo y Curador Colección Arqueológica y Etnográfica del Museo Histórico Nacional, perteneciente a la Dibam. Presidente de ICOM-Chile. Docente de las universidades Diego Portales, Academia de Humanismo Cristiano. Autor de diversas publicaciones, como La ciudad de los pobres; Patrimonio, identidad y educación; Dialéctica en el campo patrimonial, entre otras.

Introducción Museos, Museología y Desarrollo

El título de esta ponencia se lo debo en parte a Roxana Seguel, ya que cuando hace algunos meses realizamos una actividad, justamente para conmemorar los 35 años de la “Mesa de Santiago”, ella utilizó la noción de ruptura para referirse al rol que este evento museológico había tenido en la historia de la museología, y que esa era la forma de entender su trascendencia.

En mi caso, me parece que la idea de ruptura efectivamente es clave para su comprensión, no sólo en términos de análisis histórico, sino que más clave en términos de categoría, es decir, la “Mesa de Santiago” nos lleva a asumir una postura de

ruptura al interior de la museología y del hacer museos. Esto no es menor, ya que el actuar de los museos y el pensar museológico, podemos decir que tienen o se caracterizan por su poca ruptura. Por ello mi propuesta va en función de desarrollar esta idea, con tal de avanzar en una noción que en conjunto con otras permite un análisis sobre el rol social de los museos en América Latina y en el país de hoy.

Para lo anterior, primero aclararé mis supuestos en términos de que ellos guían mi explicación.

1. **Del campo cultural al patrimonial:** Este punto es vital, pues la forma de comprender el actuar de los museos se entiende de una manera posible al comprender lo patrimonial como un campo, en esto sigo al sociólogo francés P. Bourdieu, quien elabora una teoría social sobre los campos. Bueno, entiendo lo patrimonial como un campo específico dentro del cultural, un espacio social simbólico donde los agentes actúan pero por sobre todo se disputan el capital simbólico, a través del cual en un proceso de patrimonialización se crea lo patrimonial. El patrimonio es un campo en disputa.
2. **Lo museológico:** Sobre los museos me parece trascendental una mirada que permita reflexionar sobre ellos en una dimensión que exceda al mismo. Con esto planteo lo museológico como un ejercicio que está más allá de la propia institución, es una mirada amplia de la museología. En esta línea es que recojo el análisis de Huyssen sobre la existencia de tres modelos de museos. Uno caracterizado como conservador, que está en consonancia con una teoría de la compensación. Un segundo de carácter posmoderno, rupturista con el pasado y que se instala desde la noción de lo efímero y virtual. Por último, un modelo sociológico que mira la realidad museal desde una perspectiva crítica, sustentado en la teoría crítica, un modelo de construcción social del museo¹. Con este último, hay mucha cercanía con lo que será la “Mesa de Santiago” y sobre lo que hablaremos.
3. **Musealizar v/s museificar:** En línea con lo anterior es que me parece importante diferenciar dos conceptos que si bien están asociados, desde mi perspectiva representan opuestos dentro de la museología. Musealizar constituiría la acción a través de la cual se construye patrimonio y éste es exhibido desde la noción

¹ Huyssen, 2002

de resignificación y uso social del mismo. A diferencia de la museificación, proceso alienante donde el patrimonio y su exhibición representaría un desarrollo verticalista, impuesto desde fuera de la comunidad. Por ello, para esa comunidad aquel patrimonio no representaría ningún sentido.

4. **Museos y desarrollo:** En esta línea creo que la acción y sobre todo el pensar de los museos, se debe dar dentro del marco de las estrategias de desarrollo de los países, especialmente en América Latina. Lo anterior, porque los museos son instituciones culturales al servicio de la sociedad y su desarrollo, en ese sentido es que se ha llamado al año 2008, para la conmemoración del Año Iberoamericano de Museos, bajo el lema “Museos agentes de cambio social y desarrollo”.

“LA PRIMERA RUPTURA”

Hablar de museos es hablar de *museión*, concepto originario de museo, sin embargo, comenzamos planteando que para el caso latinoamericano esta noción no encierra sólo un ejercicio conceptual, sino que por el contrario consistió en una efecti-

va práctica. Queremos decir que el museión fue la forma a través de la cual el museo se insertó en el continente, desde una matriz eurocentrada, como lo plantea el intelectual peruano Aníbal Quijano.

El Museión se encuentra presente desde la creación de los museos en Chile, a contar de la formación de la República en las primeras décadas del siglo XIX, por tanto, forma parte del “*patrimonio*” de la gestión museal, que se transplantó de una realidad a otra. En este proceso, el eje articulador lo constituyó la idea de civilización, un patrón con el cual nuestras nacientes repúblicas quisieron imitar todo lo proveniente de Europa.

Entonces asistimos a la creación de **Museos Nacionales**, con ese prisma primero, pero además con el claro objetivo de configurar a través de sus colecciones la naciente comunidad nacional. Por lo cual, estas entidades nacionales se encuentran con el problema y la necesidad de representar algo nuevo pero con esquemas viejos, lo que traerá como resultado la constitución del **Museo-Patria**, es decir, un espacio antirreflexivo, que reemplaza la contemplación por el culto a los grandes héroes de la patria².

² Morales, 1994.

La superposición de características lleva a la otra noción muy en boga, el tipo **Museo Academia**, un lugar santo para la experiencia superior de la ciencia, un templo sacro del saber de unos pocos. En definitiva, es la expresión del positivismo academicista decimonónico, recreado a través de muestras museográficas al estilo de gabinete, donde las colecciones importaban como piezas científicas clasificadas y ordenadas. Y en lo referente al público, éste sólo es considerado como un espectador pasivo, carente de significación crítica e interpretativa, lo cual determina que su opinión no es trascendente a la hora de construir museo. De esta noción se deriva en una suerte de extremo, el museo como espacio de un fuerte espíritu sacro, un verdadero **Templo del Saber**.

Estas conceptualizaciones de museo poseen sus raíces más profundas en una suerte de mesianismo cultural, es el esquema de construcción política de la elite oligárquica, “formados principalmente en Europa, quienes establecen los paradigmas de distinción de los bienes simbólicos que representan el “espíritu de la época” y, consecuentemente la idea de identidad de estas jóvenes naciones”³.

Por ello, el **Museo tradicional**, es la suma de to-

das las nociones anteriores, cada una explotando cierta veta y constituyéndose en las experiencias más duraderas y enraizadas socialmente de hacer museos en el continente, traspasando incluso su contexto de producción, transformándose en una matriz que puede ser vinculada con el modelo museal de la compensación, según palabras de Huyssen⁴. Lo complejo es que este esquema no sólo fue reproducido a lo largo del siglo XIX, sino que se mantiene intacto en gran parte del siglo XX y me atrevería a decir, que enmascarado hasta el siglo XXI.

Quienes trabajan al interior de la institución museal, utilizan una práctica dada por un “modelo verticalista”, donde las decisiones acerca de las exposiciones se toman desde los especialistas, como “los objetos hablan por sí mismos”, como solía decirse, le correspondía al visitante descubrir su significado. Las exposiciones se limitaban a dar la oportunidad de aprender a los que tenían el interés y los conocimientos suficientes para aprovecharlas, pero no al público en general”⁵. Este concepto sigue presente en los museos chilenos, han cambiado las muestras pero “aun aquellos que se muestran activos y renovados en su comunicación con el público sufren el peso de esa per-

³ Seguel, R. 1999: 8.

⁴ 2002.

⁵ Screven, 1993: 9.

cepción del museo como custodios de un pasado desvinculado de toda pertinencia actual, opresivos en su interpretación”⁶.

Por ello, la “Mesa de Santiago” es una forma de comprender y de actuar de los museos del continente. Esta reunión de expertos en museología y de otras disciplinas, representa justamente una ruptura con este tipo de museo, que más allá de cualquier variante se le conoce como museo tradicional.

“LA SEGUNDA RUPTURA”

La clave de la Mesa de Santiago es que hay que entenderla como un ejercicio crítico sobre los museos de Latinoamérica, en un sentido teórico y práctico. Debemos recuperar su forma de leer la realidad, sus aspiraciones en torno al rol social de los museos, por ello me atrevo a argumentar la necesidad de una segunda ruptura museológica, aquellas que cuestionan ciertas formas que aparecen como redentoras de la institución museo en el actual escenario de globalización, pero que en definitiva sólo reproducen muchos de los vicios del modelo tradicional.

Me refiero con esto a la introducción sin crítica, ni reflexión, del modelo de la industria cultural. Y aclaro inmediatamente, que no es que me oponga de plano a esta noción y práctica, es sólo que creo que se necesita primero de una claridad de objetivos y metas en términos de su uso al interior de instituciones como los museos.

Los conceptos de museo como **industria cultural**, **parque temático**, **museo posmoderno** y **museo virtual**, constituyen algunos de los términos con que se pretende configurar una nueva realidad del campo museal, que a mi parecer es más bien una opción impuesta por los tiempos que una necesidad surgida desde los propios museos.

Por ello, no basta con cambios cosméticos, de estilo o de infraestructura, la mirada debe ir más allá. Se trata de abordar el rol de los museos en el actual contexto. Mi postura es que hoy asistimos a un nuevo tipo de institución, que si bien difiere del modelo anterior, “tradicional”, en gran medida reproduce muchas de sus condiciones estructurales.

Hablar sobre esta conceptualización de museo manifiesta en nuestra región, primero requiere aclarar qué es lo que significa industria cultural,

⁶ Córdova, 1999: 25.

“por industrias culturales entendemos todo el sector de bienes y servicios culturales que son producidos, reproducidos, conservados o difundidos según criterios industriales y comerciales”⁷. Esta noción de hacer cultura llegará al ámbito del patrimonio con mucha fuerza desde fines de los años ochenta. En definitiva, el museo como una institución inserta en un marco político, social y económico será fuertemente influenciada por la lógica del mercado, en esto posee una gran responsabilidad el Estado, al hacer, o mejor dicho dejar hacer, en materia cultural.

La incorporación de la razón económica y el mercado en el museo es un tema de gran trascendencia, y en parte obedece a la constante de copiar modelos extranjeros, como los casos de los museos de Norteamérica, especialmente USA.

Debido a esta forma de enfrentar los problemas del museo tradicional, surge una conceptualización moderna de él, aplicándose algunos cambios significativos en la gestión al otorgar mayor dinamismo a las exhibiciones y mejorar los servicios hacia la sociedad. Sin embargo, se puede percibir en este nuevo modelo un traslado de la idea del público como ente pasivo a uno donde el público

pasa a ser cliente, identificado de una forma más sutil como “usuario”.

Entonces, todo se centrará fundamentalmente en la creación de espacios entretenidos, quitándole la connotación muy difundida de lugares de aburrimiento, “la falta de nuevas ideas acerca de la función del museo, se ha tratado de resolver convirtiendo al museo en un centro cultural”⁸. Ejemplos de lo anterior se pueden encontrar fundamentalmente en muchos museos privados, que han construido verdaderas fábricas de cultura entretenida, hasta ahora una eficiente copia de proyectos museológicos extranjeros. “Se ha desacralizado el santuario, dice Gombrich, se sustituye la peregrinación por la excursión turística, el objeto por el *souvenir*, la exposición por el *show*”⁹.

Es un modelo de criterios empresariales en la gestión del museo, donde se sustituye el patrimonio en función de la diversión del público, “el uso de tecnologías interactivas a los campos de trabajo y los parques-reservas temáticos, pasando por el simulacro de las excavaciones, excluido el invento seudopatrimonial intencionado, aparentemente, todo vale”¹⁰.

⁷ Subercaseaux, 1996: 124.

⁸ García Canclini, 2001: 64.

⁹ Citado por García Canclini: 1989: 131 y 132.

¹⁰ Santana, 1998: 40.

Así como el imaginario anterior incubaba un número de contradicciones, el museo como espacio entretenido también presentará una serie de interrogantes de complejas respuestas, para lo cual se debe reflexionar sobre las implicancias de esta forma de museo, relación conflictiva de ¿quién aprovecha a quién?, “ante todo por una lucha de subordinación entre “racionalización” y “subjetividad”, o bien entre “ratio” y “sentido”, o bien entre racionalidad económica y racionalidad cultural”¹¹.

Al respecto, se debe considerar la venta no sólo de objetos como tales, sino que quizá tanto o más importante, la comercialización de significaciones socioculturales. Para aclarar la importancia del punto, una opinión de Hopenhayn, “el complejo industrial-cultural es actualmente un campo de múltiples mediaciones en que se definen los actores del mundo simbólico: mundo que a su vez influye cada vez más sobre el mundo material mediante expectativas, gustos y exigencias”¹².

No se busca desprestigiar por completo la acción de los privados en la gestión del patrimonio y del museo, sólo se trata de identificar que en este imaginario modernizante de museo, se generan una serie de contradicciones no resueltas y que aun-

que pareciera ser mucho más coherente que la visión clásica, ambas son en definitiva insuficientes para interpretar a la luz de la gestión y resignificación del patrimonio, la nueva realidad gestada en el proceso de globalización, donde “la centralidad del mercado trastoca las maneras en que los chilenos viven juntos [...] mercantilización y el auge de una “cultura del consumo”, la preeminencia de una “cultura de la imagen” y la consiguiente estetización de la vida diaria, la masificación de bienes y símbolos producida por la “industria cultural” y el “consumo cultural”, la creciente informatización mediante las nuevas tecnologías de información y comunicación”¹³.

Desde mi perspectiva, en ambas nociones prevalece una mirada a la cultura como un objeto. Las estrategias de desarrollo implementadas en América Latina desde los años '50, consideran la variable cultural como estorbo u obstáculo que era necesario superar. Predominaba un patrón que veía en lo cultural formas tradicionales, opuestas a las modernas, que entorpecían el proceso de modernización, era la ruptura entre sociedades avanzadas y atrasadas. Este modelo de desarrollo, como una apuesta por el capital físico, la productividad e industrialización, no dejaba espacio al ámbito cultural.

¹¹ Hopenhayn, 2001: 82.

¹² 2001: 83.

¹³ PNUD, 2002: 18.

Nuevo desarrollo y derecho a la cultura

Hoy, en el contexto de crisis de los modelos desarrollistas en la perspectiva de la globalización, y en un escenario de desarrollo de un nuevo modelo económico, social, político y cultural, es clave la reformulación del concepto y derivado de esa conceptualización, la centralidad de la cultura.

Por ello, nos parece clave el aporte de Amartya Sen en la propuesta del Desarrollo Humano, donde lo cultural será una clave para potenciar las capacidades humanas. A modo de ejemplo algunas ideas del proyecto de Naciones Unidas para el Desarrollo ¹⁴:

1. El concepto de Desarrollo Humano está vinculado por origen y por sus implicancias con la cultura.
2. El Desarrollo Humano implica participación en la cultura.
3. El debilitamiento de las fuerzas cohesivas que sostienen la cultura afecta negativamente al Desarrollo Humano.
4. La diversidad cultural es un hecho que debe ser preservado y un valor que debe ser promovido.

En este nuevo escenario se revaloriza la cultura y por ende el patrimonio, como en palabras de

Sen, culturas heredadas, pero además, los gestores de dichas culturas, es decir, los museos. En ese marco, de utilizar las actuales nomenclaturas del desarrollo, es que queremos proponer la variable de sostenibilidad para entender no sólo el actuar del museo, sino más importante aún su desarrollo en el actuar de la sociedad.

Museos y sostenibilidad

En el presente esquema, se busca graficar las cuatro coordenadas que nos parecen claves para evaluar la capacidad de sostenibilidad de los museos en América Latina.



Fig. 1: Esquema de sostenibilidad de Museos. Luis Alegría L.

¹⁴ PNUD, 2002.

Donde situamos como elementos claves la sostenibilidad social, es decir, museos vinculados con sus comunidades y que actúan en referencia a ellas. En esto, por cierto que seguimos tanto los postulados de la Mesa de Santiago, como de la nueva museología¹⁵. De esta mirada, nos parece clave la idea de vincular las propuestas museológicas y museográficas a demandas, problemáticas o temáticas que sean parte de la preocupación de las comunidades en las cuales se desenvuelven. Aunque suene raro, a diario nos encontramos instituciones actuando de espaldas a las personas, sin considerar lo que se dice, discute y reflexiona fuera de sus muros. Más bien, son bastiones donde las discusiones del entorno no penetran, tanto para bien como para mal.

A su vez, nos parece clave la idea de sostenibilidad museológica, en el entendido de instituciones que posean proyectos de desarrollo capaces de insertarse en los debates del actual escenario. Museos con capacidad de propuesta frente a los desafíos de un mundo en permanente cambio, de sociedades multiculturales enfrentadas al diálogo de la diversidad, frente al resurgir de los nacionalismos, por ejemplo.

Las otras dos sostenibilidades se refieren a la financiera e institucional, dos temas que siendo de gran importancia, se supeditan a políticas más generales que exceden, en cierto modo, la capacidad de gestión del propio museo, pero que a estas alturas deberían ser temas claves para asegurar el desarrollo de los museos en el continente. Ello requiere de políticas públicas, como marcos legales de acción de los museos, tema que creo es necesario comenzar a discutir en nuestro país y que debe ser parte de un gran debate en el marco del Bicentenario.

Un ejemplo de falta de sostenibilidad de un museo es el cierre del Museo de Quillagua (Publímometro, 11 de mayo 2007). Una situación que debe ser entendida a la luz del esquema anterior, que no sólo es un problema de falta de financiamiento, sino que planteamos corresponde a un problema estructural de sostenibilidad de los museos en el país.

Conclusión

Es necesario que se genere la nueva noción de museo planteada por la Mesa de Santiago, esto es el museo integrado. Que se relaciona con la sociedad, entendiendo a ésta como una suma de comu-

¹⁵ Hernández, 1999.

nidades, con intereses, aspiraciones e inquietudes distintas. La idea de articular la labor patrimonial con el desarrollo integral de las comunidades, es un tema complejo y a la vez clave para mantener la vigencia y razón de ser de los museos, sin comunidad la existencia de los museos se hace impropio¹⁶.

Esta nueva perspectiva de museo parte de la base de una revisión del concepto de patrimonio; caracterizándolo desde los conceptos de democracia cultural y capital social; donde “la comunidad debe usarlo, si no lo usa, si no está vivo, si no se inserta en su día a día, no le pertenece”¹⁷. Es lo que García Canclini denomina el paradigma “participacionista”¹⁸. De aquí la idea de un concepto nuevo, donde la participación, lentamente, se filtra en sus discursos. Resituar ciertos postulados de la “Nueva Museología”, podría ser una manera eficaz de insertar definitivamente a los museos con su público, en el entendido de ser partícipe de los procesos de desarrollo sociocultural de las comunidades.

Chile y la América Latina del Bicentenario y la globalización, nos abren desafíos y espacios para un nuevo tipo de gestión cultural del patrimonio, donde debemos comenzar por cuestionar y cam-

biar las concepciones verticalistas y mercantiles que no involucran a toda la comunidad. “El Museo no es sólo el lugar de acogida del patrimonio universal, es decir, de lo que queda de las sociedades que han sido bellas totalidades estéticas como Atenas o Roma. También es una institución de fragmentación activa que debe concebir como, a partir del fragmento, puede instituirse una comunicación entre las obras y, por lo tanto, entre los seres humanos”¹⁹.

Todas estas buenas intenciones se ven limitadas en un marco donde todavía no se constituye una disciplina museológica al interior de las universidades –tanto en nuestro país y otros de América Latina– y la falta de una renovada reflexión en el campo patrimonial. Un nuevo tipo de gestión debe ser articulado desde los museos en cuanto espacios dialécticos de resignificación e interpretación del patrimonio, hablamos desde una perspectiva multicultural que nos permite involucrar la diversidad cultural como elemento constitutivo del país, cosa que todavía no se expresa claramente en las políticas y acciones, y que necesita reafirmar un espacio simbólico diverso pero propio, en el marco de un mundo cada vez más interconectado y globalizado.

¹⁶ P. Maillard, Mege y Palacios, 2002.

¹⁷ Convenio Andrés Bello, 1999.

¹⁸ 1993: 41-61.

¹⁹ Déotte, 1998: 75.

Bibliografía

- CÓRDOVA, Julia. **“Museo y educación. Una propuesta de aprendizaje por multimedios computacionales”**. Ed. Universidad de Tarapacá. Arica, Chile. 1999.
- DÉOTTE, Jean Louis. **“Catástrofe y Olvido, Las ruinas, Europa, el Museo”**. Ed. Cuarto Propio. Chile. 1998
- CAB, **“Reunión Internacional de Expertos en Patrimonio Cultural y Natural. Convenio Andrés Bello”**. Santafé de Bogota. Colombia. 1999.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **“Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad”**. Ed. Grijalbo. México. 1989.
- “Los usos sociales del patrimonio”, **“Patrimonio Cultural de México”**. FLORESCANO, E. (Compilador). Ed. FCE. México 1993
- “Definiciones en transición”, **Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de la globalización**. Ed. Clacso. México. 2001
- HOPENHAYN, Martín. **“¿Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura”**. **Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de la globalización**. Clacso. Ed. FCE. México. 2001
- HUYSEN, Andreas. **“En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización”**. Ed. FCE. México. 2002.
- MAILLARD, Carolina, MEGE, Juan Carlos y Paula PALACIOS. **“Museos y Comunidad, del mundo de los objetos al mundo de los sujetos”**. DIBAM. Chile. 2002
- MORALES, Luis. **Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940**. Universidad Iberoamericana. México. 1994.
- PNUD, **Informe Desarrollo Humano en Chile. “Nosotros los chilenos: un desafío cultural”**. Chile. 2002
- SANTANA, A. **“Patrimonio cultural y turismo: reflexiones y dudas de un anfitrión”**. **Revista Ciencia y Mar. España**. 1998. www.naya.org.ar.
- SCREVEN, C. G. **“En los Estados Unidos, una ciencia en formación”**, **Revista Museum Internacional**, (UNESCO), N° 178, París. 1993.

SEGUEL, Roxana. "Patrimonio cultural y sociedades de fin de siglo, una mirada desde las principales tendencias que marcan los nuevos escenarios socioculturales", en **Revista Conserva** CNCR, N° 3. Chile. pp 5-20. 1999

SUBERCASEAUX, Bernardo. "**Chile ¿Un país moderno?**". Ed. Grupo Zeta. Chile. 1996.

DIÁLOGO CON EL PÚBLICO

Ya que eres un discípulo de Grete Mostny, ¿por qué con tu experiencia no retomas el tema de los museólogos? Fuimos muchos técnicos en turismo los que al realizar nuestra práctica en el Museo Nacional de Historia Natural absorbimos la escuela de la doctora Mostny, y como lo dijiste, es de visión integral y de apertura que otros profesionales acordes con el museo pudiéramos acceder a una formación para que se nos valorara y nos ofreciera la posibilidad de trabajar en los museos de la DIBAM.

Miguel Ángel Azócar

La verdad es que la última parte de la pregunta no la puedo responder yo, porque el acceso a la DIBAM, es decir, a la administración pública, tiene sus formas de acceder. Ahora con respecto a nosotros, y hablo como parte del grupo de museólogos que nos titulamos en el Centro Nacional de Museología, durante muchos años tratamos de reabrir la carrera en diferentes partes. Siempre se nos dijo que había interés, pero cuando hacían los estudios de mercado, llegábamos hasta ahí y las universidades nos decían “no, muchas gracias”. Ahora, con respecto a la gente que ha trabajado en el museo, siempre hemos tratado de mantener

el espíritu que tenía la doctora Mostny. Desgraciadamente, hemos pasado por momentos negros en el MNHN, pero ahora tenemos toda la esperanza de recuperarlo y volver a trabajar con él.

Desde el campo de la museología en específico, ¿ha habido intenciones de incorporar ciertas materias al MINEDUC? Principalmente como campo interdisciplinario para las mallas curriculares de la educación básica y media, porque me parece que es fundamental incorporar a la educación escolar estos temas que son abordados en todos los ramos. No sé si ha habido intenciones desde el campo académico, de la investigación o de la práctica.

Luis Alegría

Uno quisiera que se pudieran incorporar, pero es bastante complejo. Ha existido una discusión o aportes significativos hacia poder incorporar al currículum educativo los temas patrimoniales. Y algo de eso aparece en la reforma. Pero desde la museología, la verdad es que no. De hecho, Miguel Ángel recién mencionaba las complejidades que significa abrir una carrera de Museología a nivel de pregrado e incluso de posgrado. En la Universidad Academia de Humanismo Cristiano estamos en eso, creando una carrera de pregrado. Sería un

paso importantísimo poder ir generando espacios, llegar a otros espacios educativos.

Beatriz Espinoza

Voy a agregar algo más en relación a ciertos lineamientos que tiene el Consejo Internacional de Museos. Existe un Comité Para la Educación y la Acción Cultural (CECA), que está hace muy poco constituido aquí en Chile, y que hemos estado haciendo algunos ejercicios de integración, casualmente, entre los planes que tiene el Ministerio de Educación y los planes que tienen los distintos museos. Pero todavía no hay una coordinación establecida, que dé cuenta de ciertas líneas de acción precisas. Lo que sí, dentro del CECA es de sumo interés la participación de educadores, porque son las dos miradas las que se unen, la del museólogo y la del educador. De tal manera que me atrevería a invitarte a que participes, porque la verdad es que una de las cosas que nos interesa es juntar disciplinas con un mismo propósito, que es el poner en valor y conservar el patrimonio.

Mi pregunta es una reflexión y una duda. Tengo la sensación de un vacío profesional. No estoy desmereciendo a quienes están trabajando en este momento en museología en Chile, pero se produjo un vacío en un momento y no está surgiendo una generación de

recambio. Siento que los interesados en museología no tenemos dónde dirigirnos. Cómo accedo yo, una persona normal, a trabajar en los museos. Cómo estudio. Siento que esto debería masificarse mucho más. Cómo queremos generar más museos si no fomentamos la profesión del museólogo. ¿Hay algún lugar donde se creará esta carrera? ¿A dónde puedo acceder para que de aquí a un corto plazo, tenga la posibilidad de trabajar en museos?

Luis Alegría

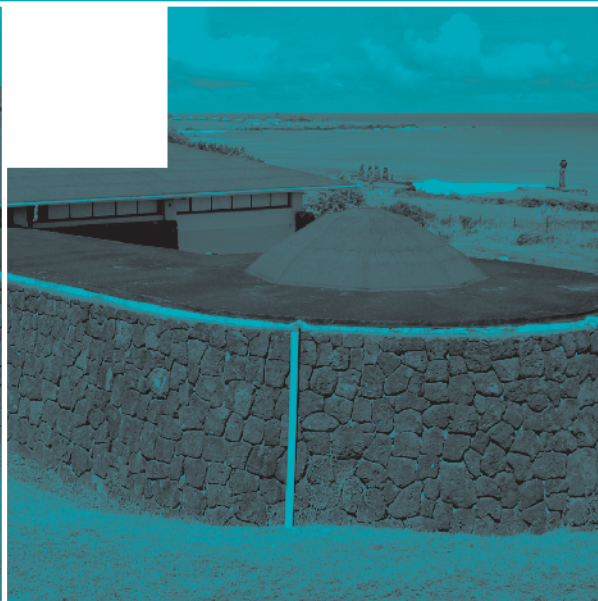
En la Universidad de Humanismo Cristiano estamos trabajando justamente en ese tema. Y se aprobó y creó la carrera de Estudios Patrimoniales y Museología, eso es concreto. También existe un Magíster de Museología en la Universidad SEK, que es otra opción. Y yo siento además, y Miguel Ángel lo dejó planteado, debería considerarse la opción de que la museología no debería reducirse sólo y exclusivamente al museo. Sino, debería considerarse la posibilidad de construir nuevos espacios desde la museología y desde el ámbito de los museos. Y ahí creo que somos demasiado institucionales y estructurados, pero la posibilidad de crear nuevas instancias es un aspecto muy importante.

Nivia Palma

Quisiera compartir con ustedes la información de que el 40% de nuestro público de museos en Chile son estudiantes, de básica, media, universitaria y técnica superior. Para quienes tengan un interés más detallado sobre esta información, está disponible. Digo esto porque de repente construimos afirmaciones que no necesariamente tienen que ver con la realidad. Por supuesto que hay museos que particularmente tienen una gran convocatoria en el ámbito estudiantil, y muchos profesores y profesoras a lo largo de Chile han incorporado a sus prácticas docentes, a partir de las jornadas complementarias, la visita a museos, pero ya no como un interlocutor o visitante pasivo, sino como un actor en vínculo mucho más profundo con incluso los propios profesionales de los museos. De tal forma que hay un trabajo que está abriéndose. Además, quiero señalar que la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos está obligada, cosa de la cual me alegro muchísimo, a partir del próximo año, a tener una línea de desarrollo estratégico vinculada al mundo de la educación, para aportar desde los acervos culturales muy diversos que tienen estas instituciones y su reflexión, al propósito central para el país que es el tema de la calidad de la educación. Estamos obligados sí o sí. Por lo tanto, estamos en ese esfuerzo. También debo decir que no es casualidad que hace menos de un mes, en conjunto con ICOM y con CECA Chile, realizamos

un congreso cuya temática era “Museos y Educación”, que tuvo más de 250 participantes. Tampoco es casual que nos estemos metiendo en estos temas. Está siendo una preocupación no sólo de la gente que está en los museos, sino también de los profesores que están enfrentando grandes desafíos en el campo educacional. De igual forma, señalar que varias universidades están impartiendo la carrera de la cual estamos hablando. Creo que hay un problema de desinformación. Y por último, decir que felizmente, a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos se ingresa por concurso público, salvo la directora, porque ustedes saben, la nombra la Presidenta de la República.

MUSEO DE HISTORIA NATURAL



MUSEO ANTROPOLÓGICO PADRE SEBASTIÁN ENGLERT, ISLA DE PASCUA

MESA MUSEOS DEL SIGLO XXI. ACTUALES DESAFÍOS

AL DE VALPARAÍSO



MUSEO DE ARTES DECORATIVAS



Presentación, Leonardo Mellado, historiador, Museo Histórico Nacional, Dibam.

Introducción a la museología relacional, Joseph Gómez, museólogo, académico Universidad Internacional SEK.

Algunos desafíos para nuestros museos en el siglo XXI, Alan Trampe, Subdirector de Museos, Dibam.

MUSEOS DEL SIGLO XXI. ACTUALES DESAFÍOS. REFLEXIÓN PRELIMINAR

Para Leonardo Mellado hoy por hoy se necesita democratizar el museo, acercar la comunidad a la construcción de sus propios discursos reflejados en esta institución-concepto y en la socialización de la idea de museo que se quiere tener.

Leonardo Mellado González

Licenciado en Educación con mención en Historia y Profesor de Historia, Geografía y Educación Cívica, en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, UMCE; Máster en Museología de la Universidad de Valladolid, España; Profesor de historia medieval de la Universidad Alberto Hurtado y de la cátedra “La construcción de Occidente”, de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Asimismo, es coordinador de Extensión y Difusión del Museo Histórico Nacional, perteneciente a la Dibam.

Si bien el museo está definido como una “institución” con determinadas características, más o menos consensuadas por UNESCO a través de ICOM; es también un concepto, cruzado no sólo por los contextos en los que está inserto –territorio, comunidad, institucionalidad, etc.– sino además por modelos e ideologías –Estado-nación, neoliberalismo, globalización– que lo obligan a pensarse y repensarse en función de las necesidades de las sociedades, colectivos o grupos a los cuales se debe.

Por tanto, el museo es una institución-concepto al servicio de la sociedad, obligado por ésta a dejar de lado su antigua fachada autorreferencial, tan propia de su visión academicista y ególatra, originada de los planteamientos propuestos durante el siglo XIX –aún vigente en ciertas ocasiones– y amoldarse a los requerimientos generados por el dinámico devenir de los tiempos.

De esta forma y en función de las exigencias de las sociedades, surgen obviamente demandas y desafíos para los museos, tanto para el hoy como para el mañana, cuyas soluciones se ven dificultadas por problemas generados al interior de los mismos, tales como: el lento proceso de cambio que éstos enfrentan; el altísimo costo que ello significa; la desvinculación de los museos con las comunidades; en muchos casos la falta de planificación estratégica; en otras ocasiones la desidia de sus funcionarios –alimentada muchas veces por una alienada práctica museística– y relacionado con lo anterior, la carencia de personal idóneo y/o especializado.

Por su parte, factores externos pero vinculados a la institución-concepto de museo también dificultan, en muchos casos, la posibilidad de cambios, revisiones y actualizaciones. Es así como la poca claridad, si no el más mínimo interés en cuanto a legislar sobre una normativa legal que regule de mejor manera la serie de vacíos jurisprudenciales, o directamente la inexistencia de una ley de museos, son un factor de peso. A esto hay que sumar el escaso o nulo interés y compromiso de parte de algunas instituciones sostenedoras de museos, de modernizarlos o actualizar sus discursos. En nuestro país, la no ratificación de ciertas convenciones internacionales sobre museos y bienes patrimoniales aporta negativamente en este sentido.

Y finalmente la escasa cultura museal presente en nuestra sociedad, reflejada en las distintas encuestas de consumo cultural, dan cuenta de una pobre posibilidad de exigencia de cambios, lo que no ayuda obviamente a que esto suceda.

Testear las nuevas necesidades y requerimientos de la sociedad es un deber. No es pararse como dos bloques rígidos frente a frente –museos versus sociedad– a la espera, uno y otro, de que los cambios se produzcan verticalmente, sino de manera plástica, transversal, dinámica y orgánica, como la vida misma.

Hoy por hoy se requiere de museos más comprometidos con los discursos educativos –didácticos e interactivos en lo posible– continuos y permanentes. Más accesibles para los jóvenes, tanto formal como participativamente, como fueron las exigencias planteadas por estos actores, en este mismo lugar, durante la mesa de negociación en la llamada “revolución de los pingüinos”. En otras palabras, con discursos más próximos y no sólo con facilidades de acceso en cuanto al valor de la entrada.

Profesionalizar al museo es otro punto importante que debe ser considerado, puesto que el trabajo inter y multidisciplinario ayuda a la consecución de objetivos y metas encaminados al logro de los

puntos citados y por citar, a posicionar discursos pertinentes y amplios, “multifocales” y con ello, más democráticos también.

Todo lo anterior nos encamina a la democratización del museo. Esto quiere decir democratizar su mensaje, y con ello posibilitar su apropiación socio-patrimonial, a cualquier categoría de visitante, con edades, intereses, motivaciones o nivel socio cultural diferentes, puesto que la exposición –mayor instrumento de comunicación del museo–, debe presentar su discurso en distintos niveles de lectura para que ninguna categoría, por no poseer los códigos necesarios para interpretar el mensaje, quede excluida. Pero además democratizar el museo significa acercar a la comunidad en cuanto a la construcción de sus propios discursos reflejados en esta institución-concepto y en la socialización de la idea de museo que se quiere tener.

Esto último significa decir que el museo debe ser una institución-concepto con una sensibilidad particular en cuanto a que en esta búsqueda de ser un espacio de representación simbólica que posibilita la apropiación social del patrimonio que resguarda, lo hace más cercano a la gente común y a sus necesidades y vivencias, convirtiéndolo además en un espacio representativo de los distintos discursos como también de los actores sociales y culturales, lo que lo muestra como un lugar más

atento de sus públicos. Es menester por tanto que sus voces y testimonios formen parte de su mensaje, ya sea si se trata de museos históricos, de artes, científicos o naturalistas. Con ello, el museo integra y no segrega, incluye y no excluye, es reflejo de la diversidad y no sólo de la identidad y memoria de un grupo, como se da dentro del clásico discurso unifocal, donde se hace parecer a toda la sociedad chilena, “incluyendo” los sectores populares –puesto que ausentes del relato, buscan la forma de insertarse en la construcción de una memoria nacional–, como parte de las elites fundadoras, donde pretenden encontrarse o reflejarse, pero sin embargo no hayan más que un abismo entre lo que creen son los rasgos que definen la identidad de toda la sociedad, aunque en realidad se trate de sólo un sector de ella, provocando fracturas y crisis de identidad. En otras palabras se llega a la retórica lógica de: “soy chileno, descendiendo de chilenos; por tanto mis ancestros populares han participado de la construcción de una identidad nacional. Pero el museo me muestra que sólo las elites han favorecido esta construcción, por tanto ¿me sumo a su discurso?, ¿me identifico del relato?, ¿soy chileno?”

Y finalmente, pero no por ello menos importante, los museos deben constituirse en espacios de reflexión, un lugar para la actitud crítica. Ya no

brinda una única mirada, ya no facilita la “verdad revelada” o hegemónica, sino las múltiples visiones que encierran los objetos. Ya no tiene la última palabra, sino que amplía los discursos, ya no hay verdades, sino ópticas, enfoques, miradas, profundas por supuesto, tanto de lo que quiere transmitir como de lo que quiere ser. El museo del hoy y del mañana debe pensarse y rehacerse con la sociedad, si no seguirá siendo el espejo nostálgico, tipo baúl de los recuerdos, que más nos dice de escaparate de anticuario, caro, disociado, disfuncional y descontextualizado, que un espacio de profunda significación social, material, simbólica y cultural.

INTRODUCCIÓN A LA MUSEOLOGÍA RELACIONAL

...tiene significado en términos de relaciones, no de sustancia.
Susan Langer

Para el autor en la Museología Relacional no se trata de destacar ni de ahondar, literalmente, en la parte descriptiva o erudita de un objeto aislado; sino que el énfasis recae en las reciprocidades profundas entre los conglomerados de objetos del acervo cultural.

Joseph Gómez

Historiador del Arte de la Universidad de La Habana, y museólogo de la Escuela Nacional de Museología. Es candidato a doctor en Ciencias sobre Arte, en la Universidad de La Habana. Se desempeñó seis años como especialista en la Dirección del Patrimonio Cultural, de la Subdirección de Museos y Registro Nacional de Bienes Culturales, del Ministerio de Cultura de Cuba. Además, ha sido por doce años profesor de historia del arte contemporáneo, teoría y crítica del arte, museología y gestión del patrimonio cultural en la Universidad Internacional SEK, y académico en las áreas de museología y museografía en la Universidad Católica de Chile y en la Universidad Diego Portales. También ha participado en proyectos e intervenciones en diversos museos de Cuba y Chile.

Breve aproximación a la Teoría Relacional

La Museología Relacional es un término acuñado por mí, para hablar de un cambio en la Museología que presupone pensar y actuar en el campo de la preservación del acervo cultural y natural, bajo la mirada de la Teoría Relacional.

¿Qué significa eso?

Significa básicamente tener en la mira dos pautas:

- 1- Las cosas¹ pueden aparecer aisladas pero no pueden comprenderse aisladamente.
- 2- La relación *entre* las cosas no está entre las cosas mismas, la pone el participante.

¹ Utilizo “cosa” en el sentido de todo lo que tiene entidad, ya sea corporal o espiritual, natural o artificial, real o abstracta.

Para introducir al lector en esta problemática voy a utilizar una metáfora que en parte tomo prestada de Gregory Bateson. Cuando una persona entra a un museo, éste podría presentársele como un tablero de ajedrez donde hay un juego a mitad de partido. Aunque tal persona fuese el mayor experto ajedrecista del mundo, no tendría cómo saber cuáles fueron todas las jugadas anteriores. Tampoco podría adivinar el curso de todas las jugadas posteriores. Y mucho menos, cómo va a terminar el juego.

No obstante esta situación es ya de por sí complicada, lo que ocurre en la práctica museal concreta es mucho peor. El tablero del museo convencional presenta un juego que el visitante ni siquiera sabe cuál es. Ve ciertas “fichas” o “piezas” distribuidas en el espacio, pero las reglas del juego, así como las fichas que faltan, no emergen por ningún lado. Quizá, si se acerca a alguna de las fichas, hallará un texto o un módulo multimedia que le narra ciertos datos acerca de ella. Rara vez encontrará información acerca de cómo funciona “esa ficha” con respecto al resto de las presentes; y mucho menos acerca de cómo funciona tal ficha con respecto al resto de las fichas ausentes. Pero en el supuesto caso de que este museo imaginario partiera de una base más relacional y pese a que pudiese a disposición del participante este otro tipo de información vincular, el participante nunca po-

dría ver funcionando la relación entre las fichas. Tendría, inevitablemente, que imaginarla.

De cualquier modo, igual es bastante difícil que algún participante esté dispuesto y tenga la capacidad de hacer un esfuerzo de comprensión tan grande como el que significa entrar a reconstruir todas las reglas, todas las variables, todas las funciones, todas las posibilidades de interacción de las “fichas” y todos sus resultados hipotéticos. El exceso de información atenta contra la intelección, y no sólo contra ello, puede atentar hasta contra la supervivencia.

Siendo entonces más “realistas”, cabe primero que nada, bajar las expectativas acerca de lo que el museo, sea cual sea su tipología y su tecnología, puede ofrecer. Es cierto que el aumento de la población no ha ido proporcionalmente acorde con la participación de los ciudadanos en sus museos, pero tampoco es cierto que las visitas a los museos hayan disminuido. Los ciudadanos actuales tienen muchas más opciones y los museos no son el centro de su atención. Pero algo muy distinto es el hecho de que ciertos museos no tengan el *rating* que desearían y otra es que los ciudadanos hayan dejado de participar en la construcción de *musealidades*.

No deberíamos confundir el museo (la institución), con la *musealidad*, entendida esta última como el deseo de las personas de “volver sobre algo”, o como la posibilidad de repetir y confirmar el vínculo con algo. En ese sentido, la *musealidad* tiene una importante carga ritual, que no debe soslayarse. Aunque todas las personas buscan explorar nuevos caminos, adentrarse en la incertidumbre de lo ajeno, y ser flexibles ante los cambios cada vez más acelerados que acontecen a su alrededor, también necesitan, y me atrevería a decirlo no sólo en términos culturales puros; sino también como parte de la “biología”, volver a reunirse con “lo suyo” y repetir el encuentro “con sus cosas”. La *musealidad* es ese espacio sociocultural de re-confluencia.

En ese aspecto, las personas siguen construyendo día a día *musealidades*, aunque los museos no sean capaces de captarlas o no tengan la flexibilidad operativa para crearlas y re-crearlas. Quizás uno de los factores más influyentes en la falta de atención que la ciudadanía presta a los museos, tenga que ver con que éstos se han mantenido al margen de las nuevas *musealidades* construidas por los ciudadanos, dándoles escasa representatividad en los discursos expositivos y divulgativos, no sólo los museos; sino muchas otras instituciones conectadas con la gestión de la preservación del acervo cultural, incluidas las universidades.

Desde esta lógica que acabo de exponer, la pregunta que se desprende es si es un imperativo hacer o no hacer que las nuevas *musealidades* entren a los museos, así como ponderar cuáles serían las mejores formas de lograrlo. El error de la Nueva Museología consistió precisamente en plantearse como una nueva museología y no como un espacio para las *nuevas musealidades*.

Aunque la propuesta inicial no era esa, el concepto terminó difundándose como si la Nueva Museología estuviese constituida por los pensamientos y las prácticas democratizantes autoimaginadas por los nuevos museólogos o de los museólogos renovados, cuando en verdad el cambio radicaba en darse cuenta de que había que abrir las puertas del museo y de otras instituciones y organizaciones, a las nuevas *musealidades* que se estaban armando “en la calle”.

Sin embargo, todo esto se dice fácil, pero ¿cómo se hace?

Obviamente que las recetas no existen, ni siquiera en la buena cocina. Lo posible es crear ciertos mapas, cartografiar escenarios para contar con una guía de reflexión, que oriente y que no instruya o prescriba. Pero esa guía no la vamos a sacar ahora del pensamiento museológico. Vamos a tratar de sacarla de otros espacios de comprensión, pues

creo que “allá afuera” vamos a encontrar claves de mucha ayuda.

II

Si queremos que el museo se haga cargo de las *nuevas musealidades* y se comience a vincular con ellas, lo primero que el profesional del museo debe tener claro es que él y sus colegas de institución se están comunicando. No es que se vayan a comunicar o a establecer políticas de comunicación, o estrategias de comunicación; sino que “ahora ya” se están comunicando, pues desde la perspectiva vincular de la teoría de la comunicación humana, no hay posibilidad de No-comunicación². La claridad sobre este punto es crucial, pues no hay concepto del cual se abuse más, o se aplique de manera más distorsionada y arbitraria, que el concepto de comunicación, especialmente cuando se habla de comunicación humana.

Pero lo más importante, pues es de estricta relevancia en el manejo de las operaciones museísticas, es que comunicarse no es sinónimo de entendimiento y tampoco sinónimo de transmisión de datos de contenido. Me atrevo a afirmar, aunque puede parecer una exageración, que el entendi-

miento o la transmisión de contenidos, son los aspectos jerárquicamente menos relevantes de la comunicación. El nivel jerárquico determinante en la comunicación no es el nivel de los contenidos; sino el nivel de la *Relación* o *nivel Relacional*.

En todo proceso de comunicación, que dicho sea de paso es impensable sin interacción, hay aspectos sintácticos, semánticos y pragmáticos en estrecha conexión. Pero los problemas sintácticos en el museo, tales como la calidad de la señal: buena iluminación, cantidad de estímulos, redundancia en la información, capacidad de transmisión de datos, etc., no nos van a interesar en este artículo especialmente. Tampoco nos vamos a centrar enfáticamente en los problemas semánticos. Damos por sentado que si desde un museo se transmite una señal potencialmente informativa de modo sintácticamente correcto, pero el emisor y el receptor no se han puesto de acuerdo en lo que esa señal significa, vale decir: no han llegado a una convención o acuerdo semántico; lo transmitido carecería de sentido y le faltaría simplemente el contenido. No descartamos la posibilidad de que el emisor proponga al receptor que invente su propio significado libremente, como ocurre en algunas operaciones artísticas contemporáneas

² Actuar como si no nos estuviéramos comunicando es patológico. Algunos autores, como el propio Bateson, creen que uno de los aspectos a tomar en cuenta en la esquizofrenia es el hecho de que no existen esquizofrénicos propiamente tales; sino familias en que determinada persona es forzada a comunicarse como si no se estuviera comunicando.

o en algunos juegos, pero aun así el acuerdo de la libre interpretación debe darse a conocer, debe existir la meta-convencción de que el evento lleva implícito que el receptor fantasee un contenido para la señal recibida. En definitivas cuentas, los problemas semánticos son problemas acerca de la explicitación de las reglas de emparejamiento y pertinencia, y de las referencias que permiten tales explicitaciones. Este aspecto se resuelve en el museo a partir de la facilitación de acceso a los códigos: libros, manuales, imágenes de referencia, para lo cual ayudan mucho las actuales tecnologías multimediales.

Pero en este texto me interesa destacar intensamente el tercer aspecto. El aspecto pragmático del proceso de comunicación, pues la *musealidad* tal como yo la concibo, no es sólo un problema de co-construcción y accesibilidad a los significados, sino también del uso de todo eso y de su efecto sobre la conducta de las personas. Recordemos que el hecho de interesarse por algo, de indagar sobre algo, de prestarle atención a algo, de abrirse a la intelección e intercambio de los códigos; no es un problema, ni sintáctico, ni semántico; sino eminentemente psicológico.

Así pues, cuando hablamos del uso del acervo cultural, del uso de los museos, de los recursos patrimoniales, estamos hablando de los problemas pragmáticos de la comunicación, y en ese

mismo sentido nos hemos metido, sin querer o queriendo, en la psicología de la *musealidad*. Si alguien no se interesa por algo, no desea algo, es imposible que siquiera lo entienda, es casi imposible que remotamente exista para él. La excesiva preocupación de los museos y otras instituciones museísticas por las parafernalias sintácticas y semánticas: calidad material del diseño de las exhibiciones, profusión de tecnologías multimediales, es algo muy interesante pero que se topa con el límite que irremediablemente pone el interés de la gente por apropiarse de esos materiales y de esos contenidos.

Este es el nodo de indagación de la Museología Relacional.

III

¿De qué sirve tener “lo mejor de lo mejor” si la gente no lo usa, no se interesa, no presta atención? Concentrémonos pues en la pragmática de la comunicación (= interacción = conducta) y especialmente en su nivel *relacional*. Quizás esta clase de conocimientos nos pueda decir algo acerca de cómo trabajar en adelante.

Cuando el hombre común se enfrenta a ese juego de ajedrez a medias que es el museo, no sólo necesita que tal o cual “pieza” pueda ser identificada como un alfil o una torre, también necesita que es-

tar ahí, contemplando el juego, posea igualmente un sentido. Tal cual las personas que acuden a los estadios de fútbol, lo importante no es sólo ver como un jugador hace un gol, lo importante es que está jugando su equipo, lo cual implica tomar una postura frente a los otros equipos, definirse frente a los otros fanáticos y también frente al resto de las personas, cercanas o imaginarias, que apoyan a otros equipos rivales o al suyo propio. Es cierto que hay personas que aman ver cualquier partido, pues disfrutan de la calidad de las jugadas sea quien sea quien las haga, pero aun así las personas tienden a identificarse durante el partido con alguno de los equipos contrincantes, aunque no sea el suyo, o ni siquiera pertenezca a alguna liga local o nacional.

El ejercicio del fanatismo al fútbol es un clásico ejercicio acerca de la identidad. Y no tiene que ver tanto con los contenidos mismos del juego sino con la construcción de una conducta circular a la cual recurrir para confirmar cada cierto tiempo la “*pertenencia a...*” y la “*diferencia con...*”. Desafortunadamente el ejercicio de construcción y reconfirmación de la identidad comienza en la familia, se expande al entorno cultural inmediato, alcanza lo social dentro de las naciones y termina en lo internacional, en la forma de alianzas y enemidades profundas que pueden llevar a conflictos sumamente graves. Algunos autores creen que la

mente humana misma está hecha de tal modo que tiende a autoconocerse formando polarizaciones, otros creen que es más bien un aprendizaje cultural. Pero lo cierto es que para el caso da lo mismo, es un fenómeno demasiado extendido como para que no se tome en cuenta, sea cual sea su origen.

Obviamente que en un partido de fútbol, todo está más o menos claro desde el punto de vista relacional. Sin embargo, lo relacional no está tan claro cuando se trata de la compleja trama del acervo cultural y de las miles de versiones de la relación que se dan en cada espacio cultural específico. Cuando las personas construyen su propia *musealidad*, cada objeto significativo, cada proceso relevante, cada imagen atesorada, cada persona especialmente admirada, no responden al esquema maniqueo “mío/ajeno”-“ganador/perdedor” del deporte futbolístico; pero sí encarnan una estructura sutil de diferencias simétricas y complementarias que, aunque de forma más nebulosa, igual están presentes.

Otro aspecto muy relevante a considerar es que el aspecto relacional de la comunicación (= interacción = conducta), a este nivel no opera en el lenguaje verbal. La *musealidad*, tal como yo la veo, es siempre un espacio para el intercambio no-verbal, o como algunos teóricos de la comunicación prefieren llamarlo: para los lenguajes analógicos.

Las simetrías y complementariedades que emergen de la visita al acervo cultural contenido o coleccionado en los diferentes tipos de museos, no se intercambia por los participantes en forma de textos *verbales-digitales*, sino en forma de gestos. Y aquí entiéndase “gesto” como todo lo que alguien puede tratar con otro sin recurrir al significado puesto en palabras³. El nivel relacional de la comunicación no se habla, se actúa. Y el objetivo de este nivel no es intercambiar datos específicos sobre algún tema concreto; sino delimitar posiciones de poder y ganancia entre los participantes. “Todos los intercambios comunicacionales [reales o imaginarios] son simétricos o complementarios, según estén basados [respectivamente] en la igualdad o en la diferencia”⁴. Entonces la pregunta es: ¿Las veces que el participante entra en contacto con el acervo cultural musealizado, quién es su contraparte en el imaginario relacional de la musealidad?

Para elucidar esto es elemental considerar primero que existen descripciones de sistemas interaccionales estables y otros inestables. ¿A cuál de

los dos pertenece la experiencia de entrar en un museo? Para el usuario externo, el museo por lo general forma parte de sus sistemas interaccionales inestables. Los sistemas interaccionales estables son el matrimonio, la familia, la escuela, el trabajo, la parroquia,... es decir, espacios donde la persona tiene intercambios permanentes e importantes para ella, y cuando digo importantes me refiero a valores de supervivencia suficientemente claros. No creo que ningún museo, al menos los tipos de museos más abundantes, tengan para las personas comunes un especial valor prioritario de supervivencia; y compréndase aquí que no digo supervivencia en un sentido material solamente, sino también afectivo, de apego, de acogida espiritual, de seguridad emocional y comunión.

Cuando los museos proclaman que son agentes educativos, la verdad es que es muy difícil, si no irrisorio, que tales proclamas tengan alguna solidez. Con una frecuencia de visita por persona que bordea literalmente el clásico “una vez al año”⁵, nadie se educa o aprende nada significativo y duradero. En ese sentido no hay cómo asegurar que

³ Esto abarca desde el tono de la voz, la forma de caminar o vestirse, regalar un ramo de flores, pintar un cuadro, montar una exhibición de objetos..., o incluir importantes contactos como las veces que una persona toca a otra, la mira, se dirige a ella o la visita a su casa.

⁴ Esta aseveración pertenece a Watzlawick, pero he introducido los corchetes para enfatizar en la aclaración que hace Antony Wilden acerca de que comunicarse no significa solamente estar frente a frente con un interlocutor “real”, sino para que tal hecho ocurra éste debe corresponderse y mantener su conexión con un interlocutor imaginario que le es psicológicamente equivalente.

sea en el intercambio comunicacional con el museo donde la persona forma o configura la *musealidad*. A lo más que pueden aspirar los sistemas interaccionales inestables como el sistema de los museos, es a verse confrontados velozmente con la *musealidad* construida por el participante en sus sistemas interaccionales estables, como la familia y la escuela. Los gestos que el museo le hace al participante apenas alcanzarán a ser co-tejados con el sistema de gestos con los cuales el participante ha construido sus intercambios en la cotidianidad. Aunque, obviamente, no podemos saber cuál será el resultado de ese acoplamiento momentáneo, si podemos prever que no es la *musealidad musealizada* la que necesariamente domina a la *musealidad* inmanente y periférica que aporta el participante; sino que el proceso es, según mi juicio, a la inversa. Es la *musealidad* inmanente y periférica del participante la que da contexto y sentido a la *musealidad musealizada*. La *musealidad* inmanente y periférica es la posición de referencia del individuo activo frente a la *musealidad musealizada*.

En observaciones realizadas por mí a grupos de alumnos universitarios, se me reveló la aprecia-

ción de que pareciera que si logran conectar sus historias personales con el patrimonio cultural, no escatiman esfuerzos en desarrollar emprendimientos concretos dentro del tema. Cuando les pedí que trabajasen por libre elección un ámbito patrimonial constituido oficialmente, el compromiso posterior con el tema fue decreciendo, terminando en un clima general de apatía. Sin embargo, cuando convoqué a los mismos alumnos a que indagaran en su propia historia personal: fotos, libros, objetos, recuerdos de hechos, canciones, lugares..., etc.; para que después trataran de ligarlos a acontecimientos de relevancia cultural más general; la actitud y los resultados fueron totalmente distintos: observé claras muestras de compromiso, laboriosidad y creatividad.

Quizá varios factores influyan en estas observaciones. Uno de ellos es que no se obliga a las personas a estar de acuerdo con determinados contenidos. Posiblemente, al acercarse a un ámbito patrimonial constituido (aunque este ámbito fuese de su gusto y conocimiento previo), produce desde el punto de vista relacional cierta tensión proveniente del aura de autoridad y de la incuestionabilidad que tales ámbitos suelen despertar

⁵ Ni siquiera en la psicología contemporánea se considera fundamental el famoso “trauma”: algo que ocurrió una sola vez pero de manera muy intensa. Actualmente muchas escuelas dudan de que algo así tenga la capacidad de dejar una huella duradera en la psiquis de las personas, al punto de transformarla profundamente o de enfermarla. Lo que se repite tiene mucha más posibilidad de influir a mediano y largo plazo, que lo que ocurrió una sola vez.

en la imaginación. Desde el punto de vista relacional las personas de hoy en día, más acostumbradas al librepensamiento, quizá se vean envueltas en una relación de poder y sumisión que les desagrada, o que les inhibe la voluntad de pensar y actuar. Por extensión ocurre que los ámbitos patrimoniales instituidos oficialmente y “deificados”, presuponen por lo general que aquel que entra en contacto con ellos deba sentirse como un “poca cosa”: como alguien aplastado por una erudición y una sabiduría inaccesibles a los comunes mortales. Pareciera emerger un tipo de relación en que el acervo patrimonial musealizado “le dice” al hombre común: “tú no eres importante”, “tú no sabes todo lo necesario”, “tú no tienes historia”, “no cuentes con mi apoyo”... poniendo al participante en una situación contradictoria según la cual debe identificarse y construir identidad con aquello que a fin de cuentas le es extraño porque “impone distancia” y por tanto “no le quiere” y “le abandona”.

Pero no tengo ninguna seguridad de que lo que parece válido para estos alumnos se repita con otros participantes. Muchas personas están acostumbradas a las relaciones de poder sumisión; y muy por el contrario, les molesta la autonomía que presupone establecer relaciones simétricas de “tú a tú”. Hay grupos culturales que evaden las relaciones simétricas, y entornos culturales donde

simplemente son tabú. La posibilidad de “despido por necesidades de la empresa”, genera un entorno selectivo donde ningún subordinado se atreve a develar relaciones simétricas con sus jefes. La posibilidad de “perder un cliente”, impide que aquel que brinda un servicio deleve interacciones simétricas con el comprador. Por lo general, las personas que se encuentran atrapadas en la doble emboscada que significa la simetría prohibida con los jefes y la simetría prohibida con los clientes, sólo tienen dos opciones: o se transforma en un auténtico sumiso; o en un hipócrita profesional. Es interesante observar que en los países donde algunas clases sociales (casi siempre la clase media y media-baja) se encuentran atrapadas en la doble emboscada “jefe-cliente” anteriormente descrita; dichas clases aparentan estar integradas por personas “calladas”, “tímidas” que ostentan una exagerada amabilidad formal, unas filosofías tolerantes y unas alturas democráticas, bastante poco creíbles; siendo entonces la vida intrafamiliar la jungla en donde, a puertas cerradas, participan de las más desenfundadas y perversas simetrías.

Pero, el museo, al no constituirse para el usuario externo como una parte de sus sistemas estables, no es un espacio donde el participante se vea forzado a fingir, pero tampoco, y por lo mismo, puede describirse como un espacio donde el participante se sienta especialmente conminado a ser auténtico.

tico. Como sistema de interacciones ocasionales, el museo se vuelve un entorno bastante indiferente o neutral desde una perspectiva estrictamente relacional, lo cual lo hace presentarnos dos hándicaps: tendencia a la desmotivación, o “espejo” donde las personas pueden proyectar su propia *musealidad*.

Y en ese sentido creo que la opción más deseable es entonces la segunda, con todas las dificultades que ello acarrea y con el dramático cambio de mentalidad que presupone para el pensamiento museológico.

Para pasar al análisis de un caso concreto muy significativo es preciso recapitular las distinciones de partida de la Museología Relacional y agregar algo a ellas.

1. Las cosas pueden aparecer aisladas pero no pueden comprenderse aisladamente.
2. La relación entre las cosas no está entre las cosas mismas, la pone el participante.
3. El participante trae consigo toda una historia personal de vínculos simétricos y complementarios que podría transferir cuando se vincula al museo.

Desde estas premisas entonces cabe esquematizar un ideal museográfico relacional que consistiría en que:

- a. las comunidades propongan las museografías.
- b. las comunidades ejecuten sus propias museografías.
- c. las museografías estén orientadas hacia el develamiento de las relaciones simétricas y complementarias que las comunidades establecen con determinado tema.

Dinamitando el Museo

El mejor ejemplo que puedo ofrecer de esto que estoy proponiendo es “*Mining the Museum*” cuya traducción podría entenderse como “Explorando el Museo” o quizá mejor “Excavando el Museo” (en el sentido de excavar una mina para extraer mineral o de excavar un yacimiento arqueológico) o... también se podría entender en un sentido más interpretativo como “Dinamitando el Museo” (en el sentido de poner explosivos para deconstruir el discurso museográfico). Este es el título de una intervención museográfica realizada por el artista neoyorquino Fred Wilson en 1992-93, en la “Maryland Historical Society” de Estados Unidos.

De manera aparentemente muy sencilla, el artista utilizó la colección del museo para realizar una serie de yuxtaposiciones de objetos con el fin de ahondar en las experiencias de los afro-americanos y los indígenas americanos en Maryland. Wilson no examina los objetos acumulados en los depósitos del museo para encontrar “una historia” o “La Historia”, sino que parece examinarlos con la misma secreta desconfianza de un experto psicoanalista que sabe que una historia contada casi siempre sirve para ocultar una historia que no se quiere contar, o como un versado semiólogo (o quizá como un dadaísta) que sabe que los códigos son condicionales y que si se cambia la forma en que las partes de un conjunto significativo están usualmente conectadas, se podría abrir tal conjunto a nuevas posibilidades de intelección y significación. Pero sobre todo, y esto es lo más importante, Wilson *mapea* la colección desde su propia memoria afectiva, y la usa para proyectar sobre ella la oportunidad de desahogar y reparar simbólicamente el dolor de los crímenes cometidos contra su raza.

Para animar a los visitantes del museo a reexaminar sus propias actitudes y su comprensión de los nexos inter-étnicos invisibles pero circulantes, colocó dentro de una misma vitrina un bello juego de té de plata junto con unos grilletes para esclavos. El artista no dice lo que quiere decir: pero al inser-

tar estos dos elementos aparentemente tan dispares, sin coherencia lógica entre sí, como ocurre en los síntomas neuróticos o en los sueños, donde se mezclan elementos “arbitrariamente”, produciendo sensación de extrañeza; coloca al observador en situación de enfrentarse a una forma de ver la historia que ha permanecido reprimida socialmente, sobre todo en Estados Unidos, y que tiene que ver con que, detrás del famoso “sueño americano” también se encuentra la relación entre explotación humana y riqueza.

En el nivel del metamensaje se refuerza la simetría del artista neoyorquino afro-norteamericano frente a la historia oficial; y por otro, se muestra como cierto período de la historia económica del país, estuvo marcado por metamensajes de poder/su-misión equivalentes a la díada complementaria: esclavista/esclavo.

Con objetivos similares, en otra sala instaló un juego de sillas victorianas, tapizadas en terciopelo, frente a un poste de flagelación. Enfrenta objetos que nunca aparecieron juntos en el espacio histórico “real”, ni en el discurso museográfico tradicional, pero que socio-económicamente podían estar estrechamente vinculados: lujo-comodidad y tortura laboral: el éxito económico vinculado a la violación de los derechos humanos y civiles de los negros y de las etnias originarias.

En la Museología Relacional no se trata de destacar, ni de ahondar literalmente, en la parte descriptiva o erudita de un objeto aislado; sino que el énfasis recae en las reciprocidades profundas entre los conglomerados de objetos del acervo cultural; así como del propio proceso de musealización del que forman parte. En la museología relacional los objetos de colección no son considerados como objetos propiamente tales con significados fijos, sino como unidades semánticas potenciales que adquieren sentido en relación con otros objetos y con la *memoria transferida* por las comunidades que participan en la observación.

Wilson realiza también otra operación relacional con el fin de que los visitantes se alerten de las discriminaciones y las omisiones de la historia y del arte. Para ello, situó varios pedestales vacíos y otro intervenido, con el nombre del abolicionista negro Fredrick Douglas, junto a un busto de Andrew Jackson, séptimo presidente de los Estados Unidos. En la Museología Relacional no sólo es importante re-combinar lo que está presente en las colecciones o manifestaciones del acervo cultural; sino hacer patente las ausencias, las omisiones, pues en tales ausencias u omisiones se encuentra precisamente lo que se quiere ocultar: el conflicto social reprimido.

La misión de “cura social o sanación social” a que se adscribe en parte la Museología Relacional, apuesta por transparentar las conectividades entre los acontecimientos que precisamente no se desea mostrar, pues mientras estas conectividades sigan reprimidas, distorsionadas, enmascaradas, no explicitadas, no transparentadas, la convivencia y el bienestar comunitarios se hacen inviables.

Fred Wilson es un caso extraordinario de asertividad relacional en muchos sentidos, y con ello funda las bases de un nuevo paradigma porque, esencialmente, no opera desde la lógica del museógrafo tradicional o del curador tradicional. Como miembro de la comunidad de artistas, acostumbrado a las operaciones objetuales expresivas propias de las vanguardias, como alguien familiarizado con la semiótica objetual y del comportamiento, propia del saber en las Artes Visuales Contemporáneas, y como miembro además de la comunidad afro-norteamericana descendiente de esclavos, *transfiere su memoria*, que es también la memoria potencial de su comunidad, al accionar del museo. Pero, haciendo gala de un verdadero estudio relacional en este acontecimiento museológico es imprescindible destacar dos de las contrapartes relacionales de Wilson, es decir: los directivos del museo que permitieron tal intervención, así como el público que acogió positivamente dicha instalación.

Y aquí vale la pena detenerse para que se comprenda mejor la aplicación de la Teoría Relacional dentro de la Museología y la Museografía.

En todo entorno complejo, como son las culturas y los ecosistemas, operan componentes aleatorios y componentes selectivos. El poder del *refuerzo selectivo* es tan crucial como el poder de las alternativas disponibles, pero el poder del refuerzo selectivo tiene una jerarquía más alta que las opciones disponibles (siempre y cuando haya, efectivamente, alternativas disponibles).

Los directivos de la Maryland Historical Society no estaban “obligados” a optar la propuesta de Wilson. El público tampoco estaba obligado a preferir la propuesta ofrecida por Wilson. Si en un futuro próximo, por ejemplo: múltiples artistas presentaran propuestas parecidas a las de Wilson en los museos del país, y los directivos de los museos no las aceptasen (o aunque fuesen aceptadas institucionalmente, el público destinatario no las apreciara) de nada servirían tales propuestas. Por “geniales” que fuesen, igual podrían quedar condenadas al ostracismo y a la desaparición.

Para que las propuestas “sobresalientes” sobrevivan y se desarrollen, el entorno en que emerge la propuesta también tiene que ser “sobresaliente”. Desde la perspectiva relacional el mérito o el

desmérito jamás pueden ser atribuidos a una sola instancia aislada. En la teoría relacional de la comunicación, se produzca o no entendimiento, tengan lugar maravillas o monstruosidades recíprocas: la responsabilidad es siempre compartida, no desde un punto de vista moralista, sino desde un punto de vista pragmático.

No obstante, la díada relacional Poder/Sumisión, tan odiosa siempre, pero a la vez tan extendida en casi todas las organizaciones, no desaparece ni siquiera en los entornos museísticos más democráticos. El poder puede oscilar, puede invertirse, puede alternar, pero jamás deja de existir, siempre hay alguien, o algo, que se transforma en determinado momento en la *pauta que selecciona*; siempre hay alguien o algo que adquiere legítimamente o se abroga el derecho de preferir, de elegir. Sin embargo, lo relevante no es meramente el nombre del seleccionador: llámese jefe, mercado, tipo de ocupación laboral, penurias climáticas, mentalidad predominante, poder económico, conveniencia política, desastre ecológico, multitudes votantes..., lo que importa es el lapso de tiempo que permanece prefiriendo, es decir, la cantidad de veces y la extensión territorial de esa preferencia.

Por citar un ejemplo cultural cotidiano: imagínemos que todas las personas en el mundo ameri-

cano frente al acervo cultural de todas las bebidas disponibles, prefieran la Coca-Cola, y que esa preferencia dure un siglo. No es de extrañar entonces que la compañía que produce la Coca-Cola alcance un nivel tan alto de poder operativo y mediático que termine creando el círculo vicioso según el cual mientras “más me prefieran, más me preferirán”, o lo que es lo mismo que decir que la posibilidad de que otras bebidas de otras culturas alimenticias emerjan, se reduce a la mínima expresión, perdiendo el sistema toda su flexibilidad (entropía), y transformando a los directivos de la Coca-Cola en tiranos absolutos, en depredadores absolutos, aunque esto haya ocurrido, y por lo general ocurre, de manera inconsciente, paulatina y anónima. Fue la preferencia, vale decir: el *refuerzo selectivo* de los consumidores comunes y corrientes el que posibilitó que tal estado de desequilibrio se produjera en el acervo cultural. Es cierto que los medios masivos crean estados de opinión, tendencias de pensamiento y motivaciones artificiales, pero lo cierto es que para que tal poder mediático se mantenga y alimente, el público tiene que seguir prefiriendo los contenidos de tales mensajes. Y he aquí algo crucial: ¿Cómo se puede controlar que el *refuerzo selectivo* no produzca monstruos? ¿Cómo se puede controlar que el *refuerzo selectivo* de los consumidores no produzca un desequilibrio tal que la diversidad del patrimonio cultural y natural termine desapareciendo?

Creo que este es el verdadero problema de estudio actual de la Museología, y con ello comparte responsabilidades comunes y muy estrechas con la Ecología.

Pero volvamos a la propuesta de Wilson y la Maryland Historical Society: ¿Qué impacto tuvo esta propuesta paradigmática? ¿Cuál fue su extensión al cabo de 14 años de realizada?

En su oportunidad, las diferentes comunidades de Maryland entendieron claramente que la exposición estaba dirigida a evidenciar los vínculos entre los descendientes y los dueños de esclavos. Unos y otros pudieron experimentar el alcance ético de la deconstrucción de Wilson, a la vez que se sintieron llevados a reconsiderar sus posiciones acerca de la historia, la raza y el arte mismo. El número de personas que visitó la exhibición constituyó un record para el museo. Wilson expresa: “*Mining de Museum hizo florecer mi fe y confianza en los demás y también mi fe en que el arte puede marcar una diferencia en la vida de las personas, los museos pueden marcar una diferencia en la sociedad y yo puedo marcar una diferencia como artista*”.

Tomemos las palabras de Wilson y miremos a nuestro alrededor. ¿Qué museos están marcando alguna diferencia en la sociedad?

Escuchamos miles de discursos sobre Nueva Museología; pero por ahora, todo eso termina en las mismas vitrinas de siempre, con los mismos objetos de siempre. Cambios cosméticos...

Todavía no es ni siquiera común esperar la participación de artistas o comunidades de artistas en intervenciones museográficas que pertenezcan a museos o colecciones que no sean propiamente dedicados al Arte. He tenido la desgracia de escuchar varias veces la opinión de que los artistas y la creatividad artística nada tienen que ver en los museos que “no son” de Arte; y que las Artes Visuales Contemporáneas no tienen ninguna conexión con el estudio y el trabajo de la preservación del Patrimonio Cultural. Esas aseveraciones provenientes de circuitos muy desinformados, todavía predominan en algunos sectores que toman decisiones. No obstante creo que cada vez son menos y tengo fe (la misma de Wilson) en que la Museología Relacional y las prácticas Museográficas Racionales abrirán caminos para que tales posturas retrógradas no prevalezcan en el ámbito de la salvaguarda del acervo cultural y natural.

Bibliografía

BATESON, G. (1984). Pasos hacia una ecología de la mente. Ediciones. Carlos Lohlé. Buenos Aires.

BATESON, GREGORI. (1979). Espíritu y Naturaleza. Amorrortu Editores. Buenos Aires.

DAVID, DOUGLAS. (1990). The Museum Transformed, Design and Culture in the Post-Pompidou Age. New York. Abbeville Press.

FERNÁNDEZ, LUIS ALONSO. (1993). Museología. Introducción a la teoría y Práctica del museo. Alianza Editorial. Madrid.

FERNÁNDEZ, LUIS ALONSO (2003). Introducción a la Nueva Museología. Alianza Editorial. Madrid.

GLASERFELD, E. von. (1998). Despedida de la Objetividad. En El Ojo del Observador. Contribuciones al Constructivismo de Paul Watzlawick y Peter Krieg. Gedisa Editores.

LAHITTE, H.B., J.A HURRELL y A.R. MALPARTIDA. (1987). Relaciones: De la ecología de las ideas a la idea de ecología. Ed. Nuevo Siglo. La Plata.

LINARES, JOSÉ. (1994). Museo, Arquitectura y Museografía. Ediciones J.F. Madrid.

MALPARTIDA A & L LAVANDEROS (1995). Una aproximación sociedad naturaleza. El Ecotomo. Revista Chilena de Historia Natural, Vol 68:419-427.

MUSEUM INTERNATIONAL. Revista trimestral. UNESCO. París. Blackwell Publishing.

PAUL CONNERTON. (1989). How Societies Remember. Cambridge University Press, Cambridge England.

WATZLAWICK, PAUL ET AL. (2002). Teoría de la Comunicación Humana. 12ª Edición. Herder. Barcelona.

WILDEN, A. (1979). Sistema y estructura. Alianza Editorial. Madrid.

ALGUNOS DESAFÍOS PARA NUESTROS MUSEOS EN EL SIGLO XXI

El autor sostiene que estas instituciones deben posicionar su rol como un componente indispensable para el desarrollo social del país, asumiendo un rol activo en el mejoramiento de la calidad de vida de las personas.

Alan Trampe Torrejón

Subdirector Nacional de Museos. Licenciado en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile (1989). Magister en Estudios y Administración Cultural, Universidad de Tarapacá (1998). Ha desarrollado proyectos de investigación, documentación y museografía en el Museo Histórico Nacional de Chile, Museo de Artes Decorativas, Museo de Santiago, Casa de Moneda de Chile, Banco Central de Chile, Banco de Chile, Fundación Chile Proyecto Lota, Municipalidad de Punta Arenas / Director de Proyectos de la Corporación del Patrimonio Cultural de Chile / Asesor de proyectos ICOM Chile / Director Museo Regional de Magallanes / Coordinador Asociación de Museos Magallánicos / Publicación. Diagnóstico de los Museos en Regiones, Fundación Andes, Subdirección de Museos DIBAM, 1992 - 1993, Diagnóstico de los Museos Chilenos, Fundación Andes, ICOM Chile, 1997 - 1999.

Al preguntarme sobre los desafíos que deben afrontar nuestros museos en el siglo que comienza podría optar por una respuesta evidente que apunte al mejoramiento de las condiciones básicas de funcionamiento de éstos, a saber: mejor infraestructura, mayores recursos financieros, equipos de funcionarios idóneos y suficientes para desarrollar las funciones de cada institución, entre otras. Efectivamente, estos aspectos deben ser asumidos por quien corresponda de acuerdo a la dependencia administrativa que cada entidad tenga. Pero estos temas, que por lo demás responden a deudas históricas, deberán ir solucionándose de acuerdo al posicionamiento y validación que éstos logren alcanzar en su entorno y ante sus comunidades.

Entonces no me referiré especialmente a este tipo de desafío que, en el caso de los museos coordinados por la Subdirección Nacional, está siendo asumido a través del Plan Nacional de Mejoramiento Integral, que está permitiendo solucionar

problemas vinculados a los edificios (restauración y ampliación, climatización, seguridad), a las colecciones (documentación, investigación, empaque y depósitos), a los servicios a usuarios (renovación de museografías, accesibilidad, tiendas, cafeterías, baños) y a los propios funcionarios (oficinas y otras dependencias para el adecuado desempeño de sus funciones). Este plan, que se inicia el año 2001, apunta a renovar completamente la red de 23 museos regionales y especializados –que se encuentran distribuidos entre Antofagasta y Puerto Williams– al año 2010¹.

En esta oportunidad me referiré a otros desafíos, quizá menos evidentes pero no menos importantes y definitivamente más complejos de abordar.

El primero de ellos dice relación con “el concepto de museo”. Cuando digo esto estoy pensando en la complejidad que significa hoy definir “el museo”. Estamos ciertos de que es conveniente y práctico contar con una definición pero el análisis de la realidad de las instituciones museales nos señala que existen múltiples posibles definiciones. Esta complejidad se puede ver reflejada en todo lo que son y hacen, pero también en todo lo que se espera de éstos por parte de la comunidad, entendiendo a ésta como la comunidad local, cer-

cana geográficamente, o como la comunidad de interesados entendida como especialistas, teóricos y académicos que tratan estos temas.

En la práctica vemos que cada uno es un caso particular. El territorio en el que está instalado, las características de sus colecciones, la comunidad que lo rodea, la estructura administrativa que lo sostiene, las personas que lo hacen funcionar, son factores que determinan su figura. En este sentido es que uso la frase de Marco Polo: “cada ciudad recibe su forma del desierto al que se opondrá”, como una ilustración de cómo la imagen museo debe ser el resultado de su relación con su entorno.

Así, la propia definición aparece como un desafío a abordar individualmente por cada institución. Desafío que podríamos plantear ocupando la pregunta que Octavio Paz se hace en su obra *El Laberinto de la Soledad*: “¿Qué somos y cómo realizaremos lo que somos?”.

En definitiva, lo que planteo es que hoy no me parece relevante una discusión teórica por alcanzar una definición que dé cuenta de la generalidad del ser y el deber ser de un museo abstracto. Creo que es mucho más necesaria la discusión al interior de cada institución, pero con relación a su entorno,

¹ Mayores detalles sobre el Plan se pueden encontrar en la página www.museoschile.cl

a su definición. Me interesa sobremanera la capacidad de cada uno para identificar y formalizar su visión y su misión, así como sus objetivos. Son estas herramientas las que le dan sentido e identidad, yendo un poco más lejos me atrevería a decir que la propia misión es la mejor definición para cada uno de ellos. Aprovecho otra referencia que de alguna manera acompaña este juicio: “El mundo de la museología está en ebullición: los museos no solamente se renuevan, se transforman, se reconstruyen, sino que también se multiplican los métodos y las definiciones parecen demasiado estrechas para las nuevas realidades”².

Siguiendo este pensamiento puedo sumar otra reflexión que surge de la lectura de Goodman³, quien desde su línea constructivista habla de mundos no de museos, y del cual puedo extrapolar algo como: No debería aplicarse una teorización que pueda “verificarse” en cada uno, sino el ejercicio de realizar los ajustes necesarios para que cada uno pueda ser, más bien, “validado” en su comunidad. Así, resguardarían un valor más que una verdad.

En esta presentación he utilizado una serie de citas, tomadas de distintas publicaciones que he

revisado en los últimos meses, que de alguna manera dan cuenta de la variedad de miradas y complejidad de entendimientos que rodean este mundo. A modo de ejemplo tres de ellas:

“¿Habrà que reaccionar ante los acontecimientos o adelantarnos a ellos activamente? La respuesta que las organizaciones den a esta pregunta podría ser la clave de su supervivencia, a medida que las exigencias del público y el mercado incidan cada vez en mayor medida en sus actividades cotidianas y en sus objetivos a largo plazo”⁴.

“El museo no ya como un contenedor de objetos designados y a menudo sacralizados, sino como una verdadera “fàbrica” de patrimonio, reveladora en sus productos patrimoniales de las tensiones y los consensos, políticos, sociales y culturales de la propia comunidad”⁵.

“El reto sigue siendo acrecentar la comprensión de los mecanismos de exclusión y las fuerzas actantes en la institución y en el campo cultural, con el fin de poder intervenir en ellos, entablar diàlogos cada vez más abiertos con sectores interesados y participantes... El reto es que la relación museo–

² Michel Côté. Museos de México y del Mundo. Nº 2. CONACULTA INAH. 2004

³ Nelson Goodman. Maneras de hacer mundos. Madrid: Visor, 1990.

⁴ Nancy Hushion. Museum International, Nº 202, 1999. (París, UNESCO).

⁵ Joseph Ballart Hernández Jordi Juan i Tresserras. Gestión del Patrimonio Cultural. Ariel Patrimonio, 2001.

sociedad sea el verdadero soporte y fuerza de la institución”⁶.

Haciendo el ejercicio de extirpar palabras de cada cita se logra visualizar una parrilla de definiciones, requerimientos y anhelos que refuerzan la idea de la actual complejidad que como sombra o aura acompaña a estas entidades: espacios de propuesta y futuro, fábrica de patrimonio, observatorio, plataforma, espejo, mediador, ojos al futuro, ventana en vez de bodega, foro de interacción, puente entre culturas, entre otros.

¿Tanto esperamos de nuestras instituciones? Al parecer sí. Pero esto no debe sorprendernos, al menos a quienes trabajamos día a día en o con ellos, para los que sabemos lo que la institución puede hacer cuando consigue sintonizar con su entorno, para los que pensamos en él como algo mucho más allá de un edificio y sus colecciones, para los que creemos en su potencial como agente de cambio y desarrollo.

Coincidentemente con uno de los aspectos planteados por Mario Chagas en su presentación, otro desafío que me parece importante visualizar dice relación con asumir las tensiones que vibran per-

manentemente en la acción museal, algunas de las que puedo identificar hoy son:

Funcionamiento	—	Financiamiento
Acción	—	Participación
Conservación	—	Apropiación
Educación	—	Desarrollo
Objetos	—	Sujetos
Recursos	—	Discursos
Responsabilidad	—	Aventura
Información	—	Motivación
Conocimiento	—	Sentimiento
Utilización	—	Sustentabilidad

Identificar, primero, y trabajar después, estas tensiones son una tarea que se debe asumir como acción permanente en el manejo de estas entidades.

Para terminar, me permito señalar algunos otros desafíos que esperaba fueran abordados por estas entidades:

Ser cada día más flexibles, dinámicos, permeables y sensibles. Trabajar con y para las diversidades. Abordar pasado, presente y futuro.

⁶ Graciela Schmilchuk. “El público: ¿clientes o ciudadanos con derechos?”. Museos de México y del Mundo. N° 1. CONACULTA INAH. 2004

En el caso particular de la realidad chilena, creo que debemos preocuparnos por: ganar en asociatividad, potenciar el trabajo en red, posicionar su rol como un componente indispensable para el desarrollo social del país, comprender el valor de la información como herramienta de validación estratégica.

El desafío de la Subdirección Nacional de Museos es promover el desarrollo armónico y sostenido de los museos de Chile. Llevar adelante el Plan Nacional de Mejoramiento Integral de éstos, que coordina. Todo lo anterior, lo entendemos como medios para alcanzar un fin último, como es el aportar al mejoramiento de la calidad de vida de las personas, asumiendo un papel activo en la construcción de un futuro mejor.

DIÁLOGO CON EL PÚBLICO

Es una consulta muy concreta. Para los expositores en general, y para el señor Aldunate en particular, porque en su presentación se puso el tema en el tapete, del acceso a Internet de los estudiantes y de los portales que deben tener los museos. Internet es una herramienta de doble filo, porque puede acercar al público o lo puede alejar, ya que puede decir “Ya vi la página, no voy al museo”. ¿Cómo manejan ese desafío que representa como herramienta Internet, desde los museos?

Carlos Aldunate

Bueno, yo planteé dos problemas. Uno, el que se nos creó con Internet desde que se popularizó nuestra página. Bajó, en un porcentaje chico pero bajó, el número de estudiantes que nos visitaba. Pero también puse el tema de la competencia que tiene el mundo virtual con el mundo del museo. Desgraciadamente no tuve mucho tiempo para desarrollarlo, pero la verdad es que hoy día existe y se nos viene encima, y todavía no sé cómo manejarlo, porque tampoco sabemos mucho en qué va a terminar este mundo virtual. Los museos tienen objetos originales, y por eso se distinguen. Entonces, curiosamente, desde la popularización

de Internet, es cuando más demanda hemos tenido también por nuestras piezas a través de otras organizaciones internacionales y nacionales que nos piden autorización para publicar. O sea, Internet, si bien es por un lado una competencia para los museos es también un medio de difusión gigantesco, y por supuesto que yo creo que va más por ahí la cosa.

Un comentario y una consulta. Cuando escuché acerca del museo de arte y el arte precolombino, tenía la esperanza de que cambiara el concepto que hasta hoy existe de subestimar el trabajo de esos grandes artistas precolombinos. No obstante, seguimos subestimando el trabajo de los herederos de ese arte, de esa tecnología que usted tiene en ese museo, y se le sigue denominando artesanía. Me interesaría saber cuáles han sido los avances, las intervenciones que ustedes han podido hacer a través de la institucionalidad, que coloniza de alguna manera la socialización y difusión de esta pequeña palabra, que cuesta mucho cambiarla, pero que hoy día los descendientes de estos grandes artistas todavía contribuyen para que este arte no se muera.Cuál es el desafío también.

Carlos Aldunate

Tal como se manifestó en la exposición, este mundo precolombino no ha terminado, sino que es un mundo que todavía está vivo, que está produciendo y que su arte tiene la misma dignidad. Eso es un tremendo desafío. La institucionalidad patrimonial, por ejemplo, en Chile, pegó un gran salto, probablemente muy poco conocido todavía. Pero hubo una mesa que estuvo reflexionando sobre el patrimonio cultural del país en general, durante seis meses y entregó en septiembre sus conclusiones a la Presidenta de la República, y, según tengo entendido, el gobierno está trabajando activamente en el tema del patrimonio cultural. Y dentro de este asunto hay un énfasis muy grande y muy destacado, en el patrimonio cultural inmaterial, y sobre todo, en el tema del arte y las artesanías vernáculas de los pueblos originarios. Así que yo pienso que ahí va a estar la respuesta de su justificada inquietud.

Se habla del mejoramiento de los museos, pero cómo se operacionaliza eso. Algunos ejemplos: el Museo Regional de Atacama se está cayendo, derrumbándose; los contenidos, las obras del museo, no se actualizan. Por otra parte, uno entra en la página de SURDOC y encuentra errores en la clasificación de las piezas. Estamos de acuerdo

en que son los desafíos. Pero los desafíos reales, más allá de lo que es la política de mejoramiento de los museos, ¿cómo se están operacionalizando?

Alan Trampe

Como dije al principio, fue una opción ocupar los desafíos explicando o dando cuenta de los temas concretos que se están abordando hoy día. Me parecía que estos desafíos son más amplios que el tema de los museos de la DIBAM, era una discusión que era interesante aprovechando el público aquí presente. Mencioné en el caso de los museos de la DIBAM, que nosotros estamos llevando a cabo un plan, que tiene recursos, que empezó el año 2000 y que está apuntando a terminar el 2010, que implica un mejoramiento integral de nuestros museos. En el caso del Museo Regional de Atacama que señala, efectivamente después de un trabajo de diagnóstico y un proyecto de pre-factibilidad que ha tomado tres años, una conclusión es que el edificio que hoy día alberga el museo no es el adecuado de acuerdo al objetivo y a la misión de la institución. Entonces se está desarrollando un proyecto de diseño para un nuevo museo. Se va a construir uno nuevo en Copiapó. El problema en este minuto está en la definición del terreno. La Casa Matta, que hoy día acoge al museo, no tiene posibilidad de ser ampliada ni de acoger todos los servicios que se requieren, por lo

cual en este caso, que es uno de los pocos casos que tenemos, vamos a optar por un nuevo edificio. Pero eso que está pasando con el Museo Regional de Atacama está pasando con los 23 museos que nosotros coordinamos, y además hay proyectos asociados a los tres museos nacionales. Este es un plan que tiene recursos, se están invirtiendo miles de millones de pesos, es una inversión sin precedentes en los proyectos de museos en Chile, con un aporte importante de los gobiernos regionales, con un aporte importante sectorial. En los últimos años ha habido un aumento considerable de recursos, pero como la deuda histórica con los museos estatales, y seguramente con el resto también, era muy grande desde el punto de vista de recursos humanos, de operación, todavía tenemos cosas pendientes. Lo que se mencionaba del SURDOC, hace siete, ocho años atrás, no existía esta herramienta, ahora está en Internet y es una herramienta que se está poblando y mejorando. Estamos conscientes de que hay errores y se está trabajando para solucionar esos problemas. Desde mi perspectiva, nosotros vemos el vaso medio lleno y no medio vacío, vamos avanzando positivamente. Y un último comentario, es que esta dinámica de mejoramiento está también siendo llevada por museos privados, por municipales, el caso de Osorno, de Los Ángeles, de Castro. Existen hechos concretos, recursos comprometidos y apoyos institucionales estratégicos, siempre nos gustaría

que fuese un poco más, pero estamos avanzando.

Mario Chagas

Para finalizar me gusta hacer un registro y un comentario. Un comentario también que es una provocación. Yo registro que me agrada mucho esta mesa porque puedo percibir muchos puntos de conexión con lo que se hace o lo que se piensa en Brasil hoy. Las reflexiones siguen juntas y eso me parece que con las diferencias que son peculiares, que son propias, seguimos adelante. Pienso incluso, que tenemos reflexiones en América Latina que no son las mismas que se hacen en Europa, o en otros lugares. Me gusta eso y me parece bien. Me gusta también pensar la cultura precolombina como cultura contemporánea, que sigue haciendo futuro, que los objetos materiales tienen futuro, condicionan nuestro futuro, producen futuro, pero creo que es necesario decir que no es la misma cultura precolombina, que es otra, que ha cambiado mucho. Y sobre la museología relacional, que creo muy importante, me gusta pensar eso. Otra cosa, entre las referencias bibliográficas que usted ha citado, no he percibido una de la museología, no hay un autor de la museología. ¿Es intencional? ¿Por qué lo hace así? ¿Por qué lo mismo que llama museología relacional no lo llama solamente museología? Hay una tradición dentro de la museología que desde los años 80 –y que es tributaria de

Santiago de Chile-, piensa la museología como el estudio del hecho museal, es la relación entre los hombres y mujeres y los bienes culturales en un escenario que se llama museo o no. Es una disciplina que trata de estudiar la relación entre los hombres y los bienes culturales en el espacio. Esa triangulación, seres humanos, bienes culturales – patrimonios, espacio, que es lo mismo que territorio, comunidad y patrimonio, es lo mismo con otro foco. Entonces me pregunto ¿por qué no tener en cuenta también la producción que se hace dentro de la museología?

Joseph Gómez

Tu pregunta es muy interesante, y te digo una cosa muy importante. Precisamente no hay ni un solo autor de la museología, porque una de las misiones que me he propuesto es tratar de transferir los conocimientos que se producen fuera de la museología. Porque la museología siempre ha sido poco relacional. Se dice interdisciplinaria, pero en realidad se queda en el mismo círculo. Se dice que trabaja en la comunidad, pero se queda en el mismo círculo. Es decir, actualmente -porque esto tiene que ver con algo muy concreto-, en las ciencias biológicas, en las ciencias sociales, hay paradigmas sumamente interesantes que nos podrían permitir traer a la museología herramientas para concretar y operacionalizar nuestros deseos. Por ejemplo, aquí mismo en Chile, hay una corpo-

ración, Síntesis, con científicos chilenos, argentinos y peruanos, mencioné a dos muy importantes, Lavadero y Malpartida, ellos son personas que han trabajado profundamente el tema de la relación cultura-naturaleza, cosa que no ha hecho nada bien la museología, y no propone ninguna herramienta de trabajo en ese sentido. Por lo tanto, creo que es un deber de la museología abrirse a los campos de investigación de otras ciencias. Entonces la gente, por ejemplo, cuando uno ve la teoría de los museólogos, parecieran proyecciones de deseos: “Yo deseo que el mundo fuera de esta manera, social”, “Yo deseo que el mundo no fuera social sino ciudadano”, y cada uno pone su categoría. Pero nadie hace transferencia científica desde los campos de investigación. Por ejemplo, la escuela de Santa Fé, todo el tema de los TACS, de los sistemas adaptativos complejos que tienen herramientas maravillosas para trabajar con comunidades, con ecosistemas, con redes informáticas, en el mundo de la complejidad que vivimos actualmente. Entonces, creo que la museología se ha quedado un poco en el discurso teórico filosófico de las ciencias sociales. Toma un poco de la antropología, de la nueva historia cultural, de las filosofías post estructuralistas, etc. Pero no ha tomado nada de otros campos que tienen un desarrollo gigantesco como es la teoría general de sistemas que inauguró Bertalanfy. Estamos al borde de un desastre ecológico en el planeta, no

nos podemos dar el lujo de pensar la museología como una ciencia del museo. Es una ciencia de la preservación del entorno en relación con la naturaleza. Incluyendo toda la cultura, que es nuestro acervo cultural y sus proyecciones al futuro. Y desde esa perspectiva no nos podemos quedar sólo con el discurso del antropólogo, del sociólogo del filósofo post estructuralista. Tenemos que incorporar las herramientas actuales de análisis de comunidades, de análisis de discurso, de redes, de sistemas adaptativos complejos, que incluyen los procesos económicos, los procesos naturales, etcétera. Si no la museología jamás va a salir del hoyo en que se encuentra. Nosotros tenemos la misión de integrar el sistema de museos y de protección del patrimonio cultural dentro de una disciplina ¿Pero cuál es esa disciplina? No existe la culturología, o existe pero no ha cundido como disciplina, no existe la patrimoniología, y por ahí ha habido intentos pero tampoco ha resultado. ¿Qué es la museología para mí? Es la ciencia y el arte de saber entender e interpretar el acervo cultural y natural, por lo tanto hay que involucrarlo todo. Tenemos que sacar la museología del museo porque si no nos quedamos en el mismo círculo cerrado, entonces no tenemos un cuerpo teórico que nos diga, a ver, lo que plantea la museología, los supuestos de la museología, los supuestos de trabajo en el museo, porque ojo, cuando uno hace gestión en el museo, pareciera que hace gestión

en el aire. Uno hace gestión a partir de los presupuestos que tiene, entonces ¿qué se gestiona en el museo? Y los presupuestos que articula la museología, ¿son presupuestos acordes con las teorías científicas actuales? Es real eso de que trabajamos con la comunidad, ¿o la comunidad trabaja con nosotros?

JUEVES 22 DE NOVIEMBRE

MUSEO NACIONAL BENJAMÍN VICUÑA MACKENNA

MUSEO DE LA EDUCACIÓN G



MUSEO HISTÓRICO DOMINICO



MARÍA TERESA MISTRAL



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Los museos en la administración pública, Beatriz Loaiza, Responsable de Museos del Viceministerio del Desarrollo de las Culturas de Bolivia.

LOS MUSEOS EN LA ADMINISTRACIÓN PÚBLICA

La autora da cuenta de cómo los museos, sean entidades públicas o privadas, deben aplicar en su gestión algunos de los principios y formas de la administración pública, porque no pueden ejecutar políticas culturales sin considerar a las políticas públicas, las cuales exigen para su desarrollo cierto nivel de planificación.

Beatriz Loaiza Bejarano

Responsable de Museos del Viceministerio del Desarrollo de las Culturas de Bolivia. Estudió Artes Plásticas en la Universidad Mayor Tomás Frías, de Bolivia, y se especializó en Arte Hispano Americano en la Universidad Complutense, en España.

También realizó un post grado en Gestión Cultural en la Universidad del Rosario, Santafé de Bogotá, y obtuvo la especialidad Restauración bienes muebles, Instituto de Restauración, Ministerio de Cultura España - Academia Handerwerks, Alemania.

Se ha desempeñado como restauradora del Instituto Boliviano de Cultura; como coordinadora de la Dirección General de Patrimonio Cultural del Viceministerio del Desarrollo de las Culturas de Bolivia, y como Directora Nacional de Museos entre los años 2004-2006, perteneciente a la misma institución.

Presentación e introducción

El tema que elegí para este diálogo no corresponde precisamente a una materia específica de la Museología, es más bien del campo de las Ciencias Sociales, de administración propiamente. En dicha perspectiva he intentado adaptarla con el campo de museos, por eso el título de esta ponencia.

Este intento viene también en parte de la experiencia de trabajo, pues durante el inicio de mi carrera en el campo de la conservación del patrimonio cultural, no imaginé la necesidad de conocer o incursionar en aspectos de la administración pública. Al respecto, supongo que a muchos colegas la administración como tal ha significado dejar la especialidad técnica en segundo plano. Conozco a arqueólogos, técnicos restauradores, investigadores que encuentran su realización en el trabajo de campo, en el gabinete o en el taller pero por diferentes circunstancias han asumido

funciones administrativas y salir de estas funciones a los complejos sistemas administrativos de lo público que tenemos en nuestros países, no es una empresa muy alentadora. Esto lo deben haber experimentado los colegas que están en funciones de directores y/o administradores de patrimonio cultural y de museos. Sin embargo, ya al trabajar de forma interdisciplinaria como ocurre en la administración de la cultura, del patrimonio y de los museos, donde se hace gerencia y administración, ya se ha incursionado de alguna manera en el campo administrativo. Creo que esta necesidad de combinar e implementar la formación en los diferentes campos de la administración de la cultura, ha sido respondida por la capacitación en gestión cultural.

Con este preámbulo, trataré de sustentar algunos puntos de vista acerca de la asociación entre la Administración Pública y la de museos, por supuesto asumiendo que entre ambas hay limitaciones y diferencias que hay que tomar en cuenta para no forzar su relación.

2. Naturaleza y necesidades de las colecciones y de los públicos de museos

a) Naturaleza de los bienes culturales

Es necesario identificar los materiales a los cuales nos estamos refiriendo. Por una parte está la administración pública como la forma organizada del manejo de recursos públicos que se administran desde el Estado, en función de las necesidades de la sociedad. Por otra, están los museos que constituyen un servicio cultural con los bienes culturales y valor patrimonial bajo la protección de los Estados, como vemos en la mayoría de los regímenes culturales y normativa de cada país, con una categoría especial que de acuerdo a las políticas públicas, al marco institucional - normativo, determina las formas de su protección y por consecuencia las características y niveles de su administración. Entonces, consideremos como bienes culturales para efecto de la presente, al patrimonio de cada país que conforma las colecciones museísticas, en la categoría de bien público y a los museos como instituciones formalmente establecidas conformando una parte de la Administración Pública.

b) Necesidades de los bienes culturales y del público de museos

Las necesidades de una parte de los bienes culturales son atendidas desde los museos, corresponden al campo propiamente museístico y responden a requerimientos específicos de las colecciones, llegando a ser parte de la planificación actual y de las funciones museísticas que se desarrollan en torno a las mismas.

Tan importantes como las necesidades de las colecciones, son las del público o usuario de este servicio, atendidas o satisfechas a través del desarrollo de funciones de educación, comunicación y difusión que también forma parte de la planificación y administración museística.

3. Políticas culturales y los museos como parte de la administración pública

a) Las Políticas

Al tratar el tema de museos desde el enfoque de la Administración Pública es de rigor referirse al tema político, en el sentido de comprender a la Administración Pública como la operadora de políticas públicas y asumir por política al conjunto de medios y acciones en respuesta de las necesidades de la sociedad, en este

caso dirigidas al desarrollo cultural.

Para dar mayor fuerza sobre lo político, me gustaría compartir lo que Mark H. Moore demuestra en el triángulo estratégico de su “Creación del Valor Público”, cuando dice que la política podrá ser óptima en cuanto sea legitimada por los actores (en este caso los agentes culturales), y cuente con un apoyo político para garantizar los recursos requeridos, especialmente financieros, y además exista una capacidad operativa (estructura orgánica), desde donde se opere dicha política.

b) Los Museos como parte de la Administración Pública

Ubicaríamos entonces a los museos como instituciones con estructuras orgánicas determinadas, dependientes de otras más grandes que podemos denominar tutoras o rectoras, como son los Ministerios de Cultura, Institutos Nacionales de Cultura, Municipios, Universidades, etc., las cuales a su vez, son parte del aparato de la Administración Pública. De esta manera, integran la Administración Pública, y por consecuencia, regidas por procedimientos y sistemas de esta última que en el trabajo práctico es necesario conocer.

4. Principios y elementos de la administración aplicables a museos

a) Principios de la Administración

Los principios son algunos de los aspectos donde se encuentra con cierta facilidad paralelismos entre administración pública y museos. Veamos a continuación algunos de ellos:

1. UNIVERSALIDAD

Tanto la administración pública como los museos pueden coincidir en este principio. Estos últimos al ser instituciones accesibles a todo público, aplican este principio.

2. EXCLUSIVIDAD

Este principio es propio de la administración pública. Con los museos difiere en cuanto no sólo es desde el Estado como se administran estas instituciones, pero es válido en términos generales, porque de todas maneras ahí también se decide si la administración de estas entidades va a ser estatal, mixta o compartida, o finalmente delegada a los privados.

3. ESPECIALIZACIÓN

Se refiere más a las competencias de las entidades ejecutoras de las políticas públicas. El ejemplo más sencillo es los ministerios en cultura, los museos como instituciones expresas

para ejercer las funciones que los define como tal.

4. EXACTITUD

Se refiere al conocimiento de sus funciones. Es decir, en los museos ejercen sus funciones los expertos y especialistas.

5. CLARIDAD Y PUBLICIDAD

Podemos relacionar este principio con el acceso a la información, a la transparencia que exige el manejo de los bienes públicos y a la obligación de difundir su manejo financiero. Además, dar a conocer sus fondos en el caso de museos, qué hace y cómo se desarrolla cada institución en la administración pública.

Elementos de la administración pública

Independientemente de la administración de la cual dependan los museos, de la categoría en la cual estén clasificados de acuerdo a la norma que los regule, y de las diferencias que existe entre los grandes y pequeños museos, es evidente que todos absolutamente tienen su estructura orgánica, así no sea dividida por departamentos y organigramas. Una parte dedicada a la administración para atender y prever el manejo de sus recursos,

de su patrimonio, de su infraestructura en función de sus colecciones y la atención al público. Los elementos de la administración pública que se pueden encontrar en un museo son:

- | | |
|-----------------|--------------------|
| 1. PLANEAMIENTO | 4. COORDINACIÓN |
| 2. ORGANIZACIÓN | 5. INFORMACIÓN |
| 3. ASESORÍA | 6. PRESUPUESTACIÓN |

El siguiente esquema nos sirve para incursionar en la relación administración pública – planificación – museos:



El esquema nos demuestra la secuencia de determinadas etapas que los administradores y directores de los museos o de instituciones culturales desarrollan al realizar las actividades para el logro de sus objetivos y políticas.

No voy a abusar de la atención de este auditorium para describir todos estos procesos, sólo mencionar brevemente de qué tratan cada uno, para ver que están articulados unos con otros de manera secuencial, y cómo su aplicación puede determinar la calidad del servicio o funcionamiento de las instituciones.

La administración pública tiene entre una de sus definiciones el proceso de diseñar y mantener en un entorno, en el que trabajando en grupos, los individuos cumplan eficientemente los objetivos trazados.

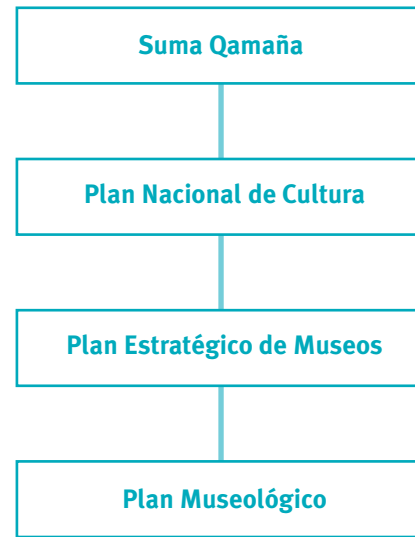
Organizar aquello que se planifica es la siguiente etapa que dispone y determina las funciones, las competencias, clasifica los departamentos o áreas de trabajo y distribuye los recursos en todas sus variables, cosa que se aplica absolutamente. Le sigue la ejecución mediante la cual se pone en práctica y desarrolla lo planificado con la disposición de los recursos, y una última fase, a la cual no siempre se llega, es la del monitoreo, seguimiento y evaluación donde se verifica si los objetivos trazados fueron cumplidos.

Acerca del cómo planificar y cuál es el medio más apropiado sería materia de otro seminario, por tanto no diremos más al respecto, sólo que varía entre los modelos y tipos de administración y pla-

nificación que se practica en cada país y las maneras de formular la misma.

En Bolivia, el enfoque de la Administración es sistemática y su planificación es participativa, a diferencia de Chile, que entendemos es estratégica. Nuestro país, es a partir del PLAN GENERAL DE DESARROLLO que formula cada gobierno, que se planifica a nivel macro o nacional. Este nivel es llamado PGDES. En esta gestión tiene el título del Plan “Suma Qamaña”, que en idioma aimara significa “Para vivir bien”, luego viene el nivel intermedio PDDDES, y luego los PDM para el local o municipal.

A continuación el gráfico ilustra cómo se debiera articular en forma descendente el Plan Nacional de Desarrollo hasta el nivel unitario y operativo de cada institución, mediante el plan rector de cada entidad museística, denominado también Plan Museológico de acuerdo al modelo de planificación adoptado en cada país.



Con estos elementos simplificados al máximo he intentado dar una visión acerca de la relación entre museos y administración pública, haciendo quizá demasiado énfasis en la planificación porque creo que ésta es ya parte de la moderna administración de museos. Así se demuestra cuando están en pleno desarrollo Planes Estratégicos de Museos en países como México, por ejemplo, que ya culminó el 2006 su Programa de Cultura; o España que está desarrollando un plan de cuatro años; Colombia inició su plan de museos 2001-2010; Brasil, que de acuerdo a nuestro colega Mario Chagas pasa por una gestión cultural exitosa donde los museos son parte de la misma, y Chile, que demuestra con

esta versión de “Museos en Obra” cuanta importancia le da al trabajo de este servicio cultural.

Conclusión

No he querido extenderme más a aspectos técnicos de la administración pública porque de hecho no soy administradora, pero como epílogo no quisiera concluir sin las siguientes consideraciones.

Primero, debemos reconocer que los países estamos en situaciones muy diferentes en cuanto a la administración del patrimonio en general y de los museos en particular, y por ello se puso énfasis en Salvador, Brasil, sobre la necesidad de los museos de actuar de forma conjunta.

Segundo, hay que tomar en cuenta las propias limitaciones de la administración pública y de la planificación. En alguna bibliografía sobre gestión y políticas culturales advierten considerar los límites de la planificación cultural, pero creo que ésta sirve para determinar las condiciones que hagan posible el desarrollo cultural.

Tercero, determinar los modos de formulación de políticas públicas y de la propia planificación, el grado de participación ciudadana, su seguimiento, fiscalización y control por parte de las instan-

cias a las que corresponda esta tarea, que en la administración anglosajona se entiende como accountability.

Cuarto, otro punto que no profundicé se refiere a la relación entre lo público estatal con lo privado y mixto. Creo al respecto que el hecho de ser privado no exime a un museo de esta naturaleza, de aplicar algunos principios y formas de la administración.

Quinto, otro componente importante, no como conclusión sino como complementación, es el concepto de redes temáticas aplicable a la construcción de redes de museos, que resulta transversal a las formas tradicionales de administración.

Finalmente, quiero concluir con un comentario acerca del enfoque de esta conversación. Es posible que los temas abordados hayan parecido obvios para quienes están en el ejercicio de la administración y planificación de museos, es más, constituyen la rutina y una de las funciones que a esta altura no son una novedad, pero la intención era plantear el tema específicamente, porque no se puede ejecutar políticas culturales exentas de las políticas públicas, las cuales para su gestión exigen cierto nivel de planificación.

Bibliografía

Mark H. Moore - Creación del Valor Público - 1998
– Harvard, USA.

Dr. Mario Galindo - La Administración Pública -
UMSA - 2007 - La Paz.

Plan Nacional de Desarrollo.

Normas Básicas del Sistema de Organización Ad-
ministrativa - CGR - 1998 - La Paz.

Plan Museológico - 2006 - Ministerio de Cultura
de España.

Conceptos Básicos de Administración y Gestión
Cultural - 2001 - O.E.I.

América Latina Cultura y Modernidad - 1992 - José
Joaquín Bruner

DIÁLOGO CON EL PÚBLICO

Dentro de la modélica de la administración en cultura, ¿cuáles son a su juicio los elementos que hacen que no funcione la dinámica? O sea, ¿cuáles son los problemas que se presentan habitualmente?

Hay varios problemas que se presentan habitualmente, pero creo que básicamente parten de no tener políticas claras. Una política es llenar las expectativas de las necesidades de determinado campo y para implementarla tenemos que crear los medios e instrumentos. Entonces, si estos medios o instrumentos están ausentes, o unos son más fuertes y otros más débiles, se nos va a hacer un poco más arduo el camino. Y quizás una de las debilidades, solamente puedo hablar por Bolivia, es la debilidad que tenemos de planificar. No nos gusta planificar. Porque esta planificación como hemos visto, significa muchas cosas más. Por ejemplo en la parte de organización, voy a tomar el ejemplo que ayer han tratado, el tema de formación. Para organizar una institución, para ejecutar un plan, hay que pensar en los recursos, ¿no? Entonces, para tener buenos resultados tenemos que visualizar los recursos, y estos son los recursos financieros, humanos, económicos, de infraestructura, técnicos, tecnológicos, políticos,

etcétera. Generalmente chocamos con esta parte. Ayer nomás, se hacía una visualización acerca de la falta de recursos humanos capacitados. Pero si tú planificas, o por lo menos haces un intento de planificar, verás que parte de determinados recursos están fallando. Esa es una de las mayores debilidades, la resistencia a la planificación y a planificar. En realidad, si se planifica bien se comienza a prevenir y a prever que tengamos los recursos y condiciones para ejecutar algo.

Quiero preguntar algo que me interesa mucho desde el punto de vista étnico. Entiendo que Bolivia tiene un gran porcentaje de población originaria. Algo así como un 90%, 70% aimara, quechua. Por lo tanto, ¿cómo resuelve el Estado boliviano, desde un punto de vista de políticas públicas, este concepto de administración con el concepto de etnia, que proviene de otra cultura? Me parece que el Estado boliviano, que viene desde afuera como centro de administración y políticas, es más bien occidental.

Agradezco por la pregunta, es una pregunta muy interesante. Primero una aclaración, se dice que la población boliviana en un 70% es indígena. Creo que esas estadísticas hay que revisarlas un poco, porque ahí el tema del mestizaje esta de por me-

dio. Pero, evidentemente, Bolivia es un país indígena, ¿no? Mayoritariamente indígena, y existen muchas etnias que actualmente no han entrado al periodo de lo que llamaremos modernidad. Y la pregunta viene en cómo se planifica para esos sectores alejados, en una geografía alejada, en unas condiciones en que no tienen siquiera servicios básicos. Entonces, cómo le voy a decir a una población que tiene que regirse por una cosa tan occidental, tan fría, tan ajena, para que tenga un planificador. Obviamente hay una distancia kilométrica. Pienso, desde mi punto de vista personal que el ente rector tiene que determinar de tal sus políticas de manera que vaya irradiando y, gradualmente, haciendo llegar un apoyo para que en ese lugar lejano, en ese grupo étnico que no tiene las condiciones, le lleguen los referentes orientadores. Pero no se trata de convertirlos en soldaditos o robots para que hagan lo que está cuadrículadamente planificado. Pero no es una cosa de temer, porque precisamente, los grupos étnicos tienen este sentido comunitario, un buen sentido de la organización de prácticas propias, del consenso. Eso ayuda y más bien ayuda, y lo occidental será un instrumento que en algún momento tendrá que complementarse con lo étnico. Y de hecho hemos tenido experiencias muy positivas, otras no muy positivas o nada positivas, justamente porque no había estas nociones de planificación.

Quiero felicitarla por su exposición y quisiera seguir con la pregunta planteada. Creo que Bolivia es uno de los pocos países en América, quizás igual que Guatemala, que conserva la raíz indígena sólidamente y de manera consistente a través de toda su historia, desde cuando el hombre llegó al altiplano hace 8 o 10 mil años. Los museos son centros educativos, que definen la identidad de los pueblos, son mensajeros de nuestra historia. En este sentido, tomando sus mismas palabras, uno de los actores sociales importantes en Bolivia es la población indígena. ¿Cómo el Estado boliviano, ahora bajo la administración del presidente Evo Morales, está incorporando la voz indígena, el conocimiento indígena, la experiencia indígena en los museos públicos?

En Bolivia estamos atravesando un proceso culturalmente muy interesante. Pero yendo a la pregunta sobre cómo se está tomando en cuenta a los pueblos indígenas. De hecho, ellos ya han tomado la iniciativa. El tema que ayer se tocó, no específicamente, pero el de los museos comunitarios, está reflejando su forma de organización, porque ahora hay una irrupción de querer hacer museos en todas partes. En Bolivia esta irrupción no está muy regulada, porque no tenemos una norma de museos. Pero hay un marco jurídico que en cierta

medida regula, no específicamente lo de museos, pero regula. La ley de participación popular que tenemos desde la segunda reforma del Estado boliviano en los años 85, no, 90's, no estoy segura exactamente la fecha, ha hecho que se expandan los niveles de participación y llegue a lo local. La ley de participación popular tiene unos consejos de participación, para que se refleje la participación al nivel más cercano del ciudadano, que se llaman las OTB's. Pero hay otras organizaciones, ya propiamente de prácticas de los indígenas, los ayllus, las centrales agrarias, etcétera, que determinan lo que van a hacer, o sea, si quieren un museo, lo hacen. Como no hay la norma, entonces tampoco hay impedimentos. Y el éxito de estos museos comunitarios depende del apoyo del gobierno. Entonces, cuando la parte técnica, de planificación, puede y llega -que no llega generalmente por las limitaciones-, coopera en la museología, en darles las nociones de administración, y la gestión de ese museo comunitario es exitosa. Y ahora hay esta irrupción de valorizar la cultura indígena, entonces yo quiero hacer museos de etnografía en mis municipios, en mi cantón, en mi localidad, y esto es un proceso que no se puede parar. Pero ahí sí el Estado tiene que regular y llegar con este equilibrio de lo occidental a lo indígena.

Quiero preguntar como usuaria de museos, o sea, como público. Cuando usted habla de la legitimación de los valores, ¿se está refiriendo a la relevancia de los bienes patrimoniales que se ponen a disposición del público? Quiero partir de ahí y que me diga sí o no. ¿Es eso la legitimación de los valores?

En este caso, aplicado a los bienes culturales, sí. Pero en los ámbitos de lo político son los valores en el ámbito de determinada política. Es un poco difícil esta posición, pero yo digo, la idea es que lo que dice, lo que quiere la comunidad, tiene la legitimación, ¿no es cierto? Entonces un gobierno es legítimo en cuanto tenga el aval de los que lo siguen porque ha presentado determinadas líneas que están legitimadas.

Ya, entonces quiero preguntarle ¿cuáles son los instrumentos y caminos a través de los cuales se llega a legitimar esos valores, a través del conocimiento de lo que el público quiere, busca o aspira?

Bueno, es una cosa de ida y vuelta. Las políticas públicas están constituidas de políticas de gobierno y estatales. Las políticas de gobierno son cuando esa gestión de gobierno dice "yo voy a hacer tal cosa", pero las políticas estatales son más

grandes, lo que realmente se necesita hacer. Entonces, están legitimadas en la manera en cómo se construye esa política. El ejemplo más gráfico que nos ha dado ayer Mario Chagas, es que cuando dijo que era como una especie de acupuntura, le tocaban un punto y entonces había respuesta. Ese proceso de construcción de políticas, que ahora, en las políticas culturales, es democracia participativa, es el medio. Ahora, cómo lo hace, qué mecanismos, a qué metodologías se recurre, eso ya es atributo de cada país. Pero es evidente que ninguna política ni gestión va a llegar a buen fin si no tiene la participación. Ese proceso, ese grado de participación, de apertura de canales de expresión de las necesidades, esa legitimización hará el éxito o no. Y esa es una cosa muy difícil, porque dirá “estos participan más”, es una empresa difícil. Pero tienen éxito las que tienen mayor grado de participación. Y no solamente la participación para construir, sino también para recibir los resultados, para controlar y decir “sí, estas políticas o estas demandas que hicimos nos han dado resultado o estamos conformes, somos parte del proceso o hemos sido”, entonces, bueno, están ahí tangibles.

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL



MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL

MESA PATRIMONIO BIOANTROPOLÓGICO, UN DEBATE ABIERTO

MUSEO O'HIGGINIANO Y DE BELLAS ARTES DE TALCA



MUSEO REGIONAL DE RANCAGUA



Retiro de Cuerpos Humanos de Exhibición del Museo Arqueológico de San Pedro de Atacama, Tomás Sepúlveda, Coordinador de Relaciones con la Comunidad Atacameña, Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige, de San Pedro de Atacama, Universidad Católica del Norte; Carlos Aguilar, Vicepresidente de la Comunidad Atacameña de San Pedro de Atacama, y Patricia Ayala, Arqueóloga, Coordinadora de Relaciones con la Comunidad Atacameña (IIAM-UCN) entre 2004 y mediados de 2007.

Derechos y deberes del estudio de restos humanos, Eugenio Aspíllaga, antropólogo físico, académico de la Universidad de Chile.

Repatriación De Restos Humanos: unos comentarios desde el Museo Nacional del Indígena Americano, Ramiro Matos, Curador para América Latina del Museo Nacional del Indio Americano, Estados Unidos.

RETIRO DE CUERPOS HUMANOS DE LA EXHIBICIÓN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SAN PEDRO DE ATACAMA

Una reflexión sobre el proceso desarrollado al interior del museo y de la comunidad atacameña, que desembocó en el retiro de cuerpos humanos de la exhibición permanente del mismo, es presentada aquí por sus autores, actores protagónicos de la instancia que propugna una redefinición de las políticas públicas sobre el patrimonio indígena.

Tomás Sepúlveda

Licenciado en Antropología Social, Coordinador de Relaciones con la Comunidad Atacameña (IIAM-UCN).

Patricia Ayala

Arqueóloga, Coordinadora de Relaciones con la Comunidad Atacameña (IIAM-UCN) entre los años 2004 y 2007.

Carlos Aguilar

Vicepresidente de la Comunidad Indígena de San Pedro de Atacama.

Esta presentación ha sido preparada en conjunto por los coordinadores de la Unidad de Relaciones con la Comunidad Atacameña del Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo “R. P. Gustavo Le Paige, s. j.” (IIAM en adelante), de la Universidad Católica del Norte y un vecino y dirigente atacameño. En ella esperamos entregar una reflexión dialógica del proceso de retiro de los cuerpos y restos humanos arqueológicos de la exhibición permanente del museo de San Pedro de Atacama, del cual fuimos partícipes junto a otros representantes de la comunidad local y de la institución, constituyendo una mesa de trabajo convocada por el IIAM que sesionó entre junio de 2006 y mayo de 2007.

Intencionalmente, hemos organizado esta presentación en dos unidades que se superponen y complementan entre sí, pero que por su distinta naturaleza epistemológica y política, dadas las

implicancias de trabajar y hablar desde diferentes posiciones, merecen el desarrollo de exposiciones autónomas.

1.- Desde la perspectiva institucional... una reflexión en proceso

A partir del 2004, con la creación de la Unidad de Relaciones con la Comunidad Atacameña, se implementan una serie de acciones orientadas a la interlocución y acercamiento mutuo entre el IIAM y las personas y comunidades locales, tendiendo especialmente a propiciar y facilitar procesos de aprendizaje, valoración y apropiación social del patrimonio cultural atacameño. Esto último, substancialmente a través de instancias de participación comunitaria y educación patrimonial, donde se ha relevado por su alto impacto y valoración social la Escuela Andina¹. En este contexto también se ha impulsado un proceso reflexivo que tiene su acento en las controversias suscitadas a partir de la práctica arqueológica en el área, en particular, en torno a la excavación y exhibición de restos humanos². Considerando estos trabajos previos, comenzamos por la identificación de los diferen-

tes puntos de vista involucrados, incluidos aquellos de las comunidades atacameñas, colectividad científica y público visitante, así como con la contextualización de este proceso desde la discusión académica.

El contexto global

El retiro de los cuerpos humanos de la exhibición del museo se inscribe en un proceso local de negociación política entre organizaciones representativas de la comunidad indígena atacameña y el IIAM. No obstante, a la vez se ajusta a un proceso global de redefinición de las políticas públicas sobre el patrimonio indígena, vinculadas con una reflexión iniciada hace varios años sobre los orígenes coloniales de la arqueología y la museología. En el último tiempo esto ha repercutido a nivel internacional en una serie de transformaciones en la práctica arqueológica y en las estructuras museológicas tradicionales.

En Latinoamérica son cada vez más recurrentes las demandas indígenas relacionadas con los vestigios arqueológicos, ya sean restos humanos u otro

¹ Programa de difusión e intercambio de conocimientos sobre el patrimonio cultural y natural del área atacameña, orientada prioritariamente a la población indígena local.

² Ayala 2006 y 2007.

tipo de materiales, así como las reflexiones acerca del quehacer disciplinario y sus consecuentes cambios teórico-metodológicos³. En particular, las reivindicaciones y reclamos indígenas vinculados con los cuerpos humanos se refieren tanto a su excavación y exhibición como al tipo de estudios y procedimientos que se emplean para ello. Hasta el momento se tienen diferentes experiencias referidas al caso de la exhibición de restos humanos en Perú, Argentina y Chile. En efecto, en los últimos años el Museo del Inca en el Cuzco cambió parte de su exhibición considerando los planteamientos de las comunidades indígenas, algo similar a lo ocurrido con el Museo de Historia Natural de La Plata, el cual cerró su sala de antropología el año 2006 para abrirla próximamente, una vez retirados los cuerpos que se exponían. En Chile, en lo inmediato y circundante al caso de San Pedro de Atacama, recogiendo la misma solicitud que la etnia atacameña hiciera al IIAM, la Corporación Cultural y de Turismo de Calama retiró los cuerpos humanos de la exhibición el año 2003.

Sin embargo, los antecedentes de este proceso deben buscarse en foros internacionales desarrollados desde la década del '80 y en legislaciones o códigos de ética implementados en Australia,

Estados Unidos y Canadá. Tal es el caso de la Ley NAGPRA (Native American Graves Protection and Repatriation Act) de Estados Unidos, promulgada en 1990 con el objeto de regular el control y propiedad de las colecciones, con miras a garantizar que el desarrollo de la investigación científica y la difusión del patrimonio indígena considere los derechos de los pueblos nativos sobre su gestión, administración y propiedad⁴. Las repercusiones de este cuerpo legal han sido determinantes en la práctica arqueológica, antropológica y museológica de ese país⁵, llegando sus consecuencias a Sudamérica a través del Museo Nacional del Indígena Americano en Perú y Chile. Tal es el caso de la repatriación y re-entierro de restos humanos reclamados por comunidades atacameñas y aimaras, llevada a cabo últimamente a través de un acuerdo entre esa institución, el Consejo de Monumentos Nacionales y comunidades indígenas de Chiu-Chiu y Arica.

En lo que respecta a lo eminentemente museológico, en particular desde la década del '70, se desarrolla un fenómeno conocido como nuevas museologías, entre cuyas expresiones se encuentra la museología social como su manifestación más política, identificándose como parte de sus

³ p.e. Gnecco 1999 y 2004; Endere 2002.

⁴ Bray 2001; Mihesuah 2000; Aylwin 1998; Castro 1998.

⁵ Zimmermann 2006.

orígenes la reunión de Grenoble en Francia (1971) y la Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972). En su generalidad, estos encuentros organizados por el Consejo Internacional de Museos de UNESCO (ICOM) plantean la renovación de los preceptos ideológicos que fundan la museología, instituyendo en la reunión de Santiago la noción de un “museo integral”, que re-sitúa a esta institución como una herramienta al servicio de las poblaciones en que se inserta, exigiendo de ella establecer una relación orgánica con el medio social.

Ya en las décadas del '80 y '90, junto con la formalización del Movimiento Internacional para las Nuevas Museologías, se ahonda en la clarificación de estos nuevos modelos a través de la elaboración de una tríada conceptual que promueve la superación de los ejes *colección - edificio - público visitante*, predominantes en el desarrollo de la historia disciplinaria, por los de *patrimonio - territorio - comunidad*⁶. Donde la superación de la noción de colección encarnaría un cambio de vocación en el sentido de que la museología, más que por su propensión compilatoria de reliquias, tendería a caracterizarse por la problematización y puesta en valor del patrimonio como un concep-

to más abarcador, referente al vasto conjunto de herencias que queremos preservar para las generaciones futuras, lo cual conlleva no restringirse al dominio hegemónico de las bellas artes, la racionalidad científica y el coleccionismo. Asimismo, en el caso del museo arqueológico de San Pedro de Atacama, esto se traduce en una apuesta expectante por la incorporación de acervos locales relativos a la memoria oral y la etnohistoria, además de una apertura a mayor pluralidad de representaciones en diálogo.

Desde esta perspectiva, el concepto de territorio superaría la limitación estructural del edificio, concibiendo el accionar museológico en abierta interacción con el entorno, en el sentido amplio y dinámico de un espacio social, natural, económico y político⁷. Por su parte, la noción de comunidad, y más recientemente la de ciudadanía, superaría a la de público visitante, en tanto se entienda al museo como una institución implicada en la complejidad de problemáticas de vida tanto de la sociedad en su conjunto como de los grupos que la conforman, incluidos por cierto a los visitantes, pero también a las poblaciones adyacentes o circundantes. Lo que implica que se les considere

⁶ Iniesta 1994.

⁷ Recientemente Montserrat Iniesta ha propuesto superar esta noción por la de ‘mediación’ (Vinyes 2006), en tanto que el museo pueda constituirse en un medio de transacción de representaciones.

como sujetos que participan activamente en el proceso de producción y representación museal, que se interrogan sobre él, lo discuten y lo transforman. La experiencia del retiro de cuerpos de la exhibición coincide con estos planteamientos, en tanto que la voz atacameña expresada por medio de sus organizaciones y líderes ha incidido en el desarrollo de esta acción concreta, en particular, además de ser un tema en discusión en el marco de rediseño en curso de las políticas institucionales del IIAM.

Al mismo tiempo, tal giro disciplinario se ha expresado en instrumentos que formalizan institucionalmente este nuevo modelo de museología, entre los cuales cabe señalar el Código de Deontología del ICOM, cuyos imperativos éticos fortalecen argumentativamente la decisión tomada sobre el retiro de cuerpos humanos en el museo arqueológico de San Pedro de Atacama. En este aspecto, en uno de sus artículos señala que “el museo tendrá que responder con diligencia, respeto y sensibilidad a las peticiones formuladas por las comunidades de las que proceden restos humanos u objetos de carácter sagrado, con vista a que se retiren de la exposición al público”⁸.

El contexto local

A nivel local, el origen de la controversia sobre la excavación y exhibición de cuerpos humanos se vincula inicialmente a la figura del sacerdote jesuita y arqueólogo aficionado Gustavo Le Paige, quien fundó el museo de San Pedro de Atacama en la década del '50 y desplegó una ardua labor arqueológica y social hasta su muerte en 1980. Su accionar como arqueólogo, en particular, dejó un legado de polémicas y cuestionamientos sobre su quehacer científico, habiéndose constituido en una figura contradictoriamente homenajeada y desdeñada por los habitantes del Salar de Atacama. Aunque desde finales del siglo XIX otros investigadores realizaron los primeros estudios arqueológicos en la zona, sin duda fue Le Paige quien impuso un incomparable énfasis en la excavación de cementerios y subsiguiente exhibición museográfica de restos humanos⁹. Es así como, lejos de toda prolijidad técnica, resulta llamativo por ejemplo, cómo en su quehacer atesoró un enorme número no sólo de cuerpos, sino que particularmente de cráneos, obedeciendo ello a su particular interés en el estudio craneométrico de los procesos evolutivos atacameños, práctica que se podría comprender en el contexto de su época.

⁸ ICOM 2006

⁹ Cuatrocientos tres cuerpos humanos íntegros y más de tres mil setecientos cráneos dan cuenta de ello.

Después de la muerte de Le Paige, la arqueología funeraria continuó siendo una práctica recurrente en San Pedro de Atacama, aunque esta vez se desarrolló desde una perspectiva profesional y sin la envergadura alcanzada en años anteriores, orientación que solamente cambiaría en los años '90 como respuesta a las demandas atacameñas¹⁰.

Pero más allá de la desmedida excavación y recolección de objetos, cuerpos y fragmentos humanos que esta actividad generó, la impugnación atacameña al respecto obedece a valoraciones locales. Esto corresponde a la transgresión de lo que los atacameños más adultos definen como respeto por los lugares y cosas de los “abuelos” o “gentiles”, entidades de otra época, de un tiempo pre-cristiano, contradicho al tiempo contemporáneo, a quienes la interrupción de su descanso y la negligencia en el rendimiento de ofrendas rituales les impele a la provocación de enfermedades en los vivos, razón por la cual se les respeta y teme¹¹. Ello a diferencia de la tendencia más actual relacionada con la afirmación de la identidad étnica, planteada principalmente por la juventud y por las nuevas generaciones de dirigentes, la cual ha resignificado el sentido de los “abuelos”, que son reivindicados como antepasados y cuya vincula-

ción genealógica con las personas y comunidades contemporáneas se establece no por consanguinidad directa, sino que por una ligazón genérica. La remoción de sus sitios de descanso, por tanto, en uno y otro sentido, se interpreta como un atropello a valores importantes del pueblo atacameño.

Si bien resulta difícil entender cómo los fines evangelizadores de Le Paige se desarrollan en esta compleja coincidencia con su incansable labor de arqueólogo aficionado, cabe destacar la lectura hecha por algunos atacameños que lo conocieron, quienes entendieron que con su intervención de los sitios “quería dar a conocer que los gentiles no hacían nada”, lo que podría interpretarse como una forma de extirpación de idolatrías, ya que la demostración de su indemnidad ante los efectos adversos de los “abuelos” contribuiría a erradicar esas creencias¹². Del mismo modo, el museo inaugurado inicialmente en la Casa Parroquial y luego instalado en el actual edificio especialmente construido para el efecto, se constituyó en un muestrario sin precedentes de los distintos hallazgos arqueológicos, incluidas la totalidad de cuerpos y restos humanos exhumados, dando cuenta también de esta visión secular y científica negadora de esta creencia local clasificada de superstición.

¹⁰ Cfr. Ayala 2006 y 2007.

¹¹ Castro 1997; Ayala 2006.

¹² Ayala 2007.

En este contexto, si para Le Paige la investigación y exhibición arqueológica se justificaba por sus fines científicos, para buena parte de la comunidad atacameña constituía un atentado directo a sus creencias y valores. Sin embargo, una segunda lectura basada en testimonios de sus más cercanos colaboradores, plantea que las mayores preocupaciones de Le Paige fueron más bien: rescatar los vestigios arqueológicos amenazados por la destrucción y el saqueo, dejar las colecciones atacameñas en su lugar de procedencia y estudiar los orígenes prehispánicos de los habitantes de los oasis. Esto último se tradujo en el argumento de una continuidad cultural entre el pasado prehispánico y los atacameños actuales, lo cual sin duda aportó, junto al planteamiento de investigadores posteriores, en el proceso de construcción de la identidad atacameña y su legitimación ante el Estado chileno¹³.

Ya en la década de los '80 el museo de San Pedro de Atacama se fusiona con el Departamento de Arqueología de la Universidad del Norte, dando origen al Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo (IIAM). Como consecuencia de ello, a mediados de ese decenio es reinaugurada la muestra museográfica introduciendo un criterio más selectivo de exhibición en comparación a la idea de un

depósito abierto montada por Le Paige. Esta exhibición tiene un ordenamiento cronológico y continúa centrando su atractivo en la exposición de cuerpos humanos arqueológicos, situándolos en general en el centro del espacio museal. Paradójicamente, en lo que puede interpretarse como una apatía expográfica, dicha muestra se mantuvo casi inalterada hasta mayo del 2007, en circunstancias en que anteriormente el instituto enfatizó e impulsó fuertemente su quehacer como centro de investigación, quedando en segundo plano tanto su vocación museográfica como su rol de garante de la preservación de su colección, la cual experimentó un deterioro notorio e irreversible hasta la conformación de un equipo de conservación a comienzo de la década del 2000.

Desde principios de los años '90 y de manera coincidente con el despertar del movimiento étnico, que cobra una fuerza exponencial a partir de la promulgación de la Ley Indígena en 1993, miembros de la etnia atacameña progresivamente hacen explícitos y públicos sus sentimientos de desaprobación y descrédito ante una colectividad arqueológica y un museo que son vistos como causantes de múltiples agravios a través del tiempo. Esto se manifiesta en una seguidilla de acciones, tanto abiertas como encubiertas, efectuadas por

¹³ Gundermann 2000.

parte de actores comunitarios demandantes de una nueva relación con estos profesionales y el museo, al punto de pedir en varias instancias que la administración de esta institución pase a manos atacameñas. A ello se suman planteamientos y críticas formales de la comunidad atacameña en documentos o reuniones públicas, así como una serie de eventos de alta significación social, como una breve toma de posesión simbólica del edificio, las ‘velaciones’ realizadas durante cuatro años consecutivos con motivo de la conmemoración del 12 de octubre frente al museo y el intento de incendiar esta institución¹⁴.

Considerando el contexto anterior y la inminente necesidad de realizar un cambio en las relaciones con la población local, en el IIAM comienza a gestarse una política de apertura institucional el año 2001, que se traduce recién en un instrumento administrativo el 2004. En este contexto, la implementación del programa Escuela Andina, las tres mesas de diálogo convocadas por el IIAM, la creación de la Unidad de Relaciones con la Comunidad Atacameña, así como la implementación de programas de asesoría museológica, patrimonial y jurídica, ciclos de charlas de divulgación cultural

y científica y la decisión del retiro de los cuerpos y restos humanos arqueológicos de la exhibición, son todas acciones que devienen, por tanto, como consecuencia de la creciente necesidad de apertura demandada al museo de parte de la comunidad atacameña. Apertura que, por sobre todo, ha contribuido al mejoramiento de la imagen corporativa y de las relaciones con la población indígena local, aunque aún no se ha alcanzado la suficiente claridad como para situarla al centro de la misión y naturaleza institucional.

La sistematización de los planteamientos atacameños dirigidos al ámbito disciplinario de la arqueología y al museo permite plantear que sus demandas más recurrentes son: no excavar cementerios, necesidad de difundir información, propiedad de los vestigios arqueológicos, exigencia de permiso comunitario para intervenir en proyectos arqueológicos que afecten el territorio, participación social, administración de sitios arqueológicos, administración del Museo Arqueológico de San Pedro de Atacama y, por cierto, la no exhibición de cuerpos humanos¹⁵. Esta última ha sido explicitada en diversos encuentros y foros locales, así como en documentos presentados por organizaciones ata-

¹⁴ Cfr. Ayala 2006 y 2007. Cabe mencionar que este hecho recibió la condena pública de la mayoría de los atacameños pues habría implicado la incineración de sus antepasados, así como de los bienes patrimoniales que crecientemente se reclamaban como propios.

¹⁵ Cfr. Ayala 2006.

cameñas a distintas instancias institucionales y al mismo IIAM, alcanzando su mayor formalidad con la publicación del *Informe Final de la Comisión de Trabajo sobre el Pueblo Atacameño de la Mesa de Verdad Histórica y Nuevo Trato del 2003*, la cual otorga el soporte definitivo para la respectiva decisión institucional. Específicamente, por lo referido en la “Demanda Atacameña IV.- sobre Reconocimiento, respeto y fomento de la cultura atacameña, letra h), que plantea “Legislar a favor del cuidado, protección y exhibición del material cultural en los museos, prohibiendo la exhibición de cuerpos”.

El proceso de retiro y sus consecuencias inmediatas

La decisión de retirar los cuerpos y restos humanos es formalizada por el director del IIAM en mayo del 2006 y es divulgada en una declaración pública en la prensa local¹⁶. Para dar forma a esta decisión y con la finalidad de delinear, discutir y acordar el proceso mediante el cual ésta se materializaría, desde ese momento y hasta inicios del 2007 se constituye la llamada “Mesa de trabajo para el retiro de los cuerpos y restos humanos arqueológicos de exhibición”, convocada por el IIAM

y conformada por representantes del Consejo de Pueblos Atacameños, miembros de comunidades indígenas, funcionarios atacameños de la institución y profesionales del museo. Esta comisión de trabajo se reunió intermitentemente durante 10 meses para tratar de consensuar una nueva propuesta expográfica y programar las fechas y procedimientos adecuados para el proceso de retiro.

La remoción definitiva de la exhibición se concretó íntegramente a principios de mayo del 2007, la cual fue seguida de una ceremonia oficiada por miembros de la comunidad atacameña dirigida a sus antepasados, al tiempo que todos los restos humanos de la exhibición se limpiaron y dispusieron en un depósito exclusivamente construido para el efecto, considerando para ello conceptos como dignidad, intimidad y descanso. Este espacio fue orientado a una de las entidades tutelares de las comunidades atacameñas del Salar de Atacama: el Volcán *Licancabur*.

La ausencia de los cuerpos en la exhibición implicó el desarrollo de una propuesta de renovación museográfica, en lo que es el inicio de una transformación general de la exposición, cuya característica principal es permanecer abierta a continuas innovaciones. En esta primera etapa de

¹⁶ Diario Lickanckoi, Nº 1, Año 1, 2006.

cambios, centrada en las vitrinas afectadas, los planteamientos y discusiones de la mesa de trabajo cobraron vigencia e integraron un nuevo guiño expositivo en la parte central de la exhibición. De este modo, la dimensión tecnológica del pasado atacameño pasó a ser el tema conductor de las vitrinas que antes albergaban a los cuerpos y restos humanos, no obstante quedó abierto el espacio al desarrollo de nuevos lenguajes y contenidos en toda la exhibición.

Por su parte, el público visitante ha sido uno de los focos de preocupación institucional posterior al retiro. Sacar de las vitrinas los cuerpos implicó un sacrificio de consideración en cuanto a la satisfacción de audiencias, dado el desconcierto generado en el público visitante, mayormente turistas de origen nacional e internacional, demandantes de un producto museográfico consolidado en el imaginario museal. Tal es el caso del cuerpo de una joven atacameña conocida popularmente como “Miss Chile”, apodada así por el propio Le Paige, que se había convertido en uno de los principales símbolos turísticos de San Pedro de Atacama y en la esencia iconográfica del museo. Asimismo, la centralidad ocupada dentro de la exhibición por los fardos funerarios, proveía al espacio de un espectáculo mortuorio que atraía a la mayoría de los cerca de cincuenta mil visitantes anuales del lugar.

Si bien es cierto hasta hoy no se ha registrado una merma en el volumen de visitantes, sí es posible evidenciar el malestar instalado en gran parte de los turistas. Prueba de ello ha sido la revisión de los escritos registrados en el libro de visitas después de los primeros 45 días de reapertura de la exhibición permanente, donde pudimos constatar que de un total de 138 comentarios, 58 hacían alusión directa al retiro de los cuerpos humanos de exhibición. De éstos, 55 correspondían a opiniones de desacuerdo, frente a tres de aprobación. Situación que sin duda plantea la necesidad de clarificar y divulgar con fuerza el nuevo mensaje al cual adscribe la institución, asumiendo un rol formativo con relación a las expectativas de los visitantes de San Pedro de Atacama tanto como hacia el público de los museos chilenos en general. Entre dichos comentarios, cabe citar algunos que dan cuenta de estereotipos vinculados a los pueblos indígenas y concepciones referentes a los museos:

“La cultura atacameña y San Pedro de Atacama es famoso y conocido en el mundo entero por su museo y sus momias. Sin ellas, este museo y este pueblo son nada. Es una lástima. Me considero estafado, viajar de tan lejos para no ver nada. Sean felices, pero están destinados a desaparecer del mapa arqueológico”

“El atractivo ciento por ciento son las momias, sin ellas no tiene ninguna gracia. Horrible el museo”. S.S.

“El atractivo principal del museo era la momia “Miss Chile”. Sin ella, en poco tiempo más nadie querrá entrar. Devuelvan la momia.” J. J.

“Mejor hubiera sido que estuvieran las momias. Para eso vine y no estaban. En ese caso no entro. Gasté \$ 2.000 para nada. Nunca más vengo hasta que pongan las momias”. D. M.

“Es una pena que tan valioso patrimonio no lo muestren por la mentalidad primitiva de la comunidad atacameña”. M. M.

Esbozando proyecciones de la experiencia

Por último, para hablar de proyecciones, lo primero es partir por la conciencia de que hoy en día el IIAM y las comunidades atacameñas enfrentan una discusión abierta, de la cual no puede estar ajena el resto de la sociedad. El retiro de los cuerpos y restos humanos de la exhibición constituye un primer paso de acercamiento sobre el tema, pero no el definitivo. Como hemos visto, las demandas atacameñas no se restringen al ámbito de la exhibición de sus antepasados en museos, sino

que apelan a otras múltiples dimensiones. Entre ellas, una de las más complejas, la del re-entierro de los restos humanos actualmente depositados en esta institución, que supone encontrar consensos amplios a su vez amparados en posiciones íntegramente defendibles, las cuales no han sido aún socialmente construidas y nada garantiza que lo sean en un corto plazo. Bastante más cerca se encuentran las posiciones sobre los deberes y derechos de participación, divulgación, permiso y excavación de cementerios. Excluyendo, por cierto, la discusión sobre la dependencia administrativa institucional, la cual aún no ha sido discutida al interior de la universidad, aunque se han planteado insinuaciones espontáneas al interior del instituto, al menos en términos de una mayor participación de la comunidad en sus decisiones.

Existen, ante este escenario, expresiones de interés en la búsqueda de consensos por parte de los diferentes actores involucrados, las cuales conviven con posiciones radicalizadas, cada vez menos agresivas, pero no por ello menos firmes. Consta también cierta conciencia de que las posiciones son alternamente incapaces de satisfacerse en plenitud sin una cuota de sacrificio.

Por un lado, entre los atacameños circula la idea del re-entierro de los cuerpos y restos humanos depositados en el museo, lo cual fue planteado en

reiteradas ocasiones a lo largo de la mesa de trabajo. Paralelamente a esto se escuchan algunas voces indígenas que advierten sobre el peligro de saqueos o robos una vez consumada la inhumación, razón por la cual se plantea la necesidad de reflexionar al respecto y considerar posibilidades como, por ejemplo, cercar el espacio destinado para ello o bien hacer uso de los actuales cementerios.

Por otra parte, el IIAM desde su perspectiva académica y museológica defiende la idea de que el patrimonio arqueológico y bioantropológico debe estar al servicio de la investigación y difusión, resguardado por principios generales de conservación. No obstante que, de acuerdo a sus renovados preceptos institucionales, se encuentra especialmente interesado en cultivar el respeto y la valoración de la perspectiva indígena local. En este sentido, por ejemplo, se escuchan ideas que apuntan a la creación de espacios especiales para los restos de los antiguos atacameños, que aporten las condiciones requeridas institucionalmente, al mismo tiempo que den respuesta a los reclamos atacameños de un debido respeto y mayor intimidad para su descanso. Sin embargo, esta idea no pasa de ser una invitación, abierta a retroalimentarse de contrapropuestas.

Desde esta perspectiva, en concreto el IIAM por ahora sólo se ha planteado el compromiso de permanecer abierto a discutir las proyecciones de una relación aún no consolidada con la comunidad local. Asalta con ello la pregunta sobre cómo reelaborar fórmulas que sean coherentes con su misión científica, sin que por ello tenga que renunciar a la búsqueda de puntos de encuentro y mejor entendimiento con su entorno social. Lo anterior bajo el supuesto que los cambios se desarrollan paulatinamente y que habiendo estado cerrado a la comunidad indígena local durante cincuenta años, difícilmente el museo podrá hacerse cargo en la inmediatez de la totalidad de transformaciones requeridas, lo que no implica que no se concreten en un momento determinado. Más aún, si consideramos que también se requiere llegar a acuerdos al interior del IIAM en cuanto a las condiciones de la apertura que se está promoviendo.

En fin, como un “*primer paso*” no exento de dificultades, fue calificado en las conclusiones de la mesa de trabajo este proceso cuyos caminos futuros aún son impredecibles. Con todo, a pesar de las tensiones que genere, viene a hacerse necesaria una concepción más democrática de museología que la practicada hasta ahora, más cercana al diálogo que a la exclusión, propiciadora de un espacio de mediación para la expresión dinámica de diferentes representaciones.

2.- Desde una visión atacameña... volverán a la tierra

Por mi parte, como vecino del pueblo de San Pedro de Atacama, vengo a hablar en el tono de una carta que espera despertar en la audiencia una mayor sensibilidad con la experiencia de nuestra gente.

Voy a contarles lo que pensamos y sentimos en esta nueva relación entre institución y pueblo. Quiero partir diciendo que en este primer momento de habernos encontrado con la gente que trabaja en esta institución, lo que hemos estado haciendo es acercarnos un poco más a lo que sentimos hacia nuestros abuelos, aquellos que están muertos pero también vivos. La muerte está presente en cada momento, en los ríos, los animales, las flores, los campos, en el agua, en la tierra. Y esa es una laya distinta de cómo ver la vida, de cómo entenderla y cómo compartirla. Quizá también preguntarse qué hacer con ese patrimonio, cómo enfrentar esta nueva relación con las distintas disciplinas que se han ido construyendo y fortaleciendo desde un tiempo atrás. Por eso también mencionaba la palabra educación, qué es lo que entendemos por educación, cuando nos han transmitido que nuestros abuelos tienen un modo distinto de enseñar... nos han dicho que no toquemos sus antiguos enterramientos. Entonces, si entendemos el no tocarlos, respetarlos, estar siem-

pre atentos a ellos en la vida diaria, en el hoy día y en el presente, creo que eso merece una reflexión sobre qué es educación.

Creo que no sólo el hecho de haber trabajo arqueológico y antropológico da cuenta de la necesidad, de la exactitud, de la cosa verdadera que quieren los pueblos. Con eso no se interpreta lo que están queriendo decir los pueblos y, además, pienso que las legislaciones que se han ido construyendo vienen a dar cuenta de un proceso que necesariamente no ha sido el mejor. Siento que también hay bastante deuda, estamos atrasados en distintas cosas como sociedades que habitamos un determinado espacio y territorio. Hay un esfuerzo grande que hacer en educación, con distintas miradas para construir sociedades más equilibradas, diversas y de respeto, de entenderse con el otro cuando tiene otros códigos, otras formas de expresarse y otros tiempos para entregar su mensaje.

Esta es una carta a modo de expresar nuestro sentimiento y contar algunos trabajos locales en desarrollo desde Atacama en territorio *Lickanantay*.

Los abuelos aún esperan...

Aquí un primer intento de escucharlos, sentirlos, amarlos. La primera forma que encontramos para

acercarnos en una acción en conjunto fue el retiro de la exhibición pública y que luego vendrán, como así lo sentimos los pueblos, al lugar que les corresponde y de donde nunca debieron de salir por la mano del humano: es la Patta Hoiri, la que nos acoge y acuna, nuestra madre tierra. Ahí es y desde ahí su habitar en los cerros, campos, aguadas, caminos, fiestas, ceremonias, mingas, astros, que siempre están presentes donde tú vayas. En aquellos viajes internos, externos, sueños. Siempre presentes, contigo, en mí. Así siempre esperan en cada lugar.

“Que los niños no lloren en las eras o melgas y cada vez que entres o pases por las tierras de cultivo, alegre serás, no rabiars o te enojarás con la madre tierra, con los cultivos, con las papas, quinuas o maíz, con aquellas plagas que amenazan tu huerta. Coquitas ofrendarás, *kilapanas*¹⁷ y *ulpaditas*¹⁸ de este lado y del otro. Así también bailarás las danzas de siempre y de ahora”. Así nos dicen, así decimos.

Todo acto o trabajo harás, conservando o mejorando lo que ellos hayan realizado, para que su memoria esté viva siempre. Para conservar la herencia, así nos dicen los que saben, los ancianos de tiempo y del saber.

Siempre con respeto irás por aquel camino, sin tocar, sin despertar, saludando siempre, así coqueando harás.

Nos enseñan siempre de las aguadas y sus tiempos propicios de paso o no por aquellos lugares.

En sueños se presentarán y guiarán tus días y actos. Te mostrarán si es tiempo de buen viaje o esperarás señales de algún ave, animal o cualquier otro hermano del que habita en estas tierras, aires, aguas, fuegos.

También te curarán y entregarán medicinas.

Cuento esto, para que sepas que también se vive desde este espacio, de esta laya en Atacama.

Ellos, los ancestros viven ahí como los han depositado ¿por qué interrumpir su labor? Porque ellos no te pertenecen y no puedes comprarlos, porque no te pertenecerán nunca.

¿Cómo puedes mantener la propiedad de cuerpos de nuestros ancestros antiguos en nombre de la ciencia, patrimonio, educación o como se llame?

¹⁷ Bebida local a base de vainas de algarroba fermentada.

¹⁸ Bebida a base de harina de maíz tostado con quilapana.

¿O acaso esto será como la economía de libre mercado imperante? Así, la “cultura minera” que se desarrolla a costo de depredar Puri, el agua, la tierra, los bosques, a costo de la vida de los pueblos. Así también en nombre de la ciencia se desentieran los cuerpos de nuestros mayores, de nuestros ancestros, con lo cual estamos en desacuerdo, porque la educación, la enseñanza de nuestros anteriores, es no intervenir su labor desde el lugar en que se encuentran.

La arqueología, antropología, otras disciplinas, su desarrollo en Atacama y... algunos alcances

Algunas y algunos practicantes se defienden que no hacen arqueología funeraria, sino otra. En cambio, otras y otros aducen que algunas de las intervenciones antropológicas realizadas en nombre de la ciencia no tendrán impacto negativo en las poblaciones de los Andes.

Aquí estamos dialogando o conociendo puntos de vista diversos. Propongo detenerse en lo “arqueológico”. Las gallinas escarban el suelo y tienen su técnica para buscar su alimento. Entonces no es una cosa de técnicas más o menos avanzadas y “que se hacen con respeto”, sino de lo que estamos hablando trata de los abuelos en el territorio

lickana, los que no deben de ser hurgados, sino dejarlos que realicen su labor de siempre, como son los de guardianes, guías y habitantes que forman parte de la sociedad local.

Trabajos antropológicos han construido identidades que no nos son cercanas o clasificaciones arbitrarias dentro de las poblaciones que aún permanecen, además de elaborar informes para los Estados con la finalidad de implementar programas de “desarrollo” vistos desde el Estado.

Hablar de los *ayllus* en Atacama nos plantea un desafío de repensar lo que hasta ahora se declara como “patrimonio” cultural, natural, arquitectónico, etc. Si esta es una herramienta de protección, debe ponerse atención a que los *ayllus* están cada vez más expuestos a la intervención negativa, principalmente del turismo, como construcción de grandes hoteles y extracción de agua subterránea del territorio *Lickanantay*.

Algunas preguntas

¿Será sólo la conciencia la que acorte las ganas de coleccionar cuerpos y objetos? ¿Cómo se regula esto? ¿Cómo se hace para que sea efectivo el respeto por los pueblos originarios y su mundo? ¿Cómo llegan las herencias de los pueblos *Lickanantay* a manos de instituciones y particulares?

¿Cómo es posible que se legalice el robo de la herencia de los pueblos con sólo la posibilidad de exponerlo al público en nombre de la ciencia?

Un dato de Atacama: son alrededor de cinco mil cráneos y cuerpos en toda la historia del Museo “Reverendo Padre Gustavo Le Paige de Walque, sacerdote jesuita”, que los abuelos esperan retornen a su lugar de origen. Algunos recuerdos de mi niñez vienen a mi mente cuando leo alguna historia de la Segunda Guerra Mundial. Los médicos del ejército alemán se encuentran con un soldado ario y con asombro de la autenticidad de la pureza de aquel humano, exponente de la pureza de la raza humana, lo miden, lo pesan, le hacen análisis de sangre dando cuenta de las dimensiones de cráneo que son perfectas. A partir de ese episodio en la literatura me quedan algunas dudas sobre si hubo seguidores de aquellas prácticas en otros lugares del mundo buscando la raza perfecta y, una segunda duda, es si se desarrollaron formas sublimes de extirpación de idolatría en el siglo veinte.

A partir de esta invitación a una reflexión con preguntas y planteamientos es que dejamos abierta la conversación pendiente con la sociedad científica, social y política y que en buena hora creemos ha llegado para asumirla desde la palabra, para la construcción de sociedades más justas y equilibradas. Así también del aporte necesario para el reconocimiento de estados plurinacionales, en donde

el respeto hacia el pueblo *Lickanantay* lo estamos esperando de parte de la comunidad científica y estatal principalmente.

Así venimos trabajando con los organismos estatales y privados

De lo relacionado con los trabajos que intervengan los enterramientos antiguos, planteamos que cuando se encuentren cuerpos humanos de nuestros abuelos, gentiles o ancestros, según la orientación de los mayores, es que: se desvíe el trayecto de la construcción y, cuando éste no sea posible, será necesario cambiar la situación original del enterramiento, siendo depositados en un lugar cercano en la misma posición y junto a todos sus elementos que los acompañan.

En tanto, los departamentos de obras de la Municipalidad de San Pedro deberán coordinar todos estos puntos para que quienes realicen trabajos en la zona de Atacama tengan conocimiento de qué pasos seguir cuando se encuentren con cuerpos humanos. Junto con esto, los departamentos de obras deberán considerar un mapa preciso de cada lugar a intervenir. También la urgente necesidad de contratación o inclusión de personas del pueblo que supervigilen los trabajos a desarrollar y, en cuanto al costo de lo que signifique, este tipo de intervenciones deben ser asumidas por el ejecutante de las obras.

Cuando hablamos del departamento de obras municipal, también tienen la misma condición el Ministerio de Obras Públicas, Vialidad y el Consejo de Monumentos Nacionales, entre otros.

Este modo de trabajar tiene su comienzo ya en Atacama, con reuniones de coordinación entre nuestra organización, correspondiente al *Ayllu Contituque*, con la Municipalidad e Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo Gustavo Le Paige, entre otras. Hasta el momento, los cuerpos rescatados de las obras en ejecución están destruidos por la acción ignorante al respecto. Entonces, este trabajo viene a dar cuenta de acciones de prevención y de trabajos de coordinación para no continuar con la destrucción de los enterramientos de nuestros abuelos.

Una mirada a un proceso en construcción

A modo de síntesis, comparto este espacio y oportunidad para entregar un mensaje de lo que significan nuestros “abuelos” para la cultura *Lickanantay*. Digo también que el respeto hacia nuestro pueblo está en proceso de ser comprendido, cuando hay un primer acto como lo es la no exposición a la morbosidad del ojo del visitante de museo y que es posible trabajar con algunas instituciones por el bien de nuestros antepasados presentes y

pueblo actual. Digo además que no negamos la muerte porque es parte de la vida o ambas son la misma y finalmente: *que los abuelos aún esperan retornar a su lugar de origen: la Patta Hoiri.*

BIBLIOGRAFÍA

- Ayala, P. 2006 Relaciones y discursos entre arqueólogos, indígenas y Estado en Atacama (II Región, norte de Chile), Tesis para optar al grado de magíster. Universidad Católica del Norte – Universidad de Tarapacá.
- 2007. Relaciones entre atacameños, arqueólogos y Estado en Atacama (norte de Chile). *Estudios atacameños* 33: 133-157.
- Aylwin, J. 1998. Patrimonio Arqueológico Indígena: Tendencias Internacionales y Comparadas. En: *Patrimonio Arqueológico Indígena en Chile*. Compilado por Ximena Navarro. Instituto de Estudios Indígenas, Universidad de la Frontera, pp. 31-42.
- Bray, T., 2001. American Archaeologists and Native Americans: a Relationship Under Construction. En: *The future of the past: Archaeologists, Native Americans, and repatriation*, editado por Tamara Bray, Garland Publishing, New York & London, pp. 1-8.
- Castro, M. 1998. El Patrimonio Indígena y los Museos. En: *Patrimonio Arqueológico Indígena en Chile*. Compilado por Ximena Navarro. Instituto de Estudios Indígenas, Universidad de la Frontera, pp. 27-30.
- Castro, V. 1997. Huacca Muchay. *Evangelización y Religión Andina en Charcas. Atacama la Baja*. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia, mención en Etnohistoria, Departamento de Ciencias Históricas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Endere, M.L., 2002. *Management of Archaeological sites and the Public in Argentina*. Thesis Submitted to the University of London for the Degree of Doctor of Philosophy.
- Gnecco, C., 1999. Archaeology and historical multivocality: a reflection from the Colombian multicultural. En: *Archaeology in Latin America*, editado por Gustavo Politis y Benjamín Alberti, Routledge, London & New York, pp. 258-270.
- 2004. Ampliación del Campo de Batalla. *Textos Antropológicos* 15 (2): 183-195.
- Gundermann, H. 2000. Las organizaciones étnicas y el discurso de la identidad en el norte de Chile, 1980-2000. *Estudios Atacameños* 19:75-91.
- ICOM. International Council of Museums (UNESCO). Código de Deontología para los museos, 2006. <http://icom.museum/codigo.html>

ILAM. Instituto Latinoamericano de Museos. Resoluciones de la Mesa Redonda: La importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo (Santiago de Chile, 1972).

<http://www.ilam.org/ILAMDOC/resultados/10.html>

Iniesta, M. 1994. Els gabinets del món. En: *Antropologia, museus i museologies*. Pagès Editors, Lleida, España, pp. 68-71.

Mihesuah, D., (Ed.) 2000. *Repatriation Reader. Who owns American Indian Remains?*, University of Nebraska Press, Lincoln & London.

Vinyes, R. 2006. Instrumentos para una política pública de la memoria. En: *VIII Seminario sobre Patrimonio Cultural. Rescate, Invención y Comunidad*. DIBAM, p. 143.

Zimmermann, L. 2006. Consulting Stakeholders. En: *Archaeology in practice: a student guide to archaeological analyses*, editado por Jane Balme & Alistar Paterson, Blackwell Publishing, pp. 39-58.

DERECHOS Y DEBERES DEL ESTUDIO DE RESTOS HUMANOS

La necesidad de analizar los cuerpos de nuestros predecesores, en la búsqueda de nuevos conocimientos científicos, previo acuerdo con las comunidades relacionadas, resulta ineludible si se quiere tener una acabada visión de múltiples aspectos de las sociedades humanas del pasado. Ello incide sobre el conocimiento de las dinámicas evolutivas de nuestra propia especie y de procesos que nos afectan y afectarán, como las enfermedades, cuestión que es expresada aquí, por este profesor de la Universidad de Chile.

Eugenio Aspillaga Fontaine

Antropólogo físico y profesor de Estado en Biología y Ciencias Naturales y especialista en Antropología Física de la Universidad de Chile. En la actualidad, es académico del Departamento de Antropología de la Facultad de Ciencias Sociales, y del Programa de Genética Humana, Instituto de Ciencias Biomédicas de la Facultad de Medicina, ambas de la mencionada universidad.

Fue Director Científico del Museo Arqueológico de Santiago, subdirector de la Escuela de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile y Decano subrogante de la Facultad de Ciencias Sociales de la misma casa de estudios. Ha sido investigador o co-investigador de diversos proyectos FONDECYT y otros. También es autor de artículos en diversas publicaciones científicas.

Debo hablar de las colecciones de la universidad, cosa que voy a hacer, pero las intervenciones previas y mi condición de científico, me obligan a hacer algunas precisiones. Primero, quiero decir una cosa de orden general. Las personas que tienen pasión por un ámbito disciplinario, lo hacen con una buena intención, pero uno puede decir efectivamente que el camino al infierno está empedrado de buenas intenciones. Siendo esto particularmente crítico en el caso de los restos humanos, donde hay que extremar las acciones que cautelen principios éticos de toda la sociedad y no sólo de un grupo en particular.

En segundo lugar, conceptualmente como antropólogo físico, me opongo en principio a la exhibición de cuerpos humanos, cuestión que es sólo justificable en contextos muy particulares como es la enseñanza en el área de la salud o afines y

creo que todo trabajo arqueológico que involucre a éstos debiera ser mediado por un diálogo con las comunidades locales, indígenas o no.

Uno de los esfuerzos de la antropología, y también de los museos en la historia de la humanidad, es mostrar la diversidad y mostrar al otro; y no estaríamos sentados aquí discutiendo sobre la importancia de reconocer que las comunidades indígenas tienen derechos sobre este tipo de patrimonio -los restos humanos-, al menos una parte de ellos, los restos de sus ancestros. Es por eso que sostengo que, al menos una parte de ellos, en términos biológicos, porque no me voy a referir a la cultura material, que no es mi ámbito; representan a fin de cuentas en este ideal de humanidad y de respeto al humanismo, que somos todos hermanos. Lo dice nuestro ADN, ustedes pueden sacar la cuenta, dos padres, cuatro abuelos, ocho bisabuelos, 16 tatarabuelos, 32 tatarabuelos, y en un poco tiempo, no más allá de unas 20 o pocas más generaciones, estamos todos emparentados. Yo tengo una tatarabuela picunche, la conozco. Somos una sociedad mestiza y en ella lo que tenemos que hacer es aprender a reconocer la diversidad y respetarla. Y los museos en su historia, han jugado un papel en eso y no lo podemos desconocer.

Uno de los defectos de los discursos actuales, es que cuando reconocemos que en la historia de los museos se cometieron errores, flagrantes violaciones a los derechos de grupos humanos, a la ética y a la construcción valórica, también hay que aceptar que es la evolución de estos procesos lo que nos permite estar aquí, por lo tanto esconder el pasado, sumergirlo, ignorarlo, no tener memoria, sólo permite que se reproduzcan los errores u omisiones cometidas. Por otra parte, el diálogo, entre museos, científicos y actores sociales, es estrictamente necesario pues cuando se sobreponen ideologías, particularmente sobre la muerte, sobre nosotros mismos, podemos correr el riesgo de que una suplante o sustituya a la otra y tenemos largas y amargas experiencias en la humanidad de eso. Vean la construcción de templos católicos sobre sitios tradicionales indígenas, vean lo que pasa en Jerusalén hoy día con la superposición de ideologías religiosas. Y veremos cómo la humanidad ha sufrido amargas consecuencias por la expropiación de espacios ideológicos. El diálogo es necesario, así como reconocer las diferencias y perspectivas que pueden ser funcionales a ambas sociedades e intentar llegar a un consenso.

Diálogo social

Dicho lo anterior, debo señalar que soy antropólogo físico, excavo y estudio muertos, profano tumbas a veces. Y eso hay que decirlo como una necesidad sana de transparencia.

Empecé haciendo esto a los 19, 20 años, como ayudante del gran antropólogo físico chileno Juan Munizaga. Y en ese entonces por supuesto, sin mayor reflexión sobre los aspectos éticos involucrados en relación con los restos humanos. Afortunadamente en el año '89, y en esto tengo una deuda de gratitud con la arqueóloga, profesora Victoria Castro, quien me invitó a participar en un trabajo arqueológico en Toconce, en la II Región de nuestro país. Ahí se conversó con la comunidad, se hizo un estudio bioantropológico de restos humanos en acuerdo con ellos y bajo protocolos conversados. Eso gatilló en mí una reflexión sobre la necesidad de entender al otro en las distintas sensibilidades que hay sobre la muerte.

El año '90 estuve en Washington en el museo *Smi-*

thsonian, tenía una *Smithsonian Research Fellowship*; estuve revisando las colecciones y viví el proceso del NAGPRA¹ cuando estaban desarmando vitrinas, cuando se estaba discutiendo, conocí a actores importantes de ese proceso, como el científico Douglas Ubelaker, proclive a este acuerdo.

Si bien esta nueva legislación es un aporte importante en la historia americana, no necesariamente es aplicable del todo en Chile. Las historias son distintas, los fenómenos en que se construyeron los museos responden a realidades sociales diferentes, y no necesariamente a necesidades de nuestras propias sociedades indígenas. En la homogenización que los procesos de expansión de nuestra cultura el siglo XX y anteriores así como las consecuencias de la globalización contemporánea, sobre la humanidad, ocurre un proceso similar con las ideologías de cómo tratar las relaciones entre las distintas sociedades. Es así como las leyes como el NAGPRA tienden a igualar ideologías sobre la muerte y las formas en las que deben relacionarse los distintos sectores de una sociedad. La sociedad chilena, como lo está haciendo en situaciones, como este encuentro, debe

¹ En noviembre de 1990, el Congreso de los EEUU promulgó la Ley Pública 101-601, para la Protección de tumbas de los Indígenas Americanos y Repatriación conocida como NAGPRA. Esta ley suministra una infraestructura legal para proteger y restituir los restos funerarios y patrimonios culturales. NAGPRA prohíbe el tráfico de estos objetos, exige cinco años de prisión como máximo y/o una multa para quien "astutamente a sabiendas comercie para su propio beneficio, o transporte restos humanos de los Indígenas Americanos". NAGPRA exige a los museos y otras instituciones que reciben fondos federales presentar inventarios de sus artefactos y devolver los objetos al grupo indígena que lo esté demandando.

construir su propio diálogo. El ejemplo de San Pedro de Atacama es un excelente modelo de cómo profesionales del mundo de la arqueología, de la antropología, están vinculados con las comunidades discutiendo cara a cara sus propios intereses, que no necesariamente son los mismos del mundo huilliche, pehuenche o picunche.

Ya me he extendido bastante, ahora quiero decir por qué tenemos colecciones en la Universidad de Chile y por qué estudiamos a los restos humanos momificados o sus esqueletos. En primer lugar, porque hay una cuestión que a mi juicio es irrenunciable a la humanidad, que es la voluntad de conocernos y comprendernos. Si ustedes analizan todos los atributos que son propios del hombre, que la historia nos ha asignado, vemos como se han ido deshaciendo poco a poco; por ejemplo, se ha dicho que el hombre es el único ser que hace cultura, lo que no es del todo cierto, los chimpancés tienen formas de cultura, también se han derribado otros mitos, Homo sapiens céntricos que han buscado maximizar nuestras diferencias con el resto de los seres vivos. Así, han ido desdibujándose estos límites artificiales que hemos ido colocando con la naturaleza. Una de las pocas cosas que aparentemente quedan es esta reflexión sobre nuestro ser, nuestro devenir, nuestro pasado. Necesitamos saber nuestros orígenes y reforzar nuestra identidad. Hay algunos datos que no po-

demos conocer de otra manera, pues los restos humanos son los restos de actores sociales del pasado. Y su biología es producto de la interacción de su propia información biológica con el ambiente con el que interactuaron en su vida y particularmente con su cultura. Algunos de estos restos son insustituibles, pues cada ser humano es único, en una multiplicidad de dimensiones, que incluyen la biológica. Cómo reemplazamos un chamán, cómo sabemos lo que hacía un chamán en el pasado. A lo mejor era un individuo especial, único en esa sociedad y por las razones de conservación del registro arqueológico, o de su no adecuado cuidado después de su descubrimiento, se pierde para siempre. Estoy ejemplificando solamente los problemas que tenemos frente a los restos materiales y de cómo podemos perder, en forma irrecuperable, parte de la historia u otro tipo de información relevante, no sólo de un grupo en particular, sino de la humanidad.

Hoy día la humanidad está expuesta a situaciones que tiene que enfrentar. Este país, por ejemplo, dramáticamente ha vivido el tema de los derechos humanos y de los asesinados políticos, sin embargo, como no conocemos la diversidad de nuestra población, no hemos podido identificarlos adecuadamente. Y es ahí donde podemos ejemplificar de una manera palmaria como los restos, indígenas o no, aportan información insustituible para una ne-

cesidad actual de la sociedad y tal vez del futuro.

Otro ejemplo. Estamos viviendo problemas de pandemias serios, que son una amenaza para la humanidad. Hoy día, gracias al diálogo con sociedades esquimales se ha podido explorar la posibilidad de obtener ADN del virus de la gripe española, de restos conservados de esquimales. Si no se pudiera acceder a ese material hay un perjuicio enorme para la humanidad al no poder tener la posibilidad de obtener información de cómo evolucionó ese virus y cómo podría proyectarse al futuro. Una buena parte de la comprensión de la evolución de las enfermedades reside en los restos humanos. Es decir, no sólo es importante la comprensión de la sociedad de una colección miscelánea de eventos, de si un cráneo está deformado o no, o si había una mutilación dentárea o no, sino que son cuestiones que nos permiten acceder, como ventanas únicas e insustituibles hacia el pasado, dado que esos restos constituyen remanentes de individuos, únicos e irrepetibles, como cada uno de nosotros en la historia de la humanidad, como lo demuestra la genética.

Ciclos necesarios

Cada uno de nosotros es una figura única, pero en la sociedad actual pasamos a constituir un número

en un conjunto mayor que podemos analizar desde una perspectiva estadística. Es así como nuestra sociedad tiene miles de abogados, de médicos, de ingenieros comerciales, incluso antropólogos o arqueólogos, esto probablemente no sucedía así en las sociedades del mundo precolombino, en las sociedades indígenas, y también fuera de ellas; en las sociedades campesinas, o minoritarias dentro de una sociedad homogenizante como la nuestra. Al perder información del pasado, la perdemos para siempre sin poder recuperar una parte de nuestra historia y por lo tanto eso nos obliga a decir esto en forma transparente: Tenemos que llegar a un diálogo, aunque a veces hay culturas que no aceptan por sus ideologías religiosas que se toquen los restos humanos. Hay que respetarlos, si no estaríamos transgrediendo nuestros propios principios de respeto a la diversidad, pero también ellos tienen derecho a saber qué se pierden, responsablemente, porque no podrán demandarle a la sociedad ese conocimiento después. Para esto es indispensable que el diálogo sea lo más directo posible, evitando los intermediarios oficiosos que pudieran responder a otros intereses u objetivos.

Pero debemos considerar que el excavar estos restos humanos y guardarlos implica también otras consideraciones. El hecho que sean únicos, insustituibles, que estemos forzando ciertas voluntades

establecidas por el mismo grupo que los sepultó, nos hace reforzar nuestros reparos éticos. Nos obliga a un particular trabajo de conservación, de difusión de lo que conocemos y aprendemos, porque tenemos que restituirles a la sociedad el conocimiento implícito en esta promesa. Entonces, las colecciones tienen que dejar de ser una suma de curiosidades, sino una fuente de información atingente y funcional a la sociedad. En especial, al segmento de la sociedad más vinculado a esos restos. Por lo tanto, si vamos a generar leyes regulatorias, no solamente éstas deben posibilitar el diálogo sino la accesibilidad y eventual administración de ese bien, a esa sociedad que está más vinculada a esos restos.

En la universidad esto se ha traducido en el emprendimiento durante los últimos años -porque no es ningún misterio para nadie los daños que sufrieron las ciencias sociales durante la dictadura-, para mejorar las condiciones de sus colecciones patrimoniales y su estudio. Últimamente hemos tratado de ser consistentes con la tarea de devolverles a nuestras colecciones una condición digna, que sirva para generar conocimiento y no sea sólo una reunión de curiosidades. Que tenga un valor público, que se forme y se integre en un proceso educativo. Hoy, los estudiantes de Antropología física deben realizar una discusión sobre los temas éticos involucrados en el manejo de restos

humanos. Es decir, no es posible asumir la excavación de un contexto funerario si no puedo afirmar la conservación de esos restos y asegurarle a la sociedad que en algún momento esa información va a servirle y llegar a ella de algún modo. Tenemos que exigirle a la sociedad que cumpla con los ciclos necesarios para que la ciencia llegue a sus miembros. Muchas veces se demoniza la ciencia porque la gente común no recibe en forma rápida, prístina o transparente sus resultados. Nuestra sociedad no asegura eso, la sociedad chilena no invierte en difusión del conocimiento científico en forma significativa. Si un investigador realiza un proyecto como los financiados por Fondecyt, éstos no contemplan presupuesto para conservación y difusión de los resultados de las investigaciones, a no ser que sea a través de los canales que tradicionalmente usa la ciencia, es decir, revistas indexadas. Y eso no les sirve a las comunidades, a los indígenas, a la sociedad entera que tiene que apropiarse de ese conocimiento y darle el significado que estime pertinente. La sociedad chilena debe hacer un esfuerzo para que la ciencia pueda difundirse adecuadamente, para que ésta adquiera todo el valor social que debiera tener y en particular el conocimiento que surge de todo tipo de patrimonio.

Gracias.

DIÁLOGO CON EL PÚBLICO

En honor a que sea breve la intervención quiero hacer una pregunta muy concreta: Si llego actualmente al museo, ¿puedo presenciar en carne viva, de manera impactante, el debate? ¿Está el debate museografiado? O sea, ¿puedo ir y encontrarme, por ejemplo, a un gran antropólogo físico exponiendo su postura y a lo mejor ver una imagen en video o lo que sea de la comunidad atacameña exponiendo su postura? Porque, si soy visitante ¿cómo tengo acceso al debate?

Tomás Sepúlveda

Efectivamente sí, hay un par de paneles que explican ese debate, pero además hay un video, porque no podemos tener a las personas en carne y hueso, da cuenta precisamente de la discusión que se desarrolló en esta mesa de trabajo de la que participamos. Y de hecho, esto lo han demandado muchos visitantes, tratando de justificar por qué no tienen frente a sí la demanda geográfica a la cual apelaron.

Carlos Aguilar

Creo que a la vez, a pesar de que existe este tipo de registros, por supuesto que no da cuenta de la totalidad y la profundidad que merecen ambas posiciones u otras posiciones más.

Pienso que tanto en esta mesa como a nivel global, existen dos visiones del mundo que están atrincheradas. Una es la occidental, imperial, museística, que ha acaparado, hecho museos y una ciencia y tecnología, y, por otro lado, están las comunidades originarias, que se resisten a ser antropológicamente estudiadas. Son dos posturas irreconciliables en la medida que el mundo occidental sigue apropiándose de esas posturas de la otredad. Porque una comunidad indígena, ¿qué ve en sus antepasados? ¿Qué ve en la Pacha Mama? ¿Qué ve en los astros y en sus hermanos animales, en la biodiversidad? Es otra concepción del mundo, de la vida. Quisiera dejar en el debate esto, no quisiera hablar de confrontación dialéctica de lo no occidental con lo occidental, porque todos en el planeta Tierra tenemos de no occidental y de occidental.

Eugenio Aspillaga

Bueno, no participo para nada de esta posición expuesta, no creo que exista esta dicotomía, es artificial. En primer lugar, fui bastante explícito, soy antropólogo físico pero no participo de la exhibición de cuerpos de ninguna manera y tampoco creo que se puedan construir colecciones, ética y valóricamente, sin un diálogo con las comunidades indígenas y sin respeto a ellas. Pero también hay

otros componentes, no es tan sencillo el diálogo, quiero decir, quién es dueño del pasado, alguien lo dijo en Estados Unidos en algún momento, hasta qué momento puedo decir que la humanidad se mueve, son pocos los lugares del planeta en que la gente ha vivido en un solo punto todo el tiempo. Los huilliches son nuevos en Chiloé entre comillas, por ejemplo. Arribaron probablemente unos cien, doscientos años antes de la llegada de los españoles a territorio chilote y siguieron llegando después. La humanidad es dinámica, siempre lo ha sido, y uno de los deberes éticos que cumplen los museos, que han ido adquiriendo con el tiempo, es mostrarnos esa diversidad, que es un valor. Los museos no son los mismos del siglo XIX, no son los incipientes del siglo XVIII, son bastante distintos. Pero no tendríamos la visión, la discusión y el diálogo, como lo dije claramente, de hoy día, si no hubiera habido una evolución y no existieran los museos. Por otra parte, y creo que el profesor Matos lo puede describir con toda propiedad, en Estados Unidos las comunidades indígenas han construido sus propios museos, se han apropiado de ese espacio, han formado sus propios antropólogos y arqueólogos, han contratado a otros para hacer estudios; a ellos se les ha devuelto el control de su patrimonio, y eso es lo relevante. Eso demuestra que este aparente conflicto está siendo manejado, está evolucionando, cambiando de una manera bastante distinta a la mera confrontación.

Por supuesto que en algunos lugares hay confrontación, pero cuando hay es porque las partes no están entendiendo el valor que hay detrás del respeto a la diversidad y cuál es el valor de entender el pasado.

Carlos Aguilar

A modo de comentario. Conuerdo en algunas cosas, como por ejemplo, la administración de museos donde se exhiben algunos objetos antiguos, creo que no da cuenta en profundidad del sentimiento que tienen los pueblos en su mayoría. Y bueno, a partir de ahí creo que también es importante hacer un acercamiento de una forma distinta, para poder quizás entender en profundidad qué es eso que llevamos los abuelos, los ancestros, los antiguos.

La idea de ruptura que existe entre lo tradicional y lo moderno, ¿cuál sería el objeto de estudio de los antropólogos si es la sociedad tradicional y qué objeto de estudio de la sociedad moderna sería de la sociedad?, ¿en qué situación está el estado de la ciencia frente al debate internacional que ha estado presente frente a esto?

Eugenio Aspillaga

La antropología física, biológica, quiere entender

la relación biología – cultura y poner eso al servicio de la humanidad. Y transformarse desde el conocimiento biológico en una ventana para mirar a la sociedad, cómo los fenómenos sociales repercuten en la biología, si no sería un capítulo de zoología humana, o biología humana lisa y llanamente. Eso no significa que no trabajemos muy cercanamente con genetistas, químicos o distintas especialidades de la ciencia. Pero el objeto de la antropología física es comprender la sociedad desde la biología y para eso los restos humanos son un documento, primera cuestión. Ahora, en la universidad nosotros no sólo estamos abocados a estudiar las sociedades indígenas, porque eso parecería un acto discrecional de estudiar al otro. Nuestra mayor colección no es indígena, es de nuestra propia colección, es de nuestra propia sociedad. Y uno de los propósitos que fue truncado durante el año '79, porque se nos suspendió todo el financiamiento, era restablecer los patrones de identificación en restos humanos para identificar personas fallecidas bajo distintas circunstancias, incluidos los detenidos desaparecidos. Pero cuando el año '79 empezaron a aparecer las noticias en los diarios de los restos en el Patio 29 la universidad y Conicyt nos cortó todo el financiamiento. Entonces, esta visión de que los antropólogos estudiamos siempre a los otros y no a nosotros es absolutamente espuria, falsa. Estamos tratando de entender a la humanidad como un todo, y el otro es como un espejo de nosotros.

¿Cuál es la visión de ustedes respecto de los nuevos ritos en los cementerios?, celebraciones en fechas con el año nuevo, etc. Son patrimoniales y se visitan, hay recorridos a las tumbas, la gente va y bebe champaña. ¿Qué piensan ustedes? ¿Cómo está conectado con la visión que tienen ustedes de la muerte? Y al profesor científico, concuerdo con todo, pero me interesa mucho la situación de Aconcagua, donde tuvimos gran cantidad de cementerios coléricos y cuando se hizo la carretera nueva aparecieron. Me interesa saber si existe un mapa del cólera.

Carlos Aguilar

La verdad es que en lo personal desconozco ese tipo de acción o ese tipo de rito, pero creo que quizá sí tiene relación con el primero de noviembre donde se va a convocar ¿no tiene? No podría responder eso porque no conozco.

Eugenio Aspillaga

Desafortunadamente no existe un mapa de los lugares que tengan restos de cólera. A nosotros en la universidad nos llegó recientemente, a petición del Consejo de Monumentos Nacionales, un conjunto de restos que viene de un cementerio de cólera. Esperamos en los próximos años buscar trazas moleculares del parásito. Porque la epidemia de cólera hoy día no es exactamente la misma de

hace 150 años y, por supuesto, sería una contribución importante para ver cómo evolucionan ese tipo de parásitos. Pero por el momento tenemos los materiales recién ingresados y hay mucha tarea pendiente, producto de un largo periodo de abandono del estado de las colecciones por parte de las autoridades.

Considerando que existe la necesidad de saber de nuestro pasado, de los objetos y personas, quiero saber ¿cómo lo harían ustedes como atacameños para presentar este pasado?, y otra ¿crees que los atacameños, específicamente, tienen el derecho a exponer ustedes su pasado y no que se presente en museos que en el fondo son manejados por una cultura occidental?

Carlos Aguilar

La verdad que, en lo personal creo que, si es que logré entender, sería una contradicción. Hay esfuerzos en algunos grupos de gente que habitan los pueblos que quieren administrar determinados lugares, incluso el mismo museo de Atacama, Gustavo Le Peige. Pero creo que tiene que ver más bien con una cosa económica principalmente y de lucha de poder interno y político, también. Pero creo que sigue intacto el sentimiento. Ahora, lo que se ha ido diluyendo desde la educación, es

como se instala lo arqueológico y el sentimiento por los abuelos, son dos cosas distintas. Me imagino que la construcción que quiera hacer algún grupo de gente, de querer mostrar su pueblo, no necesariamente tiene que ver con una cosa física o un determinado lugar, sino más bien siempre lo que han hecho, o que he podido recoger, es que si quieren venir a conocernos que nos conozcan directamente. Pero el turismo también hace su trabajo un poco subterráneo con ese tipo de cosas.

¿Ustedes como pueblo no sienten que hay una necesidad de conocer su propio pasado? Por ejemplo ¿cómo muestran a las generaciones nuevas su propio pasado? ¿Cómo lo harían?

Carlos Aguilar

Gran parte de eso está vivo. Está vivo en los textiles, en las cosas, pero también en las acciones y desde el sentimiento mismo. Ha existido una transmisión hasta el momento, que es de una forma distinta, por supuesto. O sea, no podría decir que aún se mantiene de la misma forma antigua, por las mismas relaciones que hay entre los distintos pueblos.

Quiero decir que las comunidades indígenas me merecen todo el respeto que me merecen otras también. Vemos en los museos, por ejemplo aquí en el mismo Museo de Artes Decorativas, cálices, objetos sagrados para los católicos. Pienso que no debemos hacer diferencias entre ellas. Estamos aceptando la diversidad y eso es parte de ello. Y en cuanto a lo que expuso el señor Matos, ¿la expatriación de los restos ha sido previa investigación acuciosa de cada uno de ellos? De los restos humanos y los objetos. Decir que se ha hecho una investigación acabada es casi imposible porque no sabemos qué nos depara a futuro los avances científicos, para el mayor conocimiento de la realidad.

Ramiro Matos

Tiene muchísima razón su reflexión, porque la investigación no termina, nunca terminará y cualquier recurso, ya sea humano, cultural, natural, siempre sigue siendo recurso de investigación. Y no es totalmente cierto que investigamos, devolvemos y terminó. No, no termina. Por eso la ley, inclusive la ley NAGPRA, dice que la repatriación no es un acto, es un proceso que se inicia con la solicitud de las comunidades y de sus líderes, y continúa. Eso nunca terminará. Lo interesante es señalar lo que el profesor Aspillaga ha explicado muy bien, las virtudes de una investigación cientí-

fica, lo que requerimos de una investigación científica. Esta investigación se hace en laboratorios, la hacen los científicos como él con ayuda de instrumentos de laboratorio. Y cada vez vienen más sofisticados instrumentos. La otra versión, el otro lado de la misma medalla, es la comunidad indígena, también es otro laboratorio pero lo hemos descuidado. El conocimiento indígena es sumamente importante para entender esa sociedad. El científico, el antropólogo físico, va a descubrir enfermedades, parásitos, en fin. Pero si nosotros, seriamente nos ponemos a investigar con los nativos, así como lo están haciendo en San Pedro de Atacama, vamos a aprender de su mundo cosmológico, de su medicina tradicional, de su forma de vida, de su alimentación, en fin, si complementamos estos dos laboratorios, el científico que utiliza el antropólogo físico, y el laboratorio de la comunidad que utiliza el antropólogo cultural o el arqueólogo, seguramente nuestro conocimiento va a seguir desarrollándose. Ambos son sumamente sustanciales. Eso es una cosa. Y dos, también lo dijo el profesor Aspillaga, lo indígena y lo occidental se dicen irreconciliables. Más de 500 años que vivimos juntos y esto viene demostrando que la cultura indígena nunca fue estática, siempre va evolucionando para haber resistido 500 años y estar más firmes que nunca ahora, en muchos países. Y la resistencia indígena es tan sólida, la consistencia de las tradiciones es tan sólida, que hemos aprendido

a convivir. En la sociedad pre occidental tampoco fue uno, fueron muchos, y sabían convivir. Y ahora sabemos convivir, el mundo globalizado sabe convivir. De tal manera el lenguaje del museo va evolucionando también. Antes, como institución, se ha privilegiado mucho a las ciencias de la naturaleza. Ahora estamos privilegiando al indígena, su conocimiento. Y entonces, para terminar, la pregunta que hizo la señora: ¿Cómo hacer en San Pedro? Nosotros, en el Museo del Indígena Americano, manejado por indígenas y bajo los principios filosóficos indígenas. Entonces, solamente en dos palabras, tenemos una sala mapuche, gracias a la generosidad de los colegas chilenos nos contactamos con la comunidad mapuche y ellos escogieron tres personas: dos machis, un varón y una mujer, y un tercero que nos sirvió para traducir, María Catrileo. Después de vivir con ellos un mes, los invitamos a Estados Unidos para que cuenten en nuestro museo su filosofía, su cosmología, su historia y escojan en nuestra colección mapuche qué cosa quieren exhibir, cómo lo quieren hacer exhibir. La exhibición en nuestra sala mapuche es totalmente manejada, organizada, diseñada por ellos. Estuvieron tres veces y cada vez un mes. Y finalmente para la inauguración vieron que todo estaba en su correcta posición, que estaba correctamente organizado, lloraron al encontrar su mundo, el mundo mapuche allá. Pero también la primera vez no los entendimos, nos equivocamos, y cuando regresamos ellos dijeron “no, ustedes

entendieron todo al revés”. Hicimos un trabajo de cinco años y ahora tenemos una linda sala mapuche, hecha por mapuches, en Washington.

REPATRIACION DE RESTOS HUMANOS: UNOS COMENTARIOS DESDE EL MUSEO NACIONAL DEL INDÍGENA AMERICANO.

La experiencia de devolución de los restos humanos a sus comunidades de origen es analizado aquí por el autor, quien señala que si bien la repatriación no es opuesta a la investigación científica, es tan o más importante, el entendimiento de las creencias y la cosmovisión de las comunidades nativas.

Ramiro Matos

Curador para América Latina, Museo Nacional del Indígena Americano, Smithsonian Institution. Doctor en arqueología en la Universidad San Marcos, Lima, Perú y post doctorado en el Departamento de Antropología del Museo Nacional de Historia Natural, en el Smithsonian Institution, Washington, USA.

Ha dirigido varios proyectos de investigación en su especialidad, entre ellos: “La administración provincial inca en la Sierra Central del Perú y La recuperación del patrimonio cultural indígena”; “Estudios arqueológicos en el Tambo de Pumpu, Junín”, y “Las comunidades indígenas del Altiplano de Junín” y “La construcción de la represa del Mantaro”, etc.

En el área académica se desempeñó como profesor de arqueología en la Escuela de

Arqueología de la Universidad San Marcos. Fue profesor visitante en las universidades de Bonn, Alemania; Copenhague, Dinamarca; Tokio, Japón; y de Los Angeles, Michigan, Texas, George Mason y Maryland, en los Estados Unidos.

En la historia de los museos, los primeros fueron dedicados a la historia natural. El Museo Nacional de Historia Natural del Smithsonian Institution pertenece a esta tradición y al modelo europeo. El foco es la naturaleza, la evolución darwiniana y las culturas indígenas llamadas primitivas. El NMNH del Smithsonian es depositaria de 125 millones de especímenes, de los cuales más de dos millones son artefactos culturales y aproximadamente 33.000 restos humanos. Esta magnífica y variada colección es uno de los mejores recursos que posee el Smithsonian para la investigación científica

en la antropología física, antropología forense, antropometría, paleopatología, patología de huesos, etc.

Casi al finalizar el siglo XX, en 1989, fue creado el décimosexto museo de la Institución Smithsonian, el cual, aunque es llamado Museo Nacional del Indígena Americano, tiene una dimensión hemisférica, de Alaska a Tierra de Fuego; y está dedicado a las culturas indígenas del pasado y el presente del continente americano. Nació como respuesta a las aspiraciones de los nativos americanos de tener un centro cultural de estudio, debate y de enseñanza. Es dirigido por un prestigioso líder indígena, W. Richard West de la tribu de los Cheyenne del Sur. Desarrolla sus proyectos y programas en consulta y colaboración con los líderes indígenas, de tal modo que se ha convertido en un museo-foro, donde se discute con libertad los asuntos que a ellos les concierne. Su objetivo es conservar, estudiar y exhibir la vida, el lenguaje, la historia, arte y tecnología indígenas. El indígena es la misma constitución del museo y por consiguiente es el lugar donde se escucha el mensaje indígena en su propia voz.

El NMAI se funda sobre la base del antiguo Museo del Indio Americano-Heye Foundation, el cual fue formado por George Gustav Heye, entre 1897 a 1957. La Ley de creación del NMAI fue gestio-

nada por los senadores indígenas Daniel Inouye (Hawaii) y Ben Nighthorse Campbell (Colorado). Cuenta con una amplia colección de 880.000 artefactos, el 70 % perteneciente a grupos de Norteamérica y el 30 % a los de América Latina, de los cuales escasamente el 0.03 % son restos humanos. En cumplimiento de la ley que crea el NMAI y a una enmienda promulgada en 1996, el museo debe repatriar todos los restos humanos que custodia en su depósito.

Después de esta somera referencia a los dos museos del Smithsonian Institution que guardan restos humanos, quisiera conversar con ustedes acerca de tres asuntos que creo sería importante para esta reunión. Deseo hacerlo desde la perspectiva que postula el Museo Nacional del Indígena Americano, en el cual tengo el honor de trabajar como su curador para América Latina, por supuesto también desde mi posición de arqueólogo profesional, sin desatender a mi sentimiento indígena como heredero de la milenaria nación Quechua.

Como primer punto hablaré sobre los dos museos del Smithsonian que guardan restos humanos. La Institución Smithsonian es un complejo de 17 museos y muchos centros de investigaciones, pertenece al gobierno federal, funciona con presupuesto federal y se rige por leyes federales, además de sus propias regulaciones. Los dos museos

depositarios de restos humanos, el Museo Nacional de Historia Natural (NMNH) y el Museo Nacional del Indígena Americano (NMAI) tienen Oficinas de Repatriación, dedicadas exclusivamente a esta tarea, con personal y presupuesto. El NMAI tiene, además de las leyes federales, su propia filosofía que lo diferencia de los otros museos. La ley de su creación y la enmienda de 1996 recomiendan repatriar todos los huesos humanos, los objetos sagrados y los objetos de uso comunal, estos últimos solamente a solicitud formal de una tribu o comunidad. La repatriación es una tarea prioritaria entre sus programas, porque a través de esa el NMAI desea dar ejemplo en cuanto al respeto por la dignidad y los derechos indígenas, por las creencias y cultos tradicionales, por los objetos y espacios sagrados, pero especialmente por los restos humanos. Estos principios son parte, asimismo, de la filosofía del museo.

Del total de restos humanos que custodia cada institución, las solicitudes de repatriación que llegan al NMNH son relativamente pocas comparadas con la magnitud de la colección, por lo que se puede predecir que el fondo principal de la colección de antropología física no se agotará sino que se mantendrá como un valioso recurso para la investigación y la ciencia. La situación es diferente en el NMAI, donde, por un lado los restos humanos son muy pocos y, por el otro, el mismo museo

en concordancia con sus principios filosóficos, desea repatriar la totalidad de esos restos. Es la aspiración de sus dirigentes tener un gran museo dedicado a la cultura y a la historia indígena de las Américas.

El segundo asunto que quisiera conversar es la Ley 101-601, promulgada el 16 de noviembre de 1990, más conocida por su sigla en inglés NAGPRA (Ley de protección a las sepulturas nativas y la repatriación). Por mandato de esta ley, los restos humanos que se guardan en los museos y agencias que pertenecen al gobierno federal deben ser repatriados. La ley es mandatoria en los Estados Unidos y pone especial atención en las comunidades nativas de Hawaii y Alaska. Para los norteamericanos, esta ley responde a su reivindicación histórica, la recuperación de los restos humanos de sus antepasados. Con relación a los objetos sagrados y los considerados como patrimonio de la comunidad, la ley señala que éstos deben ser plenamente reconocidos por los líderes y por la comunidad, como bienes tradicionalmente utilizados en sus ritos, ceremonias, sus actividades comunales, por lo tanto, considerados propiedad de la comunidad y no de persona alguna en particular. La ley define los bienes de uso comunal como patrimonio y los sagrados de uso religioso, ambos deben dar testimonio de ser usados tradicionalmente desde tiempo remotos hasta la actualidad.

La ley NAGPRA no fue un gesto generoso del Congreso de los Estados Unidos, ni tampoco un mero servicio que el gobierno otorga a las comunidades indígenas, sino la respuesta a más de un siglo de lucha en defensa de los derechos y las reivindicaciones históricas de los nativos americanos. La lucha por la defensa de sus espacios sagrados, de sus cementerios y de la práctica de sus ritos religiosos, ha sido en parte atendida por esta ley. Desde su promulgación, ya no se llevan a cabo las indiscriminadas excavaciones en las necrópolis indígenas, los espacios sagrados son respetados y el anhelo de ver los restos de sus antepasados descansar en paz se va haciendo una realidad. La alegre práctica de la “huaquería” (saqueo o excavación ilegal) y la profanación de tumbas de indígenas ha sido prohibida, al menos en los Estados Unidos.

En el caso de los Estados Unidos, muchos cadáveres humanos han sido claramente identificados. Se relata por ejemplo, que en 1890, aproximadamente 346 indígenas Lakota fueron asesinados, muchos de ellos quemados, de los cuales al menos 150 cuerpos fueron enterrados en una fosa común. Sólo dos años después, con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América, en 1892, los cadáveres de esos Lakota fueron exhumados y exhibidos en Chicago. Los descendientes de esos Lakota por supuesto se pregunta-

ron sobre el por qué de esa actitud de la sociedad dominante. ¿Se quería mostrar a los indios caídos como trofeo de los vencidos?, o ¿se los consideraba como simples objetos arqueológicos al igual que los de piedra o cerámica? Esta actitud museológica se fue repitiendo consciente o inconscientemente en otras partes. La incompreensión por la dignidad humana de los indígenas, el irrespeto a sus tradiciones religiosas y la sutil discriminación, fueron erigiéndose como un patrón cultural en la sociedad moderna.

La historia de los pueblos indígenas de las Américas está sembrada de ejemplos de profanaciones de sus cementerios y de sus lugares sagrados, en su gran mayoría conducidos por personas inescrupulosas, con fines de lucro o simplemente por diversión. Sin duda la mayoría de las excavaciones en cementerios indígenas fueron conducidas por traficantes de antigüedades y no precisamente por misiones arqueológicas con fines de estudio. Al respecto, también debo señalar que, afortunadamente, son muy pocos, acaso excepcionales, los arqueólogos que se dedican a buscar solamente tumbas y aún menos los que buscan sólo recintos sagrados. Cuando los Pizarro arribaron a Pachacamac y unos días después a Chíncha, en la costa peruana, por ejemplo, una de sus preocupaciones o ambiciones fue averiguar por la tumba de los antiguos señores y curacas. Las huellas de sus exca-

vaciones todavía están abiertas. Desde entonces hasta la actualidad, los cementerios y los altares indígenas nunca dejaron de ser la atracción de los buscadores de tesoros.

La ley NAGPRA estipula que los museos estatales y agencias federales deben facilitar, dentro de los cinco años después de la promulgación de la ley, a las organizaciones tribales y/o comunales, el inventario completo de las colecciones que guarda el museo. El inventario debe incluir la información sobre los objetos sagrados, los objetos asociados al ajuar funerario de cada cadáver y los objetos considerados patrimonio cultural. Debe contener también la procedencia, el área o el lugar geográfico, la filiación cultural, la conservación, fecha e historia de la adquisición, la referencia bibliográfica, si el objeto ha sido exhibido y/o publicado, etc.

Cuando el museo recibe el pedido de repatriación de alguna tribu o comunidad, el personal contratado para este fin lleva a cabo detalladas investigaciones sobre cada uno de los objetos que se van a repatriar. El reporte final debe incluir la información museológica, la historia de la adquisición del objeto, datos que el museo guarda sobre el objeto, la filiación cultural, una documentada identificación del lugar de proveniencia, las relaciones y el parentesco cultural con otras, análisis visual e

instrumental de los restos humanos y de los objetos culturales, bibliografía completa que sostiene la investigación, etc.

La investigación museológica es procesada y verificada en permanente consulta con los líderes tribales o comunales interesados en la repatriación. Los estudios científicos pueden ser ampliados o profundizados a pedido de la misma tribu o cuando se considere que el objeto contiene importante información para el conocimiento científico. El texto del reporte es compartido por el museo, la agencia federal, la comunidad nativa y la comunidad científica.

La ley señala también los requisitos y trámites que debe seguir el pedido de repatriación que hace una tribu o sus líderes. Por ejemplo, el solicitante debe precisar la filiación cultural o comunal, el lugar de procedencia, el estado o jurisdicción al cual pertenece, precisar el sitio donde va ser re-enterrado, etc.

El reporte que prepara el investigador es revisado por un comité nombrado para ese propósito y en última instancia por el Comité de Revisión del NAGPRA. Este comité está formado por 7 miembros: 3 elegidos por representantes de las tribus, la organización de los nativos hawaianos y por los líderes religiosos de los nativos americanos; 3 ele-

gidos por la organización de museos y por la asociación de científicos, y es elegido por consenso y, generalmente, el cargo recae en una persona de gran trayectoria profesional y ética.

La memoria anual del Comité de Revisión incluye un relato sobre las repatriaciones ejecutadas, las sanciones a los museos que no cumplieron con la ley, a los investigadores, cuando el estudio no satisface las exigencias de la comunidad nativa o de la ciencia, etc.

En el Museo Nacional del Indígena Americano, en cambio, el informe que prepara el personal contratado para tal fin, es revisado en primera instancia por el Consejo de Curadores (Curatorial Council) y luego por el Comité de Alta Dirección del museo (Board of Trustee), el cual aprueba el reporte en última instancia y autoriza la repatriación.

El NMAI trabaja intensamente en la repatriación de los restos humanos norteamericanos y tiene el liderazgo en la repatriación internacional. Hasta el momento se ha repatriado con éxito al Perú, a Cuba, México (objetos etnográficos), Ecuador y recientemente a Chile. En tanto no exista en los países de América Latina una ley similar a la NAGPRA de los Estados Unidos, los dirigentes del NMAI han tomado la iniciativa de trabajar la repatriación a los países de América Latina mediante consulta

con las autoridades y funcionarios de gobierno y los líderes indígenas de cada país. El NMAI es profundamente respetuoso de las leyes y reglas de cada país, así como de las costumbres y creencias de las comunidades indígenas. Para no afectar la sensibilidad legal, moral y cultural del país que va recibir los restos repatriados, antes de procesar la repatriación, los dirigentes del museo visitan en sus oficinas a los funcionarios de estado y en sus aldeas a los líderes indígenas, con quienes conversan sobre la filosofía y la tarea de repatriación, se firman documentos de convenio y se arreglan los mecanismos logísticos para la repatriación. Quiero dejar constancia que el anhelo de los dirigentes del museo, es el re-entierro de los restos repatriados en el mismo lugar de donde fueron exhumados. Es decir, los restos no deben retornar a su país de origen para ser depositados en algún museo o colección.

La repatriación al Perú por ejemplo, hecha en 1996, cumplió con la filosofía del NMAI y con la voluntad de los recipientes, los Quechua de Cusco. Una vez recibida la anuencia de los funcionarios del Instituto Nacional de Cultura, las comunidades Quechua tomaron bajo su responsabilidad el traslado y el re-entierro de los restos. Afortunadamente, ninguna persona particular, ni funcionario de gobierno alguno ha tratado de intervenir en las decisiones que tomaban los representantes de las

comunidades nativas, especialmente en los asuntos cruciales como las vigilias, procesión y re-entierro de carácter netamente indígena. La erudita asesoría y apoyo de nuestros colegas de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, doctores Aurelio Carmona Cruz y Jorge Flores Ochoa, fue muy valioso en esos momentos. Flores Ochoa, era miembro del Board of Trustee del NMAI, sabía perfectamente de lo que se trataba, y junto con Carmona, ambos experimentados antropólogos andinistas, sugerían dejar a los Quechuas en libertad para que ellos pongan en práctica sus costumbres y sus tradiciones. Nuestra preocupación fue documentar cuidadosamente el proceso, por cuanto se trataba de un evento único. La actuación de los antropólogos Flores Ochoa y Carmona se limitó a identificar a los sacerdotes andinos (pacu) de las comunidades de Q'ero y Paqchanta y a explicarles sobre el por qué del retorno de los huesos de nuestros antepasados que habían sido llevados a los Estados Unidos.

A la llegada de los restos al aeropuerto de Cusco, ambas delegaciones (Q'ero y Paqchanta) se hicieron presente con sus ofrendas, acompañados de conjuntos musicales, para dar la bienvenida a sus ancestros repatriados. Fue un re-encuentro muy emotivo, de lágrimas y cantos. La llegada de los restos atrajo tanto la atención de los cusqueños, de los indígenas que pugnaban por encontrarse

con los suyos, y de los no indígenas, unos por conocer de lo que se trata y otros por curiosidad. Frente a la situación que rebasó cualquier control, los sacerdotes Quechuas, con apoyo de los profesores Flores Ochoa y Carmona, solicitaron velar la primera noche a los re-patriados en el anfiteatro de la Universidad. Durante la vigilia se suscitó un incidente interesante. Cuando un funcionario del Instituto Nacional de Cultura quiso explorar la posibilidad de llevar los restos repatriados para ser resguardados en el museo de la ciudad, los Pacu respondieron: “¿por qué ahora quieren quitarnos lo que antes no impidieron que saliera a otro país...?”.

Los restos repatriados fueron llevados del Cusco hasta el Apu Ausangate, una montaña sagrada venerada por los Inkas, a una distancia de 90 kms, en una espontánea procesión de tres días y tres noches, con participación de más de 35 comunidades que habitan la región. Los restos fueron re-enterrados en las faldas del Ausangate y se ha convertido, actualmente, en un lugar de peregrinaje anual. Quería comentar la experiencia de la repatriación al Cusco, Perú, porque como se dijo en esos días, “quizás se haya perdido un recurso de investigación en la antropología física, pero se ha ganado una valiosa e insospechada información para la etnografía e etnohistoria andina”. Hemos sido testigo de muchos ritos, ceremonias y

conversaciones de una población oprimida, que no gozaba de libertad para exteriorizar sus costumbres tradicionales, al menos públicamente. Fue interesante escuchar el debate entre los sacerdotes Quechua, para decidir el proceso y el lugar de entierro, los Q'ero que se identificaban como los Inka, mientras que los de Lauramate defendían su status de sacerdotes o pacu. En fin, lo importante en este caso es señalar que los Quechua se identificaron plenamente con la filosofía de la repatriación, recibieron los restos como suyos, como sus ancestros y, actualmente, los protegen.

El tercer asunto que quería tocar muy preliminarmente, es un asunto muy sensible en la sociedad moderna, me refiero al concepto y la tolerancia que la sociedad occidental tiene para las creencias religiosas, los símbolos y los espacios sagrados en general. En la dual composición de nuestras sociedades, existe la innegable población tradicional (indígena) y la moderna (occidental en su mayoría), a las primeras se les llama “las otras” para diferenciarlas de las “nuestras”. En esta dicotomía, la relación social y cultural se maneja desde el lado de la sociedad dominante, la cual impone su moral, sus creencias, su cultura, su lengua, etc. En esta desigual composición social, se escuchan aisladas voces indígenas que reclaman por el reconocimiento y respeto a sus costumbres, su lengua, su creencia, su espacio sagrado, etc. En esa

lucha por sus reivindicaciones, obviamente se repiten preguntas que merecen atención y reflexión de nuestra parte. Se sabe por la historia, que una de las razones para justificar la conquista y la invasión europea sobre América fue la cristianización, mediante la cual se aniquilaron las creencias indígenas, destruyeron sus templos, sus ídolos y sus espacios sagrados. Los estados modernos por su parte, preconizan en su mayoría la libertad de culto, el respeto a las religiones, etc., las cuales en la práctica se refieren solamente a las religiones modernas y sus símbolos, mientras que las indígenas son menospreciadas y obligadas a seguir en la clandestinidad. La persecución a las indígenas por parte de ciertas sectas modernas no difiere de las “idolatrías del siglo XVII”, y en el mayor de los casos, sus ceremonias públicas son observadas y calificadas como folklóricas, por ser “paganas y primitivas”. A un cementerio cristiano se llama “campo santo”, se respeta y nadie podría atreverse a excavar, el del indígena es sencillamente ignorado y puede ser objeto de cualquier profanación. La sociedad nativa siente que el concepto de la moral, la ética y de respeto a la creencia religiosa es aplicable en la moderna y occidental, mientras no lo es en las tradicionales indígenas, donde sus costumbres y creencias son sencillamente subestimadas y marginadas. Es una suerte de discriminación histórica que se proyecta al presente, pero al mismo tiempo, no podemos tapar el sol con un

dedo, gran parte de las colecciones que se guardan en los museos públicos y privados fueron conseguidas mediante la profanación de los antiguos cementarios y la excavación ilegal de necrópolis y espacios sagrados indígenas.

Me he concentrado en la repatriación de restos humanos, es decir, huesos o despojos humanos, a pesar de que también tenemos buenos ejemplos de repatriación de objetos sagrados y de uso comunal, considerados patrimonio de la comunidad. En estos casos la repatriación se procesa a pedido de los líderes elegidos por una comunidad indígena reconocida. El NMAI tiene varios ejemplos al respecto.

Finalmente quisiera señalar que la repatriación no es opuesta a la investigación científica, reconoce la importancia de las investigaciones y de los análisis científicos en laboratorio, pero igualmente reclama el entendimiento de las creencias y la cosmovisión de las comunidades nativas. Después de nuestra experiencia con las repatriaciones, no me queda la menor duda de que nuestro conocimiento sobre la religiosidad indígena, su mundo espiritual, su cosmología, el simbolismo, la interacción del humano con lo divino, etc. es todavía muy precario. La investigación en ambos niveles, en el laboratorio y en la comunidad, debe ser atendida con igual diligencia.

Muchas gracias.

MUSEO DE ARTE Y ARTESANÍA DE LINARES



MUSEO HISTÓRICO DE YERBAS BUENAS

MESA MUSEOGRAFÍA: FORMA Y CONTENIDO DE LAS COLECCIONES



MUSEO DE HISTORIA NATURAL DE CONCEPCIÓN

Presentación. Francisca Valdés, Encargada del Área de Exhibiciones de la Subdirección de Museos, Dibam.

Desafíos en el museo de hoy, Francesco Di Girolamo, Director de la Escuela de Diseño de la Universidad Finis Terrae.

Retórica Visual: La puesta en escena del museógrafo Marcial Cortés Monroy, Director de Proyectos de Árbol de Color.

MUSEOS DE LA DIBAM RENUEVAN SUS EXHIBICIONES

El trabajo realizado en el último decenio en cuanto a las transformaciones de los edificios de museos y sus colecciones, es presentado aquí por la encargada del área de la Subdirección de Museos de la Dibam. Da cuenta de cómo se inició el proceso, partiendo de las identidades locales hasta abrir un nuevo diálogo entre las personas y el patrimonio.

Francisca Valdés

Profesora de Historia, Geografía y Educación Cívica, de la Universidad Católica de Chile, ejerce en la actualidad como encargada del Área de exhibiciones, de la Subdirección de Museos de la Dibam. Ha trabajado en la generación de guiones de proyectos museográficos y en asesorías en temas de exhibición en distintos museos del país.

El proceso que vamos a describir, que se inicia en el año 1995, dice relación con el desarrollo de los museos de la DIBAM, en especial con la transformación de sus edificios y sus exhibiciones.

Este cambio nace de la necesidad de mejorar, de manera creativa y moderna, los accesos del público al rico patrimonio custodiado por la institución en cada uno de sus museos a lo largo del país. Se detecta la urgencia de adecuar o construir espacios aptos para las labores propias de un museo, vale decir conservación, registro, estudio y administración de las colecciones. Asimismo, la necesidad de contar con espacios adecuados para todo aquello que relaciona al patrimonio con su público como son las exhibiciones permanentes, las muestras temporales, la labor educativa, las bibliotecas especializadas, las salas de conferencias y de eventos, lugares de encuentro y esparcimiento.

El punto de partida de este proceso fue un trabajo de profunda reflexión en torno a la identidad del museo. ¿Qué es aquello que lo hace irrepetible?, ¿cuál es su misión hoy? Muchos museos luego de este análisis redefinieron su visión, adecuándola a la realidad, al entorno cultural y regional.

Una segunda reflexión se relacionó con la forma en que estábamos habitando nuestros espacios, nuestros edificios. Fue una tarea larga ver en qué estábamos y cuáles eran los requerimientos necesarios para enfrentar el futuro, estudiar la mejor forma de cómo acoger las demandas de los usuarios, internos y externos, las exigencias para el trabajo, conservación y exhibición de las colecciones, la implementación de las normativas vigentes, los espacios para una mejor extensión y encuentro cultural. Los museos crearon un programa detallado con sus requerimientos y desarrollaron documentos que sirvieron de base para concursos abiertos que se fueron realizando. La meta era contar con proyectos ganadores, de gran calidad, que pudieran optar a un co-financiamiento externo a la institución.

De este modo, se desarrollaron proyectos de arquitectura para los museos Regional de La Araucanía, Regional de Magallanes, Regional de Aconcagua, de Arte y Artesanía de Linares, O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, Mapuche de Cañete, Martín

Gusinde de Puerto Williams, de Historia Natural de Valparaíso y Arqueológico de La Serena.

Hoy, todos estos proyectos están concluidos en su etapa de diseño. Algunos se encuentran en etapa de estudio en sus regiones y otros en etapa de ejecución.

Puesta en valor de las colecciones

Entrando en el tema de las exhibiciones propiamente tales, cada museo y también la Subdirección, venían formándose la idea de que el guión debía organizar las colecciones bajo nuevos temas. Además, que éstos debían ser presentados a través de ópticas que dieran cabida a distintos enfoques. Este concepto dio origen a nuevas investigaciones, a escritos de múltiples especialistas, quienes enriquecieron el mensaje y lo actualizaron.

Así, surgieron nuevas temáticas, nuevos argumentos. A modo de ejemplo, nació la historia del bosque nativo y del río Bío Bío en Concepción, el significado del cerro y ecosistema de La Campana en el Museo de Valparaíso, una Gabriela Mistral presente en el siglo XXI, en el Museo de Vicuña. El Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca reunió una enorme cantidad de información, lo que

enriqueció notablemente el relato, adentrándose en la historia del Maule desde sus orígenes en Talca, y su cultura en el siglo XIX, en su proyección hoy. En Linares se hizo un registro del tema de las artesanías locales, de Rari en particular.

Con todos los antecedentes reunidos se elaboró un guión museográfico preliminar, escrito por un investigador. Este escrito fue presentado al público para conocer su punto de vista acerca del relato y los temas seleccionados.

La mayor exigencia fue que entregásemos un relato claro, que explicáramos una historia y que ésta fuera entendible para todas las edades. Se solicitaba además, incluir más la historia local, “lo nuestro” por sobre lo general. Se corrigieron entonces los guiones, se reorientaron y enfocaron hacia aquello que despertaba mayor interés, siempre manteniendo el grueso de la trama original. El texto definitivo fue encargado a un escritor.

Un aspecto de enorme importancia fue desarrollar, en forma paralela, proyectos de puesta en valor de colecciones, pues no siempre se encontraban debidamente registradas y en estado de conservación que hicieran posible su exhibición al público. Fuimos apoyados por el Centro Nacional de Conservación y Restauración, el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, el Museo Histórico Nacional. También por entidades priva-

das como Fundación Andes. Se contó, asimismo, con empresas externas, especialistas en materias de conservación.

En algunos casos la transformación de las exhibiciones fue asumida por los propios equipos de los museos. Pudieron aplicar su conocimiento, experiencia e interés en el tema museográfico. Fue el caso del Museo Regional de Ancud, del Museo Regional de Magallanes y del Museo de Yerbas Buenas. Sus exhibiciones hoy dan cuenta de un trabajo creativo, que soluciona bien la relación entre el espacio museo y la exhibición y colecciones.

Una segunda modalidad fue la de contratar diseñadores externos. Fue la opción que tomó el Museo del Limarí (1995) y el Museo Histórico Domingo (1999) con José Pérez de Arce; el Museo de Isla de Pascua (1998) con Andrea Aspée; el Museo Regional de Atacama (1996), con Jaime Alegría; el Museo Regional de Rancagua (2001) con Militza Agusti; y el Museo Benjamín Vicuña Mackenna (1999) con Omar Larraín.

Una tercera modalidad, que se ha empleado mayoritariamente para desarrollar el “Plan Nacional de Mejoramiento Integral de los Museos”, desde el año 2000, ha sido realizar un concurso museográfico, para seleccionar una mejor opción dentro de un conjunto de propuestas. Este sistema ha

implicado realizar todo un trabajo preparatorio de antecedentes que se han incorporado a las bases del concurso, como bases técnicas y administrativas. Se ha tenido que seleccionar jurados y desarrollar una licitación pública. Se han realizado a la fecha 14 concursos museográficos y su itinerario se detalla a continuación.

Itinerario de los concursos

Año 2000

Museo de Historia Natural de Concepción

Año 2002

Museo Regional de Antofagasta

Museo Fuerte de Niebla

Museo de Artes Decorativas

Año 2003

Museo de Historia Natural de Valparaíso

Museo Gabriela Mistral de Vicuña

Año 2004

Museo Martín Gusinde de Puerto Williams

Museo de la Educación Gabriela Mistral

Museo Arqueológico de La Serena

Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca

Museo de Arte y Artesanía de Linares

Año 2006

Sala Imaginería Museo Regional de Rancagua

Año 2007

Museo Mapuche de Cañete

Museo Regional de La Araucanía

Empresas con las que estamos trabajando los proyectos de exhibición

- Amercanda Ltda. Pablo Cordua–Bernd Haller y equipo.
- Árbol de Color S.A. -Marcial Cortés Monroy y equipo
- Sumo S. A. -Sebastián Moro y equipo
- Centro de Artes Visuales -Fco. di Girólamo y equipo
- 3D DISEÑO -Alejandro Peralta y equipo
- Grupo Proceso -Jorge Molina y equipo
- Quenroe Associates-Sandra Vazconez
- Lolamundo Diseño Ltda.
- Grupo Inventa -Rodrigo Latrach y Trinidad Moreno

El trabajo con empresas de diseño externas ha significado un enorme desafío para la institución y también para las propias empresas. Un desafío positivo, pues se está alcanzando mayor calidad en los productos finales. Nuestros equipos se han

visto en la obligación de realizar trabajos de registro, conservación y selección de objetos a exhibir para cumplir con las exigencias del proyecto. Asimismo han debido concretar los temas de guión situándose en la óptica del público. Han debido evaluar la propuesta a nivel de anteproyecto, con los propios equipos y el público. Por su parte, las empresas han tenido que estudiar el tema museográfico y sus desafíos de mobiliario, iluminación, montaje de objetos, gráfica, señalética, multimedia, y todo aquello que constituye hoy un espacio de exhibición.

Todo este trabajo, este esfuerzo, no hubiera sido posible si los equipos de los museos y los diseñadores no se hubieran comprometido como lo han hecho. La tarea es difícil pero la meta de todos es muy estimulante: abrir un nuevo diálogo, amplio, respetuoso y profundo entre las personas y el patrimonio.

DESAFÍOS EN EL MUSEO DE HOY

A través de un recorrido por una serie de hitos, el autor expresa su parecer sobre el porqué los museos reciben pocos visitantes hoy en día. Entre ellos, la importancia de la puesta en valor del espacio tradicional y de aquellos que no lo son, pero que igual llegan a ser “experiencias museográficas”.

Francesco di Girolamo Quesney

Diseñador, docente y Director de la Escuela de Diseño de la Universidad Finis Terrae. Con estudios de arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso. Tiene una amplia carrera como diseñador e ilustrador de libros, revistas y catálogos de arte. Destaca su trabajo en el diseño de espacios, con proyectos en escenografías, exposiciones y stands feriales, mobiliario y dirección de arte para distintas instituciones. Paralelamente a esto, ha sostenido una actividad permanente en el campo de la pintura.

Vengo del mundo de la arquitectura y me dediqué al diseño de espacios y al diseño editorial. Lo que voy a hablar acá -traje algunos ejemplos- son más bien reflexiones sobre el tema de los museos hoy día. Quisiera apuntar a un problema de hoy. Llevo veinte años haciendo clases, me imagino que acá hay muchos docentes y se darán cuenta que los jóvenes y los no tan jóvenes, ya no van a los museos. De hecho, le arrancan a todo lo que se supone que muestra un museo. Dentro de esta presentación de doce puntos, les voy a contar por qué está sucediendo esto.

1. Valor / Lo Valioso

Lo primero que encuentro interesante es el tema del valor. Ustedes deben haber escuchado el término, habitualmente de “poner en valor”, de destacar, que es una aproximación a algo de lo que yo quiero mostrar, y de cómo lo voy a mostrar. Es in-

interesante que para poder hacer eso y poder decir que “el valor” finalmente es lo valioso, tiene que ser a partir de una cierta mirada de autor, o sea, de quien descubre que esto de aquí puede tener un cierto valor, y hacer que aparezca eso, vinculándolo a un aspecto o a una temática. ¿Cómo hacer aparecer lo valioso? Lo que habitualmente se hace es tomar, poner, agrupar, posicionar, volver a mirar y armar grupos temáticos, etc.

Este ejemplo, de poner en valor, es de un arquitecto, Roberto Benavente del museo de París, en que el problema era qué hacer con un grupo de animales, que pesan y son muy delicados, que son muy antiguos y están momificados, pero mantenidos perfectamente en la piel. Lo que se hizo ahí, al ponerlos en una especie de Estación Mapocho gigante, fue inventar un suelo, una continuidad, una procesión. Con una sola y clara decisión -y estoy hablando también desde el punto de vista del diseño- de concebir la forma de las cosas, es suficiente a veces para poder armar una muestra y una puesta en escena efectiva.

2. Mostrar / La Muestra / Una Muestra

¿Entonces de qué se trata? ¿Qué es esto que uno dice “tenemos todo este material que mostrar”? Todo eso se transforma en la muestra. Pero ¿en

una muestra de qué? Uno habla de “voy a ir a ver una muestra, una exposición”, pero la verdad es que alguien dijo, discutió y decidió qué había que mostrar, qué valía la pena mostrar y de qué manera. Y todos los lugares -lo hemos visto en el caso de los museos recién-, tienen cosas que mostrar y les gustaría que fuesen vistas porque se sienten parte de lo que es mostrado. Aquí el problema es sacar o escoger una muestra. Igual que cuando uno saca una muestra de un papel o del muro, o un carpintero saca una muestra de madera, hay que ver que esa muestra sea un ejemplo de algo a lo que pertenece, a un rango o un giro mayor. Es decir, que sea válida como muestra, que tenga una cierta carga emocional y una carga potente como patrimonio para que funcione. Hay que ver si se pone también en contexto o fuera de contexto, porque se cae mucho en escenificar lo que podría haber sido, cómo fue esta cosa o cómo se usó, y la otra manera es ponerlo realmente fuera de contexto y poner una gallina embalsamada en algo de acero. Estoy dando un ejemplo burdo, pero los materiales también descontextualizan y hacen ver como algo nuevo, algo que no lo es.

Una muestra de algo que remite como conjunto, a otra cosa. Creo -y esta es una opinión personal- que una muestra no debe cerrarse en lo que expone. Debiera ser una especie de pauta para reflexionar y aprender de otras cosas y esta otredad, esta

otra cosa, diría que constituye un aviso de una visualización mayor, de conjunto, comunitaria, de grupo.

Aquí también son ejemplos de trabajos de Roberto Benavente, esto ya es en Colombia, del cómo optar para escenificar. Cómo mostrar en el Museo de Oro de Colombia, lo más levemente posible el uso, para que a la vez pareciera que tampoco era igual el valor que uno le asigna al oro. Se trataba de otra cosa. Ahí hay una posición absolutamente personal del autor, respecto de la interpretación que uno hace del material y el contexto, y lo expone como opinión.

Uno trabaja con expertos y le dan un tema, un guión, pero finalmente uno dice: a mí me parece que debe ser de esta manera. Yo no sé cuántas disciplinas hay aquí entre ustedes, pero nos topamos los diseñadores, los arquitectos con problemas serios de comprensión de lenguaje para no pasar a llevar supuestos. Creo que en Chile tenemos muchísimo que aprender como grupos de trabajo, respecto de lo que suponemos que es el otro, la disciplina y el oficio del otro. Nos permitimos poco trabajar en conjunto y que el otro pueda hacer lo que sabe hacer, sabiendo que va a afectar nuestro proyecto.

3. El Hecho / Ex - posición

Otro punto es el hecho literal de la exposición. Ex viene “de, desde”, sería como una traducción literal libre. Por lo tanto el hecho expositivo -que es lo que a mí me interesa- me parece que es una especie de voluntad de decir “esto se ve desde esta posición”, y ahí sí se transforma en lo mostrado y no en una anécdota. Entonces, el hecho expositivo sería como la organización y presentación en un espacio de una serie de muestras, entendiendo el ejemplo que di anteriormente a través de la justeza de la mirada que las posiciona: el autor, los que encargan, los mandantes, etc. Ahí se armaría el discurso de la muestra, el lenguaje formal que adquiere ésta en un espacio asignado o demarcado por la misma. No entendamos que muestra es igual al espacio que la contiene. Puede haber una muestra en un patio, en una cancha de fútbol, o que cruce de una calle a otra y sigue siendo una muestra. Lo importante es que el espacio sea definido por el material y por la justeza de cómo está armado, y se entienda claramente que es una sola cosa y no un muestrario de 140 cosas distintas agrupadas juntas.

La construcción en el espacio, del ritmo de las posiciones y ángulos de todos los elementos que constituyen y conforman la totalidad. Eso es igual que afinar una orquesta. No soy músico, pero me

gusta mucho la música y me imagino el trabajo de interpretar una sinfonía o una ópera, en que el director tiene que poner su sello y decir con qué intensidad, dentro de lo que está escrito, tiene que sonar. Así uno sería capaz de reconocer, si uno tuviera un oído increíble, porque Leonard Bernstein interpreta así y el otro de diferente modo.

Bueno, es un poco lo que hacemos los diseñadores que nos dedicamos al tema de los museos. Cómo afinar esta cosa. Tiene que ver también con el manejo de la intención y las intensidades.

Aquí hay un ejemplo del Museo Nacional de Australia, en cómo se concibió. Se inauguró el 2001, 2002, y me parece un museo impresionantemente arrojado en su lenguaje. Por ejemplo, estos son todos los mapas que se fijaron y superpusieron para armar la plaza principal, que se las voy a mostrar, y el primero de arriba es el más antiguo y el que establece los ejes mágicos, incluso de los aborígenes de la península y de la fundación de las ciudades más antiguas en los trazados victorianos. Por ahí, como el cuarto, quinto mapa tiene que ver con todas las etnias y todos los lenguajes. Así se van traspasando unos a otros y resultó algo como esto: en que la plaza es una plaza en la que toda la información está trazada incompletamente, y esa reja que parece de madera, es una cita a las rejas que contenían a los dingos, los perros salvajes,

que atacaban a las primeras poblaciones, y que definían los territorios seguros. Entonces, es una plaza cargada desde la memoria colectiva local para y expresada en un suelo gráfico común.

4. Musa / Lo Museable / Museo

Otro punto importante es la musa. El museo viene de musa, y lo museable y el museo es lo que se arma. El mito griego dice que las musas se originan de una relación entre Zeus y Mnemocine, que es la memoria. Tema que encuentro súper iluminador, porque que lo museable y las musas vengan de la relación entre lo creativo o el creador supremo, o la inteligencia suprema, y la memoria, me parece increíblemente certero en el caso de los museos y de cómo nosotros como hombres, tratamos de mantener lo que somos. Porque finalmente existe sólo este momento: para atrás ya pasó y para adelante, todavía no ha llegado.

Siempre les hablo a mis alumnos de cómo pueden crear a partir de la memoria, de lo que quieren conservar, pero que sea para dar luces sobre otra cosa, sobre nosotros, sobre la cultura, no sobre lo lindo que es este lápiz.

También el museo aparece como un espacio fijado para albergar posiciones e imágenes sobre la me-

moria y la cultura, pero como algo fijo. A eso me refiero con que mis alumnos y alumnas en general no van a los museos y es una tarea llevarlos. Me imagino que los escolares a lo mejor se entretienen más. En la universidad cuesta mucho.

5. Lugar / Memoria / Mundo Lineal

El museo aparece a los jóvenes también como un lugar fijo y de culto, pero de culto a algo que no entienden muchos, porque no se vinculan de la misma manera con la historia que nosotros. Y está el lugar físico de la muestra, vinculada a la memoria pero desde un mundo lineal. Nosotros somos herederos de la cultura cristiano occidental, tenemos una mirada escala lineal, en progresión lineal, y por lo tanto los museos en general se organizaban de atrás para adelante, en el tiempo y en el espacio. Eran una especie de museos enciclopédicos donde abundaban las explicaciones y las descripciones fijas de las cosas. Es un síndrome que tenemos en nuestra cultura de descripciones fijas: esto de ir a un museo y ver el letrero antes que el cuadro, antes que el objeto, antes de nada. Y también tenemos las culturas aborígenes -que fueron totalmente aplastadas- que venían de un paradigma circular y de otras explicaciones y descripciones del mundo.

6. Fragmentación / Simultaneidad

Otro punto muy importante es darse cuenta de donde estamos hoy día: en la fragmentación y la simultaneidad. La información la tenemos toda la vez. Los jóvenes van de su habitación a lo urbano y viceversa. A las siete de la mañana están chateando, escuchan música en el iPod, revisan material en el computador y ven allí las noticias y todo lo que les interesa en diversas ventanas abiertas, etc., y tiene a un lado la televisión apagada. O sea, la televisión ya es obsoleta para ellos porque sólo muestra una sola cosa a la vez... y llegan así a clases a las 8:30 hrs., con esa mentalidad y ese nivel de actividad mental simultáneo y fragmentado. Y manejan muy fuertemente un mensaje visual permanentemente superpuesto en intensidad y en orden. No es el orden que uno diría viene esto primero, esto después; es transversal.

Entonces todo esto del notebook, de la televisión por cable, el e-mail, el Messenger, el blog, los teléfonos celulares, el mp4, el pendrive, el iPod Touch y vamos seguir y seguir, en esto que la jerarquía -es una afirmación mía- es el contexto. Lo que importa es cómo y dónde se produce la cosa simultánea, el resto es aparte. De hecho ellos cambian de mentalidad para ir a clases.

Por ejemplo, lo que hace Benavente en el uso del

lenguaje de la conservación de esqueletos prehistóricos, al montar todo en una vitrina sin reconstruir ni medianamente las figuras, para dar cuenta de lo que es la tremenda acumulación del cómo se encuentra, en vez de reordenarlo a lo que podría haber sido.

Bueno, me parece interesante cómo trataron de resolver la simultaneidad contemporánea en el Museo Nacional de Australia. Está todo puesto y escenificado para que el tipo vaya donde quiera y lo mire, pero todo es parte de la escena de otro, y apela a la inteligencia del que mira, respecto de la posibilidad de armar historias desde lo que ve. Algo que me parece que aquí no hemos podido resolver.

7. Mundo / Red

Otro punto que quiero enfatizar es que el mundo hoy día es una red. No podemos obviarlo, y por eso es que digo que hay que entender que cuando uno diseña para un museo está diseñando para los que van a entrar a visitarlo. Se percibe hoy día, sobre todo en los escolares, que lo que no está en la red no es. No sólo no existe, sino que no es. El tiempo del ojo tiene que ver con la memoria, la inteligencia, la no distancia y la rapidez. En cambio, el tiempo del pie no. Es un tema pendiente

esto de resolver la rapidez y la simultaneidad de los lenguajes con el tiempo de recorrer y “leer” los museos.

Hoy día, los alumnos que son llevados a los museos no van a conocer, no van a saber de la existencia o presencia de algo, porque ya lo tienen en su pieza. Se meten al mail, Google o lo que sea, hacen la pregunta y le salen todas las definiciones y ejemplos que quieran. Por lo tanto, ya la visualidad tampoco es propia del museo, donde antes se iba a ver originales o lo que no estaba en ninguna otra parte.

¿Entonces qué hacer? ¿Qué se espera hoy de una exposición permanente o efímera? ¿Que dure? ¿Que no dure? Esto, en términos de repercusión del lenguaje y soporte aplicados es lo que hay que entrar a preguntarse para adelante.

Este es otro ejemplo respecto de lo mismo. Es un mapa de Australia ocupado como pantalla. Por lo tanto lo que están presentando ahí, mnemotécnicamente, casi como un mensaje subliminal, es que Australia es igual a luz proyectada, a un tamaño y a un borde, está suspendida en el vacío porque está suspendida en el Pacífico y se forma y se constituye con todos los dibujos de los aborígenes también. Por lo tanto es una manera rapidísima, no discursiva, de hacer ver quiénes somos

en esta era de información/luz. Hoy todo son impulsos y flujos y destellos, donde la información es prácticamente intangible. Así llegamos al tema del concepto y la exposición.

8. Concepto / Exposición

Lo expuesto se supone que está puesto a propósito. Por lo tanto, habría que ver a propósito de qué. Cómo se expone lo que se expone. No en términos de materiales, sino de cómo yo muestro lo que voy a mostrar, para que quede expuesto como parte de algo que a otro le va a dar luces sobre otra cosa que yo no sé lo que es. Diría que por ahí está el problema. Y el problema del espacio previsto para lo no previsto, por lo tanto, el espacio de las posibilidades.

En el 2003 un proyecto que yo hice ganó el concurso para el museo de Gabriela Mistral en Vicuña. Este proyecto se llama “La línea, el surco y la herida”, por lo siguiente. Todos nos hemos dado cuenta y tenemos internalizado que Chile es una larga línea y Gabriela Mistral nació en el lugar más perdido del mundo, en el borde más afilado y más largo de América. También nació en un lugar donde lo único que hay entre paredes diagonales de piedra es un surco. Está lleno de quebradas en el Valle del Elqui, y corre un hilo de agua por

el fondo de esos valles y lo único que da vida es este surco que es una línea, pero es ondulada. Y por último, está la herida porque Gabriela Mistral fue muy maltratada en Chile. Siento, después de leer toda su obra y la biografía escrita por Volodia Teitelboim -que encontré impresionante-, que ella nunca pudo sacarse una herida del alma y por lo tanto yo asumí, metafóricamente, que tenía una cicatriz en el alma. Y una cicatriz también es una línea. Entonces dije, “tengo la línea”. ¿Cómo ocupo esto de la línea, qué hago con ella?”. Hasta que decidí unir en el mapa el punto de su nacimiento, que es Montegrande, y el punto de la exposición de su memoria –el museo- que es Vicuña, con una línea exactamente trazada en el mapa. Después, respetando todos los ángulos, la trasladé a Vicuña, a la cuadra, al sitio del museo y apareció una diagonal. Entonces, desde allí asumí que ese era el eje del museo con el cual yo debía concebir y trabajar todo, desde la vereda hasta el fondo del patio. No hay tiempo hoy día ni aquí es el contexto adecuado para explicar todo el proyecto, pero cuando hablo de conceptos, me refiero a eso: uno tiene que hacerse caso y persistir en lo que ha visto. Es como el suelo que les mostré al principio con los animales y que tiene otro fundamento parecido. Uno busca, intuye, va por un camino, opta y se ciñe a eso: es la única manera de poder funcionar.

9. Espacio / Significancia

Después, está el tema del espacio resultante, con la significancia que tiene el golpe de vista. Otro problema es que los jóvenes entran a un museo, miran, dicen es fome y listo. Se van a ver su celular y a mandar mensajes respecto de lo aburridos que están. Entonces, un punto importantísimo a tener en cuenta, es cuál es el primer enfrentamiento, qué es lo que recibe una persona cuando entra a ver algo. Porque prácticamente está demostrado, que más de 20 minutos una persona no dedica a leer y a recorrer, salvo que esté haciendo un trabajo. Creo que el problema está en el primer encuentro con la muestra, que al igual que una portada de un libro, es una promesa. Las portadas de libro tienen ese gancho y es una voz muda que aparece cuando es interesante y resuena de una manera extraña, porque a cada uno le pasa algo distinto. Pero si es buena, algo le pasa. Si es mala, sigue de largo.

Ahora, entiendo aquí como promesa la apertura del lenguaje de la forma, de la disposición de la persona, del acercamiento y de la legibilidad. Las cosas se tienen que poder leer, se tienen que dar a entender para la gente de hoy.

10. Espacio / Envoltente / Atmósfera

Esta es una entrada a una parte del museo de Australia, lo he tomado como ejemplo porque me parece extraordinaria la mezcla y la efectividad. Recibe, puedo reconocer que es una entrada, pero no es sólo eso. Hay una conjugación de planos y de luz que están transformados todos en un lenguaje visual legible. Y el espacio aparece como una gran atmósfera envolvente. Me voy de un museo o de una muestra y me quedo con una atmósfera y le digo a alguien, “no te pierdas esta cuestión”. ¿Por qué? “Porque algo te va a pasar, no te lo pierdas”. Ahí yo creo que hay un éxito, porque hay una experiencia. Un espacio de apertura y multisensorialidad que deberíamos poder lograr, un contenido que viene de la mirada de los expertos, de los diseñadores, arquitectos, técnicos ayudantes, etc., todos ustedes que están acá, que fabrican y producen la visualidad. Porque la visualidad se empieza a fabricar cuando se hace un encargo, ahí uno empieza a discutir qué es lo que quiere que aparezca. Tiene que ser esencial, no puede ser discursiva porque, insisto, el discurso, la información, está en la habitación de toda la gente hoy día.

El diseño de una muestra es el diseño del significado y los lenguajes que soportan y exponen este significado como lenguaje público. Digo trans-

misión y mensaje a medias, porque también he aprendido que uno no debe dar todo. La gente es inteligente, somos todos inteligentes y perceptivos y yo no puedo amarrar relaciones entre una cosa y otra sin tener que ver y leer. Pero no me digan todas las implicaciones o los supuestos que tengo que ver, que es como el ejemplo del cuadro con el nombre que dice, “Paisaje XX” y yo creía que era una composición de color que me encantaba. Matta decía que los impresionistas eran tipos increíblemente preocupados por el tema de la luz, pero cuando su trabajo se empezó a llamar “un Monet”, se fregó todo.

11. Diseño/Concepto = Opción/Voluntad

¿Para qué se hace lo que se hace, en un momento en que la información está en la red en la cual se accede desde la propia pieza? Esa es la pregunta que yo dejo abierta para todos. Es un discurso que es un decurso, de ir por un curso y hacer el transcurso. Tenemos que poder atravesar eso porque si no vamos a correr el riesgo de quedar desvinculados de lo que viene.

Y esto que es el concepto, que es una palabra que nombra y que rige el trabajo en su totalidad, permeando todo, es lo que permite atravesar esta disyuntiva. Es lo que permite transformar la infor-

mación en conocimiento, diseñando una experiencia espacial más que un ordenamiento de datos, de figuras, de objetos agrupados en un espacio neutro. Para ello, se requiere de voluntad y de persistencia y de fe en lo que se ha entrevisto.

12. Espacio/Valor

Por último, quiero volver al inicio, afirmando que el espacio es un valor y la configuración del valor en un espacio terminado tiene que poder resonar en la persona, si no fracasó. Y no sacamos nada con que alguien diga qué “choro” esto, pero no le hizo ver otra cosa.

Aquí hay dos ejemplos de una instalación de Ismael Frigerio en Valdivia, un artista visual al cual invité a formar parte de mi proyecto. Esto está hecho e instalado en las antiguas bodegas de cerveza de esa ciudad y por eso, lo vinculo a lo museable hoy día. En como el hecho de que con inteligencia y con un solo lenguaje definido, se puede dar vuelta un espacio, prácticamente sin hacerle nada. Está húmedo, el suelo mojado, tal cual, y aparece esto de las fotos en blanco y negro en los muros, la luz del neón, y se llena de gente y la gente entiende porque tiene cultura visual. Entonces yo creo que también tenemos que preguntarnos arduamente, por aquellos lugares a los cuales llamamos mu-

seos y lo que es en la práctica, un hecho o una experiencia museográfica.

Muchas gracias.

RETÓRICA VISUAL: LA PUESTA EN ESCENA DEL MUSEÓGRAFO

Como una forma de seducir y argumentar, de hacer más elocuente el discurso, describe el autor la retórica visual. En esa tarea, es necesario contar con una idea, una narración, un objeto, una visualidad, componentes de la ecuación que en la puesta en escena pasa a ser fundamental.

Marcial Cortés-Monroy

Arquitecto de la Universidad de Chile. Director de Arquitectura y Museografía de la empresa Árbol de Color. Profesor de cátedra del Magíster de Museografía, Universidad Andrés Bello. Sus proyectos relevantes son el museo sitio Fuerte de Niebla, el museo Ralco, la exposición “Lágrimas de Luna, Tesoros de la Platería Mapuche”, exposición de “Cuerpos Pintados”, 1991, en Chile y 34 países; luego “Cuerpos Pintados, Fiesta del Cuerpo”, 2003, Chile, Argentina, Brasil y México. Creación de la puesta en escena de “Los Artefactos Visuales de Nicanor Parra” con exposición en Madrid, Santiago y provincias de Chile. Homenaje a Nicanor Parra del Ministerio de Cultura, Centro de Información de Enersis, en Santiago, presentación de Feria Mundial de Energía, en Buenos Aires. Exposiciones: Nemesio Antúnez, Samuel Román, Retrospectiva de Jorge Tacla, todas en el Museo de Bellas Artes, Sara Tacla, en Galería Ciudad Empresarial, entre otras.

La verdad es que Francesco Di Girolamo hizo una amplia exposición de muchos de los aspectos del universo de problemas o problemáticas a las que uno se enfrenta cada vez que aborda la necesidad de exponer o más bien, poner en escena algún determinado contenido. Quisiera compartir con ustedes una mirada que hemos desarrollado en nuestro estudio de diseño de Árbol de Color por muchos años. Que tiene que ver justamente con la retórica visual. Francesco mencionó un punto que para nosotros ha sido fundamental en este pensamiento y tiene que ver justamente con las musas y la memoria, de cómo esto opera en la mente del ser humano.

Cuando me refiero a retórica me refiero a persuasión, elocuencia, oratoria, a discurso. Y hoy día voy a focalizar este planteamiento en dos casos. Me voy a ir más a la práctica que a la teoría. El primero es el desarrollo del proyecto Fuerte de Niebla, en el cual existe un museo de sitio, que es muy importante, emplazado en el estuario donde están

los otros tres fuertes y hay una casa del castellano donde de alguna manera se contextualiza, se explica, qué es lo que la gente ve ahí, tan espectacular que no saben si es de piratas, algo bien especial. Y el otro proyecto es Lágrimas de Luna, una muestra itinerante de la colección de joyas mapuche que nos llegó el encargo de ponerla en escena como exhibición. Y el contenido, en el caso de la joyería mapuche había una colección sin orden cronológico, ningún orden de situación geográfica, y relativamente incompleta en términos ortodoxos de clasificación, sin embargo con un enorme valor estético e histórico. Por el contrario, en Niebla, hay un museo de sitio, donde tenemos que construir una museografía sobre la base de documentos y a una investigación histórica, no hay objetos que nos permitan armar la museografía.

En esto de la retórica visual nos referimos a una forma de argumentar y seducir, de hacer más elocuente el discurso. Para esto contamos con una narración, un objeto, una visualidad y componentes de una ecuación que en la puesta en escena pasa a ser fundamental. Tal vez, una forma muy rápida de explicar esto es lo que hace Nicanor Parra con sus objetos visuales, con sus artefactos, cómo a una imagen, a un objeto, a una gráfica, él le incorpora un contenido, un texto. Luego la comprensión de esas dos cosas juntas es superior y además supone un proceso que genera una experiencia en el visitante.

Caso 1.- Amplia investigación histórica y ningún objeto

Vamos directo al caso del fuerte Niebla. La Dibamos entregó a nosotros un enorme estudio -tres carpetas muy grandes con información, estudios, historia, una selección de ilustraciones y mapas en miniatura-, todos documentos que venían con copias digitales e impresas. Aquí tenemos la imagen del fuerte, sus cañones y la vista hacia el estuario; la casa del castellano, que está reconstruida. Se ven los cimientos de lo que eran las construcciones que había en ese lugar. Entonces, al interior de esa casa tenemos que explicar, contextualizar, que era esta fortificación estratégica tan significativa en el desarrollo de esta América tan importante para el reinado de España, para contener la invasión de los otros imperios que tenían mucho interés en este continente por esa época.

En este caso nosotros invitamos a dos personas externas a Árbol Color, Mario Fonseca y a Marilyn Libermann, justamente a trabajar en la edición de contenidos. ¿Cuál fue el criterio que usamos? Si uno entiende el valor histórico que ha jugado el rol de ese grupo de castillos, fortalezas, para proteger en esa instancia lo que eran los intereses de Inglaterra, Holanda, y otros países que estaban muy ávidos en abordar América, este punto fue absolutamente determinante en que hoy día siga-

mos hablando español y contemos con una serie de cosas que nos definieron como tal y constituyen nuestra identidad. Parece sorprendente que esos cañones que están ahí arrumbados, sean el testimonio que queda de esta fase tan importante de nuestra historia.

Decidimos narrar los hechos desde una mirada situada desde el mar. Porque, si bien es cierto finalmente esto fue derrumbado por Cochrane, atacó por la espalda, es decir por tierra, para lo cual no estaban preparados, lo cierto es que todo fue pensado como una estrategia marina. Entonces desde esta imaginería del mundo de las velas y de los barcos desarrollamos un lenguaje y luego, en ese contexto, tomamos los documentos, las narraciones, establecimos distintos niveles de lecturas; una en los títulos, otra en las bajadas y una más profunda dirigida a los que realmente les interesaba ahondar en el tema.

Hicimos las primeras presentaciones y con este anteproyecto nos fuimos a Valdivia con Francisca Valdés y el resto de la comitiva a presentarlo. Ahí encontramos otro tema, que está fuera de lo que venía a conversarles, pero que es importante, y es que en materia de historia, en cómo se cuenta la historia o cómo se interpreta, hay un mundo muy amplio y complejo. Y fue todo un proceso entre los historiadores, la gente de la comunidad, otros

historiadores locales, acordar de qué forma se iba a contar esta historia. Me refiero a los contenidos y a ciertos temas políticos de la narración.

Una vez resuelto el entuerto, hicimos nuestro planteamiento de soporte en los cuales íbamos a realizar unos paneles con distintos tipos de información, luego trabajar unos cristales impresos, usando las ventanas y una serie de otros recursos, ya que aquí -a diferencia de otros lugares- no podíamos usar ninguna tecnología; menos cosas eléctricas y electrónicas porque esta casa no tiene ningún tipo de aislación más allá del techo y los muros, y el porcentaje de humedad es muy alto al interior de las habitaciones.

Estudiamos la visualidad de los documentos, siempre teniendo en cuenta el enorme valor histórico del contenido, para rescatar el valor visual y la capacidad comunicacional que cada uno de ellos ofrecía.

Finalmente hicimos una diagramación en la cual todos estos paneles escritos en un lenguaje de las velas nos ayudaron a conformar lo que sería la retórica visual de este museo. No podíamos tocar nada, no podíamos colgar en los muros, no podíamos tocar el piso, había una serie de restricciones. El recorrido se inicia en la cubierta de un barco, donde la gente entra por un paseo de velas. Ahí

incorporamos una serie de personajes que van contextualizando. Definimos una primera etapa de los orígenes, después los castillos, luego el auge y finalmente la vida cotidiana de lo que ocurría en este fuerte.

¿Qué es lo que vemos en esta primera sala? En las velas vemos estos mapas que están impresos en ellas en la medida que vamos descendiendo de cubierta. Al descender nos recibe una réplica escultórica de una pareja de indígenas araucanos de aquella época y luego se inician los relatos, que son los contenidos de los documentos y las ilustraciones que llevamos a un formato que permita entender en código museográfico lo que son las obras visuales.

En otra de las habitaciones explicamos el plan estratégico que tenía el imperio español en estos fuertes, a través de una gran maqueta del área de fortificaciones. Luego, seguimos narrando la historia para finalmente llegar a la sala donde están los hábitos costumbristas de la época y la gente. Incorporar estos personajes –realizados con técnica de escultura por moldes– a un amplio trabajo de investigación, nos permitió hacer generar la atmósfera de esa cotidianidad. En síntesis, aquí está la construcción de una retórica visual para hacer una escena de una documentación histórica.

Caso 2.- Sólo colección de objetos

El caso de “Lágrimas de Luna” es inverso al anterior, sólo tenemos los objetos y debemos construir la narración. Cuando recibimos el encargo nos llega una caja con joyas de muestra y una fotocopia de las que no estaban ahí, es difícil decir cómo la abordamos, porque no teníamos nada. Decidimos con participación de Jacqueline Domeyko, propietaria de la colección, plantearnos desde la cosmovisión mapuche y desde ella aproximar al valor del objeto a través de un testimonio, una narración sostenida en la oralidad mapuche que se generaría desde una acuciosa investigación.

¿Cómo se concibió este proyecto? Imaginamos que alguien andaba de turismo por la zona de la Araucanía y se encontraba con un grupo de mujeres mapuches, ataviadas con sus joyas, sus ropajes y en una conversación informal con ellas, cuentan que van a un ritual, a un río. Se traspasa un conocimiento ancestral, revelando como estas joyas han pertenecido a muchas generaciones, qué van representando cada una de las runas, qué es lo que es el mundo y la espiritualidad mapuche, donde a modo de ejemplo, “el Platero” es alguien que luego de un sueño interpretado por la machi de la comunidad designa a éste como el platero de la comunidad. Quisimos resaltar la importancia del primer encuentro del espectador con la mues-

tra, un “inside” para que el visitante se internalice emocionalmente con el universo al que se introducirá.

El factor fundamental del desarrollo de esta muestra fue considerar que la cultura mapuche está cultivada y preservada por la palabra hablada, por ello decidimos hacer un registro de entrevistas que implementamos sobre la base de videos. Este registro lo llevamos a diferentes dimensiones, uno de ellos al registro físico de personas supuestamente entrevistadas, el referente del testimonio. Ahí se ve la instalación de estas mujeres mapuches, desde niñas hasta mujeres de avanzada edad. Luego están los testimonios de cada una de las personas poseedoras de las joyas y eso lo intercalamos con la investigación de historiadores, etc.

Incorporamos también la poesía como otra voz narrativa, de hecho “Lágrimas de Luna” es el nombre de un poema de Elicura Chihuailaf, que presentó en sus versos cada una de las familias de joyas expuestas. Está la colección, el lenguaje y la atmósfera; incluimos todo un tratamiento de pasarelas por maderos posados sobre el piso recubierto de hojas de canelo. Todo está estructurado sobre la base de rituales y creencias mapuches. Lo que surge de nuestra ponencia es que la construcción de relatos no sólo tiene por objeto cautivar al público, sino poder transmitirles los sentimientos y

motivaciones que generaron como resultado de una cultura, estos objetos. Cuando uno explica que este platero que hace estas joyas es un señor que tuvo un sueño, que luego en una suerte de designación mágica, inicia su oficio, hay otra percepción inmediata de esa joya que está mirando, la cual es diferente al tener o no información sobre ella.

Esto es en definitiva como nuestra colaboradora, Teresa Matte, interpretara nuestro quehacer; “Árbol de Color ha hecho un oficio del arte para inventar y producir formas para contar y recordar”.

Gracias.

DIÁLOGO CON EL PÚBLICO

Después de constatar que los jóvenes tienen una velocidad de intercambio de información muy distinto de lo que nosotros enfocamos, que en el fondo el museo es todo lo contrario a las prácticas que ellos tienen a diario para comunicarse, la pregunta es ¿qué es lo que ellos esperan encontrar en un museo? ¿Qué es lo que podría ser atractivo para ellos en un museo? ¿Cuál es su respuesta a su propia interrogante?

Francesco Di Girolamo

Creo que el tema tiene que ver con la palabra información. No van a buscar información, no van a culturizarse, no van a aprender a un museo. Van a ver qué sucede, y si no sucede nada lo más probable es que no vuelvan. Es un poco lo que hacen con todo, es por eso que trataba de dar un ejemplo de estas transversalidades del lenguaje, que son muy tecnológicas, pero son menos tecnológicas para ellos que para nosotros, porque para ellos es lo más normal del mundo fragmentar los datos para armar un discurso que también es fragmentado. Entonces cuando tú me dices qué esperarían del museo o qué irían a ver, creo que el tema va por una experiencia, por tener una experiencia sensible, auditiva, por pasar un rato increíble, que

te pasen cosas, no que te digan más discursos. Seguimos siendo una sociedad muy discursiva, lo que es bien patológico, porque somos cada vez más fragmentados y a cada uno de nosotros le da cada día más lata escuchar un discurso largo, porque, en verdad, todo lo que hacemos desde que nos levantamos hasta la noche, es evaluar datos, entonces ellos acortan los datos, escriben con cuatro palabras una frase: “listo, okey, chao”, un par de señas y listo. Y para qué vamos a hablar de nuestro lenguaje, que sirve para todo. Es un reflejo. Entonces tú dices “estos cabros van a venir y les vamos a dar esto”, pero lo estás viendo desde lo que supones que a ti a esa edad a lo mejor te hubiera encantado o lo que te dijeron hijos, sobrinos. Pero ni siquiera tiene que ver con eso, de hecho ni siquiera tiene que ver con lo que esté expuesto. Tiene que ver con esto de qué es lo valioso, esa es la pregunta que uno debiera contestarse cada vez. Entonces, cuál sería el valor de asistir al Museo de Artes Visuales o no sé dónde y tener una tremenda experiencia, independientemente, incluso, del autor. En cómo está montado, en cómo está hecho. Son capaces de darse cuenta de cuan bien hecho puede estar, porque si hay algo malo, “pa la casa. O sea, el tema escenográfico ya murió. Eso, no sé si te sirve, pero tratemos de buscar un camino. Creo que va por ahí.

Francisca Valdés

Voy a añadir dos o tres cosas. Pienso que hay un camino que es muy fuerte: en cada comunidad hay interés en todas las edades, también en los jóvenes, de ver lo propio. Si uno está en Valdivia y hay una exposición, por ejemplo, del tema del terremoto, va a haber interés. Ese es un camino. Hay avidez en Chile, en cada comunidad, de conocer su propia historia. El sentido de sus casas, de sus edificios patrimoniales. Lo que nos piden es que el relato con el que contemos esta historia, expliquemos este entorno, sea un vocabulario fácil, jovial, accesible. Pero de que al chileno le interesa conocer Chile, yo creo que como nunca. Y además, como están saliendo, conociendo cosas de todo el mundo, con mayor razón explicarse lo que somos. Ese interés está vigente en mi opinión.

Marcial Cortés

Quiero agregar una cosa al respecto. En muchas ocasiones nos toca trabajar, estamos en contacto, con gente joven y lo que hemos observado es lo siguiente. Una es que esta cierta indiferencia no es aleatoria, hoy día nosotros vivimos en un mundo que está sobrepoblado de objetos y de información. O sea, lo que en mi generación, en la de mis padres y mis abuelos exponencialmente era de muy difícil acceso, tanto información como objetos, hoy día dejó de ser un problema. Esta idea de cultura o de información, de que entras a In-

ternet y encuentras más de todo lo que podrían haber llegado a encontrar en generaciones anteriores. Por ende, hay una actitud defensiva frente a la cantidad de información. Y ahí opera algo que es como el tanteo de error, como lo que es el rating en televisión, y donde entra a jugar un factor fundamental el espectáculo. Lo que decía Francisco respecto de que van a buscar experiencias es claramente eso. Pero ¿qué es lo que te engancha? Hay una frase que se usa mucho en marketing y es que para una primera impresión no hay una segunda oportunidad.

MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE



MUSEO REGIONAL DE LA ARAUCANÍA

MESA PATRIMONIO Y COMUNIDAD. EXPERIENCIAS EN LA DIBAM



MUSEO DE SITIO FUERTE DE NIEBLA

Presentación, Paula Palacios, antropóloga, Unidad de Gestión de la Dibam.

Del objeto al sujeto: experiencia comunitaria, Juanita Paillalef, Directora del Museo Mapuche de Cañete.

Patrimonio y comunidad: reflexión institucional y participación ciudadana, María Isabel Orellana, Directora del Museo de la Educación Gabriela Mistral.

Patrimonio 2.0?

Contenido local, Tecnología y comunidad desde la experiencia de BiblioRedes, Enzo Abbagliatti, Coordinador Nacional del Programa BiblioRedes

MUSEO Y COMUNIDAD

Paula Palacios

Antropóloga social de la Universidad de Chile. Actualmente cursa el Magíster en Estudios de Género y Cultura en la misma universidad. Fue becaria del postítulo Gestión de Programas Orientados a la Superación de la Pobreza. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile (1996), y realizó la especialización virtual en Gestión y Políticas Culturales dictada por la Universidad Autónoma de México –OEI y CONACULTA (2004-2005).

Participó en el área de investigación y publicaciones del Programa Interdisciplinario de Estudios de Género, de la Universidad de Chile (1995-1996). Posteriormente, formó parte del proyecto Gestión Participativa en Bibliotecas Públicas y Museos de la Dibam, y luego se integra, hasta el día de hoy, a su Unidad de Estudios y Desarrollo Institucional. Algunas de sus publicaciones son: Manual de Gestión Participativa en Bibliotecas Públicas (1999); Museo y Comunidad. Desde el mundo de los objetos al mundo de los sujetos (2002), y El Casero del Libro. Encuentro con la Lectura en el espacio público de la feria libre (2005).

Es un honor y un gusto para mí presentar a los tres expositores de la mesa “*Patrimonio y comunidad: experiencias en la Dibam*”. Por varios motivos, pero fundamentalmente porque con cada uno/a, en distintos momentos, hemos imaginado museos y bibliotecas como espacios abiertos de producción de subjetividades colectivas.

En 1996, la Dibam inició un proceso de reflexión e instalación de nuevas prácticas para dinamizar la participación cultural en bibliotecas y museos públicos. Un equipo de profesionales de las humanidades y ciencias sociales, cuatro para ser exactos, recorrieron el país efectuando diagnósticos institucionales, convocando a múltiples actores locales a debatir sobre el sentido y el potencial de estos lugares de encuentro y memoria, diseñando estrategias y metodologías para trabajar con comunidades locales y capacitando en su aplicación a los trabajadores de la cultura del norte, centro y sur de Chile. Fue una suerte de activismo cultural, con mucho de intuición, que permitió abrir puertas clausuradas, reforzar procesos latentes e incentivar iniciativas que inauguraron un momento institucional distinto a lo que hasta entonces se entendía como gestión Dibam.

En ese contexto, se inscriben múltiples experiencias sucesivas en que el eje de la democratización cultural fue adquiriendo fuerza y contenidos particulares. Juanita Paillalef, Enzo Abbagliatti y María Isabel Orellana se inscriben en esta historia y han realizado, cada uno desde su ámbito de acción, significativos aportes en la tarea de romper con la exclusión y ampliar los límites de lo patrimonial.

Los tres tienen en común haber organizado su trabajo de acuerdo al imperativo de la apertura institucional hacia las comunidades locales, regionales y nacionales; en definitiva, la búsqueda de nuevas formas de relación entre institución patrimonial y ciudadanías plurales, reconocidas éstas, desde su particularidad social, étnica, geográfica, etárea o de género. Particularidades que, como veremos con Enzo, en ningún caso se diluyen en el espacio virtual.

No obstante, esta mesa es la instancia donde también debiéramos poner en juego el concepto de participación con sus límites, incluso en experiencias institucionales exitosas como las que revisaremos a continuación. Participación, en tanto concepto en construcción, puede ser un discurso y una práctica donde coexisten contradictoriamente lo instrumental y lo deliberante. En ningún caso la participación es panacea ni se puede asumir como un supuesto no sujeto a debate. ¿Participación de

quiénes y en qué términos? Seguramente no todos estaremos entendiendo lo mismo. Se torna productivo entonces retomar lo planteado por Mario Chagas sobre “la comunidad” en absoluto idílica, sino más bien vista como un enjambre de intereses inclusive contrapuestos, donde identidades múltiples se ponen en tensión.

Palabras de cierre

Para finalizar esta mesa, y es una pena que no podamos abrir la discusión por las limitaciones de tiempo, sólo un par de comentarios.

Reconociendo que no es sencillo mirar desde perspectivas críticas la propia gestión del patrimonio, es posible leer las tres experiencias como rupturas con las visiones tradicionalistas de lo patrimonial y podemos concluir que generar nuevos discursos y prácticas que se aproximan a la definición que hacía ayer el profesor Luis Alegría de la Mesa de Santiago '72, como un espacio de ruptura museológica.

Pero quedan preguntas controversiales en el aire, y mucho por discutir. Qué pasa con la estandarización de las estéticas versus la eclosión de diversidades en los procesos de puesta en valor de lo comunitario en la red, más allá del soporte tecno-

lógico, o bien precisamente debido a este soporte, qué sucede con los contenidos. Hasta dónde la puesta en valor de la cultura mapuche tiene sus limitaciones en tanto el museo se conforma históricamente como el lugar que simboliza la constitución del Estado nacional y en tal sentido, puede existir distancias irreductibles entre este museo y esta comunidad para compartir códigos patrimoniales. En definitiva, cómo el olvido y la memoria operan en el contexto de estas “museografías participativas”.

DEL OBJETO AL SUJETO: EXPERIENCIA COMUNITARIA

La inmaterialidad del objeto y su holística representación, Museo Mapuche de Cañete (MMC)
Rimvgen 2007

Cómo se ha trabajado desde la institución hacia la comunidad, para dar forma a una museografía que represente de manera fidedigna el patrimonio natural y cultural del pueblo mapuche, es expuesto a continuación por la directora del Museo Mapuche de Cañete.

Juanita Paillalef

Directora del Museo Mapuche de Cañete, perteneciente a la Dibam. Originaria de la comunidad del sector Maquehue (Padre Las Casas), estudió Pedagogía en Diseño en la Universidad de La Frontera y es Magister en Educación Intercultural Bilingüe de la Universidad de San Simón (Cochabamba, Bolivia). Trabajó en el Museo Regional de La Araucanía, también integrante de la red de museos regionales de la Dibam.

La actual disyuntiva está en el debate en torno a cómo revertir la marcha de museos o centros culturales en diversos territorios en los cuales se asientan y donde han sido una especie de feudo. Sólo los especialistas y estudiosos tenían y tienen acceso, incluyendo las formas de reinterpretar las culturas a las cuales dicen homenajear o ser inspiración de su creación. Dicho proceso ha sido concretado alejado de la comunidad y en algunos casos desconoce su existencia, coartándole en alguna medida su ingreso y el hacer uso de su derecho al goce de estos espacios, que se abren para todo público interesado en aumentar sus conocimientos, mejorando de alguna manera las relaciones multiculturales cuando se logra conocer y comprender al otro en sus diferencias.

A partir de lo expuesto, se han hecho algunos avances en pos de revertir dichas prácticas, cons-

truyendo en el imaginario la necesidad de llevar a la reflexión estos temas y asumir compromisos incorporando a la diversidad de actores que se ven reflejados en este proceso. Esto ha sucedido en el MMC, el cual ha realizado algunas prácticas relacionadas con acercar la institución y su quehacer a la comunidad a la cual sirve y muy especialmente a las comunidades mapuche que la circundan, quienes no habían tenido la posibilidad de abrir un debate en relación a la existencia de un museo en su territorio.

Así, el museo comenzó planteando (2001) su planificación estratégica en forma participativa, en la cual estuvieran representadas las diversas entidades que asisten y han requerido sus servicios, como también de los que no lo habían hecho. De esta manera, surgió la necesidad de hacer importantes cambios en las formas y estilos de concretar la puesta en valor de este único centro cultural de esta envergadura en la provincia de Arauco.

Homenaje en ausencia

El Museo Mapuche de Cañete (MMC) nace legalmente por ley en 1968 en el gobierno de Frei Montalva y se concreta durante la dictadura militar en Chile, año 1977, en la primavera de esa luna de los brotes (septiembre), dando cuerpo a un centro cul-

tural que ‘rinde homenaje a la cultura mapuche’ y cuyo nombre dice relación con un ex presidente de Chile llamado Juan Antonio Ríos Morales (JARM), quien nació en Cañete. Los mitos con relación a la fundación del museo y la persona de JARM llegaron a plantear que donó el terreno para que éste se construyera, ya que supuestamente habría nacido en esta tierra. La historia dice que este terreno fue comprado por el Estado de Chile para estos fines, construir el museo y una escuela agrícola con internado para los jóvenes mapuche, que nunca se llevó a efecto a causa del golpe militar.

Así se fue instalando en el colectivo este centro cultural llamado legalmente Museo folclórico araucano-JARM, que en su misión y objetivo dice homenajear al pueblo mapuche por medio de acciones que ha logrado concretar, sin la presencia de los protagonistas de esta historia, los propios mapuche.

Su colección está basada en objetos representativos que han llegado de diversas formas (donaciones, compras, hallazgos arqueológicos, entre otros) logrando a la fecha una serie de aproximadamente 1.700 piezas, cuyo trayecto a formar parte de la recopilación del museo es una historia individual.

Hablar de un museo en un contexto como el del que vengo ha sido difícil de entender, puesto que

como pueblo, el mapuche, no concibe la acumulación de objetos para resguardo, especialmente cuando éstos han pertenecido a sus muertos, visto que estos objetos son parte del ajuar de su viaje a la otra vida. Por otro lado, en la lengua mapuche no existe la palabra MUSEO y por tanto, tampoco el espíritu que inspira la creación y/o apertura que este tipo de institución tiene en el ámbito occidental, que no son coincidentes con las formas de ver el mundo desde este lado del sol.

Así, aún hay muestras en diferentes museos que resguardan parte de la cultura material de pueblos originarios, que no han asumido que los objetos y sus muestras no sólo tienen un componente histórico que los sostiene, sino también otro componente tan importante como el anterior relacionado con su inmaterialidad. Esta inmaterialidad es entendida para este seminario como el factor que sustenta la existencia, producción y proyección de su presencia hasta nuestros días, a pesar de las imposiciones de las posteriores culturas que llegaron y con las cuales han tenido que aprender a vivir y coexistir en un territorio rico en manifestaciones culturales y naturales.

Todos los componentes mencionados anteriormente, más otros que por tiempo no han sido invitados a esta conversación; los antiguos mapuche los percibieron logrando concretarlo en sus

innumerables objetos creados para diferentes fines, los que a su vez fueron difundidos en el amplio territorio que ocuparon y aún ocupan. Territorios que se destacan e identifican por sus topónimos, como por la presencia de los distintos sitios arqueológicos encontrados en diversas circunstancias, que delatan la presencia y el paso de los kuiviche, quienes se relacionaron y le dieron significado en forma armónica y respetuosa en los espacios físicos e inmateriales en los cuales se proyectó, hasta la llegada de los españoles primero, y luego de los chilenos, en sus territorios.

Hoy estos espacios han sido transformados por la mano del hombre a consecuencia de la irrupción violenta de culturas que no comprendieron la importancia de estar en equilibrio con el VILL MOGEN, puesto que los intereses que perseguían no concordaban con el cuidado de su entorno. Así, la pérdida de territorio, la disminución de su WALL MAPU (entendiéndose este concepto como el territorio que es nuestra responsabilidad mantener en equilibrio), creó una suerte de dependencia en casi todos los aspectos de la vida del mapuche. Esta dependencia también se ha presentado, entre otros aspectos, en la interpretación de los objetos que los diversos centros culturales muestran y muestran en entornos descontextualizados territorial y culturalmente.

Intervención museal

De este modo, museos y centros culturales que exhiben obras del pasado cultural material de pueblos originarios, se interpretaron bajo estereotipos, etnocentrismos y prejuicios soterrados que validaron conceptos y conocimientos venidos específicamente del mundo de la academia e ideologías diversas. Así, antropólogos, sociólogos, arqueólogos, historiadores, y otros especialistas interpretaron en estos centros, validadores de conocimientos y culturas, sus particulares miradas respecto de lo que tenían frente a ellos, para concretar dichos trabajos. Así también, estos profesionales no fueron personas pertenecientes a pueblos originarios, y si los hubo, no fueron lo suficientemente valientes para equilibrar lo que la sociedad occidental quería decir de ellos como indígenas.

De este proceso, el MMC se ha hecho cargo por petición de algunas comunidades en aspectos relativos a la fundamentación de sus necesidades, donde prima la situación cultural de pertenencia e identidad, a fin de elaborar modalidades de intervención museal que puedan singularizarse en lo local. Esto debido a la diversidad que existe al interior de la población mapuche que vive a este lado del Nawelbuta.

Las intervenciones que el museo pudo concretar en los no mapuche como en los mismos mapuche,

en su corta historia de estos últimos años en el territorio, se adscribió a lo que la población no mapuche veía y escuchaba de los no mapuche que realizaron e interpretaron este sitio patrimonial. De tal forma que, la sinergia que debería haber existido en este importante espacio cultural no se logró concretar en su integralidad por razones de entendimiento y prácticas culturales adscritas sólo a la gente que pertenece a la población mapuche, que aún lleva y respeta su acervo cultural, interpretada, lecturada en una oralitura mapuche ausente y presente en su materialidad.

Lentamente, en un proceso efectivo y responsable hemos intentado, no sin temores, acercar el museo a la comunidad a fin de que puedan opinar informadamente con relación a qué es, para qué, cómo es un museo y específicamente éste, con el cual han convivido tan alejados uno del otro, los mapuche con los no mapuche, no exentos de tensiones históricas. Hubo resistencia para dar el primer paso, como por ejemplo los grupos que no querían (quieren) dialogar con instituciones públicas.

También afloran las desconfianzas históricas entre ellos como LOV, así como con personas en particular, ya que todos se conocen y apelan a sus particulares situaciones al momento de decidir sus participaciones, siendo la autodependencia los que los lleva a proceder en casos específicos, es-

pecialmente en el liderazgo que asumen, cuando logran empatizar sus intereses con los temas y/o apoyos que ven desde el museo.

Es mediante la generación de autodependencia, a través del protagonismo real de las personas en los distintos espacios y ámbitos, que pueden impulsarse procesos de desarrollo con efectos sinérgicos en la satisfacción de necesidades. La autodependencia entendida como “un proceso capaz de fomentar la participación en las decisiones, la creatividad social, la autonomía política, la justa distribución de la riqueza y la tolerancia frente a la diversidad de identidades”¹ y su relación con lo que fueron, son y quieren ser.

Planificación estratégica

Bajo estos conceptos y apoyados de un trabajo empírico, comenzamos con la elaboración de la planificación estratégica, cuyo resultado nos arrojó una misión y una visión, que hemos ido moldeando con el paso del tiempo al ir concretando los objetivos y las actividades presupuestadas. Luego seguimos con la evaluación de los espacios museales, abriendo incluso las puertas de los depósitos, lugares/zonas no abiertas al público, a fin

de que pudiesen deshacer sus aprensiones, desconocimientos, desconfianzas y por sobre todo ‘ver como funciona un museo y sus fines’.

...Y me apoyo en lo mencionado por Mario Chagas ayer, cuando dijo que parte de este proceso se realiza bajo el precepto ‘confiar desconfiando’; de manera tal de poder explicar los resultados y evaluaciones realizadas luego del trabajo ejecutado para conformar la planificación estratégica requerida por la Dibam. Basada en las directrices centrales que la institucionalidad requiere, nos propusimos construir nuestra planificación lo más participativa posible. La participación tuvo una buena y diversa convocatoria la cual enriqueció la discusión y los aportes. Siendo o constituyéndose este proceso sobre la base del texto publicado por la **Unidad de Estudio de la Dibam en el año 2001**, donde se dan las orientaciones generales para encaminar dicho proceso.

No obstante, nos encontramos con que la demanda indígena hoy no sólo se adscribe a la recuperación de elementos culturales, especialmente aquellas que se ven y se sienten distintas a la sociedad no mapuche, ‘es también la generación de espacios e instancias de toma de decisiones y definición política, por ejemplo para establecer cuántos

¹ Max-Neef, 1993.

les manifestaciones culturales interesa preservar, por quiénes y de qué manera².

Esta demanda está directamente relacionada con el desarrollo de la proyección de sus propias manifestaciones culturales como pueblo, que interpreta en alguna medida este tipo de acciones especialmente cuando el tema patrimonial no es un tema prioritario en las culturas que la viven y la han difundido y perpetuado intraculturalmente, por no decir ‘casi clandestinamente’.

Al recabar opiniones, éstas se inclinaron a solicitar que este lugar sea un lugar de encuentro sobre la base de los que nos convoca, ‘reconocernos diferentes y necesarios para mejorar las relaciones multiculturales, hasta ahora negadas’. Quebrar los prejuicios, los dogmas y las desconfianzas de parte de ambos lados (mapuche y no mapuche). No fue una cuestión menor, puesto que con relación a este tema nunca se habían juntado a discutir, conversar y/o reflexionar al respecto. No niego que hasta el cierre de la reunión aún no se quebraba esta rigidez comunicacional, la que fue bien llevada en pos de lograr el objetivo, mejorar la participación y la puesta en marcha de lo que serían las directrices que el museo tendría de ahí para adelante.

Seguidamente, se lograron algunos apoyos mutuos y compromisos de trabajos que permitieron a ambos concretar una serie de actividades que se realizaron para mejorar los contenidos del museo, como también el concretar una sentida necesidad de los LOV, un primer curso de Chedugun en vista de la paulatina y acelerada pérdida de este patrimonio intangible; el cual ya se ha institucionalizado en el museo, puesto que se han realizado desde ese tiempo un curso por año, incluyendo a los propios Lavkenche, sabios de su cultura y lengua, dictar las clases. Los participantes han sido en su mayoría jóvenes mapuche y no mapuche interesados en conocer, aprender y así comprender en alguna medida este patrimonio local vivo y vigente. También se han realizado e institucionalizado talleres de patrimonio mapuche, donde hemos incluido temas solicitados por la comunidad:

- Cosmovisión, historia oral/local.
- El parque tiene otro uso en algunas épocas del año, ya que se realizan encuentros de Palin, gijatun, xawvn.

Del mismo modo se han hecho trabajos en las comunidades en apoyo a sus actividades culturales, como por ejemplo:

² Menares, 2004.

- Escuela de verano en el valle de Elikura en la comuna de Contulmo,
- Feria costumbrista en valle de Elikura,
- Apoyos en rescate del patrimonio por medio de muestras en actividades organizadas por comunidades tales como Arauco, Tirúa, Los Alamos y Curanilawe, dentro de la provincia.

Por otro lado, se han realizado trabajos en conjunto con instituciones públicas relacionadas con los objetivos que el museo ha planteado, proyectar la cultura mapuche como aporte al desarrollo y plantear la idea de construir relaciones multiculturales necesarias en el territorio. Entre estas instituciones están: SSA, Gobernación, Educación, Cultura, Junaeb, en cuyas especificidades hemos calzado para aportar desde lo que somos.

El programa de participación que hemos llevado a cabo se ha ido robusteciendo en la medida que hemos logrado aportar y participar culturalmente en eventos propios de los Lavkenche en sus LOV, hecho que nos ha permitido que nos devuelvan la mano cuando lo necesitamos.

Hoy, la Subdirección de Museos nos ha apoyado en la concreción de lo que será la nueva exhibición del museo, la cual ha llevado a concretar proyectos de estudio de público en 2005, administración de las colecciones del museo –Proyecto Andes

(2006)– entre otras propuestas que están siendo realizadas para lograr el objetivo propuesto relacionado con tener una nueva museografía participativa; razón que nos llevó a que nos dieran el Premio de Participación en 2006, que otorga la Fundación Ford, Universidad de Los Lagos.

Creación de una nueva exhibición

Como parte del estudio de público, se efectuó una recopilación de información en comunidades Lavkenche aledañas al museo, las que gustosas quisieron participar, no exentas de conflictos y aprensiones lógicas, ya que son comunidades en conflicto y toda persona que aparece a sus territorios es de poco fiar, por la situación que están viviendo. Esto pasó cuando llegaron a las comunidades los estudiantes de antropología contratados por la Subdirección de Museos, que nos apoyaron en este trabajo.

Toda esta información, más los insumos que el museo ha registrado durante estos últimos siete años, fue la base que llevó a solicitar a un guionista la construcción de un pre-guión museográfico, que ordenara los contenidos que salieron luego de ver la malla temática resultado de las acciones llevadas por el museo durante estos años. Así se realizó un pre-guión que fue presentado a las co-

munidades mapuche, que concurrieron al museo luego de las invitaciones personalizadas que se hicieron. La mayoría de los participantes no tuvo mayores observaciones, por lo que se tomaron los insumos y comentarios que se lograron y posteriormente se entregaron a los diseñadores que participaron en el concurso ‘Creación de una nueva exhibición para el MMC’, que en este momento están presentes en la sala.

LAMGEN, el patrimonio mapuche no puede separarse por materialidades, tamaños o colores... es una integralidad conceptual, que comprende la pieza material que correspondería al 20% de lo que realmente representa el hecho de tener en cuerpo presente este objeto y el resto representa el 80% de la información, y esta información corresponde a la intangibilidad del objeto. Retornar el objeto a la tierra, entendiéndose a los herederos de este patrimonio LOS MAPUCHE actuales, para hacer memoria histórica, sin tiempo pretérito relacionado con números y/o años, ha sido un ejercicio no fácil de realizar en el territorio, para dar y componer el aspecto intangible que le corresponde.

A partir de esta inmaterialidad del objeto, que corresponde al 80% de la información que cada objeto ostenta me pregunto:

¿De qué manera es posible representarlo en una vitrina estática, en la cual se cristaliza no sólo el objeto, sino también a la cultura a que pertenece...?

¿Cómo respondo al cuestionamiento de los mapuche que ya han aprendido a leer, escribir e interpretar el winka dugun, este tipo de muestra...?

¿Cómo traduzco el concepto museo desde el pensamiento occidental al chedugun?

¿Qué lengua uso para los textos y los relatos?

¿Cómo le explico a la/os niños/as mapuche que los textos explicativos estén en pasado, siendo ellos los nuevos brotes de la cultura...?

¿Cómo expongo/exhibo el actual patrimonio mapuche, creado en resistencia dentro del movimiento mapuche que ha emergido exigiendo derechos y territorio hoy en este Chile que no ha sabido compartir esta generosa tierra que los winka le denominaron Chile? (L. Kilapi-Lonko Huape)

En fin, son muchas las preguntas que nos hemos hecho y cuestionado para poder hacer estas interpretaciones desde los espacios creados e inter-

pretados desde el Occidente, para hacer que estos objetos que conforman la nueva exhibición del museo, los textos y el guión, permitan al visitante la sensación de estar conociendo un pueblo con el cual se ha interactuado desde las postrimerías de la historia de este territorio y que sigue vivo.

Por otro lado, de las comunidades mapuche actuales que han solicitado compras de tierra, son muy pocas las que se inspiran y/o construyen sus fundamentos sobre la base de los recursos patrimoniales de índole arqueológica, puesto que este tema aún no lo han llevado a sus comunidades a fin de reflexionar, hacer autocrítica y exigir bajo estos conceptos o necesidades, este pedimento. No obstante, se han dado importantes pasos con relación a asumir el avance paulatino y sin contemplación de la pérdida del patrimonio natural y con ello el cultural, debido a que toda la religiosidad, visión de mundo, está basada en este importante componente, me refiero al patrimonio natural que también tiene su interpretación desde lo inmaterial.

Para terminar...

Todo esto lo hemos hecho con los cada vez menos funcionarios que estamos quedando en el museo. Nosotros, como trabajadores de esta uni-

dad, también hemos aprendido a trabajar con estos elementos inmateriales y humanos. De igual forma fuimos intervenidos en la tradicional forma de mostrar un museo. Al principio costó realizar cambios en las actitudes de los funcionarios que llevan 30 años en la institución, pero se dieron cuenta de la importancia que revestía esta nueva práctica.

Interactuar con los descendientes de la riqueza material /patrimonial que ellos han resguardado por trabajo, sin mayores compromisos, hoy complementan sus propias percepciones y conocimientos de 30 años de exclusión, con un trabajo inclusivo que les ha permitido aclarar sus estereotipadas percepciones y prejuicios con relación a lo que les ha tocado vivir junto a este patrimonio resguardado sin nombre de dueños originario, pero sí de dueños winka que han entregado o devuelto este patrimonio al museo en este caso.

Fentepuy,

!!!... Marichiwew ...iii

PATRIMONIO Y COMUNIDAD: REFLEXIÓN INSTITUCIONAL Y PARTICIPACIÓN CIUDADANA

La reforma que desde 1995 lleva a cabo el Estado chileno en materia educacional ha favorecido la participación de las instituciones culturales, generando una mirada renovada sobre ellas. Por eso, instituciones como el Museo de Educación Gabriela Mistral ha reformulado su museografía apuntando a que la comunidad se apropie de este espacio público y participe en la valoración del patrimonio tangible e intangible.

María Isabel Orellana Rivera

Directora del Museo de la Educación Gabriela Mistral, perteneciente a la Dibam. Magíster en Ciencias Políticas con mención en Política Comparada, en la Universidad de Chile. Magíster en Museología Científica del Muséum National d'Histoire Natural de París y Doctora en Museología de la misma institución, con especialidad en Ciencia y Sociedad.

El Museo de la Educación Gabriela Mistral, ex Museo Pedagógico de Chile¹, reabrió sus puertas el 8 de marzo de 2006, después de permanecer cerrado durante 21 años. Su reapertura marcó la finalización de un profundo proceso de renovación que incluyó la restauración de su edificio (monumento nacional) y una nueva concepción institucional nacida de una reflexión en que la comunidad tuvo un protagonismo central. Como una manera de privilegiar una apertura hacia el exterior, destaca en este proceso la utilización de la museología participativa, herramienta que permitió no sólo nutrir

¹ Desde la necesidad de generación de identidad e historia propias, desde fines del siglo XIX se dieron en Chile diversas iniciativas destinadas a recopilar y dar a conocer parte de la historia de la educación, a través de elementos que reflejaran las transformaciones que había experimentado la educación desde la Colonia a la República. Entre estas iniciativas destaca la *Exposición Retrospectiva de la Enseñanza* que se organizó, en 1941, como parte de las celebraciones conmemorativas del cuarto centenario de la fundación de la ciudad de Santiago. Esta exposición dio origen a la colección con la que se inaugura el Museo Pedagógico de Chile, el 13 de septiembre de 1941, creación que se materializa bajo la presidencia de Pedro Aguirre Cerda, político proveniente de las aulas, cuyo lema de campaña fue “*gobernar es educar*”.

la trama narrativa que dio origen a la exhibición permanente y a la Sala Recreativa, sino además otorgarle un espacio de representación a diferentes modos culturales que forman parte tanto de la historia de la educación en Chile, como del entorno comunitario con el que cohabita el museo.

Contexto de renovación

Para nadie es un misterio que en las últimas tres décadas del siglo XX, América Latina vivió un período de grandes contradicciones y transformaciones sociales y políticas, que se tradujo para la mayoría de los países del Cono Sur, en procesos de transición política desde dictaduras militares a regímenes democráticos². Si bien estos procesos no necesariamente se han traducido en democracias reales, o en la disminución de las grandes desigualdades sociales y culturales existentes, no se puede desconocer que han marcado profundamente nuestras sociedades. Este nuevo contexto político ha permitido que se abran espacios de participación ciudadana, en los cuales la colectividad plantea nuevas demandas e interviene en la toma de decisiones frente a temas trascendentales, en un escenario contradictorio de exclusión y

globalización crecientes.

En el caso chileno, los cambios sociales y políticos experimentados después de la dictadura han conducido a numerosos actores sociales a redefinir sus prácticas culturales³. En este escenario de una democracia joven, que se instala y busca consolidarse, surgen nuevos temas de reflexión que dan cuenta de demandas compartidas por sectores importantes de la colectividad. Así, el libre acceso a la cultura, la democratización del conocimiento y la calidad y equidad en educación se constituyen como demandas sociales de base y pilares fundamentales a la hora de repensar la función de las instituciones culturales. Asistimos entonces a una suerte de refundación cultural de la sociedad chilena, lo que implica necesariamente la generación de mecanismos de participación y colaboración entre diferentes actores y operadores culturales. Sin embargo, este nuevo vínculo entre institución y comunidad no puede operar sólo en el nivel de discurso político, sino que demanda además la generación de condiciones de base que permitan apropiarse los espacios culturales en su dimensión de espacios públicos⁴. En este sentido, la educación aparece como un punto esencial en las tentativas de democratización puesto que per-

² O'donnell, 1997.

³ Garretón, 2003.

⁴ Habermas, 1992.

mite a los ciudadanos la adquisición tanto de los conocimientos, como de las competencias y de los modos de relación necesarios para participar de estas nuevas prácticas.

Atendiendo a este marco de reflexión, desde 1995 el Estado chileno lleva a cabo una reforma educacional que ha favorecido la participación de las instituciones culturales. En el caso específico de los museos, este movimiento ha generado una mirada renovada sobre ellos, los que se presentan cada vez más como espacios pertinentes de reflexión no sólo con relación a la educación formal, sino además en torno a los procesos culturales y sus finalidades⁵. En esta nueva realidad, un museo orientado a la historia de la educación, cuya misión busca contribuir al conocimiento y desarrollo de las múltiples dimensiones de los procesos socio-educativos del país, cobra aún más sentido y reafirma su importancia como operador cultural que nace desde y para la comunidad, pero también como organismo público al que le cabe una participación activa en la democratización de la cultura.

Desde su creación, en 1941, el Museo de la Educación Gabriela Mistral ha sido parte de la contingencia del país. Ubicado en seis sedes a lo

largo de su historia, desarrolló sus actividades principalmente en el campo de la formación y capacitación de profesores, por lo que su rol se circunscribió siempre a la labor docente y al ámbito escolar. Sin embargo, después del golpe militar de 1973, un sostenido y continuo declinar, fomentado durante la dictadura militar por la mala gestión y la falta de interés del Estado por las instituciones educativas, terminó por hacerlo desaparecer de la esfera cultural, quedando circunscrito a un museo sin protagonismo real en el campo educativo y por completo ausente de las demandas de esparcimiento de los santiaguinos. En estas condiciones, en 1981, se instala en el ala poniente del antiguo edificio de la ex Escuela Normal de Niñas N° 1 “Brígida Walker”. En este inmueble lo sorprende el terremoto de 1985, que afectó gravemente la zona central del país y dañó en forma considerable su estructura. Desde entonces, suspendió sus actividades de atención de público, por lo que sus colecciones dejaron de exhibirse; sólo su biblioteca especializada continuó prestando servicios a la comunidad.

Como consecuencia de su accidentada historia, el proceso político y social que comienza a principios de los '90 lo encuentra prácticamente ausente de la esfera cultural y educativa del país, ubicado en

⁵ Orellana, 2005.

un edificio dañado y sin perspectivas de desarrollo que permitieran vislumbrar un aporte institucional real al nuevo escenario post dictadura. Paralelamente, el impulso modernizador que viene aparejado a la restitución de la democracia, propone un Estado activo en el plano cultural, así, la idea de reabrir el museo cobra un sentido tanto social como estratégico. Surge entonces, a fines de la década del '90, en la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, específicamente en la Subdirección de Museos, la idea de renovar esta institución y ponerla nuevamente a disposición de la comunidad.

Reflexionar para renovarse

La renovación del MEGM se fundamentó en una reflexión que se enmarcó, por una parte, en una intención explícita de recoger las investigaciones recientes realizadas en Chile y el extranjero que daban cuenta de la evolución de la institución museal y sus finalidades⁶, y por otra, en una discusión que buscaba que la comunidad además de expresarse en torno a este proceso, se sintiera reconocida en la nueva propuesta museológica. Ambas instancias implicaron una extensa discusión cuyo resultado permitió reposicionar y re-

contextualizar la entidad en función de la realidad local y de la riqueza temática de sus colecciones, redefiniendo tanto su misión, como sus prácticas educativas y de mediación cultural. Esta discusión se articuló en torno a tres dimensiones que se revelaron como prioritarias en este nuevo escenario: la relación entre institución y cultura, la noción de museo y el vínculo entre museo y comunidad.

1. Repensar el museo: la nueva relación entre institución y cultura

Como ya lo señalamos, el cierre del museo se produjo en 1985, durante la dictadura militar. Esta decisión, si bien se relaciona con un hecho geofísico, tiene también una repercusión política, pues refleja de cierta forma la falta de compromiso del gobierno de aquella época con la educación y la cultura. El año 2000, cuando se inicia el proceso de renovación, en el país habían transcurrido 10 años de régimen democrático, por ende, las circunstancias históricas y políticas habían variado, apareciendo y reivindicándose nuevas demandas sociales compartidas por amplios sectores que, más allá de la mera participación política, buscaban terminar con las enormes desigualdades socioeconómicas que todavía hoy persisten en el país.

⁶ Van Praët, 1989, 2003; Davallon, 1992; Cohen, 2003; Girault, 2003; Orellana, 2005, entre muchos otros.

En este contexto, el libre acceso a la cultura, la calidad y equidad en educación aparecían cada vez con mayor fuerza en la discusión. Este nuevo escenario implicaba un profundo cuestionamiento de la relación y participación de las instituciones culturales, específicamente las del Estado, en la democratización del conocimiento. Así, la idea de renovar un museo estatal pasaba también por cuestionar su relación con la cultura y la forma en que operarían los mecanismos de mediación una vez que éste entrara en pleno funcionamiento. Es en este contexto, y atendiendo a lo que señala Caillet (1995) con relación a que *“la mediación no existe independientemente de una concepción de museo que la vuelve posible”*, que la noción de mediación cultural empezó a cobrar cada vez mayor sentido, en tanto interfase entre el conocimiento y la sociedad. Como señala esta misma autora, esta forma de mediación sobrepasa ampliamente la cultura de una categoría social particular, pues no se define con relación al contenido, es decir a los objetos, sino a una cierta actitud con relación a estos objetos. Sin embargo, la utilización de esta noción no suponía una división entre cultura de elite y popular, sino por el contrario, una dimensión que involucrara una vasta mirada sobre las creaciones y las prácticas culturales, que implicaba realizar transformaciones profundas al interior del museo.

Dentro de este contexto, uno de los cambios más visibles tiene que ver con su itinerario desde Museo Pedagógico de Chile a Museo de la Educación Gabriela Mistral. Aun cuando una modificación de nombre no implica necesariamente una evolución en la filosofía que subyace a una institución, en este caso específico esta transición semántica involucraba ampliar su esfera de influencia y diversificar su oferta cultural. Paralelamente, haciéndonos eco de la historia del edificio que alberga al museo, institución donde la primera Premio Nobel de Literatura de Chile y Latinoamérica obtuvo su acreditación para ejercer como profesora normalista, el museo tomó el nombre de la poetisa. Esta elección pretendía ampliar el campo de competencia de la institución, rescatando la diversidad y heterogeneidad de los procesos educativos y poniendo en relieve a esta intelectual tanto en su dimensión de maestra, como de teórica de la educación.

El reabrir con un nuevo nombre implicaba además, establecer un quiebre en la imagen corporativa de la institución, que reflejara el nuevo perfil que se le quería otorgar como operador cultural (expresión de la historia de la educación, del edificio y de Gabriela Mistral). Así, desde el punto de vista institucional, pretendía alzarse como mediador entre diferentes actores sociales, representando la variedad y pluralidad de ese mosaico de espe-

cificidades que llamamos cultura. Cabe hacer notar que, cuando hablamos de cultura, pensamos en ese concepto amplio y multiforme en el cual el sentido está dado en función de la colectividad misma, característica que le permite al individuo *“comprender el mundo y actuar sobre él, [pues] es a la vez lo que lo integra a una sociedad y lo que lo aleja”*.⁷ Es aquí donde el museo como institución mediadora legitima un espacio social, pues se presenta como un lugar capaz de concentrar y contener prácticas diversas y generalmente, yuxtapuestas.

Siguiendo esta línea de reflexión, las nociones de institución y cultura más allá de su significación individual, aparecen como un binomio indisoluble cuando nos referimos a la difusión del conocimiento, pues la institución no sólo representa una expresión de la cultura y las prácticas sociales, sino que además las produce y reproduce, modelando la socialización y la representación de ese conocimiento. De esta forma, la institución organiza *“un conjunto de disposiciones y de ordenamientos que son cultural y socialmente construidos en torno a una actividad social y que tienden a perpetuarse en el espacio y el tiempo”*.⁸ En el marco

de esta relación, la cultura debe contar con una estructura que vehicule el sistema de valores y de acciones que se genera a partir de una sociedad determinada. En esto radica la importancia de las instituciones, pues se convierten finalmente en el “contenedor” en el cual la cultura toma sentido y se legitima frente a un conjunto de actores sociales, haciendo posible la difusión de ciertas ideas que bajo la forma de un aprendizaje particular, encuentran sentido en instituciones capaces de contener y compartir los conocimientos adquiridos.

Sin embargo, en el contexto museal hay que tener presente que cuando pretendemos poner en exhibición la trama narrativa en la que se expresa una parte del patrimonio, es necesario reconocer paralelamente que el museo posee un bagaje, un cierto número de elementos subyacentes –filosofía, misión, etc.– que están en relación con un marco institucional que se expresa tanto en textos como en objetos e imágenes. Del mismo modo, este esfuerzo implica reconocer que los destinatarios de la difusión y valoración de este patrimonio cultural no pertenecen necesariamente a la misma cultura de origen, por lo que esta apertura hacia el exterior también está atravesada por las representa-

⁷ Op. cit in Bissonette “Partir avec bagages: l’école et la culture” in Audet y Saint-Pierre (Dir.) École et culture des liens à tisser, IQRC, Les Presses de l’Université de Laval, Quebec, 1997.

⁸ Turmel, 1997.

ciones de los agentes participantes⁹. Ahora bien, si la relación entre institución y cultura se había transformado, la noción de museo compartida por la institución igualmente debía adaptarse a este nuevo escenario.

2. El museo: un espacio público que amplía su ámbito de intervención

Un aspecto importante en la discusión que se generó desde el inicio del proceso de renovación tuvo que ver con el tipo de museo que se quería reconstruir. Éste debía reunir tanto los requerimientos institucionales de la Dibam, como organismo estatal, como los de su personal y comunidad de origen. Pareció entonces evidente que la nueva entidad, o dicho de otro modo, la antigua adaptada a los nuevos requerimientos políticos, sociales y culturales, no podía representar sólo la expresión del pasado del país. Esto implicaba eliminar la representación social que daba cuenta de una especie de catedral laica, con aire polvoriento y distante, depositaria de “cosas antiguas”, que por uso o por mérito, se habían ganado el derecho a estar ahí, para constituirse en un recuerdo de cómo la sociedad chilena había sido o aspirado a ser en una de-

terminada época. La nueva institución debía recoger por tanto un concepto en constante evolución que permitiera vislumbrar la complejidad de esta institución. Esta intención obviamente nada tenía que ver con la propuesta museológica imperante en Chile durante los años '80, época en que el museo cerró sus puertas. Desde entonces, la noción había variado considerablemente, recogiendo las reflexiones que desde los años '60 y '70 –gracias a los trabajos de George Henri Rivière o Guillermo Bonfil Batalla, entre otros– se venían generando en el campo de la cultura y que daban cuenta de museos mucho más integrales y conectados con su entorno.

Si nos remontamos a la historia de los primeros museos contemporáneos, cuando éstos surgen en Europa buscaban ser una especie de pantalla en la cual se reflejara el mundo al cual el ciudadano común no tenía acceso¹⁰. Esta concepción, que se fundamentaba en la idea de un “museo de objetos” buscaba traer “el mundo” al espectro visual del espectador. Sin embargo, el vertiginoso avance del conocimiento científico y el desarrollo de las comunicaciones y la sociedad del conocimiento, han significado que, aún considerando las

⁹ Es en el marco de esta diversidad cultural y de la relación de la estructura museal con su entorno, que la necesidad de conocer e identificar, a través de un mecanismo participativo, las diferentes visiones que atravesaban la institución, se presentó como un desafío mayor para el proceso de renovación.

¹⁰ Girault, 2003.

grandes brechas económicas, sociales y culturales presentes en nuestras sociedades, el individuo contemporáneo tenga mucho más acceso –principalmente a través de los medios de comunicación– a conocer otros lugares y otras culturas. En este sentido, las distancias geográficas se acortan –al menos desde el punto de vista mediático– y el museo deja de ser ese lugar en el cual las culturas del mundo se concentraban para deleite del espectador, pasando a constituirse en un espacio donde se difunden y recrean ideas, en el que el objeto ya no tiene un valor en sí mismo, sino en función del contexto en el cual está inmerso.

Dentro de este marco, entre los años '80 y '90 el interés por estudiar el funcionamiento y alcance de la institución museal aumentó en forma considerable, convirtiéndose en objeto de estudio de numerosas disciplinas que nutren la museología, entre las que se cuentan las ciencias de la información y de la comunicación, la sociología, la pedagogía y la historia¹¹. Desde entonces el museo está siendo interrogado, más allá de su dimensión patrimonial, desde diferentes perspectivas: como medio de comunicación de masas, como institución cultural, como lugar de mediación, como territorio o incluso sólo como espacio de recreación.

Esto involucra también una nueva mirada acerca de los públicos que lo frecuentan.

Espacios de encuentro

En esta nueva matriz, el museo se alza como un espacio público de mediación donde el visitante puede formarse su propia opinión sobre un tema y “negociar” su relación con el saber¹², ejerciendo cada vez más una nueva función, esta vez como vitrina de las culturas locales y transformándose en una institución portadora de sentido e identidad. En esta nueva dimensión museal, además de sentirse reconocido, el espectador debe tener la posibilidad a través de un museo basado en ideas y no en objetos, de aproximarse al conocimiento y además, proyectar su cultura fuera de las fronteras locales. *“En efecto, se trata menos de oponer –como lo deplora Alain Finkielkraut– la cultura clásica y humanista a la civilización, que de considerar la primera como un elemento esencial de la segunda. Entonces, es importante saber cómo la una y la otra se articulan, pero también hacerle un lugar a las culturas populares descuidadas y amenazadas, ofreciéndoles espacios donde pensarse, expresarse y defenderse”*.¹³

En el seno de este nuevo espacio, el objeto, de

¹¹ Gob y Drouguet, 2003.

¹² Rasse, 1997.

¹³ Rasse, 1997.

naturaleza polisémica, no puede tener sólo un valor en sí mismo sino en función de un contexto determinado. De esta forma, es lícito pensar que los museos participan cada vez menos en la expresión de la cultura “oficial” para constituirse, cada vez más, en espacios de encuentro y coexistencia de diferentes grupos sociales y culturales¹⁴. Como nos lo recuerda Rasse (1997), *“desde los primeros museos de etnología en los años treinta hasta la multiplicación de museos de sociedad, técnicos e industriales característicos de los años ’80, el camino ha sido largo. Él pasa por una reformulación completa de la función del museo en la cual el ámbito de intervención es ampliado al conjunto de las manifestaciones culturales, concebidas no sólo en el sentido estricto del término (la cultura cultivada), sino en el sentido en que lo entienden los etnólogos, es decir, los hechos de civilización comprendidos en su diversidad”*. Así, las formas museales se amplían y diversifican apareciendo espacios que se hacen cargo de realidades mucho más complejas. De este modo, *“los museos, hoy, deben ser sensibles para dar cuenta de la realidad circundante, humanística y patrimonial, y para intentar responder a preguntas tales como cuál será su ámbito de acción para el tercer milenio, cuáles son los objetos que representan a las culturas contemporáneas, qué materiales vale la pena recolec-*

tar, y si todos los objetos que se recolectan deben ser expuestos y preservados para que el visitante los aprecie”.¹⁵

En el contexto antes descrito, el MEGM tenía que orientarse a una búsqueda reflexiva de las intenciones que lo definieran y, por ende, a la afirmación de las diferentes manifestaciones identitarias que componen la cultura de la sociedad donde enmarca su acción, pues como lo señala Rasse (1997) *“la paradoja de la identidad permite tocar con el dedo un movimiento complejo, a la vez de homogenización interna de las civilizaciones y de definición de unas en relación a las otras [pudiendo de esta forma acceder a las variaciones sutiles de la cultura] y observar los movimientos sociales de diferenciación y de repliegue, o de adhesión y de apertura hacia los otros”*. Partiendo de esta reflexión, el MEGM en el marco de la definición de su trama narrativa y de la puesta en exhibición de sus colecciones, estaba llamado a movilizar una multiplicidad de representaciones sociales, lenguajes y visiones de mundo. Sin embargo, esta constatación también daba cuenta, por una parte, de la complejidad de llevar a cabo una política coherente de mediación cultural que involucrara públicos diversos y por otra, de la amplitud de las contradicciones que subyacen la relación entre el

¹⁴ Orellana, 2005.

¹⁵ Beyer, 2003.

museo y sus públicos potenciales, cuando se les invita a participar activamente de la propuesta museológica.

3. Museo y comunidad: distintos públicos entran al museo

En Chile el sistema escolar tiene aún graves deficiencias, las que se traducen en desigualdad y falta de equidad a la hora de entregar el conocimiento. Es por ello que muchos museos representan para la educación formal más que un complemento, un sustituto en materia de planes y programas de estudio. Esto ha traído como consecuencia, por una parte, una fuerte escolarización del espacio museal –el que se vuelca cada vez más hacia el mundo escolar y sus necesidades– y, por otra que, en muchos casos, su rol se legitime en la medida que suple las deficiencias de una escuela por momentos incapaz de generar sus propios métodos de aprendizaje o desprovista de los medios económicos o materiales para ofrecer una educación de calidad¹⁶.

Atendiendo a esta situación, el tercer eje de re-

flexión apuntó a diversificar la oferta cultural, de manera que distintos tipos de públicos se sintieran reconocidos en la nueva propuesta museológica, no solamente el segmento escolar, pues la trascendencia de la cultura expresada en el museo, más allá de manifestarse a partir o desde el sistema escolar, pasa por entender que la visita es en sí un ejercicio pedagógico intencionado que busca seducir a los espectadores desde su propio universo emocional. Así, como lo señala Philippe Meirieu, *“la verdadera universalidad de la cultura es la que se construye en el acto pedagógico mismo, en una negociación generalmente mediocre, pero donde el otro, el niño, el alumno, el estudiante [el visitante o como queramos llamarle] entrevé que lo que se le presenta puede dar un sentido a su existencia”*.¹⁷ Es decir, tiene que ver con la manera cómo se vincula la exhibición con las posibles audiencias. Esto no significa que para conseguir que el público “entre”, tengamos que renunciar a presentar ciertos contenidos, sino más bien, evitar que el interlocutor se desmotive, antes o durante su visita, porque se siente ajeno o no entiende la esencia misma de nuestro propósito.

Ahora bien, si partimos de la base que la eficacia

¹⁶ Orellana, 2005.

¹⁷ Op. cit. in Lemerise, Suzanne, «Les art plastiques à la croisée des chemins» in Audet y Saint-Pierre (Dir.) *École et culture des liens à tisse*, IQRC, Les Presses de l'Université de Laval, Quebec, 1997.

de una exposición está dada en función de la pertinencia entre las expectativas de los visitantes, sus prácticas de visita y lo que el espacio museal es capaz de ofrecerles, entonces debemos reconocer que para elaborar la trama narrativa de la exposición es necesario considerar, desde el inicio de su concepción, la participación del público objetivo y/o de sus potenciales usuarios. Esto significa obviamente, trabajar de frente y no de espaldas a la comunidad y propender a que el museo, desde su dimensión de espacio público de mediación, no sea sólo la expresión de la cultura oficial, sino que considere además, las manifestaciones paralelas de la cultura, esas que incorporan el interés, las vivencias y las demandas de distintos segmentos del entramado social. Es por esto que a través de los encuentros realizados, se congregaron variadas realidades y puntos de vista acerca de la educación y cómo ésta debía ser presentada o representada en el futuro museo. Es dentro de este contexto que desarrollamos el proceso de museología participativa que nos permitió vincular el MEGM con la comunidad y nutrirnos de la discusión de nuestras posibles audiencias. El resultado de estas reflexiones fue integrado a nuestra trama narrativa.

Museología participativa: una estrategia de integración de públicos potenciales

Basándonos en toda la reflexión descrita anteriormente, construimos la concepción museológica, la que buscaba perfilar a la institución como una plataforma en la que se expresara, desde la dimensión de un museo de ideas, parte de los procesos socio-educativos del país. Para lograr este objetivo, y por medio de un ejercicio multidisciplinario que dio lugar a un proceso centrado en la relación entre la institución y sus visitantes potenciales –muchos de los cuales eran a su vez parte de la propia historia del museo y su edificio: profesores normalistas, ex alumnas de la Escuela Normal N° 1 y funcionarios del museo, entre otros– el equipo desarrolló ciertas líneas de trabajo que alimentaron tanto la exposición permanente como la Sala Recreativa. Se utilizó para ello una estrategia de museología participativa, entendida ésta como una herramienta de reflexión cuya finalidad es democratizar la cultura y favorecer la participación ciudadana.

Esta intención se inscribía en una doble voluntad: por una parte, acercar el museo a su comunidad de origen, después de largos años de ausencia y por otra, facilitar una gestión más democrática de la cultura y los espacios públicos, que permitiera

asegurar el acceso de diferentes categorías de visitantes a un museo en el que se sintieran reconocidos e interpelados. Esto implicaba la inclusión de una diversidad de circuitos y actores que no necesariamente estaban relacionados o vinculados entre sí. Entre los años 2000 y 2005, numerosos agentes sociales, tanto públicos como privados, fueron convocados a participar; a saber:

- profesionales de museos e instituciones culturales afines (educadores, guías, arquitectos, diseñadores, científicos, museólogos y museógrafos, entre otros);
- responsables de instituciones museales;
- decanos y académicos de las facultades de educación de diversas universidades;
- historiadores e investigadores en educación;
- directivos de establecimientos educacionales; profesores jubilados y en ejercicio (de formación universitaria y normalista);
- representantes del Ministerio de Educación;
- estudiantes de pedagogía;
- estudiantes de educación secundaria (técnico-profesional y científico-humanista);
- organizaciones sociales y de habitantes del Barrio Yungay¹⁸: juntas de vecinos, club deportivo, centro de madres, centro del adulto mayor, grupo de rehabilitación de alcohólicos anónimos, agrupación de enfermos psiquiátricos del Hospital San Juan de Dios, bomberos y organizaciones sociales y políticas de base).

A manera de precisión conceptual, cabe hacer notar que entendemos por museología participativa una estrategia explícita de acercamiento e incorporación de la comunidad y el entorno del museo con la institución, noción que tiene como paradigma esencial la participación social. Nos hacemos cargo por tanto, de la intervención de los visitantes como la entendía Guillermo Bonfil Batalla¹⁹, es decir, no como observadores o usuarios del museo, sino como parte de su producción;

¹⁸ El barrio Yungay, sector de emplazamiento del museo, posee un gran valor patrimonial, pues conserva aún una gran riqueza arquitectónica. Paralelamente a este acervo patrimonial tangible, los habitantes del barrio, muy activos desde el punto de vista de la participación comunitaria, generan actividades culturales que permiten no sólo conocer este sector desde el punto de vista territorial, sino, además empaparse del patrimonio intangible de la localidad, el que se expresa tanto en modos de vida como en actividades artísticas y culturales que enriquecen la vida de sus habitantes y de quienes desean acercarse a este espacio. El museo, gracias a la participación activa de estos ciudadanos y ciudadanas, ha logrado establecer vínculos de confianza que permiten que, en la actualidad, participe de muchas de las actividades que la comunidad genera.

¹⁹ Para conocer más acerca del pensamiento de este etnólogo y antropólogo mexicano, leer: Bonfil Batalla, México Profundo, una civilización negada, Editorial Grijalbo, México, 1987; Bonfil Batalla, "Implicaciones éticas del sistema de control cultural" en Ética y diversidad cultural, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

una verdadera caja de resonancia de los procesos culturales, sobre todo de los que involucran a los sectores populares y en los que se expresan y reconocen estas manifestaciones, a fin de rescatarlas, preservarlas, estimularlas y devolverlas a la comunidad como parte fundamental del patrimonio tangible e intangible. Esto implica una participación efectiva, pertinente y recíproca, la que se manifiesta a través de un proceso de reflexión y retroalimentación permanente. Su finalidad es, por una parte, integrar contenidos y propuestas culturales, y por otra, recoger y reflejar las inquietudes y demandas de los actores involucrados en un determinado proceso, por ejemplo en la concepción y montaje de una exposición. Esta forma de hacer museología permite además, definir temas relevantes para el conjunto de la sociedad o para un determinado sector, los que repercuten sin lugar a dudas, a la hora de mediar la cultura. Por ejemplo, en el caso chileno el proyecto de país post dictadura, la reconstrucción de la memoria histórica o el proceso de transición a la democracia, son temas que cobran una importancia mayor a la hora de plantear estrategias de democratización del conocimiento. En el caso específico de un museo dedicado a la historia de la educación, la museología participativa ayuda a integrar los elementos que dan origen, definen y explican un determinado proceso histórico y su vinculación con la existencia de determinados estereotipos o mo-

delos educativos. En definitiva, este término pasa necesariamente por la relación entre museo y comunidad e implica, por lo tanto, una diversidad de terrenos e interlocutores que se relacionan con la institución, que pueden o no estar vinculados entre sí y que aportan, desde su propia especificidad y campo de acción, a la construcción de la cultura. En el caso del MEGM, cada uno de estos interlocutores fue seleccionado a partir de diversos niveles de complejidad con el fin de entamar un sistema amplio de experticia con relación al museo y sus colecciones.

Ahora bien, partiendo de la esfera de acción de cada participante, el equipo de trabajo organizó diversos encuentros (diez en una primera etapa y tres en una segunda), cada uno de los cuales se extendió entre dos y cuatro horas. Cada sesión se articuló en torno a preguntas abiertas, las que eran presentadas a la audiencia por uno o más mediadores que moderaban la conversación y ponían énfasis en ciertos aspectos que, de acuerdo a la discusión, se revelaban como susceptibles de ser examinados en profundidad. Los temas tratados eran de variada índole, algunos surgieron en forma espontánea, como por ejemplo, el rol de objetos íconos de la colección del museo, como la campana de la Escuela Normal José Abelardo Núñez (heredera de la primera escuela normal de preceptores que se creó en Chile), otros fueron

puestos en agenda por el equipo del museo. A saber:

- Patrimonio tangible e intangible
- Hitos relevantes de la educación chilena;
- Rol de la institución museal y vinculación con su entorno (misión, funciones, relación con la comunidad, relación con otras instituciones culturales, etc.);
- Formas de enseñar (la pedagogía, concepto y teoría; métodos y herramientas de enseñanza; teorías educativas; estrategias de mediación; etc.);
- Las colecciones del museo (conservación y puesta en exhibición; importancia de los objetos y su contexto; etc.), y
- Distribución espacial de los objetos y circuitos de recorrido...

Con la realización de estos encuentros, el equipo de trabajo buscaba integrar los contenidos y las proposiciones culturales de la comunidad, expresada ésta en los visitantes potenciales, revelando las inquietudes y demandas de estos grupos. Gracias a esta metodología, pudimos poner en perspectiva los temas que generaban mayor consenso, conflicto o adhesión entre los convocados. Esto nos permitió presentar los contenidos de la exposición no sólo sobre la base de la reflexión efectuada por el equipo ejecutor, sino también en

función de las proposiciones realizadas durante estas reuniones.

Patrimonio y memoria

Basándonos en la diversidad de aproximaciones (tanto internas como externas) después de consolidar y analizar la información, concebimos la trama narrativa, la que se centró en cuatro atmósferas museográficas o ambientes de exhibición:

1. Pedagogía y patrimonio: reconstruyendo nuestra memoria;
2. los grandes desafíos colectivos en la formación de la carrera docente;
3. principios y herramientas en el arte de enseñar; y
4. agentes educativos y construcción de ciudadanía.

Paralelamente, la exhibición se articuló en torno a dos conceptos ancla: patrimonio y memoria, los que atraviesan conceptualmente las salas y permiten establecer un hilo conductor a través del cual se ponen en relieve los procesos colectivos que dieron origen a la historia de la educación chilena. La elección de estos dos conceptos buscaba, por una parte, promover en los visitantes la conservación, valoración y gestión racional del patri-

monio tangible e intangible y, por otra, contribuir a la reconstrucción de la memoria colectiva del país. Buscábamos de esta forma, que se materializara desde una dimensión intercultural e intergeneracional, una relación armónica entre el patrimonio en exhibición y las diferentes categorías de visitantes, con la finalidad de que se posibilitara una reflexión en torno a la reconstrucción de la memoria personal y colectiva de estas audiencias. Atendiendo a esta perspectiva, después de analizar la información, se consideraron algunas líneas historiográficas que resultaban relevantes para entender a profundidad estos procesos. Nos referimos, por ejemplo, a la historia social y de las mentalidades y el enfoque de género.

Así, considerando por una parte el proceso de museología participativa y por otra, la reflexión interna generada en torno al proyecto de renovación, la exposición permanente se alimenta desde el inicio del recorrido de las reflexiones de la comunidad convocada a repensar el museo. Cabe hacer notar que, desde el momento de la concepción tanto de la Sala Recreativa como de la exhibición permanente, nos propusimos también algunos objetivos transversales que apuntaban a: ampliar la cobertura a través de actividades especialmente diseñadas para grupos específicos (preescolares y niños con necesidades educativas especiales); reforzar la relación entre el museo y otras entida-

des educativas (vínculo entre institución y comunidad); incentivar las salidas a terreno como una práctica pedagógica permanente (utilización del museo como espacio de educación no formal); y estimular el uso de los entornos culturales como espacios de educación para la democracia.

Proceso reflexivo

En resumen, todo el recorrido descrito en este artículo tiene su arraigo en un proceso reflexivo y participativo que, si bien tiene muchas carencias, permitió al equipo de trabajo legitimar su accionar en función de demandas reales. Si bien todas las representaciones y visiones acerca de la historia de la educación chilena no quedaron plasmadas en la muestra, no se puede desconocer que hubo un intento serio por vincular la institución con su contexto histórico y social, principalmente en lo que dice relación con la creación y representación de contenidos. Así, haber llevado a cabo un proceso de esta naturaleza nos permitió incorporar públicos ausentes, acercando la comunidad a las temáticas expuestas y visibilizando parte de sus demandas. Sin embargo, aun cuando la museología participativa pareciera estar cada vez más en el centro de la renovación de las prácticas museales, es necesario hacer notar que presenta también algunos límites propios de un proceso de estas ca-

racterísticas, por ejemplo en relación con: la elección de los participantes (en cuanto a pertinencia y representación); el rigor metodológico (posibles desviaciones metodológicas al momento de poner en práctica esta herramienta o analizar sus resultados); el discurso de los participantes (a veces demasiado militante y carente de fundamento), etc. Asimismo, el hecho de activar un proceso de participación donde el público tiene un rol central no involucra necesariamente un desplazamiento de la toma de decisiones²⁰, pues ésta será siempre prerrogativa del equipo de trabajo y de los responsables de la institución, quienes haciendo uso de su experiencia, su intuición -o ambas- podrán o no considerar los resultados obtenidos. Por lo tanto, ejecutar una propuesta de esta naturaleza no implica, por antonomasia, una democratización del espacio museal.

Debemos señalar sin embargo, que estamos conscientes de que el proceso llevado a cabo no basta para acercar efectivamente la institución a la comunidad, ni asegura el éxito o la calidad de la exposición o del producto final (un museo abierto y renovado). Sin embargo, pensamos que contribuyó ciertamente a reflexionar acerca de la finalidad del museo y de sus colecciones, a reforzar sus lazos con la sociedad en la que se inserta y a

procurar un acceso a la cultura más participativo y pertinente. De esta manera, lejos de presentar una oferta escolarizada que apuntara sólo a un segmento de los muchos que podían sentirse potencialmente reconocidos en este espacio, buscamos integrar diferentes categorías de públicos en un recorrido que vinculara los conceptos seleccionados con sus conocimientos, expectativas, demandas y emociones. Es dentro de este contexto que las nociones ancla en torno a las que articulamos la exposición (patrimonio y memoria) cobran sentido, entregándoles a los ciudadanos en el sentido amplio del término, un espacio público de participación democrática.

En consecuencia, gracias a la puesta en práctica de este proceso pudimos: integrar diferentes agentes a la elaboración de la concepción museológica; identificar algunos de los temas que la comunidad consideraba pertinentes de ser integrados en la trama narrativa; verificar si la gestión del equipo de trabajo respondía a una demanda real; y tomar la distancia necesaria para reforzar, desechar o reorientar las ideas y representaciones sociales del equipo de trabajo en relación a la puesta en exhibición. Gracias a esto, durante la ejecución del proyecto la museología participativa se legitimó como herramienta eficaz a la hora de incluir a

²⁰ Seron, 2006.

los ciudadanos y ciudadanas en las tentativas de democratización del conocimiento (participación comunitaria) y, paralelamente, la institución generó espacios que le permitieron repensarla, poniendo en práctica mecanismos de mediación cultural mucho más contextualizados y vinculados con su entorno (reflexión institucional).

Para finalizar, cabe señalar que, en la actualidad, el trabajo del MEGM apunta a que la comunidad se apropie de este espacio público y desde esta plataforma, participe activamente en la valoración del patrimonio tangible e intangible y en la reconstrucción de parte de su memoria histórica.

Bibliografía

Bissonnette, Lise «Partir avec bagages: l'école et la culture» in Audet y Saint-Pierre *Ecole et culture des liens à tisser*, Ediciones IQRC, PUL, Quebec, pp. 17-28, 1997.

Beyer, María Emilia «Razones y significados del museo de ciencias» en *Elementos* (revista electrónica) N° 52, vol. 10, diciembre - febrero, 2003-2004, pp. 37-41.

Cohen, Cora, *Quand l'enfant devient visiteur: Une nouvelle approche du partenariat École/Musée*, Edición L'Harmattan, París, 2001.

Caillet, Elisabeth *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1995.

Davallon, Jean «Le musée est-il vraiment un média?» en revista *Publics et Musées*, N° 2, pp. 99-123, 1992.

Garretón, Manuel Antonio (Coordinador) *El espacio cultural latinoamericano. Bases para una política cultural de integración*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 2003.

Girault, Yves, «Le musée de science: d'un parti pris épistémologique à la prise en compte des publics» en Girault (Dir.) *L'accueil des publics scolaires dans les Muséums, Aquariums, Jardins Botaniques, Parcs Zoologiques*, Edición L'Harmattan, París, pp. 15-50, 2003.

Gob, André y Drouguet, Noemie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Ediciones Armand Colin, París, 2003.

Habermas, Jürgen, «L'espace public, 30 ans après» en revista *Quaderni*, Nº 18, pp. 161-191. París, 1992.

Lemerise, Suzanne, «Les arts plastiques à la croisée des chemins» in Audet y Saint-Pierre (Dir.) *Ecole et culture des liens à tisser*, Ediciones IQRC, Presses de l'Université de Laval, Quebec, pp. 59-65, 1997.

O'donnell, Guillermo, *Contrapunto: ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1997.

Orellana, María Isabel, *La relation école/musée au Chili: le nouveau rôle des musées scientifiques dans le contexte de la réforme éducative chilienne*, Tesis de doctorado, MNHN, París, 2005.

Rasse, Paul *Techniques et cultures au musée* (con la participación de Eric Necker), Presses universitaires de Lyon, Francia, 1997.

Seron, Emmanuelle, *La muséologie participative concepts & expérimentations. L'expérience d'un comité de visiteurs au «nouveau musée de l'homme»*. Memoria de Master II Recherche, Culture & Communication (sección museología). Universidad de Avignon, 2006.

Turmel, André, «Le retour du concept d'institution» in Turmel (Dir.) *Culture, institution et savoir*, Presses Universitaires de Laval, Québec, pp. 1-24, 1997.

Van Praët, Michel, «Contradictions des musées d'histoire naturelle et évolution de leurs expositions» in *Faire voir faire savoir*. Musée de la Civilisation (Ed.), Québec, p.25-34, 1989.

Van Praët, Michel, «Connaître ses visiteurs, démarche douloureuse ou aide à la création des expositions» en B. Pellegrini (Dir.) *Sciences au musée, sciences nomades*, Georg Editores, Ginebra, pp.199-214, 2003.

¿PATRIMONIO 2.0? CONTENIDO LOCAL, TECNOLOGÍA Y COMUNIDAD DESDE LA EXPERIENCIA DE BIBLIOREDES

Responder a las interrogantes de qué es patrimonio, quién lo define y cómo, es casi un imperativo en esta etapa en que la tecnología puede llegar a intermediar la relación patrimonio – comunidad. Definir como se generan las respectivas respuestas, es una de las tareas planteadas por el autor de esta ponencia.

Enzo Abbagliati Boïls¹

Licenciado en Historia de la Universidad Católica de Chile, y Magíster en Estudios Internacionales de la Universidad de Chile. Ha integrado desde 1998 equipos de distintas iniciativas institucionales de la Dibam. Desde el 2006, es Coordinador Nacional de BiblioRedes. En esta condición integra el grupo público/privado que está elaborando la nueva Estrategia de Desarrollo Digital del Estado de Chile (Agenda Digital 2.0), y forma parte de la mesa de coordinación de la Red Nacional de Infocentros que articula la SUBTEL.

Por su especialización en programas de acceso comunitario a tecnologías, ha realizado pasantías en el exterior (Seattle, Estados Unidos) y participado como expositor en conferencias internacionales (Argentina, Corea y Holanda).

Introducción

¿Está el patrimonio cultural ajeno al impacto que las tecnologías de información y comunicación (TIC) están provocando en otros ámbitos del quehacer de la humanidad?

Es una pregunta que, al ser puesta en el contexto histórico actual, pareciera tener una respuesta

¹ Esta ponencia está basada en el artículo “Patrimonio cultural, tecnología y participación social: apuntes desde la experiencia del Programa BiblioRedes”, publicado por el autor en conjunto con Pablo Andrade Blanco en la revista Patrimonio Cultural, N° 43 (otoño 2007), pp. 5-7.

obvia. Pero al profundizar la mirada en los posibles significados del “impacto” de las TIC sobre el patrimonio cultural, surgen aspectos que, cuando menos, obligan a revisar quién, cómo y cuándo se define lo que es patrimonio.

Así, la pregunta pareciera ser una de las principales claves para entender uno de los más probables escenarios futuros que el trabajo en torno al patrimonio cultural enfrentará. Y es, por cierto, un futuro con mucha cara de presente, ya que las dos reflexiones que compartiremos en esta ponencia se basan en procesos que ya están teniendo lugar.

Cabe precisar que estas reflexiones se encuentran en la frontera del desarrollo futuro del Programa BiblioRedes de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), y que tienen su origen en la experiencia que desde el año 2002 el programa ha desplegado en las bibliotecas públicas, promoviendo la creación comunitaria de contenido local en formato digital, lo que ha significado a la fecha, la publicación de más de cinco mil páginas web en el portal www.biblioredes.cl.

Una Aproximación al Programa BiblioRedes

Las Bibliotecas Públicas Hoy

Las bibliotecas públicas chilenas son hoy más de 400 a lo largo del país, en su mayoría de depen-

dencia municipal y que se encuentran integradas a una red que coordina la Subdirección de Bibliotecas Públicas de la DIBAM. Su presencia territorial supera el 90% de las comunas de Chile, y para fines del mandato de la Presidenta Michelle Bachelet llegarán al 100%.

Durante la última década, las bibliotecas públicas han orientado su labor a través del diseño e implementación de productos y servicios de pertinencia local, a través de proyectos replicables y sostenibles. De esta manera, han llevado a la práctica su misión como espacios de encuentro de la comunidad con la información, el conocimiento, la recreación y la cultura.

Aumento, diversificación y actualización de las colecciones bibliográficas; fortalecimiento del rol de la biblioteca como espacio cultural; y un potente desarrollo de servicios móviles y otras soluciones destinadas a acercar el libro al lector, son la mejor expresión de ese desarrollo, cuyo principal resultado ha sido un aumento sostenido en el número de socios y de préstamos de libros en estos últimos diez años.

En esta línea, de especial importancia fue la implementación de la Gestión Participativa, modelo que desde el año 1997 permitió incorporar a la comunidad en la definición de los planes estratégicos de

las bibliotecas públicas, así como en el desarrollo de sus servicios. Producto de lo anterior, se obtuvo entre otros resultados, la constitución de un importante número de agrupaciones de amigos de las bibliotecas (organizaciones comunitarias cuyo objetivo principal es ser puente entre la biblioteca y su comunidad) y se han logrado apalancar más de US\$ 6 millones en recursos adicionales a través de donaciones y proyectos financiados con fondos concursables públicos o privados.

Todo este proceso de modernización de las bibliotecas se ha hecho gracias al personal de las mismas, red de personas que ha sido el factor crítico de éxito. La DIBAM ha invertido crecientemente en su permanente capacitación y formación, con el fin de asegurar un continuo mejoramiento de la calidad de atención al usuario.

BiblioRedes: su modelo

En noviembre de 2002, el programa BiblioRedes fue inaugurado por el entonces Presidente Ricardo Lagos. Contando en el auspicio de la Fundación Bill & Melinda Gates, que ha aportado más de US\$ 10 millones, y de las municipalidades y gobiernos locales, de los que dependen administrativamente las bibliotecas, BiblioRedes ha instalado en 378 bibliotecas públicas a lo largo de todo el

territorio nacional una plataforma computacional de acceso público y gratuito conectada a Internet, red que hoy supera los 2.200 computadores.

Los objetivos que ha perseguido la DIBAM a través de BiblioRedes son, en esencia, tres:

- Promover el libre y gratuito acceso de la comunidad atendida por las bibliotecas públicas a computadores conectados a Internet;
- Desarrollar las competencias y destrezas computacionales básicas en los usuarios de las bibliotecas; y
- Promover la generación de contenidos locales en formato digital, en especial a través del apoyo a la creación de páginas web por los propios usuarios.

Estos tres objetivos han buscado hacer de las bibliotecas públicas de Chile espacios de acceso equitativo a las tecnologías de información y comunicación para los sectores de menores recursos de la sociedad chilena, promoviendo su integración en redes y comunidades virtuales.

El modelo original de BiblioRedes apuntó a instalar infraestructura computacional en la biblioteca pública tradicional, desarrollando de manera paralela las competencias tecnológicas, pedagógicas de gestión del personal de las bibliotecas. Ambas acciones (nuevo equipamiento y desarrollo

de capacidades) generarían una nueva biblioteca, revalorada por su comunidad circundante y posicionada como un agente de cambio social que impacta localmente a través de los objetivos antes enunciados. El modelo contempló desde sus inicios un proceso periódico de evaluación del impacto social realizada por instituciones externas.

A la luz de este modelo, las bibliotecas públicas se han convertido en agentes de inclusión digital, procurando que los beneficios asociados a un uso periódico de computadores e Internet (beneficios que se traducen, entre otros aspectos, en acceso a mayores posibilidades de formación, fuentes laborales, beneficios fiscales o alternativas de comunicación e interacción con otros individuos y/o redes de personas) lleguen a mayor cantidad de usuarios.

Cabe indicar que esta iniciativa de la DIBAM es parte de un esfuerzo más amplio, denominado la Agenda Digital del Estado de Chile, política liderada desde el Ministerio de Economía y que tiene como objetivo general “contribuir al desarrollo de Chile mediante el empleo de las tecnologías de información y comunicación (TIC) para incrementar la competitividad, la igualdad de oportunidades, las libertades individuales, la calidad de vida y la

eficiencia y transparencia del sector público, enriqueciendo al mismo tiempo la identidad cultural de la nación y de sus pueblos originarios”².

En especial, BiblioRedes se ha constituido en un actor relevante en aquellas líneas de acción relativas al acceso comunitario a las tecnologías de información y comunicación, aportando con cerca de un tercio de la Campaña Nacional de Alfabetización Digital –coordinada por el Ministerio de Educación– y representando las bibliotecas públicas la mitad de la Red Nacional de Infocentros –coordinada por la Subsecretaría de Telecomunicaciones–. Asimismo, a través de BiblioRedes, muchos ciudadanos de escasos recursos han tenido acceso al gobierno electrónico, pudiendo realizar su declaración anual de impuestos, acceder a un subsidio estatal o inscribir a sus hijos en colegios públicos a través del acceso a Internet facilitado por la biblioteca pública.

Como resultado de esta política pública, así como de acciones emprendidas desde el sector privado y la sociedad civil, todas las mediciones indican el significativo acortamiento de la brecha digital en Chile. Uno de los estudios más relevantes a nivel nacional (realizado por la P. Universidad Católica de Chile), que forma parte de un análisis internacional que incluye países con distintos niveles de

² Esta descripción corresponde a la denominada Agenda Digital 1.0 (período 2003-2006). En la actualidad, se está en la etapa final del diseño de la Estrategia de Desarrollo Digital de Chile (período 2007-2012), la que debiera presentarse a fines de diciembre de 2007.

desarrollo, ha revelado el relativo éxito que Chile ha tenido en reducir la brecha digital, llegando en 2006 a un 40,2% de personas con acceso a Internet, cifra que el año 2000 alcanzaba el 18,4%³. Este dato debe ser acompañado por la ubicación de Chile en distintos rankings internacionales que miden la inserción del país en la Sociedad de la Información, evaluaciones comparativas en las cuales aparecemos liderando en América Latina y superando, en algunos casos, a países de la Unión Europea.

BiblioRedes: Resultados alcanzados

Tras cinco de años de labor, BiblioRedes ha logrado importantes y significativos resultados.

Desde el punto de vista de sus principales cifras, destacan las más de 725 mil personas atendidas, de las que casi 350 mil han recibido capacitación básica en computación (alfabetización digital en

dos niveles). Se han entregado más de ocho millones de sesiones de acceso gratuito a Internet, siendo en la actualidad más de 11 mil las prestaciones diarias a lo largo del sistema. Más de cinco mil páginas web han sido creadas por la comunidad⁴. Y, sin duda, el dato más significativo, el 82% de las personas atendidas viven bajo la línea de la pobreza⁵.

Desde la mirada como red, las bibliotecas públicas integradas a BiblioRedes son hoy la mayor red de acceso público y gratuito a Internet en todo Chile⁶, cubriendo más de 290 comunas del territorio nacional. Además, según datos del año 2005, en una de cada tres comunas son el único lugar de acceso comunitario a Internet⁷.

Por último, respecto a su rol en la denominada Agenda Digital, BiblioRedes representa la mitad de la Red Nacional de Infocentros y ha aportado un tercio de las personas capacitadas en la denominada Campaña Nacional de Alfabetización Digi-

³ Consultar www.wipchile.cl.

⁴ Todas las estadísticas corresponden al período noviembre de 2002 a noviembre de 2007.

⁵ Centro de Investigación y Desarrollo de la Educación (CIDE – Universidad Alberto Hurtado), Estudio de Impacto Social de BiblioRedes, 2005, disponible en <http://www.biblioredes.cl/BiblioRed/BiblioRedes/Estudio+de+Impacto>

⁶ Cabe precisar que la mayor red pública es la que conforman las escuelas y liceos que están en el Programa Enlaces, si bien no es una red de acceso público, ya que se requiere ser parte de la comunidad escolar para acceder a sus recursos.

⁷ Subsecretaría de Telecomunicaciones, Resultados de la Validación del Catastro de Infocentros, disponible en http://www.infocentros.gov.cl/coni/red/inf_index.htm

tal. Al mismo tiempo, las bibliotecas públicas se han constituido, en especial en las zonas remotas, en el medio a través del cual los ciudadanos interactúan con el gobierno electrónico.

BiblioRedes y los Contenidos Locales: Aportes a la Cultura Chilena en Línea

Especialmente significativo ha sido el trabajo desarrollado en el ámbito de las páginas Web con contenidos locales creadas por los propios usuarios de las bibliotecas.

El diagnóstico original que definió éste como uno de los servicios estratégicos que BiblioRedes iba a ofrecer a los usuarios de las bibliotecas públicas, relevó dos factores:

1. En Internet, la lengua predominante es el inglés, lo que unido al bajo nivel de competencias de inglés de la población chilena, hacía de la promesa básica de Internet (acceso a recursos de información ilimitados) algo no tan cierto para el usuario común de una biblioteca pública chilena⁸;
2. En muchos casos, la información disponible

en Internet sobre la localidad desde la cual el usuario de la biblioteca se conectaría era escasa, muchas veces desactualizada y casi siempre pensada más para personas ajenas a esa comunidad. En tal sentido, la estrategia de BiblioRedes buscaba promover una mayor pertinencia y relevancia en el uso de Internet, al tener los usuarios acceso a contenidos publicados por otros usuarios.

Siendo éste un servicio con mayor valor agregado (en comparación con el simple servicio de acceso a computador o Internet, o la oferta de cursos básicos de computación), su despliegue como parte de la oferta de las bibliotecas públicas se inició recién el año 2004. Para esa fecha, las propias bibliotecas públicas y su personal ya habían asumido su propia transformación como referentes comunitarios en el acceso público a TIC, así como el programa había logrado levantar las primeras versiones de una herramienta de autopublicación de páginas web a través de su portal, basada en una plataforma de administración de contenidos (CMS).

En el diseño original de BiblioRedes, y a la luz de las tendencias dominantes de Internet a principios

⁸ Ver <http://funredes.org/LC/español/medidas/sintesis.htm>. Según Funredes -una de las pocas instituciones que mantiene mediciones periódicas respecto a las lenguas utilizadas para publicar contenidos en Internet-, a marzo de 2005 en castellano se publica el 4,6% del contenido, sobrepasado por el inglés (45,0%), alemán (6,9%) y el francés (4,9%).

de la actual década, se estimó que un usuario de una biblioteca pública incluido en la sociedad de la información era aquel que estaba en condiciones de publicar y mantener una página web. Para llevar adelante este objetivo, BiblioRedes realizó una definición amplia del concepto de contenido local, considerando que éste era el *resultado y/o expresión de prácticas colectivas, que atraviesadas por una voluntad e intencionalidad de cooperación y articulación, tienen por finalidad ofrecer a la comunidad, tanto para su uso como apropiación, manifestaciones singulares de la cultura local en correspondencia con su contexto histórico y social.*

Esta aproximación partía del enfoque de gestión participativa difundido en la red de bibliotecas durante la segunda mitad de los noventa, en especial de su visión de las comunidades locales como protagonistas de su cultura: “Debemos reconocer a nuestras comunidades como agentes activos de su propio desarrollo cultural, y en ese contexto, manejar herramientas para la articulación de capacidades propias de la comunidad y su cultura. Por lo tanto, no es posible hablar sólo de promoción y acceso. Es necesario poner el acento en la participación y la acción creativa de la gente; en otras palabras, no sólo la cultura al alcance de to-

dos, sino que todos vivan y realicen su cultura”⁹.

Para adaptar el trabajo de las bibliotecas en torno a la promoción de páginas web que obedecieran a ese tipo de contenido, se diseñó e implementó un modelo operativo que contempla tres grandes etapas. En una primera etapa, el personal de la biblioteca realiza una búsqueda en sus localidades de instituciones, organizaciones o agrupaciones que tengan contenido relevante para sus comunidades, invitando a las personas que integran estas agrupaciones a cursos de capacitación focalizados en la creación de páginas web. Una vez capacitados algunos de sus integrantes, estas agrupaciones sociales lideran la segunda etapa del modelo, enfocado en el diseño, publicación y actualización permanente de las páginas. Finalmente, en la tercera etapa, y con el fin de monitorear el cumplimiento de ciertos indicadores de la gestión de BiblioRedes, personal de los equipos de coordinación regional realiza un proceso de evaluación y calificación de las páginas publicadas, identificando aquellas que efectivamente aportan a Internet contenido local chileno.

Este modelo permitió a BiblioRedes convertirse en un referente mundial en la generación de contenidos locales en formato digital, tal como quedó

⁹ Ricardo López et al., *Gestión Participativa en Bibliotecas Públicas. Los desafíos de trabajar con la comunidad*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, 1998.

de manifiesto el año 2006 al obtener el *Stockholm Challenge Award* en la categoría Cultura¹⁰.

Tres ejemplos del tipo de contenidos publicados por la comunidad son:

www.biblioredes.cl/rucahue.cl,

sitio publicado por Sussy Millaqueo, usuaria de la Biblioteca de Barros Arana, filial de la Biblioteca Pública de Teodoro Schmidt (Región de la Araucanía). En este sitio se relata a través de la historia familiar de Sussy, episodios de la historia de la Comunidad Indígena Manuel Curiqueo, creada en 1903 por familias mapuches que emigraron del interior de Temuco. Es un sitio que cuenta con valioso material fotográfico digitalizado, así como relatos de la comunidad y referencias sobre la cultura mapuche.

www.biblioredes.cl/puertocrystal.cl,

sitio publicado por “Los Cristalinos”, agrupación que tiene como objetivo rescatar, preservar y difundir la memoria de Puerto Cristal, asentamiento en el que habitaban las familias de los trabajadores que explotaron por más de cincuenta años una mina de plomo y zinc en la cuenca del lago General Carrera (Región de Aisén). El sitio permite conocer elementos de valor sobre las actividades económicas y cul-

turales del poblamiento de la zona norte de la Patagonia chilena.

www.biblioredes.cl/atr.cl,

es el sitio construido por la Agrupación de Trabajadores del Rock, organización que reúne a diversas bandas de rock de Antofagasta. El sitio se ha constituido en un referente de ese tipo de música en la ciudad, informando sobre las bandas existentes, sus conciertos y entrega elementos para constituir una historia del rock local.

Dos reflexiones sobre Patrimonio, Tecnología y Comunidad

La experiencia de BiblioRedes en torno a los contenidos locales publicados a través de páginas Web por parte de los usuarios de las bibliotecas públicas, es el punto de partida de uno de los ejes fundamentales de la proyección del programa para el trienio 2008-2010. Este punto de partida se da en un contexto histórico muy significativo en la relación entre las personas y las posibilidades que la tecnología les entrega para poder manifestar sus necesidades, expresar sus culturas e identidades y, en el fondo, convertirse en actores

¹⁰ Revisar <http://old.stockholmchallenge.se/finalists.asp?id=0>

protagonistas en la construcción de conocimiento y memoria.

Es el mundo de la Web 2.0, concepto acuñado por el consultor Tim O'Reilly, y que entre sus principales características se encuentran, entre otras, considerar a la Web como una plataforma (para interactuar con la información y el conocimiento sólo requiero un dispositivo conectado a Internet), una arquitectura de participación (modelo adoptado desde el ámbito de software de código abierto y que al ser llevado a otras esferas promueve la construcción de conocimiento en forma colaborativa) o el aprovechamiento de la inteligencia colectiva (sobre la máxima que todo desarrollo colectivo siempre será mejor que el fruto del trabajo aislado de una persona)¹¹.

Bajo este concepto se reúnen servicios muy diversos, caracterizados todos por las mayores posibilidades que entregan a sus usuarios. Desde las herramientas de creación de blogs (Blogger, WordPress), hasta plataformas para publicar videos

(YouTube) o galerías de fotos (Flickr, Fotolog), pasando por la construcción de redes sociales (Facebook, MySpace), la compra de libros (Amazon) o la autoedición (Lulu), la construcción de mundos virtuales (Second Life, World of Warcraft), el etiquetado social o social bookmarking de contenidos de información (del.icio.us), o la construcción en forma colaborativa de una enciclopedia multilingüe en línea (Wikipedia). Todos espacios que entregan a sus usuarios un mayor poder para crear contenido, editar el publicado por otras personas o expresarse abiertamente sobre sus temas de interés.

El fenómeno ha sido tan radical en el pasado reciente que llevó a la revista Time a escoger a los usuarios de esta Web como “el personaje del año” en diciembre de 2006¹². Así, en un breve (y algo caricaturesco) recuento histórico de Internet, se podría trazar una línea que parte en sus orígenes como una red para fines militares, que se abre lentamente hacia el mundo de las universidades nor-

¹¹ Respecto del concepto Web 2.0, consultar <http://www.oreillynet.com/pub/a/preilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html>. Aunque no es el objetivo de esta ponencia, es importante destacar que el concepto Web 2.0 no ha estado exento de críticas, desde quienes han apuntado que sus grandes innovaciones ya se encontraban en el diseño original de Internet (http://www.theregister.co.uk/2006/08/30/web_20_berners_lee) hasta quienes ven en esta plataforma abierta a la participación el camino hacia la degradación de la cultura (<http://andrewkeen.typepad.com/akfiles/eleven.htm>).

¹² <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1569514,00.html>.

teamericanas, que en los noventa es “colonizada” por las empresas y que en la actualidad empieza a tener un marcado sello social (gracias a una Web más fácil de administrar), entendiéndose por tal su apropiación por parte de personas que hacen de ella su espacio preferente de participación social, de comunicación con otras personas y de manifestación de sus más íntimas expresiones identitarias¹³. En este sentido, la Web 2.0 (o aquella parte que es de interés para el foco de esta ponencia) puede ser descrita como una Web social.

1ª reflexión: La participación más horizontal que permiten las TIC impacta en el patrimonio.

Sin duda, el título de esta primera reflexión no es muy original, pero al revisar en detalle el componente tecnológico de la misma surgen aristas que

van más allá de las tradicionales visiones sobre participación social y patrimonio.

El abogado norteamericano Yochai Benkler, en su libro *The Wealth of Networks*, plantea que comportamientos sociales que tradicionalmente fueron relegados a la periferia de la economía se han hecho centrales en la mayor parte de las economías desarrolladas. Comportamientos que no obedecen a las reglas del mercado se están convirtiendo en elementos centrales en cómo se produce la cultura y la información en esas sociedades, generando a juicio de Benkler un momento histórico en el cual se están redefiniendo los conceptos de libertad, justicia y productividad en la sociedad de la información¹⁴. Es la historia de la música rap, que de surgir y crecer originalmente en los *ghettos* urbanos afroamericanos de las ciudades de Estados Unidos se convierte en apenas una década en el principal motor de la industria de la música en el mundo, proceso en el cual el

¹³ Normalmente, tiende a identificarse como sinónimos los términos Internet y Web, pero no lo son. Según la definición de Wikipedia, Internet es un “método de interconexión descentralizada de redes de computadoras implementado en un conjunto de protocolos denominado TCP/IP y garantiza que redes físicas heterogéneas funcionen como una red lógica única, de alcance mundial. Sus orígenes se remontan a 1969, cuando se estableció la primera conexión de computadoras, conocida como ARPANET, entre tres universidades en California y una en Utah, EE.UU.” (ver la entrada completa en <http://es.wikipedia.org/wiki/Internet>). La Web o World Wide Web “es un sistema de documentos de hipertexto y/o hipermedios enlazados y accesibles a través de Internet. Con un navegador Web, un usuario visualiza páginas web que pueden contener texto, imágenes, vídeos u otros contenidos multimedia, y navega a través de ellas usando hipervínculos. La Web fue creada alrededor de 1990 por el inglés Tim Berners-Lee y el belga Robert Cailliau mientras trabajaban en el CERN en Ginebra, Suiza.” (ver la entrada completa en <http://es.wikipedia.org/wiki/Web>).

¹⁴ Yochai Benkler, *The Wealth of Networks* (2006), disponible en forma gratuita en http://www.benkler.org/wealth_of_networks/index.php/Main_Page

acceso a medios tecnológicos cada vez más baratos y de mayor calidad permite a creadores de este estilo musical evitar el prejuicio y sesgo de los productores de las grandes empresas musicales e imponer su ritmo y letras.

Pero este cambio no significa, en realidad, un cambio en quien o quienes ocupan los espacios centrales de la red, sino un cambio más profundo en el tipo de red. La distinción entre periferia y centro se desdibuja, ya que la tecnología nos permite a todos ser, simultáneamente, centro y periferia. Como señala el español David de Ugarte, esta nueva red es ante todo una red distribuida con un diseño neuronal, donde todo conecta con todo, y ya no existen los grandes centros o nodos concentradores¹⁵. Todos somos nodos o tenemos la posibilidad de constituirnos como tales. Un *bloguero* (autor de un blog) puede constituirse en referente de un tema en la Web y para ello no requiere de acceso a los medios tradicionales de información y comunicación.

En algunos casos, esta posibilidad de constituirse

en nodo significa, incluso, que personas que no son profesionales de una disciplina, realicen aportes sustantivos al conocimiento en esa disciplina. Los investigadores ingleses Charles Leadbeater y Paul Miller han denominado a este fenómeno como “la revolución pro-am”¹⁶. Son los astrónomos aficionados, los que gracias a los avances de la tecnología óptica, pueden acceder a telescopios caseros de gran potencia, con los cuales explorar el espacio y compartir sus descubrimientos en redes de astronomía donde aficionados y profesionales comparten casi al mismo nivel.

Así, enfrentamos una participación más horizontal, horizontalidad en que la tecnología permite a las personas dejar de ser sujetos “periféricos” en la toma de decisiones y en las grandes definiciones; constituirse en nodos de información y conocimiento en redes distribuidas, para lo cual ya no se requiere tener acceso a los grandes medios masivos de información; e, incluso, colaborar (y competir) con los expertos y especialistas en un tema.

¹⁵ David de Ugarte, *El poder de las redes* (2007), disponible en forma gratuita en <http://www.deugarte.com/manual-ilustrado-para-ciberactivistas>. La “escritura” del libro de De Ugarte es un claro ejemplo del conocimiento construido de manera abierta: el libro se escribió en línea entre 2005 y 2007, recibiendo numerosos aportes de lectores de las sucesivas versiones, hasta que se cierra su proceso editorial y se edita en formato libro este año.

¹⁶ Charles Leadbeater y Paul Miller, *The Pro-Am Revolution* (2004), disponible en forma gratuita en <http://www.demos.co.uk/publications/proameconomy>. El término pro-am es una abreviatura de “professional amateur”, o aficionado que desarrolla su afición con estándares profesionales (calidad del equipamiento usado, rigor en el desarrollo de la actividad, etc.).

2ª Reflexión: Las TIC generan nuevas prácticas y espacios de participación que impactan en el patrimonio.

Para las personas que usamos Internet, los buscadores de información son cada vez herramientas de mayor valor, dado el exponencial crecimiento de la cantidad de información disponible en la red¹⁷. Encontrar el resultado correcto a nuestra demanda de información se constituye en una actividad central, tanto en una investigación escolar o académica, en la selección de un restorán para cenar, o en la búsqueda de referencias sobre un bien que deseamos comprar o un servicio que necesitamos contratar. “Enlace por enlace, clic por clic, la búsqueda posiblemente está creando el aparato cultural más duradero, sólido y significativo de la historia de la humanidad: la Base de Datos de las Intenciones”¹⁸.

Y en esta dimensión, Google se ha constituido en los últimos años en el actor más destacado,

concentrando a junio de 2007 la mitad de las búsquedas que se realizan en Internet en todo el mundo¹⁹. De esta manera, es también sinónimo de búsqueda en Internet, basado en un algoritmo (PageRank) que revolucionó la forma de buscar información en Internet y los resultados que este proceso arroja. Representa una nueva manera de buscar información, más simple, donde el usuario ingresa un término a la búsqueda y siempre encontrará un resultado.

La Base de Datos de las Intenciones que menciona Battelle, Google los define como *zeitgeist*, palabra alemana que hace referencia al “espíritu del tiempo”, sutil metáfora para describir qué están buscando las personas en un momento dado en la Web. Así, por ejemplo, en octubre de 2007, en Chile los quince términos más buscados fueron: energía hidráulica; caries; El Rancagüino; Morticia; aloe vera; hipotiroidismo; biografía de Pablo Neruda; Marcelo Bielsa; Ceratti; Escuela Naval; atomix; los miserables; circulomas; charango; y muro de Berlín²⁰.

¹⁷ Solamente considerando el número de sitios web, entre 1995 y 2006, se pasó de poco más de 18 mil a más de 100 millones de sitios. Consultar <http://www.eleconomista.es/gestion-empresarial/noticias/96517/11/06/Crecimiento-imparable-Internet-ya-tiene-100-millones-de-webs.html>

¹⁸ John Battelle, *Buscar, Tendencias* – Ediciones Urano, Barcelona, 2006, pp. 17-18. El libro de Battelle describe cómo el negocio de la búsqueda de Internet (y las empresas que a esta actividad se dedican, principalmente Google) está transformando los mercados y la cultura.

¹⁹ Ver <http://www.ojobuscador.com/2007/07/17/ranking-de-buscadores-junio-2007>

²⁰ Ver <http://www.google.com/intl/en/press/intl-zeitgeist.html#cl>

En 12 de estos 15 casos, al realizar la búsqueda en Internet, entre los primeros resultados aparece listada la entrada correspondiente del concepto o término de búsqueda en la Wikipedia, enciclopedia en línea cuyos contenidos pueden ser creados o editados por cualquier persona conectada a Internet, sin requerir para ello una cuenta de usuario ni permisos especiales. De hecho, en esos 12 casos la entrada de Wikipedia aparece entre los cinco primeros resultados, y en los dos términos más buscados es el primer resultado.

Es decir, las respuestas mejor ubicadas en el ranking de Google a las preguntas más frecuentes que realizaron en Internet personas desde Chile son, en muchos casos, las construidas por los propios usuarios. Al sumar Google y Wikipedia (o la búsqueda en Internet con una enciclopedia creada por las personas, para hablar en términos genéricos), podemos concluir que nos encontramos ante nuevas maneras de buscar información y construir conocimiento, maneras que se ven promovidas y proyectadas por un acceso cada vez más amplio a la tecnología²¹.

Simultáneamente, la Web ha creado nuevos espacios de participación, sólo posibles por el desarrollo tecnológico de los últimos 15 años. Un ejemplo es la posibilidad de referenciar contenido en el universo, desde Marte hasta mi barrio. Ejemplo de lo primero fue la experiencia de la NASA, institución que a través de un sitio web liberó sus imágenes de Marte y solicitó la colaboración voluntaria de quien tuviese tiempo y ganas para identificar cráteres en la superficie del planeta rojo. Miles de voluntarios dedicaron tiempo a esta iniciativa, y los resultados tuvieron gran exactitud (operó lo que algunos autores denominan “la sabiduría de los grupos”²²), a menor costo y mayor rapidez que si hubieran sido encargados a un grupo reducido de expertos²³.

Pero si un usuario puede “mapear” Marte (y contribuir con la “cartografía” de nuestro patrimonio universal como humanidad), también le es posible georeferenciar contenido en la imagen satelital de la Tierra a través de Google Earth²⁴. Un ejemplo lo viví en el proceso de elaboración de esta ponencia, cuando al consultar la imagen satelital del sector de Santiago donde se encuentra el edificio en el

²¹ Si aplicamos el mismo filtro a los términos de búsqueda “rucahue”, “puerto cristal” y “rock en Antofagasta”, entre los primeros resultados aparecen los contenidos creados por usuarios de las bibliotecas públicas a través de www.biblioredes.cl.

²² James Surowiecki, *The Wisdom of Crowds*, Doubleday, Nueva York, 2004.

²³ Para mayor información, consultar <http://clickworkers.arc.nasa.gov/top>

²⁴ Ver <http://earth.google.com/intl/es>

que vivo, me encontré con una fotografía que una persona había georreferenciado en la dirección del edificio. La imagen muestra una casa que ya no existe, en un día de invierno atípico (está nevada). ¿Qué valor patrimonial tiene esa acción? ¿Qué significado tiene esa imagen para cualquier persona más allá de quien la “subió” a Internet? Quizá mis hijos, en unos años más, cuando busquen conocer la historia del barrio donde crecieron, le darán un valor mayor al que ahora tiene para mí.

Por último, y en una lógica que contradice en parte ciertos lugares comunes sobre Internet, la red permite establecer espacios de participación que van desde lo local a lo global. Una buena muestra representa *Global Voices*²⁵, un proyecto de medio de comunicación ciudadano sin fines de lucro que busca amplificar “voces” de todo el mundo que normalmente no son relevadas por los medios tradicionales de comunicación. De esa manera, temas y autores que se mueven en comunidades virtuales que giran en torno a problemas locales, encuentran un canal de comunicación con otras redes, las que pudiendo estar distantes geográfica y culturalmente, pueden llegar a tener visiones compartidas. No es tanto la metáfora de la “aldea global” como un mundo lleno de aldeas que conversan globalmente.

Preguntas Finales

Comenzábamos esta ponencia con una pregunta y para responderla al terminar estas reflexiones sólo podemos hacernos un número mayor de preguntas. Sin duda, estamos aún en las primeras etapas de la comprensión sobre cómo la tecnología puede llegar a intermediar la relación patrimonio-comunidad, pero son ya muy diversos los ejemplos que demuestran que la participación más horizontal y las nuevas prácticas y espacios en los que la comunidad puede intervenir sobre el patrimonio gracias a la tecnología, pueden llegar a constituir uno de los cambios más radicales en este ámbito en las últimas décadas.

Para los que nos desempeñamos en la intersección entre la cultura y la tecnología, es deber replantearnos las siguientes preguntas: ¿Quién está definiendo lo que es patrimonio? ¿Cómo se está definiendo lo que es patrimonio? ¿Cuándo se define lo que es patrimonio? Finalmente, la pregunta ¿Qué es patrimonio? pareciera ser la clave para intentar una respuesta para estos nuevos tiempos.

Acostumbrados a que la respuesta viniera o se intentara imponer desde el Estado, desde la academia, desde los medios masivos de comunicación,

²⁵ www.globalvoicesonline.org

desde la empresa, o desde cualquier otra expresión del poder en su concepción más tradicional, en la nueva Web social las personas tienen la oportunidad de responderse a sí mismas lo que para ellas es patrimonio. Escribió Julio Cortázar una vez, en una antología del poeta español Pedro Salinas, sobre esos “lectores que han aprendido por fin que el único respeto a la poesía consiste en leer lo que está vivo para ellos y el resto que se mande a guardar...”²⁶. Quizás esta re-construcción del patrimonio, esta suerte de patrimonio 2.0, donde la comunidad se responde a sí misma a través de las redes virtuales, sea en buena medida un ejercicio similar, en el que sólo el patrimonio vivo, que tiene sentido para las personas y las comunidades esté presente, con la certeza que en esa conversación sobre patrimonio será un descubrimiento de mundos ignorados hasta ahora.

²⁶ Pedro Salinas, Poesía, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 8.

DIÁLOGO CON EL PÚBLICO

Quiero saber qué se está haciendo desde el Canal de Chacao hacia el sur, en Chiloé, Magallanes. Conozco la Dibam en Puerto Montt y es excelente. Pero me interesa el sur, ¿qué es lo que están haciendo ustedes en este minuto para los excluidos de Chile que son del Canal de Chacao para el sur?

Enzo Abbagliati

Tenemos una buena red de bibliotecas públicas en Chiloé, creo que prácticamente cubre casi todas las comunas de Chiloé y de Palena, y en ese sentido, en prácticamente todas está también BiblioRedes operando. De hecho, históricamente una de las mejores bibliotecas desde el punto de vista de la operación de BiblioRedes ha sido la biblioteca de Puqueldón, creo que en dos oportunidades ha sido seleccionada como la mejor biblioteca de Chile en el servicio de BiblioRedes. También tenemos muy buena biblioteca en Quemchi, estamos en Dalcahue, en Castro. Entonces, la invito a que cuando cruce el canal se acerque a cualquiera de las bibliotecas públicas.

Voy a hacer una muy breve reflexión. Soy profesora de Estado, y quiero hacer una proposición para la educación patrimonial. Considero que enseñar a valorar el patrimonio es mucho más que enseñar conceptos, es más bien la transmisión emocional de una vivencia valorativa, del mediador del aprendizaje a los educandos. Voy a dar un pequeño ejemplo: si el mediador del aprendizaje, mirando unos restos humanos en la vitrina de un museo, dice “estos son restos de los representantes de las primeras culturas de Chile” obtendrá un educador, más un grupo de visitantes, más un grupo de restos humanos, es decir, obtendrá 1+1+1, 3. Pero si dice “ellos son nuestros antepasados, los primeros que habitaron y amaron nuestra tierra”, entonces obtendrá 1+1+1,1, más valoración y respeto. Muchas gracias.

María Isabel Orellana

Existen múltiples instancias en las que se realiza educación en la utilización de los espacios museales, y que tiene que ver directamente con los profesores y con los educadores de párvulos, ejemplos concretos podemos ver varios. Lo que se hace en el Museo de la Educación, por ejemplo, cosas que se vienen haciendo hace más de 10, 12 años por lo menos, en los museos de la corporación que funciona al interior de la Quinta Normal. Hay muchos

en Santiago y también en otras regiones que abordan el tema y hacen jornadas de reflexión con los profesores para tratar estas temáticas. Obviamente faltan instancias, por lo cual todas las ideas y propuestas son bienvenidas, pero digamos que es un trabajo, una reflexión, que se está realizando.



CONVERSACIÓN: CREACIÓN Y MUSEOS

MUSEO REGIONAL DE MAGALLANES



MUSEO ANTROPOLÓGICO MARTÍN GUSINDE

Claudio Aguilera, periodista, Jefe de Extensión Cultural de la Biblioteca Nacional.

Alicia Villarreal, artista visual

CONVERSACIÓN: CREACIÓN Y MUSEOS

Protagonizan este diálogo la artista visual Alicia Villarreal y el periodista Claudio Aguilera, quienes relevan el proceso de creación de un museo que pudiese cruzar las fronteras de las instituciones y conectar, imaginariamente, al barrio Yungay, de Santiago, con los museos, mediante la invención de uno sin arquitectura.

Alicia Villarreal

Licenciada en Arte de la Universidad Católica de Chile. Entre los años 1984-1987 realiza una práctica artística en L' École de Recherche Graphique, Bruselas. Bélgica y en 1988 obtiene un Diploma en Comunicación Social, en la U.C. de Louvain –la -Neuve, Bélgica. Desde 1981 ha participado en numerosas exposiciones tanto colectivas como individuales destacándose la serie de obras de “La escuela imaginaria” 1999-2002. Ha recibido el apoyo de la Beca Guggenheim, Fundación Andes y Fondart. Actualmente desarrolla una nueva etapa del proyecto Musba, Museo de barrio, con la participación de alumnos de la FAAD de la Universidad Diego Portales. Es profesora del Taller de Gráfica de la carrera de Arte en la Universidad Arcis y realiza el Taller de proyecto en la Universidad del Desarrollo.

Claudio Aguilera Alvarez

Periodista, con estudios en Historia del Arte en la Universidad Paris 1 Sorbonne, Diplomado en Gestión Cultural y Marketing Social.

Actualmente es Jefe de Extensión Cultural de la Biblioteca Nacional y coordina el Diplomado en Comunicación y Gestión para el Patrimonio de la Universidad de Chile.

Claudio Aguilera

Al pensar este seminario nos pareció fundamental el rol del arte en la relación con los museos. Finalmente, como ustedes han podido seguir en estas charlas, el museo también es un contenedor de arte, y el arte ha tenido un papel fundamental desde siempre en la constitución de los museos, pero también en su resignificación. En el replanteamiento de los museos el arte ha tenido un papel esencial. Quiero iniciar este diálogo con Alicia leyendo una pequeña cita, que dice:

“Cómo podría describir las ilustraciones. Si en lo mejor de su carrera El Greco hubiese pintado miniaturas no mayores que tu ano, infinitamente detalladas, con sus colores sulfurosos y sus deformaciones, quizás hubiera utilizado para su arte el cuerpo de este hombre. Los colores ardían en tres dimensiones, eran como ventanas abiertas a mundos luminosos. Aquí, reunidas en un muro, estaban las más hermosas escenas del Universo, el hombre ilustrado era un museo ambulante.”

Esta cita, si es que alguno de ustedes la ha reconocido, pertenece al “Hombre Ilustrado” de Ray Bradbury, una de las piezas claves de la ciencia ficción. Pero hace notar un tema esencial a mi parecer, que es el museo como un espacio, un universo abierto gracias, entre otras cosas, al arte. Y como

les señalaba, el arte ha sido un motor de las nuevas lecturas del museo. Desde principios del siglo las vanguardias artísticas han hecho una férrea crítica al museo como espacio. Ya en 1918 Vladimir Maiakovsky hablaba de los templos muertos de los museos. Luego vendría gente como Duchamps que nos lanza a la cara frases como “Toda mi obra cabe en una maleta”, refiriéndose a la imposibilidad de contener el nuevo arte. En ese sentido, la conversión de los museos en espacios de producción, es decir, en lugares que no sólo atesoran arte, sino que también lo generan, ha sido uno de los aportes importantes de las artes visuales en el último tiempo. Algo de eso ya había anticipado un artista belga llamado Marcel Broodthaers, quien desarrolló una curatoría para su propio museo, el Museo de las Águilas, en el que dispuso una colección de piezas que tenían un símbolo, que era el águila, un símbolo del poder. Y lo que él quería decir es que en el museo hay poder, hay arte, pero también hay posibilidad de resignificación. Hoy en día, una de las artistas que está trabajando el tema de los museos es Alicia Villarreal, para quien el museo como modelo de construcción simbólica es un terreno de disputa de relatos, donde por un lado se instaura, al igual que en la escuela, otro de los temas que ella ha tratado fuertemente, un orden y una visión integrada del mundo, y, por otra parte, se ensayan también nuevos modos de reconocimiento de un patrimonio común. A conti-

nuación Alicia Villarreal nos va a contar lo que ha sido **“Musba, Museo de Barrio”**, un proyecto que desde el arte cuestiona, nos hace pensar, nos hace reflexionar, sobre el museo, sobre las tensiones que gravitan en el museo.

Alicia Villarreal

La génesis de este proyecto está ligada a uno de esos momentos en que una serie de circunstancias provocan la coincidencia de espacios con historias cruzadas, desfasadas en el tiempo. En el año 2005, el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile se trasladó temporalmente a un antiguo edificio de la Quinta Normal, mientras se restauraba la sede del Parque Forestal, ubicándose transitoriamente a unas pocas cuadras del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (sede calle Herrera). Museo que a su vez, compartía el mismo edificio patrimonial con el Museo Pedagógico. Este hecho casual ubicó en la vecindad a tres museos, siendo el MSA el más emblemático. Se generó así una densidad institucional cultural muy distante de la realidad de los moradores de ese barrio, uno de los primeros que se formaron al extenderse los límites de la trama urbana fundacional de la ciudad de Santiago. Esta situación encontró plena resonancia en mi interés por experimentar nuevas formas de hacer colección, que respondieran a una serie de interrogantes sobre

el deseo de colección, la pertenencia, el valor de una colección, las distancias y cercanías entre las colecciones públicas y privadas, la transferencia del valor simbólico y la invisibilidad de una de las colecciones más importantes de Chile.

Elaboré entonces un programa de trabajo que pudiese cruzar las fronteras de las instituciones y conectar, imaginariamente, al barrio con los museos. Esto mediante la invención de un museo sin arquitectura, sustentado en una idea de museo como zona de contacto e intercambio. Esta estructura hace referencia a la etapa fundacional del MSA, que inicia su colección invocando la sobrevivencia de una utopía, invitando directamente a los artistas a donar obras para la formación de un museo participativo y comprometido. La operación de Musba, museo de barrio, desplaza el pedido hacia los habitantes de los alrededores del museo para recoger en la intimidad de sus hogares los objetos significativos, guardados y atesorados, registrándolos en su contexto, para luego formar con estos documentos su primera colección.

El signo de este museo lo constituía una estructura de papel plegable, que cumplía varias funciones: invitación a participar, dispositivo museal y sistema de fichaje, con el siguiente texto:

Los invitamos a ubicar el dispensador que ustedes tienen en sus manos, en el lugar elegido, señalando aquellos objetos que ustedes consideran valiosos, dispuestos en el lugar preciso, instalando la posibilidad de ser registrados fotográficamente.

Las imágenes pasarán a ser parte de MUSBA, museo de barrio, para formar junto a otras colecciones, un espacio de memoria compartida.

II

Durante el período de acopio fue necesario irrumper en la normalidad, con una serie de ejercicios performáticos destinados a quebrar la unidad del espacio para instalar, en la calle, una situación distinta que permitiese a los vecinos entrar en el juego de este museo imaginario. La calle dejó de ser una zona de tránsito para convertirse en un lugar de entrada, un recibo, un portal móvil, la antesala de un posible hallazgo. Estos eventos consistían en precarias formas de inscribir la sigla Musba, utilizando elementos encontrados en el lugar, con la idea de construir una situación, concepto trabajado por los Situacionistas: “momento creado organizado”¹ para levantar un espacio de observación y conversación. A partir de ese con-

tacto personal, se generaba la posibilidad de un segundo encuentro, una eventual cita en el domicilio. El desplazamiento por el barrio (un perímetro aproximado de cien manzanas ubicadas al oriente de la calle Matucana cuyo eje central era la calle Compañía con Herrera), se haría entonces a través de dos tipos de recorridos: uno de “toma de contactos” y otro posterior de “entrevistas y registros”. En el transcurso de estas múltiples excursiones, el plano se fue desdibujando para dar paso a un mapa de testimonios que impregnaba las fachadas, los pasajes, modificando la lectura de sus calles, sumando capas de tiempos e historias de vida heterogéneas.

La experiencia del recorrido tenía un efecto distorsionador y a la vez multiplicador sobre la percepción del lugar, cambiando las coordenadas funcionales por escenarios de una vivencia. En cada cita, al interior de un domicilio, se entablaba una conversación sobre el valor de los objetos atesorados, al mismo tiempo que se realizaba un registro fotográfico digital alrededor de uno o dos objetos escogidos. Este girar sobre el objeto para encuadrarlo desde distintos ángulos, tenía una correlación con el diseño general del proyecto: poner en perspectiva estos museos y rodear el asunto de la

¹ Teoría de la deriva y otros textos Situacionistas sobre la ciudad. Texto sin firmar, “Teoría de los momentos y construcción de situaciones”.

colección desde puntos de observación disímiles, encuadrando con detalle un fuera de campo, como si el exterior del sitio de interés, en este caso el barrio, pudiese reflejar en su máxima distancia, el estado de las cosas al interior de los museos.

La etapa de recopilación se extendió por largo tiempo, desde mediados de 2005 hasta fines de 2006, lapso en que el proyecto tomó forma en la inestabilidad de la contingencia adaptando sus estrategias para conservar en el cambio la pertinencia de sus objetivos. Se abrieron entonces nuevas zonas de registro que ampliaban el límite de este museo imaginario, liviano, móvil, bordeando lo institucional sin más anclaje que una utopía; construir un espacio de conexión entre territorios separados por los mapas culturales, domiciliarios, institucionales, públicos y privados, bajo la forma de un museo abierto a la circulación de memorias dispares, para crear allí nuevos posibles relatos, pasando por el ejercicio de hacer una colección.

III

A medida que los registros, tanto fotográficos como breves textos de las conversaciones y los videos se incrementaban, esta acumulación (archivada por: datos del propietario; nombre y dirección, descripción del objeto, valor que le asigna, ubicación en el espacio), no constituía colección alguna en tanto no tomase forma en una articula-

ción visual y narrativa que relacionara cada pieza, cada fragmento en una estructura común.

El trabajo se concentró en la búsqueda de una matriz ordenadora que pudiese establecer criterios de selección de las singularidades de cada fragmento, donde no podría estar ausente la mirada del coleccionista como “curador”, teniendo en cuenta que toda clasificación presupone de un relato, una mirada global, una comprensión y una lectura de la totalidad. Sin embargo, la diversidad de los sujetos entrevistados, la heterogeneidad de los objetos registrados y la información recopilada, no permitían trazar el carácter de esta desigual recolección. Fue necesario centralizar todos los documentos y realizar una preselección que dejaba fuera aquellos que se confundían con meras antigüedades, mientras otros se duplicaban, o bien tenían en primer lugar un valor religioso.

Más allá de los atributos específicos de los objetos recopilados, la matriz que aparece en primer plano es la reinscripción del objeto en tanto imagen fotográfica. Esta colección en conclusión, no es real, sino sólo el reflejo de un objeto retenido en una secuencia de encuadres que, a pesar de multiplicar sus puntos de vista, no es más que un documento extraído de su contexto, cumpliéndose en esta etapa el primer efecto de museo, el distanciamiento.

La narración debía agregar o compensar aquella falta, sin embargo, el relato levanta una parte de ese contexto haciendo un nuevo ajuste. Entonces expongo la arbitrariedad del corte de lo extraído.

Frente a una imposibilidad de catalogar la experiencia, aparece la ficción de un orden, tramada por el deseo de colección y la relación amorosa con el objeto reservado, ligada a una memoria fundante o patrimonial.

En el inicio de toda colección habría una pasión, una jugada, una apuesta, que aspira dejar una memoria tangible, un testimonio material que acompaña al sujeto o a un colectivo llenando de sentido su presencia. Se mantendría esta condición fundacional mientras permanezca ese lazo vivo. El que recibe en cambio el objeto como legado, lo guarda como patrimonio y lo conserva en memoria del otro.

El museo, de otra parte, aleja las cosas de su centro amoroso, perdiéndose el contacto con la vida; allí se produce un enfriamiento y un distanciamiento que deja a las piezas de colección fuera de contexto. Según Déotte: “la paradoja del museo es ésta: por un lado, puede muy bien satisfacer y llevar el arte a una más alta similitud; y por otro,

puede proseguir indefinidamente el trabajo de extracción, es decir, la ruñificación o ruñancia”².

El dispositivo utilizado en la primera instalación de Musba, en el Museo de Arte Contemporáneo durante los meses de marzo, abril de este año (espacio de Quinta Normal), combina el flujo de una documentación visual fraccionada en constante movimiento y la información organizada en fichas, bajo el aparente rigor de una clasificatoria que pone en juego parámetros de orden superficial con una categoría de sentido. Las seis proyecciones de los registros divididas en tres duplas de registros, se suceden en una combinatoria azarosa, señalando coincidencias, producto de las filtraciones entre los relatos y las imágenes que se contaminan unas con otras. Las proyecciones de los objetos de colecciones públicas y privadas se confrontan y se traman en este aparecer y desaparecer de los objetos, como una forma de rehacer el recorrido por el barrio dejando al espectador la posibilidad de armar su propia línea de lectura. La fragilidad de la colección del barrio, reflejaría la condición del museo, a la vez que el museo elevaría los objetos y sus sencillas historias, para transformarlas en piezas de museo.

² Déotte, Jean Louis, Catástrofe y olvido - Las ruinas, Europa, el Museo, Santiago, Editorial Cuarto Propio.

CA: Actualmente existe un sitio que se llama Musba.cl, que recoge la experiencia y también es una experiencia en sí mismo.

AV: Claro. En el fondo esto es una recreación de lo que se podía ver en el lugar, porque no es un video, sino una recreación virtual que tiene las imágenes. Entonces los objetos desfilan, quizás abajo se ven con más nitidez, pero son los zapatos. La idea es que la fotografía accede a otro plano del objeto, es una mediación pero también abre en el fragmento y en el detalle un mundo completamente distinto. De alguna manera en el relato hay una lectura, hay una coincidencia entre la lectura visual del objeto, ese recorrido del objeto y la historia que se cuenta de él. Algunas de las historias las pueden ver en Musba.cl, no están todas porque subir 60 minivideos es muy difícil.

CA: ¿Por qué a una artista le interesa el museo como espacio de discusión, lo museable y la musealización?

AV: Hace mucho tiempo que estoy trabajando con las colecciones y de una colección en relación con el lenguaje, entonces me voy a ir a esto que es la Escuela Imaginaria, o sea, la relación escuela-museo. La Escuela Imaginaria fue un proyecto desde el '99 al 2002 que me interesó como el complejo de la educación, desde la alfabetización hasta el

lugar donde se imparte, y todo el sistema, una tremenda estructura donde fluyen y donde se transfieren conocimientos y una memoria. Entonces hay una relación entre la escuela y el museo. El museo sería la continuación de la escuela para los adultos o para los niños, pero de otra manera. Es el lugar donde hay una idea del mundo que se transmite y se conserva la memoria, es un lugar privilegiado de transferencia, que se respeta mucho. La escuela es tremendamente atacada pero indispensable, lo mismo que los museos, muy cuestionables pero indispensables finalmente. Entonces, hice un trabajo en las escuelas de abrir espacios, estas son escuelas perforadas, escuelas rurales. Es como una manera de acercarse a la escuela no tan violentamente. O sea, el acto de perforar un muro es un acto violento, pero también hay un cuidado en eso y lo que se perfora son materiales educativos antiguos, como de los años '50. Hay además unas ganas de acercarse, de recorrer todos los espacios y de recuperar una memoria de otra manera.

CA: Pero el museo tiene ciertos dispositivos que parecen ser interesantes para los artistas, el mismo hecho de la colección, la disposición de los objetos. Tanto el museo como el arte trabajan con objetos e intentan hacerlos hablar.

AV: Claro. Y ahí está una operación, una mediación, que oculta también la historia de esos objetos. Es decir, hay una manipulación total y absoluta de ellos, porque esos objetos sin relato no tienen absolutamente ningún sentido y soportan todos los relatos posibles. Explorar en ese terreno, de hasta dónde dan los relatos y hasta dónde dan las relaciones es lo que a mí me interesó. Voy a recorrer rápido esto, porque aquí hay un antecedente: este es el último trabajo de la Escuela Imaginaria y se llama “La Colección”, donde recojo todo lo que hice en relación a ese proyecto y quise hacer una colección, pero la colección es imposible. Quise recolectar sabiendo que era imposible, que era un ejercicio de virtualización. No se puede tener una colección. El ejercicio ya es fallido. En este caso yo construyo este museo, que es transparente, o una sala transparente, que no es un museo en realidad, pero de una colección que es imposible y es imposible también el cómo se recorre, es totalmente arbitrario y casual. La persona que entraba a esta sala, pisaba este piso y, dependiendo de la tecla que pisaba, estaba conectado a un computador y cambiaba lo que estaba viendo. Entonces ahí se encontraba con que no podía dirigir su mirada, sino que dependía de donde estaba parado lo que podía ver. En el fondo, es explorar la falla de la colección, la falla en esa transmisión, que es una construcción, que es indispensable, que la necesitamos, pero que también es arbitraria. Yo quise explorar en ese arbitrio.

CA: En el momento de recolección de los objetos, ¿cómo fue tu relación con la comunidad?, ¿qué te decían de participar de este museo imaginario o ficticio?, ¿les interesaba participar en un museo?, ¿les interesaba musealizar sus pertenencias?

AV: Creo que la palabra museo tiene un encanto impresionante, o sea, el museo, el imaginario del museo, goza de un poder y de una salud impresionante. Cualquiera quiere estar en un museo, quiere poder ser o tener un museo.

CA: Aun cuando en este caso el museo no existía.

AV: Claro, pero está instalada la necesidad de preservar cierta memoria. Todos tienen algo que preservar y esa necesidad es impresionante, entonces la gente estaba absolutamente dispuesta a contribuir. Por supuesto que había desconfianza, ahora claro, es un barrio muy especial. Es un proyecto que es absolutamente impensable en otro barrio, porque la gente vive bajo siete llaves y contesta por un citófono y no es capaz de abrir su intimidad a un extraño. Pero en éste, como explicaba anteriormente María Isabel Orellana, la gente es muy receptiva y muy abierta, y están muy conscientes del valor de los lugares, del valor histórico y la memoria, entonces es algo para lo que había mucha disposición.

CA: Entre los objetos que se recuperaron había un test de embarazo positivo, ombligos de recién nacidos, un fantoscopio, relojes. Si uno analiza los objetos recogidos no tienen mucha diferencia con los de las primeras colecciones. O sea, podríamos pensar que los ombligos se parecen mucho a las reliquias religiosas, donde hay dedos de santo, gotas de leche de la virgen, donde hay una cantidad impresionante de textos y objetos sagrados, un fantoscopio me imagino que es un instrumento de medición y un test de embarazo también. A lo que voy es que las colecciones primigenias que fundan las naciones, que ya sabemos fue uno de los principales objetivos del museo, fundar una nación, se vuelven a repetir. Esa intención de la gente se repite con el origen.

AV: Sí. Es muy curioso, pero son las mujeres las que guardan partes orgánicas, guardan ombligos, dientes de los niños, pelos, eso es bien impresionante. Ahora, también dentro de esa colección hay un corazón. Puse Musba en el convento de las Hermanas de San José y ellas guardan un corazón de un obispo. Está en un muro, es decir, hay un hueco en un muro con el corazón guardado en una ánfora. Estamos en el Medioevo, la gente en sus casas guardando dientes, muelas, ombligos y pelo; es bien impresionante en relación al arte contemporáneo que está tres cuadras más allá o más acá.

CA: ¿Tú crees que esa es una de las razones por las cuales los museos siguen encantando a la gente? O sea ¿tendrían alguna relación primigenia con una forma de pensar?

AV: Creo que, como decía Walter Benjamin, las colecciones son como una memoria concreta, física. Los objetos tienen una memoria física, nosotros no nos podemos desprender de esos objetos, nos proyectan, los necesitamos. Nos rodeamos de objetos signos que nos hacen ser quienes somos. Si nos sacan absolutamente todo, en el caso de la gente que se le quema la casa o pierden absolutamente todo, es un tremendo drama, porque cómo se arman. Esa desnudez es insoportable. Uno colecciona lo que sea, necesita hacerse un hábitat. Es justamente habitar con la memoria. En este caso el test de embarazo tiene una historia muy bonita, porque tocamos en la casa de una peruana y ella dice “no, si yo no tengo nada, mi marido tiene todo, a él hay que preguntarle, porque él tiene todas las cosas de sus papás, yo no tengo nada”, “pero cómo no va a tener algo que se trajo...”, “no, nada”. Nos hizo pasar y conversamos, tenía su casa perfectamente ordenada y de repente, hablando de la memoria nos dice “yo guardo en la cartera hace como tres años este test de embarazo”, “pero cómo lo guarda en la cartera y anda con eso, por qué”, y dice “bueno, porque es el único lugar privado que tengo”. Entonces era especta-

cular, la cartera era un museo, ese era el lugar y ella lo reconocía como el de máxima privacidad, y el test de embarazo era su memoria fundacional: ella era peruana y era el test de embarazo de su hijo chileno, ahí empezaba una historia.

CA: Ahí se fundaba la nueva patria.

AV: Ese era un elemento fundacional, me pareció que era hermosísimo porque justo tenía que ver con el nacimiento, o sea, el primer signo de una nueva vida lo guarda la madre, y lo guarda para cuando el hijo crezca, decirle “aquí empezaste tú”. Después, reflexionando sobre el ejercicio que hice, me di cuenta de que hay un acto amoroso en cualquier colección. Cuando se pierde y llega la institución, la institución a veces no tiene alma y ese es el problema. Todo acto de guardar es un acto amoroso. Mucha gente se puso a llorar con las cosas que tenía guardadas, recordaban historias traumáticas, era muy sensible. La gente guarda, todos guardamos lo que amamos. El que colecciona obras de arte se enamora también de su colección. Ese acto irracional, maravilloso, gratuito, está en el inicio de las colecciones. Si uno mantiene la herencia, si uno logra que el que viene se enamore de esa memoria, permanece, pero si se quiebra, y por supuesto viene el Estado con una responsabilidad, hay algo que se pierde, se pierde ese lazo. Por eso es importante que cada comuni-

dad sea la responsable de perpetuar su patrimonio, y transferir a través de la sangre, de la lengua materna, esa memoria.

CA: ¿Cuál era la reacción de la gente frente a los objetos del vecino o de otra persona? Porque uno podría entender la reacción de uno frente a ellos, pero ¿cómo reacciona la gente frente a objetos que no conoce o que no sabe a quién pertenecen?, ¿siguen comunicando algo?

AV: Creo que es fundamental el relato. Ahora bueno, en la exposición parte del relato era ese acercamiento al objeto. De alguna manera, la cámara fotográfica, a propósito del inconsciente, pulveriza el objeto y lo convierte en una imagen, y esa imagen al estar fragmentada es imposible tener la totalidad. Ahí aparece otro mundo, ahí aparece el inconsciente. Entonces a propósito del relato, por ejemplo, descubrí después de mirar la foto de ese zapatito, que el relato de esa señora se podía traspasar, porque yo decía “qué voy a decir de este objeto si la señora me dijo miles de cosas”, qué es lo importante y qué relación tiene eso con el zapato que estoy mostrando, porque el zapato no dice nada, es un recuerdo para ella pero no para los demás. Entonces pasaban cosas como tan raras como que, por ejemplo, ese zapatito, que era de badana, que era del hijo de su hija, había recorrido de Taltal a Iquique, de Iquique a... en fin, dos

mujeres solas que habían recorrido muchas partes. Y cuando veo el zapato, tiene un mapa. Está todo craquelado y es como el desierto. Aparece el desierto en el zapato y la historia de ella se junta. Me pasaron muchas cosas de ese estilo, que tienen que ver con el azar y con ese inconsciente y ese imaginario que aparece en el detalle de las cosas. Ahí hay una manipulación total, porque es un arbitrio el relato que yo cuento también. Es cierto que es parte de lo que ella me dijo, pero como lo cuento yo es arbitrario. La colección está armada con criterios absolutamente arbitrarios, como que los objetos estén divididos en objetos pequeños, grandes y medianos, al igual que por colores. Entonces las series eran blancos-pequeños-patrimoniales, blancos pequeños fundacionales, entonces había un blanco mediano fundacional, que era un traje de novia, y había un blanco pequeño patrimonial, que podía ser el zapatito.

CA: Pero uno podría analizar los museos y decir que también las colecciones de los museos son completamente arbitrarias.

AV: Son completamente arbitrarias, absolutamente. A todo esto, la idea era que estaba conectado con el Museo de la Solidaridad y que había una comparación entre las dos memorias, ese era el ejercicio, pero entretanto estaba haciendo este proyecto pasó todo esto de que hubo cambio de

sede, cambio de director, en fin, entonces estaba lleno de pequeñas historias el Museo de la Solidaridad también, que estaban afectando la lectura de sus colecciones. Lo doméstico estaba instalado en el museo que uno creía que estaba protegido de eso. Los objetos y las obras de arte tienen los mismos avatares, que las cosas y las memorias privadas de los domicilios.

CA: Es interesante lo que mencionas sobre el Museo de la Solidaridad, porque fue fundado en el año 1972, el mismo año en que se realiza la Mesa de Santiago. Al respecto una nota de Grete Mostny, que participó en la mesa, y decía “el museo integrado a la vida, el museo debe salir de la pulcritud y paz de sus cuatro paredes e ir al encuentro de la gente, allí donde se encuentra”.

AV: Si, yo encuentro que el Museo de la Solidaridad es absolutamente revolucionario en su época. Completamente de vanguardia. No solamente en cómo forma su colección, sino también en cómo se proyecta. Era un museo pensado para el pueblo, que tenía la idea de estar absolutamente conectado con el mundo. Por un lado, que tuviera en su colección obras de todo el mundo y, por otro, ser un museo abierto. Ese ideal quedó truncado, nunca se pudo realizar. Este trabajo es un homenaje a ese museo en el fondo.

CA: ¿Por qué quisiste ponerle museo a tu proyecto? Por qué llamarlo museo, cuando en realidad no es un museo, porque no tiene una colección permanente, no tiene un espacio, algún público puede tener, pero no tiene dos condiciones fundamentales del museo.

AV: Porque así como hice un proyecto que se llamaba la Escuela Imaginaria, que tampoco era una escuela pero quería pasearme por todas las áreas de la escuela. El museo es todo, digamos. Ese es el gran proyecto, recorrer todos los espacios, todas las funciones del museo. La primera es, por eso este es un proyecto a largo plazo, es como se constituye una colección, como experimentación, como laboratorio. Actualmente estoy haciendo un curso que se llama “Musba: Museo de Barrio” en la Universidad Diego Portales, como un ejercicio de este proyecto. Estamos trabajando museos imaginarios, y estoy haciendo el trabajo de transferencia de estos museos, no tienen arquitectura, pero estoy imaginando múltiples arquitecturas. Va a haber otra colección que es una colección de posibles museos. Ese es mi eje educativo. Está contemplado barrer la idea de museo en todos sus ejes.

CA: Finalmente, ¿crees que el museo es una forma de mirar el mundo? ¿Hay una forma museal de mirar?

AV: El museo, como museo, tiene 200 años nomás. Creo que es lo que nos corresponde a esta época. Es nuestro espacio, nuestro imaginario social más importante. Pienso que todo el mundo al entrar a un museo siente que está en un espacio que es respetado, que es conflictivo, pero creo que es nuestro lugar social para mirarnos, porque tenemos Internet y tenemos televisión y todos los medios, pero físicamente es donde tenemos que comparecer los cuerpos, donde tenemos que llegar ahí caminando.

DIÁLOGO CON EL PÚBLICO

Cómo pretende incentivar a la gente, porque mencionó que la gente es muy cerrada en ciertos barrios, por ende cuesta mucho entrar a ellos, ¿a ellos les va costar entrar en ese museo imaginario?

Alicia Villarreal

El lugar donde se constituyó el museo era esa instalación, y existe una página web donde puede ver todo, acceder ahí como a la idea, pero se concreta en la exposición porque es una obra. No es que no tenga cuerpo, es un cuerpo de video, el objeto está mediatizado. Esa pantallita que estaba hecha con madera y todo el aparato que está a la vista es el objeto en ese momento, no es totalmente virtual, hay una experiencia al estar ahí.

Tratan de sacar, descontextualizar y recontextualizar un objeto, cualquier cosa. Lo sacamos, lo ponemos en una vitrina y tratamos de contextualizarlo. Se busca que la gente lo entienda de la forma que el artista quiere. Si no se cumple eso, ¿se cumple el objetivo o se perdió todo el proceso anterior?

Alicia Villarreal

Se cumple en el sentido de que vi a la gente leer con mucho interés las fichas, mirar y pasearse, y

volver a las fichas y volver a mirar. No tenía por qué acceder a todas, creo que quedaba la sensación de que había una memoria que estaba ahí circulando y que podías acceder a un fragmento.

Mario Chagas

Me gusta mucho su trabajo en variados aspectos. Uno de ellos es el diálogo que hace con Walter Benjamin, con André Montreux, los museos imaginarios, me gusta mucho eso. Me gusta mucho también el trabajo con los objetos que hace, sobre todo porque me deja con la sensación de que su trabajo apunta a una superación del paradigma en relación a los objetos. Hay una tradición dentro de los museos, donde uno piensa que los objetos son solamente eso, que no pueden nunca jamás ser sujetos. Entonces uno piensa “yo soy un sujeto de conocimiento, yo conozco un objeto que puede ser conocido”, pero yo me pregunto y le pregunto a usted: en su trabajo ¿ha tenido la experiencia de lo objeto elevado a la condición de sujeto, lo objeto que condiciona a la vida de las personas, el objeto que tiene el poder de condicionar, de decir yo quiero quedarme aquí y no hablar, yo quiero que usted mire al fondo de mí, el objeto que condiciona, que tiene el poder de decir dónde quiere quedarse en la casa? ¿Tiene cierta experiencia con esto?

Alicia Villarreal

Creo que sí. Tengo una experiencia con los objetos. Estuve cinco años afuera y cuando uno se va del país se queda sin nada, entonces tiene que reemplazar esos objetos por otros y yo recogía cosas que me recordaban Chile por cualquier razón. Luego, cuando volví, le pedí a la gente que se había quedado, a los artistas, que me dieran un objeto que fuese significativo para ellos, que me permitiera recuperar el tiempo que yo no había estado. Entonces la relación con los objetos ha sido muy distinta y permanente. Luego, uno se va haciendo colecciones y hay cosas que no puedes eliminar, que tienen que estar ahí, y uno no sabe por qué. Hay objetos que dicen “a mí no me botas a la basura” o “a mí no me regalas”, o sea, hay cosas que tienen que quedar, son inconscientes de todos estos movimientos, porque el azar hace que algunas cosas permanezcan y mientras que con otras pierde el contacto. A propósito de eso hay una historia que encontramos en un par de hermanos que habían perdido a su padre, él era un coleccionista compulsivo, compraba absolutamente toda la chatarra y las porquerías que encontraba. Iba juntando, juntando, y con cada objeto estaba feliz. Una vez que el señor murió, los hijos no sabían qué hacer, porque eran máquinas viejas, que no servían, telares antiguos. Y había uno de los objetos, que fue el que fotografié, sobre el que me dijeron “no sabemos para qué sirve, sólo sabemos

que lo compró y que llegó fascinado cuando lo compró, y no nos podemos deshacer de él porque era su objeto”. Y ese objeto extraño ahí permanece, porque perdió la clave. Ellos por respeto al padre coleccionista lo guardaban igual aunque no supieran para qué servía. Era el retrato de él en el fondo.

Quiero darle las gracias porque mientras usted exponía yo empecé a pensar qué cosas tengo de mi gente. Aquí, seguramente los que ya me han escuchado durante estos dos días sabrán que yo soy hija de desaparecidos, está toda mi familia desaparecida, perdidos. En algún momento de mi historia, cuando yo era adolescente, me encontré que tenía una mamá por Rumania, un papá que no estaba, tíos que estaban muertos, y no tenía nada. Y empecé en mi adolescencia a juntar cosas de mi familia, y, efectivamente, fui donde estaba mi tía lejana, mi abuela que había quedado por allá, un primo, y les dije “¿tienes algo?”. Y así, por ejemplo, tengo una plancha que era de mi bisabuela que se la regalaron para su matrimonio, a carbón y ella se la regaló como gran regalo a mi abuela para su matrimonio y ahora la tengo yo. Vengo por parte de papá de familia judía, tengo uno de estos gorritos antiguos que era de mi tática, tática, tática abuelo que también lo guardaron. Mi abuelo coleccionaba monedas y tengo una caja de bronce de monedas antiquísimas de

él. Tengo unos autitos de madera que eran con los que mi papá jugaba cuando era niño, el primer regalo que le hicieron para su cumpleaños, que era un microscopio súper antiguo. Entonces empecé a pensar que yo tengo muchas cosas de mi familia y acabo de darme cuenta de que efectivamente tengo una gran colección familiar, de objetos antiquísimos que para mí tienen un valor increíble. Así que, por un lado, agradezco el hecho de que me haya hecho tomar conciencia. Porque yo he tenido periodos en mi vida de absoluta pobreza en que he vendido todo, pero no estas cosas, porque siento que esto es lo único que me queda casi de mi familia, es lo único de ellos. Y hasta el día de hoy siguen conmigo.

Departamento de Prensa y Relaciones Públicas
Avenida Libertador Bernardo O'Higgins 651
Santiago, Chile
Teléfono 360 53 30 / Fax 632 48 03
prensa@dibam.cl
www.dibam.cl

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS
Directora y Representante Legal
NIVIA PALMA MANRÍQUEZ

AUSPICIA
El Mercurio
Nescafé

COLABORA
Instituto Profesional Los Leones

ORGANIZACIÓN
Departamento de Prensa y Relaciones Públicas

EDICIÓN
Grace Dunlop Echavarría

DISEÑO
Daniela Peñafiel Von Brand

CORRECCIÓN DE TEXTOS
Héctor Zurita Pereira

FOTOGRAFÍAS
Subdirección de Museos Dibam

