

ACTAS

COLOQUIO INTERNACIONAL

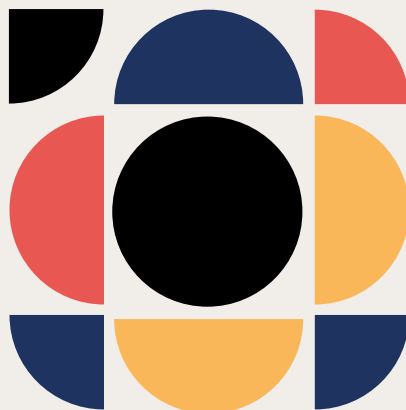


Museología Participativa, Social y Crítica

Coordinadores

Yves Girault

Isabel Orellana Rivera



18, 19 y 20
NOVIEMBRE
Santiago de Chile

2020



Actas. Coloquio Internacional de Museología Social, Participativa y Crítica.

Museo de la Educación Gabriela Mistral.

Santiago de Chile, 18, 19 y 20 de noviembre de 2020.

Comité Científico

Presidido por: Isabel Orellana Rivera (MEGM, Chile) e Yves Girault (MNHN, Francia).

Integrantes

Isabel Orellana Rivera (Museo de la Educación Gabriela Mistral, Chile).

Yves Girault (Museo Nacional de Historia Natural, Francia).

Hugues de Varine (Consultor en Desarrollo Comunitario, Francia).

Fernanda Venegas (Museo de la Educación Gabriela Mistral, Chile).

Claudio Gómez (Universidad de Tennessee, USA).

Silvia Alderoqui (C3, Argentina).

Yves Bergeron (Universidad de Quebec, Canadá).

François Mairesse (Universidad París 3, Sorbonne Nouvelle, Francia).

Cora Cohen-Azria (Universidad Lille III, France).

Grégoire Molinatti (Universidad La Réunion, Francia).

Michel Van Praët (MNHN, Francia).

Alejandra Araya (Universidad de Chile).

Ana Lúcia de Abreu Gomes (Universidad de Brasília, Brasil).

Bruno Brulon Soares (UNIRIO, Brasil).

© Ediciones Museo de la Educación Gabriela Mistral.

Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

RUT 60.905.000-4

Chacabuco 365, Santiago de Chile.

www.museodelaeducacion.gob.cl

Formato digital: noviembre de 2020.

Revisión y correcciones finales: Nicole Araya Oñate.

Diseño y diagramación: Cristina Grandón Illanes.

ACTAS

COLOQUIO INTERNACIONAL

Museología Participativa, Social y Crítica

Coordinadores

Yves Girault

Isabel Orellana Rivera

18, 19 y 20

NOVIEMBRE 2020

Santiago de Chile

ÍNDICE

Yves Girault & Isabel Orellana Rivera	9
50 años después de la mesa redonda de Santiago de Chile: ¿en qué está la museología social, participativa y crítica?	
50 ans après la table ronde de Santiago du Chili, où en sommes-nous de la prise en compte de la muséologie sociale, participative et critique ?	43
50 years after the 1972 Round Table in Santiago de Chile: a current assessment of the inclusion of social, participatory and critical museology	75
Yocelyn Valdebenito Carrasco	105
El imán de las cosas vivas: la museología social de Laura Rodig en Magallanes	
1. Algunos obstáculos recurrentes para la práctica asociativa en los museos	121
Rébéca Lemay-Perreault	123
Contribution des publics au musée. De nouvelles modalités de participation pour un idéal ou une illusion démocratique?	
Óscar Navajas Corral	129
El legado de la Mesa Redonda de Santiago de Chile. Aportaciones desde España para un «Decálogo» de la Museología Social del siglo XXI	
Iñaki Díaz Balerdi	141
El País Vasco y sus proyectos museísticos comunitarios	

2. Participación de las comunidades en las actividades museales	151
Leticia Pérez Castellanos	153
A cuarenta años de La Casa del Museo: análisis de sus exposiciones desde la participación cultural holística	
Olga Bartolomé, Laura Dragonetti & Raquel Elizondo	165
¿Qué no ves cuándo ves? La construcción colectiva del Museo Escolar de la Escuela Normal Superior Agustín Garzón Agulla	
Laura Moreno Barbosa	173
De voluntad y reciprocidad: aprendizajes sobre el voluntariado en el museo comunitario	
Fernando Ossandón	183
Museos de y al servicio de la comunidad: el caso del Museo a cielo abierto en San Miguel	
Anamaría Rojas, Karin Weil & Kémel Sade	197
Museos en territorios aislados: reflexiones desde la Región de Aysén, Patagonia Chilena	
Isabel Acero & Luz Helena Oviedo	209
Exposición colaborativa para un museo local	
Denise Pozzi-Escot, Carmen Rosa Uceda & Rosangela Carrión	217
Museo Pachacamac: construyendo lazos con la comunidad	
Aldana Fernández Walker	227
Los Programas Públicos del Museo Evita de Buenos Aires. Estrategias para un museo accesible e inclusivo	

Raul Dal Santo	243
Dreams, changes and landscape	
Daniel Cartes & David Romero	253
Un Museo para Tomé. Planificación museológica participativa	
3. Participación de las comunidades en la elección y la forma de abordar los temas que plantean conflictos en la sociedad actual (LGBTIQ+, memoria, migraciones, racismo)	261
Darío Aguilera, Carmen Muñoz & Viviana Zamora	263
Museo compartido. Arpilleras de La Ligua	
Samanta Coan	275
Be seen and heard: participatory paths in the long-term exhibition process in Muquifu	
Marcela Torres, Pablo Soto, Kareen Standen, Mauricio Soldavino, Ximena Maturana & Evelyn Silva	289
Infancia Transgénero en Chile. Centro Educativo Selenna Escuela Amaranta 2019-2020	
Gabriela Aidar	301
¿Es posible pensar en prácticas museológicas sociales y críticas dentro de los museos tradicionales?	
4. Participación de las comunidades en la política de adquisición y recalificación de colecciones	311
Marie-Charlotte Franco	313
Parler avec et laisser la parole : les expositions à thématique autochtone au Musée McCord (Québec) depuis 1992	

Alberto Serrano Fillol	321
Información Biográfica Familiar en la Colección Fotográfica de Martin Gusinde, investigación participativa con enfoque de género	
Marília Xavier Cury	331
Collection Policies – Curatorship by Indigenous People and the Collaboration Processes at Ethnographic Museums	
Fernanda Venegas Adriazola	339
Recuerdos por siempre, patrimonio y memorias desde la cárcel	
Hugues Heumen Tchana	357
Musées Communautaires au prisme des théories et dynamiques muséologiques contemporaines au Cameroun : la muséologie du contexte	
Leonardo Giovane Moreira Gonçalves	365
La génesis y los procesos de un museo comunitario: O Museu do Assentado en el municipio de Rosana, São Paulo, Brasil	
Vivianne Ribeiro Valença & Gelsom Rozentino de Almeida	373
Ecomuseo: influencias y musealización del território	
Coordinadores	383
Sobre las autoras y autores	383

50 años después de la mesa redonda de Santiago de Chile: ¿en qué está la museología social, participativa y crítica?

Yves Girault

Profesor, Museo Nacional de Historia Natural, París, Francia

Isabel Orellana Rivera

Directora, Museo de la Educación Gabriela Mistral, Santiago de Chile

El campo museológico mundial actual está marcado por un sinnúmero de exigencias patrimoniales, que se traducen en: la multiplicación de demandas comunitarias que buscan identificar, analizar y valorizar patrimonios muy diversos; la renovación de museos estatales y privados; y cambios profundos ligados a contextos muy disímiles. Todas estas acciones son el resultado de tentativas que toman forma inicialmente en América Latina, a partir de escenarios heterogéneos que van desde las situaciones socio políticas de los años 60, 70 y 80 (revisión y reacción a cánones culturales europeos, dictaduras militares y procesos de transición a la democracia...) hasta las nuevas corrientes teóricas (nueva museología, museología social y museología crítica, entre otras). De esta forma, el panorama cultural se ha ido transformando progresivamente, gracias a la creación de museos comunitarios y centros de cultura científica, técnica e industrial (Orellana, 2011) y, en última instancia, como resultado de los procesos de crisis y globalización económica y las corrientes migratorias ligadas a dichos procesos. Este escenario incierto y cambiante dio lugar a iniciativas innovadoras que se han ido instalando en territorios cuyas poblaciones sufren los efectos de todos estos fenómenos; es el caso de México, donde estas iniciativas comenzaron en la década del sesenta, con la creación del Museo Nacional de Antropología, en 1964. Sin embargo, es a partir de la Declaración de la Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972) que asistimos al desarrollo de un cúmulo de museos comunitarios y museos escolares que reivindican una mayor autonomía y descentralización de las culturas locales¹. En efecto, es en el marco de esta actividad

¹ Para saber más, leer: UNESCO (1973). *Rôle du musée dans l'Amérique latine d'aujourd'hui*. Table ronde organisée par l'Unesco, Santiago du Chili, 1972. *Museum*, XXV(3). Obtenido desde <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127362fo.pdf>

donde se proponen los fundamentos de los “museos integrales”, con lo que se reivindicará la importancia social de estas instituciones, su impacto en la vida cotidiana y su apertura a otras disciplinas fuera de su competencia tradicional. Se buscaba, a través de esta declaración, que estas instituciones contribuyeran al desarrollo de las comunidades y modernizaran las técnicas museográficas tradicionales para poder establecer una mejor comunicación entre el objeto y el “visitante”, se apuntaba entonces a “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” (p. 2). Se proponía igualmente que crearan sistemas de evaluación que permitieran determinar la eficacia de su acción con respecto a la comunidad. Insistían también en que estos debían intensificar “su tarea de recuperación del patrimonio cultural para ponerlo en función social para evitar su dispersión fuera del medio Latinoamericano” (p. 2). Otros aspectos importantes y con algunos de los cuales las instituciones museales aún están en deuda fueron la relación con el medio rural y con el medio urbano y la educación permanente, particularmente bajo la influencia de los trabajos de Paulo Freire².

Como continuación de esta mesa redonda, diversos acontecimientos internacionales han permitido a profesionales e investigadores ampliar esta reflexión sobre la museología social, comunitaria y participativa, como la Declaración de Quebec (1984), en la que se subrayó el deseo de las y los participantes de romper el monopolio de la conservación de los objetos ampliando la función tradicional de los museos mediante la integración y el desarrollo de las poblaciones. También cabe destacar en el mismo año la creación del Movimiento Internacional para una Nueva Museología (MINOM), organización afiliada desde entonces al ICOM (International Council of Museums). Cabe consignar que el MINOM aboga por el compromiso social de la museología, la democratización de la institución museal, la crítica, la solidaridad y la primacía del ser humano sobre el objeto en el tratamiento de las exposiciones.

Destacan también, en esta línea de continuidad, los trabajos realizados en México por Mario Vázquez en la Casa del Museo (Ordóñez, 1975) y Guillermo Bonfil Batalla (2005, 2011) en el Museo Nacional de Culturas Populares, quienes introdujeron claramente una ruptura con la museología nacionalista y euro-

² Para saber más, leer la obra de Paulo Freire, en especial: Freire, P. (2018). *Pedagogía del Oprimido*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Tecnológica Metropolitana. Esta publicación es la primera versión en español que se basa íntegramente en el manuscrito original del autor.

céntrica que caracterizó el origen y desarrollo de los museos latinoamericanos. En efecto, el concepto de patrimonio, tal como se definió en 1976 en la Carta de México en Defensa del Patrimonio Cultural³, incluía “todos los productos artísticos, artesanales y técnicos, las expresiones literarias, lingüísticas y musicales de los usos y costumbres de los grupos étnicos del pasado y del presente” (p. 1). Es necesario igualmente mencionar la Declaración de Caracas de 1992, que, 20 años después, recogió las propuestas de la Mesa Redonda de Santiago. Sobre la base de las experiencias realizadas en América Latina entre 1972 y 1992, los encuentros de Caracas dieron un nuevo impulso a la participación social en el contexto latinoamericano post dictaduras. También fueron importantes en el plano internacional e institucional porque, como señala Hugues de Varine (2020), “la UNESCO, después de haber autorizado la Mesa Redonda de Santiago y la publicación de ciertos artículos en la revista *Museum*, no se interesará por el nuevo museo hasta la conferencia de Caracas en 1992” (p. 55).

Sin embargo, este fenómeno está lejos de ser una corriente sólo latinoamericana, en países europeos como Francia, Italia y Portugal, por ejemplo, desde la década del 1970 y gracias, en gran medida, al impulso de George Henri Rivière y Hugues de Varine, se desarrollaron progresivamente nuevas estructuras museales, los ecomuseos, que transformaron los modos de gestión de los patrimonios locales, instalándose también en otros continentes. En Francia, estos autores, basándose en los museos etnológicos al aire libre que existían en muchos países, crearon el concepto de ecomuseo; una estructura consistente en dos museos coordinados, uno del espacio, museo “abierto”, y uno del tiempo, museo “cubierto” (Rivière, 1992; Varine, 2020). Entre las muchas definiciones en evolución, esta es digna de mención: “un ecomuseo es un instrumento que un poder y una población diseñan, construyen y explotan conjuntamente (...) Un espejo en el que esta población se mira, se reconoce, en el que busca una explicación del territorio al que está vinculada, así como al de las poblaciones que la precedieron, en la discontinuidad o continuidad de las generaciones. Un espejo que esta población ofrece a sus huéspedes, para que la entiendan mejor, respetando su trabajo, su comportamiento y su vida privada” (Rivière, 1985, p. 183). Este nuevo concepto será enriquecido por la creación del primer prototipo de ecomuseos franceses que tendrá una influencia muy importante en el mundo de la museología: el Ecomuseo de Creusot, creado en 1973 por Marcel Evrard y Hugues de Varine. Este último, con un enfoque más político, teorizará el actual movimiento de “revolu-

³ Para saber más, visitar el sitio: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:ac2be1f7-0204-4153-a77a-19d4-e580bac9/1976-carta-mexico.pdf>

ción del museo” para descolonizarlo. “Esta liberación sólo puede lograrse a través de un trabajo de concientización que debe permitir al hombre transformarse por su propia fuerza de objeto a sujeto” (Varine, 1976, p. 235). Su enfoque teórico también modifica profundamente dos pilares de la museología: la relación con el patrimonio, “la colección permanente del museo desaparecerá gradualmente en favor de la del patrimonio comunitario y colectivo” (Varine, 1992, p. 451); y la relación con los públicos, respecto de esto último de Varine precisa a menudo que el ecomuseo no tiene visitantes, tiene habitantes. Pero como él mismo señala (2020), el ecomuseo es polimórfico y contextual, por lo que no se le puede encasillar en una noción estática: “La definición ‘oficial’, la del coloquio ICOM, de 1972, es demasiado medio ambiental. La que lleva el nombre de Georges Henri Rivière es demasiado etnológica. La que fue propuesta por Alexandre Delarge, en la Federación Francesa de Ecomuseos, es interesante, pero engloba a los museos de sociedad, una particularidad francesa. Estas tres definiciones tienen otro inconveniente: haber sido redactadas en francés, lo que refuerza la creencia muy extendida de que el ecomuseo sería un fenómeno de origen francés, cuando no es más que una de las palabras que califican el movimiento mundial de la Nueva Museología” (p. 257). Es por esto que, siendo uno de los artífices de la definición, más que restringirlo a ciertas características delimitadas, de Varine propone un marco de acción cuando señala: “un rasgo común a todos los ecomuseos es la existencia en la misma palabra, más o menos firme y visible, de los tres sentidos del prefijo ‘eco’: ecológico, eco-social, económico. Todo esto considerando que el museo es un instrumento cultural al servicio del territorio, que debe o debería ser un intérprete y un gestor del patrimonio y, también, un actor del desarrollo de dicho territorio, en estas tres dimensiones que se combinarán en el tiempo, según las necesidades, las oportunidades y el contexto” (p. 258).

En su alocución introductoria en el Coloquio Internacional de Museología Social, Participativa y Crítica (Santiago de Chile, 18 de noviembre de 2020), de Varine, en retrospectiva, estima que el concepto de museo integral aportó dos grandes innovaciones al ambiente museal. La primera, vinculada al proceso que él denomina de “inculturación”, es decir, a la creación de formas de acción y de desarrollo impulsadas por y para el pueblo en estrecha colaboración con los museos, las que, además, tenían como característica provenir de su propia cultura. La segunda, la “descentración”, del mundo de la época, gracias a los aportes de especialistas en ordenamiento territorial, agricultura y educación ambiental que impactaron la organización y las misiones del museo.

Ahora bien, si posamos nuestra mirada en América del Norte, el primer ecomuseo nace en 1979 en la región de Haute Beauce (provincia de Quebec, Canadá), bajo la influencia de Pierre Mayrand que quería promover en la comunidad el rico patrimonio rural, tanto material como inmaterial (tradición oral). Tras la compra, por suscripción pública, de la colección de 600 objetos etnográficos del coleccionista Napoleón Bolduc relativos a la historia y los oficios tradicionales de la región, se creó este ecomuseo en un antiguo presbiterio del pueblo. De hecho, Mayrand, quien se definía como autogestor, teorizó un enfoque igualmente político del concepto de ecomuseo, pero mucho más integrado al contexto de descentralización de Quebec impulsado por René Levesque (1976)⁴, teniendo en cuenta el aporte de la corriente de interpretación de Parks Canada y la de los ecomuseos. Su primera gran contribución está simbolizada por el proceso de triangulación museal (Mayrand, 1989) que divide la evolución de la sensibilización del público en tres fases: la primera, relativa a la interpretación del territorio, busca que los habitantes tomen conciencia de su identidad. La segunda, que permite la transferencia del territorio al ecomuseo, tiene como objetivo compartir la creación de puntos de referencia comunes. La tercera, sin duda la más compleja, que él denomina “para-museo”, es la que debe llevar a la acción.

Por último, parece importante recordar que el concepto de ecomuseo ha sido ampliamente utilizado en países de los cinco continentes (Davis, 1999; Desvallée, 1992, 2000), por citar algunos: México (Arroyo, 1984), Quebec (Rivard, 1985), España (Alcalde & Rueda, 1990), Senegal (Enda, 1991) y China (Nitzky, 2012), sin embargo, víctima de su éxito y de una moda pasajera, a veces será mal utilizado.

Como prolongación de la museología comunitaria, surgirá en Quebec el movimiento de museología social bajo el impulso de Michel Vallée, Director de la Sociedad del Musée des Deux Rivières en Salaberry-de-Valleyfield: en sus propias palabras, su “principal objetivo era prestar asistencia concreta a los ciudadanos afectados por la pobreza y los problemas sociales y ayudarlos a cambiar su vida, al tiempo que sacudía la jaula de sus conciudadanos sobre las realidades menos halagüeñas de una ciudad” (Vallée, 2008, p. 69). Más precisamente, quería “mostrar a los jóvenes que abandonaban la escuela que pertenecían a su comunidad, restaurar el orgullo, la autoestima y la confianza en sí mismos; generar una reflexión sobre las acciones de los adultos frente a los llamados jóvenes

⁴ Después de dirigir el separatista Partido Quebequense, René Lévesque fue Primer Ministro de Quebec entre 1976 y 1985. Durante su mandato, celebró, en 1980, el primer referéndum para independizar a esta región de Canadá.

marginados; dar a conocer el patrimonio de la región de una manera diferente y sorprendente (...) Hacer ver los lados sombríos de la región para reflexionar sobre nuestras responsabilidades en tanto ciudadanos” (p. 69). En 2007, Pierre Mayrand presentó, por su parte, en el XII Taller Internacional de Nueva Museología (Setúbal, octubre de 2007), el concepto globalizador de la altermuseología, que definió como una museología de la emancipación, del combate, no indiferente, una museología solidaria con las personas y los pueblos que aspiran a la libertad y a la dignidad humana.

Paralela y progresivamente, investigadoras, investigadores y profesionales de diversas partes del mundo, inspirados en estudios postcoloniales (Saïd, 1978, 1993) desarrollados inicialmente en Estados Unidos y, más tardíamente, en Europa en reacción a la herencia cultural dejada por la colonización llevarán adelante una reflexión que pone en tensión los conceptos de patrimonio, museo, conservación y memoria. En África, por ejemplo, los profesionales de museos se han opuesto progresivamente, por una parte, a las antiguas instituciones museales africanas que estaban innegablemente asociadas a occidente y su antigua empresa colonial (Bouttiaux, 2007) y, por otra, a lo que puede considerarse como una segunda ola de creación-rehabilitación de museos, efectuada después de la colonización. Este entusiasmo de los nuevos Estados por los museos no estaba desprovisto de intereses políticos, puesto que el objetivo reconocido a menudo consistía en construir una identidad nacional borrando las especificidades históricas, lingüísticas y etnográficas heredadas de poblaciones cuyos territorios ancestrales desbordaban poco y mucho las nuevas fronteras impuestas al momento de la descolonización. El museo participó así en la creación de un “imaginario colectivo” (Anderson, 1996) que buscaba hacer emerger un sentimiento de pertenencia a una comunidad.

Es así que, como reacción a estos procesos, numerosas poblaciones minoritarias o sin acceso a las estructuras de poder dominante desarrollaron sus propios museos con el fin de defender sus culturas, afirmar sus identidades, visibilizarse o, incluso, continuar existiendo (Bouttiaux, 2007; Paillalef, 2015; Girault, 2016). Es el caso, desde la década del 2000, de algunas comunidades de aldeas africanas que han venido explorando formas muy innovadoras como los bancos culturales, pequeñas instituciones gestionadas directamente por los aldeanos y cuyo principal objetivo es desarrollar en ellas acciones de protección y promoción del patrimonio material local, así como actividades generadoras de ingresos. Según Girault (2016), se trata de una experiencia muy innovadora en el África subsahariana en lo que respecta a la protección del patrimonio, ya que

ofrece una alternativa a la venta de objetos culturales a los turistas, mediante su depósito transitorio en estas entidades a cambio de un préstamo económico para financiar un proyecto de desarrollo local en beneficio de toda la comunidad. Lo particular de este acuerdo social es que si durante este período la persona que ha solicitado el préstamo requiere de su objeto para una actividad propia de su cultura, se le restituye momentáneamente. Cabe consignar que el porcentaje de devolución del dinero prestado es muy alto.

Si volvemos a América Latina, vemos que este fenómeno de conceptos en disputa se expresa también fuertemente en la tensión entre algunas corrientes museológicas y las acciones y misiones de los museos. En Chile, por ejemplo, como lo muestra el trabajo de Correa-Lau et al. (2019) referente a museos arqueológicos, estos se han impuesto como propuesta museológica dominante “hablar por las bocas muertas” o, como señala Guillermo Bonfil Batalla (2011) para el caso de México, *meter el indio al museo*, encapsulando estas manifestaciones culturales en un pasado remoto, extinto y sin vinculación con la riqueza de las culturas vivas que luchan por mantener su identidad e, incluso en algunos casos, por obtener el reconocimiento de los Estados de los cuales forman parte. Sin embargo, al mismo tiempo, encontramos experiencias muy exitosas como las acciones llevadas a cabo, desde mediados del año 2019, por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, dependiente de la misma cartera, para devolver a su territorio de origen, a petición de las propias comunidades, valioso patrimonio de las culturas Rapa Nui y Yagán. En este contexto, actualmente en el Museo Antropológico Martín Gusinde (la institución museal más austral del mundo) dicho patrimonio se encuentra a disposición de las y los habitantes de la comunidad Yagán quienes no sólo le dieron origen a este acervo -y mantienen además vínculos estrechos de colaboración e intercambio cultural con esta institución estatal- sino que, según su director, gracias a estas acciones reparatorias, han podido recuperar, a partir de la relación con los objetos trasladados, conocimientos y formas de cestería cuyo rastro se había perdido.

Actualmente, muchos proyectos, muy distintos, llevados a cabo por profesionales que no representan necesariamente el contexto antes descrito, o que iniciaron sus procesos sin conocer dichas experiencias, han dado un nuevo impulso a la museología, reivindicando acciones como el contacto con el territorio, la participación social, la crítica al Estado y sus instituciones y la democracia cultural. De este modo, muchos profesionales y técnicos de museos han tratado, no siempre con el éxito esperado, de adoptar estrategias participativas y/o críticas

basadas en el intercambio con los destinatarios finales de sus actividades (habitantes, usuarias y usuarios, representantes electos, responsables comunitarios y asociativos, miembros de la diáspora, etc.). En atención a todas estas acciones, las nociones de museología participativa, museología social y museología crítica aparecen como una especie de columna vertebral en la que se cimientan experiencias muy diversas, inspiradas muchas de ellas en los principios de la Mesa Redonda de Santiago -museo integral y museo acción (Chagas, 2007)- y en la Carta de México por la Defensa del Patrimonio Cultural (1976), pero también en el trauma de las dictaduras, la descolonización, la desigualdad y la pobreza extrema en la que se desenvuelven muchos de estos proyectos.

Sin embargo, si bien bajo este marco de análisis caben diversas definiciones de museología, existe concordancia entre algunos autores (Orellana, 2007; Simon, 2010; Correa-Lau et al., 2019; Florencia & Ramírez, 2020) sobre la necesidad de integrar las poblaciones locales a las reflexiones que tocan los límites y los derechos de las comunidades a seleccionar los objetos que consideran patrimoniales, participar en la interpretación de estas colecciones, efectuar investigaciones, conservar y exponer los bienes culturales que ellas mismas producen. De este modo, como lo remarcan Correa-Lau et al. (2019), los museos pueden ser agentes importantes en la generación de espacios donde se expresen otras claves interpretativas: “en este contexto de pugna entre la visión restrictiva del patrimonio que ampara la ejecución de acciones homogeneizadoras y artificiosas sobre las ciudades, los objetos y sujetos y la concepción de los territorios como tejidos vivos, como sistema que expresa un patrimonio habitado y heterogéneo, los museos pueden ser actores significativos en el proceso de atajo del ‘malestar patrimonial’. La participación, interdisciplinaridad de sus equipos y la inclusión de las comunidades provienen de enfoques museológicos que fueron innovadores a fines del siglo XX como los ecomuseos y museos comunitarios” (p. 198).

Cabe hacer notar que estas nuevas formas de agenciar el patrimonio también han tenido un desarrollo importante en América del Norte, especialmente en el marco de la creación de museos ligados a las poblaciones originarias (Shannon, 2009) y a las minorías. Producto de estas reflexiones y de los cambios producidos, las nociones de patrimonio y participación social en el seno de las instituciones museales se han diversificado y enriquecido enormemente, fenómeno que da cuenta del impacto que tiene sobre dichas organizaciones la incorporación de las experiencias y los saberes locales (Bounia, 2017).

Como acabamos de señalar, en las últimas décadas, hemos podido observar la emergencia de resistencias y/o experiencias que han puesto fuertemente en tela de juicio los conceptos centrales que han contribuido a la creación de la museología occidental. Sin embargo, hay que destacar que esta evolución no es ni deseada ni compartida por todas y todos los profesionales de museos. Así pues, algunos funcionarios del ICOM que se alinean innegablemente con el espíritu de la Mesa Redonda de Santiago quisieron modificar la definición de museo para hacer hincapié en la importancia de considerar las comunidades. A este respecto, sometieron a votación en 2019 una nueva definición, cuyo segundo párrafo señalaba lo siguiente: “Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer y ampliar la comprensión del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario”. Independiente de la forma muy frontal en la que se presentó esta nueva definición, la que fue enérgicamente cuestionada por muchos miembros del ICOM⁵, el contenido mismo de la definición también fue objeto de intensas críticas. Según Chaumier (2019), esto se debió a que ponía en tensión dos concepciones del rol principal de las instituciones museales: por una parte, la constitución y presentación de las colecciones y, por otra, el hecho de servir a la sociedad y al público. La participación efectiva de estas instituciones en la vida de la ciudad sigue siendo, entonces, el centro de numerosos debates. Veamos pues cómo se materializa esta participación en la actualidad en las experiencias que se describen a continuación.

*

Teniendo en cuenta, por una parte, las evoluciones producidas en el mundo de los museos que hemos descrito sucintamente más arriba y, por otra parte, los cambios profundos que afectan a nuestras sociedades (medio ambiente, justicia social, salud, etc.), hemos querido, casi cincuenta años después de la Mesa Redonda de Santiago de Chile, organizar, en la misma ciudad, un Coloquio Internacional de Museología Social, Participativa y Crítica. Entendiendo que ningún análisis crítico de la labor realizada en los museos que han trabajado estrechamente con sus comunidades durante las últimas décadas, es posible si

⁵ En la mesa introductoria del coloquio, François Mairesse e Yves Bergeron abordaron ampliamente este tema.

no se hace desde un enfoque de derechos, nos pareció fundamental seleccionar trabajos que analizaran, a través del prisma del género, la diversidad cultural de las y los habitantes y la variedad de los territorios donde emergen estas identidades, múltiples propuestas para visibilizar y construir en forma conjunta y colaborativa una sociedad en la que el patrimonio se perciba no sólo como una caja de resonancia de lo que sucede a nivel local, sino también como una posibilidad de contribuir a una sociedad más justa e igualitaria.

Todas y todos los participantes, en su mayoría provenientes del mundo latinoamericano, comparten un interés común en el estudio y/o desarrollo de prácticas comunitarias inclusivas que contribuyan a mejorar las acciones sobre los procesos de validación y presentación del patrimonio de las comunidades, sus territorios, recursos y conocimientos. Sus respectivos trabajos, que se presentan a continuación, ofrecen una mirada sobre las experiencias e investigaciones recientes que nos invitan igualmente a analizar la instrumentalización comercial y/o política del patrimonio, desde la búsqueda de la identidad hasta la construcción de la nación y la resistencia de los museos en tiempos de pandemia.

La primera comunicación de estas actas está totalmente en línea con estos objetivos. En efecto, si bien a nivel internacional la museología en América Latina evoca muchas experiencias innovadoras y a veces incluso revolucionarias, participando así activamente en el desarrollo de corrientes museológicas críticas y participativas, pareciera que la gran contribución de la mujer, en América Latina, incluso antes de la Mesa Redonda de Santiago en Chile, es a menudo mucho menos conocida. Sobre la base del análisis de diversas fuentes historiográficas, la presentación de Yocelyn Valdebenito contribuye así a llenar esta laguna al describir y analizar el concepto museológico adoptado por Laura Rodig Pizarro (1901-1972). La autora precisa, en primer lugar, que esta artista, educadora, intelectual feminista y museóloga inició su planteamiento inicial en el marco de la creación de una exposición de arte, realizada en solidaridad con las víctimas del terremoto de Chillán de 1939 y, luego, en un museo de arte en Magallanes. Teniendo en cuenta sus intereses políticos (la dedicación al arte infantil y la autonomía como realización del valor intrínseco del ser humano) y su incansable lucha por la justicia social para los más desfavorecidos, Yocelyn Valdebenito afirma que esta mujer promovió una museología en oposición a la concepción de un museo necrófilo, es decir, uno lleno de objetos inertes, estáticos y descontextualizados de la vida cotidiana. Su innovación toma cuerpo en una museología «biófila» en la que las comunidades desempeñaron un rol primordial en la valo-

rización de lo que describe como patrimonio público, integrando el arte popular producido en su mayoría por sujetas y sujetos excluidos, como los campesinos y los niños.

En los párrafos siguientes, hemos reunido en primer lugar las presentaciones que analizan los obstáculos recurrentes, a corto, mediano y largo plazo, para la práctica del trabajo asociativo en los museos. Algunos autores buscan analizar la participación de las comunidades en las actividades: ¿cómo se definen las comunidades locales involucradas en la creación o la renovación de un museo? ¿Cómo se constituyen los equipos de trabajo conjunto entre el museo y las comunidades o minorías? ¿Cómo se adoptan las decisiones pertinentes en relación con la colecta e interpretación de los objetos, la formulación de objetivos y la propuesta de actividades a realizar? Otros autores se interesan por la participación de las comunidades en la elección y el tratamiento de las cuestiones que plantean conflictos en la sociedad actual (mujeres, migrantes, habitantes de los márgenes, población LGTBQ+, personas privadas de libertad). ¿Cuáles son los límites institucionales para tratar temas controversiales que involucran a las comunidades? ¿Se trata de una cuestión de participación real o de la instrumentalización de las comunidades? Por último, haciéndose eco de las iniciativas llevadas a cabo por el movimiento de los ecomuseos, algunas autoras y autores se interesan en la participación de las comunidades en la política de adquisición y recalificación de las colecciones (objetos rituales, objetos contemporáneos) y/o en la elección de los modos de gestión de las colecciones, en particular en lo relativo a los objetos sagrados. ¿Qué es el patrimonio para estos grupos sociales? ¿Cómo se consideran los objetos “sin estatus patrimonial” que ilustran la evolución de los materiales utilizados en el diseño y la construcción de los objetos culturales?

1. ALGUNOS OBSTÁCULOS RECURRENTES PARA LA PRÁCTICA ASOCIATIVA EN LOS MUSEOS

Desde la emergencia de la corriente de la nueva museología⁶, cuya principal innovación fue poner al público en el centro de las problemáticas museales, los museos han aumentado progresivamente las modalidades de participación de los públicos, convirtiéndolos en actores centrales en la concepción, realización e, incluso, en la difusión de contenidos culturales. La contribución de Rebecca Lemay-Perreault pone en relieve los cambios en todas las funciones del museo y la, por momentos, dolorosa metamorfosis de la cultura profesional. Sobre la base de estudios de caso realizados en Quebec (Canadá), la autora precisa que los públicos son conminados a participar en el proceso de curaduría de la exposición, para contribuir al proyecto de renovación de espacios accesibles para ellos y su escenografía o para involucrarse en un proceso de inventario participativo, enfocado en la distribución geográfica de la mariposa monarca de Canadá (*Danaus plexippus*). Esta nueva lógica participativa conlleva dos registros de cambio en las instituciones culturales. Los profesionales se convierten progresivamente en facilitadores de redes para garantizar la coherencia, la pertinencia y la estética de las contribuciones del público, lo que implica la desaparición de una organización jerárquica de trabajo en favor de una gestión transversal en la que las competencias se mueven en función de las exigencias de los proyectos. Haciendo suya la crítica formulada por Lynch (2011), Rebecca Lemay-Perreault denuncia, sin embargo, la naturaleza, a menudo cosmética, de las relaciones entre el museo y sus visitantes, relaciones que tienen su origen en una dinámica de consulta y no de colaboración. A pesar de este retrato claroscuro de la contribución del público en la realización de diversos proyectos de museos, la flexibilidad de las estructuras institucionales que los acogen, por una parte, y, por otra, la desaparición del experto profesional que ahora comparte su autoridad son, según la autora, signos claros de los cambios que se están produciendo poco a poco.

⁶ Como señala André Desvallées (1992), es difícil precisar el nacimiento exacto de esta corriente, la que, según él, puede atribuirse en Francia en 1966 a las jornadas de Lurs, que generaron posteriormente los primeros museos *in situ* en parques naturales, y/o en 1969, en Brooklyn (EE.UU.), en el Seminario sobre Museos de Barrio "Un museo para el pueblo" (MUSE), y/o en 1972, en Chile, en la Mesa Redonda de Santiago, y/o en 1982, en Francia, con la creación de la asociación *Muséologie nouvelle expérimentation sociale*. Haciendo hincapié en sus variadas y profundas raíces, Desvallées se pregunta si el verdadero punto de partida internacional de esta corriente no será finalmente en Francia, en 1971, entre París, Dijon y Grenoble durante la IX Conferencia General del ICOM, cuyo tema fue "el museo al servicio de los hombres de hoy y de mañana" (p. 17). Para saber más acerca de cómo surge esta noción, refiérase a: Varine, H. de (2020). *El ecomuseo singular y plural. Un testimonio de cincuenta años de museología comunitaria en el mundo*. Santiago de Chile: Ediciones ICOM-Chile.

Las dos contribuciones siguientes analizan, desde distintos ángulos, el contexto específico de España, país que sufrió un régimen dictatorial entre 1936 y 1975 y que, por consiguiente, se mantuvo al margen de la influencia intelectual internacional. Los autores dan cuenta de un verdadero auge en la creación de museos tras la muerte de Francisco Franco (1975), al tiempo que señalan el hecho de que algunos de ellos se alejaron de la museología tradicional (basada en las nociones de público, colección y museo) para iniciar enfoques más innovadores centrados en la comunidad, el patrimonio y el territorio.

Las investigaciones y publicaciones en el campo de la museología y el patrimonio, así como las experiencias museales que han podido desarrollarse en España con el retorno de la democracia, nos son presentadas, en primer lugar, por Óscar Navajas Corral, quien precisa que las primeras experiencias directamente relacionadas con los postulados de la Mesa Redonda de Santiago y la Nueva Museología se localizaron en tres regiones con una fuerte identidad cultural: Galicia (Allariz), Cataluña (Valls d'Àneu) y Aragón (Molinos). Si bien estas experiencias parecen estar disminuyendo hoy en día, subraya, no obstante, la multiplicación de museos locales impulsados por miembros de la sociedad civil. Se trata, por ejemplo, de la emergencia progresiva de un centenar de instituciones cuyos equipos reivindican una pertenencia a los ecomuseos, sin respetar, sin embargo, los fundamentos de esta corriente. Navajas concluye que, si bien en muchas ocasiones en España el museo integral de la Mesa Redonda de Santiago se limita a una visión territorial del proyecto que no es inclusiva, parece que el camino que se ha abierto de esta manera se basa en una utopía que favorece una aspiración de creatividad, iniciativa y acción cultural comunitaria.

En el contexto más específico del País Vasco español, y como se ha observado en muchas ocasiones a nivel internacional, en particular para los ecomuseos, Iñaki Díaz Balerdi demostrará que, al amparo del apoyo financiero que prestan, las autoridades políticas locales han tratado de recuperar el control de las experiencias innovadoras que funcionan. De este modo, Díaz Balerdi, varias décadas después de su creación, analiza las consecuencias actuales en los contextos específicos de tres museos cuyos creadores se inspiraron en la Mesa Redonda de Santiago de Chile. En su estudio monográfico tiene en cuenta la localización (rural o urbana), el estatus de los equipos a cargo del proyecto (asociación o municipalidad), el tipo de gestión (profesional u otra), etc. Señala, sin embargo, que aunque todos ellos desempeñaban un papel importante como elemento de cohesión social y dinamismo económico en zonas marginadas o deprimidas, en los tres ejemplos estudiados, los poderes políticos quisieron tomar el control de

las instalaciones. Según el autor, esta recuperación de proyectos museales innovadores refleja una corriente de pensamiento dominante que considera que los proyectos culturales no pueden llevarse a cabo, a largo plazo y de forma sostenible, sin caer en modas o tendencias que se centran únicamente en lo espectacular y en un simulacro del capitalismo neoliberal.

Otros autores se enfocan en el análisis de la función social del museo y las diferentes formas en que se tienen en cuenta los públicos al momento de desarrollar actividades culturales.

2. PARTICIPACIÓN DE LAS COMUNIDADES EN LAS ACTIVIDADES MUSEALES

Mario Vázquez, como director de La Casa del Museo (1972-1980, México) al aplicar el concepto de museo integral resultante de los acuerdos de la Mesa Redonda de Santiago en Chile, inició sin duda el movimiento de participación social en la museología mexicana y, por extensión, en la museología participativa y comunitaria latinoamericana. Estudiando el conjunto de archivos encontrados hasta el 2014, realizando entrevistas a los miembros del equipo de trabajo y visitas etnográficas a las localidades donde se presentaron las exposiciones, Leticia Pérez Castellanos identifica algunos de los efectos a largo plazo de las prácticas museales extramuros de La Casa del Museo. Más concretamente, analiza la evolución de la participación cultural holística de las comunidades en el diseño de ciertas exposiciones. Este análisis contribuye, sin desvalorizar la obra fundacional de La Casa del Museo, a desmitificar el principio de la museología participativa, poniendo en relieve sus límites y obstáculos.

Laura Evangelina Dragonetti, Raquel Elizondo Barrios y Olga Bartolomé continúan esta reflexión analizando algunas experiencias realizadas con la comunidad por el Museo Escolar de la Escuela Normal Agustín Garzón Agulla de Córdoba (Argentina) en el marco de su reconfiguración y reconstrucción. En primer lugar, las autoras señalan algunas tensiones y obstáculos encontrados (formas de participación y su duración; diferencias generacionales en relación con las posiciones actuales sobre cuestiones de género y lenguaje inclusivo; propuesta de una estética museográfica que responde más a una imagen escolar y artesanal...). No obstante, señalan que este trabajo colaborativo ha fomentado sin duda alguna el sentimiento de apropiación del museo como espacio de en-

cuentro, formación y creación de vínculos. Haciendo referencia a los trabajos de Mario Chagas, finalmente insisten en la necesidad de buscar un consenso para la toma de decisiones (como se evidencia en las acciones realizadas: exposiciones, producción de carteles, talleres, escenarios, actividades...).

Esta reflexión crítica sobre la práctica de la museología participativa es compartida por Laura Moreno Barbosa quien, a partir de la experiencia del voluntariado realizado en el Museo del Vidrio de Bogotá, analiza los contrastes entre las necesidades institucionales y los límites de los actores locales con respecto a la legislación nacional. Constata así que, a pesar de los beneficios recíprocos que esperan tanto la institución como las y los voluntarios, los resultados del voluntariado son desiguales debido a una partida a menudo prematura. A partir de su experiencia, la autora, propone alternativas para aumentar los recursos y optimizar la relación entre el voluntario y la institución, proporcionando líneas de acción para los museos en situaciones similares. Éstas se agrupan en cinco procedimientos: planificación de las acciones estratégicas a realizar; búsqueda y selección de voluntarias y voluntarios; capacitación y fortalecimiento de su motivación; supervisión y evaluación de los objetivos; y planificación de la desvinculación. La autora concluye precisando que un museo comunitario independiente debe ser capaz de capitalizar el compromiso de la comunidad, en particular mediante el desarrollo del voluntariado, pero respetando el principio de reciprocidad, lo que implica responder a las necesidades personales de crecimiento, aprendizaje y reconocimiento con el fin de establecer relaciones duraderas y fructíferas.

Como contrapunto a estas presentaciones críticas, cinco contribuciones dan testimonio de las consecuencias de la participación del público en los museos para la creación de un sentido de pertenencia y/o del fortalecimiento de una (nueva) identidad comunitaria. Fernando Ossandón se apoya en un estudio de caso realizado en el museo a Cielo Abierto de San Miguel (Chile), creado en 2010, que promueve las artes visuales urbanas, o arte callejero, privilegiando la participación de la población local. Tras presentar los resultados de una encuesta cualitativa sobre el impacto de las 65 pinturas murales monumentales creadas en los edificios de la Población San Miguel, el autor confirma el impacto favorable de este museo al aire libre en la creación de un imaginario colectivo. Sin embargo, subraya matices y, a veces, posiciones contradictorias que probablemente se vinculan con la existencia de una nueva comunidad residencial. En efecto, los resultados obtenidos reflejan tanto la existencia de una fuerte iden-

tividad colectiva, arraigada en un pasado común y una tradición popular, como la coexistencia de visiones ideológicas y de sueños generacionales contrastados respecto del futuro. Por último, el autor subraya que la notoriedad del museo, hoy por hoy, frecuentado por turistas nacionales e internacionales, refuerza el espíritu y el sentido de pertenencia de las y los habitantes del barrio, e incluso la imagen que tienen de sí mismos.

Anamaría Rojas Múnera, Karin Weil González y Kémel Sade Martínez presentan y analizan la Red de Museos de Aysén que, en 2019, reunía 27 museos e iniciativas museales en 8 de las 10 municipalidades de la región (Patagonia, Chile). Comienzan señalando que las características geofísicas de este complejo territorio formado por islas, archipiélagos, canales y fiordos han determinado históricamente su dinámica social y un imaginario generalizado de aislamiento, lo que ha influenciado la creación de museos comunitarios. Los principales resultados de su investigación ponen evidencia el rol de los museos rurales que, al favorecer los vínculos con las comunidades, han podido reforzar un sentimiento de identidad, creando sus propios relatos, basados en un sentido de pertenencia al territorio, en tanto habitantes de la Patagonia. En definitiva, estiman que, a través de sus presentaciones y actividades, estos museos contribuyen a la descolonización del imaginario de Aysén, que ya no puede concebirse como una “frontera por civilizar”.

Otras dos contribuciones subrayan el impacto de la movilización de los habitantes como guías-intérpretes de su patrimonio en el desarrollo de un sentido de pertenencia, que permite, al mismo tiempo, que algunos puedan obtener un beneficio de estas actividades.

Luz Helena Oviedo e Isabel Acero presentan y analizan el proceso que llevó a jóvenes habitantes del desierto de Tatacoa (centro de Colombia), formados por miembros del Smithsonian Institute for Tropical Research y el Parque Explora, a convertirse en “Vigías del Patrimonio” reuniendo colecciones paleontológicas que más tarde se pondrían en escena en una exposición. El grupo de vigías desarrolló, en colaboración con estas instituciones, actividades y proyectos para promover la conservación, protección y difusión de este patrimonio natural por medio de procesos de sensibilización y apropiación social dirigidos a su propia comunidad y a los futuros visitantes de la región. Para crear la exposición “Territorio fósil, historias vivas”, cada uno de los participantes aportó su contribución: el Smithsonian desempeñó el rol de comisariado científico; los jóvenes Vigías del Patrimonio pusieron a disposición sus colecciones de fósiles y de copias,

sus cuadernos de campo y las fotografías, grabaciones y textos que relataban sus historias personales relacionadas con la paleontología; por último, el Parque Explora se encargó de la museografía. Según las autoras, esta iniciativa no sólo permitió aumentar los conocimientos de los visitantes de la exposición sobre el valor de la protección del patrimonio local, sino que también constituyó una posible fuente de desarrollo para la comunidad. Para concluir, y en referencia al Espacio Visual Europa (2016)⁷, afirman que a través de la participación de las comunidades en la definición, gestión y socialización de los bienes culturales y naturales, su práctica se centra en entender el concepto de museo como proyecto colectivo.

Denise Pozzi-Escot, Carmen Rosa Uceda y Rosangela Carrión analizan diversas actividades propuestas por el santuario arqueológico de Pachacamac, considerado uno de los más importantes de Perú. En primer lugar, nos parece importante recordar que, en el contexto de la valorización del patrimonio arqueológico, las relaciones con las comunidades locales suelen ser difíciles, incluso problemáticas, cuando los sitios arqueológicos están situados en territorios en los que, como resultado de numerosas migraciones, los nuevos habitantes pierden el interés por las culturas puestas en evidencia por los arqueólogos (Valdez, 2019). No obstante, cabe señalar que a veces es posible prever formas muy fructíferas de participación entre las poblaciones locales y los arqueólogos, como es el caso de Pierre Ottino (2006) en las Islas Marquesas. Así, las autoras muestran que las estrategias de acercamiento que se han propuesto para la puesta en valor del santuario arqueológico de Pachacamac han dado como resultado actividades que permiten una integración respetuosa de la comunidad promoviendo actividades que reafirman la identidad y preservan la cultura local. Se basan, en particular, en el impacto del trabajo realizado con 19 jóvenes que pudieron acompañar en bicicleta a unos 2.000 visitantes en el circuito arqueológico del santuario, lo que motivó su identificación con Pachacamac a la vez que les proporcionó un pequeño ingreso. Las autoras también afirman que al definir conjuntamente un área dentro del santuario para las ceremonias y ofrendas, los representantes de la población local y el equipo del museo aseguran la cohesión social y la coexistencia entre los habitantes y los turistas, sin ningún tipo de discriminación.

Por su parte, Aldana Fernández Walker se refiere a un enfoque completamente diferente al presentar iniciativas dirigidas a personas mayores y a ado-

⁷ Espacio Visual Europa (EVE) es una entidad que se dedica a enseñar y asesorar en áreas como museología, gestión de museos e innovación museográfica aplicada a las exposiciones.

lescentes en situación de vulnerabilidad. Entre 2016 y 2019, el Museo Evita de Buenos Aires, en colaboración con diversas instituciones, realizó algunas experiencias con personas de la tercera edad con el objetivo de que se convirtieran en guías. Para el equipo de trabajo de este museo biográfico que difunde la vida y obra de una mujer política que tiene sus fervientes defensores y detractores, el objetivo inicial no era sólo proporcionarles una formación adecuada como guías-intérpretes, sino también, y sobre todo, permitirles desarrollar un pensamiento creativo y crítico. La autora describe la planificación, los objetivos y el desarrollo de este programa de voluntariado y del proyecto *New Struggles, Same Inspiration*, que consistía en trabajar con adolescentes y mujeres jóvenes como parte de las celebraciones del centenario de Evita. En este último programa, el trabajo reflexivo se centró en el derecho a la cultura y el enfoque de género, planificando una actividad participativa que promoviera el acceso de estas niñas/mujeres a la ciudad y a sus espacios culturales. También se solicitó a las jóvenes participantes que tomaran fotografías, vídeos, dibujos o escritos, los que fueron difundidos en las redes sociales del museo. Afirmando su propia identidad, debían establecer un vínculo entre el trabajo de Evita y su propia vida cotidiana. La autora considera que este último proyecto fue un éxito en el sentido de que les permitió pensar el museo y sus objetos, no en términos de los conocimientos que éstos pueden transmitir, sino de las interpretaciones que estas jóvenes formularon sobre ellos.

Por último, dos contribuciones hacen referencia a experiencias de creación de museos vinculados con la comunidad. De acuerdo con la definición de ecomuseo propuesta por Rivière (1985), Raúl Dal Santo describe y analiza el proceso participativo permanente del Ecomuseo del Paisaje de Parabiago (Italia), el que ha permitido conocer el patrimonio comunitario dentro de una compleja red de agentes institucionales, económicos, del sector no lucrativo y de ciudadanos individuales, y gestionarlo y regenerarlo gracias a acuerdos de cooperación llevados a cabo con grandes recursos humanos. Según este autor, se trata en efecto de un modelo de gobernanza y un proyecto territorial capaz de abordar e integrar los aspectos físicos, de gestión y de procedimiento, vinculando los intereses generales a los del sector privado. Dal Santo concluye su artículo afirmando que los resultados obtenidos por el Ecomuseo de Parabiago pueden leerse en relación con los cambios que se han producido o se han desencadenado en la comunidad: cambios en la forma de trabajar, cambios culturales (dimensiones relacionales y sociales) y, por último, cambios físicos por el mejoramiento

del paisaje, tanto del punto de vista cultural y perceptivo como de la salud y la seguridad del agro-ecosistema.

Daniel Cartes y David Romero describen igualmente el proceso participativo puesto en marcha para la creación del Museo de Tomé (Chile). Tras la quiebra en 2007 de la centenaria fábrica textil Bellavista Oveja Tomé, este proyecto, iniciado por el Consejo comunal de Patrimonio de Tomé, tuvo por objeto poner en valor el patrimonio cultural, industrial e histórico de esta ciudad (Desrosiers, 2011), promoviéndolo como instrumento de desarrollo turístico y económico (Davallon, 2006). Si bien el grupo de cuarenta habitantes reunidos durante 4 días de trabajo e intercambios, no pudo dar lugar a un proyecto concreto de museo, este trabajo colaborativo permitió establecer el marco para la creación de este museo que debía ocuparse de las micro-historias de las personas comunes (mundo rural, arte de la pesca, pasado mapuche/lafquenche, etc.) y de las que adquirieron connotación histórica, como algunos artistas locales reconocidos a nivel nacional. Por último, los autores señalan que al querer presentar de manera más crítica el papel desempeñado por las fábricas textiles (el paternalismo industrial o la segregación de género que el modelo industrial reprodujo, por ejemplo) estos habitantes quisieron problematizar su historia, lo que inscribe su enfoque en la corriente de la nueva museología o, incluso, de la museología crítica.

Como ya lo hemos mencionado, siguiendo las iniciativas de las y los protagonistas de los museos comunitarios, el principal objetivo del movimiento de museología social y solidaria ha sido proporcionar ayuda concreta tanto a las ciudadanas y los ciudadanos afectados por la pobreza como a las minorías a las que la sociedad ha condenado al ostracismo (LGBTIQ+, migrantes, personas privadas de libertad, pueblos originarios...), apoyando a las personas y los pueblos que aspiran a la libertad y a la dignidad humana a cambiar sus vidas. En este contexto, muchas estructuras han adoptado iniciativas para promover grupos sociales históricamente ausentes de los museos, los que, de esta forma, pueden abordar, sin filtraje, temas controvertidos que ellos consideran pertinentes para sus comunidades. Hemos agrupado en la siguiente sección las contribuciones de las autoras y los autores que trabajan estas problemáticas.

3. PARTICIPACIÓN DE LAS COMUNIDADES EN LA ELECCIÓN Y LA FORMA DE ABORDAR LOS TEMAS QUE PLANTEAN CONFLICTOS EN LA SOCIEDAD ACTUAL (LGBTIQ+, MEMORIA, MIGRACIÓN, RACISMO...)

La Declaración de Friburgo sobre Derechos Culturales (2007) nos recuerda que es esencial que estos derechos sean garantizados e interpretados según los principios de universalidad, indivisibilidad e interdependencia, sobre todo en lo que respecta a las y los más desfavorecidos. Sobre esta base, algunas instituciones museales se comprometen a sacar a la luz a grupos, generalmente, rechazados e invisibilizados, valorizando, al mismo tiempo, sus culturas y/o sus memorias.

En este contexto, Darío Aguilera, Carmen Muñoz y Viviana Zamora presentan al grupo de mujeres Arpilleras de La Ligua. Junto con dar cuenta de la implementación de un enfoque de “museo compartido” en el Museo de La Ligua, muestran en qué medida estas artesanas han vuelto visible, en el seno de su comunidad, a grupos sociales históricamente ausentes de los espacios culturales, como las mujeres, los migrantes, las trabajadoras y los trabajadores, las niñas y los niños y los pueblos originarios. Utilizando la arpillera como medio artístico y expresivo, ponen en relieve temas actuales de gran interés para su comunidad, como los problemas socioambientales que afligen a su territorio (la gestión del agua, por ejemplo). A través de la creación de dos nuevas exposiciones itinerantes: una sobre los “campamentos mineros”, que presenta una forma desaparecida de habitar su territorio, y otra que recuerda la “Marcha del Hambre”, que llevó a los mineros y sus familias a realizar a pie un trayecto de más de 21 km, reivindican la presentación de sus memorias y el papel histórico de las mujeres en la provincia de Petorca. Según el autor y las autoras, estas acciones son un ejemplo concreto de los beneficios que la idea de un “museo compartido” aporta a la labor de la institución museal, en el que la comunidad local, de manera auténtica y voluntaria, participa activamente de la labor social y educativa que el museo despliega en su territorio.

Los museos de favelas en Brasil, entre los que se cuenta el Museu dos Quilombos e Favelas Urbanas, ubicado en el distrito de Santa Lúcia en Belo Horizonte e inaugurado en 2012, comparten algunos objetivos similares. Tras un debate de un grupo de jóvenes de este barrio acerca de la importancia de preservar la memoria en torno al proyecto social y cultural Quilombo do Papagaio, surgió la idea de crear el Memorial do Quilombo para dar acceso a los archivos y documentos ya reunidos. Cuatro años más tarde, el padre Mauro Luiz da Silva transformó este Memorial en un museo con el fin de presentar un punto de

vista histórico sobre las negras, los negros y las y los pobres de las favelas de Belo Horizonte, que rara vez son representados como personajes y/o participan como colaboradores en las instituciones de memoria de la ciudad. Como señala Samanta Coan, sobre la base de los conceptos de raza y de clase, el equipo del museo reinterpretó los objetos, percibidos como soportes para exponer historias y memorias vivas del territorio. Poniendo el acento en la historia oral, la exposición “Doméstica, de la esclavitud a la extinción - Una antología de la habitación de la sirvienta en Brasil” fue diseñada para interrogar el lugar de las mujeres negras y pobres en el país. De esta forma, Coan analiza los aportes de un enfoque descolonizado de las representaciones sociales de estas mujeres que, revelando un abanico más amplio de recuerdos traumáticos de explotación y de luchas, busca interrogar los discursos que prevalecen en el imaginario social brasileño con el propósito de concebir nuevas formas de relaciones sociales en la esfera doméstica.

Marcela Torres, Pablo Soto, Kareen Standen, Mauricio Soldavino, Ximena Maturana y Evelyn Silva presentan algunos de los museos que han trabajado con la comunidad transgénero y otros que han integrado temas LGBTIQ+ creando museos virtuales. Comienzan con una revisión de la bibliografía que relata las principales etapas en la integración progresiva de esta problemática en museos americanos y europeos, mediante la creación de colecciones de documentos, artefactos y artes gráficas relacionadas con la comunidad LGBTIQ+ y el diseño de exposiciones. A continuación, describen el trabajo colaborativo realizado entre el Departamento de Educación, Mediación y Ciudadanía del Museo Histórico Nacional (Chile) y el Centro Educativo Sellenia (Escuela Amaranta), una escuela privada y autogestionada para niñas, niños y niñas, en su mayoría transgénero, que a menudo han sido objeto de discriminación en la educación formal tradicional. Las modalidades de tratamiento de los programas escolares y las actividades propuestas abordan diversos aspectos, entre los que se cuentan: cuestiones de identidad (quiénes son, cuáles son sus sueños, qué piensan, cómo viven...) y la visibilización de la existencia de “poderes” que buscan hacer cumplir la norma negando la diversidad, al tiempo que se discute el hecho de que en Chile la discriminación se traduce en la mayoría de los casos en maltrato. Según las entrevistas realizadas por estos autores, las actividades llevadas a cabo en 2019 tuvieron un impacto positivo en ellas y ellos. Por ejemplo, en el marco de la celebración de las fiestas patrias, algunas/os estudiantes no quisieron participar en los bailes típicos que todas las escuelas realizan durante estas ceremonias, eligiendo, por iniciativa propia, trabajar en sus objetos favoritos y en sus historias

personales, “inspirándose en lo vivido y aprendido en la actividad, que es permitirse transmitir gran parte de una verdad negada durante demasiado tiempo”.

Las poblaciones más invisibles y socialmente indeseables, en todos los países, son innegablemente las poblaciones carcelarias, privadas de sus derechos humanos más fundamentales, incluido el derecho a la cultura, y completamente marginalizadas. En base a su trabajo en el espacio de acción educativa de la Pinacoteca de Sao Paulo, Gabriela Aidar comparte la experiencia socioeducativa desarrollada con personas privadas de libertad (jóvenes y adultos, hombres y mujeres), a través de las alianzas con la Fundación Casa, desde 2008, y con la administración penitenciaria del Estado de Sao Paulo, desde 2017. Esta experiencia en terreno la lleva a intentar problematizar la relación entre la práctica museológica de los museos tradicionales y las hipótesis de una museología más comprometida socialmente, poniendo de relieve sus límites y potencialidades. De 2017 a 2019 se han desarrollado tres acciones diferentes con la Secretaría de Administración Penitenciaria: una serie de encuentros con una veintena de reclusos, cinco reuniones en una cárcel de mujeres para promover la experimentación plástica y el debate sobre cuestiones de identidad y, por último, 18 talleres de serigrafía y de discusión de temas relacionados con la identidad personal y colectiva de los reclusos participantes. Lamentablemente, menos de la mitad de los talleres previstos para el 2020 pudieron realizarse debido a la pandemia del Covid-19. Sin embargo, los profesionales de la Pinacoteca que participaron de estas instancias pudieron comprobar, por un lado, el interés y la curiosidad de los participantes en el descubrimiento de los lenguajes plásticos y su sorpresa ante los resultados obtenidos y, por otra, el hecho de que las discusiones sobre sus identidades afectivas o territoriales despertaron tanto recuerdos felices como difíciles.

Es interesante observar que, a pesar de estar especificado en la convocatoria del coloquio, no recibimos ninguna contribución que presentara explícitamente los límites institucionales para abordar ciertos temas, a pesar de que esta cuestión está siendo, hoy en día, bastante debatida dentro de la profesión. Podríamos referirnos a la tan discutida noción de “museo universal”, o al deseo reiterado por muchos responsables de museos de mantener una posición tradicional de neutralidad, es decir, de no abrirse a debates políticos, económicos y sociales relacionados con las problemáticas que están en el centro de las preocupaciones de sus públicos como el medio ambiente, la salud o la crisis del modelo. De este modo, habría que preguntarse, como lo hacen Zwang & Girault (2019) ¿si no se corre el riesgo de que la postura normativa y subjetiva, muy

alejada de los objetivos de toda educación emancipadora, que privilegian numerosos responsables de museos sustituya a la reflexión crítica que surge de la confrontación de diferentes puntos de vista?

4. PARTICIPACIÓN DE LAS COMUNIDADES EN LA POLÍTICA DE ADQUISICIÓN Y RECALIFICACIÓN DE COLECCIONES

Los museos con colecciones no occidentales vinculadas a la representación de sociedades cuyas culturas dieron origen a dichas colecciones y que desean tener en cuenta la problemática en torno al reconocimiento de la otra o del otro, deben modificar sus prácticas museológicas en relación con las herederas y los herederos de este patrimonio, quienes muchas veces se ven afectados por dichas representaciones. Esto plantea numerosos desafíos políticos, éticos, epistemológicos y metodológicos (Delaître & de Robert, 2019). Las diversas formas de presentación de las colecciones etnográficas en los museos revelan entonces la naturaleza y la historicidad de los lazos tejidos entre comunidades heterogéneas. Es a partir de este tipo de reflexiones y observando que algunos museos, como el National Museum of Natural History de la Institución Smithsonian de Washington, seguían exhibiendo e interpretando sus colecciones etnológicas casi sin cambios desde su apertura, que la Dra. JoAllyn Archambault, encargada de la reorganización de las vitrinas dedicadas a los seminolas, introdujo, en 1990, una dualidad de interpretaciones. Para esto, invitó a una pareja perteneciente a esta comunidad y a un conservador del Departamento de Antropología a seleccionar objetos de las colecciones del museo para interpretar por separado los que consideraran más significativos de la cultura seminola (Selbach, 2005). Un análisis de los criterios de selección demostró que ambas elecciones eran muy diferentes: el conservador se había guiado por referentes etnológico-científicos, mientras que la pareja que pertenecía a dicha comunidad se había guiado por su experiencia de vida y su memoria.

Sobre la base de una observación similar, a fines de la década del 80, el Museo McCord, creado en 1921 (Montreal, Quebec, Canadá) presentaba una colección que incluía varios centenares de objetos de los Primeros Pueblos de Canadá en exposiciones que reflejaban únicamente el punto de vista de especialistas alóctonos; desde entonces las sucesivas conservadoras han cambiado sus prácticas profesionales apoyándose en las epistemologías y los savoir-faire autóctonos. Para analizar las representaciones en juego en 22 exposiciones rea-

lizadas en el Museo McCord desde 1992, Marie Charlotte Franco identificó tres modalidades de discurso expositivo que considera especialmente fecundas: a veces, se incluyen los saberes autóctonos, pero sin aparecer explícitamente en el discurso general; los saberes colectivos o individuales pueden, por el contrario, ser presentados de forma más explícita; finalmente, en algunas exposiciones se pone en valor una multiplicidad de puntos de vista. Franco concluye precisando que la inclusión de las perspectivas autóctonas permite deconstruir las imágenes devaluadas y estereotipadas de los Primeros Pueblos valorando sus conocimientos y formas de pensamiento, sean éstas historias colectivas, cosmologías, lenguas y técnicas de creación, tanto como la transmisión y reapropiación de saberes ancestrales en el mundo contemporáneo.

El mismo principio de dualidad de interpretaciones se utilizó para deconstruir los estereotipos sobre los modos de vida de las y los habitantes de Tierra del Fuego a principios del siglo XX, en el contexto de una investigación participativa en la que intervinieron investigadoras e investigadores del Museo Antropológico Martín Gusinde y mujeres del pueblo Yagán. Centrado en el enfoque de género, este trabajo presentado por Alberto Serrano Fillol, tuvo como objetivo analizar la información contenida en la colección completa de fotografías etnográficas realizadas entre 1918 y 1924 en Tierra del Fuego por el sacerdote y antropólogo Martín Gusinde. Esta investigación le permitió a las comunidades locales obtener información biográfica precisa sobre sus ancestros y compartir el conocimiento de su patrimonio mediante el acceso y la consideración de la perspectiva individual y colectiva en tanto descendientes del pueblo indígena más meridional del mundo.

Otras vías de investigación que no se abordan en los trabajos de este coloquio, como las propuestas por Delaître & de Robert (2019), sugieren otro enfoque, consistente en iluminar y deconstruir históricamente las miradas subyacentes a la adquisición, musealización y patrimonialización de las colecciones. Es el caso de las investigaciones realizadas en colaboración con los consultores Mebêngôkre-Kayapo y Baniwa (Brasil) sobre importantes colecciones de ambos grupos a principios del siglo XX (Shepard Jr. et al., 2017). Estos autores señalaron, más allá de las diferencias entre los conceptos museológicos o científicos y los de los indígenas americanos sobre los objetos de los museos, una serie de diferencias culturales en la forma en la que los dos grupos se relacionaban con los elementos de su pasado. Por ejemplo, si bien ambos grupos culturales atribuían características subjetivas a los objetos de museo, para los Mebêngôkre-Kayapó esta subjetividad se expresaba principalmente en términos de posibles amena-

zas para quienes visitaban esas colecciones, esto se traducía en una renuencia a manipularlas, pues se trataba de trofeos de guerra capturados en el pasado a enemigos peligrosos. Los baniwa, por su parte, expresaban un gran afecto por las “cosas del abuelo” y estimaban que tenían derecho a manejar objetos que representaban la herencia de los clanes patrilineales. Según Shepard Jr. et al. (2017), la etnomuseolog a pone de relieve, por lo tanto, la diversidad de conceptos, actitudes y expectativas de las comunidades indígenas respecto de las colecciones museales y la necesidad de un enfoque dialógico de la investigación colaborativa. Actualmente, estas experiencias se están multiplicando con diferentes modalidades y de manera más o menos sistemática según el país, como en Brasil, por ejemplo, donde ya se han llevado a cabo muchos proyectos de esta naturaleza (Fran ozo et al., 2017; Athias & Gómez, 2018; Oliveira & Santos, 2019).

Compartiendo el objetivo de romper la “ilusión de museo” (Pacheco de Oliveira & Santos, 2019), acercando a las comunidades indígenas americanas a su patrimonio cultural y examinando atentamente los métodos de colecta de objetos y de constitución de colecciones adoptados en el pasado, los profesionales del Museo de Arqueología y Etnología de la Universidad de São Paulo, en colaboración con las comunidades Araribá, Icatu y Vanu re del Estado de São Paulo, en Brasil, realizaron una conservación compartida de la exposición *Resist ncia j ! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena* ( Resistencia ahora! fortalecimiento y unión de las culturas indígenas Kaingang, Guarani Nhandewa y Terena). Marília Xavier Cury analiza el conjunto de procesos que generó la recalificación de las colecciones provenientes del antiguo Museo de Arqueología y Etnología y del Museo Paulista (Museo Estatal de São Paulo). Señala que cada grupo de participantes, que generalmente estaba compuesto por personas mayores poseedoras de conocimientos y que podían establecer una relación con los jóvenes a través de los objetos, se formó en las comunidades indígenas, sin la intervención del museo. Muestra en qué medida esta recalificación permitió seleccionar los objetos que se iban a exponer y cómo las demás decisiones relativas a la exposición fueron tomadas por estas comunidades: investigación, preparación de textos y de carteles, y estructura de la narración integrando el pasado-presente-futuro para la auto-representación. Si la mayor parte de los resultados de la colaboración radica, para las poblaciones locales, en la satisfacción de ver sus historias contadas por ellos mismos, Marília Xavier Cury nos recuerda que es necesario afrontar constantemente los obstáculos que plantea la política de gestión de colecciones, el cuello de botella

colonialista de los museos etnográficos, y los criterios de aceptación de este trabajo colaborativo de recalificación de objetos.

Desde el año 2003, este trabajo de recalificación de los objetos de colecciones también ha sido impulsado por el Museo de Educación Gabriela Mistral (Santiago de Chile), que trabaja en colaboración con diferentes comunidades y busca “transformarse en un instrumento al servicio de la sociedad e instalar temas que contribuyan a aumentar e interrogar sus colecciones” (Orellana, 2014, p. 132). De esta forma, su equipo de trabajo busca que el museo “se convierta en un espacio que revitalice la historia de la educación para que sus visitantes puedan construir, deconstruir y reconstruir diversas identidades, rescatando la memoria no oficial que permite comprender los procesos sociales en profundidad” (MEGM, 2020). En este contexto, uno de los programas más emblemáticos que ha desarrollado, “Memorias desde la Marginalidad”, que comenzó en 2008, “apunta a visibilizar y «oficializar» los discursos de una parte de la sociedad, generalmente, ausente del espacio museal” (Orellana, 2014, pp. 133-134). En el marco de este programa, que ha permitido a niñas, niños, mujeres familiares de detenidos desaparecidos y personas con discapacidad mental o drogadicción contribuir a la construcción colaborativa de las colecciones y del contenido del museo, Fernanda Venegas Adriazola presenta y analiza el “Taller sobre Patrimonio y Memoria Escolar para Estudiantes Privados de Libertad”, que se puso en marcha en 2017. Afirma que los alumnos del liceo carcelario participaron en la patrimonialización de sus recuerdos escolares, pudiendo recordarlos y valorarlos debido a que se les reconoció como voces pertinentes para completar y discutir los relatos del museo. Estos estudiantes privados de libertad también enriquecieron las colecciones puesto que donaron algunos de sus objetos, los que, a cambio y según los resultados de una encuesta, pudieron modificar los prejuicios que tenían sobre ellos los demás visitantes del museo.

¿Qué sucede con el impacto de estos diversos enfoques en el continente africano? Uno de los trabajos presentados se refiere al programa de desarrollo cultural y turístico puesto en marcha por la diáspora camerunesa en Nantes (Francia) con el apoyo de la Embajada de Francia y actores locales en Camerún (jefes tradicionales, mecenas privados, comunas...). Su objetivo es permitir que las comunidades bamiléké se reapropien de su patrimonio, contribuyendo al mismo tiempo a su desarrollo económico y social mediante la creación de museos comunitarios denominados localmente “museos de cacicazgo”. Los datos reunidos por Hugues Heumen incluyen encuestas realizadas en diez museos de la comunidad, complementadas con entrevistas directas a conservadores, me-

diadores culturales, jefes tradicionales y socios colaboradores de los museos. El autor expone así los métodos utilizados para la selección y recolección de los objetos, algunos de los cuales tienen un carácter sagrado y, por lo tanto, no pueden ser exhibidos.

En un contexto completamente diferente, y partiendo del principio de que la museología social aboga por la intención de establecer compromisos entre los museos y la sociedad a la que están vinculados, Leonardo Giovane Moreira Gonçalves analizó los procesos de diseño y creación del Museo Assentado, cuya iniciativa proviene de un grupo vinculado al campus Rosana de la Universidad Estatal de São Paulo (Brasil). Describe el procedimiento muy completo de inventario del patrimonio realizado durante los tres años siguientes a la decisión inicial en 2015. La información recogida durante las visitas y entrevistas realizadas en las explotaciones agrícolas de 27 colonos permitieron identificar un perfil de diversidad cultural expresado a través de la alimentación, los dialectos, la vestimenta y el apego a la tierra, todo ello referido a conocimientos, acciones y declaraciones sobre su modo de vida. Estas visitas también permitieron recopilar algo más de quinientas fotos digitalizadas (del período del campamento de los colonos, la infancia, la adolescencia, las celebraciones religiosas y otros momentos que ilustran la historia y la experiencia de vida de las personas entrevistadas) y unos sesenta objetos (planchas, lámparas, banderas, hoces, arados, utensilios de cocina, etc.) que revelan la memoria de los habitantes de los cuatro poblados del municipio de Rosana. El autor concluye su artículo señalando que el Museo do Assentado se opone al discurso general de los museos tradicionales, porque aunque la propuesta vino de la universidad, los colonos asumieron el papel de los conservadores al reunir historias, objetos y recuerdos que fueron comunicados y documentados.

En otro contexto también distinto a los descritos anteriormente, y a partir de la definición según la cual un ecomuseo promueve la participación de la comunidad para valorizar el patrimonio total o integral de un territorio al servicio del desarrollo local (Rivière, 1985; Varine, 1992), Viviane Ribeiro Valença y Gelsom Rozentino de Almeida identifican cuatro influencias (teóricas, comunitarias, institucionales y territoriales) que intervienen en las distintas etapas de la creación de un ecomuseo. Sobre la base de un estudio de caso, los autores analizan el proceso museológico que tomó forma mediante la asociación entre la comunidad y el Ecomuseo de Ilha Grande y una institución vinculada a la Universidad Estatal de Río de Janeiro. Describen las tres fases de diseño adoptadas en el laboratorio experimental de Vila Dois Ríos: análisis de las representaciones

del patrimonio ecológico y del museo por parte de los miembros de la comunidad; apropiación contextualizada de los tres pilares del ecomuseo definidos por Rivière y de Varine y, finalmente, el proceso de musealización. Según estos autores, la co-creación del ecomuseo de Ilha Grande, en una fuerte relación con la comunidad, ilustra el proceso de democratización, reformulación y apropiación cultural, proceso que también hemos visto expresado de diferentes formas a lo largo de estas páginas.

En resumen, todos los trabajos presentados en esta obra colectiva tienen en común que tratan de mejorar el medio ambiente y la calidad de vida de las comunidades mediante el desarrollo local. Estas diversas innovaciones museológicas no sólo consideran a las y los habitantes de un territorio como públicos del museo, sino también, y sobre todo, como colaboradoras y colaboradores que participan activamente en los procesos de colecta y/o recalificación de las colecciones, concepción de exposiciones y/o acciones culturales, co-construyendo así discursos que visibilizan sus identidades, luchas y aspiraciones.

BIBLIOGRAFÍA

Alcalde, G., Rueda, J.M. (1990). *Congrés Català de Museus Locals i Comarcals Arbucies-Olot*, (27-29 novembre 1989). Arbucies: La Gabella; *Museus ethnologic del Montseny*; *Museus Comarcal de la Garrotyxa*, AIXA 2.

Anderson, B.R. (1996). *L'imaginaire national: réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme*. París: La Découverte.

Arroyo, M. (1984). *Breves Antecedentes: Museos Escolares y Comunitarios*. México: Instituto Nacional de Antropología y Historia.

Athias, R., Gomes A. (Eds.). (2018). *Coleções Etnográficas, Museus Indígenas e Processos Museológicos*. Recife: Editora da UFPE.

Belot, R. (2017). *Maltraitance patrimoniale et désordre géopolitique au début du troisième millénaire / Heritage abuse and geopolitical disorder at the dawn of the third millennium*. *Ethnologies*, 39(1), 3-49. <https://doi.org/10.7202/1051049ar>

Bonfil, G. (2011). *México profundo. Una civilización negada*. México: Ediciones Debolsillo.

Bounia, A. (2017). *Cultural Societies and Local Community Museums: A case study of a participative museum in Greece*. *Zarządzanie w Kultury*, 18(1), 29-40. 10.4467/20843976ZK. 17.003.6286.

- Bouttiaux, A.M. (2007). Les musées en Afrique, nouvelles plate-formes d'accès à la culture. Dans A.M Bouttiaux (Ed.) *Afrique: musées et patrimoines pour quels publics?* (pp. 9-10). Paris: Karthala.
- Brianso, I., Girault, Y. (2014). Instrumentalisations politiques et développementalistes du patrimoine culturel africain. *Etudes de communications*, 42, 149-162.
- Chagas, M. (2007). La radiante aventura de los museos. En IX Seminario sobre Patrimonio Cultural: museos en obra. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Obtenido desde https://www.patrimoniocultural.gob.cl/614/articles-5410_archivo_01.pdf
- Chaumier, S. (2019). Conceptions opposées du rôle du musée. *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, 186, 25-27.
- Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine: une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. París: Hermès science-Lavoisier.
- Davis, P. (1999). *Ecomuseums a sense of place*. Leicester: University press.
- Delaître, A. & de Robert P. (2019). De l'Amazonie Brésilienne aux Musées Français: parcours de collections et processus de légitimation. *Revista Antropológicas*, 30(2), 38-62.-
- Desrosiers, P. (2011). *L'archéomuséologie: la recherche archéologique entre au musée*. Quebec: Presses de l'Université Laval.
- Desvallée, A. (Ed.) (1992). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1. Maçon: Édition W. (sous la dir. d'André Desvallées, Marie-Odile de Bary, Françoise Wasserman.).
- Desvallée, A. (Dir.) (2000). *L'écomusée : rêve ou réalité*. *Publics et Musées*, 17-18.
- Enda, T.M. (1991). *Environnement et développement du Tiers Monde: écomusée urbain de Dakar*. Dakar: Enda.
- Espacio Virtual Europa (2016). *La museología social*. Obtenido desde <https://evemuseografia.com/2016/08/31/la-museologia-social/>
- Effiboley, P. (2008). *Les musées béninois d'hier à demain*. Dans H. Joubert & C. Vital (Eds.), *Dieux, rois et peuples du Bénin* (pp. 126-132). París: Somogy Editions d'Art.
- Florencia, P., Ramírez, N. (2020). Reconsideraciones, análisis y perspectivas futuras de la museología comunitaria. Reflexiones a partir del caso de El Rosario

(Hidalgo, México). *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano*, 16(40), 8-32.

Françoço, M. & Van Broekhoven, L. (2017). Dossiê: Patrimônio indígena e coleções etnográficas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12(3), 709-711.

Gaugue, A. (1999). Musées et colonisation en Afrique tropicale. *Cahier d'études africaines*, 39(155-156), 727-745.

Gaugue, A. (2001). La représentation de l'histoire précoloniale dans les musées d'Afrique tropicale. *Museum*, 211, 26-31.

Girault, Y. (2016). Des premiers musées africains aux banques culturelles : des institutions patrimoniales au service de la cohésion sociale et culturelle. Dans F. Mairesse (Ed.), *Nouvelles tendances de la muséologie* (pp. 111-144). Paris: La documentation Française.

Grupo de Friburgo (2007). *Los derechos culturales. Declaración de Friburgo*. Obtenido desde https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals239.pdf

Konaré, A.O. (1983). Pour d'autres musées ethnographiques en Afrique. *Muséum*, 35(311), 146-149.

Lynch, B. (2011). *Whose cake is it anyway? A collaborative investigation into engagement and participation in 12 museums and galleries in the UK*. London: Paul Hamelyn Foundation.

Mayrand, P. (1989). Les défis de l'écomusée. Un cas celui de la Haute Beauce. *ICOFOM study series*, 4, 23-27.

MINOM (1984). Déclaration de Quebec: principes de base d'une nouvelle muséologie. *Museum*, 37(4), 148.

MINOM (1984). *Écomusées/nouvelles muséologie: mise en situation, document de travail* (Premier atelier international). Montreal: Université du Québec à Montréal.

MINOM (1985). The Quebec Declaration: Basic Principles of New Museology. *Museum*, 37(4), 148.

MINOM (1985). *Musées locaux, nouvelle muséologie* (Deuxième atelier international de nouvelle muséologie). Lisbonne: MINOM.

MINOM-PORTUGAL (1992). *Textes de muséologie*. Lisbonne: Cadernos do MINOM.

- MINOM (1996). Déclaration de Patzcuaro (Mexico). *Boletim Informativo*, 2(4). MINOM-Portugal, 1997.
- MINOM-PORTUGAL (1997). IX Jornadas Sobre a Função Social do Museo (Caldas da Rainha). *Boletim Informativo*, 2(4).
- MINOM-PORTUGAL (1998). *Ecomuseologia Como Forma de Desenvolvimento Integrado: X Jornadas Sobre a Função Social do Museo*. Camara Municipal da Povia de Lanhoso.
- Montpetit, R. (1995). Les musées et les savoirs: partager des connaissances, s'adresser au désir. Dans M. Côté et A. Viel (Dir.), *Le Musée: lieu de partage des savoirs* (pp. 39-58). Quebec: Société des musées québécois et Musée de la civilisation.
- Nitzky, W. (2012). Mediating heritage preservation and rural development : Ecomuseum development in China. *Urban Anthropology and Studies of Cultural Systems and World Economic Development*, 41(2/3/4), 367-417.
- Ordóñez, C. (1975). La Casa del museo, México D.F. Une expérience de musée intégrée. Musée moderne, musée vivant, réflexions, expériences. *Muséum*, XX-VII(2), 71-77.
- Orellana, M. I. (2007). Muséologie participative et éducation. *La Lettre de l'OCIM*, 112, 12-21.
- Orellana, M. I. (2011). Science, contexte politique et musées en Amérique Latine. *Revista Hermès*, 61, 175-180.
- Orellana, M. I. (2014). La memoria de los Marginados. *Museologia e interdisciplinaridade*, III(5), 131-140.
- Ottino-Garanger, P. (2006). *Archéologie chez les Taïpi. Hatiheu, un projet partagé aux îles Marquises*. Tahiti-Paris : Au Vent des îles-IRD Éditions.
- Paillalef, J. (2017). ¿Activismo cultural y/o mediación? *Xalkan, Nuevo Boletín del Museo Mapuche de Cañete Juan Cayupi Huechucura*, 1, 42-56.
- Pacheco de Oliveira, J., Santos, R. C. M. (2019). Descolonizando a ilusão museal: etnografia de uma proposta expositiva. Dans J. Pacheco de Oliveira & R. C. M. Santos (Eds.), *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal* (pp. 397-434). João Pessoa: UFPB.
- Rivard, R. (1985). Les Écomusées au Québec = Ecomuseums in Quebec = Los Ecomuseos de Québec. *Museum*, 37(4), 202-205.

- Rivière, G.H. (1985). Définition évolutive de l'écomusée. *Museum*, XXXVII(148).
- Saïd, E. (1978). *Orientalism*. New York : Pantheon book.
- Saïd, E. (1993). *Culture and imperialism*. New York : Knopf.
- Saïd, E. (2013). *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Éditions du Seuil.
- Shannon, J. (2009). The Construction of Native Voice at the National Museum of the American Indian. Dans S. Sleeper-Smith (Dir.), *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspectives* (pp. 218-247). Lincoln : University of Nebraska Press.
- Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz, CA: Museum 2.0. Obtenido desde <http://www.participatorymuseum.org/read/>
- Shepard, J.R., Glenn, H., Lopez Garcés, C., Leonor, C., Robert, P. De, Chaves, C. E. (2017). Objeto, sujeito, inimigo, vovô: um estudo em etnomuseologia comparada entre os Mebêngôkre-Kayapó e Baniwa do Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12(3), 765-787.
- Selbach, G. (2005). Publics et muséologie amérindienne. *Culture & Musées*, 6, 85-110.
- Valdez, F. (2016). Les patrimoines en construction, le cas de Palanda : processus et conflits autour du projet de valorisation du site archéologique de Santa Ana, Equateur. Dans D. Guillaud, D. Juhé-Beaulaton, M. C. Cormier-Salem & Y. Girault (Eds.), *Ambivalences patrimoniales au Sud: mises en scène et jeux d'acteurs* (pp. 139-158). París: IRD; Karthala.
- Vallée, M. (2008). La muséologie d'intervention sociale. Culture et développement durable. Dans *Culture pour tous* (Ed.) Actes du 5^e Forum La rencontre, Colloque International sur la médiation culturelle, 4 et 5 décembre Montréal (pp. 69-72). Montréal.
- Varine, H. de (1976). *La culture des autres*. Editions du seuil : Paris.
- Varine, H. de. (1978). L'écomusée. Dans A. Desvallées, M. O. de Barry & F. Wasserman (coord.). (1992). *Vagues: une anthologie de la Nouvelle Muséologie*, vol. 1 (pp.446-487). Savigny-le-Temple: Éditions W-M.N.E.S.
- Varine, H. de (1991). *L'Initiative communautaire: Recherche et expérimentation*. Mâcon: W / M.N.E.S.

Varine, H. de (2017). *L'écomusée singulier et pluriel. Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*. París: Editions L'Harmattan.

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

50 ans après la table ronde de Santiago du Chili, où en sommes-nous de la prise en compte de la muséologie sociale, participative et critique ?

Yves Girault

Professeur au Muséum national d'Histoire naturelle, Paris, France

Isabel Orellana Rivera

Directrice du Musée de l'Education Gabriela Mistral, Santiago de Chile

Le champ muséal mondial actuel est marqué par une effervescence patrimoniale qui se traduit par : la multiplication des demandes communautaires qui cherchent à identifier, analyser et valoriser des patrimoines très divers ; le renouvellement de musées publics et privés ; et des changements profonds liés à des contextes très différents. Toutes ces actions, qui sont le résultat d'expériences réalisées initialement en Amérique latine, sont basées sur différents scénarios issus des situations sociopolitiques des années 1960, 1970 et 1980 (révision et réaction aux canons culturels européens, dictatures militaires et processus de transition vers la démocratie etc.) qui ont conduit à l'essor de nouveaux courants théoriques (nouvelle muséologie, muséologie sociale et muséologie critique). Par la suite, le panorama culturel s'est transformé progressivement grâce à la création des musées universitaires, des centres culturels scientifiques techniques et industriels (Orellana, 2011) et, in fine, du fait des processus de crises économiques et de la mondialisation et des flux migratoires qui y sont liés. Ces bouleversements sociaux et culturels ont donné lieu à des initiatives novatrices mises en place dans des territoires au sein desquels les populations subissent les conséquences de tous ces phénomènes. Il en va ainsi du Mexique, où ces initiatives ont débuté dans les années 1960 avec la création notamment du Musée National d'Anthropologie en 1964. Cependant ce n'est qu'à partir de la Table ronde de Santiago du Chili (1972) que l'on assiste au développement d'une multitude de musées communautaires et scolaires qui revendiquent une plus grande autonomie et une décentralisation des cultures locales. Dans la lignée des premiers écomusées français (1969) et compte tenu du contexte ci-dessus décrit, c'est pour revendiquer l'importance sociale des musées et leur impact sur la vie

quotidienne que la création des « musées intégraux » a été proposée aux signataires de la charte de la Table ronde sur le développement et le rôle des musées dans le monde contemporain de Santiago du Chili¹.

Ces derniers ont exprimé leur souhait de tendre vers l'ouverture du musée à d'autres disciplines qui ne lui sont pas spécifiques afin de créer une conscience du développement anthropologique, socio-économique et technologique des nations d'Amérique latine, en incorporant des conseillers dans l'orientation générale des musées ». L'objectif était de contribuer au développement des communautés en insistant sur la modernisation des techniques muséographiques traditionnelles afin d'établir une meilleure communication entre l'objet et le « visiteur ». Les signataires ont également demandé que les responsables de musées créent des systèmes d'évaluation qui permettraient de déterminer l'efficacité de leur action à l'égard de la collectivité (p. 6). Ils ont par ailleurs insisté sur le fait que les professionnels des musées devraient « intensifier leur travail de collecte du patrimoine culturel afin de le mettre au service de la société et d'éviter sa dispersion en dehors de l'environnement latino-américain ». D'autres aspects importants, dont certains sont toujours dévolus aux musées, étaient la relation avec l'environnement rural et urbain et l'éducation permanente, notamment sous l'influence des travaux de Paulo Freire².

Dans le prolongement de cette Table ronde, plusieurs événements internationaux ont permis aux professionnels et aux chercheurs d'élargir cette réflexion sur le courant de la muséologie participative. La Déclaration de Québec (1984) a ainsi souligné la volonté des participants de briser le monopole de la conservation des objets en élargissant le rôle traditionnel des musées par l'intégration et le développement des populations. Il convient également de noter la création, au cours de la même année, du Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie (MINOM), qui est depuis devenu une organisation affiliée à l'ICOM (Conseil International des Musées). Pour sa part, le MINOM prône l'engagement social de la muséologie, la démocratisation de l'institution muséale, la critique, la solidarité et la primauté de l'être humain sur l'objet dans le traitement des expositions. Nous voulons également évoquer les travaux réalisés par Mario Vásquez à la Casa del Museo (Ordóñez, 1975) et par Guillermo Bonfil Batalla (2005, 2011) au Museo Nacional de Culturas Populares, qui ont clai-

¹ Pour en savoir plus, voir : UNESCO (1973). Rôle du musée dans l'Amérique latine d'aujourd'hui. Table ronde organisée par l'Unesco, Santiago du Chili, 1972. *Museum*, XXV(3). Repéré à <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127362fo.pdf>

² Pour en savoir plus : Freire, P. (1977). *Pédagogie des opprimés*. Paris : Maspero.

rement introduit une rupture avec la muséologie nationaliste et eurocentrique qui a caractérisé l'origine et le développement des musées latino-américains. En fait, le concept de patrimoine, tel que défini en 1976 dans la Charte mexicaine pour la défense du patrimoine culturel³, comprend « tous les produits artistiques, artisanaux et techniques, les expressions littéraires, linguistiques et musicales des usages et coutumes des groupes ethniques du passé et du présent » (p. 1). Il convient également de mentionner la Déclaration de Caracas en 1992 qui, 20 ans plus tard, a repris les propositions de la Table ronde de Santiago. Sur la base des expériences réalisées, en Amérique latine entre 1972 et 1992, ces Rencontres de Caracas ont en effet apporté un nouvel élan à la participation sociale compte tenu du contexte latino-américain post-dictature. Elles ont également été importantes au niveau international et sur le plan institutionnel car, comme le souligne Hugues de Varine (2017), « l'UNESCO, après avoir autorisé la Table ronde de Santiago et la publication de certains articles dans sa revue *Museum*, ne s'intéressera pas au nouveau musée avant la conférence de Caracas en 1992 » (p. 44).

Mais ce phénomène est loin d'être une tendance uniquement latino-américaine. En France, Georges Henri Rivière et Hugues de Varine se sont inspirés des musées ethnologiques de plein air qui existaient dans de nombreux pays pour créer le concept d'écomusée, une structure composée de deux musées coordonnés, un musée de l'espace, un musée « ouvert », et un musée du temps, un musée « intérieur » (Rivière, 1992 ; Varine, 2017). Parmi les nombreuses définitions évolutives de l'écomusée, celle-ci mérite d'être mentionnée : « Un écomusée est un instrument qu'un pouvoir et une population conçoivent, construisent et exploitent ensemble (...). Un miroir dans lequel cette population se regarde, se reconnaît, dans lequel elle cherche à expliquer le territoire auquel elle est attachée, ainsi que celui des populations qui l'ont précédée, dans la discontinuité ou la continuité des générations. Un miroir que cette population offre à ses hôtes, pour qu'ils le comprennent mieux, en respectant leur travail, leur comportement et leur vie privée » (Rivière, 1985, p. 183). Ce nouveau concept sera enrichi par la création du premier prototype d'écomusée français qui aura une influence très importante sur le monde de la muséologie : l'écomusée du Creusot, créé en 1973 par Marcel Evrard et Hugues de Varine. Ce dernier, avec une approche plus politique, a théorisé le mouvement actuel de « révolution des musées » pour le décoloniser. « Cette libération ne pourra s'effectuer qu'à travers un travail de

³ Pour en savoir plus : <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:ac2be1f7-0204-4153-a77a-19d4e-580bac9/1976-carta-mexico.pdf>

conscientisation qui doit permettre à l'homme de se transformer par sa propre force d'objet en sujet » (Varine, 1976, p. 235).

Son approche théorique modifie aussi profondément deux piliers de la muséologie : le rapport au patrimoine, « la collection permanente du musée va progressivement disparaître au profit de celle du patrimoine communautaire et collectif » (Varine, 1992, p. 451) ; et le rapport aux visiteurs, de Varine précise très souvent que l'écomusée n'a pas de visiteurs, il a des habitants. Mais comme le souligne lui-même (2020), le concept d'écomusée est polymorphe et contextuel, il ne peut donc pas être classé dans une notion statique : « la définition ' officielle ', celle du colloque de l'ICOM de 1972, semble trop environnementale ; celle qui est promue par Georges Henri Rivière est trop ethnologique ; celle qui est défendue par Alexandre Delarge, à la Fédération française des   comus  es, est intéressante mais elle inclut les musées de société, soit une spécificité française. Ces trois définitions présentent un autre inconvénient : elles ont été rédigées en français ce qui renforce l'idée, trop largement répandue, que l'écomusée serait un phénomène d'origine française, alors qu'il ne s'agit que d'un des termes qualifiant le mouvement mondial de la Nouvelle Muséologie » (p. 257). C'est pourquoi de Varine, en tant que promoteur du concept d'écomusée, plutôt que de restreindre cette définition à certaines caractéristiques, s'attache bien plus à préciser un cadre d'action. Il souligne ainsi qu'une « caractéristique commune à tous les   comus  es est la coexistence plus ou moins visible des trois sens du préfixe ' éco ' :   cologique, éco-social, économique, tout en considérant que le musée est un instrument culturel au service du territoire. Il doit donc, ou devrait être tout à la fois un interprète et un gestionnaire du patrimoine ainsi qu'un acteur du développement de ce territoire, dans ces trois dimensions qui seront combinées dans le temps, selon les besoins, les opportunités et le contexte » (p. 258).

Dans son allocution introductive au Colloque international sur la Muséologie sociale, participative et critique (Santiago de Chile, 18 novembre 2020), de Varine, avec le recul, estime que le concept de musée intégral a apporté deux grandes innovations dans le monde muséal. La première est liée au processus d'« inculturation » soit de création de formes d'action et de développement impulsées par les populations et pour elles mêmes en partenariat étroit avec des musées. La deuxième a été la « décentration » portée sur le monde de l'époque en prenant en compte des apports de spécialistes de l'aménagement du territoire, de l'agriculture et de l'éducation à l'environnement dans le cadre de l'organisation des missions du musée.

En Amérique du Nord, le premier écomusée a été créé en 1979 dans la région de la Haute-Beauce (province de Québec, Canada) sous l'influence de Pierre Mayrand, qui voulait promouvoir, dans la communauté, le riche patrimoine rural tant matériel qu'immatériel (tradition orale). Suite à l'achat, par souscription publique, de la collection de 600 objets ethnographiques de Napoléon Bolduc sur l'histoire et les métiers traditionnels de la région, cet écomusée a été créé dans un ancien presbytère du village. De ce fait Pierre Mayrand, qui se définit comme un autogestionnaire, a théorisé une approche tout aussi politique du concept d'écomusée mais bien plus intégrée au contexte de la décentralisation du Québec impulsée par René Lévesque(1976)⁴ tout en prenant en compte l'apport du courant d'interprétation de Parcs Canada et celui des écomusées. Sa première contribution majeure est symbolisée par le processus de triangulation muséale (Mayrand, 1989), qui divise l'évolution de la sensibilisation du public en trois phases. La première, qui concerne l'interprétation du territoire, vise à faire prendre conscience aux habitants de leur identité. La seconde, qui permet le transfert du territoire vers l'écomusée, vise à partager la création de points de référence communs. Enfin la dernière phase, sans doute la plus complexe, qu'il appelle para-musée, doit déboucher sur l'action.

Il semble enfin important de rappeler que le concept d'écomusée a été largement repris sur tous les continents (Davis, 1999 ; Desvallée, 1992, 2000) : en Afrique comme au Sénégal (Enda, 1991) ; en Amérique du Nord comme au Québec (Rivard, 1985) ; en Amérique du Sud comme au Mexique (Arroyo, 1984) ; en Chine comme le Suoga Miao Ecomuseum (Nitzky, 2012) ; en Europe comme en Espagne (Alcalde & Rueda, 1990). Victime de son succès et d'une mode passagère, il sera parfois utilisé à mauvais escient.

Dans le prolongement du mouvement de muséologie communautaire, le mouvement de muséologie sociale verra le jour au Québec sous l'impulsion de Michel Vallée, directeur de la Société du Musée des Deux Rivières à Salaberry-de-Valleyfield. « Mon objectif principal était d'apporter une aide concrète aux citoyens touchés par la pauvreté et les problèmes sociaux et de les aider à changer de vie, tout en secouant la cage de leurs concitoyens sur les réalités moins flatteuses d'une ville » (Vallée, 2008, p. 69). Plus précisément, il voulait « montrer aux jeunes qui quittent l'école qu'ils appartiennent à leur communauté ; restaurer la fierté, l'estime de soi et la confiance en soi ; susciter une réflexion

⁴ Après avoir été à la tête du Parti québécois, un parti indépendantiste, René Lévesque a été premier ministre du Québec de 1976 à 1985. Durant son mandat il tient le premier référendum sur l'indépendance du Québec du Canada en 1980.

sur les actions des adultes envers les jeunes dits marginalisés ; faire connaître le patrimoine de la région d'une manière différente et surprenante (...). Faire voir les côtés sombres de la région pour réfléchir à nos responsabilités en tant que citoyens » (p. 69). En 2007, Pierre Mayrand a présenté, pour sa part, lors du 12e Atelier international de Muséologie nouvelle (Setubal, octobre 2007) le concept globalisant d'altermuséologie, qu'il a défini comme une muséologie d'émancipation, de combat et non d'indifférence, une muséologie solidaire des individus et des peuples qui aspirent à la liberté et à la dignité humaine.

Parallèlement et progressivement des chercheurs et des professionnels de différentes parties du monde ont été inspirés par les études post-coloniales (Saïd, 1978) développées initialement aux Etats-Unis puis, en Europe en réaction à l'héritage culturel laissé par la colonisation. Ces auteurs ont mené une réflexion qui met en tension les concepts de patrimoine, musée, conservation et mémoire. En Afrique, par exemple, les professionnels des musées se sont progressivement opposés d'une part aux anciennes institutions muséales africaines qui étaient indéniablement associées à l'Occident et à son ancienne entreprise coloniale (Bouttiaux, 2007) et, d'autre part, à ce qui peut être considéré comme une seconde vague de création-réhabilitation de musées, qui a été menée après la colonisation. Cet enthousiasme des nouveaux États pour les musées n'était en effet pas dénué d'intérêts politiques puisque l'objectif reconnu était souvent de construire une identité nationale en effaçant les spécificités historiques, linguistiques et ethnographiques héritées des populations dont les territoires ancestraux étaient souvent très différents de ceux fixés par les nouvelles frontières imposées lors de la décolonisation. Le musée a ainsi participé à la création d'un « imaginaire collectif » (Anderson, 1996) qui cherchait à faire émerger un sentiment d'appartenance à une communauté.

C'est ainsi qu'en réaction à ces processus, de nombreuses populations minoritaires ou sans accès aux structures de pouvoir dominant, ont développé leurs propres musées pour défendre leurs cultures, affirmer leur identité, devenir visibles ou même continuer à exister (Bouttiaux, 2007 ; Paillalef, 2017 ; Girault, 2016). Depuis les années 2000 des communautés villageoises africaines explorent également des formes très novatrices comme celles des banques culturelles, qui sont de petites institutions gérées directement par des villageois. Elles ont pour principal objet de développer, en leur sein, des actions de protection et de promotion du patrimoine matériel local, ainsi que des activités génératrices de revenus. Selon Girault (2016), il s'agit d'une expérience très novatrice en Afrique subsaharienne en termes de protection du patrimoine, car elle offre

une alternative à la vente d'objets culturels aux touristes. De fait, en déposant de façon transitoire un ou des objets culturels dans ces banques culturelles, le dépositaire obtient en échange un prêt pour financer un projet de développement local qui bénéficiera à l'ensemble de la communauté. Si, pendant cette période, le dépositaire souhaite utiliser l'objet pour une activité spécifique à sa culture, il lui est momentanément rendu. Il convient de noter que la grande majorité des prêts alloués ont été remboursés.

Si l'on revient en Amérique latine, on constate que ce phénomène de contestation des concepts s'exprime également avec force entre certains courants muséologiques théoriques et les actions et missions réalisées par des musées. Au Chili, par exemple, tout en se référant aux musées archéologiques, les travaux de Correa-Lau et al. (2019) montrent que ceux-ci se sont imposés comme proposition muséologique dominante de « faire parler des bouches mortes » ou, comme le souligne Guillermo Bonfil Batalla (2011) dans le cas du Mexique, de « faire entrer l'Indien dans le musée ». Il s'agit alors d'un mécanisme d'encapsulation des manifestations culturelles dans un passé lointain et éteint sans aucun lien avec la richesse des cultures vivantes qui luttent pour maintenir leur identité et, même dans certains cas, pour obtenir la reconnaissance des États dont elles font partie.

Néanmoins, nous trouvons également des expériences très réussies, telles que les actions de restitutions d'objets menées depuis le premier semestre 2019 par le Ministère chilien de la Culture, des Arts et du Patrimoine et le Service National du Patrimoine culturel, qui font partie du même ministère. Il s'agit, à la demande des communautés elles-mêmes, de restituer le précieux héritage des cultures Rapa Nui et Yagán. Dans ce contexte, le Musée d'Anthropologie Martín Gusinde (l'institution muséale la plus méridionale du monde) met actuellement ce patrimoine à la disposition des habitants de la communauté Yagán qui sont à l'origine de cette collection qui entretiennent également des liens étroits de collaboration et d'échange culturel avec cette institution étatique et qui, grâce à ces actions réparatrices, selon son directeur, ont pu récupérer par l'observation d'objets anciens des connaissances et des formes de vannerie dont la trace s'était perdue.

Aujourd'hui, de nombreux projets très différents, réalisés par des professionnels qui ne représentent pas nécessairement le contexte décrit ci-dessus, ou qui ont commencé leurs activités sans connaître ces expériences, ont donné un nouvel élan à la muséologie en appelant à des actions telles que le contact avec le territoire, la participation sociale, la critique de l'État et de ses institutions

et la démocratie culturelle. Ainsi, de nombreux professionnels et techniciens de musées ont tenté, pas toujours avec le succès escompté, d'adopter des stratégies participatives et/ou critiques basées sur des échanges avec les bénéficiaires finaux de leurs activités (habitants, usagers, élus, responsables communautaires et associatifs, membres de la diaspora, etc.). Au regard de toutes ces actions, les notions de muséologie participative, de muséologie sociale et de muséologie critique apparaissent comme une sorte de colonne vertébrale sur laquelle s'appuient des expériences très diverses, souvent inspirées des principes de la Table ronde de Santiago – musée intégral et musée action – (Chagas, 2007), et de la Charte pour la Défense du Patrimoine culturel du Mexique (1976), mais aussi des contextes dans lesquels se développent nombre de ces projets (traumatisme des dictatures, de la décolonisation, de la pauvreté extrême).

S'il existe à ce jour divers courants de muséologie, certains auteurs (Orellana, 2007 ; Simon, 2010 ; Correa-Lau et al., 2019 ; Florencia & Ramírez, 2020) s'accordent sur la nécessité d'intégrer les populations locales dans les divers aspects de la gestion du musée. Ils s'attachent notamment aux réflexions qui touchent aux limites et aux droits des communautés à sélectionner les objets qu'elles considèrent comme faisant partie de leur patrimoine, de participer à l'interprétation de ces collections, de mener des investigations, de conserver et d'exposer les biens culturels qu'elles produisent. Ainsi, comme le soulignent Correa-Lau et al. (2019), les musées peuvent être des agents importants dans la création d'espaces où s'expriment d'autres clés d'interprétation. « Dans ce contexte de lutte entre la vision restrictive du patrimoine qui protège l'exécution d'actions homogénéisantes et artificielles sur les villes, les objets et les sujets, et la conception des territoires comme des tissus vivants, comme un système qui exprime un patrimoine habité et hétérogène, les musées peuvent être des acteurs significatifs dans le processus de réduction du « mécontentement patrimonial ». La participation, le caractère interdisciplinaire de leurs équipes et l'inclusion des communautés proviennent d'approches muséologiques innovantes à la fin du XXe siècle, comme les écomusées et les musées communautaires » (p. 198).

Il est à noter que ces nouvelles formes de gestion du patrimoine ont également connu un développement important en Amérique du Nord, notamment dans le cadre de la création de musées liés aux populations autochtones (Shannon, 2009) et aux minorités. Suite à ces réflexions et aux changements qui ont eu lieu, les notions de patrimoine et de participation sociale au sein des institutions muséales se sont grandement diversifiées et enrichies, un phénomène qui

reflète l'impact sur ces organismes de l'incorporation des expériences et des connaissances locales (Bounia, 2017).

Comme nous venons de le souligner au cours des dernières décennies on a pu observer l'émergence de résistances et/ou d'expériences qui ont très largement remis en question les concepts centraux qui ont contribué à la création de la muséologie occidentale. Il convient néanmoins de souligner que cette évolution n'est ni souhaitée, ni partagée par tous les professionnels de musées. Ainsi, certains responsables de l'ICOM qui s'alignent indéniablement sur l'esprit de la Table ronde de Santiago ont souhaité faire évoluer la définition des musées pour souligner la prise en compte des populations. Ils ont, à cet égard, soumis au vote en 2019 une nouvelle définition du musée dont le deuxième paragraphe était le suivant: « Les musées ne sont pas à but lucratif. Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en partenariat actif avec et pour les diverses communautés afin de rassembler, préserver, étudier, interpréter, exposer et améliorer la compréhension du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l'égalité et au bien-être mondial. Indépendamment de la manière très brutale dont cette nouvelle définition a été présentée, et qui a été fortement contesté par de nombreux membres de l'ICOM⁵, le contenu même de celle-ci a également fait l'objet de vives critiques. Selon Chaumier (2019), c'est parce qu'elle met en tension deux conceptions du rôle principal des institutions muséales : d'une part, la constitution et la présentation des collections, et d'autre part, le fait de servir la société et le public. La participation effective des institutions muséales à la vie de la ville reste donc au centre de nombreux débats.

*

Compte tenu, d'une part, des évolutions réalisées dans le monde des musées et que nous avons succinctement décrites ci-dessus, et d'autre part des changements profonds qui affectent nos sociétés (environnement, justice sociale, santé etc.), nous avons souhaité, presque cinquante ans après la Table ronde de Santiago du Chili, organiser, dans cette même ville, un Colloque international sur la muséologie sociale, participative et critique. Nous sommes en effet persuadés qu'aucune analyse critique se référant aux travaux réalisés dans les musées communautaires au cours des dernières décennies, n'est possible sans se référer aux droits des individus. Il nous a donc semblé fondamental de retenir des communications analysant, sous le prisme du genre, de la diversité

⁵ Dans la table introductive du colloque, François Mairesse et Yves Bergeron ont largement abordé ce sujet.

culturelle des habitants et des territoires où les identités sont mis en scène, de multiples réalisations proposées pour co-construire une société dans laquelle le patrimoine est perçu non seulement comme une caisse de résonance de ce qui se passe au niveau local, mais aussi comme une possibilité de contribuer à une société plus juste et plus égalitaire.

Tous les contributeurs, majoritairement issus du monde latino américains, partagent un intérêt commun pour l'étude et/ou le développement de pratiques communautaires inclusives contribuant ainsi à améliorer les actions sur les processus de validation et de présentation du patrimoine des communautés, de leurs territoires, de leurs ressources et de leurs connaissances. Leurs travaux respectifs, présentés ci-après, donnent un aperçu des expériences et des recherches récentes qui nous invitent également à analyser l'instrumentalisation commerciale et/ou politique du patrimoine, de la recherche d'identité à la construction de la nation, et la résilience des musées en temps de pandémie.

La première communication de ces actes rentre tout à fait dans ces objectifs. En effet, si au niveau international la muséologie en Amérique latine évoque de nombreuses expériences novatrices et parfois même révolutionnaires, participant ainsi activement au développement de courants muséologiques critiques et participatifs, il semble que la grande contribution des femmes, en Amérique latine et bien avant la Table ronde de Santiago du Chili, soit souvent beaucoup moins connue. Sur la base de l'analyse de diverses sources historiographiques, la contribution de Yocelyn Valdebenito contribue ainsi à combler ce vide en décrivant et analysant le concept muséologique retenu par Laura Rodig Pizarro (1901-1972). L'auteure précise tout d'abord que cette artiste, éducatrice, intellectuelle féministe et muséologue a initié son approche tout d'abord dans le cadre de la création d'une exposition d'art, réalisée en solidarité avec les victimes du tremblement de terre de Chillán en 1939, puis au sein d'un musée d'art à Magellan. Compte tenu des intérêts politiques de Laura Rodig Pizarro (dévouement pour l'art des enfants et l'autonomisation comme réalisation de la valeur intrinsèque de l'être humain) et de son combat inlassable pour la justice sociale en faveur des plus démunis, Yocelyn Valdebenito affirme que Laura Rodig Pizarro a ainsi promu une muséologie en opposition à la conception d'un musée nécrophile, c'est-à-dire rempli d'objets inertes, statiques et décontextualisés de leur vie quotidienne. Son innovation prend corps dans une muséologie « biophile » au sein de laquelle les communautés ont eu un rôle primordial pour la valorisation de ce qu'elle décrit comme un patrimoine public en y intégrant donc l'art popu-

laire produit le plus souvent par des sujets exclus, comme des paysans et des enfants.

Dans les paragraphes suivants, nous avons tout d'abord rassemblé les présentations qui analysent les obstacles récurrents, à court, moyen et long terme, à la pratique du partenariat dans les musées. D'autres auteurs visent à analyser la participation des communautés aux activités du musée : comment sont définies les communautés locales concernées par la création ou la rénovation d'un musée ? Comment sont constituées les équipes de travail communes entre le musée et les communautés ou minorités ? Comment sont prises les décisions pertinentes concernant la collecte et l'interprétation des objets, la fixation des objectifs et la proposition des activités à réaliser ? D'autres auteurs s'intéressent à la participation des communautés dans le choix et la manière de traiter les questions qui soulèvent des conflits dans la société actuelle (femmes, migrants, habitants des bidonvilles, population LGTBI+, prisonniers). Quelles sont les limites institutionnelles au traitement de ces questions controversées qui concernent les communautés ? S'agit-il d'une participation réelle ou d'une instrumentalisation des communautés ? Enfin, en écho aux initiatives prises par le mouvement des écomusées, certains auteurs s'intéressent à la participation des communautés pour la politique d'acquisition et de requalification des collections (objets rituels, objets contemporains) et/ou au choix des modes de gestion des collections, notamment en ce qui concerne les objets sacrés. Qu'est-ce qui constitue le patrimoine pour ces groupes sociaux ? Comment sont considérés les objets « sans statut patrimonial » qui illustrent l'évolution des matériaux utilisés dans la conception et la construction des objets culturels ?

1. QUELQUES OBSTACLES RÉCURRENTS À LA PRATIQUE PARTENARIALE DANS LES MUSÉES

Depuis l'émergence du courant de la nouvelle muséologie⁶, qui a eu pour principale innovation de mettre les publics au centre des problématiques muséales, les responsables de musée ont progressivement démultiplié les modalités de participation des publics, faisant de ces derniers des acteurs centraux dans la conception, la réalisation, voire la diffusion de contenus culturels. La contribution de Rebecca Lemay-Perreault souligne les changements de toutes les fonctions muséales et la métamorphose en cours, parfois douloureuse, de la culture professionnelle. Sur la base d'études de cas réalisées au Québec (Canada), l'auteure précise que les publics sont mis à contribution pour participer au commissariat d'exposition ; pour contribuer au projet de renouvellement des espaces accessibles aux publics et à sa scénographie ; ou pour s'impliquer dans une démarche d'inventaire participatif sur la distribution géographique du papillon Monarque du Canada (*Danaus plexippus*). Cette nouvelle logique participative entraîne deux registres de changements dans les institutions culturelles. Les professionnels deviennent progressivement des facilitateurs de réseaux afin de garantir cohérence, pertinence et esthétique des contributions des publics ce qui implique la disparition d'une organisation hiérarchisée du travail au profit d'une gestion transversale où les pouvoirs se déplacent au gré des exigences des projets. Faisant sienne la critique formulée par Lynch (2011), Rebecca Lemay-Perreault dénonce cependant la nature souvent cosmétique des relations entre le musée et ses visiteurs, soit des relations ancrées dans une dynamique de consultation plutôt que dans celle de la collaboration. En dépit de ce portrait en clair-obscur de la contribution des publics dans la réalisation de divers projets muséaux, la flexibilité des structures institutionnelles qui les accueille d'une part et, d'autre part, l'effacement de l'expert-professionnel qui partage maintenant son autorité sont, selon cette auteure, des signes évidents des mutations qui s'opèrent peu à peu.

⁶ Comme le précise André Desvallées (1992), il est difficile de situer exactement la naissance de ce courant que l'on peut imputer en France en 1966 aux journées de Lurs générant par la suite les premiers musées in situ de parcs naturels et/ou en 1969 à Brooklyn (USA) au Séminaire sur les musées de quartier « Un musée pour le peuple » (MUSE), et /ou en 1972 au Chili lors de la table ronde de Santiago, et/ou en 1982 en France avec la création de l'association « Muséologie nouvelle expérimentation sociale ». En soulignant ces racines variées et profondes, André Desvallées se demande si finalement le véritable point de départ international de ce courant ne se situe pas en France, en 1971, entre Paris, Dijon et Grenoble lors de la neuvième Conférence générale de l'ICOM dont le thème était « le Musée au service des Hommes aujourd'hui et demain » (p. 17).

Les deux contributions suivantes analysent, sous des angles différents, le contexte spécifique de l'Espagne, pays qui a souffert d'un régime dictatorial de 1936 à 1975 et qui, en conséquence, a été maintenu hors de toute influence intellectuelle internationale. Les auteurs font part d'un véritable essor de création de musées après la mort de Francisco Franco (1975), tout en soulignant le fait que certains responsables se sont écartés de la muséologie traditionnelle (basée sur les notions de public, de collection et de musée) pour initier des approches plus novatrices qui s'articulaient sur la communauté, le patrimoine et le territoire. Les recherches et les publications en matière de muséologie et de patrimoine ainsi que les expériences muséales, qui ont pu se développer avec le retour de la démocratie, nous sont tout d'abord présentées par Óscar Navajas Corral. Il précise que les premières expériences directement liées aux postulats de la Table ronde de Santiago du Chili et de la Nouvelle Muséologie se situaient dans trois régions à forte identité culturelle : la Galice (Allariz), la Catalogne (Valls d'Àneu) et l'Aragon (Molinos). Si ces expériences semblent aujourd'hui diminuer il souligne néanmoins la multiplication des musées locaux qui ont été impulsés par des membres de la société civile. Il s'agit par exemple de l'émergence progressive d'une centaine d'établissements dont les responsables revendiquent une appartenance aux écomusées, sans pour autant qu'ils respectent les fondements de ce courant. Óscar Navajas Corral conclut que, si en de nombreuses occasions en Espagne le musée intégral de la Table ronde de Santiago du Chili se limite à une vision territoriale du projet qui n'est pas inclusive, il semble néanmoins que la voie qui a ainsi été ouverte se base sur l'utopie qui favorise une aspiration à la créativité, l'initiative et l'action culturelle communautaire.

Dans le contexte plus spécifique du Pays basque espagnol, et comme cela a été observé à maintes reprises au niveau international notamment pour des écomusées, Iñaki Díaz Balerdi va démontrer que sous le couvert du soutien financier qu'elles apportent, les autorités politiques locales ont tenté de reprendre le contrôle des expériences novatrices qui fonctionnent. Ainsi Iñaki Díaz Balerdi, plusieurs décennies après leur création, analyse les conséquences actuelles des contextes spécifiques de trois musées dont les créateurs s'étaient inspirés de la Table ronde de Santiago du Chili. Dans son étude monographique il prend en compte la localisation (milieu rural ou urbain), le statut des porteurs de projets (association ou municipalité), le type de gestion (professionnel ou assemblage)... Il précise toutefois que, bien qu'ils aient tous joué un rôle important en tant qu'élément de cohésion sociale et de dynamisme économique dans les

zones marginalisées ou en déclin, dans les trois exemples étudiés, les pouvoirs politiques ont voulu prendre le contrôle des installations. Selon l'auteur, cette récupération de projets muséaux novateurs reflète un courant de pensée dominant selon lequel des projets culturels ne peuvent être réalisés, à long terme et de manière viable, sans verser dans des modes ou tendances qui se concentrent uniquement sur le spectaculaire et le simulacre du capitalisme néolibéral.

D'autres auteurs ont basé leurs travaux sur l'analyse du rôle social du musée et des différentes modalités de prise en compte des publics pour la mise en place des activités culturelles.

2. ANALYSER LA PARTICIPATION DE LA COMMUNAUTÉ AUX ACTIVITÉS DES MUSÉES

Mario Vázquez, en appliquant en tant que directeur de La Casa del Museo (1972-1980, Mexique) le concept de musée intégral issu des accords de la Table ronde de Santiago du Chili, a sans aucun doute initié le mouvement de participation sociale dans la muséologie mexicaine et plus généralement dans la muséologie participative et communautaire en Amérique latine. En étudiant l'ensemble des archives trouvées jusqu' en 2014 et en réalisant des interviews avec des membres de l'équipe de travail et en faisant des visites ethnographiques dans les localités où les expositions ont été présentées, Leticia Pérez Castellanos identifie certains effets à long terme des pratiques muséales extra-muros de La Casa del Museo. Elle analyse plus spécifiquement l'évolution de la participation culturelle holistique des populations dans le cadre de la conception de certaines expositions. Cette analyse contribue, sans dévaloriser le travail fondateur de la Casa del Museo, à démythifier le principe de la muséologie participative pour en souligner les limites et les obstacles.

Laura Evangelina Dragonetti, Raquel Elizondo Barrios et Olga Bartolome prolongent cette réflexion en analysant quelques expériences réalisées avec la communauté par le Musée scolaire de l'école normale Agustín Garzón Agulla à Córdoba (Argentine) dans le cadre de sa reconfiguration et de sa reconstruction. Les auteures soulignent tout d'abord certaines tensions et obstacles rencontrés (formes de participation et leur durée; différences générationnelles en lien avec les positions actuelles sur les questions de genre et le langage inclusif ; proposition d'une esthétique muséographique qui répond davantage à une image scolaire et artisanale...). Elles précisent néanmoins que ce travail collaboratif a sans

aucun doute favorisé le sentiment d'appropriation du musée en tant qu'espace de rencontre, de formation et de création de liens. Se référant aux travaux de Mario Chagas, elles insistent enfin sur la nécessité de rechercher un consensus pour la prise de décision (comme en témoignent dans l'exemple analysé les expositions, la production d'affiches, les ateliers, les scénarios, les activités...).

Cette réflexion critique sur la pratique de la muséologie participative est partagée par Laura Moreno Barbosa qui, sur la base de l'expérience du volontariat réalisé au sein du Musée du Verre de Bogotá, analyse les contrastes entre les besoins institutionnels, les limites des acteurs locaux au regard de la législation nationale. Elle fait ainsi le constat que, malgré les bénéfices réciproques attendus tant pour l'institution que pour le volontaire, le volontariat donne des résultats mitigés par l'existence d'un certain désengagement souvent prématuré. A partir de son expérience, Laura Moreno Barbosa propose alors des alternatives pour augmenter les ressources et optimiser la relation entre le bénévole et l'institution, en fournissant des lignes d'action aux musées qui se trouvent dans des situations similaires. Celles-ci sont regroupées en cinq procédures : la planification des actions stratégiques à réaliser ; la recherche et la sélection des volontaires ; la formation et le renforcement de leur motivation ; le suivi et l'évaluation des objectifs ; et la planification du désengagement. L'auteure conclut en précisant qu'un musée communautaire indépendant doit pouvoir tirer parti de l'engagement communautaire, notamment par le développement du volontariat, mais en respectant le principe de réciprocité, ce qui implique de répondre aux besoins personnels de croissance, d'apprentissage et de reconnaissance afin d'établir des relations durables et fructueuses.

En contrepoint de ces présentations critiques, cinq contributions témoignent des conséquences de la participation du public aux musées pour la création d'un sentiment d'appartenance et/ou du renforcement d'une (nouvelle) identité communautaire. Fernando Ossadon s'appuie ainsi sur une étude de cas réalisée au sein du musée en plein air de San Miguel (Chili), créé en 2010, qui promeut les arts visuels urbains ou de rue, en privilégiant la participation des populations locales. Après avoir présenté les résultats d'une enquête qualitative portant sur l'impact des 65 peintures murales monumentales réalisées dans les maisons du quartier et dans la Villa San Miguel, l'auteur confirme l'impact favorable de ce musée en plein air dans la création d'un imaginaire collectif. Il souligne néanmoins des nuances et parfois des positions contradictoires qui s'apparentent vraisemblablement à l'existence d'une nouvelle communauté résidentielle. Les résultats obtenus reflètent en effet tout à la fois l'existence

d'une forte identité collective, enracinée dans un passé commun et une tradition populaire, et la coexistence de visions idéologiques et de rêves générationnels contrastés quant à l'avenir. Enfin, l'auteur souligne que la notoriété du « musée », désormais fréquenté par des touristes nationaux et internationaux, renforce l'esprit et le sentiment d'appartenance des villageois, et même l'image qu'ils ont d'eux-mêmes.

Anamaría Rojas Múnera, Karin Weil González et Kémel Sade Martínez présentent et analysent le projet de réseau de musées d'Aysén qui, en 2019, rassemble 27 musées et initiatives de musées dans 8 des 10 municipalités de la région (Patagonie, Chili). Ils commencent par souligner que les caractéristiques géophysiques de ce territoire complexe constitué d'îles, d'archipels, de canaux et de fjords ont historiquement déterminé sa dynamique sociale et l'imaginaire généralisé de l'isolement, ce qui a influencé la création de musées communautaires. Les principaux résultats de leurs recherches mettent en évidence le rôle des musées ruraux qui, en favorisant les partenariats avec les communautés, ont pu renforcer le sentiment d'identité en créant leurs propres récits, basés sur le sentiment d'appartenance à un lieu, en tant qu'habitants de la Patagonie. En définitive, ils estiment que, par leurs présentations et leurs activités, ces musées contribuent à la décolonisation de l'imaginaire d'Aysén, qui ne peut plus être conçu comme une « frontière à civiliser ».

Deux autres contributions soulignent l'impact de la mobilisation des habitants en tant que guides-interprètes de leur patrimoine sur le développement d'un sentiment d'appartenance, tout en permettant à certains de tirer un bénéfice financier de cette opération.

Luz Helena Oviedo et Isabel Acero nous présentent et analysent l'ensemble d'un processus qui a conduit des jeunes habitants du désert de Tatacoa (centre de la Colombie) formés par des membres du Smithsonian Institute for Tropical Research et de Parque Explora à devenir « vigiles du patrimoine » en regroupant des collections paléontologiques qui vont être, par la suite, mises en scène au sein d'une exposition. Ce groupe de vigiles, en partenariat avec ces institutions, ont en effet développé des activités et des projets qui favorisent la conservation, la protection et la diffusion de ce patrimoine naturel par des processus de sensibilisation et d'appropriation sociale destinés à leur propre communauté et aux futurs visiteurs de la région. Pour créer l'exposition « Territoire fossile, histoires vivantes », chaque partenaire a apporté sa contribution : le Smithsonian a joué le rôle de commissariat scientifique ; les jeunes Vigiles du patrimoine ont mis à

disposition leurs collections de fossiles et de copies, leurs carnets de terrain et leurs photographies, des enregistrements et des textes relatant leurs histoires personnelles liées à la paléontologie, etc. ; enfin le Parc Explora a pris en charge la muséographie. Cette initiative a permis, selon les auteures, non seulement de renforcer les connaissances des visiteurs de l'exposition sur la valeur de la protection du patrimoine local, mais elle constitue également une source possible de développement pour la communauté. Pour conclure Luz Helena Oviedo y Isabel Acero, en référence à Espacio Visual Europa (2016)⁷, précisent qu'à travers la participation des communautés à la définition, la gestion et la socialisation des biens culturels et naturels, leur pratique est axée sur le concept du musée en tant que projet collectif.

Denise Pozzi-Escot, Carmen Rosa Uceda et Rosangela Carrión analysent diverses activités proposées par le sanctuaire archéologique de Pachacamac considéré comme l'un des plus importants du Pérou. Il nous semble tout d'abord important de rappeler que, dans le cadre de la valorisation du patrimoine archéologique, les rapports avec les populations locales sont souvent difficiles, voire même problématiques quand les sites archéologiques sont situés dans des territoires où, suite à de nombreuses migrations, de nouvelles populations se désintéressent des cultures mises en évidence par les archéologues (Valdez, 2019). Il convient néanmoins de noter qu'il est parfois possible d'envisager des formes de participation très fructueuses entre les populations locales et les archéologues comme le pratique Ottino (2006) aux îles Marquises. Ainsi les auteures montrent que les stratégies d'approche qui ont été proposées pour la mise en valeur du sanctuaire archéologique de Pachacamac ont abouti à des activités qui permettent l'intégration respectueuse de la communauté en promouvant des activités qui réaffirment l'identité et préservent la culture locale. Elles se basent notamment sur l'impact du travail réalisé avec 19 jeunes qui ont pu accompagner, à vélo, environ 2000 visiteurs dans le circuit archéologique du sanctuaire, ce qui a motivé leur identification à Pachacamac tout en leur procurant un petit revenu. Les auteures affirment également, qu'en définissant conjointement au sein du sanctuaire une zone pour les cérémonies et les offrandes les représentants de la population locale et l'équipe du musée assurent la cohésion sociale et la coexistence entre les habitants et les touristes, sans aucun type de discrimination.

⁷ Visual Space Europe (EVE) est une entité qui regroupe des enseignants et des conférenciers dans différents domaines de la muséologie, de la muséographie didactique, de la communication institutionnelle, du marketing et de la gestion des musées, de l'identité institutionnelle et de l'innovation technologique appliquée aux expositions des musées locaux.

Aldana Fernández Walker se réfère, quant à elle, à une approche complètement différente en présentant des initiatives destinées à des personnes âgées ou des adolescentes en situation de vulnérabilité. Certaines expériences menées, entre 2016 et 2019, auprès des personnes âgées par le Museo Evita de Buenos Aires en collaboration avec diverses institutions, avaient pour objectif de leur permettre de devenir guides de ce musée. Pour les responsables de ce musée biographique célébrant une femme politique qui a ses fervents défenseurs et détracteurs, l'objectif initial était non seulement de leur offrir une formation adéquate de guide interprète mais, aussi et surtout, de leur permettre de développer une pensée créative et critique. L'auteure décrit ainsi la planification, les objectifs et le développement de ce programme de bénévolat ainsi que celui du projet *New Struggles, Same Inspiration*, qui consistait à travailler avec des adolescentes et des jeunes femmes dans le cadre du centenaire d'Evita. Dans ce dernier programme le travail réflexif a porté sur le droit à la culture et sur les questions de genre, en planifiant une activité participative qui devait favoriser l'accès de ces jeunes filles/femmes à la ville et à ses espaces culturels. Les jeunes participantes ont également été sollicitées pour réaliser des photographies, vidéos, dessins, ou écritures qui ont été diffusées sur les réseaux sociaux du musée. En affirmant leur propre identité, elles devaient donc établir un lien entre le travail d'Evita et leur propre vie quotidienne. Aldana Fernández Walker considère que ce dernier projet a été un succès dans le sens où il a permis de penser le musée et ses objets, en fonction non pas des connaissances qu'ils peuvent transmettre, mais des interprétations que ces jeunes formulent à leur égard.

Enfin, deux contributions font référence à des expériences de création de musées en lien avec la population. En accord avec la définition d'un écomusée proposée par Rivière (1985) Raúl Dal Santo décrit et analyse le processus participatif permanent mis en place à l'Ecomusée du paysage de Parabiago (Italie). Celui-ci a permis de connaître le patrimoine communautaire au sein d'un réseau complexe d'agents institutionnels, économiques et du secteur non lucratif ou de citoyens individuels, et de le gérer et le régénérer grâce à des accords de coopération mis en œuvre avec de grandes ressources humaines. Selon cet auteur, il s'agit effectivement d'un modèle de gouvernance et d'un projet de territoire capable d'aborder et d'intégrer les aspects physiques, de gestion et de procédures, et de relier les intérêts généraux à ceux du secteur privé. Raúl Dal Santo conclut son article en affirmant que les résultats obtenus par l'Ecomusée de Parabiago peuvent être lus en relation avec les changements qui se sont produits ou qui ont

été déclenchés dans la communauté : changements dans la façon de travailler, changements culturels (dimensions relationnelles et sociales), et enfin, changements physiques par l'amélioration du paysage, tant du point de vue culturel et perceptif, que du point de vue de santé et de la sécurité de l'agro-écosystème.

Daniel Cartes et David Romero décrivent également le processus participatif mis en place pour la création du musée de Tomé (Chili). Suite à la faillite, en 2007, de la centenaire usine textile Bellavista Oveja ce projet, initié par le Conseil communal du patrimoine de Tomé, avait pour objectif de mettre en valeur le patrimoine culturel, industriel et historique de cette ville (Desrosiers, 2011) tout en le valorisant en tant qu'outil de développement touristique et économique (Davallon, 2006). Si le groupe de quarante d'habitants réunis pendant 4 jours de travail et d'échanges, n'a pas pu déboucher sur un projet concret de musée, ce travail collaboratif a permis de fixer le cadre de création de ce musée qui devait traiter des micro-histoires de ces citoyens ordinaires (ruralité, arts de la pêche, passé des Mapuche/Lafquenche, par exemple) et de celles qui ont acquis des connotations historiques comme certains artistes locaux reconnus au niveau national. Les auteurs précisent enfin qu'en souhaitant présenter de façon plus critique le rôle joué par les usines textiles (paternalisme industriel, ségrégation des sexes que le modèle industriel a reproduit) ces habitants ont souhaité problématiser leur histoire, ce qui inclus leur démarche dans le courant de la nouvelle muséologie ou même de la muséologie critique.

Comme nous l'avons déjà précisé, suite aux initiatives des protagonistes des musées communautaires, le principal objectif du mouvement de muséologie sociale et solidaire a été d'apporter une aide concrète aux citoyens touchés par la pauvreté et aux populations qui ont été ostracisées par la société (LGBTI+, migrants, personnes privées de liberté, populations autochtones...) et d'aider les personnes et les peuples qui aspirent à la liberté et à la dignité humaine à changer leur vie. Ainsi, des initiatives ont été prises pour promouvoir des groupes sociaux historiquement absents des musées, qui ont pu ensuite aborder, sans filtrage, les questions controversées qu'ils jugeaient pertinentes pour leurs communautés. Nous avons donc regroupé dans la section suivante les contributions des auteurs qui ont travaillé sur ces questions.

3. PARTICIPATION DES COMMUNAUTÉS AU CHOIX ET À LA MANIÈRE DE TRAITER LES QUESTIONS QUI SOULÈVENT DES CONFLITS DANS LA SOCIÉTÉ ACTUELLE (LGBTIQ+, MÉMOIRE, MIGRATIONS, RACISME)

La Déclaration de Fribourg sur les Droits culturels (2007) rappelle que ces droits ont été affirmés principalement dans le cadre des droits des minorités et des peuples autochtones, et qu'il est essentiel de les garantir universellement, en particulier aux plus défavorisés. Sur cette base certaines institutions muséales s'engagent à mettre en lumière des populations souvent rejetées tout en valorisant leurs cultures et / ou leurs mémoires.

Dans ce cadre, Darío Aguilera, Carmen Muñoz et Viviana Zamora présentent le groupe de femmes *Arpilleras de La Ligua*, et rendent compte de la mise en œuvre d'une approche de « musée partagé » au Musée de La Ligua. Les auteures montrent dans quelle mesure ce groupe a rendu visible, au sein de leur communauté, des groupes sociaux historiquement absents dans les espaces culturels, tels que les femmes, les migrants, les travailleurs, les enfants et les peuples autochtones. Avec la toile de jute pour médium artistique et expressif, elles ont pu mettre en lumière des questions actuelles de grand intérêt pour leur communauté comme les problèmes socio-environnementaux qui affligent leur territoire (gestion de l'eau par exemple). Par la création de deux nouvelles expositions itinérantes : sur les « camps miniers », qui présente une façon disparue d'habiter leur territoire, et la « Marche de la faim », qui fait référence à une lutte qui a conduit les mineurs et leurs familles sur un trajet de plus de 21 km, elles revendiquent la présentation de leurs mémoires et du rôle historique des femmes dans la province de Petorca. Selon ces auteures, il s'agit donc d'un exemple concret des avantages que l'idée d'un « musée partagé » apporte au travail muséal, où la communauté locale, de manière authentique et volontaire, participe activement au travail social et éducatif que le musée déploie sur son territoire.

Les musées de favelas, tels qu'ils se développent notamment au Brésil, ont des objectifs assez similaires à l'instar du *Museu dos Quilombos e Favelas Urbanas*, inauguré en 2012, qui se trouve dans le quartier Santa Lúcia à Belo Horizonte (Brésil). Suite à une discussion d'un groupe de jeunes de ce quartier sur l'importance de préserver la mémoire autour du projet social et culturel *Quilombo do Papagaio* a émergé l'idée de la création du *Memorial do Quilombo* pour permettre l'accès aux archives et aux documents déjà rassemblés. Quatre ans plus tard, le père Mauro Luiz da Silva a transformé ce Mémorial en *Museu dos Quilombos e Favelas Urbanas* afin d'exposer un point de vue historique sur

les noirs et les pauvres des favelas de Belo Horizonte, qui sont rarement représentés comme personnages et/ou impliqués comme partenaires dans les institutions de mémoire de la ville. Comme le précise Samanta Coan, c'est sur la base des concepts de race et de classe que l'équipe du musée a réinterprété les objets, perçus comme des supports pour exposer des histoires et des mémoires vivantes du territoire. En mettant l'accent sur l'histoire orale, l'exposition « Domestique, de l'esclavage à l'extinction – Une anthologie de la chambre de bonne au Brésil » a été conçue pour interroger la place des femmes noires et pauvres dans le pays. Samanta Coan analyse les apports d'une approche décolonisée des représentations sociales des femmes noires et pauvres qui, tout en révélant un éventail plus large de souvenirs traumatisants d'exploitations et de luttes, cherche à interroger les discours qui prévalent dans l'imaginaire social brésilien afin d'imaginer de nouvelles formes de relations sociales dans la sphère domestique.

Mauricio Soldavino, Pablo Soto, Kareen Standen et Marcela Torres présentent certains musées qui ont travaillé avec la communauté trans-genres et d'autres musées qui ont intégré les thèmes LGBTI+ en créant des musées virtuels. Ils font tout d'abord une revue de la bibliographie relatant les principales étapes de la prise en compte progressive de la problématique LGBTI+ dans des musées américains et européens par la constitution de collections de documents d'archives, d'artefacts et d'arts graphiques liés aux personnes LGBTI+ puis à la conception d'expositions. Ils décrivent par la suite le travail collaboratif réalisé entre le service d'Education de Médiation et de la Citoyenneté du Musée Historique National (Santiago du Chili) et le Centre Educatif Selenna (École Amaranta). Il s'agit d'une école privée autogérée qui accueille des garçons et des filles, majoritairement transgéniques, qui ont souvent subi des discriminations au sein de l'éducation formelle traditionnelle. Les modalités de traitement des programmes scolaires et les activités proposées abordent divers aspects : les questions d'identité (qui sont-ils, quels sont leurs rêves, que pensent-ils, comment ils vivent-ils...), le fait de rendre visible l'existence de « pouvoirs » qui cherchent à faire respecter la règle en niant la diversité tout en discutant du fait qu'au Chili la discrimination se traduit le plus souvent par des mauvais traitements. Selon les entretiens réalisés par ces auteurs, les activités menées en 2019 ont eu un impact positif sur ces jeunes enfants. Ainsi, dans le cadre de la célébration des festivités nationales, certains élèves n'ont pas voulu participer aux danses typiques que toutes les écoles exécutent lors de ces cérémonies, choisissant, de

leur propre initiative, de travailler sur leurs objets préférés et leurs histoires personnelles en « s'inspirant ainsi de ce qu'ils ont vécu et appris dans l'activité soit le fait de s'autoriser à transmettre une grande partie d'une vérité niée pendant trop longtemps ».

Les populations les plus invisibles et socialement indésirables, dans tous les pays, sont indéniablement les populations carcérales, privées de leurs droits humains les plus fondamentaux, notamment le droit à la culture. Sur la base de son expérience acquise dans l'Espace d'action éducative de la Pinacoteca de São Paulo Gabriela Aidar partage l'expérience socio-éducative développée avec les personnes privées de liberté (jeunes et adultes, hommes et femmes), à travers les partenariats menés depuis 2008 avec la Fondation Casa et depuis 2017 avec l'administration pénitentiaire de l'Etat de São Paulo. Cette expérience pratique l'amène à tenter de problématiser la relation entre la pratique muséale des musées traditionnels et les hypothèses d'une muséologie plus engagée socialement, en soulignant ses limites et ses potentialités. De 2017 à 2019 trois actions différentes ont été développées avec le Secrétariat de l'administration pénitentiaire : une série de rencontres avec une vingtaine de prisonniers, cinq réunions dans une prison pour femmes favorisant l'expérimentation plastique et le débat sur les questions d'identité et, enfin, 18 ateliers sur la sérigraphie et sur la discussion de questions liées à l'identité personnelle et collective des détenus participants. Malencontreusement, moins de la moitié des ateliers prévus en 2020 ont pu se réaliser compte tenu de la pandémie Covid-19. Cependant, les professionnels de la Pinacothèque, qui ont participé à cette expérimentation, ont pu vérifier, d'une part, l'intérêt et la curiosité des participants pour la découverte des langages plastiques et leur surprise face aux résultats obtenus et, d'autre part, le fait que les discussions sur leurs identités affectives ou territoriales ont réveillé des souvenirs heureux et d'autres difficiles.

Il est intéressant de noter que, malgré notre appel à communications, nous n'avons pas reçu de contributions présentant explicitement les limites institutionnelles pour aborder certains sujets, alors que cette question est, de nos jours, assez débattue au sein de la profession. Nous pourrions faire référence à la notion très discutée de « musée universel », ou au souhait réitéré par de nombreux responsables de musées de se cantonner à une traditionnelle position de neutralité c'est-à-dire sans ouvrir de réels débats politiques, économiques et sociaux qui sont en lien avec les problématiques exposées comme l'environnement et la santé. Ainsi, comme l'ont souligné Zwang et Girault (2019), la posture normative et subjective privilégiée par de nombreux responsables de musées ne

risque-t-elle pas de se substituer à la réflexion critique émergeant de la confrontation de différents points de vue, bien loin donc des finalités de toute éducation émancipatrice ?

4. PARTICIPATION DES COMMUNAUTÉS À LA POLITIQUE D'ACQUISITION ET DE REQUALIFICATION DES COLLECTIONS

Les musées disposant de collections extra-occidentales liées à la représentation des sociétés d'ailleurs et qui souhaitent prendre en compte la question de la reconnaissance doivent modifier leurs pratiques muséales à l'égard des héritiers concernés par ce patrimoine, ce qui soulève de nombreux défis politiques, éthiques, épistémologiques et méthodologiques (Delaître & de Robert, 2019). Les diverses modalités de présentation des collections ethnographiques dans les musées révèlent donc la nature, dans une historicité des rapports tissés entre diverses populations. Ainsi, constatant que certains musées comme le National Museum of Natural History de la Smithsonian Institution à Washington continuait à exposer et interpréter leurs collections ethnologiques de façon presque inchangée depuis leur ouverture, le Dr. JoAllyn Archambault, en charge de la réorganisation des vitrines destinées aux Séminoles, a introduit en 1990 une dualité d'interprétations. Elle a donc demandé, en invitant un couple de Séminoles et un conservateur du Département d'anthropologie, de sélectionner dans les collections du musée et d'interpréter séparément, les objets qu'ils jugeaient les plus significatifs de la culture séminole (Selbach, 2005). L'analyse des critères de choix retenus montre qu'ils étaient très différents : le conservateur était guidé par des référents ethnologiques scientifiques, alors que le couple séminole l'était par son expérience, son vécu et sa mémoire.

C'est en partant d'un constat similaire selon lequel, à la fin des années 1980, le Musée McCord créé en 1921 (Montréal, Québec, Canada) présentait une collection qui comptait plusieurs centaines d'objets issus des Premiers Peuples du Canada dans des expositions qui ne reflétaient que le point de vue des spécialistes allochtones que les conservatrices successives ont depuis opéré un changement des pratiques professionnelles en s'appuyant sur les épistémologies et les savoir-faire autochtones. Pour analyser les représentations en jeu au sein de 22 expositions réalisées au Musée McCord depuis 1992, Marie Charlotte Franco a repéré trois modalités du discours d'exposition qu'elle juge particulièrement fécondes : les savoirs autochtones sont parfois inclus sans

apparaître explicitement dans le discours général ; les savoirs collectifs ou individuels peuvent à contrario être présentés plus explicitement ; enfin dans certaines expositions, il y a une mise en valeur de la multiplicité des points de vue. Marie Charlotte Franco conclut en précisant que l'inclusion des perspectives autochtones permet de déconstruire les images galvaudées et stéréotypées à l'égard des Peuples Premiers en valorisant les connaissances et les modes de pensées autochtones, que ce soient les histoires collectives, les cosmologies, les langues, les techniques de création, ainsi que la transmission et la réappropriation des savoirs ancestraux dans le monde contemporain.

Le même principe de la dualité d'interprétation a été privilégié pour déconstruire des stéréotypes sur les modes de vie des populations de la Terre de Feu au début du XX^e siècle dans le cadre d'une recherche participative associant des chercheurs du Musée anthropologique Martin Gusinde et des femmes du peuple Yagán. Centrés sur le genre, ces travaux présentés par Alberto Serrano Fillol avaient pour objet d'analyser les informations contenues dans la collection complète de photographies ethnographiques réalisées de 1918 à 1924 en Terre de Feu par le prêtre et anthropologue Martin Gusinde. Ces recherches ont permis aux populations locales d'obtenir des informations biographiques précises sur leurs ancêtres et de partager la connaissance de leur patrimoine par l'accès et la prise en compte de la perspective individuelle et collective en tant que descendants du peuple autochtone le plus méridional du monde.

D'autres avenues de recherche non abordées dans les contributions de ce colloque sont privilégiées comme celles proposées par Delaître et de Robert (2019) qui suggèrent une autre démarche, consistant à éclairer et déconstruire historiquement les regards sous-jacents à l'acquisition, la muséalisation et la patrimonialisation des collections. Il en est ainsi des recherches menées en collaboration avec les consultants Mebêngôkre-Kayapó et Baniwa (Brésil) sur d'importantes collections des deux groupes au début du XX^e siècle (Shepard Jr. et al., 2017). Ces auteurs ont remarqué, outre les différences entre les concepts muséologiques ou scientifiques et les concepts amérindiens concernant les objets de musée, un certain nombre de différences culturelles dans la manière dont les deux groupes se sont mis en rapport avec les objets de leur passé. Ainsi, alors que les deux groupes culturels attribuaient des caractéristiques subjectives aux objets de musée, pour les Mebêngôkre-Kayapó, cette subjectivité s'exprimait surtout en termes de menaces possibles pour les visiteurs des collections du musée, ce qui entraînait une hésitation à manipuler les objets de musée, supposés être des trophées de guerre capturés dans le passé auprès d'ennemis

dangereux. Les Baniwa, en revanche, exprimaient une grande affection pour les « affaires de grand-père » et ont estimé qu'ils avaient le droit de manipuler des objets qui représentent l'héritage des clans patrilinéaires. Selon Shepard Jr et al. (2017), l'ethnomuséologie met donc en évidence la diversité des concepts, des attitudes et des attentes des autochtones à l'égard des collections des musées et la nécessité d'une approche dialogique de la recherche collaborative. De telles expériences se multiplient désormais avec des modalités différentes et de façon plus ou moins systématique selon les pays, comme au Brésil où de nombreux projets ont déjà été menés (Françoze et al., 2017 ; Athias & Gomez, 2018 ; Oliveira & Santos, 2019).

Partageant l'objectif de briser l'« illusion du musée » (Pacheco de Oliveira, Santos, 2019), en rapprochant les peuples amérindiens de leur patrimoine culturel et en examinant attentivement les méthodes de collecte d'objets et de constitution de collections adoptées dans le passé, les responsables du Musée d'Archéologie et d'Ethnologie de l'Université de São Paulo, en collaboration avec les peuples amérindiens Araribá, Icatu et Vanuïre de l'État de São Paulo au Brésil, ont réalisé une conservation partagée de l'exposition *Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena* (Résistance maintenant ! Renforcement et union des cultures indigènes Kaingang, Guarani Nhandewa et Terena). Marília Xavier Cury analyse l'ensemble du processus qui a généré la requalification des collections provenant de l'ancien Musée d'archéologie et d'ethnologie et du Museu Paulista (Musée d'État de São Paulo). Elle précise que chaque groupe de participants, généralement composé de personnes âgées détentrices du savoir et qui pouvaient établir une relation avec les jeunes à travers les objets, a été constitué dans les communautés amérindiennes, sans intervention du musée. Elle montre dans qu'elle mesure cette requalification a permis de sélectionner les objets à exposer, et comment les autres décisions concernant l'exposition ont été prises par les Amérindiens : recherche, préparation des textes et des cartels, structure du récit intégrant le passé-présent-futur pour l'auto-représentation. Si la plupart des résultats de la collaboration réside, pour les populations locales, dans leur satisfaction de voir leurs histoires racontées par eux-mêmes, Marília Xavier Cury rappelle qu'il est sans cesse nécessaire d'affronter les obstacles posés par la politique de gestion des collections, le goulot d'étranglement colonialiste des musées ethnographiques, et les critères d'acceptation de ce travail collaboratif de requalification des objets.

Ce travail de requalification des objets des collections du musée est également prôné, depuis 2003, par les responsables du Musée de l'éducation Gabriela

Mistral (Santiago du Chili) qui travaillent en collaboration avec différentes communautés, afin de « devenir un instrument au service de la société et d'installer des thèmes qui contribuent à accroître et à remettre en question ses collections » (Orellana, 2014, p. 132). Ces responsables souhaitent ainsi que ce musée « devienne un espace qui revitalise l'histoire de l'éducation afin que ses visiteurs puissent construire, déconstruire et reconstruire diverses identités, en sauvant la mémoire non officielle qui permet de comprendre en profondeur les processus sociaux » (MEGM, 2020). Ainsi, l'un des programmes les plus emblématiques que le musée a développé « Mémoires des marginaux », qui a vu le jour en 2008, « vise à rendre visible et "officiel" le discours d'une partie de la société qui est généralement absente de l'espace muséal » (Orellana, 2014, pp. 133-134). Dans le cadre de ce programme qui a permis à des enfants, des femmes proches de détenus disparus et des personnes souffrant de handicaps mentaux ou de toxicomanie de contribuer à la construction collaborative des collections et du contenu du Musée de l'Éducation Gabriela Mistral, Fernanda Venegas Adiazola présente et analyse l' « Atelier sur le patrimoine et les mémoires scolaires pour les élèves privés de liberté » qui a été lancé en 2017. Elle précise que les élèves ont participé à la patrimonialisation de leurs souvenirs scolaires, qu'ils ont pu se remémorer en les valorisant car ils étaient entendus comme des voix pertinentes pour compléter et discuter les récits du musée. Ces étudiants privés de leur liberté ont également enrichi les collections du musée puisqu'ils ont fait don de certains de leurs objets au musée ce qui, en retour et selon les résultats d'une enquête, a pu modifier les préjugés portés à leur égard par les autres visiteurs du musée.

Qu'en est-il des retombées de ces diverses approches au sein du continent africain ? Une contribution se réfère au programme de développement culturel et touristique lancé par la diaspora camerounaise de Nantes (France) et soutenu par l'Ambassade de France et des acteurs locaux au Cameroun (chefs traditionnels, mécènes privés, communes...). Celui-ci vise à permettre aux populations Bamiléké de se réapproprier leur patrimoine tout en contribuant à leur développement économique et social en créant des musées communautaires dénommés localement « musées de chefferies ». Les données collectées par Heumen Tchana regroupent des enquêtes menées au sein de dix musées communautaires complétées par des entretiens directs réalisés avec des conservateurs, des médiateurs culturels, des chefs traditionnels et des partenaires des musées. L'auteur aborde ainsi les méthodes retenues pour la sélection et la collecte des objets dont certains ont un caractère sacré et ne peuvent donc être exposés.

Dans un tout autre contexte, et partant du principe que la muséologie sociale prône l'intention d'établir des engagements entre les musées et la société à laquelle ils sont liés, Leonardo Giovane Moreira Gonçalves a analysé les processus de conception et de création du Musée Assentado dont l'initiative provient d'un groupe lié au campus de Rosana de l'Université d'État de São Paulo (Brésil). Il décrit la procédure très complète d'inventaire du patrimoine réalisée au cours des trois années qui ont suivi la décision de principe en 2015. Les informations collectées lors des visites et entretiens effectués dans les exploitations agricoles de 27 colons ont permis d'identifier un profil de diversité culturelle s'exprimant par l'alimentation, les dialectes, les vêtements, l'attachement à la Terre...l'ensemble se référant à des connaissances actions et déclarations sur le mode de vie. Ces visites ont également permis la collecte d'un peu plus de cinquante photos numérisées (période du camp de colons, enfance, adolescence, célébrations religieuses et d'autres moments qui illustrent l'histoire et l'expérience de vie des personnes interrogées) et d'une soixantaine d'objets (fers à repasser, lampes, drapeaux, faucilles, charrues, ustensiles de cuisine...) qui révèlent la mémoire des habitants des quatre villages de la municipalité de Rosana. L'auteur conclut son article en précisant que le Museo do Assentado s'oppose au discours général des musées traditionnels, car même si la proposition venait de l'université, les colons ont assumé les fonctions d'un conservateur en collectant des histoires, des objets et des souvenirs qui étaient communiqués et documentés.

Dans un tout autre contexte, et à partir de la définition selon laquelle un écomusée favorise la participation de la communauté pour valoriser le patrimoine total ou intégral d'un territoire au service du développement local (Rivière, 1985 ; Varine, 1992), Viviane Ribeiro Valença et Gelsom Rozentino de Almeida identifient quatre influences (théoriques, communautaires, institutionnelles et territoriales) qui interviennent dans les différentes étapes de la création d'un écomusée. Sur la base d'une étude de cas, ces auteurs analysent le processus muséologique qui a pris forme grâce au partenariat entre la communauté et l'Ecomusée d'Ilha Grande et une institution liée à l'Université d'Etat de Rio de Janeiro. Ils décrivent les trois phases de conception retenues au laboratoire expérimental de Vila Dois Rios : analyse des représentations du patrimoine écologique et du musée par les membres de la communauté ; appropriation contextualisée des trois piliers de l'écomusée définis par Rivière et de Varine et enfin le processus de muséalisation. Selon ces auteurs, tout le processus de co-crédation de l'écomusée de l'Ilha Grande, dans une relation forte avec la communauté illustre bien le processus de démocratisation, de reformulation et d'appropriation culturelle.

En résumé, tous les travaux présentés dans cet ouvrage collectif ont en commun de chercher à améliorer l'environnement et la qualité de vie des populations par le développement local. Ces diverses innovations muséologiques ne considèrent pas uniquement les habitants d'un territoire en tant que publics du musée, mais également et surtout comme des collaborateurs qui participent activement aux processus de collecte et/ou de requalification des collections, de conception des expositions et/ou des actions culturelles, co-construisant ainsi des discours rendant visibles leurs identités, leurs luttes, leurs aspirations.

BIBLIOGRAPHIE

Alcalde, G., Rueda, J.M. (1990). *Congrés Català de Museus Locals i Comarcals Arbucies-Olot*, (27-29 novembre 1989). Arbucies : La Gabbella; Museus etnològic del Montseny; Museus Comarcal de la Garrotxa, AIXA 2.

Anderson, B.R. (1996). *L'imaginaire national : réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : La Découverte.

Arroyo, M. (1984). *Breves Antecedentes : Museos Escolares y Comunitarios*. México : Instituto Nacional de Antropología y Historia.

Athias, R., Gomes A. (Eds.). (2018). *Coleções Etnográficas, Museus Indígenas e Processos Museológicos*. Recife : Editora da UFPE.

Belot, R. (2017). Maltraitance patrimoniale et désordre géopolitique au début du troisième millénaire / Heritage abuse and geopolitical disorder at the dawn of the third millennium. *Ethnologies*, 39(1), 3-49. <https://doi.org/10.7202/1051049ar>

Bonfil, G. (2011). *México profundo. Una civilización negada*. México : Ediciones Debolsillo.

Bounia, A. (2017). Cultural Societies and Local Community Museums : A case study of a participative museum in Greece. *Zarządzanie w Kultury*, 18(1), 29-40. 10.4467/20843976ZK. 17.003.6286.

Bouttiaux, A.M. (2007). Les musées en Afrique, nouvelles plate-formes d'accès à la culture. Dans A.M Bouttiaux (Ed.) *Afrique : musées et patrimoines pour quels publics ?* (pp. 9-10). Paris : Karthala.

Brianso, I., Girault, Y. (2014). Instrumentalisations politiques et développementalistes du patrimoine culturel africain. *Etudes de communications*, 42, 149-162.

- Chagas, M. (2007). La radiante aventura de los museos. En IX Seminario sobre Patrimonio Cultural: museos en obra. Santiago de Chile : Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Repéré à https://www.patrimoniocultural.gob.cl/614/articles-5410_archivo_01.pdf
- Chaumier, S. (2019). Conceptions opposées du rôle du musée. *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, 186, 25-27.
- Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine: une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Hermès science-Lavoisier.
- Davis, P. (1999). *Ecomuseums a sense of place*. Leicester : University press.
- Delaître, A., de Robert P. (2019). De l'Amazonie Brésilienne aux Musées Français : parcours de collections et processus de légitimation. *Revista Antropológicas*, 30(2), 38-62.
- Desrosiers, P. (2011). *L'archéomuséologie: la recherche archéologique entre au musée*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Desvallée, A. (Ed.) (1992). *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1. Maçon : Édition W. (sous la dir. d'André Desvallées, Marie-Odile de Bary, Françoise Wasserman.).
- Desvallée, A. (Dir.) (2000). L'écomusée : rêve ou réalité. *Publics et Musées*, 17-18.
- Enda, T.M. (1991). *Environnement et développement du Tiers Monde : écomusée urbain de Dakar*. Dakar : Enda.
- Espacio Virtual Europa (2016). *La museología social*. Repéré à <https://evemu-seografia.com/2016/08/31/la-museologia-social/>
- Effiboley, P. (2008). Les musées béninois d'hier à demain. Dans H. Joubert & C. Vital (Eds.), *Dieux, rois et peuples du Bénin* (pp. 126-132). Paris : Somogy Editions d'Art.
- Florencia, P., Ramírez, N. (2020). Reconsideraciones, análisis y perspectivas futuras de la museología comunitaria. Reflexiones a partir del caso de El Rosario (Hidalgo, México). *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano*, 16(40), 8-32.
- Françoço, M. & Van Broekhoven, L. (2017). Dossiê : Patrimônio indígena e coleções etnográficas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12(3), 709-711.

- Gaugue, A. (1999). Musées et colonisation en Afrique tropicale. *Cahier d'études africaines*, 39(155-156), 727-745.
- Gaugue, A. (2001). La représentation de l'histoire précoloniale dans les musées d'Afrique tropicale. *Museum*, 211, 26-31.
- Girault, Y. (2016). Des premiers musées africains aux banques culturelles : des institutions patrimoniales au service de la cohésion sociale et culturelle. Dans F. Mairesse (Ed.), *Nouvelles tendances de la muséologie* (pp. 111-144). Paris : La documentation Française.
- Grupo de Friburgo (2007). Los derechos culturales. *Declaración de Friburgo*. Repéré à https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals239.pdf
- Konaré, A.O. (1983). Pour d'autres musées ethnographiques en Afrique. *Muséum*, 35(311), 146-149.
- Lynch, B. (2011). *Whose cake is it anyway ? A collaborative investigation into engagement and participation in 12 museums and galleries in the UK*. London: Paul Hamelyn Foundation.
- Mayrand, P. (1989). Les défis de l'écomusée. Un cas celui de la Haute Beauce. *ICOFOM study series*, 4, 23-27.
- MINOM (1984). Déclaration de Québec : principes de base d'une nouvelle muséologie. *Museum*, 37(4), 148.
- MINOM (1984). *Écomusées/nouvelles muséologie : mise en situation, document de travail* (Premier atelier international). Montréal : Université du Québec à Montréal.
- MINOM (1985). The Quebec Declaration : Basic Principles of New Museology. *Museum*, 37(4), 148.
- MINOM (1985). *Musées locaux, nouvelle muséologie* (Deuxième atelier international de nouvelle muséologie). Lisbonne : MINOM.
- MINOM-PORTUGAL (1992). *Textes de muséologie*. Lisbonne : Cadernos do MINOM.
- MINOM (1996). Déclaration de Patzcuaro (Mexico). *Boletim Informativo*, 2(4). MINOM-Portugal, 1997.
- MINOM-PORTUGAL (1997). IX Jornadas Sobre a Função Social do Museo (Caldas da Rainha). *Boletim Informativo*, 2(4).

MINOM-PORTUGAL (1998). *Ecomuseologia Como Forma de Desenvolvimento Integrado : X Jornadas Sobre a Função Social do Museo*. Camara Municipal da Povia de Lanhoso.

Montpetit, R. (1995). Les musées et les savoirs : partager des connaissances, s'adresser au désir. Dans M. Côté et A. Viel (Dir.), *Le Musée : lieu de partage des savoirs* (pp. 39-58). Québec : Société des musées québécois et Musée de la civilisation.

Nitzky, W. (2012). Mediating heritage preservation and rural development : Ecomuseum development in China. *Urban Anthropology and Studies of Cultural Systems and World Economic Development*, 41(2/3/4), 367-417.

Ordóñez, C. (1975). La Casa del museo, México D.F. Une expérience de musée intégrée. Musée moderne, musée vivant, réflexions, expériences. *Muséum*, XXVII(2), 71-77.

Orellana, M. I. (2007). Muséologie participative et éducation. *La Lettre de l'OCIM*, 112, 12-21.

Orellana, M. I. (2011). Science, contexte politique et musées en Amérique Latine. *Revista Hermès*, 61, 175-180.

Orellana, M. I. (2014). La memoria de los Marginados. *Museologia e interdisciplinaridade*, III(5), 131-140.

Ottino-Garanger, P. (2006). *Archéologie chez les Taïpi. Hatiheu, un projet partagé aux îles Marquises*. Tahiti-Paris : Au Vent des îles-IRD Éditions.

Paillalef, J. (2017). ¿Activismo cultural y/o mediación? *Xalkan, Nuevo Boletín del Museo Mapuche de Cañete Juan Cayupi Huechucura*, 1, 42-56.

Pacheco de Oliveira, J., Santos, R. C. M. (2019). Descolonizando a ilusão museal: etnografia de uma proposta expositiva. Dans J. Pacheco de Oliveira & R. C. M. Santos (Eds.), *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal* (pp. 397-434). João Pessoa: UFPB.

Rivard, R. (1985). Les Écomusées au Québec = Ecomuseums in Quebec = Los Ecomuseos de Québec. *Museum*, 37(4), 202-205.

Rivière, G.H. (1985). Définition évolutive de l'écomusée. *Museum*, XXXVII(148).

Saïd, E. (1978). *Orientalism*. New York : Pantheon book.

Saïd, E. (1993). *Culture and imperialism*. New York : Knopf.

Saïd, E. (2013). *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Éditions du Seuil.

Shannon, J. (2009). The Construction of Native Voice at the National Museum of the American Indian. Dans S. Sleeper-Smith (Dir.), *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspectives* (pp. 218-247). Lincoln : University of Nebraska Press.

Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz, CA: Museum 2.0. Repéré à <http://www.participatorymuseum.org/read/>

Shepard, J.R., Glenn, H., Lopez Garcés, C., Leonor, C., Robert, P. De, Chaves, C. E. (2017). Objeto, sujeito, inimigo, vovô: um estudo em etnomuseologia comparada entre os Mebêngôkre-Kayapó e Baniwa do Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12(3), 765-787.

Selbach, G. (2005). Publics et muséologie amérindienne. *Culture & Musées*, 6, 85-110.

Valdez, F. (2016). Les patrimoines en construction, le cas de Palanda : processus et conflits autour du projet de valorisation du site archéologique de Santa Ana, Equateur. Dans D. Guillaud, D. Juhé-Beaulaton, M. C. Cormier-Salem & Y. Girault (Eds.), *Ambivalences patrimoniales au Sud : mises en scène et jeux d'acteurs* (pp. 139-158). Paris : IRD ; Karthala.

Vallée, M. (2008). La muséologie d'intervention sociale. Culture et développement durable. Dans *Culture pour tous* (Ed.) Actes du 5^e Forum La rencontre, Colloque International sur la médiation culturelle, 4 et 5 décembre Montréal (pp. 69-72). Montréal.

Varine, H. de (1976). *La culture des autres*. Paris : Editions du seuil.

Varine, H. de. (1978). L'écomusée. Dans A. Desvallées, M. O. de Barry & F. Wasserman (coord.). (1992). *Vagues : une anthologie de la Nouvelle Muséologie*, vol. 1 (pp. 446-487). Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S.

Varine, H. de (1991). *L'Initiative communautaire: Recherche et expérimentation*. Mâcon : W / M.N.E.S.

Varine, H. de (2017). *L'écomusée singulier et pluriel. Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*. Paris : Editions L'Harmattan.

Varine, H. de (2020). *El ecomuseo singular y plural. Un testimonio de cincuenta años de museología comunitaria en el mundo*. Santiago de Chile : Ediciones ICOM-Chile.

50 years after the 1972 Round Table in Santiago de Chile: a current assessment of the inclusion of social, participatory and critical museology

Yves Girault

Professor, Muséum national d'Histoire naturelle, Paris, France

Isabel Orellana Rivera

Director, Museo de la Educación Gabriela Mistral, Santiago de Chile

The global field of museology currently witnesses a surge of patrimonial requirements resolving in: multiple community demands seeking to identify, assess and evaluate widely diverse types of heritage; the evolution of private and state museums; and deep-going changes connected with widely different socio-political contexts. All this originates in experiments that first took shape in Latin America out of various scenarios connected with the socio-political situations of the 1960's, 70's and 80's (revision and reaction to European cultural models, military dictatorships and democratic transitions etc.), giving rise to new theoretical trends such as new museology, social museology and critical museology. The cultural scene was thus progressively transformed through the creation of university museums and centres of scientific, technical and industrial culture (Orellana, 2011); and eventually as a result of economical crises as well as globalization and the associated migrations. This uncertain and changing social and cultural background has promoted innovative initiatives in areas whose populations suffered the consequences of those evolutions; one such case is Mexico, where these initiatives began in the '60s, particularly with the creation of the National Museum of Anthropology in 1964. However, only since the 1972 Round Table in Santiago de Chile have we witnessed the development of a host of community museums and school museums calling for more local autonomy and cultural devolution.

In this context, in the wake of the first ecomuseums in France (1969) and in order to claim the social relevance of museums and their impact on everyday life, the concept of “integral museum” was put forward to the signing parties of the Santiago Round Table Charter¹, expressing their wish to work towards

¹ See: UNESCO (1973). The Role of the Museum in Latin America Today. UNESCO Round Table, Santiago de Chile, 1972. *Museum*, XXV(3), 129-133. Available at <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127362fo.pdf>

“opening the museum to other, hitherto unrelated disciplines so as to foster a consciousness of the social, economical, cultural, anthropological and technical development of Latin American countries, by involving consultants in the overall orientation of museums”. The goal was to contribute to community development by pushing for a renewal of mainstream museographical approaches towards better dialog between museum pieces and “visitors”. The Round Table also called upon museum operators to develop review procedures to assess their actual contribution to the public, and stressed that they should “increase the collection of cultural heritage so as to put it in the service of society and avoid its being disseminated abroad”. Other important aspects, some of which are still to be met by museums today, include the relation to rural or urban environment and life-long education, particularly in the line of the work of Paulo Freire².

In the wake of the Round Table, several international seminars have allowed specialists and researchers to further reflect on participatory museology. The 1984 Declaration of Québec has thus stressed the participants’ desire to disrupt the monopoly of museums on the preservation of objects by extending their classical function through the inclusion and development of populations. That same year also witnessed the creation of MINOM (Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie), an organization –later affiliated to the International Council of Museums (ICOM)– which advocates a socially committed museology, the democratisation of museum institutions, a critical approach, as well as solidarity and precedence of the human element over objects in the handling of exhibitions. We also wish to emphasize the work of Mario Vásquez at la Casa del Museo (Ordóñez, 1975) and that of Guillermo Bonfil Batalla (2005, 2011) at the Museo Nacional de Culturas Populares, which introduced a clean break with the nationalistic, Europe-centred museology that informed the origin and development of Latin American museums. Heritage, according to the definition of the 1976 Charter for the Defence of Mexican Cultural Heritage³, actually includes “all artistic, craft or technical artefacts, and literary, linguistic or musical expressions of the ways and customs of past and present ethnic groups” (p. 1). Also worth mentioning is the 1992 Declaration of Caracas, which, 20 years hence, reaffirmed the proposals of the Round Table in Santiago in the light of the experiments developed in Latin America in the meantime. Besides giving a fresh

² See more in Freire, P. (1971). *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Herder & Herder (in Portuguese: *Pedagogia do oprimido*, 1970; 1968 manuscript).

³ <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:ac2be1f7-0204-4153-a77a-19d4e580bac9/1976-carta-mexico.pdf>

impulse to social involvement in the context of post-dictatorship Latin America, this international meeting also had a major role at the level of international institutions, in that, as emphasized by Hugues de Varine (2017), “UNESCO, after allowing the Round Table in Santiago and including certain papers in its journal *Museum*, will refrain from addressing the “new museum” again until the Caracas conference in 1992” (p. 44).

However this trend is in no way restricted to Latin America. In France, Georges Henri Rivière and Hugues de Varine, drawing their inspiration from existing open-air museums in many countries, established the concept of the ecomuseum, a twofold, integrated combination of an “open” museum of space and an “interior” museum of time (Rivière, 1992; Varine, 2017). Amongst many open-ended definitions of the ecomuseum, the following deserves quoting: “An ecomuseum is a tool jointly conceived, created and operated by an authority and a community (...). [It is] a mirror in which this community observes and knows itself, in an attempt to explain the territory which is home to it as well as the communities of the past and the generational continuity or discontinuity between them. It is also a mirror that the community presents to its visitors to help them understand and appreciate their own work, behavior and personal life” (Rivière, 1985, p. 183). This groundbreaking concept would be further enriched from 1973 through Marcel Evrard and Hugues de Varine’s creation of the pioneering *Écomusée du Creusot*, which was to become highly influential in the sphere of museology. In his own, more political approach, de Varine has theorized the current trend of “museum revolution” in order to de-colonize it. “This liberation can only proceed through raising awareness, allowing man, by his own power, to develop from an object into a subject” (Varine, 1976, p. 235).

This theoretical approach also deeply affects two pillars of museology: on the one hand, the relationship with heritage: “the museum’s permanent collection will gradually make way for the collective community heritage” (Varine, 1992, p. 451); and on the other hand, the relationship with the public: the ecomuseum has no visitors, only inhabitants. Yet, as de Varine himself underlines (2020), the concept of the ecomuseum is multifaceted and contextual, and therefore cannot be limited to any set criteria: “the ‘official’ definition propounded by the 1972 ICOM Committee for Conservation seems too environmental, while Rivière’s is too anthropological, and that promoted by Alexandre Delarge at the *Fédération Française des Écomusées*, while interesting, includes ‘society museums’, a specifically French concept. Moreover, all three definitions are inconveniently worded in French, reinforcing the all-too widespread idea that the ecomuseum is orig-

inally a French phenomenon, while it is only one denomination in the worldwide trend towards New Museology" (p. 257). This is why de Varine, in promoting the concept of the ecomuseum, insists on a precise framework for action rather than certain restrictive defining features, thus stressing that "a common feature of all ecomuseums is the more or less visible occurrence of three aspects of the prefix 'éco': ecological (i.e. environmental), eco-social and economical, based on the assumption that the museum is a cultural instrument in the service of the land. It must or should therefore strive to simultaneously interpret and manage the heritage and be active in local development, working on all three aspects in gradual combination according to their necessity, opportunity and context" (p. 258).

In his opening speech at the International Colloquium on Social, Participative and Critical Museology in Santiago de Chile (November 18, 2020), de Varine considers retrospectively that the concept of the "integral museum" has brought two major innovations to the museum world. One is linked to the process of "inculturation", i.e. creating and developing types of action impelled by populations themselves, in close partnership with museums. The other is "décentration" [off-centering] regarding the present-day world, taking into account the contributions of specialists in land use planning, agriculture and environmental education with respect to the organization of the museum's tasks.

The first North American ecomuseum was created in 1979 in the Haute-Beauce area of Québec province, Canada, under the impulse of Pierre Mayrand's wish to promote among the community the wealth of rural heritage, both material and immaterial (i.e. belonging to the oral tradition). Following the acquisition by public subscription of Napoléon Bolduc's collection of 600 ethnographical pieces on local history and traditional crafts, the ecomuseum was established in an old village presbytery. From there, Pierre Mayrand, who styles himself as a self-manager, has elaborated a theory of the ecomuseum concept that is no less political but much more in keeping with the context of the decentralisation of Québec, under the impulse of René Lévesque (1976)⁴ and integrating the interpretational approach of Parcs Canada with that of the ecomuseum. His first key contribution is highlighted in the process of museum triangulation (Mayrand, 1989), identifying three stages in building public awareness. Phase one, dealing with territorial interpretation, aims at local awareness of community identity. Phase two seeks to jointly identify common reference points, allowing the

⁴ After heading the Separatist Party Quebecois, René Lévesque became Prime Minister of Québec from 1976 to 1985, organizing the first referendum on the independence of the province in 1980.

transfer from territory to ecomuseum. Phase three, which Mayrand calls the “para-museum”, is probably the most complex and is intended to lead to action.

Lastly, it is essential to keep in mind that the concept of the ecomuseum has been widely emulated on every continent (Davis, 1999; Desvallée, 1992, 2000): in Senegal, Africa (Enda, 1991); in Quebec, North America (Rivard, 1985); in Mexico, Latin America (Arroyo, 1984); in China at the Suoga Miao Ecomuseum (Nitzky, 2012); and in Spain, Europe (Alcalde & Rueda, 1990). As a victim of its own success and of the passing vogue of the theme, it has sometimes been used inappropriately.

In the wake of the community museum trend, Québec will give rise to another trend, called social museology, under the impulse of Michel Vallée as head of the Société du Musée des Deux Rivières in Salaberry-de-Valleyfield. “My major objective was to bring practical help to those confronted with poverty and other social issues and help them change their life, while opening the eyes of their fellow citizens on the less amenable realities of city life” (Vallée, 2008, p. 69). More precisely, he wanted to “show the young school drop-outs that they belong in the community; to restore their pride, self-esteem and confidence; to make people reflect on how the adults treat those so-called marginalized youths; to reveal the region’s heritage in a different, surprising manner (...); to bring to light the darker aspects of the region and reflect on our responsibilities as citizens” (p. 69). At MINOM’s 12th International Workshop on New Museology (Setúbal, 2007), Pierre Mayrand put forth the overarching concept of “altermuséologie” [alternative museology], which he defined as a museology of empowerment, of combat over indifference, based on solidarity with individuals and peoples aspiring to freedom and human dignity.

Independently, researchers and professionals in various countries have gradually taken their inspiration from postcolonial studies (Saïd, 1978; 1993), which emerged in the United States and later on in Europe as a reaction to the cultural legacy of colonial times, questioning the notions of heritage, museum, preservation and memory. In Africa, for instance, museum operators have gradually developed a confrontational stance regarding both the older African museum institutions, which were undeniably “associated with the West and its former colonial venture” (Bouttiaux, 2007), and what may be described as a second, post-colonial wave of newly established or reformed museums.

Indeed, the newly-created states’ enthusiasm with museums was not without its own political agenda. The generally recognized objective was to construct a national identity by erasing the historical, linguistic and ethnogra-

phical features representing original communities whose former territories often differed widely from the new boundaries created as part of the decolonization process. Museums have thus become instrumental in creating a “collective imagination” (Anderson, 1996) that sought to foster a sense of belonging.

In reaction, many minority populations or communities without access to prevailing power structures have developed their own museums with the purpose of defending their cultures, asserting their identities, gaining visibility or simply surviving as such (Bouttiaux, 2007; Paillalef, 2015; Girault, 2016). From the decade of 2000 onwards, village communities in Africa have also explored extremely novel forms such as culture banks, i.e. small scale units run directly by local villagers and chiefly intended to develop from within measures to protect and promote the local material heritage, as well as income generating activities. According to Girault (2016), this is a highly innovative experiment for the preservation of heritage in Sub-Saharan Africa, in that it provides an alternative to the sale of cultural goods to tourists: the depositors provisionally entrust one or several cultural objects to the bank and, in return, are offered a loan to finance some local development project benefiting the entire community; but they can still reclaim those objects for the purposes of some culture-specific activity. Significantly, a large majority of those loans have been fully repaid.

In Latin America, too, we see that such conceptual disagreements are also prevalent between specific theoretical currents in museology and the activities and tasks undertaken by museums. Considering, for instance, archaeological museums in Chile, Correa-Lau et al. (2019) show that they have made it their main museological proposition to “get dead mouths to speak” or, as pointed out by Guillermo Bonfil Batalla (2011) in Mexico, to “get the Indian into the museum”. What you get then is a process of encapsulation of cultural expressions from a remote, extinct past, with no relation to the wealth of living cultures struggling to maintain their identity or even sometimes to gain recognition from the country where they belong.

However, we also encounter some very successful experiments, such as the restitution effort undertaken since the first semester of 2019 by the Ministry of Culture, the Arts and Heritage and its subsidiary, the National Department of Cultural Heritage, following the requests of the Rapa Nui and Yagán communities for the return of their valuable cultural heritage. In this context, the Martín Gusinde Anthropological Museum (the planet’s southernmost museum) now makes this heritage available to the native Yagán in whom it originates. The director claims that, through this remedial action, the community, now engaged in

close links of co-operation and cultural exchange with the institution, has been able to recapture forgotten types and techniques of basketry by examining ancient objects.

Today many widely different projects are being carried out by researchers and operators –not all of whom represent the typical context which we have described or were initially aware of such experiments–, giving a fresh impulse to museology through promoting actions such as territorial contact, social involvement, criticism of the state and its institutions and cultural democracy. Indeed, many museum scholars and technical staff have endeavoured, though not always with the expected degree of success, to assume participatory and/or critical strategies based on exchanges with the final recipients of their activity (residents, users, officials, community or association leaders, members of the diaspora etc.). Throughout, the themes of participatory museology, social museology and critical museology appear as a sort of backbone supporting a wide range of experiments, often along the principles set out at the Round Table in Santiago –“integral museum” and “action museum” (Chagas, 2007)– and in the 1976 Charter for the Defence of Mexican Cultural Heritage, but also in response to the trauma of dictatorships, de-colonisation or extreme poverty affecting the local environment of the projects.

While various trends currently occur in museology, there is agreement between a number of authors (Orellana, 2007; Simon, 2010; Correa-Lau et al., 2019; Florencia & Ramírez, 2020) on the need to involve local populations in various aspects of the operation of museums, particularly in considering the limits and the rights of communities to select what objects they regard as part of their own heritage, to be involved in the interpretation of such collections, to investigate, preserve and exhibit the cultural goods of their own making. In this, as stressed in Correa-Lau et al. (2019), museums can become essential actors as spaces where alternative interpretative keys can gain expression: “In the context of this struggle between a restrictive view of heritage leading to homogenising and artificial actions on territories, objects and people, versus a vision of the land as a living organism with demands for multiple and inhabited heritage, museums can play a significant part in reducing “heritage dissatisfaction”. Participatory approaches, interdisciplinary teamwork and the inclusion of communities all stem from late 20th century museological innovations such as ecomuseums and community museums” (Correa-Lau et al., 2019, p. 198).

It is worth mentioning that these new types of heritage management have also seen a significant development in North America, notably in the creation of

museums relating to native populations (Shannon, J., 2009) and minorities. As a result of such thinking and of the changes that it has produced, the themes of heritage and social inclusion in museum institutions have become enormously diversified and enriched, showing the impact of their incorporation of grassroots experience and knowledge (Bounia, 2017).

As we have underlined, resistance and/or experiments have emerged over the last decades that deeply question the crucial concepts from which Western museology has evolved. However, it needs to be pointed out that not all museum professionals aspire to or agree with this evolution. In 2019, some officials of ICOM, undeniably in keeping with the spirit of the Round Table in Santiago, have sought to evolve the museum framework towards taking better account of populations by submitting a new definition whose second paragraph read as follows: “Museums are not operated for profit. They are participatory as well as transparent and work in active partnership with and for various communities to collect, preserve, investigate, interpret, exhibit [heritage] and improve the understanding of the world, as a contribution to human dignity and social justice, equality and global welfare.” Apart from the very brutal way in which the proposal was submitted, leading to strong dissent from many ICOM⁵ members, its very contents have also been sharply criticized. This, according to Chaumier (2019), is because it contrasted two versions of the main task of museum institutions: building and presenting collections on the one hand, or serving society and the public on the other. Obviously the actual involvement of museum institutions in public life remains at the centre of numerous discussions.

*

Considering both the evolutions effected in the museum world, as we have shortly described above, and the deep-going changes in environment, social justice, health etc. that affect our societies, and as a tribute to the Round Table in Santiago of nearly 20 years ago, we wanted to reconvene in the same venue an International Seminar on Social, Participatory and Critical Museology. It is our belief that no critical analysis of the work achieved in community museums over the last decades is possible without reference to the rights of individuals. Therefore we have deemed it crucial to include communications that analyse –through the lens of gender, of the cultural diversity of populations and of the territories wherein identities are emerging– a variety of proposed endeavours

⁵ In the introductory table to the colloquium, François Mairesse and Yves Bergeron addressed this subject in depth.

to jointly build a society where heritage is perceived not merely as a sounding board of what goes on at a local level, but also as a potential contribution to a more just and equal society.

All contributors, mostly from Latin America, share a common interest in investigating and/or furthering inclusive, community-based approaches to help improve actions on the process of assessment and presentation of the heritage of communities, their territories, resources and knowledge. The various contributions, which we will here outline, provide an overview of recent initiatives and investigations, also inviting us to look into the commercial and/or political manipulation of heritage, from the quest for identity to nation-building, and the resilience of museums in these times of pandemic.

The first communication in these proceedings completely meets these objectives. Indeed, while Latin American museology widely calls to mind many novel, sometimes even revolutionary experiments, thus actively contributing to the development of critical and participatory museology, it seems that the major role of Latin American women, even well before the Round Table in Santiago, is often much less familiar. Based on an analysis of various historiographical sources, Yocelyn Valdebenito's paper helps fill this gap by describing and analyzing the museological concept of Chilean artist, educator, feminist thinker and museologist Laura Rodig Pizarro (1901-1972). After pointing out how the artist introduced her own approach, first in an art exhibition created in solidarity with the victims of the 1939 earthquake at Chillán, then at an art museum in Magellan, the author considers her political interests (commitment to children's art and empowerment as a reflection of the intrinsic value of people) and her tireless struggle to bring social justice for the most deprived, stating that she has promoted a museology which opposes the notion of the museum as a necrophiliac institution, full of lifeless objects, static and disconnected from their daily significance. Indeed her innovative stance is rooted in a "biophilic" museology in which communities have played a leading part in assessing what she describes as public heritage, including folk art, mostly by marginalized individuals such as peasants and children.

We will hereunder present separately four types of contributions. (1) Those that examine some recurring, short, medium or long term obstacles to the practice of partnership in museums. (2) Those investigating the involvement of communities in museum activities: identifying local communities relevant to the creation or renovation of a museum, setting up the mixed work teams (museum and communities or minority groups), decision-making on the collection and in-

terpretation of objects, the setting of objectives and proposed actions. (3) Those examining community involvement in the selection and treatment of topics that raise conflict in society (women, migrants, slum residents, LGTBIQ+ groups, prison inmates): institutional limits on addressing such controversial, community-related topics, and whether the communities are actually involved or used as mere instruments. (4) Those that, in the wake of the advances of the ecomuseum trend, look into community involvement in the acquisition and requalification policy for collections and/or their management (especially in dealing with ritual or contemporary objects), into the definition of heritage to such communities, and into the attitude regarding “non-heritage” items as witnessing evolutions in the materials used in creating and designing cultural objects?

1. SOME RECURRING OBSTACLES TO PARTNERSHIP PRACTICES IN MUSEUMS

Since the emergence of the New Museology trend⁶, whose major innovation was to place audiences at the heart of museum issues, operators have gradually diversified their procedures for the involvement of visitors, making them central players in the design, implementation and even dissemination of cultural content. Rebecca Lemay-Perreault’s paper underlines the transformation of all museum functions and the sometimes painful ongoing metamorphosis of the occupational culture. Surveying various case studies in the Québec province of Canada, the author describes how the public are invited to participate in the curatorship of exhibitions, to contribute to plans to renew public spaces and their layout, or to get involved in a participatory survey of the geographical distribution of the Canadian Monarch butterfly (*Danaus plexippus*). This new participatory approach implies a twofold change for cultural institutions: having museum operators gradually turn into network facilitators, maintaining the coherence, relevance and aesthetic quality of the public’s contributions, also in-

⁶ As pointed out by André Desvallées (1992), it is hard to pinpoint the emergence of this trend. It may be seen to originate in France in 1966 at the Journées de Lurs which will lead to the first on-site museums in natural parks ; and/or in the US at the 1969 MUSE Seminar on Neighborhood Museums “A Museum for the people” in Brooklyn; and/or at UNESCO’s 1972 Round Table in Santiago de Chile; and/or at the creation of the association “Muséologie nouvelle expérimentation sociale” in 1982. Considering these various, deep-going roots, André Desvallées wonders whether the real international starting point could possibly be set at ICOM’s 9th General Conference in 1971 (in Paris, Dijon and Grenoble) on The Museum in the Service of Man: Today and Tomorrow (p. 17).

volves moving from a hierarchical work organization to transverse management with responsibilities shifting according to the specific demands of each project. The author, however, relaying the critical views of Lynch (2011), points to the often cosmetic relationship between the museum and visitors, still anchored in a consultative rather than collaborative approach. Despite this mixed view of visitor involvement in the implementation of various museum projects, she sees both the flexibility of the institutional framework, and the willingness of the professional expert to start sharing his authority, as obvious signs that changes are gradually advancing.

The next two contributions examine, from two different angles, the specific situation of Spain, where the dictatorial regime of the years 1936-1975 resulted in isolation from foreign intellectual influence. Both authors testify to a real surge of museum creations following the demise of Francisco Franco in 1975, while observing that some operators have moved away from mainstream museology, with the public, the collection and the museum as its key concepts, and turned to more innovative approaches designed in terms of communities, heritage and territories.

Óscar Navajas Corral's paper presents the research and literature on museology and heritage, and describes the museum experiments that were allowed to flourish after the return to democracy, pointing out that the first experiments directly connected with the principles laid out by the Round Table in Santiago and the New Museology trend, were in three "historical areas" with deep-set cultural identities: Galicia (Allariz), Catalonia (Valls d'Àneu) and Aragon (Molinos). While such experiments are now dwindling, the author underlines a growth in the number of local museums driven by civil society actors. By way of example, it is worth noting that roughly a hundred of these emerging projects claim to belong with ecomuseums while they do not necessarily comply with the fundamentals of that trend. While the "integral museum" advocated in Santiago thus often boils down, in Spain, to a territorial vision rather than an inclusive one, the author concludes that the trail that is thus being opened nevertheless appears founded on a utopian aspiration to the creativity, initiative and cultural activity of communities.

Dealing more specifically with the Spanish Basque Country, yet in keeping with many observations made abroad, regarding ecomuseums in particular, Iñaki Díaz Balerdi shows how local political authorities have attempted to use their financial support to regain control of effective innovative experiments. Several decades after their creation, the author examines the current outcome of various

circumstances on three museums whose promoters took their inspiration from the Round Table in Santiago, taking into account the environment (whether rural or urban), the nature of the project initiators (association or municipality) and the type of management (professional or mixed). While all three projects have significantly contributed to social cohesiveness and economical dynamics in marginalised or declining areas, in each case, as the monograph study points out, political powers have sought to take control of facilities and operation. Such take-over of innovative museum projects by local political authorities, the author states, reflects their mainstream assumption that independent cultural projects cannot flourish enduringly and sustainably outside fashion trends or attitudes narrowly focused on the “wow-factor” and the mimicry of neoliberal capitalism. A second group of papers concentrates on analyzing the social function of museums and various strategies to take the public into account in implementing cultural activities.

2. PARTICIPATION OF COMMUNITIES IN MUSEAL ACTIVITIES

Mario Vázquez, in his capacity as head of Mexico’s La Casa del Museo from 1972 to 1980, without doubt initiated the trend toward social involvement in Mexican museology, and participatory and community museology in Latin America at large, by applying the concept of “integral museum” as put forward in the proceedings of the Round Table in Santiago. Examining the complete archive available as of 2014 and through interviews with members of the work team and through ethnographical field visits to the towns where the exhibitions were staged, Leticia Pérez Castellanos identifies some lasting effects of La Casa del Museo’s off-site activities. In analyzing more specifically the evolution of the holistic cultural involvement of populations in the design of specific exhibitions, and without disparaging the pioneering work of La Casa del Museo, she tends to demystify the concept of participatory museology, bringing to light its limitations and hindrances.

Laura Evangelina Dragonetti, Raquel Elizondo Barrios and Olga Bartolomé extend this theme in analyzing some experiments in community involvement around the reconfiguration and reconstruction of the school museum of the Normal Superior School Dr. Agustín Garzón Agulla in Córdoba (Argentina). While pointing at first to certain tensions and obstacles relating to forms of

participation and duration, generational biases regarding the actuality of gender issues and inclusive language, as well as a proposed museographic concept that was deemed too academic and amateurish, the authors recognize that the collaborative approach has doubtlessly helped develop a sense of ownership of the museum as a meeting space and a forum for learning and building relationships. In reference to the work of Mario Chagas, they also insist on the need to seek a consensus on decision-making, as shown through their analysis of exhibitions, posters, workshops, scenarios and other activities.

Such a critical look at the practices of participatory museology is also that of Laura Moreno Barbosa in examining her voluntary service at Bogotá's Museum of Glass. Analyzing the contrasts between institutional requirements and the limitations of local actors in the face of national legislation, the author finds that despite the mutual benefits expected by both the institution and the volunteers, the projects often lead to mixed results through premature disengagement on the part of the volunteers. Judging from her own experience, the author goes on to suggest alternatives to increase resources and optimize the relation, and provides a five-fold set of guidelines for other museums in similar situations: planning the strategic actions on hand; seeking and selecting candidates; training and fostering motivation; performance monitoring and evaluation; planning disengagement. It is necessary, she concludes, for any independent community museum to make the most of the involvement of the community, including the development of voluntary work, provided that this is done in compliance with the principle of mutual benefit, and with provision to the needs of personal growth, learning and recognition so as to establish lasting, profitable relationships.

As a counterpoint to these critical presentations, five more contributions testify to the impact of user participation in museums to foster a sense of belonging and/or strengthen a (new) community identity. Fernando Ossandón dwells on a case study at Chile's San Miguel Open Air Museum, created in 2010 to promote urban/street visual arts, with an emphasis on local participation. From the results of a qualitative survey of the impact of 65 monumental murals made in neighbourhood houses and at the Villa San Miguel, the author acknowledges the open air museum's positive contribution in creating a collective imagination, while pointing to mixed reactions and even contradictory positions, presumably connected with the presence of a new residential community, since the results show both a strong collective identity rooted in a shared history and a popular tradition, and the coexistence of widely contrasting ideological views and gene-

rational visions of the future. In closing, the author emphasizes that the reputation of the museum, which now attracts tourists from home and abroad, strengthens the villagers' sense and spirit of belonging and even their self-image.

Anamaría Rojas Múnera, Karin Weil González and Kémel Sade Martínez introduce and discuss the Aysén Network of Museums in Chile's province of Patagonia, numbering 27 existing or projected museums in 8 out of the region's 10 municipalities as of 2019. The authors begin by emphasizing how the territory's complex geophysical structure of islands, island groups, channels and inlets has historically determined its social makeup and general sense of isolation and influenced the creation of community museums. The main results of the study point to how the rural museums, in focusing on the partnership with communities, have strengthened a sense of Patagonian identity through original narratives. In closing, the authors believe that the museums' exhibitions and activities assist in de-colonizing the representation of Aysén, no longer seen as a "frontier" of civilization.

The next two contributions emphasize the impact of involving local residents as docents of heritage on developing a sense of belonging, while allowing some of them to earn income.

Luz Helena Oviedo and Isabel Acero present and discuss in full how a group of young people of the Tatacoa desert in central Columbia have been trained by workers of the Smithsonian Institute for Tropical Research and of Parque Explora to become "Guardians of heritage", carrying out activities and projects for the preservation, protection and dissemination of natural heritage through awareness-building and social ownership directed both at their own community and future visitors. Each partner group has contributed to an exhibition titled "Fossil territory, living stories": the Guardians, through the collection of fossils, replicas, photographs and personal stories (recorded or written) on their connection to paleontology, with the Smithsonian acting as scientific curator and Parc Explora in charge of museography. The authors show how the project has not only contributed to raising awareness of the exhibition's visitors on the value of protecting the local heritage, but also provided a source of development for the community. In closing, and with reference to Espacio Visual Europa (2016)⁷ they specify that by involving the community in the identification, management and dissemination of cultural or natural heritage, the project focuses on the notion of the museum as a collective project.

⁷ Visual Space Europe (EVE), an entity combining teachers and lecturers in various areas of museology, institutional communication, museum marketing and management, institutional identity and technical innovation in exhibitions at local museums.

Denise Pozzi-Escot, Carmen Rosa Uceda and Rosangela Carrión examine a range of activities provided at the Pachacamac archaeological sanctuary, which is ranked among the foremost in Peru. We find it essential first to recall how in enhancing archaeological heritage, relationships with local populations can be difficult and even problematic when sites are located in territories where as a result of multiple migrations, the current populations show no interest in the cultures uncovered by archaeology (Valdez, 2019). Yet it is noteworthy that highly fruitful participatory processes can sometimes be established between local populations and archaeologists, as in the work of Ottino (2006) in the Marquesas Islands. In light of this, Denise Pozzi-Escot, Carmen Rosa Uceda and Rosangela Carrión show that the outreach strategies to promote the Pachacamac archaeological sanctuary have resulted in activities that favour a respectful integration of the community by reasserting (the) identity and preserving (the) local culture. The authors chiefly consider the impact of having a group of 19 younger people join some 2,000 visitors on a bicycle tour of the sanctuary's archaeological circuit, which encouraged them to identify with the site while also procuring them some small earnings. Aside from this, they claim that by jointly selecting one area within the sanctuary for ceremonies and offerings, the delegates of the local population and the museum team have improved social cohesiveness and promoted a harmonious, discrimination-free co-existence between residents and visitors.

Aldana Fernández Walker deals with a totally different approach in describing programs dedicated to either elderly people or vulnerable teenage girls at Museo Evita in Buenos Aires. From 2016 to 2019, this museum, in partnership with various other institutions, has developed a program intended to train elderly people as volunteer tour guides. The initial objective of the operators of the museum, a biographical institution celebrating a highly controversial political figure, was not just to provide the participants with appropriate training as docents but mostly to allow them to articulate a creative, critical outlook. The author describes the planning, objectives and development of this program, as well as those of another project titled "New Struggles, Same Inspiration", addressed to teenage girls and young women on the occasion of the centenary of Evita's birth. In this case, the reflective work covered the right of access to culture and gender issues, through a participatory program designed to give the subjects access to the city and its cultural spaces. The participants were also invited to produce photographs, videos, drawings or texts to be shown on the museum's social networks. In asserting their identity, they were to connect Evita's legacy

of work with their own everyday life. The author concludes that the project was successful in that it promoted a reflection on the museum and its collections, not for the knowledge imparted but for the interpretations of the participants.

In the last of this group of papers, Raúl Dal Santo describes and analyzes the permanent participatory process developed at Italy's Parabiago Landscape Ecomuseum in accordance with Rivière's (1985) definition of ecomuseums. Here community heritage has been investigated through a complex network of institutional, economical and non-profit agencies as well as individual citizens, then managed and rejuvenated through cooperative arrangements implemented with extensive human resources. This is indeed - the author claims - a sound governance model as well as a territorial project that can tackle and harness the practical, managerial and procedural aspects of heritage and integrate general interests with those of the private sector. In closing, the author asserts that the results obtained at the Parabiago Ecomuseum can be viewed in connection with a wide range of changes occurring or being induced in the community, new working approaches, cultural changes mostly in the relational and social dimension, and lastly physical changes in qualitative improvement of the landscape, both cultural and perceptual, as well as in health matters and a safer agro-ecosystem.

As we have already pointed out in reviewing the work of community museums, the main objective of the movement for social and inclusive museology has been to offer practical support to those affected by poverty or social ostracism (LGBTI+, migrants, persons deprived of liberty, native populations etc.) and to help individuals and communities aspiring to freedom and human dignity to change their life. There have been initiatives to promote communities that were historically never featured museums and allow them to freely raise such controversial issues as they deemed relevant to their communities. The next section presents the contributions of those authors who have sought to address these issues.

3. COMMUNITY INVOLVEMENT IN IDENTIFYING AND ADDRESSING CONFRONTATIONAL ISSUES IN CURRENT SOCIETY (LGBTIQ+, MEMORY WORK, MIGRATIONS, RACISM)

The 2007 Fribourg Declaration on Cultural Rights (2007) reasserts that those rights are stated mainly in the context of the rights of minorities and native peoples, and that it is essential that they should be guaranteed for all and most particularly regarding the most ill-favoured. Acting upon this premise, some museum institutions pledge to bring to light populations that are mostly rejected, by highlighting their cultures and/or memories.

Introducing in this context the women's group "Las Arpilleras de La Ligua", Darío Aguilera Carmen Muñoz and Viviana Zamora survey the benefit of a "shared museum" approach at the Museo de La Ligua. The authors show how this group has made social segments visible to the community that never featured in cultural spaces, such as women, migrants, workers, children and native peoples. Through the expressive artistic medium of jute canvas painting, they were able to address social-environmental issues affecting the territory (water management etc.) and other issues important to the community. Through two original travelling exhibitions – "Mining Camps", presenting a past type of settlement of the land, and "The Hunger March", describing a struggle that led miners and their families to embark on a 13-mile journey –, they vindicate the presentation of their histories and the role of women in the province of Petorca. This, the authors claim, is a concrete example of the potential benefit of the "shared museum" approach to museum work, with a local community involving itself actively, authentically and voluntarily in the social and educational contribution of the museum to the territory.

Favela museums, such as they are emerging particularly in Brazil, pursue relatively similar aims. One instance of this is the *Museu dos Quilombos e Favelas Urbanas* established in 2012 in the Santa Lúcia borough of Belo Horizonte (Brazil). The *Memorial do Quilombo* was first created following a debate among a group of young local residents on the importance of preserving the archives collected around the social-cultural project *Quilombo do Papagaio*; four years later, Father Mauro Luiz da Silva turned the memorial into the current museum, seeking to present a historical perspective on the black and poor communities of Belo Horizonte favelas, who are seldom featured as characters or involved as partners in the city's memorial institutions. Samanta Coan shows how the museum team has worked with the dual concepts of race and class identity

to re-interpret objects by approaching them as mediums for the recounting of stories and the expression of living memory of the land. With an emphasis on oral history, the exhibition “Domestic, from Slavery to Extinction – An Anthology of the Maid’s Room in Brazil” was designed to examine the place of poor black women in the country. Samanta Coan analyses the contributions of a de-colonized approach to the social representation of these women. In disclosing a wider range of traumatic memories of exploitation and of struggle, she endeavours to question the dominant narratives in Brazil’s social imagination and look at new types of domestic social intercourse.

Mauricio Soldavino, Pablo Soto, Kareen Standen and Marcela Torres introduce some museums which have worked with the transgender community as well as others which have included LGBTI+ themes in creating virtual museums. They begin by reviewing the literature on the main stages of addressing the LGBTI+ issue in American and European museums through the collection and exhibition of archives, artefacts and graphic art pertaining to the subjects, then go on to describe a joint project of the Education, Mediation and Citizenship Department of the National Museum of History in Santiago de Chile and the Amaranta School, a private, self-managed institution created by Fundación Selenna to serve mainly transgender boys and girls who have suffered bullying in the mainstream education system. The curricular approach and activities of the project include themes of personal identity (who are the children? what are their dreams? what do they think? how do they live? etc.), authority (making visible certain “powers” that seek to enforce the general rule and deny diversity) and discrimination (discussing the prevalence of abuses in Chile). Interviews conducted by the authors in 2019 show that the activities have a positive effect on the students. In one instance, they have abstained from taking part in the traditional dances that are a feature of National Day in Chile’s schools and have freely chosen instead to concentrate on their favourite objects and personal histories “to show how their experience and learning through the activity has allowed them to transmit much of a long-denied reality”.

In every country, prison populations, who are often denied the most basic human rights, including the access to culture, are undeniably the most “invisible” and socially undesirable groups. As a result of experience gained at the educational centre of the Pinacoteca de São Paulo, Gabriela Aidar relates a series of socio-educational experiments directed at inmates (youths and adults, both male and female) in partnership with Fundo Casa Socioambiental (from 2008) and with the penitentiary authority of São Paulo state (from 2017), through which

she was prompted to make a critical assessment of the connection between mainstream museum practices and the themes of a more socially committed museology, emphasizing the limitations and potential of this relation. From 2017 to 2019, three separate programs have been conducted in partnership with the penitentiary authority: a series of meetings with some 20 inmates; five group meetings in a women's prison involving artistic experimentation and discussion of identity issues; and 18 silkscreen printing workshops where personal and collective identity issues of the participants were also addressed. Unfortunately, less than half of the workshops scheduled for 2020 could be carried out due to the Covid-19 pandemic. Nevertheless, workers of the Pinacoteca who were involved in the experiments have acknowledged the participants' keen interest to discover the artistic language and their delight with the results, as well as the happy or painful recollections evoked in discussing their emotional or territorial identities.

It is worth noting that despite our call for papers, no contributions have been forwarded that deal explicitly with institutional limitations on addressing specific issues, although this is currently at the centre of an animated debate among professionals, as seen in the intense conversation on the concept of "universal museum" or the wish reiterated by many museum operators to keep to the mainstream neutral position rather than engage in any real political, economical or social debates connected with the environment, health and other issues at hand. As emphasized by Zwang & Girault (2019), might not, as a result, such a normative and subjective stance, widely removed from the aims of any emancipatory education, take the place of a critical reflection emerging from the confrontation of different viewpoints?

4. COMMUNITY INVOLVEMENT IN THE POLICY FOR ACQUISITION AND/OR REQUALIFICATION OF COLLECTIONS

Thus there is a requirement for museums with non-Western collections depicting foreign societies, who wish to address the issue of recognition, to change their practices regarding the current heirs to such heritage, which raises numerous political, ethical, epistemological and methodological issues (Delaître, de Robert, 2019). The various presentational approaches of ethnographical collections in museums are revealing with respect to the historically determined nature of relationships between different human groups. For instance, observing

that the Smithsonian Institute's National Museum of Natural History in Washington (as some other museums) was still showing and interpreting such collections in much the same mode from the onset, JoAllyn Archambault, in charge of rearranging the Seminole section in 1990, has introduced a process of dual interpretation by inviting a Seminole couple and one of the museum's curators in anthropology to independently select from the collection those objects that they deemed most representative of the culture and to provide their own interpretations (Selbach, 2005). Upon analysis, it appeared that the criteria for both selections were quite different: the curator's choice was oriented by scientific and anthropological considerations while the Seminoles' selection was determined by their life-experience and memories.

Working from the realization that Montreal's McCord Museum, sixty years after its creation in 1921, likewise still presented its hoard of hundreds of objects pertaining to the First Nations of Canada in exhibitions that solely reflected the views of non-native specialists, a succession of curators have reversed their professional practice by building upon native knowledge and know-how. Analyzing the representations featured in 22 exhibitions at the museum since 1992, Marie Charlotte Franco identifies three presentational approaches that she deems particularly fruitful: native knowledge, collective or individual, is sometimes included but not quoted as such in the presentations; or on the contrary it may be presented more explicitly; or in some cases the multiple perspective may be highlighted. In closing, the author states that the inclusion of the native perspective does away with hackneyed First-Nation stereotypes and that showcasing native knowledge and thinking through collective storytelling, cosmology, idiom and creative know-how promotes the transfer and re-appropriation of ancestral knowledge in today's world.

The same principle of dual interpretation has also been favoured to deconstruct stereotypes of the life of early 20th century populations in Tierra del Fuego in a participatory investigation involving researchers at the Martin Gusinde Anthropological Museum and women of the Yagán people. Centering on gender issues, Alberto Serrano Fillol's paper deals with the analysis of information contained in the complete collection of ethnographic photographs made by priest-anthropologist Martin Gusinde in Tierra del Fuego from 1918 to 1924, which has enabled local populations to obtain accurate biographical data on their ancestors and to share the knowledge of their heritage by accessing and including individual and collective perspectives as descendants of the world's southernmost native people.

Other avenues for research, which are not addressed in the contributions to our conference, must nevertheless be distinguished, such as that advocated by Delaître & de Robert (2019), which consists in the investigation and historical deconstruction of viewpoints underlying the acquisition, museum interpretation, and patrimonialisation of collections. One instance of this is the investigation undertaken regarding important early 20th century collections pertaining to the Mebêngôkre-Kayapó and Baniwa peoples, in collaboration with native consultants (Shepard Jr. et al., 2017). Apart from the difference between scientific museological concepts and native approaches to the collections, the authors emphasize certain cultural discrepancies in the way both groups have addressed objects originating from their traditional past. While both communities endowed the objects with subjective qualities, these were such that the Mebêngôkre-Kayapó did not quite dare to handle what were considered as war trophies historically taken from fearsome enemies and mostly expressed these qualities in terms of potential threats to museum visitors; the Baniwa, on the contrary, expressed great fondness for such “grandfather’s stuff” and felt safe to deal with the inheritance of their patrilineal clans. As observed in Shepard Jr et al., ethnomuseology highlights a diversity of native concepts, attitudes and expectations regarding museum collections, and therefore also the need for a dialog-based approach to co-operative research. Similar experiments are now increasingly conducted along various lines more or less systematically, depending on the country; in Brazil, for instance, numerous such projects have been implemented (Françoze et al., 2017; Athias & Gomez, 2018; Oliveira & Santos, 2019).

With a similar aim to disrupt the “museum illusion” (Pacheco de Oliveira, Santos, 2019) by bringing native American peoples closer to their cultural heritage and by carefully re-examining former methods for the collection of objects and the building of collections, the operators of the University of São Paulo’s Museum of Archaeology and Anthropology have engaged in collaborative curatorship with the Araribá, Icatu and Vanuíre peoples in São Paulo State, leading to the exhibition *Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena* (Resistance now! Reinforcing and uniting the native Kaingang, Guarani Nhandewa and Terena cultures). Marília Xavier Cury analyses the full process leading to the requalification of the museum collections (in part originally from the former Museu Paulista, the São Paulo State Museum), describing how each native community, with no interference from the museum, selected groups of participants, mostly elderly and knowledgeable persons who were able to establish a connection with the younger generation through the

objects. The author shows how the requalification has informed the choice of objects in the exhibition, and how the natives have decided on the research, the drafting of the texts and display labels and the structure of the self-representational narrative connecting past, present and future. While the main benefits of the collaboration for the communities involved were in the capacity to trace their own narrative, the author reminds us that one must keep dealing with obstacles in the collections management policy, the colonial-minded bottleneck of anthropological museums and acceptance criteria for such collaborative requalification of the exhibits.

A similar approach to the requalification of museum collections is also advocated by the operators of the Gabriela Mistral Museum of Education in Santiago de Chile, who collaborate with various communities in order to “become an instrument in the service of society and accommodate themes contributing to the expansion and reconsideration of its collections” (Orellana, 2014, p. 132), out of a desire for the museum to “become a place to revitalize the history of education, where visitors can construct, deconstruct and reconstruct a variety of identities, recovering informal memory in the process as a key to an in-depth understanding of social processes” (MEGM, 2020). *Memories of the marginalized*, one of the most emblematic projects developed by the museum from 2008, “aims to reveal and formalise the voice of a segment of society that is usually not represented in the museum space” (Orellana, 2014, p. 134). Fernanda Venegas Adriazola presents and describes one part of this project –the Workshop on heritage and school memories for students deprived of liberty, launched in 2017 to invite relatives of disappeared detainees and individuals affected by mental handicap or drug-abuse to engage in the joint construction of the museum’s collections and contents–, stating that the pupils participated in the patrimonial adoption of their school memories, which they were able to retrieve and develop as relevant voices to complement and question the museum’s narration. The detainee students have also enriched the collections by donating some personal possessions, which in turn –as a survey shows– led other visitors to change their stereotypes with respect to them.

What of the impact of these various approaches in Africa? One contribution examines the cultural and tourism development program initiated by the Cameroonian diaspora in Nantes (France) with support from the French embassy and from local actors in Cameroon (traditional leaders, private donors, municipalities etc.), aiming to allow Bamiléké populations to reclaim their heritage and also contribute to social and economical development through the creation

of community museums, locally called “chieftaincy museums”. Heumen Tchana, working on data collected in ten such community museums as well as direct interviews with curators, cultural mediators, traditional chiefs and museum partners, examines the methods chosen for selecting and collecting objects, some of which are sacred and therefore cannot be exhibited.

In a totally different context, and following the advocacy of social museology to establish connections between museums and the society around them, Leonardo Giovane Moreira Gonçalves examines the conception and creation of the Museo do Assentado by a group associated with the Rosana campus of São Paulo State University. The author describes the extensive assessment of heritage conducted over the three years following the conception in 2015, involving visits and interviews conducted at the farms of 27 local settlers, collecting data that led to the identification of various cultural profiles, expressed in food, dialects, clothing, relationship to the land, etc., stemming from knowledge, actions and expressions with regard to lifestyle. In the process, a little over 500 photographs from the settlement-camp period were collected and digitalized, illustrating childhood, teenage years, religious functions and other key moments in the personal histories and life experiences of the persons, as well as some sixty objects (irons, lamps, flags, sickles, ploughs, kitchen tools etc.) that tell the story of the residents of the four villages in Rosana municipality. In closing, the author considers that Museo do Assentado goes against the global trend of mainstream museums in that, while the proposal originated with the university, the settlers have assumed curatorial functions in collecting and documenting histories, objects and memories.

In yet another context, and following the definition of the ecomuseum as a promoter of community involvement to enhance the “total” or “integral” heritage of a territory in the service of local development (Rivière, 1985; Varine, 1992), Viviane Ribeiro Valença and Gelsom Rozentino de Almeida ascertain four types of influence (theoretical, community-related, institutional and territorial) that affect the various stages of creating an ecomuseum. Their case study examines the museological process developed in partnership by the Ilha Grande Ecomuseum, the local community and a department of the State University of Rio de Janeiro, and describes the three conceptual phases identified at the Vila Dois Rios experimental laboratory: analysis of representations of environmental heritage and the ecomuseum by members of the community; contextualized appropriation of the three basic dimensions of the ecomuseum as defined by Rivière and de Varine; and eventually act of museal institution itself. The

authors describe the whole process, conducted in a strong relationship with the community, as a prime example of democratisation, reformulation and cultural appropriation.

In closing, the contributions presented in this collective work all seek to improve the environment and the quality of life of communities through local development. The new museological trends address the populations of a given territory not merely as spectators, but also, and above all, as co-operators actively engaged in the building of collections and their re-examination, in the design of exhibitions and/or cultural initiatives, thus contributing to the joint creation of discourses that bring to light the identities, struggles and aspirations of these subjects*.

BIBLIOGRAPHY

Alcalde, G., Rueda, J.M. (1990). *Congrés Català de Museus Locals i Comarcals Arbucies-Olot*, (27-29 novembre 1989). Arbucies: La Gabella; Museus ethnologic del Montseny; Museus Comarcal de la Garrotxa, AIXA 2.

Anderson, B.R. (1996). *L'imaginaire national: réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris: La Découverte.

Arroyo, M. (1984). *Breves Antecedentes: Museos Escolares y Comunitarios*. México: Instituto Nacional de Antropología y Historia.

Athias, R., Gomes A. (Eds.). (2018). *Coleções Etnográficas, Museus Indígenas e Processos Museológicos*. Recife: Editora da UFPE.

Belot, R. (2017). Maltraitance patrimoniale et désordre géopolitique au début du troisième millénaire / Heritage abuse and geopolitical disorder at the dawn of the third millennium. *Ethnologies*, 39(1), 3-49. <https://doi.org/10.7202/1051049ar>

Bonfil, G. (2011). *México profundo. Una civilización negada*. México: Ediciones Debolsillo.

Bounia, A. (2017). Cultural Societies and Local Community Museums: A case study of a participative museum in Greece. *Zarządzanie w Kultury*, 18(1), 29-40. 10.4467/20843976ZK. 17.003.6286.

* We thank Mr. Daniel de Bruycker for the translation of this article.

- Bouttiaux, A.M. (2007). Les musées en Afrique, nouvelles plate-formes d'accès à la culture. In A.M Bouttiaux (Ed.), *Afrique: musées et patrimoines pour quels publics?* (pp. 9-10). Paris: Karthala.
- Brianso, I., Girault, Y. (2014). Instrumentalisations politiques et développementalistes du patrimoine culturel africain. *Etudes de communications*, 42, 149-162.
- Chagas, M. (2007). La radiante aventura de los museos. En IX Seminario sobre Patrimonio Cultural: museos en obra. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Available at https://www.patrimoniocultural.gob.cl/614/articles-5410_archivo_01.pdf
- Chaumier, S. (2019). Conceptions opposées du rôle du musée. *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, 186, 25-27.
- Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine: une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris: Hermès science-Lavoisier.
- Davis, P. (1999). *Ecomuseums a sense of place*. Leicester: University press.
- Delaître, A. & de Robert P. (2019). De l'Amazonie Brésilienne aux Musées Français: parcours de collections et processus de légitimation. *Revista Antropológicas*, 30(2), 38-62.
- Desrosiers, P. (2011). *L'archéomuséologie: la recherche archéologique entre au musée*. Quebec: Presses de l'Université Laval.
- Desvallée, A. (Ed.) (1992). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1. Maçon: Édition W.
- Desvallée, A. (Ed.) (2000). L'écomusée: rêve ou réalité. *Publics et Musées*, 17-18.
- Enda, T.M. (1991). *Environnement et développement du Tiers Monde: écomusée urbain de Dakar*. Dakar: Enda.
- Espacio Virtual Europa (2016). *La museología social*. Available at <https://evemu-seografia.com/2016/08/31/la-museologia-social/>
- Effiboley, P. (2008). Les musées béninois d'hier à demain. In H. Joubert & C. Vital (Eds.), *Dieux, rois et peuples du Bénin* (pp. 126-132). Paris: Somogy Editions d'Art.
- Florencia, P., Ramírez, N. (2020). Reconsideraciones, análisis y perspectivas futuras de la museología comunitaria. Reflexiones a partir del caso de El Rosario

(Hidalgo, México). *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano*, 16(40), 8-32.

Françoço, M. & Van Broekhoven, L. (2017). Dossiê: Patrimônio indígena e coleções etnográficas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12(3), 709-711.

Gaugue, A. (1999). Musées et colonisation en Afrique tropicale. *Cahier d'études africaines*, 39(155-156), 727-745.

Gaugue, A. (2001). La représentation de l'histoire précoloniale dans les musées d'Afrique tropicale. *Museum*, 211, 26-31.

Girault, Y. (2016). Des premiers musées africains aux banques culturelles: des institutions patrimoniales au service de la cohésion sociale et culturelle. In F. Mairesse (Ed.), *Nouvelles tendances de la muséologie* (pp. 111-144). Paris: La documentation Française.

Grupo de Friburgo (2007). *Los derechos culturales. Declaración de Friburgo*. Available at https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals239.pdf

Konaré, A.O. (1983). Pour d'autres musées ethnographiques en Afrique. *Muséum*, 35(311), 146-149.

Lynch, B. (2011). *Whose cake is it anyway? A collaborative investigation into engagement and participation in 12 museums and galleries in the UK*. London: Paul Hamelyn Foundation.

Mayrand, P. (1989). Les défis de l'écomusée. Un cas celui de la Haute Beauce. *ICOFOM study series*, 4, 23-27.

MINOM (1984). Déclaration de Quebec: principes de base d'une nouvelle muséologie. *Museum*, 37(4), 148.

MINOM (1984). *Écomusées/nouvelles muséologie: mise en situation, document de travail* (Premier atelier international). Montreal: Université du Québec à Montréal.

MINOM (1985). The Quebec Declaration: Basic Principles of New Museology. *Museum*, 37(4), 148.

MINOM (1985). *Musées locaux, nouvelle muséologie* (Deuxième atelier international de nouvelle muséologie). Lisbonne: MINOM.

MINOM-PORTUGAL (1992). *Textes de muséologie*. Lisbonne: Cadernos do MINOM.

MINOM (1996). Déclaration de Patzcuaro (Mexico). *Boletim Informativo*, 2(4). MINOM-Portugal, 1997.

MINOM-PORTUGAL (1997). IX Jornadas Sobre a Função Social do Museo (Caldas da Rainha). *Boletim Informativo*, 2(4).

MINOM-PORTUGAL (1998). *Ecomuseologia Como Forma de Desenvolvimento Integrado: X Jornadas Sobre a Função Social do Museo*. Camara Municipal da Povia de Lanhoso.

Montpetit, R. (1995). Les musées et les savoirs: partager des connaissances, s'adresser au désir. In M. Côté et A. Viel (Eds.), *Le Musée: lieu de partage des savoirs* (pp. 39-58). Quebec: Société des musées québécois et Musée de la civilisation.

Nitzky, W. (2012). Mediating heritage preservation and rural development: Ecomuseum development in China. *Urban Anthropology and Studies of Cultural Systems and World Economic Development*, 41(2/3/4), 367-417.

Ordóñez, C. (1975). La Casa del museo, México D.F. Une expérience de musée intégrée. Musée moderne, musée vivant, réflexions, expériences. *Muséum*, XXVII(2), 71-77.

Orellana, M. I. (2007). Muséologie participative et éducation. *La Lettre de l'OCIM*, 112, 12-21.

Orellana, M. I. (2011). Science, contexte politique et musées en Amérique Latine. *Revista Hermès*, 61, 175-180.

Orellana, M. I. (2014). La memoria de los Marginados. *Museologia e interdisciplinaridade*, III(5), 131-140.

Ottino-Garanger, P. (2006). *Archéologie chez les Taïpi. Hatiheu, un projet partagé aux îles Marquises*. Tahiti-Paris: Au Vent des îles-IRD Éditions.

Paillalef, J. (2017). ¿Activismo cultural y/o mediación? *Xalkan, Nuevo Boletín del Museo Mapuche de Cañete Juan Cayupi Huechucura*, 1, 42-56.

Pacheco de Oliveira, J., Santos, R. C. M. (2019). Descolonizando a ilusão museal: etnografia de uma proposta expositiva. In J. Pacheco de Oliveira & R. C. M. Santos (Eds.), *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal* (pp. 397-434). João Pessoa: UFPB.

Rivard, R. (1985). Les Écomusées au Québec = Ecomuseums in Quebec = Los Ecomuseos de Québec. *Museum*, 37(4), 202-205.

- Rivière, G.H. (1985). Définition évolutive de l'écomusée. *Museum*, XXXVII(148).
- Saïd, E. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon book.
- Saïd, E. (1993). *Culture and imperialism*. New York: Knopf.
- Saïd, E. (2013). *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*. Paris: Éditions du Seuil.
- Shannon, J. (2009). The Construction of Native Voice at the National Museum of the American Indian. In S. Sleeper-Smith (Ed.), *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspectives* (pp. 218-247). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz, CA: Museum 2.0. Available at <http://www.participatorymuseum.org/read/>
- Shepard, J.R., Glenn, H., Lopez Garcés, C., Leonor, C., Robert, P. De, Chaves, C. E. (2017). Objeto, sujeito, inimigo, vovô: um estudo em etnomuseologia comparada entre os Mebêngôkre-Kayapó e Baniwa do Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12(3), 765-787.
- Selbach, G. (2005). Publics et muséologie amérindienne. *Culture & Musées*, 6, 85-110.
- Valdez, F. (2016). Les patrimoines en construction, le cas de Palanda: processus et conflits autour du projet de valorisation du site archéologique de Santa Ana, Equateur. In D. Guillaud, D. Juhé-Beaulaton, M. C. Cormier-Salem & Y. Girault (Eds.), *Ambivalences patrimoniales au Sud: mises en scène et jeux d'acteurs* (pp. 139-158). Paris: IRD; Karthala.
- Vallée, M. (2008). La muséologie d'intervention sociale. Culture et développement durable. In *Culture pour tous (Ed.) Actes du 5e Forum La rencontre, Colloque International sur la médiation culturelle, 4 et 5 décembre Montréal* (pp. 69-72). Montréal.
- Varine, H. de (1976). *La culture des autres*. Paris: Editions du seuil.
- Varine, H. de. (1978). L'écomusée. In A. Desvallées, M. O. de Barry & F. Wasserman (coord.). (1992). *Vagues: une anthologie de la Nouvelle Muséologie*, vol. 1 (pp.446-487). Savigny-le-Temple: Éditions W-M.N.E.S.
- Varine, H. de (1991). *L'Initiative communautaire: Recherche et expérimentation*. Mâcon: W / M.N.E.S.

Varine, H. de (2017). *L'écomusée singulier et pluriel. Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*. Paris: Editions L'Harmattan.

Varine, H. de (2020). *El ecomuseo singular y plural. Un testimonio de cincuenta años de museología comunitaria en el mundo*. Santiago de Chile: Ediciones ICOM-Chile.

El imán de las cosas vivas: la museología social de Laura Rodig en Magallanes

Yocelyn Valdebenito Carrasco

ESP

La museología en América Latina se ha caracterizado por una abundancia de experiencias revolucionarias, críticas y participativas, sin embargo, dichas prácticas no siempre han sido documentadas desconociéndose el alcance de ellas como sustento para las teorías museológicas contemporáneas. Pese a ello, el aporte de las mujeres a este campo en América Latina es considerable, especialmente en Chile. Esta ponencia busca exponer la contribución a este ámbito de Laura Rodig Pizarro (1901-1972), artista, educadora, intelectual feminista y museóloga. Rodig realizó una intensa labor de educación artística en Magallanes; mediante una muestra de arte solidario a favor de los damnificados del terremoto de Chillán en 1939. Colección que más tarde Rodig gestionó para que se convirtiera en un proyecto museológico, incorporando además el arte popular producido por sujetos excluidos; campesinos e infancia. Se propone abordar mediante el análisis de variadas fuentes historiográficas, la concepción museológica de Rodig donde las comunidades tenían un rol protagónico, en lo que ella consideraba patrimonio público, clave para la creación de un museo de arte en Magallanes.

FR

La muséologie en Amérique Latine a été caractérisée par de nombreuses expériences révolutionnaires, critiques et participatives, cependant, ces pratiques n'ont pas toujours été enregistrées ignorant leur portée pour les théories muséologiques contemporaines. Alors même que la contribution des femmes dans ce domaine en Amérique Latine, et notamment au Chili, est considérable nous présentons celle de Laura Rodig Pizarro (1901-1972) artiste, éducatrice, intellectuelle féministe et muséologue. Nous rappelons tout d'abord que Laura Rodig Pizarro a réalisé un travail d'éducation artistique intense à Magellan à travers une exposition d'art en solidarité avec les victimes du tremblement de terre de Chillán en 1939. Nous précisons par la suite qu'elle a réussi à ce que cette collection évolue vers un projet muséologique intégrant l'art populaire produit par des sujets exclus, paysans et enfants. Enfin, en nous appuyant sur l'analyse des diverses sources historiographiques, nous décryptons et analysons le concept muséologique de Rodig au sein duquel les communautés ont eu un rôle protagoniste pour la valorisation de ce qu'elle décrivait comme un patrimoine publique et une clé pour la création d'un musée d'art à Magellan.

ENG

Museology in Latin America has been characterized by an abundance of revolutionary, critical and participative experiences. However these practices have not always been documented, therefore their scope has not been established and their basis for contemporary museological theories has not been defined. Notwithstanding, the contribution of women to this field in Latin America is considerable, especially in Chile. This paper seeks to present the contribution in this regard of Laura Rodig Pizarro (1901-1972); artist, educator, feminist intellectual and museologist. Rodig carried out an intense work of artistic education in Magallanes through an exhibition of art in solidarity with victims of the earthquake in Chillán of 1939. Subsequent to this she managed the development of the collection into a museological project, incorporating popular art produced by socially excluded individuals, peasants and children. Through the analysis of varied historiographic sources, the aim of this paper is to address the museological conception of Rodig, in which the community played a leading role with regard to her determination of public heritage, an involvement that was essential for the creation of an art museum in Magallanes.

I. LA CIUDAD DE LOS CIENTOS AÑOS: DE COLONIA PENAL A CAPITAL REGIONAL COSMOPOLITA

Desde su primera estadía en Punta Arenas en 1918, Laura Rodig viajó por diferentes países tales como México, Estados Unidos, España, Uruguay, Argentina, Francia, Suiza, Alemania y Perú. En la década de 1940, sus triunfos artísticos en el extranjero le habían otorgado cierto prestigio en Chile, sin embargo, a su regreso de Europa se había dedicado casi exclusivamente a las causas feministas y educativas. Al enterarse de la obtención del Premio Nobel de Mistral, se obsesionó por modelar una escultura colosal en su honor, cuestión que la poeta rechazó enconada y repetidamente. El 5 de mayo de 1947 Mistral le escribió una carta llena de reproches, que la dejó sumida en una tristeza profunda.

Desbordada de nostalgia emprendió su segundo viaje a Punta Arenas a fines de mayo ese mismo año, momento en que fue invitada por la Ilustre Municipalidad de Punta Arenas para realizar un monumento a Pedro Aguirre Cerda. Estando allí, gracias a las gestiones de su amiga pintora Estrella Palma, en junio comenzó a trabajar una serie de pinturas murales en la Escuela Superior de Niñas N° 2. Las 7 obras ubicadas entre el hall del edificio y sus pasillos referían a personajes de la historia regional y del país, alegorías a la infancia, a los pueblos indígenas, un mapa del territorio nacional, entre otros.

Aprovechando su estadía en la ciudad, Delfina Hernández y Rosa Serón, dos activas participantes del MEMCh quienes habían fundado el 23 de marzo de 1946 una Sociedad Femenina Socorros Mutuos y Deportivos, homenajearon Laura Rodig el 21 de septiembre de 1947, con un diploma que le concedió la presidencia honoraria de esta Sociedad. Durante esos meses, Rodig organizó una exposición de arte popular en la que incluyó a un grupo de niños y niñas pintoras en Magallanes. La muestra se realizó en dependencias de la Biblioteca Municipal, auspiciado por el Centro Cultural de Punta Arenas. Rodig además asistió a una de las reuniones de la Federación Chilena de Instituciones Femeninas, (FECHIF) en Punta Arenas que, junto con luchar por los derechos políticos de las mujeres, se encargaba de articular ayudas específicas en sectores empobrecidos de la región.

El martes 23 de diciembre, en calle Fagnano N° 464 se inauguró finalmente la Sala de Exposiciones y Centro Cultural donde se expusieron las pinturas murales de Laura Rodig. La sala fue bautizada en honor a un artista viajero muy reconocido en la región; Enrique Artigas Vendrell (1866-1937). En el evento el director provincial de educación Ricardo Hurtado Sagredo, destacó la la-

bor de difusión cultural del establecimiento, agradeciendo profusamente a Laura Rodig por su generosidad en brindarle a la ciudad su trabajo artístico, palabras que fueron complementadas por la directora del Liceo Marta Amaro y el alcalde subrogante Jorge Cvitanic. En la ocasión Rodig “(...) expresó su congratulación por la solidaridad que había recibido en Punta Arenas, donde le ha sido tan grato trabajar, y dejar para los escolares y para el pueblo, un recuerdo de las gestas heroicas de Chile y de América, como ejemplo del valor moral de los hombres en su lucha por la cultura”¹.

Su trabajo como muralista fue reconocido por la prensa local que junto con destacar el talento de la artista, enfatizó la cualidad innovadora de la iniciativa a nivel nacional: “Son más de 136 metros cuadrados de muros decorados que con la vibración de su arte, enseñan a conocer la provincia, el país, el mundo, exalta el valor social del trabajo en todas sus manifestaciones y objetiva en forma sencilla pero recia, el significado de la escuela y en especial las finalidades de la Educación Primaria Chilena y de la importancia del Cuerpo Cívico de Alfabetización Popular (...) Actualmente solo Chillán y Punta Arenas cuentan con decorados murales. El conjunto de esta decoración demuestra la capacidad proyectista y muralista de Laura Rodig, además de su condición de maestra indiscutida que con una generosidad extraordinaria entrega a nuestra ciudad un trabajo de arte que coloca a Punta Arenas en el sitio expectable de contar con la primera Escuela Primaria con decoración mural ejecutada totalmente por un artista chileno”².

Lo cierto es que Laura Rodig, años antes ya había explorado la técnica de la pintura mural en la decoración de la residencia de Madame Madeleine Boutaud-Locombe en París, 1929 y en Santiago en la Escuela Maternal de Puente Alto en 1939. De esta manera, el trabajo de la pintura mural respondía la necesidad de formación cultural que manifestaba la ciudad de Punta Arenas a través de la Asociación General de Padres y Apoderados, la Agrupación de Exalumnas, Cuerpo Cívico de Alfabetización Popular, y otras colectividades que demandaban un desarrollo cultural en la región. La sala Enrique Artigas se consignó como Centro Cultural, en el que además de las pinturas murales, tenía en exhibición una gran cantidad de reproducciones de obras artísticas, que el público podía visitar los martes y jueves.

¹ El Magallanes (1947). Con la concurrencia de autoridades y numeroso público fue inaugurada el martes último. Punta Arenas, viernes 26 de diciembre, p. 7.

² La Prensa Austral (1948). 48 años de existencia cuenta el primer establecimiento de Educación Primaria Fiscal que se abrió en Punta Arenas. Punta Arenas, sábado 13 de marzo, p. 5.

Tras la inauguración de dicha muestra, Rodig inició una gira por la región, pintando diferentes paisajes que expuso en Santiago, en la Sala de la Universidad de Chile, del 22 de junio al 31 de julio de 1948. En una entrevista realizada en Santiago, la artista señaló *“Traje tantos cuadros como para cubrir dos cuadras de extensión. Treinta años habían pasado –continuó– desde que fui por primera vez a Punta Arenas. Esta vez iba yo con el propósito de regresar en un mes y permanecí un año, llevaba la misión de esculpir un busto del Presidente Pedro Aguirre Cerda para esa ciudad. Luego se me encomendó la pintura mural de la más antigua de las escuelas rurales del territorio, lo que me obligó a retardar el regreso a Santiago y me permitió, al mismo tiempo, tener la oportunidad de recorrer esa gran parte de Chile, generalmente ignorada”*³.

Efectivamente, la región de Magallanes fue incorporada tardíamente al control estatal por lo que su población aprendió tempranamente a desarrollar un sentido de la autonomía y apoyo mutuo para sobrevivir a las extremas condiciones climáticas y duras jornadas laborales en el territorio. A fines del Siglo XIX no existía el canal de Panamá, por lo que el estrecho de Magallanes era único canal interoceánico, por la que circulaban grandes navíos, así como también, grandes ideas de vanguardia y revolución. Una población compuesta principalmente por trabajadores y obreras extranjeras, trajo experiencias de luchas sociales europeas, cuestión que fue tierra fértil para el rápido fortalecimiento de agrupaciones societarias de carácter emancipatorio, el crecimiento del mutualismo y las expresiones de las huelgas reivindicativas.

La ciudad de Punta Arenas era hacia 1918 un hervidero de inmigrantes venidos de diversas latitudes, cuyos sindicatos y gremios estaban al tanto de las luchas proletarias en lugares tan distantes como Chicago y Moscú. Las huelgas eran expresión de un internacionalismo obrero que impulsaba un desarrollo a escala humana, cautelando los derechos de las personas por sobre la producción capitalista. Dicha noción de progreso, presente en los diferentes pasquines que se elaboraban en diferentes idiomas en Magallanes, impresionó vivamente a Mistral y a Rodig. Esta última expresó; *“Partí acompañándola a Punta Arenas, la ciudad más austral del mundo y, acaso, la más civilizada de Chile”*⁴.

Las particulares condiciones de esta región fueron para Rodig un gran aliciente político, con la que generó lazos profundos y duraderos. Años más tarde, en 1947, mientras el presidente Gabriel González Videla declaraba la guerra

³ Rodig, L. (1948). Laura Rodig, pintora de Chile (Homenaje a nuestra tierra Austral) por Virginia Rojas Gatica. En revista En Viaje, octubre, N° 180, año XVI, p. 68.

⁴ Rodig, L. (1957). Presencia de Gabriela Mistral. Anales de la Universidad de Chile, N° 106, p. 285.

al comunismo, a través de la Ley de Seguridad Interior del Estado persiguiendo tenazmente a sus militantes, Rodig se resguardaba entre una red de amistades magallánicas, que veían un peligro que volviera a Santiago. Sin embargo, la carcería hacia los comunistas se mantuvo sin tregua. En 1948 se agregó una normativa más específica, la Ley de Defensa de la Democracia, mediante la cual se prohibía la existencia del Partido Comunista. Al mismo tiempo, González Videla, reprimió con violencia las protestas sociales -en particular, las de los mineros- y rompió relaciones diplomáticas tanto con la Unión Soviética como con los demás países del llamado bloque oriental.

En enero de 1949, Rodig viajó nuevamente a Punta Arenas por tercera vez. La Ilustre Municipalidad le había encargado un nuevo busto, esta vez en el marco de las celebraciones de los cien años de la ciudad. El jueves 03 de febrero, Rodig inauguró un busto de John Williams Wilson, un jefe de la expedición clave en la historia de la ciudad. Williams, quien había sido enviado en 1843, por el gobierno chileno a Magallanes para tomar posesión de esta importante vía de comunicación con el océano Atlántico, fundó el Fuerte Bulnes -en honor al presidente de ese entonces, Manuel Bulnes Prieto- sobre un peñón rocoso. Con el tiempo, el lugar se tornó demasiado inhóspito, incluso para quienes trabajaban allí, debido principalmente a los fuertes vientos y a las dificultades de acceso. Por lo cual, en 1848 el Gobernador José Santos Mardones trasladó las instalaciones y población a una playa cercana, fundando la ciudad de Punta Arenas en su actual ubicación.

Su desarrollo como colonia penal para reos reincidentes y militares relegados, fue constantemente obstaculizado debido a los frecuentes disturbios que ocasionaban los reos y/o militares indisciplinados. Un ejemplo de ello, fue el sangriento motín de José Miguel Cambiaso en 1851, que terminó con la destrucción e incendio de la única iglesia, el hospital y la gobernación luego de haber saqueado los edificios y el asesinato del gobernador Muñoz Gamero y sus leales, además del sacerdote y los armadores y capitanes de las naves surtas en el puerto de las cuales se apoderó.

En 1852 Juan William Rebolledo (1826-1910) hijo de John Williams, como Teniente 1º y al mando de la fragata “Chile”, contribuyó a sofocar el movimiento subversivo y a reestablecer el orden en la colonia, después de la sublevación de Cambiaso, llevando personal de relevo y víveres para seis meses. Como homenaje a John Williams Wilson, su busto creado por Rodig en el contexto de las celebraciones del centenario de la ciudad, fue dispuesto en uno de los lugares

más importantes, la plaza que lleva su nombre en una ceremonia presidida por la marina de guerra.

Al día siguiente, el viernes 04 de febrero de 1949, Rodig inauguró un Salón de Pinturas, esculturas y artes decorativas, además de algunas reproducciones, presentando una conferencia llamada *Consideraciones sobre el arte*. Allí realizó un recuento de las obras y artistas reunidos, así como las reproducciones de piezas artísticas. De características, nacionalidades y corrientes tan disímiles como los españoles Ramón Zubiaurre y Fernando Álvarez de Sotomayor, los franceses Gustave Courbet, Paul Émile Chabas, Henri Harpignies, Jean-François Raffaelli y Eugène Boudin, el neerlandés Johan Barthold Jongkind y la austríaca Mariette Lydis, entre otros. Entre los y las artistas chilenas que expusieron allí se encontraban Benito Rebolledo, Rafael Correa, Pablo Burchard Arturo Gordon, Pedro Luna, Álvaro Casanova, Tomas Somersacales, Joaquín Fabres, Onofre Jarpa, Enrique Artigas y Juan Francisco Gonzales, entre otras. En aquella oportunidad, Rodig elaboró una sentida disertación sobre la pequeña colección artística de reproducciones de artistas europeos y de artistas nacionales que fueron reunidos con motivo de una subasta solidaria realizada en 1939 en Punta Arenas.

Semanas más tarde, el alcalde Emilio Salles Thurler le rindió un homenaje a Rodig entregándole una medalla conmemorativa, el 14 de febrero de 1949. Durante este periodo Rodig apoyó resueltamente a diferentes jóvenes de la región para seguir sus estudios superiores, tanto en la Escuela de Artes Aplicadas como el caso del talentoso Raúl Alvarado el *niño pintor de Natales*; como en la Escuela de Bellas Arte para los jóvenes Arturo Gallardo; Hebe Contardi y Romeo Aguilar; entre muchos otros que la artista asistió y orientó. El joven Arturo Gallardo fue apoyado por Laura Rodig no solo para ingresar a la Escuela de Bellas Artes en Santiago, sino también para organizar y montar su primera exposición en el anexo del *Hotel Cosmos*⁵.

La cuarta y última estadía de Laura Rodig en Magallanes se prolongó por tres años, entre 1949-1951, oportunidad en la que se propuso erigir un monumento a Gabriela Mistral con la colaboración de los niños y niñas de Punta Arenas. En este contexto también escribió un intenso epistolario hacia Gabriela Mistral, intentando resarcir culpas pasadas, pero también culminando un ciclo ad portas de su jubilación como maestra; una extensa trayectoria pedagógica originada en la ciudad de Punta Arenas 33 años antes.

⁵ La Prensa Austral (1949). En el vapor Puyehue se dirige al norte a continuar estudios de bellas artes, el joven Eduardo Gallardo G. Punta Arenas, miércoles 09 de marzo, p. 5.

II. UNA TRAGEDIA, UN ACTO SOLIDARIO Y UN PROYECTO MUSEOLÓGICO

Meses después de la elección de Pedro Aguirre Cerda, campaña en la Roldig había trabajado activamente, la noche del martes 24 de enero de 1939 a las 23:32 horas, un violento terremoto se percibió en una amplia zona geográfica del territorio chileno, desde Valparaíso a Temuco, siendo su epicentro la ciudad de Chillán y sus alrededores. El gran número de víctimas –cerca de 24.000- junto a la destrucción total de viviendas, especialmente la de los sectores más pobres, propició que el presidente Aguirre Cerda impulsara la regularización de la edificación por medio de una ley.

Uno de los casos emblemáticos fue la destrucción completa del Teatro Municipal de Chillán, esa noche había alrededor de 500 espectadores. Cuando sobrevino el terremoto estaban en plena función. La alegría que dominaba en la sala fue bruscamente interrumpida por el súbito movimiento de la tierra. Como resultado casi nadie salvó con vida, de los 500 asistentes a la función, sólo lograron escapar unos pocos.

La terrible tragedia, impresionó vivamente al país –especialmente a la comunidad artística- que inmediatamente organizó una febril actividad de acopio de víveres, frazadas, palas, etc. La Federación de Artistas Plásticos de Chile, además, se propuso la tarea de reunir más de 250 donaciones de artistas –entre fotografías, acuarelas, esculturas, artes decorativas y pinturas al óleo- para venderlas en Magallanes con el propósito de ir en ayuda de los sobrevivientes de la región del Biobío. El martes 02 de mayo el diario El Magallanes exhortaba a sus lectores a adquirir una de estas piezas: *“La belleza que traeremos a nuestros hogares o instituciones nos recordará siempre que la creación artística une a lo más generoso y puro de la humanidad”*.

La exposición a beneficio para los damnificados del terremoto realizada en la casa comercial Braun y Blanchard, fue apoyada por varias personalidades relevantes de la región, que conformaron un comité organizador y quienes plantearon, además, que las utilidades de la exposición titulada *Primer Salón de Artes Plásticas de Punta Arenas* se distribuyeron de la siguiente forma: un 85% para los damnificados de la zona del terremoto y el 15% para fondos de la institución organizadora, con la obligación de mantener un becado en Santiago, por el periodo de un año para estudiantes de Bellas Artes de la región. También fue una idea del comité organizador articular un Museo Regional de Arte con las piezas de la muestra, debido a que dichas obras iban a quedarse en Punta Arenas.

La Federación de Artistas Plásticos de Chile, envió una delegación que llegó a Punta Arenas a promover la muestra, compuesta por el pintor Danor Salinas Donnaire y el fotógrafo Antonio Quintana Contreras, quienes expresaron “La Federación de Artistas Plásticos de Chile se constituyó en Santiago con fines precisos: Aunar a todos los artistas para lanzarlos a una verdadera cruzada de acción cultural que permita levantar el nivel artístico en nuestro país. La federación hace suya la frase del gran Marinello respecto de los escritores: «Que el pueblo conozca a sus artistas y que los artistas conozcan a su pueblo». A raíz del terremoto que azoló la región central del país, nuestra institución hizo un llamado a los artistas para unirse al impresionante gesto de solidaridad que se manifestó en todos y cada uno de los chilenos. Ellos respondieron a este llamado y donaron lo que más podían donar: sus obras. Con este precioso material se podía hacer mucho. Tenía el doble valor del desprendimiento generoso y su intrínseco valor de la creación”⁶.

La fundación de la Federación de Artistas Plásticos de Chile a comienzos de la década de 1930 fue una decisión política de un puñado de artistas que veían con desazón como las decisiones cruciales sobre políticas culturales y artísticas se tomaban a puertas cerradas, sin la participación de los propios artistas. Uno de los socios fundadores y presidente de esta agrupación fue Isaías Cabezón Acevedo (1891-1963) además de Danor Salinas Donnaire y Antonio Quintana Contreras (1904-1972), Laura Rodig Pizarro, por varios años fue secretaria de esta Federación y como ella misma recordó tiempo más tarde: “en el año 1939 me tocó activar en la Federación de artistas Plásticos de Santiago, una exposición de conjunto que ésta envió y que en forma de acontecimiento se celebró en esta ciudad, poniendo en ella todo su entusiasmo el General Cañas Montalva”⁷.

Esta primera Federación llevó adelante una tarea titánica; apoyar y promover actividades artísticas a lo largo del territorio y sobre todo, brindar respaldo a las y los artistas regionales. En un país que no contaba con una institucionalidad robusta en este ámbito y menos con los recursos adecuados para gestionar exhibiciones, pues, eran los propios artistas quienes debían articular sus muestras a costa de mucho sacrificio personal, la Federación significó un

⁶ El Magallanes (1939). El Primer Salón de Artes Plásticas en Punta Arenas y lo que el significa. Punta Arenas, sábado 13 de mayo, p. 6.

⁷ La Prensa Austral (1949). Rodig, L. Consideraciones sobre el arte. Conferencia ofrecida por Laura Rodig durante acto de clausura del Salón de Pinturas organizado por la I. Municipalidad con motivo de las fiestas del Centenario, Punta Arenas, lunes 14 de febrero, p. 7.

gran respaldo para muchos. Un ejemplo del apoyo de la Federación a las y los creadores regionales, fue la invitación que se le hizo a Rafael Ampuero Villarroel (1926-1984) artista radicado en Tomé para exponer en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde recibió no sólo felicitaciones por su trabajo, sino también elogiosos comentarios de los críticos arte.

En Magallanes, uno de sus periódicos destacó la vocación solidaria de la iniciativa de la Federación *“Los que hemos visto en torno a los escombros de Chillán, Concepción, Tomé, etc, la miseria, el dolor de aquellos compatriotas que no solo perdieron a sus seres queridos sino también las viviendas que ayer no más eran el hogar sagrado donde reinaba la tranquilidad y el bienestar, no podemos más que aplaudir la loable iniciativa de la Federación de Artistas Plásticos de Chile y esperamos que el culto pueblo siguiendo su noble tradición sabrá, máxime tomando en consideración los fines que en esta ocasión se persiguen, responder ampliamente a los esfuerzos y sacrificios de los cultores de la verdad y la belleza”*⁸.

La inauguración se fijó entonces para el sábado 13 de mayo de 1939 a las 18:30 hrs, la velada se inició a cargo de la pianista señora Hilda de Schrebler y un cuarteto de cuerdas liderado por Juan Liberona y Benjamin Dibasson. La conferencia inaugural estuvo a cargo del Intendente Alfredo Mac Iver Rodríguez y el Coronel Ramón Cañas Montalva, quien señaló *“(...) No podría, por cierto, silenciar en este momento y, particularmente como justo elogio a la Federación de Artistas Plásticos de Chile, la encomiástica labor que viene realizando este grupo de la actual generación, y que revolucionaria en cierto modo [la escena del arte nacional] buscando nuevas y modernas orientaciones a sus problemas estéticos. La organización de estos salones, los talleres libres al margen de rutinarias etapas como suelen producirse con encargados que no siempre tuvieron la grandeza de alma o la condición pedagógica para buscar en sus alumnos su propia superación. Como la intensa campaña pro-difusión del arte son manifestaciones elocuentes de la inquietud artística operada por este grupo en los últimos tiempos”*⁹.

Tras la apertura de la muestra, la semana siguiente se organizó un ciclo de actividades de carácter literario-musical. Durante aquella semana se presentó la orquesta sinfónica del regimiento N° 2 de Pudeto, pero también tuvo lugar

⁸ El Magallanes (1939). El Primer Salón de Artes Plásticas en Punta Arenas. Punta Arenas miércoles 10 de mayo, p. 12.

⁹ El Magallanes (1939). Cañas Montalva, R. Gran entusiasmo ha despertado en la población el Primer Salón de Artes Plásticas de Punta Arenas. Punta Arenas, martes 16 de mayo, p. 7.

una serie de conferencias realizadas por Danor Salinas y Antonio Quintana. La Federación de Artistas Plásticos de Chile, profundamente comprometidos con la labor política del Frente Popular sentía suya la responsabilidad de colaborar con el gobierno como bien señaló el pintor Salinas en una de sus conferencias “(...) *El Primer Salón de Artes Plásticas que el sábado hemos entregado al público de esta ciudad, tiene esta trascendencia. El persigue dos finalidades de características humanas bien precisas: mostrar y difundir la cultura artística de nuestra patria y ayudar al gobierno en la labor de reconstrucción de la zona devastada por el terremoto de enero. Los artistas son pobres de bienes materiales, pero en cambio poseen la riqueza espiritual de los bien dotados de sentimientos. Pero como los buenos sentimientos no son para alimentar el cuerpo, ni ropa para vestir la desnudez, ni ladrillos para edificar, era necesario edificar estas buenas intenciones en estas cosas materiales, preciosas e indispensables. Y los artistas donaron sus obras –su única riqueza- para que fueran convertidas en dinero*”¹⁰. Aquel dinero fue recaudado principalmente por la participación de diversas comunidades y agrupaciones sindicales de la región como fue la mutual Gente del Mar, el Sindicato marítimo, algunos Liceos, el ejército y otras organizaciones obreras. Cañas Montalva, el presidente del comité organizador de la muestra, reiteró en su momento la necesidad de convertir aquella pequeña colección en el paso para fundar un museo artístico para Magallanes. Diez años más tarde, en febrero de 1949, con motivo de la celebración del centenario de la ciudad, Rodig volvió sobre este asunto con renovado interés.

En una conferencia ofrecida por la artista durante el acto de clausura del Salón de Pinturas organizado por la I. Municipalidad, recordó: “La exposición fue casi totalmente adquirida y las obras de nuevo obsequiadas para formar un Museo que es el que actualmente se encuentra en el Fuerte Bulnes. Desgraciadamente en Santiago no se previó esta última finalidad, porque habiéndose dado las obras con fines benéficos pues se trataba de venderlas en beneficios de los damnificados en la catástrofe de Chillán, se prefirieron esas que se llaman «gustables» y que en general no reúnen condiciones de categoría para un Museo de Arte”¹¹.

¹⁰ El Magallanes (1939). El Primer Salón de Artes Plásticas en Punta Arenas y lo que el significa. Punta Arenas, sábado 13 de mayo, p. 6.

¹¹ La Prensa Austral (1949). Rodig, L. Consideraciones sobre el arte. Conferencia ofrecida por Laura Rodig durante acto de clausura del Salón de Pinturas organizado por la I. Municipalidad con motivo de las fiestas del Centenario, Punta Arenas, martes 15 de febrero, p. 7.

Esta cuestión crítica, impulsó a Rodig en la búsqueda de un apoyo institucional que permitiera constituir tal iniciativa al alero de la Dirección General de Bibliotecas y Museos. Por lo que, convenció a su antiguo compañero de la Escuela de Bellas Artes, Luis Vargas Rosas, quien ese entonces era director del Museo Nacional de Bellas Artes, para que accediera a prestar en comodato una serie de obras de alto valor artístico, pero que por falta de espacio tal institución no podía exhibir, y que cumpliría al fin el rol de fundar el tan anhelado Museo Regional de Arte. La artista señalaba al respecto “Vargas Rosas para responder a mi petición, con todo entusiasmo reunió al consejo y expuso el caso en la Dirección General de Bibliotecas y Museos, obteniendo el beneplácito, previos convenios y condiciones que acatarían los interesados de esta ciudad y que consiste en solamente:

- 1° Poseer un local adecuado para la instalación del Museo.
- 2° Tener un director conservador permanente y personal indispensable de acuerdo con la cantidad de obras.
- 3° Tomar una póliza de seguro.
- 4° Disponer de fondos para los gastos de traslado de las obras, más el de una persona que designe la Dirección General de Bibliotecas y Museos, para su custodia hasta la entrega oficial en esta ciudad”¹².

Aunque el proyecto museológico articulado por Rodig, no estaba completo sin la participación artística de niños, niñas y comunidades de artistas populares, pues para ella, sus creaciones tenían tanto que comunicar como la obra del más legitimado y famoso artista Europeo. Al respecto Rodig destacó a los niños Rubén Cárdenas, Ramón Villagrán, Nicolás Barassi y “sobre todo a una muchacha de delicada salud, de refinado y delicadísimo temperamento que por desgracia no tengo conexión para encontrar y dar su nombre. Le vi dos trabajos al lápiz que gustoso los habría firmado el gran Renoir”¹³. Y más adelante continúa: “el caso de San Martín, hombre trabajador del campo, que en su vida había visto una obra de arte, peor que hurtando tiempo de su pesadas labores, se dio a pintar lo que su «ángel» le aconsejaba. Es un caso interesantísimo. En Santiago donde lo referí y describí las características de su obra y sus concepciones tan naturalmente originales, se espera con interés una muestra de este nuevo Henry

¹² La Prensa Austral (1949). Rodig, Laura. Consideraciones sobre el arte...Punta Arenas, miércoles 16 de febrero, p. 7.

¹³ *Ibíd.*

Rousseau de nuestro Magallanes”¹⁴. Luego, destacando a otro artista talentoso Bogoslav Uyevic, señaló enfática que la región “(...) Tiene a nuestro juicio, la obligación de no perder al gran pintor en potencia que hay en Uyevic”¹⁵.

La función educativa de la museología, conectando el pasado con el futuro, es decir poner a disposición de las infancias su legítimo patrimonio cultural, implicaba para la artista concebir el papel clave del Museo para alcanzar el desarrollo. “La ciudad –puntualizaba la artista- en lo económico puede mostrar orgullosamente que sus problemas los ha resuelto sola, que debe todo al espíritu público, único de sus habitantes, que se ha hecho grande no solo sin la ayuda de los gobiernos sino a pesar de ellos y que por su aspecto comercial, deportivo, social, su grandeza floreciente por su trabajo tiene admirables razones de legítimo orgullo. Pero repetimos, Punta Arenas, está aún a causa de falta de actividad cultural permanentemente como una ciudad sin alma, sin resplandor (....) estimamos que hay que saber apreciar el valor de la cultura a fin de asesorar a las autoridades correspondientes hasta obtener la creación de un Museo de Arte”¹⁶. La concepción museológica de Rodig incorporaba la voz de las y los excluidos, pues su noción de cultura implicaba una clara misión política: “La cultura –decía ella- es el conjunto de conocimientos que el hombre ha logrado por su ilustración. Aun cuando ésta sea muy extensa nunca será completa sino implica una actitud social, de eso que también llamamos espíritu público y que ha de ir vinculándose a la historia, a las generaciones del pasado y a la proyección del futuro. La cultura puede ser no un afán de saber, sino un afán de comprender por el saber del arte, es la huella misma, la historia de la humanidad sobre la tierra”¹⁷.

De esta manera, la noción de espíritu público fue construyéndose en Rodig por medio de su propia experiencia como maestra rural, volcada a investigar, recolectar y valorar históricamente, la producción del arte popular. Un arte elaborado por el pueblo, aquella masa que frecuentemente era excluida incluso de la escolaridad, pero que Rodig valoraba sin limitación de edad, género o extracción social. Laura Rodig formó parte de la generación de maestras normalista que protagonizó el proceso de feminización del gremio docente a comienzos del siglo XX. En ese entonces el Estado consideraba que la mujer al poseer una orientación natural a la maternidad, era el sujeto ideal para desempeñar la ense-

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ La Prensa Austral (1949). Rodig, L. Consideraciones sobre el arte... Punta Arenas, jueves 17 de febrero, p. 7.

ñanza primaria. Además, dados los prejuicios sexistas que construían la relación del Estado con las mujeres, suponía que el sueldo de ellas podía ser menor al de los varones, por lo que incluso ahorra dinero al fisco.

Pese a ello, tal disposición dejó a las mujeres a cargo de una de las tareas éticas más inconmensurables para un país: poner a las próximas generaciones en contacto con su pasado. El poder de la transmisión cultural que las profesoras tenían en sus manos fue un privilegio político que ellas desplegaron conscientemente. Su radio de acción fuera del aparato escolar, constituyó un laboratorio de prácticas subversivas con las comunidades, que servía para ensayar experiencias de justicia social, es decir, la memoria colectiva como un derecho inalienable a pertenecer a un lugar.

El compromiso museológico de Rodig, ciertamente se profundizó a lo largo de su trayectoria como un saber fértil para hacer converger sus intereses políticos: su devoción por el arte infantil y la traza de autonomía como valor intrínseco de los seres humanos, su vocación de escultora le permitió explorar las potencialidades de la tridimensionalidad de los objetos patrimoniales en las labores de museografía hacia el final de su carrera docente, su lucha incansable por la justicia social en favor de las más desposeídas, identificada ella misma como sujeto popular, buscaba asegurar el derecho a tener parte en la herencia, el patrimonio.

Contra una concepción de museo necrófilo, colmado de objetos inertes, estáticos, descontextualizados de su vida cotidiana, cuyo significado es de exclusiva responsabilidad de expertos y/o que su interpretación es un secreto como muchas veces se concibe el arte; Rodig planteó una museología biofilia, es a decir de Erich Fromm “(...) la pasión por todo lo viviente, una pasión y no un producto lógico, no está en el “Yo” sino que es parte del inconsciente”¹⁸.

Rodig vislumbraba los museos, más bien como centros de bullentes de actividad cultural, espacios públicos llenos de vida, risas y esperanzas, en vez de templos inmaculados y silentes que muchos forjaban en esa época. Este era el imán de las cosas vivas, la atracción de un Museo que representara al pueblo, su memoria y dignidad, no solo preservando su cultura viva a lo largo del tiempo, sino que, también comunicando nuevas posibilidades de transformación social, entre el pasado y el futuro.

¹⁸ Fromm, Erich (2003). *Del arte de escuchar, aspectos de la terapia psicoanalista*. Madrid: Paidós, p. 15.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

Fromm, E. (2003). *Del arte de escuchar, aspectos de la terapia psicoanalista*. Madrid: Paidós.

Revistas

Rodig, L. (1948). *Laura Rodig, pintora de Chile (Homenaje a nuestra tierra Austral)* por Virginia Rojas Gatica. En revista *En Viaje*, octubre, N° 180, año XVI.

Rodig, L. (1957). *Presencia de Gabriela Mistral*. *Anales de la Universidad de Chile*, N° 106, p. 285.

Diarios

El Magallanes (1939). *El Primer Salón de Artes Plásticas en Punta Arenas*. Punta Arenas miércoles 10 de mayo, p. 12.

El Magallanes (1939). *El Primer Salón de Artes Plásticas en Punta Arenas y lo que el significa*. Punta Arenas, sábado 13 de mayo, p. 6.

El Magallanes (1939). Cañas Montalva, Ramón. *Gran entusiasmo ha despertado en la población el Primer Salón de Artes Plásticas de Punta Arenas*. Punta Arenas, martes 16 de mayo, p. 7.

El Magallanes (1947). *Con la concurrencia de autoridades y numeroso público fue inaugurada el martes último*. Punta Arenas, viernes 26 de diciembre, p. 7.

La Prensa Austral (1948). *48 años de existencia cuenta el primer establecimiento de Educación Primaria Fiscal que se abrió en Punta Arenas*. Punta Arenas, sábado 13 de marzo, p. 5.

La Prensa Austral (1949). Rodig, L. *Consideraciones sobre el arte...* Punta Arenas, lunes 14 de febrero, p. 7.

La Prensa Austral (1949). Rodig, L. *Consideraciones sobre el arte...* Punta Arenas, martes 15 de febrero, p. 7.

La Prensa Austral (1949). Rodig, L. *Consideraciones sobre el arte...* Punta Arenas, miércoles 16 de febrero, p. 7.

La Prensa Austral (1949). Rodig, Laura *Consideraciones sobre el arte...* Punta Arenas, jueves 17 de febrero, p. 7.

La Prensa Austral (1949). *En el vapor Puyehue se dirige al norte a continuar estudios de bellas artes, el joven Eduardo Gallardo G.* Punta Arenas, miércoles 09 de marzo, p. 5.

1. Algunos obstáculos recurrentes para la práctica asociativa en los museos

1. Quelques obstacles récurrents à la pratique partenariale dans les musées

1. Some recurring obstacles to partnership practices in museums

Contribution des publics au musée. De nouvelles modalités de participation pour un idéal ou une illusion démocratique?

Rébéca Lemay-Perreault

ESP

Desde fines de 1990, el museo ha estado multiplicando los modos de participación convirtiendo al público en participantes centrales en la concepción y producción de contenido cultural. Comprometido firmemente en su transformación "del templo al foro" (Cameron, 1971), la adopción de esta tendencia participativa parece estar transformando radicalmente la forma en que se organiza el trabajo en el entorno del museo. ¿Cómo se están adaptando los profesionales a esta realidad? ¿Qué acciones pueden catalizar o frenar la contribución del público? ¿Encarna un ideal o una ilusión democrática? ¿Deben las prácticas profesionales someterse a una metamorfosis para evitar las dificultades concomitantes? Partiendo de esta doble perspectiva organizacional y ética, nuestra contribución analizará cómo el museo legitima los nuevos modos de participación pública.

FR

Depuis la fin des années 1990, le musée démultiplie les modalités de participation au musée, faisant des publics des acteurs centraux dans la conception, la réalisation, voire de la diffusion de contenus culturels. Le musée est ainsi résolument engagé dans la mutation du temple en forum (Cameron, 1971). Ce courant participatif semble transformer radicalement l'organisation du travail en milieu muséal. Comment les professionnels s'adaptent-ils à cette réalité? Quelles actions sont-elles susceptibles de catalyser ou de freiner la contribution des publics? S'agit-il d'un idéal ou d'une illusion démocratique? Une métamorphose des pratiques professionnelles est-elle nécessaire pour en éviter les écueils? C'est dans cette double perspective, organisationnelle et éthique, que sont analysées les nouvelles modalités de participation des publics, légitimées par les professionnels du musée.

ENG

Since the late 1990's the museum has been augmenting modes of communication and converting the public in central participants with regard to the conception and production of cultural content. The adoption of this participative tendency appears to be radically transforming the organization of work in the domain of the museum, which is firmly committed to a transformation "from temple to forum" (Cameron, 1971). How are professionals adapting to this reality? What actions may foment or impede public contribution? Does this tendency embody a participative ideal or a democratic illusion? Must patterns of work undergo metamorphosis in order to avoid concomitant difficulties? Commencing from this dual organizational and ethical perspective, our contribution will analyze the way in which the museum legitimizes the new modes of public participation.

Depuis la fin des années 1990, nous sommes témoins de la démultiplication des modalités de participation des publics dans différents contextes muséaux. Que ce soit au travers des mouvements artistiques tel que l'éducationnel turn (Rogoff, 2008; O'Neill et Wilson, 2010; Lemay-Perreault, 2016) ou plus généralement de l'approche paradigmatique du constructivisme en milieu muséal (Hein, 1998; Witcomb, 2006; Hooper-Greenhill, 2007) et de l'influence des médias sociaux (Crenn et Vidal, 2010), des initiatives émergent en faisant des publics néophytes des acteurs centraux dans la conception, la réalisation, voire de la diffusion de contenus culturels. Les frontières toujours plus repoussées de l'interactivité rendent poreuse la ligne de partage des rôles entre professionnels et publics, sur le web et dans les expositions, mais aussi dans diverses fonctions muséales (recherche, acquisition, médiation, etc.). Ces nouvelles avenues de la participation promettent des avancées certaines vers une institution plus démocratique. Engageant le musée dans une mutation du temple en forum (Cameron, 1971), elles transforment radicalement l'organisation du travail en milieu muséal.

Selon Crenn et Vidal (2010), ce nouveau mode d'intervention des publics au musée est analogue à celui des utilisateurs du Web 2.0. En donnant l'exemple de la participation au commissariat d'exposition, elles démontrent que le processus de création collective s'étend ici de la production des œuvres à leur sélection, et inventent une autre logique curatoriale, reposant sur la mise en délibération collective de l'évaluation esthétique, plutôt que sur le savoir autorisé des acteurs de l'institution (Idem.). Or, ce dernier mode de contribution de publics va aujourd'hui bien au-delà de la contribution au site web ou au commissariat d'exposition pour se retrouver dans à peu près toutes les fonctions muséales.

Par exemple, le Biodôme de Montréal organise des séances de consultations publiques ouvertes aux gens du quartier afin de mettre à contribution les citoyens dans le projet de renouvellement des espaces accessibles aux publics et de la scénographie. Des living lab, des ateliers et des auditions publiques sont l'occasion d'éclosion de nouvelles idées et, surtout, de rapprochement entre le musée et ses (non) publics. Un autre exemple est celui du programme « Teens Behind the Scene ». Développé à l'origine par l'Art Gallery of Ontario et repris un peu partout en Occident, depuis vingt ans, il fait des adolescents des ambassadeurs de l'institution en les faisant participer à la programmation d'expositions, de même qu'à la conception et à la réalisation de médiations. Le Musée des beaux-arts de Montréal sait, quant à lui, bien exploiter le grand succès de son exposition Chihuly, un univers à couper le souffle (du 8 juin au 27 octobre

2013) en organisant une campagne publique en ligne pour financer l'acquisition du Soleil qui trône depuis à l'entrée extérieure de l'institution dès le retour du printemps. À ce titre, la contribution citoyenne permet notamment de sauver des coûts en recherche et en acquisition, de faciliter la collecte de données et ainsi accélérer l'avancée des connaissances scientifiques tout en se rapprochant des publics. Par exemple, l'*Insectarium* de Montréal mène une vaste recherche pour la sauvegarde du monarque au Canada. Ainsi, « Mission monarque » a pour but de répertorier les habitats où se reproduisent ces papillons afin de déterminer si la présence (abondance et distribution) de l'asclépiade a un effet sur la diminution importante du nombre de monarques en Amérique du Nord. Au travers du site web « Mission monarque », les publics sont invités à participer à cette colossale entreprise visant à cartographier sa distribution géographique au Canada¹.

Ces différents exemples ne sont toutefois pas sans conséquence pour les professionnels qui oeuvrent au sein d'institutions ayant choisi de prendre la tangente participative. De nouvelles responsabilités incombent notamment aux médiateurs culturels qui voient leur champ de compétences s'élargir. Dans le cadre d'un projet d'exposition organisé en collaboration avec des adolescents, au musée d'art de Leipzig, Seik (2014) se qualifie d'agente de liaison et de chargée de coordination logistique. Son travail implique la mise en relation des publics contributeurs avec différents professionnels du musée mais aussi hors les murs – chorégraphe, artisan de sérigraphie sur textile, photographe, etc. – afin de bien les outiller dans la réalisation des différentes étapes du processus. À cela s'ajoute un autre changement dans les relations avec les publics qui doivent maintenant s'échelonner dans le temps, sur plusieurs mois, voire quelques années.

Sur le plan de l'organisation du travail, cette nouvelle logique participative entraîne deux registres de changements dans les institutions culturelles :

- 1) Qu'ils soient médiateurs, conservateurs ou autre, les professionnels des institutions sont confrontés à la multiplication des tâches liées à la gestion – de groupes, de réseaux sociaux, de projets, etc. Partageant les rôles de la créativité et de la recherche, mais tenant bien serrés ceux de la logistique, les professionnels sont maintenant devenus des facilitateurs de réseaux afin de garantir cohérence, pertinence et esthétique des contributions des publics, que l'on souhaite nombreuses;

¹ Voir <https://www.mission-monarch.org/fr/>.

2) La multiplication des relations interdépartementales. On assiste peu à peu à la disparition d'une organisation du travail hiérarchisée au profit d'une gestion transversale, où les pouvoirs se déplacent au gré des exigences des projets. Ce décloisonnement est devenu la garantie de cohérence des diverses interventions professionnelles qui ne se font plus de manière chronologique ou linéaire, suivant un déroulement précis d'étapes définies, mais doivent s'adapter aux contributions constantes des publics.

Flexibilité des structures et fluidité des identités professionnelles, la contribution des publics entraîne les institutions vers cette modernité liquide (Bauman, 2006), composée d'organisations dans lesquelles les individus sont amenés à sans cesse se réinventer pour pouvoir s'adapter aux changements constants.

La contribution des publics dans diverse fonctions muséales et une flexibilité des structures institutionnelles qui les accueille sont là l'expression de la mutation du temple en forum (Cameron, 1971). Mais sommes-nous réellement devant cette utopie démocratique promise il y a maintenant 50 ans? Ou bien cette utopie se cache-t-elle derrière ces modalités de participation par le recours à des mécanismes plus sophistiqués de contrôle?

Lynch (2011, p. 12) dénonce la nature souvent cosmétique des relations entre le musée et ses visiteurs, soit des relations ancrées dans une dynamique de consultation plutôt que dans celle de la collaboration. Souvent contraints à réagir aux propositions muséales, plutôt qu'à participer à leur construction, leur rôle demeure limité. C'est là, selon la chercheuse, « le dérapage d'une bonne intention » (p. 14) qui campe les publics dans la position de « bénéficiaires passifs » (Idem.) et induit, de ce fait, une relation de domination. Et l'univers sémantique témoigne des relents de cette dynamique instaurée par les musées. « Nous promovons, développons, encourageons, assurons, favorisons le bien-être, la tolérance, la cohésion, la fierté identitaire »... Le vocabulaire utilisé dans les politiques des musées, souligne Lynch (2011), est condescendant par rapport aux publics parce qu'il diffuse une image de sauveur, héros, qui dévaluent les actions et les initiatives citoyennes. Des mots qui traduisent des objectifs à caractère « curatif; c'est le "musée-remède", dont la fréquentation apparaît comme un moyen de corriger des maux sociaux » (Montpetit, 1995, pp. 47-48). Il s'agit également là d'une position d'expert qui biaise la dynamique participative au musée et ampute sérieusement sa nature démocratique.

En dépit de ce portrait en clair-obscur de la contribution des publics dans la réalisation de divers projets muséaux, la flexibilité des structures institutionnelles qui les accueille et l'effacement de l'expert-professionnel qui partage maintenant son autorité sont des signes évidents des mutations qui s'opèrent peu à peu. Cette nouvelle logique participative se retrouve aujourd'hui dans toutes les fonctions muséales, apportant son lot de défis pour les professionnels. En effet, la contribution des publics impose non seulement de revoir l'organisation du travail au musée mais, surtout, elle nécessite une métamorphose de la mentalité de l'ensemble des professionnels. À l'heure où les musées font preuve de bonne volonté dans leur désir d'inclusion sociale, la démocratie au musée reste un modèle à inventer, mais la voie semble tracée.

BIBLIOGRAPHIE

Bauman, Z. (2006). *La vie liquide*. Arles : Éditions du Rouergue.

Cameron, D. (1971). Le musée : un temple ou un forum? Dans A. Desvallées (Éd.) (1992). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Volume 1 (pp. 77-85). Mâcon : Éditions W.

Crenn, G. et Vidal, G. (2010). Les musées et le Web 2.0. Approches méthodologiques pour l'analyse des usages. Dans F. Millerand, S. Proulx et R. Julien (Éds.). *Web social. Mutation de la communication* (pp. 145-158). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Hein, G. E. (1998). *Learning in Museum*. Londres/New York : Routledge.

Hooper-Greenhill, E. (2007). *Museums and Education : Purpose, Pedagogy, Performance*. Londres : Routledge.

Lemay-Perreault, R. (2016). L'éducational turn. L'éducation comme média artistique : à la recherche d'une interactivité nouvelle. *Revue canadienne de recherches et enjeux en éducation artistique*, 43(1), 40-57. Repéré à <http://crae.mcgill.ca.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/article/view/16/53>

Lynch, B. (2011). *Whose cake is it anyway ? A collaborative investigation into engagement and participation in 12 museums and galleries in the UK*. London : Paul Hamelyn Foundation.

Montpetit, R. (1995). Les musées et les savoirs : partager des connaissances, s'adresser au désir. Dans M. Côté et A. Viel (Dir.), *Le Musée : lieu de partage des savoirs* (pp. 39-58). Québec : Musée de la civilisation.

O'Neill, P. et Wilson, M. (Dir.). (2010). *Curating and the educational turn. Curating subjects*. Amsterdam : De Appel Arts Centre.

Rogoff, I. (2008, november). Turning. *e-flux journal*, (0), 1-10. Repéré à <http://www.e-flux.com/journal/turning/>

Seik, L. (2014). "What does it have to do with me ?" The Learning Museum, or How the Principle of Aesthetic Research Makes Cultural Education More Accessible. *Oncurating.org*, (24), 35-49. Repéré à <http://oncurating.org/index.php/issue-24.html>

Rogoff, I. (2008, november). Turning. *e-flux journal*, (0), 1-10 Repéré à <http://www.e-flux.com/journal/turning/>

Witcomb, A. (2006). Interactivity: Thinking Beyond. Dans S. Macdonald (Dir.), *A Companion to Museum Studies* (pp. 353-351). Malden : Blackwell Publications.

El legado de la Mesa Redonda de Santiago de Chile. Aportaciones desde España para un «Decálogo» de la Museología Social del siglo XXI

Óscar Navajas Corral

ESP

La Mesa Redonda de Santiago de Chile de 1972 marcó un antes y un después en los museos y en la museología contemporánea. Su herencia fue la base para los planteamientos de la Nueva Museología; una museología que ponía el foco en la función social de los museos y en los procesos de participación democrática. Desde los años setenta la Nueva Museología se ha ido reformulando y metamorfoseando, siempre manteniendo los principios de la reunión de Santiago de Chile. España fue uno de los países donde esos postulados generaron un panorama de experiencias comunitarias y de planteamientos afines a esta museología. Un panorama poco conocido tanto a nivel nacional como internacional. En la presente contribución se presenta un análisis dicho panorama y un «Decálogo» con las aportaciones más significativas para una Museología Social del siglo XXI.

FR

La Table Ronde de Santiago du Chili en 1972 a marqué un avant et un après dans les musées et dans la muséologie contemporaine. Son héritage a servi de base aux expositions de la Nouvelle Muséologie; une muséologie centrée sur la fonction sociale des musées et les processus de participation démocratique. Depuis les années 1970, le courant de la nouvelle muséologie a évolué tout en conservant les principes fondateurs de la rencontre de Santiago du Chili. Bien que ceci ne soit pas connu au niveau international, l'Espagne a été l'un des pays où ces postulats ont généré un vaste panorama d'expériences et d'approches communautaires liées à cette muséologie. Cette contribution présente une analyse de ce panorama et un « Décalogue » avec les contributions les plus significatives pour une Muséologie Sociale du 21^e siècle.

ENG

The Round Table of Santiago de Chile was paradigm-shifting with respect to museums and contemporary museology. Its legacy has been the foundation for the theses of New Museology; a practice that focuses on the social function of museums and the processes of participative democracy. Since the 1970's New Museology has developed through reformulation and metamorphosis in faithful accord with the principles of the Santiago de Chile council, generating a panorama of community experiences and museologically related approaches. Among the nations in which this has taken place is Spain, figuring in a panorama little known both at a national and international level. The following contribution presents an analysis of this panorama and a "Decalogue" which contains the most significant contributions to a Social Museology of the 21st century.

1. SANTIAGO DE CHILE, 1972. UN CAMBIO NECESARIO

Desde el final de la Segunda Guerra Mundial los museos fueron instituciones culturales que estuvieron bajo la mirada constante de la renovación. La nueva configuración mundial tras el desastre bélico demandaba un cambio. No fueron pocas las iniciativas que marcaron la ruptura: el Seminario Regional sobre la *Función Educativa de los Museos* (Brasil, 1958); la reunión en Neuchâtel (Francia, 1962), para tratar los problemas de los museos en países en vías de desarrollo como consecuencia directa de los procesos de descolonización; el V Seminario Regional *El Museo como centro cultural de la comunidad* (México, 1963); el II Congreso de Arquitectos y Técnicos de Monumentos (Italia, 1964), cuya Carta de Venecia enfatizaría el desarrollo de políticas encaminadas a la preservación de los monumentos como parte de la identidad de las comunidades; el Seminario sobre *El museo de barrio y el papel del museo en la colectividad* (EE.UU., 1969), donde se destacaría en el protagonismo que debían tener las comunidades en los procesos museológicos; o la IX Conferencia General del ICOM bajo el lema: *El museo al servicio del hombre, hoy y mañana* (Francia, 1971), donde se dio la voz de alarma sobre los procesos de aculturación que conllevaba la implantación de una institución museológica en países en procesos de descolonización, y donde se pronunció de forma oficial por primera vez el vocablo 'ecomuseo'.

La Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972) fue una reunión más en este camino, pero de ser un encuentro que pretendía un análisis puntual de los museos latinoamericanos, pasó a la Historia por ser uno de los grandes eventos mundiales sobre la gestión cultural, patrimonial y del territorio de las comunidades. Allí, se manifestó que el patrimonio y la cultura no eran únicamente una herencia que se debía conservar en vitrinas, sino algo que debía ser un activo para la propia sociedad, y el museo un medio para conseguirlo.

Santiago de Chile se convirtió en un altavoz para reclamar un cambio en la práctica museológica y en la razón de ser de los museos en la sociedad, anclados en la selección, conservación, investigación y difusión. La relevancia de la «aventura de Santiago» (Varine, 1995: 18) estuvo en que supondría un antes y un después en el campo museológico. Trascendió las fronteras de sus objetivos principales para tomar conciencia de que los museos y la museología debían desempeñar un papel decisivo en los problemas y necesidades de la sociedad a nivel mundial. La declaración que emanó de ella se convirtió en un primer decálogo que recogía los avances producidos en las reuniones anteriores y dejaba las características y las herramientas (como el museo integral) de lo que debería ser la museología a partir de entonces: la Nueva Museología.

2. DE LAS CENIZAS, NUEVOS POSOS

La Nueva Museología fue la forma alternativa de concebir el museo y la Museología tradicional. Los profesionales que abogaron por esta Nueva Museología no pretendían erradicar la forma tradicional de entender la razón de ser del museo, sino que los museos podían, y debían, priorizar la función social, convirtiéndose en herramientas de concienciación para el desarrollo territorial, mediante la delegación en la comunidad la capacidad democrática de participar en la toma de decisiones de qué eran y para qué servían su patrimonio y sus museos. El museo ya no se originaba con una colección, sino con un proceso de pedagogía global, participación y concienciación comunitaria.

No obstante, la «muerte» de la Nueva Museología se pronosticó en el mismo momento de su nacimiento. Para algunos, el vocablo ‘nueva’ suponía una tendencia puntual, inmersa en una coyuntura concreta. Para otros, los planteamientos eran demasiado radicales como para que llegasen a asentarse en el campo de conocimiento de la Museología. Lo cierto es que si la Nueva Museología tuvo su momento álgido con la creación del Movimiento Internacional para la Nueva Museología (MINOM) en 1985 y su semilla se diseminaba rápidamente por diferentes países del mundo, a principios de los años noventa su empuje empezaba a declinar. ¿Las causas? Por un lado, los planteamientos «nuevos» eran ya «viejos» apenas dos décadas después de su nacimiento; y, por otro, la Museología (tradicional), en general, se renovaba, asimilaba algunos de esos «nuevos» planteamientos y se insertaba como una industria más de la sociedad de consumo y del bienestar¹.

La trayectoria de los planteamientos y la filosofía de la Nueva Museología estaban en franca decadencia. La propia esencia diversa del MINOM invitaba a acuñar nuevos apelativos: museología comunitaria, sociomuseología, altermuseología, ecomuseología, etc.; en lo que acabo siendo la denominación no oficial de «nuevas museología» (Díaz Balerdi, 2010). Paradójicamente, esa propia idea de mutación y evolución que parecía contener su declive era, y es, el pilar básico de la identidad de la Nueva Museología y del MINOM. Cuando en 1972 se produjo la reunión de Santiago de Chile, lo que los fundadores de la Nueva Museología extrajeron fue el espíritu de lo que sería esta: un campo de conocimiento y de metodologías participativas, combativas, que se nutrían de la cultura crítica y cuya meta final era la transformación social. El MINOM y la Nueva Museolo-

¹ Panera lo expresaría acertadamente de la siguiente forma: «El obsoleto “templo de las musas” ha resucitado transfigurado en “templo de las masas”» (2002: 191).

gía, pueden tener momentos de declive, generar nombres análogos, o aglutinarse bajo el paraguas de lo que ahora se considera Museología Social (Navajas, 2019), pero lo que no variará es ese aspecto que la hace siempre nueva: una museología social, militante y utópica.

En la actualidad, el MINOM y la Nueva Museología, poseen una influencia que continúa expandiéndose de forma relevante en el panorama patrimonial y museológico mundial. En Portugal, la sociomuseología es una realidad de los museos y de la formación universitaria. En Inglaterra se encuentra *The International Centre for Cultural and Heritage Studies* (ICCHS). En Italia la organización *Mondi Locali*. En Asia la *Chinese Society of Museum*, y la *Japan Ecomuseological Society* (JECOMS). En Latinoamérica la *Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários*, y la Red de Museos Comunitarios de México. A esto podemos añadir la recién creada Red Internacional de Ecomuseos y Museos Comunitarios (DROPS); o incluso nuevas tendencias como la reactivación de los *Parish Map* inspirados en la asociación *Common Ground*, la cartografía de la memoria, la animación socio-cultural, el movimiento Investigación – Acción Participación (IAP), o el procomún.

3. LA NUEVA MUSEOLOGÍA EN ESPAÑA

¿Ha existido una Nueva Museología en España? O más concretamente, ¿ha existido una Museología Social o una tendencia social de los museos en la historia de la institución en España? Cuando se hace un recorrido por la construcción de los planteamientos de la Nueva Museología a nivel general, los antecedentes –su protohistoria– suelen establecerse en experiencia como los museos cantonales franceses del siglo XIX, los museos al aire libre escandinavos o los parques naturales estadounidenses de finales del XIX, los *Heimatmuseums* o museos de la patria alemanes de principios del siglo XX, los museos de barrio y comunitarios de los años sesenta, etc. Sin embargo, España, con una historia museológica paralela a la de los anteriores países no aparece en la literatura especializada como generadora de una corriente o experiencias donde «lo social» o «comunitario» del museo fuera la piedra angular.

Empero, la realidad es distinta. Sin salirnos del periodo contemporáneo, las desamortizaciones de los años 30 del siglo XIX y la posterior creación de las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos (1844), reflejaron el rico y disperso patrimonio que había en cada rincón del país. De este trabajo no solo se

beneficiaron museos provinciales y locales de diversa índole, sino que comenzaría una verdadera eclosión museológica en España con diferentes visiones sobre el sentido y utilidad del museo y de su contenido. Desde mediados del siglo XIX los aspectos etnográficos, identitarios y territoriales serán los protagonistas tanto para eruditos y autodidactas como para las administraciones locales encargadas del patrimonio y los museos. Dejando de lado las grandes instituciones nacionales, son reseñables la creación de «gabinetes» de historia natural y cultural en los institutos educativos, donde la gestación de estos «museo» será un proceso colaborativo entre docentes y discentes; la fundación de la primera sociedad antropológica de España (1871), por Antonio Machado y Álvarez y Federico Castro con el objetivo de impulsar las expresiones de la cultura popular, clave para el comienzo de los estudios regionalistas en nuestro país y la creación de museos realmente del territorio; o el inicio de una museología local (municipal) que empezaría a preocuparse por un patrimonio vivo (protoindustrial) y aún en uso en una España agraria y rural.

Si bien es cierto, debemos esperar a las primeras décadas del siglo XX para poder constatar experiencias museológicas que puedan encaminarse, tanto en la práctica como en la teoría, con lo que serían los planteamientos que se forjaron en Santiago de Chile y asimilados por la Nueva Museología². Entre los proyectos más cercanos estarían las propuestas de museos al aire libre de Luis de Hoyos Sainz y de Julio Caro Baroja, pero, sobre todo, el Museo Pedagógico Nacional y el Museo Circulante de las Misiones Pedagógicas de Bartolomé Cossío. Estos dos últimos contenían varias de las características de lo que sería la Nueva Museología, pero fundamentalmente una: el espíritu, los museos debían estar al servicio de la sociedad, debían ser un útil para la gente y para las comunidades.

Es muy posible que una de las razones de que nuestras experiencias no tuvieran la visibilidad de otros lugares fuese por los acontecimientos bélicos y políticos que sufrió el país desde 1936 hasta 1975, y que le tuvieron sumido durante cuarenta años en un paréntesis de las corrientes intelectuales internacionales, lo que supuso un panorama poco propicio para la inserción de aquellos «nuevos» posos museológicos. Sin embargo, incluso con aquel horizonte, la museología en España hasta la transición tuvo aportes que deben considerarse. Profesionales como Gratiniano Nieto y María Luisa Herrera Escudero, dieron cuenta de la im-

² En 2015 se defendió la tesis doctoral bajo el título: Nueva Museología y Museología Social en España. Análisis de su evolución y situación actual en España y propuestas de futuro, donde se hacía un recorrido por la historia de los museos y de la museología desde la perspectiva social. Esta tesis actualmente está publicada por la editorial Trea en 2020.

portancia que debían tener los museos como espacios educativos y sociales; o Nieves de Hoyos, quien fue nuestros ojos y voz en las reuniones internacionales, y sus escritos trajeron las ideas de los museos al aire libre escandinavos y de los incipientes *Musées de Maisons de Rivière*.

Con la vuelta de la democracia se multiplicaron las investigaciones y las publicaciones en materia museológica y patrimonial, en cierta medida influenciados por las nuevas museologías. Son reseñables los trabajos por una renovación museológica de Aurora León (1978) y Fernando de Salas (1980), y aquellos que profundizan en esta materia como los de Montserrat Iniesta (1994), Llorenç Prats (2004), Luis Alonso Fernández (1999), Iñaki Díaz Balerdi (2002, 2020), Xosé Carlos Sierra (2003), o Francisca Hernández (2006), así como las corrientes como la Museología Crítica (Lorente y Almazán, 2003; Lorente, 2006), la Museografía Didáctica e interactiva (Santacana y Ántoli, 2007), la Interpretación del Patrimonio (Morales, 2001), o la Museología Comunicacional (García Blanco, 1999), entre otras. Una larga lista que se acelera con cada década y que, en muchos casos, se nutre de pensamientos comunes. No obstante, no podemos dejar de mencionar a los que fueron precursores de la introducción de aquellos postulados en nuestro país, incluso algunos de ellos en la creación del MINON a nivel internacional, como Eulalia Janer, Domènec Miguel Serra, Mateo Andrés, Xosé Carlos Sierra, y poco después Jorenç Prats, Jordi Abella o Ignacio Muñiz, entre otros.

4. DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA. EXPERIENCIAS DE LA NUEVA MUSEOLOGÍA EN ESPAÑA

Las primeras experiencias que estuvieron directamente vinculadas a los postulados de la Mesa Redonda de Santiago de Chile y de la Nueva Museología las encontramos en Allariz (Galicia), Valls d'Àneu (Cataluña) y Molinos (Aragón). Todas ellas son referentes en la literatura especializada a nivel nacional e internacional. Comenzaron a forjarse justo en el momento de la transición y por personas que, en algunos casos de forma directa, estuvieron vinculadas al panorama de la Nueva Museología a nivel internacional y/o al MINOM. De estas experiencias pioneras y de la nueva realidad geopolítica y social del territorio español, empezaron a desarrollarse proyectos que, al menos en la teoría –o en el nombre– se encontraban alineados con los postulados de la Nueva Museología.

Si hacemos un breve recorrido por la geografía española hallamos experiencias realmente enriquecedoras que han aportado una práctica comunitaria y democrática en la apropiación patrimonial y la creación de museos. En el País Vasco destacan las experiencias de Artziniega, el Parque Cultural de Zerain o el museo de la minería de Gallarta. Todas ellas bajo la premisa de crear iniciativas autogestionadas y donde la toma de decisiones radicara en las dinámicas sociales y comunitarias. En Galicia, desde los años setenta y ochenta existieron proyectos con un marcado trasfondo identitario, siempre emanados desde la comunidad; como son el caso de Vilar de Santos u Oleiros de Niñodagua. El territorio en el que mayor calado tuvieron los planteamientos de la Nueva Museología fue Cataluña, donde los museos locales, los museos territoriales y los ecomuseos comenzarían a poblar la geografía rural y urbana de la región catalana. Especialmente destacan el Museu del Ter y el Museu Terres de l'Ebre.

Más allá de las «territorios históricos» con unas identidades culturales profundamente marcadas las experiencias parecen decaer, pero en lugares como Andalucía el incremento de los museos locales surgió en buena medida por el impulso de la sociedad civil, aglutinada en asociaciones vecinales y culturales, como por ejemplo el Museo Histórico de Doña Mencía (Córdoba), o los casos de Loja (Granada), Carmona (Sevilla) y el Parque Minero de Riotinto (Huelva). Fuera de la Península, concretamente en las Islas Canarias, una de las experiencias más relevante es la de Aldea de San Nicolás de Tolentino, una iniciativa comunitaria promovida por dos maestros del colegio público de la localidad con el objetivo de crear una experiencia didáctica y etnográfica mediante la labor pedagógica tanto de escolares como de la población adulta.

Este panorama se ha ido ampliando hasta el punto de que es difícil realizar un registro de lo que podría ser un mapa de Nueva Museología o Museología Social en España. En este punto debemos tener en cuenta que, por un lado, las políticas de desarrollo comunitario que llegaron con la inclusión de España en la Unión Europea y en los fondos estructurales introdujeron parte de los planteamientos de aquella museología comunitaria sin asociarse directamente al MINOM. Por otro lado, la propia evolución de la descentralización del país hizo que cada comunidad autónoma elaborase un corpus legislativo que protegiese su particularidad y diversidad patrimonial e identitaria (Navajas, 2020). Una revisión de dicha legislación aporta un elenco de figuras de protección que se acercan de forma precisa a los postulados del museo integral de la Declaración de Santiago de Chile y los de participación e inclusión comunitaria de la Nueva Museología.

Uno de los pocos registros existentes afecta al afloramiento de los ecomuseos, con cerca de 100 experiencias (Navajas, 2019). Que existan entidades con el nombre de ‘ecomuseo’ no significa que se hayan adoptado en todos ellos los principios de la Nueva Museología. Son muy reducidos los casos, ya sean ecomuseos u otra experiencia que apelen a estos planteamientos, en los que surjan de un pacto entre los diferentes agentes y la población, y donde la gestión y toma de decisiones sea una participación democrática. En numerosas ocasiones, el museo integral de la Mesa de Santiago de Chile se queda restringido a una visión territorial del proyecto, no inclusiva.

No obstante, y como se ha señalado, han existido experiencias que fueron pioneras en participación comunitaria, en concienciación y cohesión social, en pedagogía global, en construcción identitaria y territorial y en desarrollo social, cultural y económico, como el Parque Cultural del Maestrazgo (Aragón), el Ecomuseo del Río Caicena (Andalucía), o el Ecomuseo de les Valls d'Àneu (Cataluña). Y están surgiendo otras que se posicionan como una nueva generación de iniciativas museológicas sociales, como La Ponte-Ecomuséu (Asturias), BIComún (Galicia), el proyecto El Raval 6000 años de historia (Cataluña), o las acciones en Casa Rey Heredia (Andalucía). Para completar esto, y quizás como un dato de la «buena salud» de la Museología Social en España, mencionar la celebración del XX Taller del MINOM (Lugo, 2020), cuyo lema partía de la Declaración y Mesa de Santiago de Chile, y que ha dado pie al nacimiento de MINOM-España.

5. DECÁLOGO DE LA NUEVA MUSEOLOGÍA EN ESPAÑA

La Museología Social se ha convertido en una herramienta en alza desde la crisis financiera —y social— de 2008. Sus aportaciones han hecho que los museos, incluso los Museos Estrella (Frey, 1998), recuperen el sentido «humano» en una sociedad neoliberal cada vez más deshumanizada, donde las relaciones interpersonales se han convertido en un elemento más de la sociedad de consumo (Han, 2018).

Salvando las distancias, los problemas y necesidades sociales, culturales y económicas de los que fueron conscientes en Santiago de Chile, no han cambiado excepto en los medios y las realidades tecno-sociales. Y como entonces, el museo continúa siendo ese espacio que debe servir para afrontarlos. Para este desafío, de la herencia y actualidad de las experiencias en Museología Social en España se puede extrapolar un «Decálogo»:

1. *Militancia*. La implicación en el proyecto es un acto de militancia, acaba formando parte de la vida de quien se involucra.
2. *Comunidad*: Es la suma de comunidades activas y pasivas. Sin ellas el proyecto no tiene sentido, incluso las voces disonantes son tan importantes como la suma de comunidades que apoyan el proyecto.
3. *Participación*. La participación, el talón de Aquiles de la Nueva Museología. Debe ser entendida como la gestión compartida entre la sociedad, las administraciones y/o entidades. Se trata de recuperar un diálogo perdido por años de democracia indirecta.
4. *Patrimonio*. el patrimonio cultural y natural es una construcción social y política. Para que esto suceda debe darse un entorno de corresponsabilidad. El patrimonio debe entenderse como un bien colectivo, común; es decir, donde la responsabilidad recaiga tanto en los agentes administrativos, pero sobre todo en la comunidad, potenciando fórmulas colaborativas en la gestión.
5. *Responsabilidad*. Como ciudadano de un territorio se es partícipe de un patrimonio colectivo, de su simbología, de su apropiación y del imaginario que emana.
6. *Cultura crítica*. Es el medio por el que el dialogo entre especialistas y población se hace efectivo, comprensible y constructivo de cara al futuro.
7. *Innovación*. La innovación es la forma de recuperar un aspecto fundamental en las ciencias humanas. Es la forma de aprovechar las interrelaciones de la comunidad, sus ideas, planteamientos, inquietudes y miradas sobre su entorno.
8. *Organización*. La participación implica una descentralización de la organización de una experiencia comunitaria. El modelo es la estructuración de grupos asamblearios con capacidad autónoma de acción dentro de un proyecto global: investigación, didáctica, socialización, conservación, etc.
9. *Desarrollo*. Este apartado lo ejemplifica La Ponte-Ecomuséu que se define como «una «empresa social del conocimiento», es decir, una gestión integral del patrimonio, buscando generar actividad económica, transferencia e innovación, donde los resultados no se miden por datos en ingresos y visitas, sino en la creación de una comunidad activa e inclusiva (Alonso, Fernández y Navajas, 2015).

10. *Utopía*. La Museología Social es una utopía que, más allá de ser irrealizable, lo que persigue es que siempre se vuelva a replantear el proyecto como el único camino para observar constantemente las necesidades y problemáticas sociales y territoriales.

6. PROPÓSITOS FINALES

Como lo describe Pierre Mayrand (2012), el museo es una máquina que avanza, sin detenerse, a pesar de todos los procesos de cambio que ha sufrido, de las reflexiones –como institución cultural, política y económica– sobre su razón de ser, sobre sus funciones y su misión con la sociedad. Siempre caminando entre la «visión coherente» –desde arriba– de la Museología tradicional, y la «acción coherente» –desde abajo– de las nuevas museologías. En este transitar es tan necesaria la Museología tradicional como la actitud contestataria de la Museología Social.

Ese caminar es el que inició la Mesa Redonda de Santiago de Chile, cuya iniciativa y acción encendió la chispa de la Museología Social. Todo este sistema posee un pilar esencial que lo sustenta, la utopía. La utopía es la herramienta que fomenta la creatividad, la iniciativa y la acción cultural comunitaria. Es el motor que permite que la cultura no sea entendida como un bien de «consumo», sino como formas de vida. Esta razón utópica (León, 2010: 326) lejos de ser un imposible es la que consigue que un proyecto museológico participativo y comunitario transforme la realidad presente en un proceso de autorreflexión individual y comunitaria. Esto hace que un proyecto museológico no sea únicamente un proyecto participativo sino político, con la meta final de la transformación social, del cambio sistémico.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso González, P.; Fernández, J.; y Navajas Corral, Ó. (2015). La Ponte-ecomuséu: una herramienta de desarrollo local basada en el patrimonio, en *La Descomunal. Revista Iberoamericana de Patrimonio y Comunidad*, año 1, vol. II septiembre de 2015, pp. 117-130.

Díaz Balerdi, I. (2002). ¿Qué fue de la nueva museología? El caso de Quebec, en *Artigrama*, nº 17, pp. 493-516.

Díaz Balerdi, I. (2010). *Archipiélagos imaginarios. Museos de la Comunidad Autónoma del País Vasco*, Urduliz (Vizcaya): Editorial Nerea, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco.

Díaz Balerdi, I. (2020). Museografía del patrimonio intangible, en *Revista de Museología*, 75, pp. 34-44.

García Blanco, A. (1999). *La exposición. Un medio de comunicación*, Madrid: Akal, Colección Arte y Estética.

Frey, B. (1998). Museos Estrella, en *Journal of Cultural Economics*, nº 22, pp. 113-125.

Han, B-C. (2018). *La sociedad del cansancio*, Barcelona: Herder.

Hernández, F. (2006). *Planteamientos teóricos de la museología*, Gijón: Trea.

Inieta González, M. (1994). *Els Gabinetes del mon. Antropologia, museus i museologies*, Lleida, Pages Ediros, Colección Argent Viu.

León, A. (2010). *El Museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Editorial Alianza. Primera edición de 1978.

Lorente, J. P. (dir.); y Almazán, D. (coord.) (2003). *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Lorente, J. P. (2006). Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica, en *museos.es*, nº 2, pp. 24-33, http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/mes/revisita-n-2-2006/desdemuseorev02/Rev02_Jesus-Pedro_Lorente.pdf, (Consultado el 23 de junio de 2019).

Mayrand, P. (2012). La museología, boca abajo: Mirada a la museología actual. Panfleto de un altermuseólogo, en Díaz Balerdi, I. (coord.), *Otras miradas de musealizar el patrimonio*, Bilbao y Vitoria: Servicio Editorial del País Vasco, Artium, pp. 9-13.

Morales Miranda, J. (2001). *Guía práctica para la Interpretación del Patrimonio. El arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante*, Sevilla: Difusión Monografías, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Navajas Corral, Ó. (2019). Ecomuseums in Spain: an analysis of their characteristics and typologies. *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*, 2019, 7:1:7-26.

Navajas Corral, Ó. (2020). *Nueva Museología y Museología. Una historia narrada desde la experiencia española*, Gijón: Trea.

Panera Cuevas, F. J. (2002). De las «ruinas del museo» al «museo sin paredes». Paradojas y contradicciones del arte en los espacios públicos, en Hernández Sánchez, D. (ed.), *Estéticas del arte contemporáneo*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp: 187-211.

Prats, Ll. (2004). *Antropología y Patrimonio*, Barcelona: Ariel.

Salas López, F. de (1980). *El museo cultura para todos*, Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica.

Santacana I Maestre, J.; y Ántoli Serra, N. (coords.) (2007). *Museografía didáctica*, Barcelona: Ariel.

Sierra Rodríguez, X. C. (2003). Museos e desenvolvemento. Experiencias e itinerarios en Galicia, en *Actas VII Coloquio Galego de Museos: Construíndo a comunidade*, Santiago de Compostela, 26 – 28 de setembro de 2002, Consello Galego de Museos, pp. 211-246.

Varine, H. de (1995). A respeito da Mesa-Redonda de Santiago, en Mattos Araujo, M.; y Oliveira Bruno, M. C (org.): *A memória do pensamento museológico contemporâneo. Documentos e Depoimentos*, Rio de Janeiro: Comité Brasileiro del ICOM, pp. 17-19.

El País Vasco y sus proyectos museísticos comunitarios

Iñaki Díaz Balerdi

ESP

Durante las últimas décadas del siglo XX, y particularmente con posterioridad a la muerte del dictador Francisco Franco (1975), el País Vasco (España) desarrolló una auténtica fiebre de nuevos museos e iniciativas patrimoniales. Entre ellas hubo tres que buscaron exceder los lineamientos de la museología tradicional y transitar por caminos alternativos: el Museo de Artziniega (Álava), el Parque Cultural de Zerain (Gipuzkoa) y el Museo de la Minería del País Vasco (Gallarta, Bizkaia).

En esta comunicación se pretende revisar el actual estado de esos tres museos enfocándonos en interrogantes como ¿Se ha desarrollado un proceso de profesionalización en la gestión de esos museos? ¿Cuál es el grado de implicación y participación comunitaria en sus mecánicas patrimoniales? ¿Cuál podría ser la proyección a futuro de esos museos?

FR

À la fin du XXe siècle, et tout particulièrement à la mort du dictateur Francisco Franco (1975) le Pays Basque (Espagne) va connaître un véritable essor de créations de musées et de mise en valeur du patrimoine. Parmi les nouvelles initiatives, il y a eu trois musées qui, volontairement, se sont écartés du courant de la muséologie traditionnelle pour initier des démarches alternatives.

Nous nous proposons d'analyser la situation actuelle de ces trois musées, en formulant quelques questions: Qu'est ce qu'il en reste aujourd'hui? La professionnalisation a-t-elle conduit à privilégier la gestion de ces musées? Que dire sur la participation sociale et sur les pratiques de patrimonialisation.

ENG

By the end of the 20th century and particularly after the death of the dictator Francisco Franco (1975) the Basque Country has developed a veritable fever of new museums and heritage initiatives. Among them three sought to break the mold of traditional museology and go different ways: the Museum of Artziniega (Álava), the Cultural Park of Zerain (Gipuzkoa) and the Basque Country Mining Museum (Gallarta, Bizkaia).

The objective of this paper is to review the actual situation of these three museums, focussing on questions such as the following: Has a process of professionalization been developed in the management of these museums? What is the degree of community involvement and participation in their patrimonial operations? What future could these museums have?

Elegir y analizar tres museos modestos del País Vasco para cuestionarnos sobre los derroteros actuales de la museología no es algo aleatorio ni gratuito. La elección de los mismos responde a que son precisamente éstos, los únicos del lugar que han transitado por vías no habituales, han optado por un tipo de museología social y participativa y en ellos encontramos rasgos diferenciales respecto al resto de museos que pueblan el país: iniciativa comunitaria, identificación con el territorio en el que se asientan, toma de decisiones basada más en consensos que en criterios profesionales, consideración del museo como un recurso y no como un fin, utilización del patrimonio como herramienta para la mejora social y la identidad comunitaria, etc.

Para ello, comenzaremos contextualizando de manera muy sintética la situación del País Vasco y el panorama general de sus museos, la mayoría de los cuales se mueve en unas dinámicas que podríamos denominar tradicionales. Nos ocuparemos después de las peculiaridades de cada uno de los tres museos alternativos que pretendemos revisar –cada uno de ellos correspondiente a una provincia distinta–, de las iniciativas que explican sus orígenes –diferenciados, como veremos–, de los logros que alcanzaron y de los retos que aún permanecen vigentes, para finalizar con unas palabras acerca de sus rasgos comunes –aun siendo iniciativas dispares– que los emparentan, aunque nunca se han integrado en ningún movimiento tipo MINOM, etc., con otras experiencias a lo largo y ancho del mundo.

El País Vasco (situado al norte de la Península Ibérica) consta de tres provincias (Álava, Gipuzkoa y Bizkaia), alberga a algo más de tres millones de habitantes que conforman una sociedad plural, caracterizada por su alto grado de industrialización, elevado nivel de vida, lengua propia –el euskera, de orígenes inciertos y no emparentada con ninguna otra– y amplia autonomía política. Cuenta con más de 60 museos (Kortadi, 1987; Gobierno Vasco, 2001), de los cuales sólo 16 fueron abiertos antes del advenimiento de la democracia: su número aumentó considerablemente a partir de la muerte del dictador Francisco Franco (Arrieta Urtizberea et al., 2019), cuando el proceso descentralizador se materializó y la periferia española conoció un desarrollo inimaginable en tiempos de la dictadura (Holo, 2000).

La mayoría puso el acento en lo local y articuló panoramas interdisciplinares (Arrieta Urtizberea, 2015) en los que cabía casi todo –historia, arte, arqueología, etnografía–, conjugando la modestia de sus dimensiones con lo enciclopédico de su empeño (Bolaños, 1997, 278). Pero también hubo operaciones de envergadura: Guggenheim de Bilbao, Chillida Leku y Kutxa Espacio de la Ciencia,

en San Sebastián, Artium (Museo de Arte Contemporáneo) en Vitoria, por sólo citar los que más atención mediática han acaparado. El panorama hoy es variopinto en cuanto a contenidos y en cuanto a tamaños: grandes, pequeños, familiares o dedicados a un personaje o a la pasión de un coleccionista (Díaz Balerdi, 2010).

En líneas generales, se adscriben a la museología tradicional, pero también hay tres que han pretendido acercarse a otros modelos alternativos. Es más, por un momento, en la década de los 80 del pasado siglo, pareció que todos los esfuerzos iban encaminados a tal fin, incluso los de los poderes políticos, que vieron en los ecomuseos una vía distinta -es decir, un label de identidad propia- que posibilitaba hacer las cosas de manera diferente a como se estaba normalizando la situación museística en el resto de España -aunque, a la larga, la museología tradicional continuara siendo hegemónica-.

Ese enfoque alternativo implicaba otorgar al público, a la sociedad, la capacidad de decidir sobre algo (el museo) respecto al que hasta entonces no había sido sino sujeto pasivo. Es decir, se asumía que el colectivo social debía ser un agente protagonista, participativo. Si la comunidad devenía un componente activo de las mecánicas patrimoniales, se podría romper con la maldición del museo autoritario, anquilosado y decimonónico. El sujeto -individual o colectivo- no sólo acudiría o dejaría de acudir al museo, sino que además podría protagonizar distintas actividades, agruparse, trabajar en el museo o participar de una u otra manera en las tomas de decisión y en el rumbo que se emprendiera (Arrieta, Roigé y Van Geert, 2016). Podría, de alguna manera, influir en el día a día de una institución que hasta hace muy poco era algo marginal, ajena, alejada de sus preocupaciones o de sus afanes más o menos cotidianos. Al menos en teoría.

Esa actividad, esa participación, implicaba además un proceso de definición (o de autodefinición). Cuando participaba, el sujeto se estaba definiendo, estaba perfilando sus intereses, sus tendencias, sus aficiones, sus fobias, sus concepciones culturales, sus actitudes, su ideología. Intereses, tendencias, aficiones, fobias, concepciones, actitudes, ideología, de un sujeto individual, que, unidos a los de otros sujetos, a los de otros visitantes, conformarían una definición colectiva (Navajas Corral: 2019). O una identidad, si se prefiere, aunque ésta fuera cambiante, heterogénea o contradictoria. O sea que el museo sería el reflejo, la materialización, en forma de objetos, de dicha identidad.

Si se acepta que la colección define al coleccionista, debería aceptarse que el museo define al colectivo social. La colección de un particular, su naturaleza, su uso, nos hablará de la personalidad de ese coleccionista, de sus gustos, de

sus obsesiones. De una estrategia para el desarrollo de un yo posesivo (Clifford, 1985, 238). Del mismo modo, cabría decir que el museo, como entidad gestada en determinadas coordenadas sociales y puesta al servicio de la sociedad, es decir, socializada, revelará la personalidad -la identidad- de esa sociedad –o del grupo social- que lo hace posible.

Sin embargo, en medio de esos nuevos aires que sacudían el universo museístico y que dieron lugar a experiencias que, de manera general, las podríamos agrupar en las llamadas nuevas museologías (Varine, 2007), en el País Vasco cuajaron pocos proyectos de museología alternativa. Eso sí, se pusieron al día técnicas y lenguajes expositivos (aunque en un sentido puramente escenográfico, y no realmente operativo en términos de inteligibilidad); se crearon gabinetes didácticos (con una oferta en la que había de todo, desde excelentes hasta decepcionantes, o rematadamente malos); y se comenzó a hacer hincapié en las labores de difusión o en la articulación de mecanismos de identificación del museo con su cuerpo social. Pero, a la larga, eso no constituyó sino una puesta al día, un lavado de cara de la museología tradicional. De los que intentaron otras vías solo tres merecerían ser citados. Los describiré brevemente a continuación.

El primero y más antiguo es el **Museo de Artziniega**, un pueblecito rural de la provincia de Álava en el que un grupo de vecinos se agrupó para conservar el patrimonio etnográfico de los alrededores. Tras años de trabajo de campo, limpieza y restauración de las piezas acumuladas, se abrió un pequeño museo en 1984, que luego, en 2004, fue trasladado a unas antiguas escuelas cedidas por el ayuntamiento.

El espíritu inicial de la iniciativa fue recuperar y conservar todo tipo de piezas e instrumentos laborales (desde aperos de labranza a husos para elaboración de hilo y lana, pasando por la recreación –con piezas originales- de distintos ámbitos de la vida social –escuela y tienda, por ejemplo- para intentar que no se perdieran los viejos oficios artesanales –en un momento en que el progreso tecnológico arrinconaba o hacía desaparecer prácticas que habían conformado la personalidad del municipio- y para que quien viera las piezas conservadas entendiera su función y mecánica e, incluso participara en actividades que a lo largo del año utilizan las piezas del acervo para su difusión activa y no meramente pasiva. Además, se edita una revista, se realizan cursos y conferencias, se enriquece el archivo documental y visual y se celebran efemérides de gran importancia en el calendario rural y que prácticamente han sido olvidadas por las nuevas generaciones (AEA, 1992).

En todo momento el grupo promotor de la idea (la Asociación Etnográfica Artea) se mantuvo fiel a dos principios: independencia de los poderes políticos y toma colectiva de decisiones. Eso implicaba autonomía, autogestión y carencia de un cuerpo de conservadores especializados con carácter permanente. Esos dos principios permitieron salvaguardar el proyecto de decisiones ajenas a las tomadas en asamblea e insertarlo en la dinámica ciudadana como un auténtico aglutinante social.

Pero también implicó que durante largos años las ayudas públicas escasearan y hubiera una serie de presiones, por parte de algún grupo político, tendentes a municipalizar todo lo que se había logrado hasta la fecha –y con ello despojar a la Asociación de su papel en el museo e, incluso, de la propiedad de sus objetos y colecciones-. Y, desgraciadamente, en un proceso similar a tantos otros, la consolidación del proyecto supuso una serie de disensiones internas que se resolvían por la vía de la marginación –o autoexclusión– de quienes no compartían las decisiones adoptadas, aspectos todos ellos que han acrecentado el temor acerca de su permanencia como museo y ante la carencia de un relevo generacional que insufla nuevas energías al empeño.

El segundo ejemplo es el del **Parque Cultural de Zerain**, otro núcleo rural de unos doscientos habitantes en la provincia de Guipúzcoa. Su origen parte de una iniciativa del gobierno provincial en 1992, por la cual se fomentaba el rescate de antiguos objetos de uso cotidiano abandonados o guardados pero inservibles. La respuesta de numerosos municipios fue entusiasta y el municipio de Zerain se planteó consolidar el rescate habilitando una casa del siglo XVII para su exposición, a la vez que se emprendía una sistemática labor de rescate patrimonial referente a lo que habían sido los modos de vida tradicionales en la zona: núcleo urbano, minas de hierro, serrerías, sistemas agrícolas, etc.

El resultado fue un enclave, completado en 1996, que conjuga lo que es la estructura básica de un museo –en una edificación rehabilitada y con unas colecciones básicamente etnográficas– con una serie de recorridos –en un paraje natural espectacular– por lugares y actividades claves en la memoria de su población, como la cárcel de 1711, las minas de hierro del barrio de Aizpea, la serrería hidráulica de Larraondo o los denominados “camino del hierro”, en colaboración con municipios colindantes.

La iniciativa, en la que participó la práctica totalidad de los habitantes del municipio, buscaba luchar contra el despoblamiento de la localidad (Errekondo, 2011), así como la recuperación y puesta en valor de un patrimonio entendido como un factor clave en la revitalización de una zona en declive –al convertirse

en un destino estable de muchos programas de turismo alternativo-, fundamentalmente en lo referente a creación de puestos de trabajo directos e indirectos en conservación y difusión patrimonial, venta de productos agrícolas y ganaderos de la zona en la tienda del museo, hostelería, restauración, etc. Y tampoco había personal especializado en tareas patrimoniales: son los propios habitantes del pueblo quienes atienden al visitante y las iniciativas se coordinan con actividades y recorridos de otros lugares patrimoniales de los alrededores.

El éxito no se hizo esperar, los objetivos planteados se alcanzaron, se frenó el despoblamiento, se crearon y consolidaron puestos de trabajo y creció el entramado museístico, hasta el punto de que se decidió la contratación de un gerente para la gestión del parque, a la vista de las dificultades de gestión de la activación patrimonial. Esto conllevó una variación de calado en el propósito e ideario inicial –participativo, comunitario, en el que prácticamente toda la población del municipio se involucró-, al introducir criterios profesionales y especializados donde hasta entonces solo había habido trabajo colectivo, voluntariado social e iniciativa comunitaria. Posteriormente el gerente fue cesado en 2016 y, desde entonces, aunque la actividad del parque cultural se mantiene en pie casi por inercia, podríamos hablar de una especie de *stand-by* a la espera de que se clarifiquen las líneas maestras que definirán su futuro.

El tercer ejemplo es el más reciente. En 1986 se materializa un viejo proyecto en Gallarta, un pueblo situado en Bizkaia, muy cerca de Bilbao y que a comienzos del siglo XX conoció un gran desarrollo de la extracción de hierro, el **Museo de la Minería del País Vasco**. El proyecto, impulsado por un grupo de mineros jubilados, buscaba rescatar del olvido aquel mundo ya desaparecido que había sido el hilo vertebrador de una realidad social que, por un lado, había contribuido a la prosperidad industrial de la zona, pero que, por otro, había pagado el precio de la marginación, la insalubridad y la explotación, mientras en su seno se fraguaban algunos de los movimientos sindicales y proletarios más radicales de la España contemporánea.

Tras diversos avatares, el grupo de entusiastas ex-mineros consiguió que sus propuestas fueran tenidas en cuenta y en 2002 pudieron inaugurar una sede definitiva para su museo (en el edificio de un viejo matadero en desuso cedido por el municipio), donde se exhibe una rica colección –en permanente crecimiento– de objetos, documentos, fotografías y maquinaria, que dan fe de lo que era la vida minera hasta hace relativamente poco tiempo –lo que se ve remarcado por la ubicación del museo junto a una enorme y espectacular mina a cielo abierto–.

Todo está hecho a base de voluntad y esfuerzo altruista: un museo de la minería hecho, diseñado y gestionado por los propios mineros, al principio, y por un grupo de profesionales, actualmente, que intentan respetar el ideario original, que cuentan con la ayuda de un buen número de voluntarios, que gozan de una capacidad de financiación sin grandes sobresaltos y que buscan adecuar los lenguajes expositivos a cánones más actuales (pantallas interactivas, maquetas, expositores de diseños que ocupan más espacio que los objetos expuestos), con lo que alguna sala pierde la pasión de lo artesanal en beneficio de una pretendida espectacularidad escenográfica.

Artziniega, Zerain y Gallarta sintetizan el panorama de las museologías alternativas en el País Vasco. Aunque, como hemos dicho, ninguno se adscribe de manera consciente a la denominada nueva museología, por hacer una analogía con lo escrito por Maure (1996), en los tres se trabaja la conservación del patrimonio, pero prima el concepto de participación, se busca la democracia cultural y el dinamismo social y se caracterizan por el diálogo y la interactividad con un colectivo social -entendido como protagonista activo y no visitante pasivo- de la nueva experimentación. En definitiva, comunidad, patrimonio y territorio entendidos como los ejes nucleares en torno a los que pivotaba las nuevas mecánicas museístico-patrimoniales y que sustitúan a los viejos conceptos de público, colección y museo.

Tres modelos diferentes. Por su ubicación (Artziniega y Zerain, rurales; Gallarta, urbano); por los grupos promotores (asociaciones en el caso del museo de Artziniega y de la Minería; municipio, entendido como una estructura cercana a lo asambleario dada la pequeña población, en Zerain); tipo de gestión (profesional en el de la Minería, asamblearia en la Asociación Etnográfica Artea de Artziniega; vecinal en Zerain); actividades (dos, Artziniega y Gallarta, centradas en el propio museo, mientras que en Zerain se diseminan por un amplio territorio); por sus expectativas de futuro que, excepto en el caso del Museo de la Minería, se ven afectadas por incertidumbres económicas y, en los tres casos, por el deseo de los poderes políticos de hacerse con el control de los equipamientos, etc.

Hay que señalar, además, que son propuestas escasas (no llegan al 5% de museos existentes en el País Vasco), caracterizadas por la autonomía de sus promotores, que en algunos casos han recibido el apoyo de las administraciones y, en otros, interferencias por parte de los poderes públicos –los cuales tienden a institucionalizar e intervenir todo aquello que ha demostrado cierta viabilidad-. Todas ellas han desempeñado un destacado papel como elemento de cohesión

social y de proyección económica en zonas marginadas o en declive (Navajas y Fernández, 2018). La importancia del voluntariado y la escasez de profesionales de museos en plantilla (excepto en el caso del Museo de la Minería), junto con las dificultades económicas serían otros de los rasgos a destacar, así como la carencia de coordinación entre los diversos proyectos y ausencia de estrategias globales para mejorar el panorama. Finalmente habría que subrayar una ilusión a raudales y a prueba de cualquier contratiempo, que permiten consolidar un sentimiento de que las cosas se pueden hacer -y de manera viable- al margen de modas o tendencias unívocas que sólo se enfocan hacia la espectacularidad y el simulacro propios del capitalismo neoliberal.

BIBLIOGRAFÍA

AEA (Asociación Etnográfica Artea (1992). *Museo Etnográfico*: Artziniega, Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.

Arrieta Urtizberea, I. (2015). Folklore y etnografía en los museos vascos. En *Revista Andaluza de Antropología*, nº 9, pp. 52-75.

Arrieta Urtizberea, I., Roigé, X. y Van Geert, F. (2016). Os museus antropológicos: do colonialismo ao multiculturalismo, debates e estratégias de adaptação diante dos novos desafios políticos, científicos e sociais. En *OPIS*, 16(2), pp. 342-360.

Arrieta Urtizberea, I., Seguí, J. y Roigé, X. (2019). Folklore, museums and identity politics in Spain: 1931 to present. En *International Journal of Heritage Studies*, DOI: [10.1080/13527258.2019.1639070](https://doi.org/10.1080/13527258.2019.1639070).

Bolaños, M. (1997). *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Trea.

Brazaola Rojo, A. (2012). *Museo de la Minería del País Vasco: 25 aniversario (1986 - 2011)*, Bilbao: Servicio de Publicaciones de la Escuela Técnica Superior de Ingeniería.

Clifford, J. (1985). Objects and Selves - An Afterword. En Stocking Jr. *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 236-246.

Díaz Balerdi, I. (2010). *Archipiélagos imaginarios. Museos en la Comunidad Autónoma del País Vasco*. Donostia-San Sebastián: Nerea.

Errekondo, J. (2011). Zerain paisaje cultural: patrimonio, paisaje y sostenibilidad. En *Ambienta: La revista del Ministerio de Medio Ambiente*, 97, pp. 106-117.

Gobierno Vasco (2001). *Museoak Euskadi Museos*. Bilbao: Gobierno Vasco, Departamento de Cultura.

Holo, S. (2000). *Beyond the Prado. Museums and Identity in Democratic Spain*. Liverpool: Liverpool University Press.

Kortadi Olano, E. (1987). *Censo de museos del País Vasco*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos.

Maure, M.-A. (1996). La nouvelle muséologie, qu'est-ce-que-c'est? En Schärer, Martin R. (Ed.): *Museum and Community II*. ICOFOM Study Series, 25, pp. 127-132. Alimentarium Museum. Vevey, 1996.

Navajas Corral, Ó. y Fernández Fernández, J. (2018). La gestión patrimonial desde la responsabilidad social. En *Pasos*, Vol. 17, nº 2, pp. 285-298.

Navajas Corral, Ó. (2019). Ecomuseums in Spain: an analysis of their characteristics and typologies. En *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*, 7:1, pp. 7-26.

Varine, H. de (2007). El ecomuseo. Una palabra, dos conceptos, mil prácticas. En *MUS A, Revista de los Museos de Andalucía*, año 5, nº 8, p. 1927.

2. Participación de las comunidades en las actividades museales

2. Participation des communautés aux activités muséales

2. Participation of communities in museal activities

A cuarenta años de La Casa del Museo: análisis de sus exposiciones desde la participación cultural holística

Leticia Pérez Castellanos

ESP

La Casa del Museo (1972-1980, México) es un proyecto que, al iniciar el movimiento de participación social de la museología mexicana, fue el fundador de la museología participativa y comunitaria en América Latina. Mario Vázquez, su Director, aplicando el concepto de museo integral resultante de los acuerdos de la Mesa Redonda de Santiago de Chile, hizo una importante contribución a las reflexiones que sirvieron de base a la Nueva Museología. En mi investigación doctoral, analicé esta práctica museística fuera de los muros del Museo Nacional de Antropología, estudiando todos los archivos encontrados en 2014, realizando entrevistas con los miembros del equipo de trabajo y haciendo visitas etnográficas a las localidades donde se presentaron las exposiciones. Después de presentar las principales características y objetivos de La Casa del Museo, analizo la evolución de la participación cultural holística de las poblaciones en el diseño de algunas de las exposiciones.

FR

La Casa del Museo (1972-1980, México) est un projet qui, en initiant le mouvement de la participation sociale de la muséologie mexicaine, a été fondateur de la muséologie participative et communautaire en Amérique Latine. Mario Vázquez, son Directeur, en appliquant le concept du musée intégral issu des accords de la Table Ronde de Santiago de Chile a en effet largement contribué aux réflexions qui ont servies de base à la Nouvelle muséologie. Dans ma recherche doctorale, j'ai analysé cette pratique muséale hors les murs du Musée National d'Anthropologie, en étudiant l'ensemble des archives trouvées en 2014, en réalisant des interviews avec des membres de l'équipe de travail et en faisant des visites ethnographiques dans les localités où les expositions ont été présentées. Après avoir présenté les principales caractéristiques et objectifs de de La Casa del Museo, j'analyse l'évolution de la participation culturelle holistique des populations dans le cadre de la conception de certaines expositions.

ENG

La Casa del Museo (1972-1980, Mexico) is a project that was the foundation for participative and community museology in Latin America at the commencement of the movement in mexican museology for social participation. Mario Vázquez directs the institution, and has made an important contribution to the founding reflection of new museology by applying the concept of the integral museum, which was produced from the agreements of the Round Table of Santiago de Chile. In my doctoral investigation, I assessed integral museal practice beyond the confines of the National Museum of Anthropology, studying all archives located in 2014, carrying out interviews with team workers and conducting ethnographic visits to localities where expositions were presented. Following presentation of the principal characteristics and objectives of La Casa del Museo, I analyse the evolution of holistic cultural participation of populations in the design of certain expositions.

INTRODUCCIÓN

La Casa del Museo, un proyecto experimental desarrollado por el Museo Nacional de Antropología (MNA) durante los setenta llevó parte de sus exposiciones y actividades a colonias de la entonces periferia de la Ciudad de México, fue una vía práctica de los postulados del museo integral y de los acuerdos de la *Mesa Redonda de Santiago de Chile* (1972). Varios autores la mencionan como caso fundante de movimientos de museología social y participativa que vieron la luz en Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX.

Para Maya Lorena Pérez (2008), La Casa del Museo hace parte de los proyectos que abrieron la puerta a la participación social, sentando las bases de la “tercera vertiente” de la museología mexicana: la participativa. Por su cuenta, en el *Programa para el desarrollo de la función educativa de los museos* del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH, México), se declara explícitamente que el “PRODEFEM cuenta con una metodología que se toma en el proyecto experimental del Museo Nacional de Antropología, ‘La Casa del Museo’” (INAH, 1989, p. 5), bajo este programa se instrumentaron los museos comunitarios en los 80. Otras referencias la relacionan como parte de la nueva museología en Latinoamérica: para Arroyo la *Mesa Redonda* detonó propuestas que lograron que el museo se transformara en democrático, participativo y en medio educativo verdadero y dinámico (Arroyo, 2007, p. 1); mientras que para Brulon Soares (2015) en la 9ª Conferencia General del ICOM, la influencia de pensadores no europeos, entre ellos Mario Vázquez (creador de La Casa del Museo), detonaron las ideas que más tarde sirvieron como base de la Nueva Museología. Estos y otros textos remiten básicamente a la información de un temprano artículo de Coral Ordoñez (1975) o a la tesis doctoral de la canadiense Hauenschild (1988), por lo que en su mayoría muestran una visión reducida basada en fuentes parciales. El hallazgo del archivo del proyecto en 2014, ahora constituido en un fondo documental¹, detonó una investigación doctoral para analizar esta práctica museal extramuros, conocer el papel de los diferentes agentes participantes, sus prácticas cotidianas y cuáles fueron sus efectos en el largo plazo.

En la presentación proveeré una caracterización de La Casa del Museo y el marco analítico de la *participación cultural holística* para examinar algunas de sus exposiciones.

¹ Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA), Fondo documental MNA, Sección Museografía, Sub sección Mario Vázquez, Colección La Casa del Museo: 54 expedientes y 5,101 elementos imagéticos (impresiones fotográficas, negativos y diapositivas). En adelante: *Colección La Casa del Museo*.

UNA INVESTIGACIÓN DE ANTROPOLOGÍA HISTÓRICA

A cuarenta años del cierre del proyecto una de las interrogantes centrales fue qué tanto podíamos saber sobre éste y qué métodos utilizar. La Casa del Museo concluyó y se dismanteló, la ciudad cambió radicalmente y los agentes involucrados continuaron con sus vidas hacia diversas trayectorias, varios murieron. La salida fue realizar un estudio de antropología histórica sobre las prácticas museales pasadas y sus efectos en el presente, utilizando el método de la etnografía multilocal en el que el trabajo sale de los lugares y situaciones locales, al examinar la circulación de significados, objetos e identidades culturales en un tiempo-espacio difuso (Marcus, 2001, p. 111). Al trabajo de campo para visitar La Casa del Museo, mirando al archivo como campo (Des Chene, 1997), auné la visita a las localidades en donde se ubicó, así como entrevistas por el método biográfico (Wengraf, 2001) y con apoyo de imagen –*Photo-elicited interviews*– (Serrano et al., 2016) con seis integrantes de su equipo de trabajo.

PARTICIPACIÓN CULTURAL HOLÍSTICA

Solemos pensar en la participación cultural casi siempre en términos de consumo, e incluso, de forma más acotada, en términos de acceso. Con frecuencia asumimos unidireccionalidad: la acción cultural va de las políticas, las instituciones y sus profesionales hacia la sociedad, a los públicos y a los llamados no-públicos, casi nunca se analiza de forma holística observando los efectos en todos sentidos, como prácticas complejas que involucren a todos los agentes. El análisis desde la *participación cultural holística* (PCH), permite abordar el trabajo colaborativo entre personal del museo y los habitantes de las localidades sin escindirlos.

La PCH incluye el derecho de las personas junto con sus decisiones para: acceder–disfrutar, producir, representarse y ser representados en la cultura, así como para influir en las decisiones respecto a las políticas públicas en esta materia. Se trata de mi propuesta para complementar la de dos autores que trabajan el tema (Figura 1).

DIMENSIONES		
Participación cultural holística (Elaboración propia)	Exclusión cultural (Sandell, 1998)	Participación cultural desde los derechos culturales (Barbieri, s. f.)
Acceso y disfrute	Acceso	Acceso y disfrute
Producción	Producción	Prácticas expresivas, creativas, formativas y asociativas)
Representación	Representación	---
Poder de decisión	----	Poder de decisión

Figura 1. Dimensiones de la participación cultural holística.

La PHC se compone por la intersección y relación entre agentes de la sociedad –participación cultural social (PCS)– y los agentes profesionales –producción cultural profesional (PCP)– de las administraciones culturales, posicionándose en estos ámbitos desde relaciones de poder desiguales.

LA CASA DEL MUSEO, SUS EXPOSICIONES: DEL PARA... AL CON...

La solución concreta para “llevar el museo a la gente” fue diseñar y construir tres módulos hexagonales unidos que formaban un espacio expositivo semipermanente pensado para itinerar en distintas zonas de la ciudad (Figura 2). Las condiciones específicas y los retos de incorporar a las poblaciones locales en las tareas museales para “integrar el museo a la comunidad” llevaron al equipo a un continuo proceso de experimentación y ajustes solo en dos localidades, con tres sedes durante ocho años de trabajo (Figura 3).

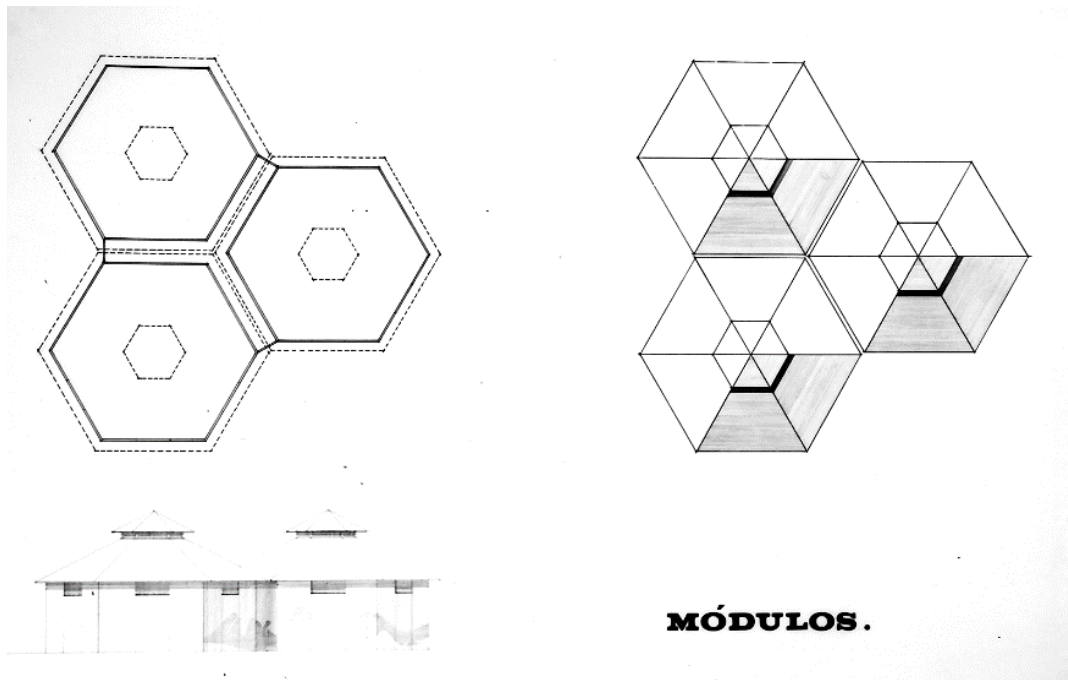


Figura 2. Los módulos de La Casa del Museo. Coral Ordoñez (1975).

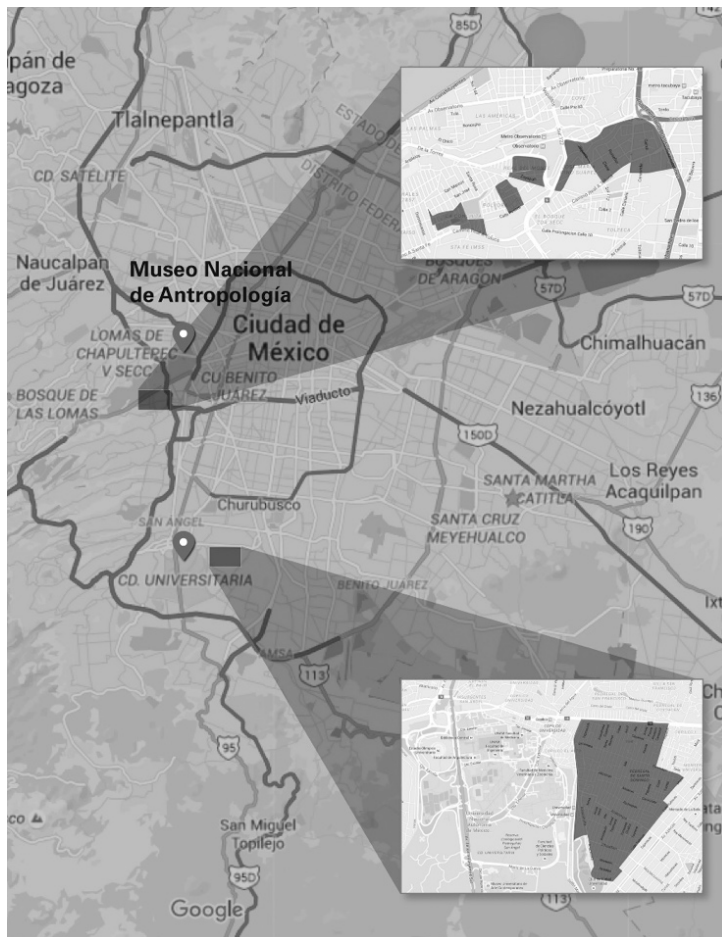


Figura 3. Ubicación de La Casa del Museo. Elaboración propia.

“Llevar el museo a la gente”: sede Observatorio (OBS): noviembre 1973 - fecha indeterminada 1976

Ubicaron la primera sede en el poniente de la ciudad en las inmediaciones del metro Observatorio. Realizaron cuatro exposiciones, la primera enfocada a la historia local, aunque en el marco de la historia nacional a partir de las etapas tradicionales; en la segunda y la tercera abordaron problemáticas específicas de la población local. La participación de los vecinos se limitó a ser informantes en las distintas etapas de investigación antropológica y de públicos realizadas desde la etapa previa a la implementación del proyecto y durante su desarrollo.

Pretendían “llevar el museo a la gente” y desarrollar públicos para atraerlos al MNA. La acción “llevar” denota dos sentidos; por un lado, ya que el público meta al que dirigían sus esfuerzos no acudía al museo en el bosque de Chapultepec entonces el museo salió a su encuentro; por otro, pensar en algo que se da y no tanto en un encuentro negociado. El equipo de trabajo fue quien decidió en dónde se instalaría, tramitaron los permisos con las autoridades correspondientes, limpiaron y delimitaron el área, e instalaron ahí los tres módulos (Figura 4). Aunque en esta etapa del proyecto, las exposiciones, sus contenidos y actividades adicionales se adaptaron al contexto local y tuvieron en cuenta las necesidades de la población, en general fueron los equipos del MNA quienes produjeron estas propuestas para esos públicos y no con ellos. Solo hacia el final de esta parte de la experiencia algunos vecinos participaron en el montaje de la ofrenda del Día de los muertos y aportaron limitadamente algunos contenidos.



Figura 4. Vista general de La Casa del Museo, ca. 1974².

2 AHMNA, Fondo fotográfico. Colección La Casa del Museo, F02F_CM_imp_00494.

“La comunidad de las comió”: sedes Pedregal de Santo Domingo (PSD) y Ajusco Huayamilpas (CAH). Febrero 1976 – fecha indeterminada en 1979.

El análisis continuo y la evaluación de la primera etapa llevaron al equipo a replantear la metodología para adoptar una perspectiva distinta. Durante un momento de reconfiguración, la sede en Observatorio siguió operando mientras localizaban un espacio para trabajar con un enfoque diferente. El área seleccionada fue el Pedregal de Santo Domingo en el sur de la Ciudad. Ahí, primero explicaron y propusieron el proyecto a los pobladores; después, existió una fase de negociación y de conocimiento mutuo para establecer lazos de confianza y encontrar una empresa conjunta que conformaría una comunidad de práctica (Wenger, 2001).

Cuando los vecinos aceptaron colaborar, fueron ellos quienes decidieron las temáticas de las exposiciones (Historia de la colonia, revolución, tradiciones de los distintos grupos sociales), sus contenidos, enfoque y materiales para representarlos. Al inicio montaron las exposiciones en el aula de la escuela y consultorio comunitarios; luego, aceptaron colocar y participaron en la instalación de uno de los tres módulos en el patio de ese mismo espacio, después solicitaron instalar el otro en una zona aledaña: la Comuna Ajusco Huayamilpas. Como se observa en la Figura 5, La Casa del Museo estaba “integrada” en esta nueva localidad incluso en el paisaje.

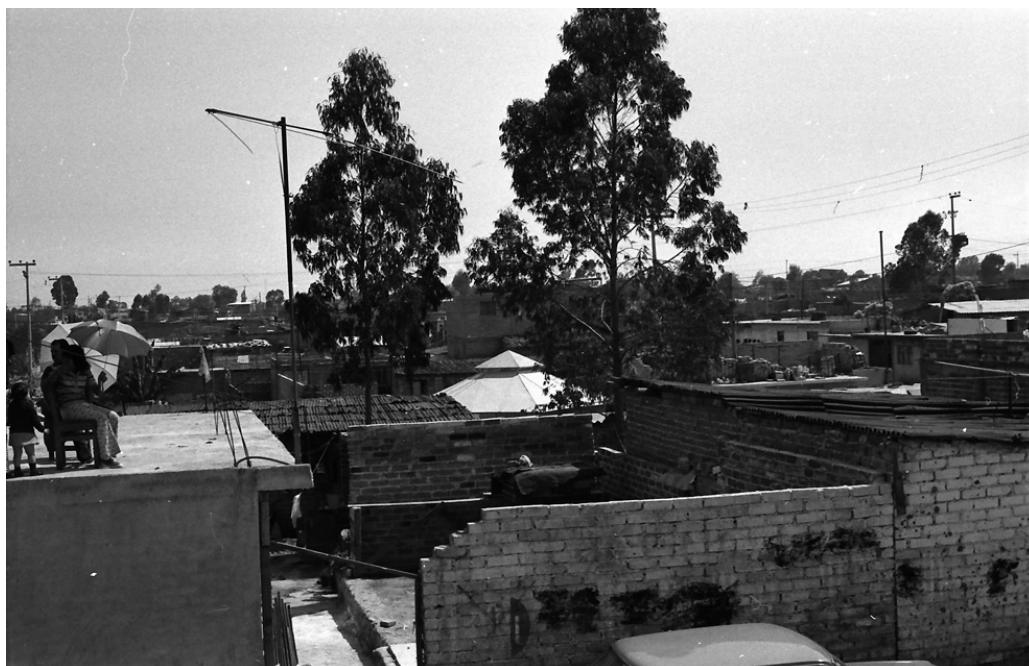


Figura 5. El módulo de La Casa del Museo “integrado” en medio de las construcciones de La Zapata³.

³ AHMNA, Fondo fotográfico, Colección La Casa del Museo, F02F_CM_neg_ 01293.

El estilo y trabajo colaborativo entre los participantes de la PCS y de la PCP llevaron a Mario Vázquez –director del proyecto– a comentar: “la comunidad se las comió”. ¿Cómo ocurrió este cambio? Existieron distintas particularidades y matices en el tránsito de las prácticas de un museo para... a un museo con... (Figura 6). Las adaptaciones respondieron a la continua reflexión del equipo de trabajo y a las negociaciones, encuentros y desencuentros con sus públicos participantes. La diferencia entre ambas sedes dependió en gran medida del cambio de enfoque: en el primer caso, si bien fueron sensibles a los intereses y necesidades locales, La Casa del Museo llegó a “llevarles algo”, pero no contó con las características de una comunidad de práctica que sí logró conformarse en la segunda etapa: ahí decidieron juntos sobre esta empresa, negociaron sus respectivos intereses y lo hicieron en cercana colaboración. Por ejemplo, una de las notas de la Colección La Casa del Museo alude al poder de decisión asumido por los colonos: “La participación no fue bien recibida, porque el material lo trajeron los del equipo [del MNA]. La comunidad modificó el montaje, le hicieron su propio montaje de la Revolución, llevaron material, lo modificaron”⁴. Paralelamente, a sus intereses por auto representarse y contar la historia de su colonia, se unieron los aportes del museo nacional al dotar de profundidad a ese relato, mostrando que El Pedregal como unidad temporal y ambiental tuvo raíces prehispánicas, esto se representó en la exposición Historia de la colonia.

DIMENSIÓN DE LA PCH	OBS NOV. 1973 -FECHA NO DETERMINADA 1976	PSD – CAH FEB. 1976, FECHA NO DETERMINADA 1980
Acceso y disfrute	• Delimitación del terreno estableciendo una “barrera física y simbólica” • Acceso gratuito, horarios extendidos por la tarde. • Sin restricciones en cuanto a normas: no tocar, tipo de vestimenta y comportamientos. • Área exterior funcionó tipo plaza, área de juegos, funciones al aire libre.	• Ubicación dentro de los espacios de la comunidad “integrados” • Acceso gratuito, horarios extendidos por la mañana (desde las 5 am), control del acceso por los vecinos (tenían la llave), “uso” amplio de las exposiciones. • Sin restricciones en cuanto a normas: no tocar, tipo de vestimenta y comportamientos. • Expansión hacia actividades en la calle.
Producción	• Realizada totalmente por el personal del MNA, tanto de los módulos como de las exposiciones.	• Instalación de las exposiciones: pintar, colocar, clavar, montar. • Instalación y adaptación de los módulos. • Actividades paralelas: fiestas, bailes, etc. • Colaboración mano a mano con el personal del museo.
Representación	• Moderada. Estrategias: adaptar la historia nacional al contexto local. Uso de fotografías e información recabadas en la investigación como contenidos y recursos en las exposiciones. • Exposición Día de Muertos. Aportaron opiniones utilizadas en cédulas.	• Amplia: Contaron su historia en sus palabras. • Textos escritos por su puño y letra. • Fotografías que ellos tomaron y aportaron. • Tono y estilo “museografía pobre”
Poder de decisión	• Bajo. No decidieron alojar el proyecto, ni concluirlo. Se acotó a decidir visitar o no, ser espectador o no de las actividades al aire libre.	• Alto. En asambleas aceptaron colaborar con el proyecto. Decidieron temáticas, estilos, horarios, dar visitas guiadas, etc. • “Nos usaron”, no decidieron dar fin a la colaboración, pero la situación cambió. • “Adoptaron” estrategias y las hicieron propias. • Se quedaron con los módulos.

Figura 6. Dimensiones de la participación cultural holística y sus características por sede.

⁴ AHMNA. Colección La Casa del Museo. Expediente 5, documento 3, foja 20.

Bajo la gama de actividades que propone Bastias para promover la participación (2013): informando, consultando, decidiendo juntos, actuando juntos y apoyando a otros que toman la iniciativa, puedo decir que en la primera etapa el equipo de trabajo instrumentó las dos primeras acciones (consideremos que muchos proyectos culturales ni siquiera incluyen estas dos actividades mínimas); mientras que en la segunda, adoptaron estrategias en los cinco niveles. Aunque en Observatorio, a decir de Mario Vázquez “sí se integró porque después se convirtió en el centro en donde festejaban los XV años... la comunidad nos usó, se apropió de la presencia de La Casa del Museo para las fiestas de XV años o los bautizos” (MVR, 14/02/19); en El Pedregal el equipo se insertó en una comunidad preexistente, colaboró con ellos de la mano de acuerdo con sus intereses y cuando el contexto cambió, el proyecto se extinguió.

Al mapear las prácticas museales extramuros de La Casa del Museo fui tan abierta como pude para ubicar sus efectos en el largo plazo. Un efecto es una situación o cambio a que se llega o que se produce, con o sin intención, con cierta acción⁵. La situación no implica necesariamente un cambio con respecto a un estado inicial (como se busca probar en los estudios de impacto), pero también lo admite, además interesa su carácter dual: intencional o no intencional. A esos efectos cualitativos los llamo *resonancias*, retomando la propuesta de Kent Trejo (2016) es: “la capacidad de vibrar que tiene un objeto”, en materia de sonido: “es la manera en la que la onda, audible o no, hace que las cosas vibren”.

Se trata de ondas propagadas por el “choque de un objeto con otro” que con el paso del tiempo dejaron pervivencias, ecos y vestigios tangibles de La Casa del Museo. En su acepción común por **pervivencias** entiendo la duración o permanencia con vida de una cosa a pesar del paso del tiempo, de los problemas o de las dificultades; como ejemplos puedo enunciar al Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata, vigente hoy día, ubicado en el mismo lugar en donde estuvo La Casa del Museo, cuyo director actual y algunas de las participantes del grupo “Amigas por siempre” colaboraron con el equipo de La Casa del Museo; al PRODEFEM, el cual heredó la metodología aprendida e instrumentó todo un programa de trabajo en los ochenta, del cual aun sobreviven algunos museos comunitarios; y las identidades profesionales que forjó este proyecto, principalmente en las integrantes femeninas del equipo, quienes con su trabajo diario dotaron de contenido y sentido a esa Casa.

⁵ Diccionario de uso del español. María Moliner, versión abreviada, Gredos, 2000.

En cuanto a los **ecos**, se trata de la repercusión o efecto que continua tras la desaparición de la causa. Aquí ubico el legado de La Casa del Museo, tanto en el pensamiento museológico en México y en otras latitudes, como en las prácticas. No me es posible ahondar aquí, pero basta revisar las referencias otorgadas en el inicio de este texto o señalar el artículo del afamado museólogo canadiense Duncan Cameron *Marble floors are cold for small, bare feet* (1993), en que alude a su visita a La Casa del Museo como una experiencia transformadora cuando contrastó su contexto personal, e incluso las aspiraciones del MNA, con los pies descalzos y la situación de los niños visitantes en Observatorio.

Me refiero a los **vestigios** como señales o huellas que quedan de algo o de alguien que ha pasado o desaparecido, un indicio que permite inferir o deducir la existencia de algo. Desdibujadas, pero aún presentes en el perfil urbano de la ciudad quedan huellas de la presencia de La Casa del Museo en su primera etapa, así como vagos recuerdos en la memoria de sus vecinos. En el MNA, el archivo de la Colección La Casa del Museo se constituye testigo de ese pasado, también el único módulo sobreviviente utilizado ahora como bodega en los jardines del MNA.

Los motivos de la finalización del proyecto en una fecha poco clara hacia el final de los setenta obedecen a una serie de factores, no es posible atribuir una sola causa. Entre ellos: el alejamiento físico y conceptual respecto a su alma máter: el MNA, el que nunca funcionara como un programa establecido sino como “proyecto especial”, el bajo presupuesto asignado aunado a recortes presupuestales adicionales, cambios de prioridades en el INAH, así como factores y decisiones en las trayectorias personales y profesionales del equipo de trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

Arroyo, M. (2007). *La nueva museología en México*. Disponible en: www.simuseo.net/assets/sim3lp.pdf

Bastias, M. (2013). *Los derechos culturales en los museos de América Latina. Institucionalidad, mapeo y buenas prácticas*. InterArts. Disponible en: <http://www.interarts.net/descargas/interarts1720.pdf>

Barbieri, N. (2018). *Es la desigualdad. También en la cultura*. Pensamiento. Cultura y Ciudadanía. Disponible en: <https://www.mecd.gob.es/dam/jcr:3419299b-4183-4a2c-9eea-433393379d9e/Nicolas-Barbieri.pdf>

- Brulon Soares, B. (2015). L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie. *ICOFOM Study Series*, 43a. Disponible en: [http:// journals.openedition.org/iss/563](http://journals.openedition.org/iss/563)
- Cameron, D. F. (1993). Marble floors are cold for small, bare feet. *Museum Management and Curatorship*, 12(2), 159-170.
- Des Chene, M. (1997). Locating the past. En A. Gupta (Ed.), *Anthropological locations: Boundaries and grounds of a field science* (pp. 66-85). University of California Press.
- Hauenschild, A. (1988). *Claims and Reality of New Museology: Case Studies in Canada, the United States and Mexico* [Tesis de doctorado]. Disponible en: <http://museumstudies.si.edu/claims2000.htm>
- INAH. (1989). *Departamento de Servicios Educativos, Museos Escolares y Comunitarios. Memoria, 1983-1988*. SEP-INAH.
- Kent Trejo, D. D. (2016). <Resonancias> de la promesa: <ecos> y <reverberaciones> del Don Giovanni. Estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial. [Tesis de doctorado sin publicar]. Universidad Autónoma de México: Posgrado en Historia del Arte.
- Marcus, G. E. (2001). Etnografía del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 11(22), 111-127. Disponible en: <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/388>
- Ordoñez García, C. (1975). The Casa del Museo, Mexico City: An experiment in bringing the museum to the people. *Museum*, XXVII (2), 71-77. Disponible en <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1111/j.1468-0033.1975.tb01857.x>
- Pérez Ruiz, M. L. (2008). La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana? *Cuicuilco*, 15 (44), 87-110.
- Sandell, R. (1998). Museums as Agents of Social Inclusion. *Museum Management and Curatorship*, 17(4), 401-418. <https://doi.org/10.1080/09647779800401704>
- Serrano, A., Revilla, J. C., y Arnal, M. (2016, diciembre). Narrar con imágenes: Entrevistas fotográficas en un estudio comparado de “resiliencia” social y resistencia ante la crisis. *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 35, 71-104.

Wenger, E. (2001). *Comunidades de práctica: Aprendizaje, significado e identidad*. Paidós.

Wengraf, T. (2001). *Qualitative Research Interviewing: Biographical Narrative and Semi-structured Methods*. Sage.

¿Qué no ves cuándo ves?

La construcción colectiva del Museo Escolar de la Escuela Normal Superior Agustín Garzón Agulla

Olga Bartolomé, Laura Dragonetti & Raquel Elizondo

ESP

En este trabajo compartimos experiencias con la comunidad del Museo Escolar de la Escuela Normal Superior Agustín Garzón Agulla. Aspiramos a crear un espacio comunitario de significación de nuestra escuela, su historia, memoria e identidad institucional inscrita en diferentes contextos sociohistóricos. En este proceso nos preguntamos: ¿Cómo proponemos la apropiación del museo considerando las diferentes generaciones, miradas y vínculos con la escuela? ¿Cómo resolver las tensiones causadas por los recortes y montar una exposición sin perder la impronta de los participantes? ¿Cómo se construye el sentido de pertenencia que permita pasar de la idea de lo público a lo común? Intentar responderlas nos brinda la certeza de que este ir y venir entre preguntas y espacios vividos fortalece la génesis de ideas y la construcción colectiva.

FR

Nous présentons et analysons quelques expériences partagées avec la communauté du Musée de l'école normale supérieure Agustín Garzón Agulla, afin de créer un espace communautaire significatif pour cette école à travers la présentation de son histoire, de sa mémoire et de son identité institutionnelle inscrites dans différents contextes socio-historiques. Comment proposer l'appropriation du musée par rapport aux différentes générations, regards et liens avec l'école? Comment résoudre les tensions provoquées par les coupures et mettre en scène une exposition sans perdre l'empreinte des participants? Comment construire un sentiment d'appartenance qui permet de passer de l'idée du public à celle du commun? Les réponses que nous apportons nous donnent la certitude que ce va-et-vient entre questions et espaces vécus renforce la genèse des idées et la construction collective.

ENG

In this work we share experiences with the community of the “Escuela Normal Superior Agustín Garzón Agulla” school museum. We aim to create a community space that has significance with respect to our school, its history and the institutional memory and identity inscribed in different socio-historical contexts. In this process we ask the following questions: How will we project the appropriation of the museum, taking into account differences in generation, vision and connection with the school? How will we resolve the tensions associated with material and mount an exposition without losing the mark of the participants. How do you construct a sense of belonging that will take you from the concept of public to the idea of commonality? The search for responses offers certainty that the genesis of ideas and collective construction is fortified by the coming and going between questions and lived-in spaces that we undertake.

En el presente trabajo compartimos algunas experiencias que desde el Museo Escolar de la Escuela Normal Superior Agustín Garzón Agulla (en adelante MuGA) estamos realizando junto a la comunidad para su reconfiguración y reconstrucción.

Este proceso nos presenta un primer desafío: construir más allá de la verticalidad del sistema educativo, un espacio de toma de decisiones conjunta. La construcción de un museo comunitario en la ENSAGA, parte de la idea de significación de nuestra escuela, su historia, su memoria e identidad institucional inscripta en diferentes contextos sociohistóricos.

El desarrollo de un trabajo conjunto, nos plantea interrogantes: ¿Cómo habilitamos la participación y la apropiación genuina del espacio museo, considerando las diferentes generaciones, miradas y vínculos con la escuela? ¿Cómo se dirimen las tensiones que suscita realizar un recorte y llevarlo a una exposición sin perder la impronta y la mirada de los participantes? ¿Cómo se construye el sentido de pertenencia a un espacio que permita pasar de la idea de lo público a lo común? Éstas y otras preguntas nos interpelan día a día. Intentar responderlas abre nuevos planteos, pero también brinda la certeza que en este ir y venir entre preguntas y espacios vividos se fortalece la generación de ideas y la construcción de un museo comunitario.

RECONSTRUYENDO UN POCO DE LA HISTORIA DE LA ENSAGA

La actual Escuela Normal Superior Dr. Agustín Garzón Agulla (en adelante ENSAGA) se creó en 1941, a partir de la ley provincial 3944. Propuesta por el gobierno provincial de Del Castillo/Illia como parte de un régimen educacional que propiciaba la formación “del maestro provincial conforme a la realidad del medio social”, la participación de los maestros en el gobierno escolar y el Derecho Gremial del Magisterio. Como parte de este programa político se promueve la creación del Instituto Pedagógico, cursos para graduados y un museo escolar. En ese sentido, la profesionalización de los maestros estaba ligada a la investigación y difusión de la cultura. Estos lineamientos políticos se concretan en la creación de la Escuela Normal Provincial, que contaba con Archivo, Departamentos de Capacitación e Investigación, Biblioteca y que recibe al Museo de Ciencias Naturales del Consejo de Educación. Éste último creado con el siguiente mandato “este museo será escuela antes que almacenaje de muestras raras, porque aquí se dictaran cursos de ampliación de conocimientos en las distintas ramas de las ciencias naturales,(...), porque aquí se le puedan salvar muchas di-

ficultades de orden científico y didáctico y dispondrán de bibliografía suficiente para despejar dudas o para satisfacción espiritual” (Díaz, 2019, p. 5).

Con posterioridad se crean Talleres Didácticos abiertos a maestros de la provincia y luego a la comunidad en general. Siguiendo la misma línea, la biblioteca favorecía el estrechamiento de los vínculos escuela-comunidad.

Sucesivos reajustes llevaron al desmantelamiento de este proyecto. Uno de los mayores impactos fue a partir de la Ley Federal de Educación (1993), que estableció el cierre de los talleres, se pierden los cargos del Instituto Pedagógico, Archivo, Investigación y Museo. En este contexto, las autoridades ministeriales ordenaron desmantelar el museo, despertando la resistencia de la comunidad educativa, que logra recuperar gran parte de la colección.

Actualmente, se inició la reapertura de los departamentos. En este marco, la decisión institucional de crear un museo histórico que narre la historia de la escuela y un espacio de Memoria, nos convoca a reconfigurar nuestro museo. Participan de este proyecto el equipo directivo, el del museo y la comunidad. En esta apertura a la comunidad, no se eligen o designan representantes, simplemente se acepta la participación de los más diversos actores sociales, interesados en formar parte de este proyecto comunitario.

EL MUSEO COMUNITARIO, UN INTRUSO QUE DESAFÍA LA ORGANIZACIÓN DE LA ENSAGA

El sistema educativo argentino fue estructurado en una lógica verticalista, que se organiza en escuelas, inspecciones, regiones, secretarías y ministerio. En el proceso de (re) construcción del Museo Escolar, decidimos desafiar la organización establecida, apostando a la participación colectiva.

En este proceso de trabajo, consideramos significativo recuperar los lineamientos de la museología social, tomando los aportes de uno de sus referentes, Mario Souza de Chagas quien sostiene “Ya no se trataba sólo de abrir museos para todos, sino de admitir la hipótesis y desarrollar prácticas en las cuales el museo mismo, concebido como un instrumento o un objeto, podría ser utilizado, inventado y reinventado con libertad, por los actores sociales más diferentes. A lo largo de este camino, el museo se convirtió en un sitio de patrimonio” (Pereira, 2018, p. 79).

A medida que transitamos este camino, encontramos interrogantes ¿Pueden estas instituciones ser apropiadas por quienes las habitan sin el peso de la

obligatoriedad? ¿Es viable en este sistema, afianzar la escuela y el museo como posibilidades de crear experiencias educativas inéditas de toma de decisiones conjuntas?

En búsqueda de algunas respuestas, convocamos a estudiantes, egresados, residentes del barrio y comunidad en general para comenzar a discutir y consensuar qué y cómo contar nuevos discursos museológicos. La convocatoria realizada, tenía como objetivo principal la participación, el trabajo comunitario. En este sentido, la convocatoria a participar del proyecto, no se realizó pensando en criterio alguno, o utilizando mecanismos de selección, simplemente se invitó a sumarse al proyecto en general o a los particulares que se desarrollan a lo largo del año. Siguiendo el postulado de Mario Chagas, habilitamos el museo como un espacio para ser utilizado y reinventado por la comunidad en general (vecinos, estudiantes, egresados, familias, docentes en actividad y jubilados, entre otros).

EL PROCESO DE RE-CONFIGURACIÓN DEL MUGA

Al inicio del trabajo compartimos una serie de preguntas que surgieron a partir de promover la participación y la apropiación del espacio museo. En este sentido, consideramos las diferentes generaciones de estudiantes, miradas y vínculos con la escuela. Este entrecruzamiento de actores sociales ocasiona tensiones, no siempre fáciles de resolver. Sin embargo, la premisa es mantener la mirada y el trabajo de los participantes apostando a la construcción de un sentido de pertenencia a un espacio que permita pasar de la idea de lo público a lo común.

A continuación, relatamos dos experiencias significativas de este proceso.

EL MUSEO ESCOLAR DE CIENCIAS NATURALES INCLUYE OTRAS VOCES

Estudiantes, egresados y un grupo de docentes a partir del 2010 rearmaron el Museo de la ENSAGA, este exhibía principalmente animales taxidermizados, rocas, minerales y materiales líticos. Las salas se ordenaban en regiones geográficas características de nuestro país y una sala sobre los pueblos originarios.

La decisión institucional de otorgar un lugar para crear un Museo Histórico, exhibiendo mobiliario original de los talleres nos animó a crear un espacio

que permitiera narrar las experiencias educativas y el proyecto pedagógico de manera colectiva y expresar los sentires en relación a qué nos cuentan los objetos, los muros, los útiles de las diferentes épocas. También a recuperar relatos sobre la Escuela Normal Provincial y su historia contestataria, para ponerla en diálogo con las vivencias de estudiantes.

A medida que fuimos avanzando en las reuniones, entre todos definimos los roles según conocimientos, experiencias y posibilidades de los participantes quienes participamos semanalmente en las reuniones del Museo (vecinos, docentes, estudiantes, egresados, entre otros).

Al poco tiempo de comenzar este proceso, problemas edilicios y luchas de poder que caracterizan a las instituciones, presentan el primer obstáculo: se clausura el “nuevo” espacio otorgado al museo. Decidimos buscar alternativas y rediseñar la primera propuesta integrando el “Aula Histórica” y la “Sala de los Talleres” al museo de Ciencias Naturales. Se debatieron las ideas, una vez consensuadas, se realizó el montaje guiado por una museógrafa vecina del barrio y ejecutado junto a estudiantes del profesorado que cumplían instancias prácticas de diferentes espacios curriculares. Los textos de sala fueron escritos por egresados, mientras que el diseño gráfico fue realizado por diseñadores que asistieron a las reuniones. Los docentes en ejercicio y algunos ya retirados no fueron ajenos a la movida.

Es significativo, como egresados, estudiantes y vecinos que conocían la historia de la escuela, apuntaban a recuperar la unicidad de los espacios áulicos de la ENSAGA. Los recuerdos crearon una imagen donde el protagonista principal era el aprendizaje compartido, y los Talleres, espacios para no sólo poner en práctica conocimientos sino también la propia creatividad y los afectos.

Transitar esta experiencia nos hizo pensar que “no hay mal que por bien no venga” ya que la clausura nos permitió abrir una nueva encrucijada ¿Es necesario segmentar los espacios? seguir dividiendo en categorías (naturales, histórico) la cotidianeidad de la vida escolar, o las prácticas educativas que acompañaron diferentes momentos históricos. Esta experiencia y la mirada de Silvia Alderoqui (especialista en educación y museos) nos invitó a pensar una nueva distribución de salas y guiones museológicos, manteniendo la premisa de las decisiones colaborativas. Actualmente, este proceso se lleva adelante manteniendo la combinación de trabajo con la comunidad y con las cátedras de los cuatro niveles de educación que tiene la escuela. En este caso, si bien nos preguntamos acerca de la libertad de los estudiantes para participar, notamos que esta triangulación entre docentes, museo y estudiantes ayuda al sentido de pertenencia, al acerca-

miento espontáneo en tiempos libres y a la generación de nuevas propuestas (no todas realizadas aún) entre ellas las visitas a cargo de niños de quinto grado, la elaboración de juegos didácticos por nivel superior, el encuentro de música por egresados. El museo es percibido como un lugar de encuentro entre pares, con las colecciones y con actividades alternativas generada por otros.

EL ESCENARIO DEL TRABAJO EN EQUIPO EN LA MUESTRA DEL CORDOBAZO

Con motivo del cincuentenario del Cordobazo, desde el MuGA nos planteamos realizar una intervención para trabajar y construir Memoria. Contábamos con la muestra itinerante *“Educar en la memoria para construir el futuro”* diseñada por el Museo de las Escuelas de la CABA.

La muestra original fue intervenida incorporando parte de la historia local, buscando restituir voces silenciadas y transitar un aspecto de la Historia reciente.

Abordar este tema, muchas veces dejado de lado por las editoriales escolares y en las aulas, permitió articular las intervenciones de estudiantes y profesores de distintas cátedras de nivel superior y estudiantes del cuerpo de delegados de secundario, con relatos, anécdotas y entrevistas a egresados realizadas por el departamento de investigación.

Nuestra propuesta museográfica buscaba poner en diálogo estas expresiones con los banners originales y otros elementos representativos de la cultura de la década del 60 y 70 para contextualizar y brindar más posibilidades interpretativas de ese momento histórico. Imágenes de Mafalda, música, overoles característicos de los obreros, grabados en tela de jean, fueron algunas de las formas de materializar la Memoria en nuestro museo.

También expusimos una copia del comunicado de la Ley Antisubversiva promulgada en 1974 anunciando la censura a los profesores que usaran sus clases para transmitir sus ideologías. Un mapa con el recorrido de los trabajadores y estudiantes que se movilizaron aquel 29 de mayo 1969, y las palabras de Agustín Tosco luego de las jornadas del 29 y 30, como documentos que contribuyen a recuperar parte de esa historia.

Construimos carteles, con recuerdos de estudiantes que vivieron las intensas jornadas del Cordobazo, con el objetivo de rescatar momentos de la vida cotidiana durante aquellos días. Los fragmentos de entrevistas narraban las experiencias vividas y daban cuenta de la militancia y los momentos más significativos del Cordobazo.

En el proceso de montaje de la muestra, las intervenciones despertaron, en quienes transitaban por el lugar, distintas reacciones que fueron desde la pregunta de los más jóvenes sobre qué fue el Cordobazo, hasta los recuerdos de quienes lo vivieron. Fue un disparador para movilizar emociones profundas y suscitar el diálogo espontáneo, nos hizo pensar en la posibilidad de otras actividades que permitieran testimoniar en primera persona diferentes miradas y vivencias.

Contamos con la presencia de Héctor Tosco (hijo de uno de los líderes del Cordobazo) Nene Peña y Soledad García como referentes de las mujeres del Cordobazo y Susana Gómez con la presentación del libro *Diario de Militancia* abordando temas como la desaparición, el exilio y la militancia en el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Delegados estudiantiles de nivel medio, intervinieron con canciones que narran historias de resistencia y luchas actuales. Rescatamos algunas expresiones sobre la muestra “pensar que yo lo sentía como algo tan lejano” “ver, escuchar los relatos de los y las protagonistas me hicieron dar cuenta que no lo entendía vinculado a la dictadura, no lo había unido hasta ahora”.

A MODO DE REFLEXIÓN

En el contexto actual, la idea es promover la participación de la comunidad para hacerla partícipes de la reconstrucción y reorganización del museo escolar, la circulación de ideas y la toma de decisiones se consensúan en reuniones semanales, aunque los grupos se alternan en relación a la diversidad de propuestas. Sin embargo, aún quienes tienen la última palabra son los integrantes del equipo directivo de la escuela.

En el presente trabajo, sólo relatamos cómo fue la participación y los desafíos que se nos presentaron en dicha ocasión. Relatar, narrar las experiencias del montaje del Aula Histórica y la muestra del Cordobazo, nos habilita a seguir reflexionando sobre los diversos modos de participación de la comunidad, nos invita a pensar en qué mecanismos utilizar para que se acerquen otros actores sociales a formar parte de este proyecto.

Compartimos algunas tensiones que nos encontramos en este proceso, una de éstas se vincula con la noción de lo público, al ser un espacio estatal, los recursos, las condiciones de trabajo deberían estar garantizadas, sin embargo las cuestiones presupuestarias y burocráticas dificultan nuestro accionar.

Otra de las tensiones se vincula a las formas de participación y su duración en el tiempo que varían en función de las posibilidades: algunos egresados que

viven en otras provincias hacen llegar sus ideas por las redes, otros se acercan a las reuniones, otros van haciendo sus intervenciones y propuestas en recreos, o desde los espacios curriculares. Todas estas instancias favorecen el sentido de apropiación, de sentir el museo como un espacio de encuentro, de formación y de creación de lazos. En este entrecruzamiento, las diferencias generacionales y los posicionamientos actuales frente a cuestiones de género, lenguaje inclusivo también se hacen presentes y no siempre son fáciles de consensuar.

A partir de las experiencias, los resultados estéticos, analizados desde un punto de vista más tecnicista, distan de una estética museográfica y responde más a una imagen escolar, artesanal. Es interesante estudiarla, ya que por un lado, permite ver la huella de cada participante dentro de la exposición, lo cual es un estímulo que propicia el sentido de apropiación. Sin embargo, esa intervención no profesionalizada puede resultar desprolija y más allá del aspecto visual, puede comprometer la comunicación del mensaje expositivo.

Entonces nos preguntamos ¿Cómo ajustar los procesos para acercarse a una imagen expositiva más acabada sin perder la impronta, la mirada y el trabajo de los participantes? Sabemos que en el sistema actual es difícil sostener procesos participativos y de toma de decisiones conjuntas, pero estamos convencidos que las experiencias narradas nos ayudan a sostener crear y decidir conjuntamente. La construcción del consenso para la toma de decisiones evidenciadas en las muestras, elaboración de cartelera, talleres, guiones, actividades nos acercan al principio de la museología social expresado en la voz de Mario Chagas como “un museo que no sirve para la vida, no sirve para nada” (La voz del Interior, Entrevistas, p. 1).

BIBLIOGRAFÍA

Díaz, S. (2019). *El Museo Escolar de Ciencias Naturales Florentino Ameghino. Del Consejo general de Educación de Córdoba a la Escuela Normal Superior*. Ed. Biblioteca del Maestro.

Pereira, M. (2018). *Museología decolonial os pontos de Memoria e a insurgencia do fazer museal* (Tesis Doctoral). Universidad Lusofona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa Portugal.

La Voz del Interior, Sección Entrevistas, 11 Diciembre 2017. Disponible en: <https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/la-museologia-que-no-sirve-para-la-vida-no-sirve-para-nada>

De voluntad y reciprocidad: aprendizajes sobre el voluntariado en el museo comunitario

Laura Moreno Barbosa

ESP

Los museos y entidades que protegen y divulgan el patrimonio cultural se mantienen activos porque poseen gran variedad de recursos que van más allá de lo financiero, por eso es común encontrar voluntarios apoyando actividades. En el caso de los museos comunitarios, soportados en la triada territorio, patrimonio y comunidad, el voluntariado beneficia el cumplimiento misional y afianza lazos entre comunidades y patrimonio. A partir de la experiencia del voluntariado en el Museo del Vidrio de Bogotá, se expondrán los contrastes entre necesidades institucionales, limitaciones de los actores locales y legislación. Igualmente, se compartirán aciertos, dificultades y recomendaciones para afianzar el trabajo voluntario.

FR

Les musées et les entités qui protègent et diffusent le patrimoine culturel restent actifs car ils disposent d'une grande variété de ressources qui vont au-delà du financement. Il est donc courant de trouver des volontaires pour soutenir les activités. Dans le cas des musées communautaires, soutenus par la triade territoire, patrimoine et communauté, le volontariat profite également au développement des bénévoles et renforce les liens entre communautés et patrimoine. Sur la base de l'expérience du volontariat réalisé au sein du Musée du Verre de Bogotá, nous analysons les contrastes entre les besoins institutionnels, les limites des acteurs locaux au regard de la législation nationale en nous focalisant sur les succès, les difficultés et les recommandations existantes pour renforcer le travail bénévole.

ENG

Museums and entities that share and protect cultural heritage keep in operative credit thanks to a wide range of resources beyond the work of finance, so it is common to encounter volunteers supporting museal activity. In the case of community museums, which stand on the triad of territory, patrimony and community, volunteership is beneficial to apostolic fulfillment and strengthens ties between heritage and community. On the basis of volunteer experience at the Glass Museum of Bogotá, this contribution will on the one hand exposit contrasts between institutional necessities, limitations of local actors and legislation and on the other share successes, difficulties and recommendations for the fortification of voluntary work.

A lo largo de los siglos, las comunidades encontraron diferentes maneras de interpretar lo que es valioso para el común y las formas para garantizar su perdurabilidad en el tiempo. Simbolismo, conocimiento, singularidad y dominación dieron cabida al coleccionismo, adelantado por grupos privilegiados en espacios como relicarios y cuartos de maravillas.

Con la formación de los estados nacionales a finales del siglo XVIII, esas colecciones pasaron a conformar los museos nacionales cuya narrativa apoyaría la idea de nación unificada. En la segunda mitad del siglo XX durante varias convenciones internacionales, el museo tradicional o moderno (Pinochet, 2016) fue cuestionado por su tendencia a excluir la perspectiva de comunidades externas a las élites. Es así como se encamina el actuar del museo en favor de la democratización de la cultura y el reconocimiento de la diversidad cultural de las naciones (de Mello Vasconcellos, 2013).

A partir de estos encuentros surgen los conceptos de nueva museología y social museología, dando cabida a tipologías como el museo comunitario. De acuerdo con F. Hernández y G. DeCarli, el nuevo museo transforma tres ejes del museo tradicional: del edificio como espacio exclusivo se pasa a interpretar territorialidades; de colecciones como objetos de estatus se trasciende al patrimonio diverso, temas y problemas; y, aparte del público letrado se piensa en comunidades locales y formación de redes (DeCarli, 2004; Hernández, 2006). De esta manera se reconocen patrimonios alternativos que favorecen la participación comunitaria para la conservación y desarrollo social. Luego, las comunidades involucradas deben conocer y tener injerencia en los objetivos misionales del museo, sus actividades, colecciones y organización institucional.

Tras la creación de un museo comunitario independiente, surgen grandes retos para su equipo de trabajo. A pesar de los esfuerzos para brindar experiencias significativas, recaudar fondos y otras acciones, las gestiones suelen ser insuficientes para prestar un servicio permanente. Sin embargo, en oposición a las restricciones presupuestales, los museos tienen variedad de recursos tales como las vastas perspectivas que brinda el patrimonio, su infraestructura, colecciones, medios de comunicación; además de su capacidad de convocatoria y generación de redes. Gracias a esto, los museos atraen personas con disposición de donar tiempo y conocimientos que aportan al funcionamiento y cumplimiento de objetivos misionales de la institución.

REGLAS DEL JUEGO PARA EL VOLUNTARIADO

La donación de tiempo, trabajo y talento realizada por una persona de manera libre y con la intención de aportar al bien común es reconocida por la legislación colombiana como voluntariado. Este puede ser dirigido por entidades formales e informales que tienen como finalidad el voluntariado¹ o la acción voluntaria², a través de actividades no esporádicas que aproximen a los participantes a la identificación problemas y soluciones (Dansocial, 2006). La ley 720 de 2001 y el Decreto 4290 de 2005 son el punto de partida para organizarlo, promoverlo y reconocerlo como un mecanismo de participación de personas comprometidas con el desarrollo social y económico del país (Decreto 4290, 2005; Ley 720, 2001).

En relación con el actuar de un museo, la reglamentación inscribe la acción voluntaria en actividades de interés general como las científicas, culturales, asistenciales, ocio, educativas y defensa del medio ambiente. Adicionalmente, resalta la instauración de relaciones basadas en el diálogo, desarrollo de reglamentos, registro de personas vinculadas y respeto al deber de confidencialidad y al derecho a la certificación de los servicios prestados (Ley 720, 2001).

En noviembre de 2007, el organismo nacional de normalización colombiano - Icontec, emitió la Guía Técnica Colombiana GTC 193³, la cual propone un modelo para dirigir y administrar el voluntariado, sus procesos y resultados. En ella se describen los pasos para realizar el acompañamiento, supervisión y evaluación permanente; y se resalta la importancia del reconocimiento y motivación para generar buenas experiencias, aumentando las posibilidades de fidelizar y conseguir nuevas vinculaciones (Icontec, 2007). Por lo tanto, esta guía es un documento básico de referencia para instituciones como museos que precisan de voluntarios para mantenerse activos.

El Museo Nacional de Colombia (MNC) publicó la guía Comunicación + Educación en un Museo, que da pautas para formar voluntarios con énfasis en servicios educativos. Siguiendo la estructura de la GTC 193, establece grados de formación y realiza una clara diferencia entre actividades de voluntariado⁴ puntuales y continuas (Museo Nacional de Colombia, 2009).

¹ Las Organizaciones de Voluntariado (ODV) son organizaciones con personería jurídica y sin ánimo de lucro que ejecutan actividades de voluntariado con la participación de voluntarios (Ley 720 de 2001).

² Las Entidades con Acción Voluntaria (ECAV) realizan acción voluntaria sin tener como finalidad el voluntariado (Ley 720 de 2001).

³ La guía recibe el nombre de Modelo de gestión para organizaciones de acción voluntaria.

⁴ Tanto en esta guía como en el presente documento se utiliza la palabra voluntariado para hacer referencia a la Acción Voluntaria descrita en la Ley vigente.

EL CASO DE UN MUSEO COMUNITARIO INDEPENDIENTE

El Museo del Vidrio de Bogotá, Mevibo, funciona desde el 2014 como museo comunitario independiente en la localidad de San Cristóbal, al sur oriente de Bogotá en un sector descentralizado de servicios culturales. Este lugar es significativo pues su riqueza natural dio cabida a industrias que contribuyeron a la construcción de la ciudad durante el siglo XX. Sustentado en esto, el Mevibo se propone reactivar las técnicas del vidrio: trabajo tradicional y artesanal que está en riesgo de desaparición pero que aún se practica en el sector.

Los maestros vidrieros, una de sus comunidades aliadas, han participado desde la conceptualización del museo hasta la actualidad. Otros aliados son vecinos, profesionales y estudiantes que se aproximan por su interés en patrimonio, historia, arte y diseño. Todos han contribuido a mantener la actividad del museo voluntariamente, pues existe la dificultad para sustentar económicamente las necesidades institucionales básicas.

Si bien el voluntariado ha dado resultados, algunas desvinculaciones suelen ser prematuras ocasionando pérdidas de información, discordancias o cese de procesos que interrumpen el crecimiento institucional. Quisiera desde mi experiencia reflexionar sobre alternativas para ampliar recursos y optimizar la relación entre voluntario e institución, brindando líneas de acción para museos en situaciones similares.

UN CAMINO HACIA LA RECIPROCIDAD, LAS NECESIDADES DEL MUSEO Y DEL VOLUNTARIO

El museo comunitario requiere de un trabajo comprometido no solo para realizar sus actividades básicas, sino también para el fortalecimiento institucional, proyección y afianzamiento de relaciones con las comunidades. A su vez, el voluntariado tiene relevancia para favorecer la apropiación del patrimonio y el desarrollo social. Por ello, es necesario prepararse para recibir personas que conozcan sus territorios y profesionales con gran capacidad de escucha.

Tal como reflexiona Richard Harker en su experiencia de voluntariado en museos, a pesar de tener procedimientos establecidos que solucionan de momento situaciones apremiantes, es preciso hacer cambios que reflejarán un saludable comportamiento a largo plazo, aunque parezcan poco prácticos. En este

escenario, las buenas prácticas fortalecen vínculos y permiten formar un gran grupo de voluntarios de diferentes edades y diversos tipos de formación (Harker, 2018).

A las necesidades del museo se sobreponen las del voluntario. En el caso del Mevibo, sus aliados deben sustentar sus hogares, por lo que su actividad voluntaria se ve restringida ante la premura de la institución. Tampoco se debe subestimar la connotación negativa que tiene el voluntariado, colocándolo en desventaja frente a otras actividades lucrativas. Además, las comunidades locales con frecuencia no encuentran atractivo participar, pues no están familiarizadas con las prácticas museales. Frente a esto, es oportuno indagar sobre las motivaciones para realizar voluntariado duradero en la institución, entre ellas están la satisfacción personal, pertenecer a redes, reconocimiento, y aprendizaje por experiencia e intercambio. En ese sentido, la GTC 193 renueva la idea del voluntariado altruista hacia la búsqueda de una relación de reciprocidad en el que todas las partes obtienen beneficios equivalentes (Icontec, 2007). Esto indica que hay un compromiso del voluntario con la institución y viceversa.

Según la guía, el voluntariado es eficaz en costos al no asignar un salario. Sin embargo, sí genera gastos de administración, capacitación, seguimiento, entre otros. Tener claridad sobre los recursos que se tienen y los que faltan es apropiado para tomar decisiones y contextualizar al equipo de trabajo. Además, establecer reglas, definir áreas de trabajo y conocer otras experiencias de voluntariado aportarán a la planeación de actividades. Los cargos directivos tienen la responsabilidad de que dicha planeación articule objetivos con actividades voluntarias, a través de la definición de perfiles, tareas, tiempos y alternativas de crecimiento para el voluntario (Icontec, 2007). Hacerlo realidad reflejará una estructura sólida que fideliza y mantiene la credibilidad en la institución.

COMPENDIO PARA UN VOLUNTARIADO RESPONSABLE

El modelo propuesto en la GTC 193 y por el MNC, marca pautas para cada etapa del voluntariado. Con base en ellas y pensando en museos similares al Mevibo, se complementan los procedimientos propuestos con sugerencias que afianzarán el desempeño de voluntarios.

1. Planeación

Un proceso de voluntariado fructífero inicia antes de la manifestación de un individuo para donar su trabajo al museo. Esta etapa se cimienta en el autoconocimiento de la organización en cuanto a operación, recursos y dimensión comunitaria. La GTC 193 propone la definición del qué, cuándo, quién, cómo y con qué se realizarán las labores que contribuyan a cumplir las metas organizacionales (Icontec, 2007). El propósito es tener claridad sobre la razón del voluntariado, tipos de candidatos en las comunidades, recursos con los que se cuenta y objetivos institucionales.

Luego de definir las acciones estratégicas para cada ámbito del museo, se dividen en tareas que puedan ser desempeñadas en cortos o largos plazos, por uno o varios voluntarios con ciertas destrezas. Esto permite tener flexibilidad con mínimo riesgo de pérdida de información. Además, se debe designar al orientador y alistar un reglamento de fácil consulta con deberes y derechos del voluntario e institución.

2. Convocatoria y selección

Para estas etapas se propone el suministro de información precisa, atención a dudas y postulaciones que se concretan con un proceso de selección (hoja de vida, prueba, entrevista) (Icontec, 2007). Este proceso se puede completar con la búsqueda activa de voluntarios dentro de los visitantes, asistentes a programas de formación y vecinos. También aplica hacer alianzas con instituciones de voluntarios o recibir practicantes universitarios. En la selección se debe optar por la apertura, pues una persona decidida a donar su trabajo siempre podrá aportar, la limitante proviene de la disponibilidad de tiempo y recursos que tenga la institución para invertir en él.

Desde el primer momento los voluntarios deben recibir apoyo del orientador, quien impartirá a todos una inducción con información completa del contexto del museo, las condiciones, el reglamento y los valores del voluntariado. Si luego de la inducción el candidato acepta, se firma un acta de compromiso que ratificará las responsabilidades del voluntario e institución. Este documento abrirá el registro de la historia del voluntario, donde se documentará su trayectoria⁵ (Icontec, 2007).

3. Formación y motivación

Al museo le interesa que las personas estén a gusto, pues un voluntario en un ambiente positivo y confiable permanecerá y hará aportes de calidad prolongadamente. El voluntariado debe ser una experiencia relevante en la vida de la persona, por ello

⁵ El registro se compone de hoja de vida, capacitaciones recibidas, distinciones, tiempo de trabajo como voluntario y afiliación al sistema de salud (Icontec, 2007).

se sugiere reforzar la motivación al reconocer sus aptitudes, asignar funciones y formación acorde a competencias, permitir participación en toma de decisiones, brindar apoyo y acompañamiento, dar crédito a ideas, y abrir espacios para fortalecer el sentido de pertenencia (Icontec, 2007).

4. Seguimiento y evaluación

Estas etapas son realizadas periódicamente y en presencia del equipo de voluntarios y directivos. El punto de referencia es la carta de compromiso, conservando siempre el enfoque del cumplimiento de objetivos misionales.

El desempeño se evalúa para voluntarios e institución. En los primeros se valora el cumplimiento de metas, fortalezas, debilidades y grado de satisfacción. Para el segundo se evalúa el número de voluntarios activos, tareas cumplidas, satisfacción de sus voluntarios e incluso equivalencia monetaria de servicios cumplidos por voluntarios (Icontec, 2007). Esta manera de abordarlo implica entender que el voluntariado es una actividad conjunta entre voluntario e institución.

5. Desvinculación

La desvinculación debe ser planificada, informada y sin traumatismos, con un cierre que incluya retroalimentación, generación de documentos soporte de terminación y entrega de productos. Asimismo, es un deber la emisión de una certificación al voluntario que dé cuenta del tiempo invertido y del trabajo realizado (Icontec, 2007).

VOLUNTAD Y COMPROMISO PARA CONSTRUIR EN COMÚN

En el contexto de un museo comunitario independiente, que enfrenta grandes retos para mantener sus operaciones, es acertado aprovechar la variedad de recursos que posee más allá de los financieros. La participación de las comunidades y la facultad de formar redes es su razón de ser, por tanto, el voluntariado es congruente siempre que aporte a la democratización cultural y el bien común.

La legislación colombiana da los parámetros para organizar un voluntariado basado en la planeación y comunicación entre voluntarios e instituciones. Además, es imperativo el fortalecimiento de vínculos con las comunidades, demostrando un compromiso sostenido con ellas, invitándolas a ser partícipes de

la construcción del museo. La congruencia con el principio de reciprocidad es entender la máxima de que el voluntariado es tan importante como tener en orden las finanzas, y que esto conlleva a responder a unas necesidades de crecimiento personal, aprendizaje y reconocimiento en aras de conseguir vinculaciones duraderas y fructíferas.

Es de valientes conformar un nutrido grupo de voluntarios que soporten las funciones primarias de la institución, los vínculos se establecen con gran esfuerzo y muchas veces las necesidades desorientan los ánimos. Si se mantiene firme el norte apoyado por las voluntades, los resultados se verán exponencialmente. Tal vez el actuar del museo no consiga un impacto multitudinario, pero tendrá una importante trascendencia para la vida de quienes se involucren en él. El resultado también será trascendente para ese patrimonio cultural que en su fragilidad inspira a la cohesión sin un mayor fin que el desarrollo social y la construcción común de un legado.

BIBLIOGRAFÍA

De Mello Vasconcellos, C. (2013). Patrimonio, memoria y educación: una visión museológica. *Memoria y sociedad*, 17(35), 94-105.

DeCarli, G. (2004). *Un museo sostenible: museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio*. Oficina de la UNESCO para América Central.

Decreto 4290 (25 de noviembre 2005). *Diario Oficial de la República de Colombia* (46103 ed., pp. 21-23). Bogotá D.C.

Departamento Administrativo Nacional de Organizaciones Solidarias Dansocial (2006). Voluntariado, una proyección social de la solidaridad. *Boletín Red de gestores sociales* (25).

Harker, R. (2018). A work in progress. *Museum*, 97(6), 12-14.

Hernández, F. H. (2006). *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón: Ediciones Trea.

Instituto Colombiano de Normas Técnicas y Certificación Icontec (2007). Guía técnica colombiana GTC 193 *Modelo de gestión para organizaciones de acción voluntaria* (pp. 18). Bogotá.

Ley 720 (29 de diciembre 2001). *Diario Oficial de la República de Colombia* (44661 ed., p. 6). Bogotá D.C.

Museo Nacional de Colombia (2009). *Comunicación + educación en un museo: Nociones básicas* (pp. 39-46). Bogotá.

Pinochet, C. (2016). *Derivas críticas del museo en América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.

Museos de y al servicio de la comunidad: el caso del Museo a cielo abierto en San Miguel

Fernando Ossandón

ESP

El Museo a cielo abierto en San Miguel (MacaSaM), creado el 2010 y con más de 65 murales monumentales, es una propuesta museística de arte visual urbano o callejero, con elevado arraigo comunitario y participativo. La ponencia da cuenta de los resultados de una investigación cualitativa acerca del impacto real del Museo a cielo abierto, en la Villa San Miguel y sus habitantes. Luego de una breve presentación conceptual, se informan los principales hallazgos en torno al fortalecimiento de la (nueva) identidad(es) de la comunidad, la convivencia vecinal, la inversión pública en la Villa y las preferencias estéticas de los sujetos investigados. Culmina con el testimonio del director del MacaSaM acerca de sus proyecciones post estallido social del 18 de octubre en Chile.

FR

L'Open Sky Museum est une proposition muséale d'art visuel urbain ou de rue, créé en 2010, basée sur une participation des populations locales qui souhaitent valoriser leurs racines communautaires. Nous présentons les résultats d'une récente enquête qualitative portant sur l'impact des 65 peintures murales monumentales réalisées sur des maisons du quartier et dans la Villa San Miguel. Après une brève présentation conceptuelle, les principales conclusions concernent le renforcement de la (nouvelle) identité de la communauté, de la coexistence du quartier, de l'investissement public dans la Villa et des préférences esthétiques des personnes interrogées. Nous présentons enfin le témoignage du directeur du MacaSaM sur ses projections post éclosion sociale du 18 O, au Chili.

ENG

The Open Air Museum in San Miguel (MacaSaM), created in 2010 and in possession of more than 65 mural works is a museal project of urban or street visual art, with well established community participation. This paper gives account of the results of a qualitative investigation with regard to the actual impact of the Open Air Museum on the locality of Villa San Miguel and its inhabitants. Following a brief conceptual presentation, notice is given of principal findings in relation to the strengthening of (new) community identity(ies), neighbourhood relations, public investment in Villa and aesthetic preferences of subjects consulted. The report concludes with an account of the director of MacaSaM on the subject of his projections subsequent to the manifestations of october 18th in Chile.

PRESENTACIÓN

La siguiente ponencia tiene como objetivo dar a conocer los resultados de investigación realizada en la comunidad de la Villa San Miguel (VSM), donde se aloja el Museo a cielo abierto en San Miguel (MacaSaM), para muchos el museo de arte visual callejero más importante del país y referente obligado en Latinoamérica. Fue creado el 2010, por un grupo de pobladores de la Villa reunidos en torno al Centro Cultural Mixart.

La investigación pretendía llegar a comprender el nivel de impacto del MacaSaM en las vecinas/os, dirigentes sociales, turistas, transeúntes, y artistas participantes. A nueve años de su existencia, ¿cuál es el imaginario colectivo que recorre a los habitantes de esta Villa en torno al museo?, ¿participan del mismo y cómo?, ¿ha impactado en la convivencia vecinal?, ¿y en la inversión pública desarrollada en la VSM? ¿Qué valoración estética hacen de los murales quienes los visualizan?

La pregunta de fondo es acerca del *real* impacto del museo en sus habitantes y el territorio que le ha dado origen. Decimos “real”, porque a menudo se atribuye a estas intervenciones de arte visual callejero un beneficio para los habitantes donde se realizan, sin detenerse a interrogar su significado en el otro lado de la vereda, “las audiencias”, o sea, las comunidades. De allí que el énfasis principal de la investigación (O.E. 1) se concentrara en *reconstruir* el imaginario colectivo de pobladores y visitantes en torno al museo instalado en su barrio, creado y conducido por algunos de sus integrantes¹. Adicionalmente, se propuso (O.E. 2) indagar el impacto del museo en la convivencia vecinal y el desarrollo residencial-urbano de la VSM.

METODOLOGÍA

Primero se realizó una indagación preliminar acerca de los museos a cielo abierto en el país². Ello permitió alimentar el levantamiento de un enfoque teórico conceptual y de realidad adecuado.

¹ Para más información sobre MacaSaM, consultar www.museoacieloabiertoensanmiguel.cl o www.mixart.cl y el blog del equipo Antesala en <https://museosacieloabiertoalantesala.wordpress.com>. En este último repositorio está disponible el informe final de investigación *Impacto sociocomunitario del Museo a cielo abierto en los habitantes y la Villa de San Miguel 2017 - 2019*, entre otros materiales de interés.

² Ver Avances de investigación e Informe final de investigación (: 2); ambos en blog Antesala, Wordpress..

Luego se procedió a consensuar un proyecto de investigación³ de carácter cualitativo (reconstrucción del imaginario colectivo), con algunos aditivos cuantitativos complementarios (impacto del museo en la inversión pública y cuantificación de las valoraciones estéticas expresadas).

Constituir una muestra de los sujetos contemplaba segmentar la población territorialmente, esto es, en habitantes de edificios y casas en calle colindante con naves pintadas con murales. Pero, dado la dificultad física para entrar a los edificios (rejas), se optó por hacer entrevistas en las tres calles estructurantes, pasajes, cuatro de las ocho plazas de la población y la feria libre (día domingo)⁴.

El trabajo en terreno contempló la realización de 35 entrevistas individuales –a vecinas/os, turistas y transeúntes, algunos dirigentes y comerciantes–; seis entrevistas colectiva-taller –a dos organizaciones vecinales, un centro de madres, una agrupación juvenil y una escuela de fútbol de verano para niños y adolescentes–; tres seguimientos participativos a visitas guiadas de estudiantes –dos de escolares de enseñanza media y una de universitarios–; y observación atenta en terreno. Se elaboraron varias pautas para guiar la realización de estas actividades de indagación. La receptividad de las y los pobladores y visitantes fue muy buena, al presentarse como investigadores ligados a la Universidad de Santiago; y en el caso de las organizaciones sociales, al contar con el respaldo explícito de la directiva de la Junta de Vecinos Villa San Miguel. Para retener las “pistas de análisis” emergentes, se generaron bitácoras digitales personales –Notas de Investigación–, las cuales alimentaron el posterior análisis de datos e interpretaciones de resultados. En ocasiones, estas notas de investigación llevaron a modificar aspectos del diseño previo (por ejemplo, eliminar la inútil separación entre vecinos y comerciantes / constatar el hecho de que los turistas sí tenían tiempo y disponibilidad para responder entrevistas pauteadas / generar la categoría “respuestas discordantes” en el análisis del registro de gustos estéticos de murales).

En paralelo, se confeccionaron: a) un catastro de inversiones públicas en la Villa durante el período 2010 – marzo de 2019; b) un registro fotográfico y catastro de los 60 murales exhibidos y aquellos reemplazados (en la actualidad son 65); c) un mapa georreferenciado de los murales en la plataforma Google.

La información primaria recogida fue sometida a un procedimiento inductivo - deductivo de análisis, inspirado en la *Grounden Theory Research* (Flo-

³ P. I. Diseño de investigación Macasam, pp. 1-19 (inédito).

⁴ Ver Mapa georreferenciado del MacaSaM y la VSM en https://www.google.com/maps/d/u/O/edit?mid=1q7h4V-CPlzEC6BTxq4CL4Ttw_yAiKtF_-&ll=-33.49975237694433%2C-70.66449706888551&z=17

res y Naranjo, 2014) y en experiencias de investigación anteriores del profesor coordinador. Las entrevistas grabadas fueron transcritas por un(a) integrante del equipo, comentadas en conjunto y, enseguida, tabuladas manualmente en torno a un código básico de identificación o matriz de análisis. La matriz se constituyó en torno a siete dimensiones coherentes con el planteamiento de investigación. Cada entrevista arrojó atributos del imaginario, reunidos en categorías y estas fueron referidas a las dimensiones previstas. Así nació un mapa de afirmaciones constitutivas del imaginario colectivo de los sujetos acerca del MacaSaM y de su impacto en la convivencia vecinal y desarrollo de la VSM.

La investigación fue realizada y autofinanciada por el equipo Antesala, entre fines de 2017 y marzo de 2019. Contó con el aval y estrecha colaboración del Departamento de Historia de la Universidad de Santiago de Chile, el Centro Cultural Mixart⁵ y otras organizaciones de la Villa⁶. Estas entidades organizaron juntas un Encuentro comunitario de muralismo (ECoM), realizado en dependencias de la Universidad de Santiago de Chile y de la VSM, el 4 y 5 de octubre de 2019, con el patrocinio del Fondo VIME 2019 de la Usach⁷.

1. ACERCA DE LOS MUSEOS A CIELO ABIERTO

• Museo a cielo abierto (Maca):

La expresión fue acuñada en Europa, a partir del Museo al aire libre de Skansen, 1891, inspirado “en el aspecto pintoresco y espectacular de las exposiciones universales y... el deseo de estudiar la cultura popular” rural de Suecia-Noruega con una mirada antropológica, popular y nacional (Zenner et al., 1992: 156). En ocasiones ha sido resistida por los profesionales de los museos tradicionales, quienes lo sienten como una degradación conceptual de su trabajo coleccionista y de memoria. Lo cierto es que los Maca son una realidad contemporánea extendida y constituye un término usado por artistas visuales, grafiteiros, muralistas y académicos para representar dos cosas:

⁵ Presidente C.C. Mixart y director del MacaSaM, Roberto Hernández B., Director artístico, Alejandro “Mono” González.

⁶ Siendo la principal, la Junta de Vecinos Villa San Miguel, presidida por Edith Hernández B.

⁷ Ver <https://ecom2019dotblog.wordpress.com/>

A cielo abierto: espacio físico abierto a todo público, cercano, gratis, visible y visitable las 24 hrs., los 365 días del año. Se contrapone al museo convencional -espacio cerrado, de difícil acceso, alejado físicamente de los lugares de residencia, trabajo y estudio, abierto en días y horarios poco asequibles (p. ej., cierran a la misma hora que los trabajadores recién inician su horario liberado de compromisos laborales); en ocasiones, cobran un precio por la entrada.

Museo: espacio de conservación y exhibición, caracterizado por una línea curatorial determinada (temática, de autor, de identidad barrial, entre otras). Factor destacado en algunos Maca es que conciben un determinado circuito para su visualización, el cual recomiendan a los visitantes, en otros no es siquiera posible hacerlo.

En definitiva, cuesta desacoplar al museo convencional de las elites “cultas” que se benefician de sus instalaciones cerradas, sea como artistas que exhiben sus obras o como público de las mismas.

De otro lado, de las cinco funciones clásicas de la actividad museística –adquirir, exhibir, conservar, investigar y difundir-, (OCW, UPV/EHU, s.f.) los Maca potencian las primera, segunda y la última; la tercera, de conservación, es hecha parcialmente cuando hay fondos y recursos para restaurar o renovar murales deteriorados; y la cuarta, de investigación, es probablemente la mayormente dejada al azar, ya que la comunidad académica aún no termina de asumirlos como una actividad museística y patrimonial propiamente tal.

• Museo a Cielo Abierto en San Miguel:

El MacaSaM, que consiste en ocupar las fachadas ciegas de los edificios con obras de arte visual, se instala como la estrategia de dos pobladores y sus familias, reunidos en el C.C. Mixart, para revivir la convivencia en una población en constante deterioro y para alejar a los proyectos inmobiliarios de torres de altura que comenzaban a amenazar la existencia misma de la villa con sus tentaciones para vender casas y/o edificios.

Se buscaba rescatar al barrio de su deterioro físico, generar un sentido de pertenencia entre quienes viven ahí y, en lo posible, crear un atractivo turístico para visitantes nacionales y extranjeros. Así, el museo a cielo abierto se convierte en una vitrina artística del barrio, rescatando su identidad, para mostrarla a quien quiera pasear por sus calles, ahora llenas de color y simbolismo (Soto et al., 2012, 20-35).

2. HALLAZGOS DE LA INVESTIGACIÓN⁸

2.1 ¿Qué museo? Los murales, dirá usted

Sin duda, en nueve años, el MacaSaM ha marcado un antes y un después en la Villa San Miguel. A pesar de aquello, cuando a la comunidad se le pregunta sobre éste, la respuesta se concentra en los abundantes murales existentes. Solo los dirigentes, los artistas y los visitantes reconocen la existencia de un “museo a cielo abierto”, el resto solo habla de “los murales”. Esta percepción no institucional del museo en el imaginario poblacional es muy interesante, porque contraviene la idea que motiva a sus autores de traer arte a la población como herramienta de cambio; instala en su reemplazo, en la mayoría, la idea de que los artistas engalanan la población con sus obras, la hacen más bella, colorida y, en consecuencia, atractiva, independiente de las formas y contenidos que evocan sus imágenes. Los murales se naturalizan en la vida cotidiana de la población y sus habitantes.

2.2 Ha cambiado la población

Los murales han contribuido a resignificar el imaginario colectivo acerca de la villa. Las personas sienten que los lazos de identidad con la población se han fortalecido: “hay más afecto”, “mejora el estado de ánimo”, se robustece el sentido de pertenencia y “se detuvo la amenaza destructiva de las inmobiliarias”.

“Nos visitan de afuera” (opinión unánime). “Sacan fotos”. “Turistas, estudiantes, escolares –vienen hasta en buses, en las mañanas-”, “nos visitan del extranjero y de otras partes”, artistas que no son de acá vienen a pintar”, “parientes que viven en otros países y han escuchado allá hablar del museo”. “Salimos en la tele”, “...en la radio”, “...en las noticias”. “Nos visitan las autoridades”. El alcalde, los concejales, funcionarios del Minvu y hace poco, la Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio se han hecho presente, entre otras.

O sea, la identidad barrial de la Villa San Miguel se ha visto fortalecida y/o resignificada de manera positiva, fundamentalmente por el reconocimiento externo que concitan “los murales”.

Este sentimiento de cambio es expresado categóricamente por la presidenta de la Junta de Vecinos VSM: “Cambió muchísimo (la población), ha influido hasta en el ánimo de la gente, se detienen a mirar los murales, preguntan a

⁸ Todas las expresiones entre comillas (”) y cursivas corresponden a expresiones textuales de los sujetos pesquisados. El detalle de las personas que las emiten se encuentran identificadas en el Informe final de investigación (32-34).

donde pueden ir para hacerlos en su edificio, ese ha sido el resultado, dimos el puntapié inicial, ahora tienen que seguir los otros vecinos”.

2.3 Participación

El MacaSaM es una organización social entre otras, en la VSM. Se la reconoce y aprecia, aunque en ocasiones algunos vecinos quisieran que las cosas se hicieran “mejor”.

Al comienzo, el proceso de pintado de murales intentó ser muy participativo, mediante talleres, invitación a pintar (a ras de suelo, no en los andamios), micro conciertos de inauguración. Pero la inercia, el encierro de las familias en sus hogares durante la semana, el magnetismo de la tele, impidieron continuar con las reuniones colectivas. Ahora es “la copropiedad” de cada edificio quien se encarga de gestionar con sus vecinos. Y el modelo de gestión participativo sigue igual: los vecinos de “la escala” del edificio autorizan, el artista seleccionado les presenta uno o más bocetos y ellos señalan el de su agrado o piden otro (ocurre solo en contadas ocasiones); también opinan acaso restaurar o reemplazar un mural deteriorado, pregunta que a nueve años de inaugurado el museo se ha vuelto más recurrente (Soto et al., 2012, entrevistas a Roberto Hernández y Observación Atenta de autores).

Los artistas entrevistados dan testimonio que los vecinos agradecen con agua, un almuerzo o guardan los implementos de trabajo. Mientras dura el pintado de la obra (diez días promedio), este despierta la curiosidad y se generan conversaciones en torno a lo que representa la obra y los avances en su elaboración. Los turistas y también los vecinos destacan el cuidado posterior de los murales y del mobiliario público intervenido con mosaicos. “Los jóvenes no los rayan”. En ocasiones, dirigentes sociales han reprochado a empresas publicitarias empapelar las murallas y obligado a limpiar.

2.4 Mejora la convivencia vecinal

Los dirigentes sociales piensan que “los murales” han provocado impactos positivos en la convivencia vecinal de la VSM. El mejoramiento de los espacios públicos trajo de vuelta la vida de barrio. Las actividades se han intensificado nuevamente (salvo las deportivas, por falta de espacios adecuados), han surgido nuevas organizaciones y se ha profundizado la articulación con el sector público.

Claro que hay algunos vecinos/as que insisten la población no es el mejor lugar para vivir o que es fea; por cada uno que espera la oportunidad para irse, tres o cuatro declaran haber vuelto o llegado con gusto a la villa y sus alrededores.

2.5 La villa – museo y su entorno

Según los dirigentes vecinales, la inversión de recursos materiales en torno al museo y la villa ha sido de dos tipos: una, “solidaria”, dada por los artistas y el trabajo voluntario de “los encargados”; y otra, institucional, representada por la presencia de organismos de gobierno (Programa Quiero Mi Barrio, Minvu y otros), organismos locales (la Municipalidad) y los aportes vecinales participativos. El 2018, el CC. Mixart añadió una tercera modalidad: convenios con tres empresas contratistas del “3PF” (Minvu), a cargo del pintado de edificios, que voluntariamente facilitaron el pintado o restauración de 28 murales durante las faenas.

Quiero Mi Barrio representa el ícono de la inversión estatal integral, entre 2016 y 2018. Sin embargo, los vecinos tienden a atribuir las mejoras a “la municipalidad” y a “los propios vecinos” (aportes en dinero). Hay quienes hablan de que “la muni” dio el permiso para pintar murales, otros se lo atribuyen a los vecinos de los edificios; lo cierto es que la Municipalidad solo respaldó que el proceso se hiciera con el permiso de los propietarios de los departamentos afectados con la intervención.

Aportes Inversión pública en la VSM, 2010 – marzo 2019⁹

Pobladores y otros: 53 millones de pesos (\$53.335.000)

Organismos públicos: 3 mil millones de pesos (\$3.021.880.000)

Total: 3 mil 75 millones de pesos (\$3.075.223.000)

Inversión realizada por aportes públicos, ONG, privados y pobladores de la VSM.

Fuente: Elaboración propia.

“En suma, si bien no es posible afirmar relaciones de causalidad directa entre todas las intervenciones registradas en este catastro y el MacaSaM, si es posible afirmar lo contrario: sin el desarrollo del museo a cielo abierto, difícilmente la Villa San Miguel habría vivido el nivel de inversión pública realizada en esta durante los últimos nueve años” (Informe citado).

⁹ Ver detalle en <https://museosacieloabiertoalantesala.wordpress.com/2019/07/25/avances-de-investigacion-2/#more-1885> III.2 CATASTRO DE PROYECTOS DE INVERSIÓN PÚBLICA EN VILLA SAN MIGUEL -desde 2010 al 31 de marzo de 2019-.

Una mirada externa, esta vez de la ex encargada territorial de QMB en la Villa San Miguel, Isabel Contador, refrenda el mismo enfoque:

“El programa QMB se insume y se nutre con el diálogo permanente de la institución con lo que son los territorios. (...) Desde que nació el programa, el 2006, se han intervenido 610 barrios. (...) En el caso de la VSM, especialmente, para nosotros fue una experiencia totalmente diferente, *porque el capital histórico, el patrimonio inmaterial, ya estaban instalados*. Lo que nos pasa generalmente es que llegamos a los territorios y muchas veces las comunidades están dormidas y es el programa QMB el que viene a detonar, a mover o a dinamizar los territorios. En el caso de la VSM nosotros partimos al revés.

A partir de lo que ya existía, fuimos generando intervenciones físicas y las intervenciones sociales que finalmente se llevaron a cabo en tres años. Esto a través de una primera fase que es diagnóstica, una segunda fase que es de diseño y ejecución y una tercera fase, que es de evaluación.”

En la fase diagnóstica, “las principales problemáticas [detectadas] fueron: la subutilización de las plazas y áreas verdes, deterioro de edificios y espacios de copropiedad, *débil vinculación comunitaria y estigmatización de jóvenes en el espacio público*, entre otras. Y las fortalezas y oportunidades que se pudieron levantar fueron: *la alta valoración de la vivienda y el espacio público, red de espacios públicos distribuidos a través del barrio, identidad y memoria colectiva asociada al uso comunitario del espacio público, la visibilidad del barrio a través del Museo a cielo abierto*, y la localización.

Sohad Houssein, actual Encargada de Comunicaciones de QMB, añade: “Solo quería enfatizar que nosotros trabajamos en el fortalecimiento de las organizaciones de la comunidad. En el caso de la VSM, que ya tenía todo este patrimonio, esta identidad instalada, **la organización de los murales, los mosaicos y la historia del barrio** permitió hacer un reconocimiento de esa identidad, un rescate de la memoria, pero **también instalar herramientas que perduran y son sustentables en la Villa –a través de los murales y los mosaicos–**” (subrayados y cursivas son nuestras). (USACH, 2019).

2.6 Uno de los lugares con más y mejores murales de Chile

Se preguntó a los entrevistados por el mural que más le gusta y el que menos le gusta.

“Me gustan todos”, aparece en boca de gran parte de los vecinos(as). Es un gesto de agradecimiento y también de sentirse no preparado para manifestar sus preferencias estéticas. Prevalece la aceptación de los murales como un “regalo” a los sentidos, factor de “embellecimiento” de una población antes gris.

“Me gusta más”, destaca a los murales que representan mejor a la población y dignifican a sus personajes “Yo no encontré el más bonito el de la feria [Nuestra Feria], pero sí lo encuentro el más representativo del barrio o de los chilenos.” / los que utilizan colores vivos y alegres “Me gustan todos los que son coloridos porque llaman más la atención” / los que hablan a favor del medio ambiente “[Señales de vida], parece que va a salir. Es como una ballena y el tigre es como que va a pescar el pájaro y los colores maravillosos. El cielo, el agua. Muy lindo.” / los que presentan una expresividad atractiva y reconocible “[Los prisioneros] que eran de aquí, se criaron aquí, se fueron después.” / los que utilizan una técnica creativa “Uno de los bonitos y significativos es el que se hizo con las tapas de botellas. Fue un ingenio de quien lo creó, porque por lo general eso no se usa (...) el ingenio de como ellos decoraron al disponerlas en el mural”.

“Me gusta menos”, alude a los que tienen colores oscuros “Es que es muy oscuro. Le encuentro los tonos muy oscuros y en las noches no los puedes visualizar.” / los que están desgastados / aquellos cuyo mensaje es -para ellos- difícil de descifrar “Antes había uno anterior, pero no se entendía.”

Generan opiniones discordantes los murales que evocan diferencias ideológicas / de “buen o mal gusto” / religiosas. Por ejemplo: [Por la razón o la fuerza] “Es feo, ese mural es feo... donde está Allende, donde sale Pinochet, es feo. Quería una cosa más colorida, más bonita.” versus “Ya lo había visto, pero me gusta verlo, es que dice toda la verdad, cosa que no cuenta la gente.”

Son mencionados 46 murales (de 60), 31 son valorados de manera positiva, 5 de forma negativa y 10 reciben valoraciones discordantes (los más polémicos son solo dos o tres).

Tras estas percepciones individuales o colectivas se esconde una suerte de negociación contractual con la propuesta del(os) artista(s). En ese marco, la curatoría del MacaSaM, de mano del artista urbano Mono González, pone por delante la exigencia por un mensaje que no sea meramente descriptivo o decorativo, a menudo inspirado en reproducir mecánicamente imágenes comerciales

o de la TV. “Este museo tiene que ayudar a ponerle presión a que las intervenciones que se hacen en la calle sean de calidad, que tengan identidad, que tengan estilo propio. Eso es alma.” A la larga, este criterio ha rendido frutos significativos para el museo en diferentes ambiente o instancias.

3. UN EPÍLOGO NECESARIO: EL MACASAM Y EL ESTALLIDO SOCIAL

Roberto Hernández Bravo, gestor cultural, poblador y director del MacaSaM, sostiene:

Entre tanta información, y a título muy personal, me animo a pensar que lo que sucedía en nuestra Población y que nos motivó a la creación del Museo, era lo mismo que le sucedía a nuestro país. Y que el 18 de octubre reventó en todas partes. Fue el resultado de 20 años de polarización con un gobierno represivo, cruel y con una política de “no organizarse” y después fueron otros 30 años de un nuevo sistema de vida: neoliberal, basado en el individualismo y el capital. Fueron 50 años en que crecimos y aprendimos a dejarle a “otros” la misión de protegernos y atender nuestras necesidades, mientras cada uno de nosotros solo debía preocuparse de sí mismo y de su familia; exigiendo los derechos perdidos, pero no queriendo asumir los deberes que los sostienen.

(...) Esta labor no es de corto o mediano plazo, es de toda la vida. Se alimenta con cada acción personal, la de informarse, cumplir los acuerdos, ser respetuoso con el prójimo, tomar posiciones, ser consecuente con la palabra dada, y lo más importante, dejar de ser espectador, salir del espacio de confort y participar activamente del proceso histórico que se está viviendo. Con eso en mente y en el corazón, trabajar por un Chile mejor, pensando en nuestros hijos, los herederos del legado, porque nosotros los más viejos ya estamos jugando los descuentos. (EGAC [ed.], 2020).

4. CONCLUSIONES

Una vez terminada la indagación nos encontramos en condiciones de afirmar que existe efectivamente un impacto favorable y extendido del museo a cielo abierto en el imaginario colectivo y el quehacer cotidiano de las y los vecinos de la Villa. Con todo, no es posible detectar un solo imaginario colectivo, sino que

estamos ante una valoración discursiva con matices y en ocasiones, posiciones encontradas. Lo cual, a nuestro juicio, es coherente con la existencia de cualquier comunidad contemporánea, especialmente a nivel territorial y residencial.

Si bien hay una identidad que caracteriza a casi todos sus miembros y –en este caso, revive, se fortalece e incorpora a integrantes recientes (ej. arrendatarios)- esta no anula la presencia de matices o visiones divergentes a nivel discursivo.

Los resultados obtenidos aseguran ambas cosas: la presencia de una personalidad colectiva fuerte, anclada en un pasado y tradición popular compartida; y la otra, la coexistencia de visiones ideológicas, generacionales y sueños respecto del futuro distantes entre sí.

En lo que hay coincidencia casi unánime entre vecinos y vecinas, es que la Villa San Miguel ahora es más importante, es un lugar donde su gente aspira a seguir viviendo y desea permanecer. Y que “los murales” han contribuido a ello les resulta evidente porque la villa ahora es un espacio concurrido por turistas, provenientes tanto del territorio nacional como extranjeros. “Nos vienen a ver desde afuera, también de los colegios y sacan fotos”. La alta valoración desde el exterior del “museo” fortalece el ánimo, los afectos y el sentido de pertenencia de los vecinos, su imagen de sí. La identidad barrial crece a partir del impulso y la valoración desde el exterior –el quiénes y cómo “se interesan en nosotros”-.

BIBLIOGRAFÍA

Documentos:

EGAC (2020). *Pensar lo comunitario: comunidades, cultura y participación*. Ed. EGAC, varios autores. En prensa.

Flores R., Naranjo, C. (2013). Análisis de datos cualitativos: el caso de la grounded theory (teoría fundamentada). En Canales, Manuel (ed.) *Escucha de la escucha, análisis e interpretación en la investigación cualitativa*. Santiago de Chile: LOM Ed. [2ª Ed., 2014]. (75-113).

Gobierno de Chile, Minvu, Seremi R. M., Villa San Miguel (2017). *Un acercamiento a su historia*. Equipo Quiero Mi Barrio, Ilustre Municipalidad de San Miguel y Seremi R.M. Acompañado de Video de cierre del programa (2018), disponible en https://www.youtube.com/watch?v=HXmO_zs2exw

OCW, de la UPV/EHU (s.f.). Tema I: Concepto de museo y función social. Disponible en https://ocw.ehu.eus/pluginfile.php/6708/mod_resource/content/1/Tema_1_Concepto_de_museo.pdf

Ossandón, F.; Jara, V.; Poblete, F. (2018). P. I. Diseño de investigación MacaSaM –dic. 2017 a mzo. 2019, p. 19, Inédito.

Ossandón, F.; Jara, V.; Poblete, F.; Varas, C. (2019). *Informe final de investigación (2017 – 2019)- Impacto sociocomunitario del Museo a cielo abierto en los habitantes y la Villa de San Miguel*. Blog Antesala, Wordpress.

Soto, J.; Hernández, R.; Villarroel, D. (2012). *Muralismo Mix Graffiti: Museo a cielo abierto en San Miguel*. Doc. incluido en proyecto Fondart Bicentenario. Santiago de Chile: C.C. Mixart.

USACH (2019). Encuentro Comunitario de Muralismo –ECoM-, 4 y 5 de octubre. Transcripción Mesa 1. *Política Pública y arte público comunitario*, intervenciones de Isabel Contador y Sohad Houssein, funcionarias de Quiero Mi Barrio R.M. Inédito.

Zenner, C. (1992). Museos al aire libre: Celebración y perspectivas. En *Revista Museum*, N° 175 (vol. XLIV, n° 3), Museos etnográficos y los museos al aire libre. UNESCO, París, Francia (147-177).

Repositorios en Internet:

www.museoacieloabiertoensanmiguel.cl

www.mixart.cl

<https://museosacieloabiertolaantesala.wordpress.com>

<https://ecom2019dotblog.wordpress.com/>

Museos en territorios aislados: reflexiones desde la Región de Aysén, Patagonia Chilena

Anamaría Rojas, Karin Weil & Kémel Sade

ESP

Los museos en territorios aislados muestran la construcción de identidades de regiones y comunidades combatiendo imaginarios generalizados provenientes de centros de poder en torno a esos 'territorios periféricos'. Esta presentación se basa en la experiencia del proyecto Red de Museos Aysén y busca visibilizar el rol de los museos de esta Región en Patagonia Chilena, conectados directamente con la comunidad, generando sentido de pertenencia e identidad mediante la cooperación en áreas de difícil acceso.

Se describen características geográficas que influyen en la Región, para rastrear el surgimiento y las funciones que adoptaron sus museos. Estos espacios aportan en el fortalecimiento de la identidad local y en la descolonización de imaginarios que se enfocan en Aysén como 'frontera por civilizar'.

FR

Cet article a pour objet de présenter les principaux résultats d'un projet de recherche portant sur le 'Réseau des Musées d'Aysén'. Ce dernier met en valeur le rôle des musées ruraux de cette région de la Patagonie Chilienne, qui privilégient des partenariats avec des communautés pour renforcer le sentiment d'identité par rapport aux territoires isolés. Après avoir décrit les caractéristiques géographiques qui ont une incidence sur les dynamiques sociales de cette région, nous analysons les activités adoptées par ces musées. Nous montrons ainsi que les musées renforcent l'identité locale grâce à leurs fonctions et qu'ils contribuent à la décolonisation des imaginaires sur Aysén qui ne peut se concevoir comme une 'frontière à civiliser'.

ENG

Museums in isolated territories combat stereotyped representations from centres of power with regard to what they call "peripheral territories" by expositing the construction of regional and community identities. This presentation is based on experience from the Aysén museum network project and seeks to manifest the role that museums have in this region of Chilean Patagonia, existing in direct connection with the community where they generate sense of belonging and identity by way of cooperation in areas that are difficult to reach.

Account is given of determining geographical characteristics with respect to the nature of the region, in order to trace the emergence of functions that its museums have adopted. These contribute to the strengthening of local identity and the de-colonization of representations in which Aysén is perceived as a "frontier to be civilized".

1. CARACTERÍSTICAS GEOGRÁFICAS E HISTÓRICAS DE AYSÉN

Una reflexión sobre museos ayseninos debe empezar abordando el motivo de su existencia: el territorio¹. En el extremo sur de América en Patagonia Chilena está la Región de Aysén, con un área de 108.494 km² representando el 14.3% de la superficie nacional. Es la tercera región más extensa de Chile. En contraste, es registrada como la menos poblada, con densidad de 0.8 hab/km² y donde sus 103.158 habitantes (Censo 2017) representan el 0.6% de la población nacional (SUBDERE, 2012).

Desde su geografía Aysén es un territorio complejo. Su variedad de climas y relieves han limitado asentamientos humanos y las condiciones básicas para vivir. Cuenta con islas, archipiélagos, canales y fiordos donde predominan bosques siempreverdes; posee el cordón cordillerano de los Andes Patagónicos con Campos de Hielo Sur y Norte. A ello se suma una zona esteparia árida que avanza hacia el oriente a la frontera con Argentina.

Aunque se percibe como escenario deshabitado, Aysén es tierra de migrantes. El registro arqueológico muestra desde hace 12.600 años a comunidades cazadoras recolectoras y también canoeras (5.000 AP) en constante relación con sus recursos naturales (Bate 2016; Sade 2008). Sin embargo, al final del siglo XIX el territorio Patagónico fue testigo de la trágica desaparición de la mayoría de población indígena por genocidio, enfermedades y su asimilación por otras culturas (Calderon, 2015). Es sólo a inicios de 1900 que empezó una tardía colonización gradual motivada por intereses estatales de vieja data por ‘civilizar’ un territorio considerado de entremedio o frontera interior, apelativos de Aysén durante todo el siglo XIX (Urrutia, 2015). Llegaron chilenos del centro-sur del país libremente o a trabajar en grandes estancias para la producción agroganadera, creándose los primeros poblados, dando paso a la anexión de la Región a Chile en 1927 y robusteciendo los límites con Argentina.

Las características geofísicas de Aysén han determinado históricamente sus dinámicas sociales y el imaginario generalizado del aislamiento no es casual. Según la primera Propuesta de Política Regional para Localidades Aisladas –

¹ Presentación basada en proyecto FIC Red de Museos Aysén, de la Universidad Austral de Chile Campus Patagonia junto al Museo Regional de Aysén, financiado por GORE Aysén. Su objetivo es generar una red humana y de información con base en la investigación museológica y diagnóstico de colecciones protegidas por Ley y de valor comunitario, involucrando a museos y coleccionistas particulares de la Región. Entre sus componentes además se destaca la instalación de capacidades museológicas en el sector, el trabajo colaborativo para potenciar su función social y la elaboración del Plan de Gestión para la Red. Desde 2018 ha realizado dos encuentros ‘Museos Sin Tranqueras’ y actualmente agrupa información de museos locales en un catálogo de colecciones disponible en www.redmuseosaysen.cl.

Región de Aysén del 2012, en ese momento el 66% de sus localidades se encontraban en aislamiento. Tal documento considera un territorio aislado como aquel punto 'habitado por menos de 3.000 habitantes, con bajos niveles de integración (acceso a bienes y servicios del Estado y de privados), con dificultades de acceso (...), por lo que se encuentra en situación de desventaja y desigualdad social respecto del desarrollo del país' (SUBDERE, 2012). La escasa conectividad incrementa costos de transportes, en tanto el acceso a algunas localidades debe realizarse no por el eje vial del país (el cual es interrumpido) sea transitando por Argentina o mediante transporte fluvial/marítimo, limitando además el acceso a servicios como salud y educación.

Estos rasgos han tenido una repercusión en la consolidación de sus museos, en su mayoría de base comunitaria. De igual forma, el aislamiento, la tradición y la geografía extrema han sido integradas de explícitamente a las dinámicas de éstos a través de acciones adecuadas al contexto (Imagen 1). Su corta trayectoria refleja que son proyectos comunitarios para enfrentar el aislamiento mediante un fuerte énfasis en la identidad local (Rojas & Sade, 2019).



Imagen 1: Mapa de difusión del proyecto Red de Museos Aysén.

2. CONTEXTO MUSEOLÓGICO DE LATINOAMÉRICA Y CHILE

Para rastrear el origen de los museos ayseninos se debe abordar cómo nacen Latinoamérica y Chile. Estos espacios emergen en el siglo XIX como grandes edificios europeizados insertos en dinámicas republicanas, siendo dispositivos de cohesión para unificar naciones tras la independencia de España. Su historia difiere a la de los museos europeos, que surgen con colecciones particulares desde el siglo XV con naturaleza enciclopédica (Hooper Greenhill, 1992). En Latinoamérica y Chile buscaban legitimar la autonomía de nacientes Estados mediante símbolos que promovían origen y defensa de un pasado colectivo homogéneo (Martín, 2000; Puebla, 2015). Mostraban naciones modernas construidas desde centros políticos hacia afuera e impuestas a grupos marginales o periféricos, para su integración institucional y asimilación cultural (Sahlins, 1989).

Para mediados del siglo XX en el contexto nacional crece el interés por el establecimiento de museos y la puesta en valor de colecciones especializadas. En Chile el carácter de estos espacios se moldeó por filosofías de los sesenta y setenta que abogaban por la descentralización y la cultura ecológica, vinculando las realidades sociales y ambientales a sus narrativas. Si bien esto devino en la creación de museos de carácter regional también generó mayor preocupación por la formación de personal, la elaboración de diagnósticos sobre su situación a nivel nacional y el establecimiento de instituciones que permitieran organizarlos, prácticas que en su mayoría estaban enfocadas hasta inicios del siglo XXI en museos estatales (Weil et al., 2017). Hasta el mes de Julio del año 2020 en Chile se registran aproximadamente 311 instituciones agrupadas como museos, museos de sitio, sala de exhibición museográfica, casas museo, museos comunitarios y parques patrimoniales².

En ese espacio de tiempo, los años sesenta, surgen los museos de Aysén. Contrario a grandes museos nacionales, éstos emergen como estrategias de reivindicación y auto-representación para visibilizar, mediante objetos significativos, la identidad que se consolidaba en aquel territorio de reciente creación. Sus museos se enfocaron en mostrar las hazañas y encuentros de personas 'pioneras' que llegaron por la colonización agroganadera, utilizando como base colecciones particulares de arqueología, paleontología e historia social, exhibidas en recintos escolares y en espacios patrimoniales.

² Este es un número indicado en el Registro de Museos de Chile (RMC), sin embargo 311 es una cifra aproximada. En la actualidad existen museos que no se han inscrito en tal registro, como sucede con la mayoría de los museos de Aysén. De éstos se inscribieron hasta la realización de este artículo 11 museos de un total de 27 instituciones identificadas mediante el diagnóstico regional de la Red de Museos Aysén.

3. SURGIMIENTO DE LOS MUSEOS DE AYSÉN

Hasta la elaboración de este documento el proyecto Red de Museos Aysén identificó 27 museos e iniciativas museales, en su mayoría de base comunitaria y pequeña-mediana escala, distribuidos en 8 de las 10 comunas de la Región. Los administran agrupaciones civiles (n=3), fundaciones (n=1), particulares (n=6), municipalidades (n=13), el Estado (n=3) y carabineros (n=1).

Son estas comunidades gestoras, de distintas naturalezas y contextos, las que muestran además la diversidad de actores e intereses comprometidos con la salvaguarda del patrimonio regional.

Las funciones que han adoptado responden a necesidades surgidas desde el aislamiento. Por ejemplo, unos funcionan como centros complementarios de integración en torno a distintos hitos del patrimonio cultural y natural, especial en comunidades alejadas de la capital regional (n=17) (Imagen 2). En paralelo, se destacan (n=2) museos de antiguos campamentos mineros que enfocan sus acciones en rescatar memorias asociadas al patrimonio industrial y a la minería como proceso (Imagen 3). Existen los levantados por agrupaciones que ejercen la protección de recursos naturales mediante el activismo y promoción de la cultura y de la ecología (n=4).



Imagen 2. Sala de los pioneros. Museo de Cochrane.

También están aquellos establecidos como talleres o galerías para visibilizar creaciones artísticas locales (n=2) y uno como proyecto escolar para generar arraigo cultural en los más jóvenes (n=1). Junto a ellos, el nuevo Museo Regional estatal abierto desde el 2018, cuyas funciones concretas de conservación, comunicación e investigación apadrinan la Red de Museos Aysén e impulsan el sentido de orgullo local por la historia e identidad de la Región (Rojas & Sade, 2019).

Estos museos también son espacios comunitarios formativos, donde la poca conectividad puede limitar el acceso a la cultura (Vega, R., 2019; Aguilar, M., 2019). En cinco museos comunitarios de administración municipal en Coyhaique³ esta función es clara, pues se emplazan en torno a una escuela, recreando la estructura de biblioteca, radio comunitaria y telecentro a la vez. Estos casos constituyen ejemplos concretos de la función social del museo en territorios aislados. Asimismo, exhiben colecciones comunitarias mediante diversos formatos expositivos con fuerte énfasis en la identidad local. Mediante colecciones de historia social refuerzan tradiciones, oficios e historias de habitantes rurales o 'gauchos'. La cultura aysenina, que se nutre de costumbres Argentinas y chilotas se presenta como una gran similitud en el territorio, generando una comunidad de sentidos compartidos.

Sus líderes, además, se convierten en gestores locales. Son mediadores entre actores externos y miembros de la comunidad. Su labor torna estos espacios en vías de comunicación directa con los centros administrativos (por ejemplo, las municipalidades).

³ La comuna de Coyhaique cuenta con la mitad de la población regional, concentrando en su capital los servicios públicos, privados, educativos, de transporte y en general, el aparato estatal.



Imagen 3. Navegación y pasado minero en Lago Chelanko, Museo Minero de Puerto Sánchez.

4. REFLEXIONES FINALES

La museología social llama la atención sobre cómo minorías y grupos marginados responden a las condiciones de la sociedad contemporánea mediante instituciones museales, adoptando nuevos métodos y objetivos para el desarrollo de la sociedad (Moutinho, 2010). Los museos de territorios con escasa integración como los de la Región de Aysén, se desempeñan con acciones alternativas a las funciones museológicas tradicionales como ‘investigar, conservar, comunicar’ (Van Mensch, 1992). Se caracterizan por responder a necesidades del ambiente y el ‘sentido de lugar’ (sensu Davis 2018) mediante su función social, los transforma en catalizadores de integración o escudos contra el aislamiento, especialmente en localidades con poca densidad poblacional, que manifiestan debilitamiento del tejido social por falta de conectividad, espacios de encuentro y recursos (Rojas & Sade, 2019).

Esta misma condición aplica para otros espacios que están ubicados en áreas donde el desarrollo turístico es cada vez más fuerte. Un análisis particular a este caso daría luces sobre cómo los museos son estrategias para agrupar comunidades mediante acciones políticas en el resguardo del patrimonio natural como recurso. Se destaca el caso del Museo de Puerto Río Tranquilo, que a tra-

vés de la gestión de exhibiciones y actividades de extensión realizadas desde su reapertura en el 2019, vuelve la mirada a memorias de vida de pobladoras/es, sensibilizando sobre su contexto social a quienes llegan a la localidad masivamente a visitar las célebres Capillas de Mármol (Palominos et al., 2019).



Imagen 4. Exhibición 'Ballena Sei' en Museo de Puerto Río Tranquilo.

Los museos rurales tienen potencial para trabajar con comunidades y consolidarse como escenarios seguros para la conservación de otro recurso no renovable: las colecciones arqueológicas y paleontológicas, actualmente protegidas por Ley chilena de Monumentos Nacionales 17.288 de 1970. Al ser recursos abundantes, numerosas colecciones se consolidaron desde la época de la colonización agroganadera bajo amparo de particulares, siendo hasta ahora custodiadas en domicilios familiares de los primeros colonos. La documentación y conservación que evita la pérdida de sus contextos tanto en museos como en casos de particulares, permite su uso para la investigación científica, pero especialmente, la puesta en valor de otras historias asociadas a esos objetos, incluyendo tradiciones y el conocimiento local arraigado al territorio.

Finalmente, existe la necesidad de establecer diálogos entre la museología y los enfoques geohistóricos al indagar sobre museos en territorios ais-

lados⁴. El imaginario general de ‘Aysén igual a periferia’ es una visión dinámica que responde a distintos intereses geopolíticos a lo largo de su historia y que se construyó en función de su lejanía con la metrópoli (Santiago) (Urrutia, 2015). Esa noción ha prolongado el centralismo mediante el lenguaje justificando decisiones desde el centro con poca contextualización de la realidad local. En esas prácticas, la solución al aislamiento se plantea teniendo en cuenta la integración del territorio periférico con el resto del país, viendo como la mejor vía al desarrollo una mayor conectividad (más carreteras), industrialización y puntualmente, homogenización cultural para alcanzar la unidad territorial a nivel país (Nuñez et al., 2014).

Esta reflexión no pretende desmeritar los beneficios que la globalización presenta para mejorar las condiciones de vida y acceso a la cultura en localidades de difícil acceso. Sin embargo, es necesario descolonizar esos imaginarios asociados al territorio aislado para tomar decisiones propias a nuestros contextos. En esos esfuerzos los museos juegan un papel fundamental: fortalecer la identidad desde su centro y mediante la creación de narrativas propias, basadas en el sentido de pertenencia a un lugar, como habitantes de la Patagonia.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, M. (2019). El Museo comunitario Los Colonos de Nuestra Tierra en Villa Ortega, *Revista de Aysenología*, (6), pp. 61-62. Disponible en: <https://www.aysenologia.cl/6-abril-2019> (Acceso 20 Feb 2020).

Bate, L.F. (2016). *Orígenes de la comunidad primitiva en Patagonia*. Ofqui Editores.

Borrelli, N. & Davis, P. (2012). How Culture Shapes Nature: Reflections on Eco-museum Practices, en: *Nature and Culture*, Vol. 7 (1), pp. 31-47 Berghahn Journals. Disponible en: <https://bit.ly/3871orN>

Calderón, A. A. (2015). Reflexiones para una reinterpretación del quehacer del pueblo aónikenk durante la expansión chilena sobre el extremo austral patagó-

⁴ Estos diálogos se realizan también en regiones con contextos similares al de Aysén y son canalizados mediante la articulación generada por la Red de Museos y Centros Culturales de la Región de Los Ríos y la Red de Museos de la Región de Magallanes (Red MUMA), ambas ubicadas al sur de Chile y experiencias que son referencia de gestión para la Red de Museos Aysén.

nico. Tzibtzun. *Revista de Estudios Históricos* (62), pp. 69-107. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-719X2015000200003&script=sci_arttext&lng=en (Acceso 20 Feb 2020).

Davis, P. (2018). Sustaining 'Sense of Place' and heritage landscape, en: Brown, K., Davis, P., Raposo, L. (eds), *On Community and Sustainable Museums*. Portugal.

GORE Aysén & SUBDERE - Gobierno Regional de Aysén y Subsecretaría de Desarrollo Ministerial Administrativo. (2012). *Propuesta Política Regional de Localidades Aisladas Región de Aysén*. <https://bit.ly/3chbObl>

Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.

Martín, J. (2000). Patrimonio: el futuro que habita en la memoria. En: Sanchez G. y Wills M (comps.), *Museo, Memoria y Nación: Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Memorias del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, PNUD, IEPRI, ICANH. Bogotá.

Martinic, M. (2005). *De la Trapananda al Áysen. Una mirada reflexiva sobre el acontecer de la Región de Aysén desde la Prehistoria hasta nuestros días*. Santiago: Pehuén Editores.

Moutinho, M. (2010). Evolving definition of Sociomuseology. Proposal for reflection. *Sociomuseology IV, Cadernos de Sociomuseologia*, Special edition 22nd ICOM General Conference Shanghai 7th - 12th November 2010. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Vol. 38 (4), pp. 27-31. Disponible en: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/1642> (Acceso 20 Feb 2020).

Núñez, A., Aliste, E. y Bello, A. (2014). El discurso del desarrollo en Patagonia-Aysén: La conservación y la protección de la naturaleza como dispositivos de una renovada colonización. Chile, siglo XX-XXI. *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universitat de Barcelona, Número especial dedicado al XIII Coloquio Internacional de Geocrítica: El control del espacio y los espacios de control, Disponible en: <http://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/15035/18388> (Acceso 19 de Feb 2020).

Palominos, D., Sepúlveda, J., Pardo, L. (2018). Reabriendo la Sala Museográfica de Puerto Río Tranquilo, *Revista de Aysenología* (6), pp. 54-58. Disponible en: <https://www.aysenologia.cl/6-abril-2019> (Acceso 15 Feb 2020).

Puebla, M. (2015). Discursos curatoriales y representación del pasado en museos de América Latina. *Revista del Museo de Antropología*, Vol 8 (2): 239-250. Disponible en: <https://bit.ly/2T4wE6e> (Acceso 10 Feb 2020).

Rojas-Múnera, A. (2018). Las ideas detrás de una Red de Museos en Aysén. *Revista de Aysenología* (5), pp. 75-79. Disponible en: <https://www.aysenologia.cl/ano4-numero5> (Acceso 10 Feb 2020).

Rojas-Múnera, A., & Sade, K. (2019). Museums networks in isolated territories: the case of Aysén Museums Network in Aysén Region, Chilean Patagonia. *Museological Review*, School of Museum Studies, University of Leicester, (23), pp. 103-104. Disponible en: <https://le.ac.uk/museum-studies/about/journals/museological-review>

Sade, K. (2008). *Cazadores Extintos de Aysén Continental*. Ediciones Ñire Negro.

Sahlins, P. (1989). *Boundaries: the making of France and Spain in the Pyrenees*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, California, pp. 7.

SUBDERE – Subsecretaría de Desarrollo Regional Administrativo (2012). *Estudio Identificación de localidades en condiciones de aislamiento*. Santiago. Disponible en: <https://bit.ly/2TjWxhC> (Acceso 25 Feb 2020).

Urrutia, S. (2015). Repensar la noción de límite: interpretación geográfico-filosófica al problema de las fronteras en el territorio de Aysén. 1927-2015. *Revista de Aysenología* (0) pp. 49-58. Disponible en: <https://www.aysenologia.cl/0> (Acceso 10 Feb 2020).

Van Mensch, P. (1992). *Museological Functions*. En: *Towards a Methodology of Museology Yugoslavia: PHD Thesis*, University of Zagreb.

Vega, R. (2019). Museo Valle de la Luna, Villa Ñirehuao. *Revista de Aysenología*, (6), pp. 59-60. Disponible en: <https://www.aysenologia.cl/6-abril-2019> (Acceso 20 Feb 2020).

Weil, K., Fúquene, L., Blanco, G., Urbina, S., Bize, C. (2017). Characterization of the Museums Network of Los Ríos Region and selection of case studies. EULAC MUSEUMS. Disponible en: <https://eulacmuseums.net/index.php/bibliography/details/1/92> (Acceso 18 Feb 2020).

Exposición colaborativa para un museo local

Isabel Acero & Luz Helena Oviedo

ESP

La exposición Territorio fósil, historias vivas es el resultado del trabajo colaborativo entre integrantes de una comunidad, un instituto de investigación y un museo. Los contenidos de esta muestra resaltan el patrimonio paleontológico de uno de los yacimientos fosilíferos más reconocidos en el mundo y, a su vez, las experiencias locales asociadas. El proceso convocó a jóvenes habitantes del Desierto de la Tatacoa (Colombia central) quienes conservan y divulgan el conocimiento de los fósiles de la región, el Instituto Smithsonian de Investigaciones Tropicales y el Parque Explora para consolidar una exhibición participativa que responde a una necesidad local y a la conservación del patrimonio. Esta es la historia del desarrollo, aportes y resultados del proceso.

FR

L'exposition Fossil Territory, Living Stories est le résultat d'un travail de collaboration entre les membres d'une communauté, un institut de recherche et un musée. Le contenu de cette exposition met en lumière le patrimoine paléontologique de l'un des gisements fossilifères les plus reconnus au monde et, à son tour, les expériences locales associées. Le processus a réuni de jeunes habitants du désert de Tatacoa (centre de la Colombie) qui conservent et diffusent des connaissances sur les fossiles de la région, le Smithsonian Institute for Tropical Research et Parque Explora pour consolider une exposition participative qui répond déjà à un besoin local conservation du patrimoine. C'est l'histoire du développement, des contributions et des résultats du processus.

ENG

The exhibition Fossil Territory, Living Stories is the result of collaborative work between members of a community, an institute of investigation and a museum. The contents of this exposition set out the paleontological heritage of one of the best known fossil sites in the world alongside associated local experiences. The process convened young inhabitants of the Desert of Tatacoa (central Colombia) as carers and divulggers of knowledge with regard to fossils in the region, the Smithsonian Institute of Tropical Investigation and Explora Park with a view to assuring a participative exhibition suited to both local requirement and heritage conservation. This is the history of the development, contributions and results of the process.

LA HISTORIA

En 2009 un grupo de jóvenes constituyeron los Vigías del Patrimonio Paleontológico¹ en el centro poblado La Victoria (~2700 habitantes) al norte del desierto de la Tatacoa² en Colombia. Este colectivo que naturalmente asumió la misión de proteger los fósiles de la región, han desarrollado actividades y proyectos en conjunto con investigadores e instituciones, que promueven la conservación, protección y divulgación de este patrimonio natural. Este grupo se constituyó en el marco de una estrategia de participación ciudadana gestada por la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Colombia para “reconocer, valorar, proteger y divulgar el patrimonio cultural mediante la conformación de brigadas voluntarias de ciudadanos que velen por la protección de la herencia cultural, y para ampliar el cuerpo operativo dedicado a la valoración y el cuidado del patrimonio de las localidades y regiones colombianas” (Ministerio de Cultura, s.f).

Uno de sus aliados principales es el Instituto Smithsonian de Investigaciones Tropicales-STRI, entidad dedicada a ampliar y divulgar los conocimientos sobre el pasado, presente y futuro de los ecosistemas tropicales y su relevancia para el bienestar humano. Durante los últimos 4 años, en la Tatacoa, se ha consolidado la labor de investigación científica como el manejo adecuado de colecciones y trabajo de campo, gracias a la colaboración entre la academia y este grupo de paleontólogos empíricos locales. Sumado al acompañamiento de los científicos y el conocimiento del territorio que habitan, los Vigías han complementado su trabajo con procesos de sensibilización y apropiación social dirigidos a su propia comunidad y a futuros visitantes de la zona.

Debido a estos intereses, tanto de los Vigías y del Instituto Smithsonian, el Museo Parque Explora de Medellín se vincula a este proceso poniendo su conocimiento en el desarrollo de museos y aprendiendo de la comunidad de La Victoria. Juntos emprenden el camino para la consolidación de un espacio museográfico relevante para los habitantes de ese territorio y altamente significativo para la conservación del patrimonio paleontológico de Colombia.

¹ El patrimonio paleontológico, como parte constitutiva del patrimonio geológico, es el conjunto de restos directos de organismos o restos indirectos (resultado de su actividad biológica) que se han conservado en el registro geológico y al cuál se le ha asignado un valor científico, didáctico o cultural. <https://www2.sgc.gov.co/patrimonio/Paginas/definiciones.asp>

² El Desierto de La Tatacoa es un yacimiento fosilífero mundialmente conocido por la importancia de sus fósiles (13 a 11 millones de años) que incluyen restos de peces, reptiles, anfibios, aves, mamíferos y plantas. Esta localidad es considerada fundamental para entender la evolución animal y el cambio climático en Suramérica. Durante los últimos 100 años, paleontólogos de varias partes del mundo han estudiado la zona pero la población local ha tenido poco contacto con este patrimonio.

Esta alianza, entre la comunidad local, un instituto de investigación internacional y un museo de ciencias, no sólo permitió la realización de una exhibición sobre el patrimonio paleontológico de Colombia, también demuestra la gran fortaleza que existe en el trabajo colaborativo, en la participación real de diferentes actores para sacar un proceso común y en el museo como facilitador de procesos.

La exhibición fue centralizada en su gestión desde la ciudad de Medellín-Antioquia, pero articulada con los Vigías que se encontraban en La Victoria-Huila y con los investigadores distribuidos en otras ciudades de Colombia y Panamá. Inicialmente la exhibición se montó en el Planetario del Parque Explora en Medellín y se pretendía que a inicios del presente año fuera llevada a La Victoria para ser instalada en la casa del Museo de Historia Natural La Tatacoa, que, entre otras cosas era una parte de la casa de uno de los Vigías que se convirtió en museo.

¿QUIÉN HACE QUÉ?

Para desarrollar la Exhibición: Territorio Fósil, historias vivas cada uno de los aliados aportó lo mejor de su saber. El Smithsonian asesoró desde el contenido y desarrollo científico, los Vigías del Patrimonio Paleontológico La Tatacoa en el préstamo y asesoría de sus colecciones pertinentes en la exposición e historias asociadas y el Parque Explora en el desarrollo e integración de la exhibición.

Los valores científico, emocional, estético y divulgativo soportan los ejes temáticos de la exposición. Las conversaciones constantes con representantes de la comunidad, científicos y equipo museográfico hicieron posible la exhibición resultante, que tuvo siempre como eje, las historias de los Vigías del Patrimonio; de esta manera no solo se exaltaba las piezas patrimoniales fósiles sino a los personajes y las experiencias que estaban detrás de ellas.

Con esto en mente, el equipo del Parque Explora, caracterizado por ser un equipo interdisciplinario conformado por investigadores, diseñadores y profesionales de contenido propusieron que la exposición a nivel conceptual se centrara en el Desierto de la Tatacoa y en los fósiles de la región, y que a esta riqueza fosilífera se sumarán las historias de jóvenes paleontólogos locales, empíricos, habitantes del Desierto y comprometidos con la protección de este patrimonio. En esta exposición las historias contadas desde la ciencia y lo local, le dan valor a los fósiles.

El Parque Explora actuó como el conector entre el saber de los científicos, el saber de los Vigías y por lo tanto la comunidad de La Victoria para sacar a flote el proyecto museográfico. Si bien entre los científicos y la comunidad había una relación ya identificada y estable aún no se había concretado el espacio museográfico para exponer los intereses de ambos. El museo se vinculó en esta relación desde su qué hacer y cómo un “corredor de conocimiento” puso a disposición de más ciudadanos el saber local y paleontológico. Interpretando un término utilizado en otros contextos, Morgan Meyer (2010), propuso el término corredores de conocimiento (knowledge broker) para describir el rol de los divulgadores científicos: personas u organizaciones que facilitan la creación, distribución y uso del conocimiento, que establecen y mantienen vínculos entre los investigadores y su público a través de la traducción adecuada de resultados de investigación y son capaces de vincular el qué, el cómo, el cuándo, el por qué y el quién (es decir, de contextualizar un saber).

De esta manera y como resultado alterno al proceso de construcción conjunta de una exhibición, la gestión (brokering) es la producción de un saber diferente o si se puede traducir de alguna forma: un conocimiento negociado. Ese nuevo conocimiento debería ser más sólido, más responsable, más útil: un saber contextual, que eventualmente pueda servir en un lugar específico, en un momento dado. Un saber desensamblado y vuelto a armar (Morgan, 2010).

Por otro lado, los investigadores del Instituto Smithsonian demostraron que el conocimiento científico per se no sirve de mucho si no se tejen relaciones duraderas, más cuando para obtener los resultados necesarios en el ámbito paleontológico hay que estar en contacto con los habitantes de los territorios donde se encuentran localizados los fósiles, el patrimonio histórico - biológico del Planeta. Tanto los científicos como el museo de ciencias asumieron una postura más dialógica del conocimiento en contra del modelo deficitario. Donde los objetivos de la comunicación son: lograr una participación activa de todos los sectores para involucrar la ciencia y la tecnología en la resolución de problemas sociales y propender a una resolución dialogada de los conflictos que involucran el conocimiento científico y tecnológico. El énfasis ya no está puesto en la traducción de los conceptos, sino en las necesidades de los individuos (Daza y Arboleda, 2007).

Un modelo dialógico de la comunicación de la ciencia no traduce el conocimiento científico a un público de no expertos sino en lograr una comunicación bidireccional entre agentes sociales a los que se les reconoce un conocimiento y experticias previas. Así, se reconoce al sujeto como poseedor de un conocimien-

to (que está en igualdad de condiciones con los expertos), que podrá relacionar y aprovechar con los nuevos conocimientos para la toma de decisiones ilustradas desde la ciencia y la tecnología (Jiménez y Palacio, 2010).

LOS VIGÍAS, LOS PROTAGONISTAS

Para aproximarse a clasificar el tipo de participación que tuvieron los Vigías en el proceso se usó una separación interesante sobre las acciones de participación relevantes para los museos propuesta por Nina Simon en su libro *El Museo Participativo* (2010); así este proyecto fue de orden contributivo, colaborativo, co-creativo y alojado.

Contributivo porque los Vigías aportaron objetos, ideas a un proceso liderado por museo, **colaborativo** porque se ellos actuaron como socios activos en la creación del proyecto, **co-creativo** porque, ellos como miembros de su comunidad trabajan conjuntamente, desde el principio, con el equipo del museo para definir los contenidos y llevar a cabo la exhibición en función de los intereses de la comunidad. Y fue un proyecto **alojado** porque el museo entregó una parte de sus recursos para hacer realidad el sueño de la exhibición.

Los Vigías participaron de manera directa proveyendo insumos e información de las colecciones siempre pasando por una conversación horizontal, e indirectamente (tipo de públicos, condiciones del espacio, etc.).

LO QUE QUEDÓ Y LO QUE SIGUE

La exhibición cuenta con fósiles y réplicas de la colección, objetos personales como libretas y fotografías tomadas y seleccionadas por los Vigías. También con audios y textos de sus historias personales relacionadas con la paleontología. Los Vigías suministraron información fundamental sobre las colecciones que conservan, las especies allí representadas y el valor en general de los fósiles y el lugar.

Como la exposición inicialmente se alojó en el museo Parque Explora desde noviembre de 2019 hasta marzo de 2020 y luego se llevaba a la comunidad en la Victoria, dos representantes de los Vigías viajaron desde La Victoria - Huila hasta la ciudad de Medellín para participar en diversas actividades del Museo Parque Explora. Ellos diseñaron y realizaron actividades con visitantes y fueron

invitados a los espacios de conferencias dentro de la programación habitual. Sobre decir que la exhibición fue visitada por muchas personas durante esos casi 4 meses de apertura y sus actividades alternas fueron disfrutadas por otra gran cantidad de público.

Así fue como tres instituciones de diferente naturaleza establecieron una alianza para desarrollar una exhibición con énfasis en el trabajo de una comunidad alrededor de los fósiles. Esta iniciativa no solo fortalecerá el conocimiento de los visitantes a la exposición sobre el valor de proteger el patrimonio local y también es una posible fuente de desarrollo para la comunidad. Se espera que la exhibición pueda ser instalada en La Victoria para que tanto los Vigías como la comunidad, y los visitantes foráneos e investigadores puedan disfrutarla.

El museo Parque Explora sabe que el proceso no termina aquí y que para que el museo de los Vigías viva, hay que seguir vinculados con la comunidad local y con los investigadores. El reto ahora se traduce en la sostenibilidad del lugar y de las personas que quieren hacer de esto su proyecto de vida. Porque el museo de la Tatacoa, el que fue creado por los Vigías, es en esencia un medio para cambiar muchas historias de vida, y con la exposición que se desarrolló y se produjo se fortalece este proceso para poderlo lograr.

Por todo lo anterior es que este proceso es un buen ejemplo de lo que se logra cuando se desarrolla un proyecto de forma participativa. Que a través de la participación de las comunidades en la definición, gestión y socialización de los bienes culturales y naturales, se centra su práctica en el concepto del museo como un proyecto colectivo (Espacio Visual Europa, 2016). Todo esto además será útil para entender cómo los museos de ciencia e institutos de investigación pueden apoyar museos comunitarios, y viceversa, especialmente en países en vías de desarrollo donde el acceso a la ciencia es limitado.

BIBLIOGRAFÍA

Daza, S., & Arboleda, T. (2007). Comunicación pública de la ciencia y la tecnología en Colombia: ¿políticas para la democratización del conocimiento? *Signo y pensamiento*, (50), 100-125. Ubicación: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48232007000100008

Espacio Virtual Europa (2016). *La museología social*. Ubicación: <https://evemu-seografia.com/2016/08/31/la-museologia-social/>

Jiménez, S. I., & Palácio, M. C. (2010). Comunicación de la ciencia y la tecnología en museos y centros interactivos de la ciudad de Medellín. *Universitas humanística*, (69), 227-257. Ubicación: <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n69/n69a12.pdf>

Meyer, M. (2010). The Rise of the Knowledge Broker. *In Science Communication* 32(1), 118–127.

Ministerio de Cultura (s.f.). *Programa Nacional de Vigías del Patrimonio*. Ubicación: <https://www.mincultura.gov.co/areas/patrimonio/investigacion-y-documentacion/politicas-planes-y-programas/programa-nacional-de-vigias-del-patrimonio/Paginas/default.aspx>

Simon, N. (2010). *The participatory museum*. Museum 2.0. Ubicación: <http://www.participatorymuseum.org/read/>

Museo Pachacamac: construyendo lazos con la comunidad

Denise Pozzi-Escot, Carmen Rosa Uceda & Rosangela Carrión

ESP

El santuario arqueológico de Pachacamac es considerado uno de los conjuntos monumentales más importantes del Perú, fue el centro religioso de mayor prestigio en la costa a la llegada de los españoles. Tiene una extensión de 465 hectáreas aproximadamente y se ubica a 30 kilómetros al sur de Lima y a menos de un kilómetro del litoral. Su moderno museo de sitio desarrolla actividades en coordinación con las poblaciones que bordean este gran centro arqueológico. Esta comunidad está conformada por poblaciones migrantes asentadas varias décadas en los alrededores. La relación del patrimonio arqueológico con las comunidades del entorno fue compleja en un inicio ya que se debían de resolver necesidades básicas para mejorar la calidad de vida, que implicaban en cierta medida afectación al sitio arqueológico. Aun así, estamos encontrando estrategias de acercamiento que han dado como resultado actividades que permiten la integración del museo con la comunidad, para reafirmar nuestra identidad y preservar nuestro patrimonio.

FR

Le sanctuaire archéologique de Pachacamac est considéré comme l'un des plus importants du Pérou. Avec une superficie de 465 hectares, il est situé à 30 kilomètres au sud de la capitale Lima et à moins d'un kilomètre de la côte. Le musée développe des activités en coordination avec les populations de l'arrière pays installées, depuis plusieurs décennies, aux alentours du centre archéologique. Les rapports avec ces populations s'avèrent souvent difficile. Néanmoins les stratégies d'approche qui ont été proposées ont abouti à des activités qui permettent l'intégration respectueuse de la communauté en promouvant des activités qui réaffirment l'identité et préservent la culture.

ENG

The archeological sanctuary of Pachamac is considered one of the most important monumental sites in Peru and was the religious centre of greatest prestige on the coast when the Spanish arrived. It is about 465 hectares in area and is located 30 kilometres south of Lima and less than one kilometre from the coast. Its modern site museum undertakes activities in coordination with inhabitants surrounding this great archeological centre, made up of migrant populations that have been settled in the locality for several decades. At first the relation of archaeological heritage with the surrounding communities was complex because basic needs had to be satisfied in order to improve quality of life, which compromised the archaeological site in certain measure. Notwithstanding, we are finding approaches that have given rise to activities permitting the integration of museum and community for the purpose of reaffirming our identity and preserving our heritage.

SANTUARIO ARQUEOLÓGICO DE PACHACAMAC Y MUSEO

El santuario arqueológico de Pachacamac fue el principal santuario de la costa central del Perú durante más de 1200 años. La fama del oráculo trascendió el tiempo, generando convocatorias masivas. Cuenta con más de 50 edificios, contruidos principalmente con adobe, entre los que destacan el Templo del Sol, el Templo Pintado y las pirámides con rampa entre otros.

Sus templos eran visitados por multitudes de peregrinos en los grandes rituales andinos pues la deidad de Pachacamac devino el centro de toda la religiosidad costeña, y en el postrero período inca el ordenamiento del peregrinaje condujo al parecer a una estricta regulación, puesto que acceder al espacio sagrado era posible solamente después de cumplir ayuno ritual, en algunos casos de hasta un año.

La difusión del culto a Pachacamac fue posible gracias a la expansión del *Qhapaq Ñan*, red vial que integraba territorios que actualmente pertenecen a Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador y Perú. Uno de los principales ramales de esta red representaba una ruta de peregrinación al santuario costero de Pachacamac, que fue el primer sitio sagrado saqueado por los conquistadores españoles en cumplimiento del rescate ofrecido al inca Atahualpa, prisionero de los españoles en Cajamarca. Elegir Pachacamac para esta expedición es clara evidencia de la importancia del santuario, resultando un acontecimiento simbólico del encuentro de dos mundos. Después de la caída del *Tawantinsuyu*, los templos fueron abandonados, aunque el sitio mantuvo una presencia importante tanto física como espiritual.

Pachacamac actualmente es considerado uno de los conjuntos monumentales más importantes del Perú prehispánico, datando una ocupación continua desde el siglo II al siglo XVI como centro religioso importante de la costa. Tiene una extensión de 465 hectáreas aproximadamente y se ubica a 30 kilómetros al sur de Lima y a menos de un km del litoral.

En 1965 se inauguró por el Dr. Arturo Jiménez Borja el Museo de sitio Pachacamac, con el objetivo de preservar y exponer el material arqueológico recuperado durante las excavaciones realizadas por investigadores nacionales y extranjeros. Este museo tiene como una de sus principales funciones la preservación del patrimonio cultural recuperado en el sitio, elaborar y mantener actualizado el inventario de los bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación, sirviendo como antesala para la visita al santuario, del cual explica su importancia al mostrar los principales hallazgos arqueológicos del sitio.

Luego de 50 años se construyó el nuevo museo, con fondos provenientes del Proyecto Qhapaq Ñan – Ministerio de Cultura del Perú. El objetivo de este proyecto fue ofrecer al público un espacio museológico que reuniera las condiciones necesarias para la conservación, preservación y difusión de los hallazgos del importante santuario.

Las nuevas instalaciones han permitido más y nuevas actividades, lo que ha convertido al museo en el tercer museo más visitado del país, organizado con un guión museográfico que permite distintas lecturas, diferentes niveles de información, tratando de informar al público diverso que asiste al museo. Además, como todos los museos modernos, el Museo Pachacamac ha entablado una relación dinámica con la comunidad circundante mediante la organización de actividades que permiten socializar la historia y el espacio de tan importante santuario.

COMUNIDAD LOCAL DEL ENTORNO

El santuario tiene 4 murallas que delimitan diferentes sectores; la última y la más alejada del área monumental es la llamada Cuarta Muralla, a cuyo lado Este colinda con los Asentamientos Humanos Primero de Diciembre, Martha Milagros y UPIS San José de Lurín. Estos asentamientos son recientes, tienen una antigüedad de 25 años en promedio y se originaron a partir de una serie de ocupaciones, que generaron conflictos y resistencias por la posesión de la tierra, así como la demanda por servicios básicos para tener una vida digna. Finalmente, obtuvieron sus títulos de propiedad, el servicio de luz, instalaciones de tomas de agua en las calles del pueblo, construcción de los PRONOEI (instituciones educativas estatales de nivel inicial- niños de 4, 5 y 6 años), losas deportivas y una posta de salud. Sin embargo, reciben constantemente ofertas de especuladores de terrenos que ofrecen ocupar ilegalmente la zona intangible que colinda con el santuario arqueológico. Resulta fundamental establecer alianzas con los dirigentes de los asentamientos humanos con el propósito de encontrar una forma distinta de actuar con el patrimonio, pues ellos contribuyen en la conservación del sitio vigilando y alertando sobre potenciales invasiones.

La población está conformada principalmente por niñas, niños y jóvenes, así como adultos. Algunos tienen pequeños negocios como bodegas, restaurantes, bazares y, otros, también son vendedores ambulantes. Los varones jefes de familia trabajan en algunos casos en el transporte público, construcción civil, etc.; las madres de familia atienden sus casas, algunas trabajan en el Wawa

Wasi (guarderías infantiles) y en el Comedor Popular, otras trabajan en pequeños negocios o son trabajadoras del hogar. La población alcanza en algunos casos un nivel educativo de primaria completa y en menor cantidad secundaria completa, con casi nulo acceso a la educación superior. La expectativa es que la actual generación de niños y niñas accedan a institutos superiores o universidades.

Se trata de una población joven, en su mayoría representan una primera generación de nacidos en Lima, pero con un fuerte vínculo hacia la tierra de sus padres, generalmente de origen andino. De esta manera, tienen la memoria viva y los conocimientos de la vida en los Andes; saben sobre agricultura, cultivo y uso de plantas con propiedades medicinales, sobre el cuidado de los animales domésticos; por supuesto, los adultos recuerdan las canciones y danzas de sus pueblos, las fiestas patronales, los rituales a la tierra y, en algunos casos, aún conservan artes como el tejido en telar de cintura, el bordado andino y la música.

Como constatamos, pese a su corta existencia estas poblaciones han obtenido importantes reivindicaciones gracias a su organización y a la buena gestión de sus líderes. Actualmente, concentran su gestión para conseguir financiamiento para obras de mejoras urbanas, como la construcción de escaleras y un portal de ingreso con motivos de la iconografía de Pachacamac; también buscan implementar una biblioteca y un centro de recursos para niños y jóvenes de la comunidad.

Podemos resumir que su gestión se basa en los siguientes dos ejes:

1. *Su relación con el patrimonio*, en el sentido de fortalecer su identidad a partir del conocimiento de la historia del sitio arqueológico de Pachacamac y sentirse parte de este patrimonio.
2. *Convertirse en un pueblo verde*, pues se han propuesto que cada vecino esté comprometido con un jardín en la parte externa de sus casas y con el cuidado de las plantas comunes.

MUSEO Y COMUNIDAD

Los museos tienen un papel clave en la creación y representación del patrimonio cultural común de diversas comunidades (ICOM, 2016, 31), donde se deben resaltar las acciones que toma el museo para conectarse con la comunidad y el rol de estas comunidades en función de la apropiación de su patrimonio.

Uno de los principios rectores del Museo Pachacamac es “garantizar la preservación y conservación de los valores universales excepcionales del santuario, promoviendo la integración y una mayor participación de la comunidad con su patrimonio arqueológico” (UNESCO, Plan COPESCO Nacional y Ministerio de Cultura, 2014).

Este manejo integral del santuario debe generar alternativas sostenibles en favor del desarrollo de la población del entorno sobre la base de la identidad cultural, equidad y mejoras en la calidad de vida. Los museos deben establecer un puente de comunicación entre su objetivo de preservar los bienes patrimoniales y una verdadera participación comunitaria, de esta manera el museo podrá adquirir un peso particular dentro de la trama social de desarrollo de la comunidad (DeCarli, 2004). Las comunidades, especialmente los sectores menos favorecidos, no tienen muchas posibilidades de utilizar su patrimonio para la generación de recursos propios y, a menudo, se convierten en destructores de su propio patrimonio, por ejemplo, ocupando ilegalmente sitios arqueológicos, destruyendo de esa manera parte de su historia.

Desde el Museo Pachacamac buscamos promover un patrimonio reformulado que considere sus usos sociales, no desde una mera actitud defensiva, sino con una visión más compleja de cómo la sociedad se apropia de su historia y puede involucrar nuevos sectores (García Canclini, 1993). La falta de motivación de la población local hacia el tema patrimonial tiene sentido en un entorno donde existen muchas necesidades básicas no resueltas, que obviamente son una prioridad para las organizaciones sociales del sector.

Esta es una de las principales razones por las cuales el Museo Pachacamac trabaja en diferentes tipos de proyectos y actividades con participación de la población que bordea los límites del sitio arqueológico. Nuestro objetivo es crear vínculos con estas poblaciones, tratando de forjar una identidad que les permita enfrentar el futuro de una manera diferente. Además, lograr que el santuario de Pachacamac sea un espacio vivo, de aprendizaje, de recreación de nuestro pasado y de proyección hacia el futuro.

Si bien siempre ha existido una relación fluida con la comunidad circundante del santuario, es desde el año 2008 que se ha logrado implementar con ellos un programa educativo y cultural sostenido. Este programa se desarrolló en base a dos ejes: *educación* y *patrimonio*. Los beneficiarios son las familias, los dirigentes vecinales, así como los jóvenes de los asentamientos humanos colindantes con el santuario.

PROYECTO BICITOUR

Las poblaciones del entorno del santuario arqueológico, están debidamente organizadas y representadas cada una, por una Junta Directiva conformada por dirigentes que se ocupan de diversos aspectos de sus pueblos. El museo reconoce esa representación y coordina con ellos diversos temas.

Una de las preocupaciones citadas por los dirigentes es la situación de los jóvenes de sus comunidades, quienes, una vez terminados los estudios secundarios, por falta de recursos económicos no pueden continuar capacitándose y cuentan con pocas oportunidades de conseguir trabajo inmediatamente. El riesgo de la exclusión laboral al que están sometidos determinados colectivos les sitúa en un proceso que puede definirse de vulnerabilidad, no solo laboral sino también social (Jurado, Olmos y Pérez, 2015). Consideramos que, a partir de la educación formal y no formal, se pueden tender puentes para que los jóvenes se acerquen a su patrimonio, se identifiquen con él, contribuyendo a la formación de una identidad relacionada con su patrimonio (Pozzi-Escot y Uceda, 2018).

Los dirigentes propusieron al museo desarrollar una actividad que pueda captar el interés de sus jóvenes buscando estímulos en la cultura, que motiven su identificación con Pachacamac y al mismo tiempo les resulte utilitaria. Surge así el proyecto BiciTour, que consiste en un servicio que se realiza en el circuito arqueológico del santuario, en el cual los jóvenes de las comunidades vecinas acompañan a los turistas interesados en recorrer el santuario de forma diferente, en bicicleta.

Los jóvenes son entrenados en la conducción, mantenimiento y mecánica de la bicicleta y adquieren conocimientos en primeros auxilios para atender posibles accidentes que son previsibles en el uso de este vehículo. Pero el empeño principal es dotar al joven de conocimiento sobre el significado e importancia del santuario, los valores constructivos, espirituales, mitos, etc. de los edificios y espacios arqueológicos vinculados a la ruta especial. Es importante también el recibir información para el buen trato al turista y preocupación por su seguridad, ya que ellos son considerados también parte del Museo Pachacamac.

El recorrido de 3 Km, ha representado para los 19 jóvenes en estos 2 años de funcionamiento atender a más de 2000 visitantes. Les ha reportado un ingreso, si bien pequeño, pero importante para ellos, considerando que solo funciona los días sábados y domingos.

Esta iniciativa del BiciTour pudo concretarse con el apoyo de National Geographic y Sustainable Preservation Initiative (SPI) instituciones que les interesa la sostenibilidad del patrimonio cultural con la participación de la

comunidad, más aún, cuando en el Plan de Manejo del santuario arqueológico de Pachacamac se establece el Uso Social como uno de los componentes primordiales.

Según el testimonio de los jóvenes integrantes del BiciTour, más allá de la posibilidad de obtener un pequeño ingreso económico, ha significado para ellos un crecimiento al entablar relaciones con personas de diferentes partes del mundo, desarrollar su capacidad de expresión y lenguaje, fortalecer su seguridad y responsabilidad lo cual les ha permitido emprender otras tareas que antes les resultaba muy difícil.

Desde septiembre del 2017, fecha de inicio de operación del BiciTour, se ha mantenido sin interrupciones el servicio los días sábados y domingos. Se comenzó con la participación de 12 jóvenes: 6 chicas y 6 chicos, entre los 18 y 23 años. Son jóvenes que si bien proceden de barrios con similares características y carencias, tienen proyectos diferentes: algunos siguen estudios técnicos, otros tienen trabajos eventuales, algunos esperan tener recursos para estudiar y otros estudian y trabajan al mismo tiempo. Las expectativas de los jóvenes y del museo eran importantes, tratándose de una experiencia novedosa e integradora. Durante el primer semestre hubo deserciones, originadas por situaciones personales: algunos anunciaron paternidad prematura y tuvieron que asumir responsabilidades que les impedían continuar. Otros jóvenes por falta de recursos fueron enviados al interior del país donde el resto de familia y otros decidían laborar en la vigilancia nocturna, o trabajar en una mina para cubrir sus necesidades. Se proyectaba terminar el primer año del BiciTour con 4 jóvenes.

Se hizo evidente que la participación de jóvenes de la comunidad en las actividades sostenidas del museo, debían considerar aspectos importantes: la inminente rotación, o sea una permanencia no continua, debido a que es un sector poblacional en búsqueda de insertarse al mundo laboral y que debido a su vulnerabilidad educativa les dificulta permanencia en determinados trabajos.

El BiciTour constituye una alternativa interesante de visita al santuario para el público que lo solicita. Para los jóvenes que lo conducen también resulta muy atractivo ya que los relaciona con diversos públicos y les ha permitido un desarrollo personal.

Se han realizado varias convocatorias para mantener el grupo, usando otras formas: a través de las escuelas del entorno, a través de las artesanas que trabajan con el museo. El resultado es similar, pero a pesar de la rotación tan

dinámica de estos jóvenes, percibimos un crecimiento en ellos: han ampliado sus conocimientos sobre el valor patrimonial del santuario de Pachacamac y se ha incrementado su compromiso para su preservación, además de lograr un pequeño ingreso. Se está estudiando con ellos la posibilidad de atender la demanda en los días de semana. Algunos están tomando la ruta de estudios vinculados a turismo e idiomas y conforman actualmente un grupo unido y alegre que disfruta de acompañar al que se interese a “viajar al pasado en bicicleta”.

CONTINUIDAD CULTURAL

A la llegada de los conquistadores europeos, el santuario fue abandonado; no obstante, hasta nuestros días, el sitio ha mantenido su imponente presencia material y espiritual, esto se evidencia con las peregrinaciones que aún se realizan en el sitio.

La religiosidad andina es un “mestizaje religioso”, donde diversos elementos andinos son cristianizados y otros tantos aspectos cristianos son incorporados a la cultura andina, dinamizando así estrategias de mantenimiento de sus prácticas fundamentales en el cotidiano (Santos, 2009). Desde el año 1992, un grupo que cultiva la religiosidad andina y respeto a las celebraciones del calendario andino, acude periódicamente en peregrinación al santuario de Pachacamac. Ellos consideran al santuario como su primera waka generacional e histórica de la costa.

Esta iniciativa surge desde la comunidad del entorno para agradecer o pedir protección al oráculo de Pachacamac y se organizan en fechas asociadas al calendario andino, tales como solsticios, equinoccios, ceremonias y rituales a las que se suma el público en general. Estas peregrinaciones, conformadas por centenares aproximadamente, permiten la legitimación de sus tradiciones vivas en un sector de la comunidad y, además, busca afianzar la identidad que este grupo siente hacia el santuario.

Estos grupos han logrado un acuerdo con el equipo del museo y, solo con el propósito de la conservación y preservación de este lugar sagrado, de común acuerdo, han establecido en el santuario una zona de ceremonias y ofrendas que permite la realización de los rituales sin afectar otras zonas patrimoniales que son vulnerables por el tipo de material utilizado en su construcción. Esta zona se encuentra ubicada en el Templo del Sol, que es uno de los edificios más

representativos del santuario, y estas celebraciones se realizan cuatro veces al año en correspondencia al calendario andino.

La práctica de la ofrenda o “pago a la tierra” continúa viva en las culturas andinas ancestrales. Es un ritual en el que se agradece a la tierra - la *pachamama* -, entre otros, por los alimentos y nos conectamos con la naturaleza, y se realiza únicamente con alimentos prehispánicos como: semillas de pallar y frijol, lúcuma, papa, yuca, maíz, camote, etc. Además, se hace uso de la hoja de coca, agua florida, palo santo, etc., para completar la ofrenda se pueden traer flores amarillas e inciensos.

En los últimos años, se ha podido visualizar el incremento de peregrinos durante estas ceremonias. No solamente visitan el santuario los pobladores de la comunidad del entorno sino también se organizan con otras instituciones culturales de distintos lugares del país y del exterior para formar parte de este ritual. Tal como se realizaba en época prehispánica, los peregrinos vienen caminando de ciudades muy lejanas a rendirle culto a Pachacamac.

Asimismo, estos grupos tienen a su disposición el uso de las instalaciones del museo (Sala de Usos Múltiples) para reuniones relacionadas a su ritualidad. Encuentran en el museo un aliado para la continuidad de tradiciones vivas asociadas a la cosmovisión andina, desarrollando actividades que reafirman su identidad y preservan la cultura.

El Museo Pachacamac pretende ser un museo sostenible interactuando con la comunidad para la preservación activa de su patrimonio, respondiendo así a las necesidades de la sociedad actual, en el sentido de ser una entidad que conserva, gestiona y difunde la cultura y el patrimonio, al tiempo que aspira a estar integrada en la comunidad que la rodea. Es una institución partícipe con la sociedad civil, que aporta cohesión y convivencia y se convierte en un centro de acceso real para todos los ciudadanos, sin ningún tipo de discriminación.

BIBLIOGRAFÍA

Consejo Internacional de Museos (2016). *Informe Anual 2016*. Recuperado de: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/1840_ICO-RA-2016-180x270-Es-web2.pdf

DeCarli, G. (2004). *Un Museo sostenible: museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio*. 1era. edición, San José CR, Oficina de la UNESCO para América Latina.

García Canclini, N. (1993). Los usos sociales del patrimonio cultural. En: *El Patrimonio Cultural de México*. E. Florescano (comp.). Ed. Fondo de Cultura Económica, México.

Jurado, P., Olmos, P., Pérez, A. (2015). Los jóvenes en situación de vulnerabilidad y los programas formativos de transición al mundo del trabajo. Recuperado de <https://educar.uab.cat/article/view/v51-n1-jurado-olmos-perez>

Ministerio de Cultura (2012). *Plan de Manejo del Santuario Arqueológico de Pachacamac: Resumen Ejecutivo*. Lima: Punto & Grafía S.A.C.

Pozzi-Escot, D., Uceda C. (2018). Museo Pacha camac, gestión hacia el futuro. En: *Temas Globales en Museos y Colecciones Universitarias, Diagnóstico y Gestión de Museos*. ICOM-PERÚ, Lima.

Santos Junior, A. (2009). Cosmovisión y Religiosidad Andina: una dinámica histórica de encuentros, desencuentros y reencuentros. En: *Espaço Ameríndio*. Porto Alegre, v. 3, n. 1, pp. 84-99.

Los Programas Públicos del Museo Evita de Buenos Aires. Estrategias para un museo accesible e inclusivo

Aldana Fernández Walker

ESP

Este trabajo tiene como objetivo presentar las iniciativas que el Museo Evita realiza junto a adultos mayores y a jóvenes en situación de vulnerabilidad. Ambos programas pertenecen al Área de Programas Públicos. A lo largo de la presentación se profundizará acerca de la planificación, objetivos y desarrollo del Programa de Voluntariado para Adultos Mayores y del proyecto “Nuevas Luchas, la Misma Inspiración”, que consistió en el trabajo con adolescentes mujeres del Programa Envión del Municipio de Avellaneda, en el marco Centenario de Evita. A través de esta presentación se espera fomentar la reflexión en torno a las estrategias para generar iniciativas accesibles e inclusivas, partiendo del paradigma de la Museología Social.

FR

L'objectif de ce travail est de présenter les initiatives du musée Evita en relation avec les adultes plus âgés et les adolescentes en situation de vulnérabilité. Les deux programmes font partie du domaine des programmes publics. Tout au long de la présentation, des commentaires seront faits sur la planification, les objectifs et le développement du Programme de bénévolat des personnes âgées et du projet "Nouvelles luttes, même inspiration", qui consistait à travailler avec des adolescentes du Programme Envion de la municipalité d'Avellaneda, dans le cadre du centenaire d'Evita. L'objectif de cette présentation n'est pas seulement de faire connaître notre travail, mais aussi de permettre une réflexion sur les différentes stratégies pour générer des initiatives accessibles et inclusives, basées sur le paradigme de la Muséologie Sociale.

ENG

The objective of this work is to present two initiatives realized by the Evita Museum; one in conjunction with senior citizens and another involving young people in vulnerable conditions. Both programs are within the public programs department. Throughout the presentation we will expound with regard to planning, objectives and development of the Volunteer Program for Senior Citizens and to the project “New Battles, Same Inspiration”, which consisted in work with adolescent girls as part of the Envión Program pertaining to the municipality of Avellaneda, in the context of the centenary of Evita. By way of this presentation it is hoped that reflection can be fomented in regard to strategies for the generation of accessible and inclusive initiatives, starting with the paradigm of Social Museology.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta presentación es compartir dos experiencias que está desarrollando el Área de Programas Públicos del Museo Evita actualmente: el Programa de Voluntariado para Adultes Mayores y las visitas-taller para jóvenes integrantes del Programa Envión¹ de distintos municipios de la Provincia de Buenos Aires, Argentina².

Ambas experiencias apuntan a conectar al museo con la comunidad, a través de la participación activa de públicos que no suelen tener acceso a los museos: los adultos mayores y los jóvenes en situación de vulnerabilidad. El objetivo principal de los programas es darles voz a estos grupos, a partir de actividades en donde ellas mismas sean protagonistas, frente a otros públicos del museo.

REFLEXIONES INICIALES: INCLUSIÓN Y ACCESIBILIDAD

En este primer apartado intentaremos reflexionar acerca de los conceptos de inclusión y accesibilidad aplicados a un museo. En primer lugar, podemos decir que toda institución pública es, por definición, “para todos”. Pero sabemos que en la realidad eso no siempre se concreta. Como plantea Américo Castilla, si bien los museos siempre se definen como inclusivos, suelen excluir a determinados sectores y evitar mencionar procesos conflictivos de la sociedad (Castilla, 2010, 19). ¿Quiénes son los que quedan dentro y quiénes los que quedan fuera de un museo? ¿Y cómo se manifiesta esto en un museo como el Evita dedicado a una líder popular?³ Los museos tradicionalmente presentaban, a través de sus guiones, su propuesta museográfica y sus propuestas didácticas, una información unidireccional y una voz institucional que se resistía a ser confrontada. Por el contrario, experiencias más recientes propician el juego de distintas voces e interpretaciones (Castilla, 2010, 20). Las dos experiencias que presentaremos a

¹ El Programa Envión está destinado a chicos/as entre 12 y 21 años que se encuentran en situación de vulnerabilidad social. El objetivo esencial es la inclusión, la contención, el acompañamiento y el diseño de estrategias que fortalezcan su estima, reparen y brinden igualdad de oportunidades. En: https://www.gba.gob.ar/desarrollo_de_la_comunidad/asistencia/envion

² La pandemia de Covid-19 y el aislamiento preventivo llevó a que el Voluntariado para Adultxs Mayores pasara a ser virtual. Actualmente estamos trabajando en un proyecto para realizar el programa para adolescentes también de manera virtual.

³ María Eva Duarte de Perón (1919-1952) fue la Primera Dama de la Argentina entre 1945 y 1952, cuando falleció, a los 33 años. Fue además la presidenta del Partido Peronista Femenino y estuvo a cargo de la fundación de ayuda social que llevó su nombre. Fue también una de las impulsoras de la Ley de Voto Femenino, aprobada en 1947.

continuación se inscriben en estos intentos. Consideramos, como plantea la Museología Social, que el museo es el ámbito apropiado para darles participación a las diversas identidades que conforman las sociedades actuales.

Los museos como espacios públicos: “igualdad en la diversidad”

Un Espacio Público es un lugar en el que todo el mundo puede disfrutar de su coexistencia y representar a su colectividad e interés común sin perder su diversidad. Es decir, es un espacio para la reunión e igualdad en la diversidad, donde nos sentimos seguros de estar ejerciendo un derecho: el derecho de circular, de permanecer, de reunirnos con otros –conocidos o extraños–. Para que su cualidad de espacio público se verifique en los hechos, debe funcionar también como una zona de contacto para/entre la comunidad.

Hace ya varios años que los museos comprenden que deben ser arena para la reflexión y el debate sobre las problemáticas actuales, pero este cambio en la orientación “de los objetos a los visitantes” parafraseando a Alderoqui y Pedersoli (2011) hace surgir un nuevo conjunto de interrogantes: ¿Es el museo un espacio para el consenso o para el disenso? ¿Qué clase de inclusión social queremos generar? ¿Puede el museo participar en proceso de inclusión que no sólo contemplen lo que pasa dentro de sus cuatro paredes? (Fundación TyPA, 2010, 4).

Como reflexiona González de Langarica, que un espacio sea público no lo hace necesariamente democrático. El espacio público está atravesado por el ejercicio del poder, de la autoridad y de las propias representaciones simbólicas que hacen las personas sobre ese mismo espacio. En los espacios públicos presenciemos un proceso continuo de redefinición, negociación y disputa de significados e identidades (González de Langarica, 2020).

Dado que el Museo Evita trata de una figura pública, política, que aún sigue teniendo peso en la política actual, reflexionar sobre estas cuestiones nos parece esencial.

EL ÁREA DE PROGRAMAS PÚBLICOS

El Programa de Voluntariado para Adultes Mayores

El Programa de Voluntariado para Adultes Mayores fue creado con el objetivo de retomar el legado de Evita en lo referido a la defensa de los derechos de las personas mayores. Gracias al impulso de Eva Perón, el 28 de agosto de 1948 se proclamaron los llamados “Derechos de la Ancianidad”. La inclusión,

como concepto inherente al peronismo, es continuada y abordada en el trabajo del Área de Programas Públicos de acuerdo a las necesidades de los tiempos actuales, pero siempre con la Justicia Social como horizonte. En esta sección del trabajo haremos un breve recorrido por la historia de este proyecto, ahondando en algunas de las experiencias realizadas desde el 2016.

El proyecto presentaba un doble desafío: no sólo estaríamos trabajando con un grupo con el que no habíamos trabajado anteriormente (los adultos mayores venían sólo en calidad de visitantes en visitas pensadas de manera recreativa o como “distracción”), sino que además estaríamos planteando una participación activa en la elaboración y puesta en práctica de la propuesta. Un tercer desafío se sumaba a estos: somos un museo biográfico de una mujer política cuya figura sigue despertando amores y odios, que formó parte de un movimiento político que también tiene sus fervientes defensores y detractores. Volviendo a las reflexiones de Castilla, éramos conscientes de que el museo debía ser un espacio de pensamiento crítico (Castilla, 2010, 20) y por lo tanto debíamos estar abiertos/as y poder mediar entre todos los discursos que irían poniéndose en juego⁴.

La co-construcción, sin embargo, fue un proceso que desarrollamos con el grupo a lo largo del tiempo. Sabiendo que se trataba de una propuesta de largo plazo, comenzamos armando encuentros de capacitación tradicional, con presentaciones expositivas donde las educadoras, investigadores, museólogos y bibliotecario exponían información básica sobre el objeto de su trabajo y cómo lo llevaron adelante. Luego, yo como educadora y responsable del proyecto, comencé a trabajar con ellos en el conocimiento del guion del museo.

A lo largo de la descripción de los distintos proyectos iremos desarrollando cómo fuimos complejizando el trabajo hasta llegar a una propuesta plenamente co-creada.

Experiencia piloto: Evita. Una mujer... (2016)

A principios del año 2016 se acercó a nosotros la Fundación Navarro Viola para proponernos el trabajo con sus voluntarios adultos mayores. Luego de reunirnos con las representantes de la fundación y participar de una jornada de capacitación para el trabajo con adultos mayores, convocamos a los tres voluntarios con los que trabajaríamos en esta primera experiencia.

⁴ Lamentablemente la extensión del trabajo no nos permite ahondar en la historia del Peronismo y su significación actual. Simplemente señalaremos que es un movimiento activo en la arena política actual, y es de hecho el partido del presidente en ejercicio.

Se planificó una capacitación centrada en el contenido del museo y en la colección. Con respecto al contenido, se abordó, por un lado, la biografía personal y política de María Eva Duarte de Perón, y por el otro, el período peronista en general (particularmente el llamado peronismo “clásico”, es decir, los años 1945-1955). Como mencionamos más arriba, de esta capacitación participaron también los/as coordinadores/as de las Áreas Investigación, Museo y Biblioteca y Archivo. Luego de finalizada la etapa de capacitación, cada voluntario trabajó en la reelaboración del guion de la sala que habían elegido guiar⁵. Este trabajo incluyó no sólo poner en sus propias palabras la información “dura”, sino también agregar anécdotas personales referidas al recorrido. Además, cada voluntario planteó posibles preguntas para interactuar con el público.

Finalmente, convocamos a distintas instituciones dedicadas a los/as adultos/as mayores para que nos visiten y los/as voluntarios/as pudiesen recibirlos/as⁶.



Grupo de voluntarios Museo Evita con visitantes de ASAC en Museo Evita.

⁵ En general las visitas guiadas por los/as voluntarios/as no incluyen el relato de la totalidad de las salas del museo.

⁶ Todos los grupos que concurrieron pertenecen a instituciones públicas u ONGs que se ocupan de una población en general perteneciente a los sectores populares. Es por eso que, a los desafíos mencionados, se sumaba el desafío extra de poner en contacto personas de la misma generación, pero con diferentes trayectorias de vida.

Entrelazando Historias (2016)

En la segunda mitad de ese mismo año, se decidió articular con el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) –una institución privada– para llevar adelante una actividad pensada exclusivamente para el “Mes del Adulto Mayor”, impulsado por la iniciativa CreandoRED. Como resultaba demasiado extenso recorrer ambos museos en su totalidad, se eligieron tres ejes a partir de los cuales se seleccionarían las obras de arte de MALBA con las que íbamos a trabajar, y las salas del Museo Evita que serían elegidas. Los ejes fueron debatidos en reuniones que incluían a los/as voluntarios/as y a los/as educadores/as de ambos museos. Los ejes consensuados fueron:

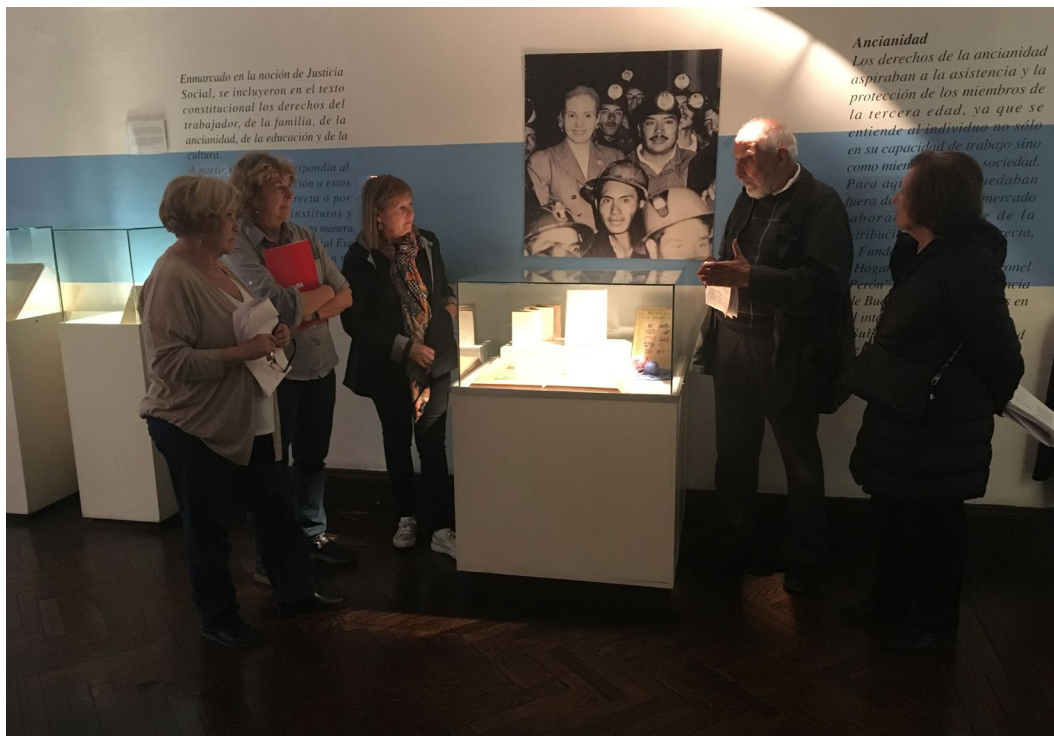
1. Mundo del Trabajo.
2. Mujeres del Siglo XX.
3. Arquitectura (edificios de los museos).

En esta ocasión también cada equipo de educadores/as trabajaron con los/as voluntarios/as para redactar el guion de la visita. También se plantearon instancias de debate con el público.

Trayectorias de Vida (2017)

Una vez consolidado el grupo y la dinámica, y frente a los buenos resultados que había tenido la colaboración con MALBA, en el 2017 decidimos replicar la experiencia. La actividad consistió en una visita al Museo Evita y al MALBA donde los voluntarios actuaron como mediadores culturales para el público en general. La dinámica de elección de los ejes y trabajo con el guion fue igual a la anterior. En este caso los ejes fueron:

1. Políticas Públicas.
2. Reivindicaciones de los trabajadores y otros colectivos sociales.



Voluntarios/as preparando una actividad en Museo Evita.



Grupo Museo Evita - MALBA en MALBA.

La mirada y la Historia (2018)

En marzo de 2018, el MALBA inauguró una muestra de la fotógrafa argentina Sara Facio centrada en su registro del regreso de Juan Domingo Perón a la Argentina, el inicio de su tercera presidencia y su muerte. Era una ocasión única para poder poner en juego no sólo los puntos de conexión entre un museo de arte y nuestro museo, sino también para tender un puente entre dos peronismos totalmente diferentes: el de los años cuarenta y cincuenta, y el de los años setenta.

Con respecto al proyecto específico con adultos mayores, ahora sí estábamos pisando un terreno más difícil, ya que nuestros voluntarios eran ya adultos en los años setenta, y cada uno tuvo experiencias muy diferentes en esa época. Algunos habían tenido una militancia popular más activa, pero para otros la vivencia había sido muy diferente. Debíamos encontrar la manera de tender un puente entre todas estas historias, y elaborar un relato abarcativo que fuera lo más fiel posible a la realidad histórica, sin desdeñar ninguno de los testimonios.

Al mismo tiempo, debíamos anticipar de alguna manera las reacciones e intervenciones del público. El tercer gobierno de Perón fue el momento previo a la dictadura militar que implantó el terrorismo de Estado (los militares derrocan a Isabel Perón, quien fue presidente luego de su marido), así que todos los ciudadanos, hayan vivido en esa época o no, tienen conocimiento de los hechos y opiniones formadas al respecto. Debíamos esperar que las expresarían. Como plantea González de Langarica, los museos deben proponer espacios para plantear las diferencias, pero sin anular las disputas por los sentidos (González de Langarica, 2017). Era de esperar que las distintas memorias entraran en conflicto, pero debíamos aprender a navegar ese conflicto.

Los ejes temáticos a abordar fueron:

1. La imagen como documento histórico y como herramienta de comunicación política.
2. La política en las calles .
3. La potencia simbólica de los funerales públicos de Evita en 1952 y de Perón en 1974.

Para lograr el objetivo de visibilizar la multiplicidad de experiencias acerca de los años setentas y acerca del peronismo, y evitar proponer una experiencia homogeneizadora, los voluntarios decidieron presentarse llevando unas fotografías de ellos mismos en los años setenta. Antes de iniciar la segunda parte del

recorrido, en MALBA, se presentaron y comentaron brevemente cómo vivenciaron el regreso de Perón, y lo que sucedió después. Al finalizar, invitaron al público a comentar sus propios recuerdos y experiencias.



Grupo Museo Evita MALBA en MALBA.

Esta experiencia fue un gran aprendizaje tanto acerca de la dinámica dentro del propio grupo de voluntarios, como de la dinámica con el público, pero también de la relación de los museos históricos con la trayectoria de vida de la comunidad, y cómo, como educadores de museos debemos conectarnos con esas trayectorias de vidas e integrarlas al relato de las instituciones.

Mateando entre museos. De lo criollo a lo popular (2018)⁷

Luego de la emocionalmente intensa experiencia con la actividad de principios de año, para el mes del adulto mayor decidimos convocar a otro museo vecino, el Museo de Arte Popular “José Hernández”, y planificar una experiencia divertida y distendida, aprovechando también que estábamos en primavera y podíamos usar los espacios exteriores.

Como en el caso de nuestra primera experiencia con el MALBA, primero hicimos una reunión con el equipo educativo del MAP a la cual se sumó también su directora. Concurrieron también los voluntarios. En esa ocasión se decidió la dinámica de trabajo (quienes ya habíamos hecho una experiencia la comentamos para poder dar una idea general de lo que se trataba) la fecha y los ejes temáticos.

⁷ Matear (verbo): Tomar mate. Infusión típica del Río de la Plata.

Dado que la actividad iba a estar basada en la muestra temporaria sobre el mate y el facón que iba a inaugurar el Museo de Arte Popular, los temas consensuados fueron:

1. El mate y el facón como símbolo de la nacionalidad.
2. La relación entre peronismo y criollismo.
3. El mate como centro de la sociabilidad argentina.

En esta oportunidad, la actividad culminó con una “mateada” en el patio del museo Evita, donde los voluntarios recitaron poemas, pasaron música folclórica y realizaron una representación teatral de una escena típica campestre humorística⁸. La experiencia fue muy divertida y gratificante, y nos acompañó tanto público general como un grupo de un centro de jubilados de la Ciudad de Buenos Aires.

Consideramos que esta fue verdaderamente una propuesta co-creada, puesto que a la dinámica de trabajo que veníamos desarrollando se le sumó una investigación sobre la temática, puesto que el Museo Evita no cuenta con una sala específica sobre los contenidos tratados.



Grupo de voluntarios en el Museo Evita.

⁸ Se realizó un registro fotográfico y en video de la representación.



Grupo de voluntarios de Museo Evita y Museo de Arte Popular en el patio del Museo Evita.

EL PROYECTO “NUEVAS LUCHAS, LA MISMA INSPIRACIÓN” CON EL PROGRAMA ENVIÓN DE AVELLANEDA

El Programa Envión es una iniciativa pública que tiene como objetivo garantizar los derechos de los jóvenes en el territorio. A finales de 2018 se contactaron con nosotras las encargadas del proyecto en el Partido de Avellaneda de la Provincia de Buenos Aires para tratar de pensar un proyecto conjunto que acerque el museo y la figura de Evita a los jóvenes participantes del programa.

Dado que el 2019 era el Centenario de María Eva Duarte de Perón, se pensó en un proyecto que tuviera como destinatarias específicamente a las niñas y jóvenes del programa. Esto nos parecía importante ya que son las mujeres, en general, quienes tienen menos acceso a las salidas culturales, dado que sus actividades siguen aún restringidas al ámbito doméstico. El proyecto finalmente se concretó entre febrero y junio de 2019, como proyecto de multiplicación de la Beca Ibermuseos que gané para realizar una pasantía en el Museo de Etnología y Arqueología de la Universidad de San Pablo, en marzo de ese mismo año.

En el caso de esta iniciativa conjunta con la sede de Avellaneda, el trabajo estuvo enfocado en garantizar específicamente el derecho a la cultura y la reflexión sobre las problemáticas de género, planificando una actividad participativa y de calidad, que garantizara el acceso de las jóvenes a la ciudad y a espacios culturales dentro de ella. Además, se apeló a la participación activa de las niñas y jóvenes para que pongan en juego sus identidades en la puesta en práctica de un trabajo conjunto.

La primera etapa de co-creación y co-gestión tuvo lugar conjuntamente con las talleristas y operadores territoriales del programa. Como educadora y responsable del proyecto, recorrí algunas de las sedes del programa para conocer el territorio y las actividades que realizan. Era importante para nosotros no llevar una propuesta cerrada sino tener en cuenta intereses y modalidades de trabajo. La propuesta didáctica final fue consensuada con la responsable de las talleristas de Envi3n. Una de las recomendaciones m1s espec1ficas que nos hizo fue no plantear los contenidos de manera “escolar”, sino apelar m1s que nada a las preguntas y a situaciones concretas que relacionen la vida y obra de Evita con el d1a a d1a de estas niñas y j3venes.

En ese sentido, se planificaron una serie de visitas-taller al museo, que consistían en una recorrida por las salas de la exposici3n permanente y por la exposici3n temporaria dedicada a los juguetes de la Fundaci3n Eva Per3n que estaba teniendo lugar en ese momento, y una instancia de taller en las que se tomaba una merienda y se planteaba una pregunta disparadora para que las participantes pudieran hablar sobre ellas, sus opiniones y sus intereses. La cuesti3n del traslado fue resuelta a partir del aporte del Programa Envi3n del transporte que la Municipalidad les provee. Esto era una cuesti3n b1sica dado que estas niñas y j3venes no cuentan con recursos para trasladarse a la capital.



Participantes de las visitas-taller al Museo Evita - Envi3n Avellaneda.



Participantes de las visitas-taller al Museo Evita - Envi3n Avellaneda.

Con el objetivo de que la experiencia pudiese sostenerse en el tiempo, se invitó a las participantes a generar algún producto (fotografía, video, dibujo, escrito, etc.) o iniciativa que reflejara lo visto y reflexionado sobre Evita y su obra de ayuda social. Estas iniciativas fueron compartidas en las redes sociales del museo, para generar visibilidad sobre las jóvenes y su cultura.

Finalmente, para alentar el aprovechamiento del museo como espacio propio y público se nombre a las participantes “Embajadoras del Museo Evita”, y se les entregó una credencial para que puedan acceder al museo con los acompañantes en el momento que quisieran.



Participantes de las visitas-taller al Museo Evita con sus credenciales - Envi3n Avellaneda.

Hemos mencionado a lo largo de esta breve presentaci3n la importancia de que el museo sea un espacio p3blico, abierto, plural y donde pueda ejercerse el pensamiento cr3tico y se pongan en juego las diferentes identidades. Consideramos que este 3ltimo proyecto fue exitoso en el sentido de pensar el museo y sus objetos no desde lo que nosotrxs tenemos para ofrecer, y el conocimiento que podemos impartir, sino a partir de los nuevos significados que estas ni3as y j3venes pod3an ofrecernos sobre el espacio que conocemos.

BIBLIOGRAFÍA

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

Aidar, G., Chiovatto, M. UN MUSEO, TANTOS MUSEOS. Acciones educativas para inclusión sociocultural en la Pinacoteca del Estado de São Paulo. Disponible en: https://museu.pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/sites/2/2017/01/MILA_CHIOVATTO_GABRIELA_AIDAR_un_museo_tantos_museos.pdf

Campos M; Gaete; Silva R. (2016). El desafío de un espacio público inclusivo. *Revista MGC: Revista de gestión cultural del magíster en gestión cultural*, pp. 8-11.

Castilla, A. (2010). La memoria como construcción política, En Castilla, A. (Comp.). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.

Delgado, M.S. y Susena, V. (2018). *Guía Práctica de Accesibilidad Cultural*. Ministerio de Cultura de la Nación

Fundación TyPA (2017). *Adentro-Afuera. Ideas y ejercicios para conectar al museo con su entorno*.

González de Langarica, F. (2020). Lo público y lo común en el museo. Entrada de blog: <https://www.linkedin.com/pulse/lo-p%C3%BAblico-y-com%C3%BAn-en-los-museos-florenzia-gonzalez-de-langarica?articleId=6668008319468269569>

González de Langarica, F. (2017). Repensar los museos en primera persona del singular y plural. En: <https://www.educathyssen.org/centro-estudios/educacion-museos/repensar-museosprimera-persona-singular-plural>

Llamazares, E. (2018). *Guía de Accesibilidad en Museos*. Secretaría de Cultura de la Nación. Disponible en: https://www.cultura.gob.ar/media/uploads/publicacion_accesibilidad_corregida_28_05.pdf

Dreams, changes and landscape

Raul Dal Santo

ESP

En 2008, se fundó el ecomuseo de Parabiago (Italia) en el contexto urbano de Milán, caracterizado por la incapacidad de los habitantes para sentir el valor del patrimonio vivo. A través de procesos de participación, la capacitación de las personas, el gran uso de principios de subsidiariedad y corresponsabilidad, el ecomuseo facilitó el trabajo de una vasta red de partes interesadas; esta red ha podido mapear el patrimonio cultural, cuidarlo, administrarlo y regenerarlo. El ecomuseo está trabajando no solo para implementar sino también para inspirar, más allá de sus límites, cambios metodológicos, relacionales y sociales. Tales cambios, a su vez, contribuyeron a modificar el paisaje y hacer realidad algunos “sueños” de la Constitución italiana.

FR

En 2008, l'écomusée de Parabiago (Milan, Italie) a été fondé dans un contexte urbain caractérisé par l'incapacité généralisée des habitants à percevoir la valeur du patrimoine vivant. Grâce à des processus participatifs, à la «capacitation» des personnes, à une large utilisation des principes de subsidiarité et de coresponsabilité, l'écomusée a facilité le travail d'un vaste réseau d'acteurs. Ce réseau a pu cartographier, prendre soin, gérer et régénérer le patrimoine culturel. L'écomusée travaille non seulement pour mettre en oeuvre, mais aussi pour inspirer, même au-delà de ses frontières, des changements méthodologiques, relationnels et sociaux. Ces changements, à leur tour, ont contribué à changer le paysage et à concrétiser certains "rêves" de la Constitution italienne.

ENG

In 2008, the ecomuseum of Parabiago (Italy) was founded in the Milan urban contest, characterised by inhabitants' inability to understand the value of the living heritage. Through participation processes, the people empowerment, the large use of principles of subsidiarity and co-responsibility, the ecomuseum facilitated the work of a wide network of stakeholders; this network was able to mapping the heritage, to take care of it, to manage and regenerate it. The ecomuseum is working not only to implement but also to inspire, also beyond its border, methodological, relational and social changes. Such changes, in turn, contributed to modify the landscape and make some italian Constitution “dreams” real.

PREFACE

I'm writing about dreams. Many Italian dreams became law when the Republic Constitution was approved in 1947. The Constitution itself is a dream to achieve every day. Italian ecomuseums are tools to realize some of the Constitution dreams. We can explain cultural institutions such as ecomuseums through Italian Constitution: "A practice of active citizenship that, in accordance with the principle of subsidiarity, (art. 118 of Italian Constitution) aimed to take care of landscape and the heritage (art. 9) to contribute to the material and spiritual progress of society, (art. 4) and the full development of the human person (art. 3.2)" (Dal Santo, 2019).

How can we make dreams real? The inspiration of the future needs permanent change of the present. Ecomuseums and museums as "places of the muses" can inspire people to address the needs of change. Museums with insight from the past as well as with creativity of the muses, can help to forge a public vision for the 21st century (Worts, 2016).

Ideas are able to make changes if they are followed by actions and in presence of a breeding ground. According to Hugues de Varine, the living heritage is the humus, the breeding ground, and the root of the future. Everybody should take charge of it, through a voluntary process of governance of cultural, social and economic change, rooted in living heritage, with the prospect of sustainable local development (Varine, 2005).

Therefore, both a breeding ground, the cultural heritage, and permanent changes of the present are necessary to inspire the future.

The Italian current situation, which has seen a reduction in private assets, dictates to better recognise and enhance common goods. However, on the one hand the community does not often recognise these goods as community heritage. On the other hand, the governance model is often based on the logic of bipolar administration "administrator-administered"; for this reason it does not allow the community to mobilise its resources. The community cannot express ideas and implement changes and actions for the solution of problems that, because of their complexity, cannot often be solved by the Institutions alone (Arena, 2006).

The innovation of tradition and a participation process in continue are needed. But what kind of participation do we need to change reality? We should go up the stairs of participation to the empowerment to make people able to carry out projects for the common interest (Dal Santo, 2019).

ITALIAN ECOMUSEUMS

In 2014 Italian ecomuseums found a national network.

They started a constituent phase defined tools, methods and specific objectives of the network. Italian ecomuseums shared a “Strategic Manifesto” aimed to contributing in the creation, development and evolution of ecomuseum experiences that can produce virtuous models of sustainable local development. The goal is a new museology, increasingly committed to finding alternative strategies for local development.

These strategies are related to the local communities’ desire for change, as well as to a practice that encourages the management and use of cultural, environmental and landscape heritage, with the purpose of local and community development. An ecomuseum differs from other cultural institutions, since it is progressively built on a special heritage: a group of people, whose sensitivity and energy are mobilised to reach sustainable development (Dal Santo, 2019).

THE PARABIAGO LANDSCAPE ECOMUSEUM

Parabiago is a town of about 30.000 inhabitants near the City of Milan (Italy) with a sick landscape. Biological diversity loss, unbalancing and physical separation between human and natural habitats, dysfunctions of landscape apparatus are symptoms of diseases of the “invisible landscape”: social relationship, a consuetudinary use of places and resources, rules and procedures for cohabitation and reciprocity and last but not least the “placelessness” syndrome: inhabitants don’t appreciate the “small scale” living heritage that characterize the city landscape. It is necessary to operate directly on diseases to intervene indirectly on symptoms. Since these are cultural diseases, the cure needed concerns the community (Dal Santo, 2017).

The landscape ecomuseum of Parabiago was born in 2008 to answer the diseases described above. It is a cultural institution established inside a local Agenda 21 project, a volunteering process started by the Municipality of Parabiago in 2002, aimed at the sustainable local development and based on the active participation of citizens. The ecomuseum is managed by the Municipality of Parabiago. It was accredited by Lombardy Region, according to the regional legislation (Dal Santo, 2009).

MAPPING THE HERITAGE

The realisation of a parish map was the first programmed action in the phase of planning of the ecomuseum. The parish map both documents the present of a place, and helps people to understand the past that made it; it also helps the community to improve and enhance places and landscape. In the map, it is possible to detect the wishes of the community (Clifford, Maggi, Murtas, 2006).

The parish map of Parabiago, one of the first in Lombardy Region, was started in 2007. A working group constituted within the forum of citizens met regularly to design the map. The working group first composed a questionnaire that was submitted to the citizens (about 400). Citizens were asked to indicate the heritage elements characterizing Parabiago's landscape and those that have highest value for them. Moreover people could suggest the heritage elements that should be reclaimed and enhanced by the ecomuseum.

The working group recorded the cultural heritage in according to results of a survey and to maps realised by local schools (about 270 students involved). An inventory of the heritage was made with the elements to include in the map, according to cultural and social criteria. The map was printed in 2008 and distributed to all the families of Parabiago. 16,000 copies were printed (including subsequent updated reprints).

The parish map does not end with its printing. It is a participatory process, a permanent and updatable "archive", of the tangible and intangible heritage of a territory.

To update and implement its contents, a multimedia map was realised. It contains the follow-ups related to the heritage included in the parish maps of Parabiago. After this map the ecomuseum used the tool of the participatory mapping to realize with other local partners parish maps of the Mills Park (2009), the routes map of the Olona river valley (2018) and the Parabiago students parish map (2019)¹.

EMPOWER PEOPLE TO TAKE CARE OF LANDSCAPE

The Ecomuseum of Parabiago was designed, and is working, not according to the traditional logic which consists in the institution planning and ac-

¹ Maps and the used methodology are available online at <http://ecomuseo.comune.parabiago.mi.it/ecomuseo/MAPPE.htm>

ting “for” the community, often excluding people from the decisional and design processes. The plan and the work of this ecomuseum are carried out “with” the community, according to the logic of the participatory planning and active citizenship. A public participation forum was created. Owners of lands and the cultural heritage, municipalities, museums, parishes, water treatment companies, associations, farmers, traders and artisans, public and private educational institutions and single citizens, were encouraged to inform, to discuss and interact, to shape the idea of the ecomuseum, to design a multiannual action plan and activate their resources, knowledge and skills to realise the planned actions.

For the Parabiago Ecomuseum, the process of participation is at least as important as the results and the outcomes of the planned action. In fact, the interaction of the local actors is essential in order to create a sense of place and community.

The aim is not only the realisation of participatory activities, but also triggering cooperation agreements with citizens, for the care, management, and regeneration of the cultural heritage and the landscape in accordance with article 118 of the Italian Constitution. In this way, the ecomuseum becomes a facilitator that makes people able to release energies, and share resources inside the community itself, for the common interest. The agreements were both formal and informal. To regulate and promote the shared administration, the Municipality of Parabiago that manages the ecomuseum, in 2016 approved the Regulation for the active participation of the community to promote the resilience processes for the care, the regeneration of urban spaces, social cohesion and security².

The reopening and reuse with cultural purposes of the Saint Ambrogio's church, the cleaning and reuse with natural purposes of the Riale irrigation ditch, the fish restocking of the Olona river, the cleaning of its banks and the opening of views on the watercourse, the care and regeneration of the municipal lands, many cultural initiatives to bring people closer to heritage, are examples of the activities carried out with the community, through the cooperation agreements. Thanks to a renewed socialisation between the partners interested, some elements of heritage and landscape have obtained a new life or a new use. For example, the Cistercian's church and S. Ambrogio's abbey, once closed to the public, are reopened for guided tours, historical re-enactments, concerts, educational activities and work experiences for students of the nearby high schools.

² The activated cooperation agreements and the used methodology are described at http://ecomuseo.comune.parabiago.mi.it/ecomuseo/partecipa_ev.html

EMPOWER PEOPLE TO TAKE CARE OF LANDSCAPE

Farming is not the main economic activity in Parabiago, but agricultural lands are very important feature of its landscape and a link between man and nature.

The Ecomuseum developed cooperation agreements to plan and implement actions about this issue.

The Ecomuseum proposed a project on the theme of the Milan EXPO “Feeding the planet, Energy for life!” to the local community in 2015. The short food supply chain of the Parabiago bread was activated by many local stakeholders; loaves are made in local bakeries with whole wheat flour; they are produced with mother yeast, Parabiago water and salt; the flour made from soft wheat of an ancient variety called “San Pastore” is stone milled in the last water mill in the area; 170 hectares of agricultural fields are cultivate with the conservative agriculture which intervenes in a minimum manner on the ground; it preserves biodiversity and humus, it provides cover crops after the harvest and avoids the development of weeds; the fields are fertilized by the compost produced in a local farm from vegetable waste coming from the public and private gardens of Parabiago. Local bakeries sell the bread that is also served in School canteens.

In this process, the life cycle of products is extended and CO2 emissions are reduced (fig. 1).

This was the first of many products with trademark that certifies that the product is made in Parabiago (Municipal Denomination of Origin, De.C.O. is the Italian acronym)³. They are all characterised by the tradition (how products were once grown and produced) and innovation (how to product both local food respecting the environment and, at the same time, ecosystem services i.e, the landscape) (Fanzini, 2019).

³ The De.C.O. products are described at http://ecomuseo.comune.parabiago.mi.it/ecomuseo/deco2_ev.html

Ecomuseum of the landscape of Parabiago

```
graph TD; Title[Ecomuseum of the landscape of Parabiago]; Title --> Water[water of Parabiago De.C.O.]; Title --> Baking[artisan bread baking with yeast in 2 bakeries: bread of Parabiago De.C.O.]; Title --> Flour[whole Parabiago flour De.C.O. the trademark of "made in Parabiago"]; Title --> Milling[stone milling in the last water mill in the area]; Title --> Wheat[ancient wheat "S. Pastore" 5000 Kg/y]; Title --> OtherCrops[Other crops including Parabiago rice De.C.O. 1280 Kg/y]; Title --> Fertilization[Fertilization with compost and conservation agriculture 170 ha/y]; Title --> CulturalLandscape[cultural landscape]; Title --> Education[education projects]; Title --> School[school canteens: once a week]; Title --> Waste1[vegetable waste from public gardens 600 tons/year]; Title --> Waste2[vegetable waste from public gardens 600 t/y]; Title --> Compost[compost production 1100 t/y]; Title --> Retail[retail in 3 bakeries]; Title --> Biodiversity[more biodiversity in the soil]; Title --> CO2[less CO2 emissions]; Title --> Cover[cover crops]; Title --> Ambrosia[less Ambrosia allergenic plant]; Water --> Baking; Baking --> Flour; Flour --> Milling; Milling --> Wheat; Wheat --> OtherCrops; OtherCrops --> Fertilization; Fertilization --> CulturalLandscape; Fertilization --> Education; Fertilization --> School; Fertilization --> Retail; Fertilization --> Biodiversity; Fertilization --> CO2; Fertilization --> Cover; Cover --> Ambrosia; Waste1 --> Compost; Waste2 --> Compost; Compost --> Fertilization; Education --> CulturalLandscape; School --> Baking; Retail --> Baking;
```

school canteens: once a week

education projects

vegetable waste from public gardens 600 tons/year

vegetable waste from public gardens 600 t/y

compost production 1100 t/y

retail in 3 bakeries

artisan bread baking with yeast in 2 bakeries: [bread of Parabiago](#) De.C.O.

[water of Parabiago](#) De.C.O.

[whole Parabiago flour](#) De.C.O. (the trademark of "made in Parabiago")

stone milling in the last water mill in the area

[ancient wheat "S. Pastore"](#) 5000 Kg/y

Other crops including [Parabiago rice](#) De.C.O. 1280 Kg/y

Fertilization with compost and [conservation agriculture](#) (170 ha/y)

[cultural landscape](#)

more biodiversity in the soil

less CO2 emissions

cover crops

less Ambrosia (allergenic plant)

5/2019

BEYOND THE ECOMUSEUM BORDER

The projects by the ecomuseum and the Mill Park, included in the “Olona Charter”, were incorporated into the new four-year action plan of the Olona, Bozzente, Lura, and Southern Lambro rivers Contract, approved in 2017 by the Lombardy Region, which defines the system objectives and four sub-actions: coordination of activities defined at local level with the planning of the entire basin, use, maintenance, and ecological connections (Fanzini, 2019).

CONCLUSIONS

Helder Camara, Brazilian archbishop, said “When one dreams is only a dream; when many dream together, it is the beginning of a new reality”.

The dream of the Italian Constitution needs many efforts to be realized in the everyday life. The results obtained by the Parabiago ecomuseum can be read in relation with the changes that have been produced or triggered within the community: changes in the way work is done, cultural changes, in particular linked to the relational and social dimension, and finally physical changes the increasing the quality of landscape, both from a cultural and perceptive point of view, and from a point of view of health and safety of the agro-ecosystem.

The landscape ecomuseum of Parabiago, through the permanent participatory processes, the enhancement of skills, knowledges and resources of the territory, the extensive use or the principles of subsidiarity and co-responsibility, took over the role of facilitator to cure the invisible landscape diseases. It carried out this role within a complex network of actors: institutional, economic, non-profit sector, and individual citizens with a wide convergence between stakeholders; the network was able to know the community heritage, taking care of it, managing, and regenerating it, realizing cooperation agreements that were implemented with great human resources. A model of governance and a territory project were originated, that were able to address and integrate physical, managerial and procedural aspects, and to bridge the general interests with interests of the private sector.

The recent monitoring carried out by the Lombardy Region showed that the Parabiago ecomuseum maintained the requirements of the regional legislation on the theme of ecomuseums. After the monitoring of ecomuseums, the Lombardy Region approved new accreditation criteria, also inspired by the work of the Ecomuseum of Parabiago.

Infact the Parabiago ecomuseums tried not only to implement, but also to inspire changes, primarily in methodological, relational and social dimensions, that in turn have contributed to change the quality of landscape, even beyond the border of the ecomuseum.

BIBLIOGRAFÍA

Arena, G. (2006). *Cittadini attivi: un altro modo di pensare all'Italia*. Roma-Bari: Laterza.

Clifford, S.; Maggi, M. & Murtas, D. (2006). *Genius Loci: perché, quando e come realizzare una mappa di comunità*. Collana Strumentires n. 10. Torino: IRES Piemonte. Available at: www.digibess.it/fedora/repository/openbess:-TO082-01684

Dal Santo, R. (2019). The contribution of italian ecomuseums to shape the future of landscape, into Fanzini, D.; Tartaglia, A. & Riva, R. (2019). *Project challenges: sustainable development and urban resilience*. Santarcangelo di Romagna : Maggioli. Available at: <http://hdl.handle.net/11311/1124833>

Dal Santo, R. (2009). L'Ecomuseo del Paesaggio di Parabiago, into Fiore, F. & Zerbi, M.C. (2009). *Sviluppo sostenibile e risorse del territorio. Il ruolo del patrimonio rurale*. Torino : Giappichelli.

Dal Santo, R.; Baldi, N.; Del Duca, A. & Rossi, A. (2017). The Strategic Manifesto of Italian Ecomuseums, into "Museum", n. 69, pp. 86-95. Available at: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/muse.12153>

Dal Santo, R. & Vignati, L. (2017). Inspiring the Future of Cultural Landscape, into Riva, R. (2017). *Ecomuseums and cultural landscapes. State of the art and future prospects*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.

Fanzini, D.; Riva, R. & Dal Santo, R. (2019). Pact for the river renaissance of the Olona valley into Fanzini, D.; Riva, R. & Dal Santo, R. (2019). *Sustainable mediterranean construction*, n.10/2019. Available at: http://www.sustainablemediterraneanconstruction.eu/SMC/The%20Magazine_n.10.html

Riva, R. (2017). *Ecomuseums and cultural landscapes. State of the art and future prospects*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli. Available at: <https://re.public.polimi.it/handle/11311/1041602>

Varine, H. de (2005). *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*. Bologna: Clueb.

Worts, D. (2016). Museums: Fostering a Culture of 'Flourishing', into "Curator The Museum Journal", volume 59, n. 3, July.

Un Museo para Tomé. Planificación museológica participativa

Daniel Cartes & David Romero

ESP

En tiempos de levantamiento ciudadano Tomé re-vive diversas problemáticas patrimoniales. Desde el anhelo por un museo y a través del proyecto *Museo de Tomé, Chile Etapa I Estudio de factibilidad* se propicia un primer antecedente formal y participativo en que la comunidad discute y manifiesta cuáles podrían ser los marcos para su concreción. Sin colección, sin edificio y con ganas, la comunidad le exige al museo un comportamiento con ella y su territorio, proyecta su tipología e imagen institucional y por ende los marcos para su colección y eventual política de adquisiciones. En Tomé se busca que esta participación sea estructural y permanente no esporádica ni utilitaria.

FR

En ces temps de soulèvement citoyen la ville de Tomé ranime la flamme de divers projets relatifs à son patrimoine à travers l'ambition de création d'un musée spécifique. La première étape du projet « Musée de Tomé, Chili » (étude de faisabilité) a constitué un premier élément formel et participatif par lequel la communauté a défini ce que pourraient être le(s) cadre(s) dans le(s)quel(s) pourrait s'inscrire sa réalisation. Actuellement sans collections, sans bâtiment, la communauté tomécine demande avec force et envie que cette nouvelle institution soit représentative de la population et du territoire communal afin de définir sa typologie, son image institutionnelle, donc les cadres pour la constitution et la politique d'acquisition de ses futures collections, la volonté étant que cette action soit structurelle, permanente et non intermittente et utilitaire

ENG

In times of citizen uprising, the city of Tomé is experiencing a revival of diverse heritage issues. Responding to the desire for a museum, an initial foundation of a formal and participative nature is laid in which the community discusses and manifests plans for its realization. With no collection, no premises, but with desire, the community requires the museum to relate with it and with its territory. In doing so it projects expectations with regard to typology and institutional image, thereby outlining the shape that the collection and eventual policy of acquisition is to assume. In Tome it is desired that this participation be structural and permanent rather than sporadic and utilitarian.

Luego de la quiebra de la emblemática y centenaria Fábrica Textil Bellavista Oveja Tomé (1865) en el año 2007 y acaecido el terremoto del 27 de febrero de 2010, solo por nombrar dos hitos significativos, se observa un aceleramiento del proceso de desindustrialización en la ciudad de Tomé, región del Biobío. El Estado, a través de sucesivas intervenciones de programas como Quiero Mi Barrio (barrios Bellavista y California), Pro Empleo, CONACE Previene Tomé y otros, ha intentado compensar el cambio de modelo económico y sus consecuencias sociales; por otra parte, han irrumpido comercios de cadena y una incipiente economía de servicios ligada al turismo de ocio que han terminado por desplazar el capitalismo proteccionista que caracterizó a la comuna por alrededor de 100 años.

En este contexto, ciertas comunidades fueron adquiriendo conciencia del fenómeno patrimonial, generando diversas formas de organización colectiva. Un ejemplo de esto último es el Consejo Comunal para el Patrimonio de Tomé (2009), el cual emerge como respuesta ciudadana en contra del intento de la Municipalidad de remodelar la tradicional plaza pública de la ciudad. Esta agrupación, compuesta por ciudadanos interesados en la protección del patrimonio local (en gran parte hitos vinculados a la historia textil de Tomé), ha sido parte de un proceso de patrimonialización al que posteriormente se sumarían entidades universitarias, estatales y culturales. El hito más importante del último tiempo lo constituye la declaratoria como Monumento Nacional de la Fábrica Textil Bellavista Oveja Tomé (2017), un logro gestado por organizaciones ciudadanas entre las que se cuentan el Consejo Comunal para el Patrimonio de Tomé y la Mesa Ciudadana por el Patrimonio de Tomé.

Dentro del proceso de patrimonialización al que hacemos alusión, la creación de un museo en la ciudad de Tomé se ha transformado en un sentido anhelo de la comunidad, en tanto se presenta como un espacio necesario para la conservación y conocimiento de su importante patrimonio cultural e histórico, y, también, como un potencial de desarrollo turístico y económico. Así, como consecuencia de la preocupación por el tema patrimonial y museal, han surgido iniciativas desde la comunidad para realizar ciertos ejercicios de colección o simplemente para intentar “musealizar” el patrimonio en cuestión. Nuestro proyecto *Museo de Tomé: Etapa I Estudio de factibilidad*, constituye el primer ejercicio de sistematización en torno a lo que la comunidad tomecina conoce, imagina y demanda respecto de un futuro museo en la ciudad.

Este proyecto se enmarca dentro de una realidad económica y cultural en donde el Estado chileno juega un rol subsidiario, y consecuentemente son las iniciativas ciudadanas las que se ven empujadas a visibilizar sus necesidades y demandas en torno a un anhelo tan importante como es la concreción de un museo. Adicionalmente, dicho escenario somete a este tipo de iniciativas a una dinámica de competencia con otros proyectos culturales que también demandan la subvención estatal. Acá es donde la planificación museológica participativa toma especial relevancia al mostrar el aporte y viabilidad de un museo a partir de ejercicios que involucran a la comunidad en su más amplia concepción. Una planificación museológica orientada en tal dirección, responde al deseo de la ciudadanía por incidir en las políticas que afectan su entorno y su memoria histórica, para dejar de ser meros espectadores u objetos de estudio de proyectos e investigaciones que, por ejemplo, hacen del patrimonio un campo de extractivismo académico y/o económico. Se comprende entonces que la elaboración de instrumentos de planificación museológica que impliquen a la comunidad, constituye una forma de viabilizar las necesidades patrimoniales y ciudadanas. Bajo esta perspectiva tomamos en consideración ciertas experiencias históricas, como la Mesa de Santiago de Chile de 1972, de la cual emana la idea de volcar a los museos hacia la comunidad, carácter propio de la nueva museología que nos mueve como profesionales de la cultura a mirar a las personas antes que a las instituciones. También, consideramos la museología crítica como una herramienta necesaria para reflexionar en torno a los museos en un contexto de precariedad económica y crisis institucional.

HACIA UN MUSEO CON IMPRONTA LOCAL

El año 2017 iniciamos un trabajo de gestión e investigación con el objetivo de aproximarnos a la elaboración de un plan museológico que pueda establecer, desde una mirada ciudadana, la viabilidad de un museo para la ciudad de Tomé. El marco de referencias que manejábamos estaba dado por definiciones de la UNESCO e ICOM y cierto deber ser de los museos en el mundo actual en términos de su responsabilidad con el cuidado del patrimonio y de su relación con el entorno (nueva museología). No obstante, ninguna de estas referencias debía estar exenta de la voluntad y participación activa de la ciudadanía. Esta fue una determinante autoimpuesta por el equipo (integrado además por Gonzalo Ortega y Darwin Rodríguez), el cual a su vez participa del activismo cultural

local. Adicionalmente, es preciso mencionar que el museo para Tomé representa, hasta el momento, una intención o anhelo manifestado en repetidos ejercicios de muestra de objetos patrimoniales en el espacio público, pero todavía no se ha visto materializado el apoyo y/o compromiso de autoridades, tampoco una formalización de proyecto o el establecimiento de una colección que sirva de base y/o pretexto para proyectar espacialmente un museo.

Este punto es determinante para la toma de posición del equipo investigador, ya que posibilita un accionar crítico y político sin responsabilidades materiales urgentes que impliquen hacerse cargo de un espacio que sirva de albergue a una serie de objetos patrimoniales preexistentes. De esta forma se abre la gran posibilidad de explorar, junto a la comunidad, la posibilidad de un futuro museo sin condicionantes como una colección o un espacio preestablecidos, sino simplemente a partir del anhelo de tener un museo y dejando abierta las múltiples alternativas que ello contempla: un museo concepto, un museo online, un museo de barrio, un mausoleo o cualquier otro. Esta lógica contrasta con el escenario en el que habitualmente se ve inmersa la museología institucionalizada en tanto disciplina que va resolviendo tareas sobre realidades materiales ya dadas.

Es por ello que el proyecto denominado *Museo de Tomé: Etapa I Estudio de factibilidad*, conociendo y haciéndose cargo de esta realidad, buscó como primera acción reunir en diálogo a la ciudadanía y a expertos en ciertas materias afines a la musealidad para perfilar un relato mínimo que arrojase pautas de escala, tipología, colección, temporalidades, énfasis, territorio, etc., para de este modo poder encaminarnos a la elaboración del plan museológico definitivo. Fue una semana de charlas/ taller bajo los siguientes ejes:

- Día 1: Conformación de museos
- Día 2: Conservación y documentación
- Día 3: Gestión de espacios culturales
- Día 4: Perspectiva de género y museos de barrio
- Día 5: Musealización de la memoria
- Día 6: Exposición de conclusiones

Cada jornada se dividía en dos secciones. Comenzaba con la exposición por parte de un invitado(a) experto(a) con una charla de alrededor de 30 minutos y posterior ronda de preguntas, y una segunda sección caracterizada por la voz ciudadana bajo la metodología *World Coffee*. La intención era que la comunidad pudiera informarse, y luego preguntar y debatir en las mesas de trabajo. Dado el carácter participativo que asignábamos a la actividad, realizamos un importante

trabajo de difusión en redes sociales, radios y televisión de la comuna, haciendo un llamado amplio e invitando directamente a organizaciones vinculadas con el patrimonio, tales como sindicatos de ex trabajadores textiles y agrupaciones culturales de la ciudad. Esto nos permitió contar con un grupo de participantes que ascendió al total de 40 personas, cifra que solo presentó pequeñas variaciones durante el transcurso de los seis días de trabajo. De este modo, logramos que la participación fuera constante y que la mayoría de los y las asistentes se involucraran de principio a fin; por otra parte, conseguimos conformar un grupo heterogéneo el cual incluía a estudiantes, docentes, ex trabajadores textiles, artistas y agentes vinculados al patrimonio y a la actividad cultural de la ciudad.

Se discutieron cuatro preguntas por día, las cuales se relacionaban con el tema tratado en cada charla. Siguiendo la metodología de World Coffe, el total de asistentes se dividía en cuatro grupos que iban rotando por igual cantidad de mesas, elevando así el nivel de la discusión. Cada mesa estaba dirigida por un anfitrión que mediaba las preguntas y una persona dedicada exclusivamente a la captura de apuntes y testimonios. De esta forma, el aporte ciudadano, capturado íntegramente en audio y registrado textualmente en el momento, nos permitió elaborar el documento titulado *Un Museo para Tomé. Un ejercicio de Planificación Ciudadana y Participativa* (Cartes, 2018), en el que se resumen las conclusiones generales obtenidas en el transcurso de las jornadas. El sexto día, una vez terminadas las charlas/ taller, el equipo ejecutor compartió las conclusiones finales que condensaban toda la semana de trabajo con la comunidad en una actividad de cierre. El criterio usado para redactar las conclusiones fue considerar y sistematizar la opinión de la comunidad, ya que la charla del experto(a) era considerada solo un detonante para el debate.

CONCLUSIONES

Hasta el momento se puede concluir que la comunidad asistente no desea un museo de barrio, porque en sus afirmaciones apuntan que a estos se les hace complejo cumplir con ciertos requerimientos en términos de conservación preventiva, documentación, mediación y otros, asuntos que sí le son más exigibles a un museo de una escala mayor. Consecuentemente, señalan que la escala del museo debe responder a la importante historia y diversidad de piezas que conforman la totalidad del patrimonio local, así como dar impulso a la incipiente economía ligada al turismo. Sin embargo, al mismo tiempo le exigen a este

museo un comportamiento de uno de menor escala, como lo sería un museo de barrio o comunitario, entendiéndolo como más cercano a las personas, volcado a la calle y manejando códigos más comunes con los ciudadanos. En este sentido, se percibe una crítica al carácter solemne que usualmente se le asigna a los museos (y que algunos de estos siguen reproduciendo), afirmando así que un futuro museo en Tomé debiera abordar las micro-historias de sus ciudadanos comunes y de aquellos que han alcanzado connotación histórica.

Así, dentro de la preocupación por abordar la historia local, cobra especial interés el ámbito artístico en donde se encuentran nombres de artistas locales relevantes a nivel nacional, tales como Alfonso Alcalde, Rafael Ampuero y Vicente Gajardo, entre otros. Por ello deducimos entonces que tipológicamente anhelan un museo de ciudad que recoja las diversas manifestaciones culturales que se han dado desde antaño a la vez que se haga cargo de la riqueza artística de la ciudad. Con este punto la comunidad está siendo muy explícita afirmando que no solo quiere ver expuesta la historia industrial, desea ver otras expresiones como aquellas vinculadas a la actividad artística, la ruralidad, artes de pesca o el pasado mapuche/lafquenche, por ejemplo. Si bien el ejercicio realizado es acotado, deseando mostrar más bien un impulso para la concreción de un museo, sí muestra rasgos suficientes para decir que la comunidad desea intervenir activamente en su funcionamiento y por ende en cómo se incluyen determinados objetos patrimoniales. También esboza la forma en que desea relacionarse con estos objetos una vez dentro del museo, excluyendo exposiciones y mediaciones inabordables o inalcanzables, cuestionando el lenguaje académico frecuentemente utilizado por guías y otro tipo de personal. No obstante lo anterior, emerge la problemática del museo de barrio como una posibilidad cierta de hacer posible el museo de Tomé dada sus escalas más acotadas, y aunque el Estado o el sector privado no desee un museo ahí está la comunidad con ganas de concretarlo y así levantarlo legítimamente. Ante la pregunta por el museo que desea Tomé, al equipo investigador también le interesaba el cómo se levanta un museo, sea cual sea su tipo. Por lo tanto, en el problema de levantar un proyecto museal también está incluido el problema del museo de barrio. Como equipo se decide no ser parte de un proceso que busque levantar un museo sin reflexión y ni proceso participativo, por más legítimo que pueda serlo.

Resulta notable también el contraste vital que simbolizan las afirmaciones actuales de la comunidad respecto a las de décadas pasadas, en donde se pensaba el museo desde una problemática espacial, siendo prioridad un lugar amplio para poder albergar las grandes máquinas textiles y que éstas dieran cuenta

al público y a las futuras generaciones del proceso textil, desde la materia prima de la lana en la oveja hasta que la tela era convertida en piezas de elevada confección. Ello reafirmaba el lugar preponderante de la industria textil en la historia y vida de muchos tomecinos y tomecinas, lo cual tendía a excluir otros relatos que también podían ser objeto de musealización. Ciertamente, en aquellos años no se tenía la perspectiva histórica que se tiene hoy, más específicamente, no había acontecido el trauma posterior al cierre definitivo de las fábricas. Hoy en cambio, la comunidad emana opiniones críticas respecto del rol que tuvieron las fábricas textiles y del sentimiento de nostalgia asociado a ellas, opiniones que, por ejemplo, enjuician el paternalismo industrial y las segregaciones de género que reproducía el modelo industrial. Perspectivas que problematizan la historia, pero que se corresponden con las posturas de la nueva museología o inclusive con la museología crítica.

Así, si bien en la población más adulta (ex fabricanos) ha perdurado un discurso caracterizado por la añoranza, legítimo y entendible, hoy se han propiciado otro tipo de subjetividades que abren el debate y el cuestionamiento del pasado. Con ello y paulatinamente, la comunidad participante en el ejercicio tiende a asumir como propia una cierta responsabilidad o compromiso en tanto plantea la necesidad de una relación recíproca con el futuro museo, exigiendo al mismo tiempo una participación amplia y activa en su funcionamiento, alejándose de este modo de ciertas tendencias que tienden a asimilar a la comunidad y el público como una sola entidad. En este sentido, un aspecto interesante a considerar es que entre los asistentes a la actividad se contaban varios dirigentes o representantes de organizaciones locales, manifestando así un trasfondo de responsabilidad para con un colectivo. Adicionalmente, esta dimensión colectiva proviene de una comuna en donde existe una red de agrupaciones, clubes deportivos, juntas de vecinos y otras que son muy activas, muchas de ellas atribuibles al accionar de las mismas fábricas que las propiciaron. Todo lo anterior debe entonces ser considerado al momento de desarrollar el plan museológico para un futuro museo en la ciudad de Tomé.

El plan museológico (Chinchilla, s.f.) es un instrumento técnico de planificación en el que se proyectan, entre otras cosas, la política de adquisición del museo. Sin embargo, antes de su enunciación debe idealmente clarificarse qué define al museo y con quienes, configurando así su definición institucional, explicitando un orden preexistente que define los marcos de la colección para, de esa forma, luego decidir la incorporación de objetos a la colección. Por consiguiente, si la comunidad ha de intervenir en aspectos como la política de adquisiciones

(Arrieta, s.f) ya mencionada, quizás debiese existir una estructura formal para que no sólo participe, sino que forme parte de la entidad. La tradicional discusión desde la disciplina museológica acerca del rol que deben tener los conservadores de museos acompañados con personal altamente capacitado (León, 2016) no debiese excluir otros saberes no académicos. La experiencia demuestra que hoy se vive un proceso de paulatina apertura, por ejemplo, con la inclusión de guías o mediadores comunitarios. Desde la museística y/o academia existe cierta propensión a entender a la comunidad como un grupo de actores con cierta inocencia u homogeneidad, sin embargo, las comunidades están organizadas y tienen posicionamientos claros.

El equipo investigador adhiere plenamente a una planificación participativa más allá de las corrientes teóricas, por una convicción política y democrática. Consecuentemente, considera que el gran desafío está en construir un modelo de gerenciamiento museal compartido con la comunidad para que exista cooperación recíproca (Oyarce, 2019), en este caso con los técnicos y administrativos. Sería distinto incorporar a la comunidad organizada como parte de la estructura que administra el museo a considerar su opinión en ejercicios participativos esporádicos. Si para ello es necesario deconstruir el museo, decrecerlo, decolonizarlo o feminizarlo, debe hacerse.

BIBLIOGRAFÍA

Arrieta, I. (ed.) (s.f.). *Participación Ciudadana, Patrimonio Cultural y Museos: Entre la Teoría y la Praxis*. País Vasco: Gráficas Berriz, S.A.

Cartes, D, Ortega, Rodríguez, Romero (2018). *Un Museo para Tomé. Un ejercicio de Planificación Ciudadana y Participativa*. Tomé: Al Aire Libros.

Chinchilla, M. (s.f.). *El Plan Museológico*. España: Subdirección General de Museos Estatales, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Ministerio de Cultura.

León, A. (2016). *El Museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Oyarce, B. (2019). *Tesis: Participación ciudadana y patrimonialización, El caso del sitio industrial Bellavista Oveja Tomé 2013-2018*. Santiago de Chile: Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales. Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos. Pontificia Universidad Católica de Chile.

**3. Participación de las comunidades en la elección
y la forma de abordar los temas que plantean
conflictos en la sociedad actual
(LGBTIQ+, memoria, migraciones, racismo)**

**3. Participation des communautés au choix et à la
manière de traiter les questions qui soulèvent des
conflits dans la société actuelle
(LGBTIQ+, mémoire, migrations, racisme)**

**3. Community involvement in identifying and
addressing confrontational issues in current society
(LGBTIQ+, memory work, migrations, racism)**

Museo compartido. Arpilleras de La Ligua

Darío Aguilera, Carmen Muñoz & Viviana Zamora

ESP

El presente trabajo da cuenta de la implementación de un enfoque de “museo compartido” en el Museo de La Ligua, y su contribución en la búsqueda de soluciones innovadoras que fortalezcan y dinamicen su labor museal y social.

Desde esta perspectiva, se presenta el rol que ha tenido el colectivo de mujeres “Arpilleras de La Ligua”, quienes han sido protagonistas, a través del arte de la Arpillera, en el desarrollo de proyectos expositivos al interior del museo que han permitido visibilizar en la comunidad a los grupos sociales históricamente ausentes en los espacios culturales, como son las mujeres, los migrantes, los obreros y obreras, la infancia y los pueblos originarios, demandando, con ello, lecturas críticas a la sociedad actual.

FR

Le présent travail rend compte de la contribution produite par la mise en œuvre d'une approche de «musée partagé» au Musée de La Ligua, dans son engagement à rechercher des solutions innovantes qui renforcent et dynamisent son musée et son travail social.

Après avoir présenté le groupe de femmes «Arpilleras de La Ligua» nous présentons le rôle de premier plan qu'elles ont prise, à travers l'art de la toile de jute, dans le développement de projets d'exposition à l'intérieur du Musée. Nous montrons dans quelle mesure elles ont rendu visible, au sein de leur communauté, des groupes sociaux historiquement absents dans les espaces culturels, tels que les femmes, les migrants, les travailleurs, les enfants et les peuples autochtones. Cette approche muséale entraîne indéniablement des lectures critiques de la société actuelle.

ENG

This work gives account of the implementation of a “shared museum” approach in the Museum of La Ligua and the contribution thereby made in the search for innovative solutions to strengthen and energize the museal and social labour undertaken by this institution.

From this perspective we present the role that the collective of women “Arpilleras de La Ligua” has had as protagonists, by means of the sackcloth trade, in the development of expositive projects within the museum which have enabled social groups historically absent from cultural spaces to be made visible to the community, such as women, migrants, tradespeople of both sexes, infants and native peoples, thereby requiring critical interpretations from contemporary society.

ARPILLERAS. TESTIMONIO DE LA MEMORIA

Las arpilleras, consideradas como artesanías por los cánones tradicionales del Arte, tienen su irrupción en el contexto internacional, gracias al aporte realizado por la artista chilena Violeta Parra (1917-1967), quien comienza a testimoniar con la técnica del tapiz, su obra visual, confeccionada con bordados de lana sobre rústicas telas, en donde desplegaba su imaginería llena de simbolismo, con crítica a la Iglesia y un fuerte guiño a la historia profunda de latinoamérica, especialmente aquella ligada al mundo campesino, indígena y mestizo, la que la lleva a exponer en el Museo de Arte Decorativo de París, ubicado en el pabellón Marsán del Palacio del Louvre, la histórica muestra “Tapices de Violeta Parra” en abril de 1964, siendo la primera artista latinoamericana en exponer en dicho lugar (Fugellie, 2019).

También las mujeres de los pescadores de Isla Negra de la región de Valparaíso, Chile, se hicieron conocidas por su arpilleras en la década del 60, quienes retrataron coloridamente, usando la técnica del bordado sobre telas, al igual que Violeta Parra, la cotidianidad de sus vidas junto al mar (Bordadoras de Isla Negra, 2014).

Esta artesanía popular, dada su fuerza expresiva, recobra protagonismo, durante los primeros años de la dictadura militar del Chile de los setenta, convirtiéndose poco a poco en una artesanía de denuncia social, disidente y contestataria, al orden establecido de entonces. Su capacidad testimonial de la Memoria, es lo que mueve a agrupaciones de Derechos Humanos a revitalizar este “Arte disidente”, que comienza clandestinamente a darse a conocer, tanto al interior del país, como en el mundo, para denunciar las graves violaciones a los Derechos Humanos por la dictadura cívico-militar (1973-1990), retratando en sus obras, con costuras y bordados, desgarradores escenas de torturas, humillaciones, detenciones, allanamientos, privación de libertad y búsquedas de familiares, además de protestas ciudadana y la desobediencia civil de aquella época. Así, estas arpilleras, hechas por mujeres, emigran solapadamente, con la oleada de exiliados chilenos, a distintas partes del mundo, siendo testimonio vivo de los hechos políticos vivido en Chile, que provoca la activación de una red de solidaridad internacional con la causa chilena para el retorno a la democracia, de ahí su valor histórico y patrimonial de estas arpilleras para el país, convirtiéndose a la postre un ícono de la dictadura chilena (Voionmaa, 2012).

A diferencia de los tapices de Violeta Parra y los bordados de las arpilleras de Isla Negra, estas obras son confeccionadas con una variación en la técnica, introduciendo la costura de retazos o desechos de telas en la obra, con

aplicación de distintas materialidades, logrando conseguir una expresión única, genuina, perceptible a la tactilidad, de notable fuerza comunicativa, que incluso sufrieron la censura y la persecución.

Además, sus obras, no sólo abordaron temas políticos, sino que también retrataron aspectos de la vida cotidiana de ese entonces, como las ollas comunes, el hambre, la cesantía, la falta de oportunidades, la exclusión social.

De esta forma, las arpilleras, se constituyen en un arte poblacional, femenino, contestatario, solidario, de gran capacidad testimonial, accesible y comunitario.

ARPILLERAS DE LA LIGUA. VISIBILIZANDO MEMORIAS OLVIDADAS E INVISIBILIZADAS

“Arpilleras de La Ligua” nace de una convocatoria del Museo de La Ligua en julio del 2016, en el marco de la exposición itinerante “Las Arpilleras y la movilización social” del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile, exhibida en el museo, en aquel entonces, que invitaba a participar de un taller de arpilleras, concurriendo solo mujeres, quienes, cautivadas por la forma de confección de las obras, y su papel testimonial de vivencias y memorias dolorosas, solicitaron a la dirección del museo organizar un grupo, para dar continuidad al taller, con el propósito de brindar un espacio de encuentro y convivencia y aprender en profundidad el arte de las arpilleras, para testimoniar sus historias de vida, y retratar el rol de la mujer en la construcción histórica de nuestras comunidades, naciendo de este modo el colectivo “Arpilleras de La Ligua”.

Con agujas, retazos de tela, lanas e hilos, recogieron el legado de las arpilleras históricas, para, en un espacio de diálogo y camaradería, costurar sus historias de mujeres, de sus comunidades y territorios, como testimonio de rebeldía frente al orden neoliberal y patriarcal de la sociedad actual.

Las primeras obras en arpilleras del colectivo apuntaron a hilvanar recuerdos de la infancia, compartiendo vivencias, traumas, emociones y recuerdos, acompañado de un café y dulces de La Ligua¹, logrando un efecto terapéutico, que les permitió fraternizar y compartir el dolor, fortaleciendo al grupo.

¹ Dulces típicos de la ciudad de La Ligua, con denominación de origen desde el 2014, entregado por el Ministerio de Economía del Gobierno de Chile.

De ese entonces, las “Arpilleras de La Ligua” y el Museo La Ligua, vienen realizando conjuntamente una genuina labor de rescate del patrimonio local y memorias olvidadas, a través de la fuerza expresiva del arte de las arpilleras, visibilizando a los grupos históricamente excluido en las historias oficiales, como la mujer, la infancia, los migrantes, los pueblos originarios, los trabajadores y trabajadoras, junto con ofrecer lecturas críticas a problemáticas socioambientales que afectan a nuestro territorio, que corresponde a la provincia de Petorca, región de Valparaíso, Chile.

De este modo, comienzan a tener un rol activo en la cotidianidad del museo, que nos ha permitido como institución promover la idea de un “museo compartido”, el cual tiene como finalidad impulsar la democratización de la gestión museal, abriendo espacios para la participación activa y vinculante de la comunidad en la vida del museo, modalidad que nos ha permitido otorgar mayor dinamismo a nuestra labor social y educativa, y estrechar aún más, los vínculos con la comunidades, fortaleciendo de esta manera nuestra vocación comunitaria.

La producción artística del colectivo comienza a ser conocido el año 2017 con la circulación de dos exposiciones itinerantes: “Oficios Patrimoniales de mi Tierra” y “Canto a Violeta Parra”, esta última realizada en homenaje al centenario de Violeta Parra. La primera ofrece una crítica al sistema neoliberal imperante que ha reemplazado el trabajo de hombres y mujeres, por máquinas, haciéndolos invisibles. En sus obras se aprecia la aplicación de materialidades propias de nuestro territorio, como retazos de telas de telar tradicional y elementos naturales, que las hacen ser únicas, originales y reales (Muñoz, 2020). La segunda esta compuesta de 14 obras, inspiradas en el repertorio musical de la artista, generando un diálogo entre mujeres. Ambas muestras han sido expuestas en centros comunitarios y museos de la región de Valparaíso.

El 2018 confeccionan un libro en arpilleras sobre la historia de los Bailes Chinos de Valle Hermoso, de La Ligua, manifestación de religiosidad popular propia de Chile, que el año 2014 fue declarado como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Unesco. El libro es de una belleza original, colorido, que apela a todos los sentidos, convirtiéndolo en una importante pieza de accesibilidad universal de la exposición permanente, donde actualmente se exhibe (Figura 1).



Figura 1: Libro en arpillera sobre los Bailes Chinos de Valle Hermoso, exposición permanente Museo La Ligua.

En el 2019 participaron del proyecto colaborativo “Canciones que se pintan”, promovido por el Museo Violeta Parra de Santiago de Chile, con una gran mural, titulada “Según el favor del viento”, obra inspirada en una canción de la cantautora que lleva el mismo nombre, que tuvo que ser rescatada producto del incendio que lamentablemente sufrió el museo en el contexto del estallido social.

Pero sin duda, su gran aporte a nuestra comunidad, es su obra “El clamor del Agua”, mural de arpillera de gran tamaño (4,7 x 2,2 mt), que nace de la preocupación por parte del colectivo por testimoniar y denunciar, quizás, el mayor problema socioambiental actual de nuestro territorio, que corresponde a la restricción del derecho humano del acceso al agua potable que sufren las comunidades, especialmente de zonas rurales. Esta situación es provocada por una sequía extrema, que lleva afectando la zona hace más de 15 años, el cambio climático, su uso irracional y por el robo de agua, por parte de particulares y empresas agroexportadoras inescrupulosas, alterando seriamente la vida cotidiana de las comunidades. Dicho panorama ha llevado a situar a nuestra provincia como la más afectada del país por la escasez hídrica, llegando incluso a tener los primeros migrantes climáticos.

La obra se constituyen como una clamor de la vida y nos interpela para que tomemos conciencia de esta grave situación, pues nos afecta a todos por igual. Actualmente el mural se exhibe en la sala Comunidad del Museo La Ligua (Figura 2).



Figura 2: Mural "El clamor del agua", en arpillera, Sala Comunidad, Museo La Ligua.

En términos teóricos las experiencias abordadas en este artículo se sustentan en la museología social y crítica, tendencia actual que propone hacer de los museos lugares para el conocimiento, la reflexión crítica, la resistencia, la contención y la convivencia entre las personas. Es por ello que suscribimos la idea de que los museos deben ser sociales, centrar su labor en las necesidades y anhelos de la comunidad, ser agente activo de cambio para la transformación social de los territorios, que contribuyan a la cohesión social de los pueblos. Todo ello con el fin de construir un museo compartido con la comunidad, que acoge, diverso, inclusivo, emotivo, didáctico, democrático, reflexivo, educativo y de celebración de la vida (Figura 3).

Continuaremos en esta senda para consolidarlo como un espacio de convivencia para las personas, inclusivo e intercultural, que está al servicio del territorio y sus comunidades. En esta hoja de ruta, las arpilleras de La Ligua, son un gran aliado, pues compartimos los mismos valores, que es trabajar por el respeto de la diversidad y el rescate de la memoria de nuestro pueblo.



Figura 3: Arpilleras como recurso de accesibilidad universal, Museo La Ligua.

PROYECTOS EXPOSITIVOS. CONSTRUYENDO CONVIVENCIA JUNTO A LA COMUNIDAD

Actualmente, el colectivo participa de tres iniciativas expositivas desarrolladas en conjunto con el museo:

La primera corresponde a la muestra itinerante “Mujeres e infancia en el Ex-Campamento minero de La Patagua”, comuna La Ligua, región de Valparaíso-Chile. El objetivo central es poner en valor el rol de las mujeres y la infancia durante el periodo en que se habitó el ex-campamento minero de La Patagua (década del 40 al 60 del siglo XX), a través de obras en arpilleras. La idea es conocer su vida cotidiana, sus roles principales al interior del campamento minero y su aporte en los movimientos sindicales, sociales y políticos de aquella época, en las que destaca el hito de la “Marcha del hambre”, donde los mineros, junto a sus familias bajaron del campamento a pie y caminaron por más de 21 kms para luchar por sus reivindicaciones laborales.

La segunda, es su participación como grupo en la renovación de la exposición permanente del museo, donde sus obras (libros, muñecos y arpilleras) formarán parte del nuevo guion museográfico, el cual tiene como propósito avanzar

en accesibilidad universal, para que todas las personas, sin exclusión, puedan disfrutarla y recorrerla libremente y hacer conexiones con ella.

Y por último, en el contexto de la actual emergencia sanitaria por el Covid-19, iniciaron un nuevo proceso creativo, con el propósito de testimoniar, desde su mirada de mujer y habitante de esta provincia, distintas dimensiones de la pandemia, que quedarán plasmadas en nuevas obras, esta vez desde sus hogares, dejando en cada costura la memoria de lo vivido, para las futuras generaciones.

OBJETIVOS

General: Promover el rescate de memorias olvidadas y la reflexión de los problemas socioambientales que afecta a la provincia de Petorca, región de Valparaíso-Chile, a través de la fuerza expresiva y emotiva del Arte de las Arpilleras, para su comunicación en espacios culturales (museos).

Específicos:

- Difundir las memorias olvidadas -pueblos originarios, inmigrantes, mujeres, obreros(as), infancia- en espacios culturales (museos) y comunitarios de la región.
- Visibilizar los problemas socioambientales que afectan a nuestro territorio a través de arpilleras para promover el diálogo y la reflexión crítica al interior de nuestra comunidad.
- Promover el Arte de las arpilleras como medio para favorecer la convivencia y el encuentro de las personas con su memoria de vida y comunitaria.
- Fortalecer la relación Museo/Comunidad a través de un trabajo museal compartido entre las “Arpilleras de La Ligua” y el equipo del Museo de La Ligua para beneficio de la labor social y educativa que el museo despliega en el territorio.
- Fomentar la participación activa del colectivo “Arpilleras de La Ligua” en la renovación de la exposición permanente del Museo La Ligua que se encuentra actualmente en ejecución.
- Incorporar los trabajos de las arpilleras como recurso de accesibilidad universal en la exposición permanente de Museo La Ligua, para avanzar en inclusión social.

METODOLOGÍA

Para el desarrollo de los proyectos expositivos se han usado las siguientes herramientas metodológicas:

1. Revisión bibliográfica sobre el tema de interés para alimentar con contenidos el proceso creativo. Se revisan fuentes históricas (libros, documentos de archivos, publicaciones especializadas) sobre el tema a trabajar.
2. Encuentros con personas y/o organizaciones sociales vinculadas directamente con el tema a trabajar. Esta instancia es para conocer información de primera mano sobre el tema de interés, y poder cruzar con la información recogida en la etapa de revisión bibliográfica. Se realizan entrevistas a actores claves con pautas semi estructuradas. Además, se realizan charlas con especialistas sobre los contenidos abordados en la etapa de recogida de antecedentes.
3. Desarrollo del proceso creativo, el cual es de carácter colectivo. En esta etapa se realizan y definen los bocetos que se llevarán al formato de arpilleras. Se escogen las texturas, telas, colores e hilos para las obras. Todo ello mediante un trabajo colaborativo.
4. Difusión del resultado: Se presentan las obras en Comunidad a través de un formato expositivo, cuya curatoría se define conjuntamente con las arpilleras y el equipo del museo.
5. Circulación: Aquellas obras que forman parte de la muestra itinerante circulará por espacios culturales tanto comunales como regionales, ya que el Museo de La Ligua participa activamente en ambos circuitos, lo que da seguridad para que la exposición y sus contenidos tengan un mayor impacto social.
6. Plan de difusión: Se ha realizado difusión del avance de los proyectos en las RRSS con los que cuenta el museo (facebook, instagram, twitter y youtube), además en medios convencionales de comunicación, como radio y periódicos de la región.

RESULTADOS ESPERADOS

Se espera complementar la narrativa de la exposición permanente del museo desde una mirada crítica de la mujer, a partir de un lenguaje artístico y expresivo, como el de la Arpillera, dando voz a temas actuales de gran interés para nuestra comunidad, como el del agua y las problemáticas socioambientales que

aquejan a nuestro territorio, además de reivindicar temáticas de Memoria y el rol histórico de la mujer en la provincia de Petorca. Asimismo, proporcionar múltiples formas de conectarse y moverse por la exposición, dado la fuerza expresiva y emotiva del arte de la Arpillera, que apela a todos los sentidos, enriqueciendo la visita, al brindar una experiencia sentida, ya sea estética, emocional, intelectual, lúdica, espiritual, o una combinación de todas ellas. También se constituyen como un gran potencial como recurso de accesibilidad universal que nos permitirá avanzar en inclusión social, incorporando nuevos públicos.

Además, en el corto plazo, contaremos con dos nuevas exposiciones itinerantes, una, sobre el ex campamento Minero de La Patagua, compuesta de 22 arpilleras de gran formato, que retrarán una forma ya extinta de habitar el territorio de nuestro país, como fueron los “campamentos mineros”, junto con visibilizar el rol de la mujer en dichos lugares, que incluye la “Marcha del hambre”, hito histórico desconocido por las nuevas generaciones, pero que marcó profundamente a sus protagonistas, los mineros de la Patagua y sus familias, quienes al no ser escuchadas sus justas demandas sociales y salariales, se vieron obligados a marchar con sus familias, incluidos niños y niñas, a pie desde el campamento hacia el centro de La Ligua, recorrido de más de 21 km, en donde recibieron la solidaridad de campesinos(as), mujeres y estudiantes, los cuales brindaron apoyo durante todo el trayecto. Como museo es nuestra misión difundir este hecho en la actualidad, que está llena de épica y de dignidad. Y la otra, testimoniar cómo se ha vivido la pandemia en nuestra provincia, a partir de los testimonios de las propias mujeres del colectivo de las arpilleras de La Ligua.

CONCLUSIONES

El presente trabajo es una muestra concreta de los beneficios que otorga a la labor museal la idea de un “Museo Compartido”, en donde la comunidad local, genuinamente, y de manera voluntaria, participa activamente de la labor social y educativa que el museo despliega en su territorio. Para ello, se requiere un trabajo sistemático y responsable, donde la prioridad será fortalecer los lazos de confianza, la que se debe cuidar a diario. Además requiere avanzar en democratizar, tanto la gestión interna, como su labor con las comunidades, procurando abrir espacios de real participación y vinculante, a la hora de diseñar las políticas museales.

También esta relación virtuosa Museo/Comunidad, representada en el colectivo Arpilleras de La Ligua, ha contribuido enormemente a poner en valor memorias invisibilizadas y olvidadas de nuestra zona, otorgando voz en nuestra exposiciones a los grupos históricamente excluidos en los discursos “oficiales”, como son las mujeres, los pueblos originarios, las niñas y niños, los obreros y obreras, entregando dignidad y un lugar en la historia a estos grupos. Su mensaje ha calado hondo en nuestra comunidad.

Lo anterior, nos permite afirmar, que el trabajo creativo de las “Arpilleras de La Ligua”, se acercan en estilo, técnica y funcionalidad a las arpilleras históricas, que usan el arte, como una forma de crítica y denuncia social, además de servir como una herramienta terapéutica y de convivencia.

El trabajo cotidiano de las arpilleras es testimonio vivo de la visión de nuestra institución, que es la de ser un lugar de encuentro, de afecto y contención para las personas, en este caso, en torno a la memoria e historias de vida, por lo que promovemos una museología que sea útil para la vida.

Nos ha permitido dinamizar nuestra labor social y educativa y el trabajo en red con museos, escuelas, jardines infantiles y centros comunitarios, al poder contar con nuevas y atractivas exposiciones itinerantes, sobre patrimonio local y Violeta Parra, las que han circulado en espacios comunitarios y museos de la región. Además que se constituyen en un importante servicio educativo que son facilitados bajo la modalidad de préstamos.

Sus materiales, colores, texturas, forma de confección y expresividad, permiten que las arpilleras sean susceptibles de ser usadas como recurso de accesibilidad universal en una exposición, lo que hace muy atractiva para su uso en museos, que apuestan por la inclusión.

Finalmente, también debemos considerar el aporte de las arpilleras para la promoción de iniciativas de desarrollo productivo, que pueden servir para la generación de ingresos a sus integrantes, y con ello ayudar a la economía familiar. En esta línea ya hay algunas arpilleristas que están trabajando en esta dirección.

BIBLIOGRAFÍA

Bordadoras de Isla negra (2014). *Historia. Isla Negra*. Recuperado de <http://www.bordadorasdeislanegra.com/historia>

Fuguellie, D. (2012). Les Tapisseries Chiliennes de Violeta Parra. Perspectives sobre una exposición realizada en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre en 1964. *Arteogie*. Recuperado de <https://journals.openedition.org/artelogie/3153>

Muñoz, C. (2020). *Experiencias vivas como monitora y arpillerista del colectivos de mujeres Museo La Ligua*. La Ligua. Ms.

Voionmaa, L. (2012). *Arpilleras: arte poblacional como testimonio y símbolo*. Arpilleras. Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Ocho libros, pp. 9-15.

Be seen and heard: participatory paths in the long-term exhibition process in Muquifu

Samanta Coan

ESP

El Museu dos Quilombos e Favelas Urbanas (Museo de los Quilombos y las Favelas Urbanas, Muquifu) está ubicado en Santa Lucia, Belo Horizonte, Brasil. Fue el primer museo de favela de la ciudad, inaugurado en 2012. La primera exposición de Muquifu abordó como temática a las trabajadoras del hogar, uno de los oficios más comunes en el territorio: "Doméstica, de la esclavitud a la extinción - Una antología del cuarto de la trabajadora del hogar en Brasil". Luego de presentar el contexto de la creación de la exposición en 2013, analizo las contribuciones desde un enfoque descolonizado de las representaciones sociales de las mujeres negras y pobres que, aunque revela una gama más amplia de recuerdos traumáticos de la explotación y las luchas, trata de cuestionar los discursos que prevalecen en el imaginario social brasileño, para imaginar nuevas formas de relaciones sociales en la esfera doméstica.

FR

Le Musée de « Quilombos e Favelas Urbanos » est situé dans l'agglomération de Santa Lucia à Belo Horizonte au Brésil. Il s'agit du premier musée de favela de la ville, inauguré en 2012. La première installation de Muquifu traitait des travailleurs domestiques, l'une des professions les plus fréquentes du territoire. Après avoir présenté le contexte de la création de l'exposition, en 2013, « Domestique, de l'esclavage à l'extinction - Une anthologie de la chambre de bonne au Brésil » j'analyse les apports d'une approche décolonisée des représentations sociales portées sur les femmes noires et pauvres qui, bien que dévoilant un plus grand panel de souvenirs traumatisants d'exploitation et de luttes, veut remettre en question les discours prégnants dans l'imaginaire social brésilien pour imaginer de nouvelles formes de relations sociales dans la sphère domestique.

ENG

The museum of "Quilombos e Favelas Urbanas", Muquifu, is located in Santa Lucia, Belo Horizonte, Brasil. The first favela museum in the city, it was inaugurated in 2012 and its first exposition addressed the theme of the domestic servant, one of the most common trades in the locality, titled "Doméstica, de la esclavitud a la extinción - an anthology of the domestic servant's room in Brasil". Following presentation of the context in which the exposition was created in 2013, I analyse contributions from a de-colonialized perspective with respect to social representations of poor black women which, although opening a spectrum regarding traumatic memories of exploitation and struggle, endeavours to question the prevailing discourses in brazilian social conception so as to conceive new forms of social relation in the domestic sphere.

1. EL MUQUIFU Y DOMÉSTICA, DA ESCRAVIDÃO À EXTINÇÃO¹

Presentar el Museu dos Quilombos² e Favelas Urbanos (Muquifu) es siempre una oportunidad para poner en evidencia las prácticas museológicas que ofrecen una nueva mirada a hacer museo (Oi Futuro e Consumoteca, 2019) en el campo de la museología de Brasil, ya que conocer la formación de Muquifu es identificar la demanda de la comunidad interesada en el debate sobre la historia del territorio. Todo comenzó con la discusión de un grupo de jóvenes del Aglomerado sobre la importancia de preservar la memoria en torno del proyecto social y cultural Quilombo do Papagaio. Una de estas jóvenes, la historiadora Josimeire Pereira, dio la idea de la creación del Memorial do Quilombo, en 2007, para proporcionar acceso a los registros y documentos que el grupo reunió. Cuatro años después, el Padre Mauro Luiz da Silva transformaría este Memorial en el Museu dos Quilombos y Favelas Urbanos. Por lo tanto, se ha convertido en un espacio para la memoria y la preservación del Aglomerado Santa Lucía, que también quiere investigar y exponer un punto de vista histórico sobre los negros y los pobres de las favelas de Belo Horizonte que rara vez están representados (Pereira, 2012; Barbosa, 2018), como protagonistas, en las instituciones de memoria de la ciudad.

El Museo se ajusta a las tipologías comunitario y territorio (favela) y es una iniciativa privada, creada en 2012, sin un vínculo directo con ninguna institución y sin el apoyo financiero del Estado, pero impulsada por la voluntad de los residentes de luchar contra el olvido y en favor del derecho a la memoria de Morro do Papagaio, en Belo Horizonte, Brasil. Además de Muquifu (Fig. 1), hay otros museos de favelas, tales como: Museo de Maré (Río de Janeiro, 2006), Museo de Favela – MUF (Río de Janeiro, 2008) y Museo de Mudanzas (Río de Janeiro, 2016), cada uno con las narrativas y colecciones locales de sus respectivos residentes. Estas iniciativas corroboran el debate urgente y necesario con los otros museos en la ciudad y en Brasil, utilizando las categorías de raza, género y clase social para mirar las colecciones y cuestionar las narrativas más comunes sobre afrobrasileños, principalmente. En Muquifu, las historias se valoran para resaltar los diferentes recuerdos subterráneos de los residentes de Morro en una

¹ Trabajadora del hogar, de la esclavitud a la extinción [nuestra traducción].

² «El quilombo ha sido un tema relevante desde los primeros focos de resistencia africana a la esclavitud colonial, reaparece en Brasil/República con el Frente Negro de Brasil (1930/40) y regresa a la escena política a fines de la década de 1970, durante la redemocratización del país. Es, por lo tanto, un problema persistente, que actualmente tiene una dimensión importante en la lucha de los afrodescendientes» (Leite, 2000, p. 333).

extensa colección que opera con temas relacionados con la religiosidad, las artes y las artesanías, los objetos biográficos y el conocimiento local, proyectando nuevas perspectivas sobre los cuerpos negros y sobre la favela, sin ignorar las contradicciones inherentes a ella.



Figura 1. Muquifu Fuente: Colección Muquifu, 2019. Foto: Alessandro Trigger.

Muquifu tiene como objetivo “garantizar el reconocimiento y la protección de las favelas, los verdaderos quilombos urbanos de Brasil: lugares no solo de sufrimiento y privación, sino también de memoria colectiva digna de ser cuidada” (Muquifu, 2020, s/p)³. Basado en los conceptos de raza y clase, el equipo ha estado trabajando, bajo la dirección y curaduría del Padre Mauro Luiz da Silva, con la reclasificación de objetos que se perciben como soportes para exponer historias y recuerdos vivos del territorio (Silva, 2019). Con este enfoque en la historia oral, la exposición "Doméstica, de la esclavitud a la extinción - Una antología del cuarto de la trabajadora del hogar en Brasil" fue construido para cuestionar el lugar de las mujeres negras y pobres en el País.

³ <http://padrim.com.br/muquifu>

2. DEFINIENDO QUÉ HISTORIA CONTAR Y SOBRE QUIÉN: TRABAJADORAS DEL HOGAR

Una pequeña comisión, que todavía permanecía en Muquifu en 2013, buscó a través de los objetos contar las historias de los residentes. El equipo pensó en los personajes de su vida cotidiana y en sus relaciones personales con los moradores del Aglomerado Santa Lucía. Al mismo tiempo que se definió una representación de mujer, trabajadora y de la favela, el Museo recibe una donación de una trabajadora del hogar, Justina: la cama del cuarto de empleada de la casa donde trabajaba, que le dio su jefe. Comenzó a considerarse un proyecto expográfico que no quería hablar sobre el trabajo doméstico, sino sobre las trabajadoras.

Al investigar el proceso desde la idea hasta la ejecución de la exposición "Doméstica, de la esclavitud a la extinción", nota el acto del Museo de escuchar a las mujeres que eran o fueron trabajadoras del hogar en su vida cotidiana (Coan, 2017; Silva, 2018). La historia oral (Bedford, 2001; Coan & Silva, 2018) es una herramienta poderosa para romper con los estereotipos, a fin de ofrecer una mayor complejidad al tema. El proceso de escucha del curador trajo el carácter de un discurso de denuncia sobre la situación de las trabajadoras en Brasil.

Si 6.2 millones de personas, entre hombres y mujeres, trabajaban en el servicio doméstico, más de 4 millones eran personas negras, de las cuales 3.9 millones eran mujeres negras. Estos, por lo tanto, representan el 63% del total de las trabajadoras del hogar. Es decir, desde el punto de vista del discurso, las mujeres negras «pueden estar donde quieran»; en la práctica, sin embargo, la realidad las dirige, desproporcionadamente, a trabajos como el servicio doméstico remunerado, con toda la precariedad y explotación que les caracteriza. Del total de personas empleadas en el mercado laboral, el 18.6% de las mujeres negras realizaban trabajo doméstico remunerado, una proporción que cae al 10%, cuando se trata de mujeres blancas (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2019, p. 12, nuestra traducción).

Las trabajadoras del hogar tienen sus cuerpos y trabajos invisibles en la ciudad y en el campo, en casas, en apartamentos, y su oficio es poco reconocido bajo las leyes⁴ laborales brasileñas (Brites & Gorban, 2013).

⁴ Solo en 2013, con el PEC das Domésticas (Brasil, 2013), el trabajador comenzó a recibir los mismos derechos laborales que las otras áreas, tales como: seguro de desempleo, derecho a vacaciones, decimotercer salario, contabilización de horas extras, Fundo de Garantia do Tempo de Serviço (FGTS) y 44 horas de servicio semanal.

Un cuarto representa la explotación continua de los cuerpos negros después del fin de la esclavitud (13 de mayo de 1888): la habitación de la trabajadora del hogar. Son las “senzalas modernas”, como definiría bien la rapper e historiadora Preta-Rara (2019), autora del libro “Eu, empregada doméstica”. La construcción de un cuarto fue para recibir los objetos donados por los residentes de Aglomerado y exponer el lugar donde las mujeres negras son dirigidas por el racismo y el machismo estructural (Gonzalez, 1983).

El cuarto escenográfica (Fig. 2), ofrecería una experiencia de inmersión al público, de estar dentro de ese espacio, para cuestionar no solo la habitación, sino también la ocupación y la vida en él.

El arquitecto Sylvio de Podestá fue convocado para hacer esta construcción en el museo, luego de informar, en conversación con Mauro, que las habitaciones de estos trabajadores eran más pequeñas que las medidas permitidas por la ley. Cuando hacen el plan arquitectónico, este espacio se aprueba como una «despensa». Una vez construido, el dueño de la propiedad lo transforma como lo desea.



Figura 2: la habitación exterior. Fuente: Archivo personal, 2017.



Figura 2: la habitación el interior. Fuente: Archivo personal, 2017.

La estructura del cuarto se encuentra dentro de las dimensiones permitidas por la ley municipal, como la ventana de 50x50cm. En apoyo de los artefactos, la pequeña habitación se convirtió en la unidad expositiva para retratar el ambiente interno con los objetos. Busca eliminar la naturalización de la vida cotidiana para un espacio político que quiera repensar nuevas formas de relaciones laborales y perspectivas de opciones de trabajo para mujeres negras y pobres.

3. LA AMPLIACIÓN DE LA COMPLEJIDAD DEL TEMA: HISTORIAS ESCRITAS Y NARRATIVAS ORALES

El trabajo no quedó en la finalización y montaje de la habitación con los objetos. El 27 de abril de 2013, Día de la Trabajadora del Hogar, se inauguró la instalación, en la antigua sede de Muquifu, con la *Festa da Doméstica*. Ese mismo día, las trabajadoras fueron invitadas a un taller para criticar la habitación. Se abrió el proceso de curaduría compartida y decidieron lo que debería pertenecer

a la exposición a partir de sus relatos personales (Fig. 3). El regreso de las historias fue importante para comprender las similitudes de las experiencias y que no estaban solas, así como las diferencias en el trato de los jefes con ellas.



Figura 3: Mural con fotos de los registros del día de apertura de la exposición y póster publicitario.
Fuente: Archivo personal, 2017.

Después de este intercambio de historias entre mujeres, fueron invitadas a escribir en las paredes de los cuarto un breve relato de su historia de vida como trabajadora del hogar. La pared blanca fue diseñada por Mauro para recibir estos escritos (Fig. 4). Primero, se concibió que quienes podían escribir en las paredes eran solo mujeres que eran o son empleadas, pero eso cambió cuando hubo una demanda de un hijo de una trabajadora. Quería contar su perspectiva sobre la madre y, a partir de eso, los nuevos sujetos (sobrinos, nietos e hijos) pudieron hacer lo mismo.



Figura 4: Día de apertura, 27 de abril de 2013
Fuente: Muquifu, 2013.

Los relatos han aumentado la complejidad de la discusión, algo que a menudo el objeto de museo no puede alcanzar (Coan & Silva, 2018). Entre el público visitante hay personas que trabajaron con esta profesión y no son necesariamente residentes del Aglomerado, sino que también registran sus historias. Un material que ha sido importante para debatir y exponer las relaciones de poder relacionadas con cuestiones de género, raza y clase (Fig. 5). Los recuerdos traumáticos son acompañados gradualmente con las narrativas que toman forma sobre la lucha, la resistencia y el amor.



Figura 5: Debate con la residente de Aglomerado, trabajadora del hogar y curadora de la exposición del Muquifu, Rosarinha de Jesus; la economista Patrícia Cotta; y la servidora del Tribunal Regional do Trabalho da 3ª Região, Flávia Simões. Fuente: Archivo personal, 2017.

Desde 2018, la exposición ha estado desarrollando conversaciones, mostrando películas sobre el tema y, especialmente, capturando narrativas en audiovisuales, responsables de representar (Fig. 6) a las trabajadoras que han roto el ciclo familiar⁵ de generaciones de trabajadoras del hogar, quienes tenían en este trabajo la única opción en la capital, así como los hijos de jefes que tienen una memoria afectiva con la empleadas y buscan repensar las relaciones familiares y sociales.

⁵ La investigación de Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (2019) muestra una disminución de las mujeres jóvenes en el trabajo doméstico y le atribuye el acceso a la escuela y la universidad. Por lo tanto, se advierte que hay un proceso de envejecimiento de quienes trabajan en el área.



Figura 6: Eliana Batista, estudiante de doctorado, máster en Educación y profesora, relato a través de texto y video sobre cómo era ser una trabajadora del hogar antes de estudiar Pedagogía
Fuente: Archivo Muquifu, 2019.

Es un largo proceso de investigación y acción en una exposición a largo plazo que se empeña en dialogar con los moradores del Aglomerado y con mujeres periféricas que desean compartir su memoria individual y, por lo tanto, proponer una red de memoria colectiva en Muquifu.

4. EXPOSICIÓN A LARGO PLAZO: LOS DESAFÍOS DE LA CONTINUIDAD

Como museo comunitario y territorial que aborda cuestiones raciales y de clase, su papel es inseparable del acto político (Lersch & Ocampo, 2004; Bogado, 2017; Silva, 2016; 2019). Salvaguardar el patrimonio de la comunidad es la búsqueda para resistir en el territorio y mostrar que hay otras historias que contar sobre la ciudad de Belo Horizonte. El Muquifu ayuda a romper con los estereotipos impulsados por discursos racistas, clasistas y sexistas en las prácticas de los museos que resaltan estos problemas estructurales en la sociedad brasileña (Barbosa, 2018).

Cuando uno lamenta la pérdida de objetos importantes para la memoria nacional, muy importantes, que estaban en el Museo Nacional, sigo pensando cuánto no lloramos por la pérdida de historias, como lo que está sucediendo con las religiones africanas en Brasil. Esto me irrita: lamento las pérdidas materiales y no lo siento por todo lo que se pierde de la cultura negra en Brasil. Estamos muy marcados por la dictadura del objeto. Nuestro discurso es que los museos conservan historias, pero ¿realmente se están preservando? (Silva, 2019, p. 62).

No debe ser ignorado, como un lugar de la memoria, las nuevas formas de colonización interna de los nuevos tipos de discursos (Cusicanqui, 2010), y artefactos que hacen relación de trabajo precario y explotan los sujetos más vulnerables. Buscamos debatir dentro de Muquifu las posibilidades para el futuro que están cada vez más asociadas con las luchas y la resistencia de estas mujeres, como la historia de vida de Eliana Batista (Fig. 5).

El museo tiene el potencial de imaginar un mundo utópico a través de la exposición (Davallon, 2007). Muquifu quiere la extinción de la explotación continua de los cuerpos negros y pobres, quiere cuestionar y romper con los discursos que permanecen en la imaginación social brasileña, como «tú también eres parte de la familia», e imaginar nuevas formas de relaciones sociales dentro de la esfera doméstica.

BIBLIOGRAFÍA

Barbosa, N. R. (2018). *Museus e etnicidade: o negro no pensamento museal*. Curitiba: Appris.

Bedford, L. (2001). Storytelling: The Real Work of Museums. *Curator: The Museum Journal*, 44, 27-34.

Bogado, D. (2017). Museu das Remoções da Vila Autódromo: Resistência criativa à construção da cidade neoliberal. *Cadernos de Sociomuseologia*, 54 (10). Disponível em: <http://revistas.ulusoфона.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/5947>. Acesso em: 13 jan. 2020.

Brasil. Constituição. (1988). *Emenda constitucional n.º 72, de 2 de abril de 2013. Altera a redação do parágrafo único do art. 7º da Constituição Federal para estabelecer a igualdade de direitos trabalhistas entre os trabalhadores domésticos e*

os demais trabalhadores urbanos e rurais. Disponível em: <http://www2.planalto.gov.br>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Brites, J. & Tizziani, A. & Gorban, D. (2013). Trabajo doméstico remunerado: espacios y desafíos de la visibilidad social. *Rev.estud.soc*, 45, 226-228. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-885X2013000100018&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 13 Jan. 2020.

Coan, S. (2017). A experiência estética na exposição doméstica, da escravidão à extinção do museu comunitário MUQUIFU: um espaço de pesquisa do Design. Dissertação em Design. Programa de Pós-graduação em Design. Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG.

Coan, S. & Silva, R. (2018). História Oral: entre método de registro e mediação na exposição “Doméstica, da escravidão à extinção” do Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos. In: XIX Encontro Nacional de Pesquisa da Ciência da Informação (XIX Enancib). Anais, 1707-1721.

Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Davallon, J. (2007). A mediação: a comunicação em processo? *Revista de Ciência e Tecnologias de Informação e Comunicação*, 7, 3-36.

Gonzalez, L. (1983). Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: Silva, L. A. et al. *Ciências Sociais Hoje*, Brasília, ANPOCS, 2, 223-244.

Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) (2019). Os desafios do passado no trabalho doméstico do século XXI: reflexões para o caso brasileiro a partir dos dados da PNAD contínua. In: Texto para discussão / Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Brasília: Rio de Janeiro: Ipea.

Leite, i. B. (2000). Os quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas. *Etnográfica*, Vol. IV (2), 333-354.

Lersch, T. M., & Ocampo, C. C. (2004). O conceito de museu comunitário: história vivida ou memória para transformar a história. In: *Conferencia Nacional de la Asociación Nacional de Artes y Cultura Latinas*, Kansas, Missouri, 6-10.

Muquifu. (2020). *Financiamento recorrente: Muquifu*. Disponível em: <http://pa-drim.com.br/muquifu>. Acesso em: 24 jan. 2020.

Oi Futuro; Consumoteca (Org.). (2019). *Museus Narrativas para o Futuro*. São Paulo.

Pereira, J. A. (2012). *O Tombamento do 'Casarão da Barragem' e as Representações da Favela em Belo Horizonte*. (Dissertação em História) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP.

Preta-Rara. (2019). *Eu, Empregada Doméstica - A senzala moderna é o quarto da empregada*. Belo Horizonte. Letramento.

Silva, M. L. (2016). *Muquifu - onde o que vale é a história dos objetos*. Rede Minas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-AQkORSSLyc>. Acesso em: 14 jan 2020.

Silva, M. L. (2018). *Habemus Muquifu: Análise da criação e das coleções do Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte.

Silva, M. L. (2019). *Quais perdas Lamentamos? Entrevista individual com Padre Mauro Luiz da Silva*. In: *Museus Narrativas para o Futuro*. Oi Futuro; Consumo-teca (Org.). São Paulo.

Infancia Transgénero en Chile.

Centro Educativo Selenna Escuela Amaranta 2019-2020

Área de Educación, Mediación y Ciudadanía del Museo Histórico Nacional

*Marcela Torres, Pablo Soto, Kareen Standen,
Mauricio Soldavino, Ximena Maturana & Evelyn Silva*

ESP

Este trabajo colaborativo, entre el Área de Educación, Mediación y Ciudadanía del Museo Histórico Nacional (MHN) y el Centro Educativo Fundación Selenna (CEFS) surge por propia inquietud del Área de Educación del Museo, que desde el 2010 viene trabajando constantemente con diversos grupos y variadas comunidades dentro y fuera de la institución cultural, a través de actividades educativas que abordan conceptos como: museos, patrimonio, historia y ciudadanía. El CEFS es una escuela autogestionada que recibe niñas, niños y niñas, en su mayoría transgénero, que han sufrido discriminación o no se sienten cómodos con la educación formal tradicional. Es en este contexto y ante la necesidad de tener un espacio que eduque y reciba a la infancia trans, que un grupo de apoderadas decide fundar este centro educativo el año 2018. El proyecto colaborativo entre ambas instituciones tiene como foco impulsar, a través de la historia y el patrimonio, la educación para la integración social y la formación ciudadana de sus estudiantes.

FR

Ce travail de collaboration entre l'Unité Éducation, Médiation et Citoyenneté du Musée Historique National et le Centre Éducatif de la Fondation Selenna découle de l'innovation de l'Espace Éducation du Musée, qui depuis 2010 travaille constamment avec divers groupes et communautés variées au sein et en dehors de l'institution culturelle, à travers des activités éducatives qui abordent des concepts tels que les musées, le patrimoine, l'histoire et la citoyenneté. Le CEFS est une école autogérée qui accueille des filles, des garçons et des enfants, pour la plupart transgenres, qui ont souffert de discrimination ou ne sont pas à l'aise avec l'éducation formelle traditionnelle. C'est dans ce contexte et face à la nécessité d'avoir un espace qui éduque et accueille les enfants trans, qu'un groupe de mandataires décide de fonder ce centre éducatif en 2018. Le projet de collaboration entre les deux institutions est axé sur la promotion, à travers l'histoire et le patrimoine, de l'éducation à l'intégration sociale et à la formation citoyenne de ses élèves. Mots-clés: identité, genre, enfance, histoire, patrimoine, musées, éducation citoyenne.

ENG

This collaborative work between the Area of Education, Mediation and Citizenship of the National Historical Museum (MHN) and the Selenna Foundation Educational Centre (CEFS) arises out of own concern in the Area of Education, which since 2010 has been working continually with different groups and diverse communities within and outside the cultural institution, through educative activities that address concepts such as museums, heritage, history and citizenship. The CEFS is a self-managed school that receives boys, girls and children of neutral sex, in majority transgender, who have suffered discrimination or who are uncomfortable with traditional and formal education. In this context and in view of the requirement for a space in which trans-gender children can be received and educated a collective of guardians decided to found this educational centre in 2018. The collaborative project between both institutions has the common objective of promoting formation of students with respect to social integration and civic education through history and heritage.

PRESENTACIÓN

El Área de Educación, Mediación y Ciudadanía del MHN tiene como misión promover experiencias educativas y de mediación entre el Museo y las comunidades, a través del diálogo y la reflexión crítica. En esa perspectiva, los proyectos y actividades del Área, pretenden fomentar la valoración de la diversidad cultural y patrimonial, teniendo una perspectiva interpretativa de la historia que fomente una ciudadanía activa. Nuestro objetivo se centra en contribuir a la no discriminación e inclusión de las comunidades invisibilizadas, como participantes activos de los derechos culturales: disfrute, memoria, identidad y acceso al conocimiento patrimonial.

En relación a este objetivo, es que nos preguntamos ¿Cómo desarrollar una ciudadanía activa, a través del patrimonio cultural, en las comunidades que se ven impedidas de acceder al MHN? En respuesta a estas interrogantes es que surge el programa **Museo sale del Museo**¹, el cual nos ha permitido, a través de los años, fortalecer los vínculos con comunidades como las del movimiento LGTBQ+ y posicionar al Museo como un actor relevante en la construcción de derechos culturales.

EXPERIENCIAS DE MUSEOS Y MOVIMIENTO LGTBQ+

Si bien las experiencias que se relacionan con el movimiento LGTBQ+ y los museos, en el mundo, comienzan en los 80s, esta temática ya se venía abordando hace varias décadas en espacios académicos y de grupos homosexuales que comenzaron a visibilizar su lucha por el reconocimiento y la no discriminación.

El primer museo del mundo dedicado a coleccionar arte LGTBQ+ es el **Leslie + Lohman Museum** en Nueva York. Fundado en 1987, reúne trabajos de artistas LGTBQ+ (Leslie Lohman Museum, 2020)².

Posteriormente, otros museos han tenido en cuenta la cuestión LGTBQ+ en sus exposiciones. Es así como encontramos el GLBT Historical Society Museum and Archives de San Francisco, California en EEUU (GLBT History, 2019)³, que tiene en su colección materiales de archivos, artefactos y artes gráficas rela-

¹ Soldavino, M., Soto, P., Torres, M. (2017). El Museo sale del Museo 2010-2017. *Museos y Comunidad. Memoria del VIII encuentro anual de equipos educativos museos Dibam*, VIII, 25-29.

² Recuperado de <https://www.leslielohman.org/>

³ Recuperado de <https://www.glbthistory.org/timeline>

cionados con las personas LGBT y el National Gay and Lesbian Archives de Los Ángeles, California (USA), el cual contiene una gran cantidad de archivos que lo hacen ser uno de los repositorios más grandes de materiales LGBTQ+ en el mundo. Atesora archivos desde 1952 (One Archives USC Libraries)⁴.

En Europa, el Museo Schwules de Berlín (Alemania) -abierto desde 1985- ha sido un actor importante en el arte de grabar, coleccionar y exhibir la vida LGTBIQ+. El museo alberga un archivo, una biblioteca y colecciones de arte (Schwules Museum, 2020)⁵.

Como resultado de estas experiencias pioneras, muchas instituciones museísticas, de todo el mundo, han desarrollado actividades con las comunidades LGTB. Así, encontramos museos con discursos más conservadores que han integrado estas temáticas en programas y/o exposiciones. Es el caso del Museo Nacional de Varsovia (Polonia) que, en el contexto del Europride 2010, organizó la 1ª exposición *Ars Homo Erótica*, dedicada al homoerotismo en el arte. Causando revuelo en un país conservador, demostrando que la tradición puede complementarse con temáticas modernas y atinentes a las sociedades actuales (Deutsche Welle, 2013)⁶. Este también es el caso del Museo Británico de Londres (Inglaterra) que presenta el 2013, en el contexto del Día Mundial del Orgullo Gay, una guía para entender la historia y sus representaciones artísticas vinculadas a sus colecciones (British Museum, 2013)⁷. En España, en el mismo contexto de la marcha del Orgullo Gay, pero en 2017, museos tradicionales toman distintas alternativas para vincularse con las comunidades LGTBIQ+, destacando, entre ellos, los museos Del Prado y Thyssen-Bornemisza, Madrid. El Museo de América de Madrid organiza el programa TRANS que es una propuesta que incluía cinco exposiciones -cuatro de ellas fotográficas- con la idea de dar cuenta de la importancia y la permanencia de figuras transexuales a lo largo de la historia (Tesera, 2017)⁸.

Hoy en día, también existen algunos museos que han trabajado con la comunidad de niños y jóvenes trans. Así el Museo Nacional de Antropología de Madrid exhibe, en 2019, el trabajo de la fotógrafa S.R. Melhem, para ofrecer un proyecto sobre las infancias trans (Revista de Arte, 2020)⁹.

⁴ Recuperado de <https://one.usc.edu/about/history>

⁵ Recuperado de <https://www.schwulesmuseum.de>

⁶ Recuperado de <https://www.dw.com/en/warsaws-exhibition-of-homoerotic-art-stirs-protest/a-5716488>

⁷ Recuperado de <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIB11647>

⁸ Recuperado de <https://www.bez.es/171857210/Orgullo-museos-tradicionales-sexualidades-alternativas.html>

⁹ Recuperado de <https://www.revistadearte.com/2019/05/29/la-infancia-transexual-en-el-museo-nacional-de-antropologia/>

El Museum of Transgender Hirstory and Art (MOTHA) de San Francisco (E.U.), fundado en 2013, ha creado un archivo con arte e historias de la comunidad Trans. Su colección, se encuentra en el Oakland Museum de California, teniendo exhibiciones relacionadas con la historia visual de la cultura trans como “TransHistory in 99 Objects”, la cual relaciona los objetos con las historias personales y comunitarias. (One Archives USC Libraries, 2015)¹⁰.

Una colección de más de 250 objetos donados por personas trans el año 2017 para el Fashion Space Gallery de Londres -en el marco de la celebración del orgullo de ese año- se transforma en la base para la creación del Museum of Transology. Cada objeto tiene una etiqueta atada con la historia que representa a cada persona. El 2018, la exhibición se traslada al Brighton Museum and Art Gallery (Willden-Pitter, 2018)¹¹.

Sin embargo, este Museo sigue sin tener un lugar para una exposición permanente. Lo interesante de esta muestra es que reúne objetos cotidianos que muestran la vida diaria de las personas trans, lo que se mezcla con el impacto social que provoca esta temática. En este sentido, el curador, historiador textil y activista por los derechos LGTBQ+, E.J. Scott relata que: “El movimiento Trans es ahora un movimiento de liberación, ignorar las vidas trans y sus políticas en el museo, es ignorar el momento más significativo en políticas de género desde la tercera ola feminista, esto es historia social (no para ser simplemente denigrado como ideología de identidad de género), y merece estar en exhibición permanente en un museo” (Scott, 2018)¹². Quisiéramos detenernos en esta última experiencia museal y reflexionar en torno a este museo y su exhibición. Esta propuesta, se acerca a la idea que surge desde el Área, en cuanto a que el proyecto se inicia con breves historias orales y donación de objetos de un grupo pequeño de personas de todas las edades, en el caso nuestro, niños y jóvenes del CEFS, que relatan sus historias de vida, a través de un objeto personal. Ambas iniciativas buscan relevar la historia de las personas trans, a través de objetos que los representan y son parte de sus vidas cotidianas.

Después de estas experiencias ya mencionadas, nos encontramos con otra que integra los temas LGTBQ+, pero desde la virtualidad. Así, destacamos el Museo Q de Colombia (Museo Q, 2019)¹³, que surge en 2014 y realiza exposi-

¹⁰ Recuperado de <https://one.usc.edu/exhibition/transgender-hirstory-99-objects-legends-mythologies>

¹¹ Recuperado de <https://blogs.brighton.ac.uk/lorenwp/2018/03/20/the-museum-of-transology-exhibition-at-brighton-museum/>

¹² Recuperado de: <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/opinion/2018/10/01102018-where-can-trans-call-home-in-history/>

¹³ Recuperado de <https://www.museoq.org/>

ciones temporales en diferentes lugares para poner en evidencia sus realidades y nuevas narraciones. Más recientemente, el Museo DI de Chile (Museo Di, 2020)¹⁴, que surge en 2020, es el primer museo virtual en Chile, que busca hacer nuevas lecturas a colecciones de otros museos para generar reflexión crítica en torno al tema.

EL CASO DE CHILE

En Chile, si bien la comunidad LGTBIQ+ ha cobrado mayor visibilidad y cuenta con algunas instancias para manifestarse y ser consideradas, aún estamos lejos de que esto se traduzca en una inclusión real¹⁵. Nos falta todavía para que esto se refleje en una relación de respeto y no discriminación para la construcción de nuevos relatos sociales. Este fenómeno relacional no es ajeno a los museos chilenos, porque la vinculación con movimientos LGTBIQ+ es prácticamente nula o responde más bien a un trabajo expositivo temporal y no se registran experiencias permanentes de trabajo con estas comunidades, ni que algún museo cuente con algunos objetos que conformen una colección específica sobre los movimientos LGTBIQ+ en Chile. Tampoco, existen registros visibles de actividades y/o exposiciones que se centren específicamente en temas y personas trans, menos en niños trans.

Como funcionarios públicos, educadores de museos y como parte de los planteamientos del Área Educación, Mediación y Ciudadanía del MHN, a través de su programa el Museo sale del Museo, elaboramos nuestra propuesta de trabajo teniendo como base la Guía para la incorporación de Derechos Humanos en la Política Pública, la cual promueve la incorporación de enfoques de derechos en proyectos y programas que se vinculen con las comunidades. Nuestro enfoque está dirigido a la Igualdad y No Discriminación, la cual señala *“los derechos humanos deben ser reconocidos a todo individuo por el sólo hecho de ser persona, sin consideración de la sociedad o país al que pertenezca o de las características personales como sexo, género, etnia, condición racial, social o cualquier otra condición”*¹⁶ (IPPDH, 2014:29).

Una de las razones que nos motiva a generar actividades y exposiciones en torno a los movimientos LGTBIQ+, específicamente con niños transgénero, es

¹⁴ Recuperado de <https://www.instagram.com/museo.di>

¹⁵ Recuperado de <https://www.movilh.cl/biblioteca/estudios/>

¹⁶ Recuperado de http://www.ippdh.mercosur.int/wp-content/uploads/2014/12/GanarDerechos_Lineamientos1.pdf

convertirnos en un espacio efectivo de inclusión, poniendo sobre la mesa sus miedos, vivencias, alegrías, etc., donde se resalte más el valor de ellos como seres humanos, que centrar el discurso en esas “diferencias” que expresa permanentemente el discurso oficial. Así, colaboramos con romper el imaginario decimonónico de los museos vistos como espacios inmaculados, donde solo tiene cabida la historia oficial que perpetúa normas y estereotipos que solo contribuyen a separar y sesgar la historia y a la diversidad de actores que la construyen.

Con estos programas innovadores en Chile, buscamos contribuir y comunicar relatos históricos heterogéneos, transversales e integradores, donde los movimientos LGTBIQ+ tengan algo que decir, siendo partícipes activos de la historia, esa nueva historia que queremos contar. Los consideramos como protagonistas en la elaboración y ejecución de las actividades que contienen nuestros programas.

Esperamos poder romper con la heteronormatividad en nuestro quehacer y no vernos limitados por acciones o políticas que no nos permiten comprender, a través de los objetos, las colecciones, interpretaciones y experiencias, que la historia es mucho más que lo determinado por algunos estamentos sociales y normas establecidas que nos indican cómo se supone que debemos ser y comportarnos.

Nuestros conceptos claves en el desarrollo de nuestras actividades y programas son: identidad (quiénes son, qué sueñan, qué piensan, cómo viven, etc.), poder (hacer visible que existen ciertos “poderes” que buscan por la fuerza hacer valer la norma y exigir el cumplimiento de esta negando la diversidad) y discriminación (discutir acerca de que en Chile y en el mundo, aún existe discriminación, que no solo se queda en el discurso, sino que se traduce en maltrato).

En este contexto y en la constante búsqueda de nuevas comunidades, nos propusimos revisar experiencias en torno a los movimientos LGTBIQ+. Así, llegamos a la escuela Amaranta Gómez, primera escuela transgénero de Chile y Latinoamérica, la cual busca dar una respuesta a la falta de oportunidades en la educación formal para la infancia trans.

EL CENTRO EDUCATIVO SELENNA Y EL MUSEO SALE DEL MUSEO

Fundada el 2018, con 6 niñas, teniendo hoy 68 de ellas. En la actualidad, recibe el nombre de Centro Educativo Sellenia (CES) Escuela Amaranta y tiene como misión contribuir al desarrollo integral de las niñas y niños, considerando sus diversidades como una riqueza, impactando desde las prácticas pedagógicas y entregando la evidencia de la construcción de aprendizajes de forma colaborativa con todos los actores del proceso educativo, tanto en los aspectos sociales, como emocionales. Pone énfasis en una clara conciencia medio ambiental y el respeto por el entorno, y por sí mismos. Promueve la confianza en sus capacidades de realización, considerando los valores y normas fundamentales de convivencia, tales como el respeto a los derechos de todas las personas, amor a su entorno, solidaridad, preocupación por el trabajo bien hecho, responsabilidad personal y social, en un espacio donde se valoren la diversidad en todas sus formas, por medio de la empatía y el respeto.

Además acompaña, protege, educa y fortalece el desarrollo autónomo, libre y consiente de la infancia Transgénero y Cisgénero, a través de un programa de acompañamiento educativo, que prioriza el fortalecimiento de habilidades sociales y académicas, que dignifiquen de manera constante e informada, el desarrollo de la infancia en todos los ámbitos, fundamentalmente el de la identidad. Promueve espacios que valoren la diversidad en todas sus formas. El enfoque pedagógico es transversal e incorpora un enfoque de género, transfeminista y que entrega herramientas innovadoras desde sus realidades y al ritmo de cada niño, niña y joven, que no se ven reflejadas en el currículo oficial de nuestro país.

Desde el Área de Educación, Mediación y Ciudadanía, de manera metodológica y permanente, hemos venido trabajando los silencios y omisiones históricas que presenta la narración del guion y exposición actual del MHN, ya que tenemos más de 10 años desarrollado temas de perspectiva de género, la cual se ve reflejada en nuestros guiones y recorridos educativos. Proponer nuestras actividades, desde esta perspectiva, nos ha permitido estar conectados con nuestras comunidades y sus realidades, reflexionar, dialogar y discutir sobre temas relacionados con la historia de Chile.

Actualmente, el MHN, se encuentra en un proceso de renovación de su guion, en donde su consigna es hacerse cargo de estos silencios y omisiones históricas, con un relato inclusivo y respetuoso de aquellas comunidades que pareciera nunca fueron parte de la historia de nuestra nación. Sin embargo, este futuro guion, solo hace algunos guiños a la comunidad LGTBIQ+, a través de algunas fotografías y datos históricos, no cuenta con una colección específica,

ni exposiciones que hablen del tema. Por tal motivo, es prácticamente imposible que alguna minoría se sienta representada en la historia nacional. Entonces, bajo este contexto, es que nuestro programa adquiere una relevancia fundamental.

La infancia trans y toda la infancia en su totalidad, merecen estar en los relatos históricos nacionales, a través de colecciones y otros soportes, para que todos podamos aprender de ellos. Teniendo estas ideas claras, nos planteamos un trabajo a corto, mediano y largo plazo. La actividad que realizamos el 2019, en la CEFS, se pensó para trabajar con los dos cursos multigrado que tiene la corporación, el de los más pequeños y de adolescentes, así creamos una experiencia práctica, lúdica y motivacional para cada uno de ellos. El primero fue el taller de Encuadernación (adolescentes). En vista de la importancia que adquieren estos temas, es que invitamos a participar a la Bibliotecaria del MHN. Buscábamos resaltar la importancia de registrar las experiencias de vidas, ya que la ejecución de dicho registro involucra un ejercicio liberador de las emociones y sentimientos, que posteriormente te permite recordar lo que fue y trabajar lo que vendrá. Les llevamos todos los materiales necesarios para elaborar un cuadernillo para que pudiesen escribir sus memorias. El taller tuvo dos instancias: la creación de cuadernillo en el que uno por uno mostró su trabajo y también, un objeto valioso personal, que llevaron para la actividad. Esta se desarrolló de manera tranquila y respetuosa, con una carga emocional bastante fuerte, porque las historias que surgieron estaban cargadas de vivencias familiares y escolares muy profundas, algunas tristes, otras llenas de amor, pero la mayoría de bullying y discriminación, era imposible no ser empáticos. Esto fue lo más difícil, contener las lágrimas. Nos llamó la atención, la confianza para compartir sus experiencias de vida y, también, nos alentó la claridad en sus discursos, la seguridad y aceptación de lo qué son. Esto nos motivó a crear una biblioteca de memorias y experiencias, que no pudimos concretar por el estallido social y la pandemia que afectó a Chile (2019-2020).

El segundo fue el Taller Patrimonial (pequeños), cuyo objetivo general era promover en los niños temas de identidad y reconocimiento como sujetos históricos, a través de sus objetos personales. Buscábamos transmitirles que los temas de historia y patrimonio, se construyen desde una nueva narración que es dinámica y que se desarrolla en conjunto con ellos, desde la mirada personal, el cómo yo, individuo, puedo conectar con el objeto, qué significa para mí y qué dice de mí. Les solicitamos que llevarán un objeto personal, uno que tuviese un significado importante en sus vidas, ya sea porque se los regaló alguien especial o marcó un momento significativo, etc. Instalamos objetos patrimoniales

del Área y, antes de comenzar, les hicimos una introducción. Interactuamos con ellos, preguntándoles si alguno había visitado alguna vez un museo, etc. Ellos se mostraron muy entusiasmados y participativos. Esto nos ayudó mucho a generar confianza y cercanía. Luego les invitamos, a que cada uno, pudiese mostrar su objeto y compartiera su historia. Fueron relatando su experiencia, abriendo su corazón. Algunos objetos fueron: un vestido de princesa, que representaba el primer vestido regalado por su familia y un hombre araña, como su primer regalo. Nos llamó profundamente la atención la seguridad y sinceridad de sus palabras al relatarnos sus historias, sus emociones y sus cuestionamientos ¿Por qué tía la gente nos mira raro? ¿Por qué nos molestan? ¿Por qué no entienden que somos igual que ellos? No lograban comprender qué pasaba por la cabeza de un joven o adulto que no eran capaces de entender que ellos no son “raros” que son seres humanos igual que ellos. También, mostraban un entendimiento perfecto de sus derechos, de los aspectos físicos y biológicos de sus procesos, de lo que querían y les gustaba, no vimos miedo en ellos, se expresaban libremente.

Teníamos planificado una segunda etapa de trabajo con los estudiantes. Esta consistiría en talleres formativos para que pudiesen realizar una exposición temporal en el MHN -el 2019- en el contexto de los 30 años de la Convención de los derechos del niño. Pero debido al “estadillo social” del 18-O de 2019 se debió posponer. Sin embargo, atendiendo al compromiso y a la importancia de este tema para el Área y de seguir conectados con ellos, es que planificamos realizar algunas actividades virtuales durante el 2020/21.

CONCLUSIONES

Nuestras conclusiones, en vista a la retroalimentación que tuvimos de la actividad -tanto por los alumnos, profesores y directoras-, fueron bastante positivas y de cierta manera nos demostraron que nuestros objetivos planteados al momento de elaborar las actividades se cumplieron. Ejemplo de aquello, es que desde la CEFS nos comentaron que las actividades que realizamos el 2019, causaron un impacto positivo en los niños, pudiéndolo comprobar las profesoras en las actividades que realizaron posteriormente con los estudiantes. En el contexto de la celebración de fiestas patrias, algunos alumnos no quisieron ser partícipes de los bailes típicos que realizan todas las escuelas para esas fechas, optando -por iniciativa propia- a trabajar en torno a sus objetos queridos y en las

historias personales, inspirándose, así, en lo vivido y aprendido en la actividad que realizaron con nosotros.

Buscamos entregar, a través de actividades educativas, históricas y patrimoniales, herramientas que van de la mano con la educación ciudadana, para fomentar en los niños y estudiantes la idea de que sean ellos mismos los constructores de su propia historia, promoviendo el pensamiento crítico e instando a las comunidades a ser ciudadanos activos y participativos.

Es momento de hablar de estos temas “incómodos” que a veces nos identifican como personas-ciudadanos y que los museos tienden a evitar para no generar conflictos. Es necesario verlos, hacerlos patentes e integrarlos para después revisarlos, repensarlos y superarlos, a través de un diálogo integrador, tolerante e inclusivo que se vea reflejado en nuestros programas y actividades, donde el respeto es fundamental para crear una sociedad más humana y amorosa.

“Los museos actuales tienen en sus manos la posibilidad de contribuir enormemente como narradores de la Historia, transmisores de conocimiento y portales de entendimiento. La versión de la Historia de ayer puede ser contemplada bajo una luz diferente; los puntos ciegos necesitan eliminarse para dar paso a esa luz. La historiografía del futuro debe escribirse ahora, y requiere una conciencia más amplia, abierta y profunda sobre gran cantidad de ideas. Nuestros museos, pueden hoy llevar a cabo esa tarea, que no es precisamente sencilla. Básicamente, el trabajo consiste en transmitir gran parte de una verdad que se ha mantenido oculta demasiado tiempo”¹⁷ (Eve, 2018), como señala el artículo “Museos y Movimiento LGBTQ” de Eve Museografía.

BIBLIOGRAFÍA

Middleton, M. (2017). *The Queer Inclusive Museum*. Revisado julio 2020 en: https://www.academia.edu/35026760/The_Queer-Inclusive_Museum

Mills, R. (2008). Theorizing the Queer Museum, *Museums & Social. Issues*, 3:1, 41-52.

Mills, Robert (2006) Queer is Here? Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Histories and Public Culture. *History Workshop Journal*, Issue 62, pp. 253-263.

¹⁷ Recuperado de Espacio Visual Europa EVE (15/08/2018). Eve Museografía. Museos y Movimiento LGBTQ. España. <https://evemuseografia.com/2018/08/15/museos-y-movimiento-lgbtq/>

Scott E.J. (2018). *Museums Association: Journal Museum*. Londres, Inglaterra. Where can trans people call home in history? Issue 118/10, p 16.

Scott, E.J., (2020). *Where can Trans call home in history*. Revisado julio 2020 en: <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/comment/01102018-where-can-trans-call-home-in-history>

Soldavino, M., Soto, P., Torres, M. (2017). El museo sale del museo 2010-2017. *Museos y comunidad. Memoria del VIII encuentro anual de equipos educativos museos Dibam*, VIII, 25-29.

Webgrafía

Deutsche Well (2013). *Warsaw's Exhibition of Homoerotic Arts Stirs Protest*. Revisado mayo 2020 en: <https://www.dw.com/en/warsaws-exhibition-of-homoerotic-art-stirs-protest/a-5716488>

Eve Museografía (2018). *Museos y Comunidad*. Revisado mayo 2020 en: <https://evemuseografia.com/2018/08/15/museos-y-movimiento-lgbtq/>

Fundación Selenna (2020). Revisado mayo 2020 en: <https://www.facebook.com/search/top?q=fundaci%C3%B3n%20selenna>

Fundación Selenna (2020). Revisado mayo 2020 en: <https://www.instagram.com/fundacionselenna/>

ICOM España (2013). *Museos, Género y Sexualidad*. Revisado julio 2020 en: https://issuu.com/icom-ce_librovirtual/docs/icom-ce_digital_08.

IPPDH. *Ganar Derechos: Lineamientos para la formulación de políticas públicas basadas en derechos*, MERCOSUR, septiembre de 2014. Revisado en: http://www.ippdh.mercosur.int/wp-content/uploads/2014/12/GanarDerechos_Lineamientos1.pdf

Leslie Lohmann Museo de Arte (2020). Revisado mayo 2020 en: <https://www.leslielohman.org/>

Middleton, M. (2018). *Transgender Inclusive Children's Museum*. Revisado julio 2020 en: <https://childrensmuseums.org/images/InterActivity2018/Presentations/Transgender--InclusiveChildrensMuseumsslides.pdf>

Ministerio de Justicia de Chile (2017). *Guía para la Incorporación del Enfoque de Derechos Humanos en Políticas Públicas*. Revisado julio 2020 en: <https://ddhh.minjusticia.gob.cl/media/2019/04/39346-POLITICAS-PUBLICAS-DDHH-FINAL-MARZO18.pdf>

Movilh (2020). *Historia e Informe Anual de Derechos Humanos de la Diversidad Sexual en Chile*. Revisado julio 2020 en: <https://www.movilh.cl/biblioteca/estudios/>

Museo DI (2020). Revisado julio 2020 en: <https://www.instagram.com/museo.di>

Museo Nacional de Antropología (2019). *La Infancia Transexual en el Museo Nacional de Antropología de Madrid*. Revisado mayo 2020 en: <https://www.revistadearte.com/2019/05/29/la-infancia-transexual-en-el-museo-nacional-de-antropologia/>

Museo Q (2020). *Museología Queer*. Revisado julio 2020 en: <https://www.museoq.org/>

Museums & Social Issues (2016). *Welcoming Guidelines for Museums developing a resource for the museum field*. Revisado junio 2020 en: https://www.academia.edu/30836772/LGBTQ_Welcoming_Guidelines_for_Museums_developing_a_resource_for_the_museum_field

Tesera, F. (2017) *La diversidad sexual llega a los museos con el Orgullo LGTB, Instituciones clásicas que actualizan la mirada a sus obras*. Revista BEZ. Revisado mayo 2020 en: <https://www.bez.es/171857210/Orgullo-museos-tradicionales-sexualidades-alternativas.html>

The British Museum (2013). *Parkinson 2013/A little gay history. Desire and diversity across the world*. Revisado junio 2020 en: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIB11647>

The GLBT History Museum & Archives (2020). *Our History*. Revisado mayo 2020 en: <https://www.glbthistory.org/timeline>

USC University of Southern California (2015). *Transgender History in 99 Objects*. Revisado junio 2020 en: <https://one.usc.edu/exhibition/transgender-history-99-objects-legends-mythologies>

USC University of Southern California (2017). *One Archives at the USC Libraries*. Revisado junio 2020 en: <https://one.usc.edu/about/history>

Wilden Pitter, L. (2018). *The Museum of Transology exhibition at Brighton Museum*. Revisado julio 2020 en: <http://blogs.brighton.ac.uk/lorenwp/2018/03/20/the-museum-of-transology-exhibition-at-brighton-museum/>

¿Es posible pensar en prácticas museológicas sociales y críticas dentro de los museos tradicionales?

Gabriela Aida

ESP

Este trabajo propone problematizar la relación entre la práctica museológica de los museos tradicionales y los supuestos de una museología más comprometida socialmente, señalando sus limitaciones y potencialidades. Para ello, utilizará como ejemplo las prácticas socio-educativas que el Área de Acción Educativa de la Pinacoteca de São Paulo -museo público de arte- ha realizado junto a personas privadas de libertad durante los últimos años.

FR

Cette proposition tentera de problématiser la relation entre la pratique muséale des musées traditionnels et les hypothèses d'une muséologie plus engagée socialement, en soulignant ses limites et ses potentialités. À cette fin, elle utilisera comme exemple les pratiques socio-éducatives développées par le département de l'éducation de la Pinacothèque de São Paulo, un musée d'art public de cette ville brésilienne, avec des détenus de prison au cours des années passées.

ENG

The objective of this work is to problematize the relationship between the museological practice of traditional museums and the assumptions of a more socially committed museology, pointing out limitations and potentials with respect to it. To this end, it will use as an example the socio-educational practices developed by the Education Department of the Pinacoteca de São Paulo -a public art museum- with persons deprived of liberty in recent years.

Las experiencias de la museología social generalmente encajan en la práctica de los museos comunitarios, de territorio o ecomuseos, distanciándose de las acciones desarrolladas por las instituciones museológicas más tradicionales. Así pues, en el marco del *Coloquio Internacional de Museología Social, Participativa y Crítica*, parece interesante cuestionar el papel de los museos tradicionales en los procesos de museología social y crítica. ¿Es posible entonces pensar en prácticas museológicas sociales y críticas dentro de estas instituciones? ¿O debemos renunciar a una acción socialmente más comprometida en los museos tradicionales y aceptar su papel como legitimadores de los discursos hegemónicos a favor de las clases dominantes?

Estas cuestiones no son nuevas dentro de la museología y están relacionadas con el debate más amplio entre las propuestas de la democratización de la cultura y de la democracia cultural. Estos términos tampoco son nuevos; tienen su origen en la aplicación de políticas públicas de cultura en Europa, más concretamente en Francia, entre los años cincuenta y setenta del pasado siglo. Pero creo que aún hoy nos permiten vislumbrar ideas que están presentes tanto en el pensamiento político que genera políticas públicas, cuanto en la práctica museológica cuando pensamos en la relación de las instituciones con sus públicos.

El término “democratización de la cultura” surge a finales de los años cincuenta en Francia, cuando se creó el Ministerio de Asuntos Culturales en aquel país, con el fin de desarrollar procesos de popularización de la cultura erudita y ampliar los públicos a través de la oferta de servicios culturales. En este sentido, es una propuesta que presupone una concepción jerarquizada de la cultura (dividiéndola en “cultura erudita”, “cultura de masas” y “cultura popular”). Los servicios ofrecidos se basan en una concepción descendiente de la transmisión cultural, elaborada por técnicos y especialistas a partir de una visión homogeneizadora del público. Su fuerza motriz es la idea de incentivar el consumo cultural.

Por su parte, el concepto de “democracia cultural” nace justamente de la crítica a las propuestas y resultados de las acciones de democratización de la cultura, que demostraron su baja eficacia en la incorporación de la población a la oferta de consumo cultural. La crítica se basa en la unilateralidad de la propuesta, en su baja posibilidad de participación y en su concepción elitista de la cultura.

En el intento de construcción de una propuesta alternativa, la democracia cultural propone el acceso a la producción cultural por parte de los públicos y, consecuentemente, la descentralización del control de los mecanismos de pro-

ducción cultural. Sus objetivos pasan por ampliar el capital cultural de una colectividad, lo que conlleva la aceptación de la pluralidad de públicos y de culturas y la consiguiente negación de los usos jerarquizados de la cultura. Así pues, es una concepción ascendente de la acción cultural, a partir de las necesidades y aspiraciones de los colectivos, que tiene como fuerza generadora la idea de la participación (Coelho, 2012, pp. 162-163; Lopes, 2009).

Aunque es natural pensar en una clara dicotomía entre los dos conceptos y sus propuestas, es posible –e incluso habitual– ver, en la vida cotidiana de las instituciones museológicas, tendencias y acciones que mezclan las dos posibilidades al mismo tiempo, especialmente cuando estamos dentro de instituciones de carácter más tradicional. Así pues, es posible tener en el mismo museo acciones dirigidas a la popularización de su cultura oficial, mientras se implementan proyectos desarrollados a partir de las demandas de grupos particulares (Aidar, 2019b)

En este sentido, las áreas profesionales de los museos tradicionales más activas en el desarrollo de acciones de democracia cultural son los equipos educativos. Históricamente ha recaído sobre ellos la responsabilidad de desarrollar acciones de acercamiento y participación con el público de las instituciones, algo que no se percibe consensuadamente como una responsabilidad de la institución en su conjunto.

Como afirma Varine-Bohan en un artículo de 2008,

... muchos museos clásicos, a partir de los impulsos iniciales dados por los museos científicos, técnicos o industriales, han adoptado progresivamente, incluso al margen de sus estrategias y programas, las perspectivas de la “mediación”, con el fin de adaptar sus métodos de comunicación, de gestión, de educación a los diferentes públicos, con objetivos claramente sociales: integración cultural de las poblaciones inmigrantes, movilización ciudadana, información o incluso consulta sobre las políticas públicas, acogida de personas con discapacidad, etc. (Varine-Bohan, 2008, p. 13).

Basándome en mi experiencia desarrollada desde 2002 en el Área de Acción Educativa de la Pinacoteca de São Paulo, un museo público de arte de esta ciudad brasileña, creo que lo que los museos tradicionales tienen que compartir, incluso dentro de sus limitaciones institucionales e históricas, puede ser potencialmente relevante para todos, dependiendo del enfoque y de la calidad del contacto con el patrimonio, que puede ser más (o menos) consciente y crítico, así

como de las posibilidades de acercamiento con la institución y con sus equipos, y de las relaciones resultantes. Además, la contradicción puede instalarse desde dentro, a través del cuestionamiento de los discursos oficiales.

Como afirma Encarna Lago,

No se trata de adquirir o incorporar públicos, que antes estaban excluidos y ahora son potenciales, sino de ser lugares de creación en los que comúnmente pasamos de ser espectadores a ser pensadores, creadores y gestores de la iniciativa. Por supuesto, esto supone afrontar riesgos, dialogar con otros, crear lenguajes comunes y accesibles, salir a la calle para observar la expresión artística que allí se produce, repensar los espacios para que nazcan iniciativas creativas y generar un patrimonio diferenciado que se valorará o no, pero que existe por sí mismo (Lago, sin fecha)¹.

En este sentido, los museos de base comunitaria tienen más libertad y mejores condiciones para experimentar procesos de gestión y trabajo accesibles y en colaboración, pero las posibilidades de participación del público y de interlocución con los museos son variadas, y las instituciones más tradicionales pueden y deben emprenderlas. La renovación de ciertas prácticas museológicas dentro de las instituciones tradicionales es un reto que hay que afrontar, y los procesos socioeducativos forman parte de este esfuerzo. (Aidar, 2019a).

Posiblemente, el gran desafío es extender el impacto de estos procesos sobre las rígidas estructuras organizativas y la lógica de funcionamiento y poder dentro de los museos más tradicionales, transformándolas. Así pues, parece ser más visible percibir los cambios positivos en los participantes de las acciones que en las propias instituciones museológicas, que a menudo hacen que esos procesos socioeducativos se produzcan pero no los valoran hasta el punto de replantearse sus prácticas institucionales.

Sin embargo, si nos basamos en algunos compromisos de la museología social, veremos que pueden ser adoptados por cualquier tipo y naturaleza de museo, entre ellos:

la reducción de las injusticias y desigualdades sociales, la lucha contra los prejuicios, la mejora de la calidad de la vida colectiva, el fortalecimiento de la dignidad y la cohesión social, y la utilización del poder de la memoria, el patrimonio y el museo en beneficio de las comunidades populares [...] (Chagas, Gouveia, 2014 in Chagas, 2019, p. 118).

¹ A pesar de las numerosas búsquedas realizadas al respecto, no hemos logrado obtener la fecha de publicación de Encarna Lago.

Para ejemplificar este punto de vista, pretendo compartir la estructura de los Programas Educativos Inclusivos del Área de Acción Educativa de la Pinacoteca de São Paulo, que desarrollan acciones continuas con grupos de personas en situación de vulnerabilidad social -muchas de ellas de los alrededores del museo, en el área central de la ciudad-, personas con discapacidad y en sufrimiento psíquico, personas de 60 años o más, además de los propios empleados del museo, en particular los equipos de recepción, limpieza y seguridad.

La variedad de proyectos desarrollados por estos programas en los últimos 17 años con la participación de los públicos objetivo es notable y variada. En el contexto del Coloquio, me parece particularmente pertinente compartir la experiencia socioeducativa que hemos desarrollado con personas privadas de libertad (jóvenes y adultos, hombres y mujeres), a través de las asociaciones realizadas desde 2008 con la Fundación Casa² y desde 2017 con la Secretaría de Administración Penitenciaria del Departamento de São Paulo³.

La labor realizada con grupos socialmente vulnerables ha puesto de manifiesto que las personas privadas de libertad, ya sean jóvenes infractores o adultos encarcelados en los centros penitenciarios del país, son grupos invisibles y socialmente indeseables privados de sus derechos humanos más básicos. Por esta misma razón, son grupos que no deben ser ignorados por las instituciones culturales que entienden su acción cultural como una acción social.

Para ello, surgen algunas preguntas: ¿En qué comunidades o identidades participan estas personas? ¿Cómo pueden los museos acercarse, ser relevantes y hacerlos participar? ¿Cómo puede ser reconocida, valorada y visibilizada su humanidad a través de la práctica cultural?

La asociación desarrollada con la Fundación Casa tiene lugar en dos frentes de acción: a través de la formación de sus profesionales de cultura y de los agentes de seguridad sobre el potencial socioeducativo de los museos y de la cultura, además de recibir a los jóvenes internados en visitas educativas al mu-

² La Fundación Centro de Atención Socioeducativa al Adolescente (CASA), institución vinculada a la Secretaría de Estado de Justicia y Defensa de la Ciudadanía, aplica medidas socioeducativas a los jóvenes de 12 a 21 años de edad en todo el Departamento de São Paulo. Se incluyen en las medidas socioeducativas de privación de libertad (internamiento) y semilibertad. Las medidas -determinadas por el Poder Judicial- se aplican de acuerdo con la ley de infracción y la edad de los adolescentes. Actualmente hay 119 centros de detención de jóvenes en todo el departamento de São Paulo. Fuente: <http://www.fundacaocasa.sp.gov.br/View.aspx?title=a-funda%C3%A7%C3%A3o&d=10>> Acceso en: enero 2020.

³ Brasil es el tercer país con mayor número de detenidos, detrás de Estados Unidos y China. Según datos de la Encuesta Nacional de Información Penitenciaria, en junio de 2017, la población carcelaria en el Brasil era de 726.354 personas. De ellos, 226.463 fueron encarcelados en el Departamento de São Paulo, alrededor del 32% del total de presos del país. (Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias, 2019, pp. 7-8).

seo. La asociación con los profesionales de los equipos de la Fundación se ha mantenido desde 2008. A lo largo de los años se han realizado visitas educativas a la Pinacoteca para jóvenes privados de libertad, con grupos organizados por la propia Fundación y sus unidades de detención. Por ejemplo, en 2019 recibimos a 86 jóvenes de 8 unidades y celebramos dos reuniones de capacitación con 48 profesionales.

Con la Secretaría de Administración Penitenciaria se desarrollaron tres acciones diferentes: en 2017 una serie de encuentros con presos y presas (alrededor de 20 personas) del régimen semiabierto en la sede de esta secretaría dio como resultado una exposición montada por el grupo, en la que reinterpretaron reproducciones de obras del museo a partir de sus experiencias dentro y fuera de la prisión; en 2019, el equipo de la Pinacoteca realizó cinco encuentros en un centro penitenciario de mujeres, en las que se promovió la experimentación plástica y el debate sobre cuestiones de identidad, además de la liberación judicial para una visita educativa de un grupo de 15 reclusas a la Pinacoteca, que en su gran mayoría fue su primera visita a un museo.

En 2020 comenzamos una acción que consiste en 18 talleres de serigrafía y también de discusión de temas relacionados con la identidad personal y colectiva de los presos y presas participantes. Fue programada, a partir de esa acción, una exposición itinerante de curaduría colaborativa con los resultados de estos trabajos en tres centros penitenciarios de la ciudad de São Paulo, que contará con la mediación de los autores de los trabajos y una publicación/catálogo documental y reflexivo que se preparará durante el segundo semestre de este año⁴. Los talleres de producción plástica y los debates sobre temas relacionados con la identidad comenzaron en febrero y contaron con un promedio de 20 personas del régimen semiabierto, por reunión. Realizamos 7 talleres, los cuales fueron interrumpidos a mediados de marzo de 2020, cuando la OMS de-

⁴ La literatura del área museológica registra pocas experiencias museológicas dentro de las prisiones, pero podemos citar la exposición "Le voyage", desarrollada por la Réunion des musées nationaux, en 2011 en el Centre pénitentiaire de Réau, en Francia. La exposición se presentó en el interior de la prisión y contó con obras originales de varios museos franceses, comisariadas por un grupo de reclusos. https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/10/10/taule-art_3493609_3246.html

<https://www.la-croix.com/Culture/Expositions/Une-bouffee-d-art-dans-la-prison-2013-10-03-1032088>

En Brasil, en el 2010, el Museu do Homem do Nordeste, en Recife (Pernambuco), organizó uno de los itinerarios de su exposición "Museo Plural", con reproducciones fotográficas y textos explicativos de objetos de su colección, en una penitenciaría de mujeres de esta ciudad, sin contar, desafortunadamente, con una publicación sobre esta experiencia. Suelen ser más comunes las experiencias de exposiciones de museos con obras producidas por personas detenidas, como la exposición "Prison, au-delà des murs", expuesta en el Musée des Confluences, en Lyon, Francia, a fines del 2019. <https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/une-plongee-au-coeur-de-lunivers-carceral-146511>. Acceso en: julio 2020.

cretó la pandemia mundial de COVID-19 y se cerraron los servicios públicos del departamento, iniciando una cuarentena que dura más de 90 días, sin que exista una predicción segura de su finalización. Con ello, se afectó todo el calendario de este proyecto y mantuvimos la previsión de conclusión de los talleres todavía este año, en el segundo semestre, y la realización de las exposiciones y de la publicación en el año 2021.

El hecho de que se hayan celebrado menos de la mitad de los talleres previstos, así como su repentina interrupción debido a la pandemia, nos impiden tener una visión general de las repercusiones en los participantes. Lo que los profesionales de la Pinacoteca que participamos en el proceso pudimos constatar fue, por un lado, el interés y la curiosidad de los participantes en el experimento de los lenguajes plásticos y su sorpresa ante los resultados obtenidos. Además, las discusiones sobre sus identidades, ya sean afectivas, territoriales, entre otras, despertaron en algunos recuerdos felices y en otros, memorias difíciles. Los vínculos que se estaban empezando a construir también permitieron a los participantes comenzar a enunciar sus ideas sobre su situación y sobre el régimen carcelario semiabierto.

El constante crecimiento de la población privada de libertad en el Brasil no implica necesariamente la elaboración y oferta de servicios y oportunidades para que estos grupos ejerciten sus derechos culturales. Según la Declaración de Friburgo de 2007 sobre los derechos culturales, se reafirma que los derechos humanos son universales, indivisibles e interdependientes, y que los derechos culturales son equivalentes a otros derechos humanos, expresión y exigencia de la dignidad humana. También observa que los derechos culturales se han reivindicado principalmente en el contexto de los derechos de las minorías y los pueblos indígenas, y que es esencial garantizarlos universalmente, y en particular a los más desfavorecidos, entre los que se encuentran especialmente las personas privadas de libertad (Declaración de Friburgo, 207, p. 3).

Así pues, proponer acciones socioeducativas y culturales dentro del sistema penitenciario va más allá de los beneficios que dichas acciones promueven, como la adquisición de conocimientos, el desarrollo de habilidades, la sociabilidad, el fortalecimiento personal, la oportunidad de diálogo y expresión, para lograr la promoción de los derechos humanos.

El contexto de la crisis sanitaria y política que vive el Brasil durante la pandemia del COVID-19 ha puesto de manifiesto la precariedad del ejercicio de los derechos fundamentales de gran parte de su población, como el derecho a la

salud, a una vivienda digna, a condiciones de trabajo seguras, a un saneamiento básico e incluso al mantenimiento de la vida misma. En el caso de las personas privadas de libertad, esta situación es aún más grave debido al hacinamiento de las cárceles del país y a sus malas condiciones de higiene y salud⁵.

BIBLIOGRAFÍA

Aidar, G. (2019, a). Acessibilidade em museus: ideias e práticas em construção. In: *Revista Docência e Ciberultura – Educação Museal*. V. 3, n. 2, pp. 155-175. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/article/view/39810>. Acceso en: junio 2020.

Aidar, G. (2019, b). Educação museal inclusiva: a experiência da Pinacoteca de São Paulo. In: *Revista Lugar Comum – Estudos de mídia, cultura e democracia*. N. 56, pp. 150-167. <https://uninomade.net/lugarcomum/56/> Acceso en: junio 2020.

Chagas, M. (2019). Imaginação museal e museologia social: Frag-mentos. In: *Revista Lugar Comum – Estudos de mídia, cultura e democracia*. N. 56, pp. 113-127. <https://uninomade.net/lugarcomum/56/> Acceso en: junio 2020.

Coelho, T. (2012). *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. São Paulo (Brasil): Iluminuras.

Lago, E. (sin fecha). *Un museo, ou é social ou non é museo*. <http://praza.gal/cultura/un-museo-ou-e-social-ou-non-e-museo>. Acceso en: enero 2020.

Los Derechos Culturales. Declaración de Friburgo. 2007. https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals239.pdf. Acceso en: enero 2020.

Moura, M. V. (org.) (2019). *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias, atualização junho de 2017*. Brasília (Brasil): Ministério da Justiça e Segurança Pública, Departamento Penitenciário Nacional.

Lopes, J. T. (2009). Da democratização da Cultura a um conceito e prática alternativos de Democracia Cultural. Porto (Portugal): *Revista Saber & Educar*, número 14.

⁵ Para conocer las condiciones sanitarias de las prisiones del departamento de São Paulo, en relación con el COVID-19, vea el documental (en portugués): "¿Cómo puede afectar el coronavirus al sistema penitenciario?" <https://www.uol.com.br/mov/videos/2020/04/28/como-o-coronavirus-pode-afetar-o-sistema-prisonal.htm>. Acceso en junio del 2020.

Varine-Bohan, H. (2008). Museus e desenvolvimento social: um balanço crítico. In: Bruno, M. C. O.; Neves, K. R. F. (coord.). *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas*. São Cristóvão (Brasil): Museu de Arqueologia de Xingó, pp. 11-20.

4. Participación de las comunidades en la política de adquisición y recalificación de colecciones

4. Participation des communautés à la politique d'acquisition et de requalification des collections

4. Community involvement in the policy for acquisition and/or requalification of collections

Parler avec et laisser la parole : les expositions à thématique autochtone au Musée McCord (Québec) depuis 1992

Marie-Charlotte Franco

ESP

El Museo McCord, situado en Montreal (Quebec), se creó en 1921 a partir de la colección de David Ross McCord, que incluía varios centenares de objetos de los Primeros Pueblos del Canadá. Si bien las exposiciones reflejaban únicamente el punto de vista de especialistas no autóctonos hasta finales del decenio de 1980, los sucesivos conservadores han cambiado desde entonces las prácticas profesionales recurriendo a las epistemologías y los conocimientos técnicos de pueblos originarios. Analizamos las formas en que los Primeros Pueblos han sido incluidos en las exposiciones presentadas en el Museo McCord desde 1992. Mostramos la diversidad de estrategias utilizadas por la institución y las propias comunidades para asegurar una representación más justa y respetuosa de su identidad. Los pueblos originarios ya no son considerados como sujetos representados y pasivos sino como actores de la museología. Así podemos ver la multiplicidad de formas en que las naciones originarias están incluidas en el Museo McCord, en una historia que es a la vez local y nacional, participando así en el movimiento de la museología social y participativa.

FR

Le Musée McCord situé à Montréal (Québec) a été créé en 1921 à partir de la collection de David Ross McCord qui comptait plusieurs centaines d'objets issus des Premiers Peuples du Canada. Si, jusqu'à la fin des années 1980, les expositions ne reflétaient que le point de vue des spécialistes allochtones, les conservatrices successives ont depuis opéré un changement des pratiques professionnelles en s'appuyant sur les épistémologies et les savoir-faire autochtones. Nous analysons les modalités d'inclusion des Premiers Peuples dans les expositions présentées au Musée McCord depuis 1992. Nous montrons la diversité des stratégies utilisées par l'institution et les communautés elles-mêmes pour garantir une représentation plus juste et respectueuse de leur identité. Les Premiers Peuples ne sont plus envisagés comme des sujets représentés et passifs mais comme acteurs de la muséologie. Nous constatons ainsi la multiplicité des modalités d'inclusion des nations autochtones au Musée McCord dans une histoire aussi bien locale que nationale participant de ce fait au mouvement de muséologie sociale et participative.

ENG

The McCord Museum located in Montreal, Quebec, was established in 1921 from the collection of David Ross McCord, which included several hundred objects from the First Peoples of Canada. While the exhibitions reflected only the point of view of non-Indigenous specialists until the late 1980s, successive curators have since changed professional practices by drawing on Indigenous epistemologies and practices. We analyze the ways in which First Peoples have been included in the exhibitions presented at the McCord Museum since 1992. We show the diversity of strategies used by the institution and the communities themselves to ensure a fairer and more respectful representation of their identity. First Peoples are no longer seen as represented and passive subjects but as actors in museology. We can thus see the multiplicity of ways in which Indigenous nations are included in the McCord Museum in a history that is both local and national, thus participating in the social and participatory museology movement.

Si le musée peut être considéré comme une société de discours au même titre qu'une université ou une bibliothèque (Foucault, 1971), l'exposition en est ainsi le prolongement tangible puisque c'est par elle que sont transmis les récits et les images. Les muséologues André Desvallées, Martin Schärer et Noémie Drouguet affirment à ce titre que « [l]'exposition constitue la plus visible et la plus emblématique des fonctions muséales » (2011, 136). Pour le sémiologue et muséologue Jean Davallon, c'est un média, un système de relations sociales perçu comme espace et discours (1999). Dans cette même veine, l'historienne de l'art Ruth B. Phillips considère l'exposition à la fois comme un moyen de communication et de formation des idéologies universalistes, mais aussi comme le prolongement des structures du pouvoir étatique. Elle constate d'ailleurs un renversement de l'autorité discursive depuis la fin des années 1980. Les communautés en marge des représentations nationales présentées par les musées deviennent désormais des partenaires avec lesquelles les institutions coopèrent de différentes manières (Phillips, 2003). Nous proposons dans cet article de présenter les modalités d'inclusion des discours, des savoirs, des pratiques autochtones¹ dans les expositions créées par le Musée McCord (Montréal, Québec) et reçues de l'extérieur depuis 1992 afin de faire ressortir les différentes stratégies adoptées par les musées et les communautés elles-mêmes. Pour cette réflexion tirée de notre recherche de doctorat (2020), nous avons utilisé une méthodologie à la fois quantitative et qualitative. Les expositions ont été analysées à partir des archives institutionnelles. Les données compilées ont permis de dresser un portrait plus précis de chaque exposition selon le type d'objets présentés, les histoires retenues et les cultures représentées. Des entrevues semi-dirigées avec d'anciennes et actuelles employées ont aussi fait ressortir les initiatives individuelles qui, depuis près de 30 ans, ont permis au Musée McCord de s'ouvrir aux nations autochtones et de travailler de concert avec celles-ci. Trois questions principales émergent. Que révèlent les collaborations avec les individus et les communautés autochtones dans les expositions présentées au Musée McCord depuis 1992 ? Les épistémologies autochtones sont-elles intégrées aux processus de création des expositions ainsi que dans les expositions elles-mêmes ? Ces dernières rendent-elles compte de l'inclusion des connaissances et des savoir-faire, ancestraux et actuels, des communautés qu'elles mettent en valeur ?

¹ Nous employons le terme Autochtone conformément à l'article 35 de la Loi constitutionnelle canadienne de 1982 qui reconnaît les Premières Nations, les Inuit et les Métis comme étant des Autochtones. Nous utilisons l'expression Premiers Peuples comme synonyme. Par ailleurs, nous employons le terme Allochtone pour désigner les individus, les groupes de personnes et les institutions qui ne s'identifient pas comme autochtones ou qui ne sont pas dirigés par un groupe autochtone.

D'UNE AFFIRMATION IDENTITAIRE À DES REVENDECTIONS D'ORDRE MUSÉOLOGIQUE

Dès la fin du XIXe siècle, les Premiers Peuples du Canada commencèrent à faire valoir leurs droits et ainsi qu'une meilleure représentation de leur identité et de leur histoire. À partir des années 1960, les effets de plusieurs luttes politiques et sociales autochtones ainsi que la création d'associations, telles que la Fraternité nationale des Indiens du Canada en 1967 ou encore l'Association des Premières Nations en 1982, annoncèrent un changement de paradigme au sein de la société canadienne.

À ce titre, le Pavillon des Indiens du Canada fut érigé pour l'Exposition universelle de 1967 qui se tenait à Montréal. Plus qu'un édifice promotionnel, il était perçu par les communautés autochtones comme un symbole de la lutte pour leur autodétermination politique et leur souveraineté culturelle (Phillips, 2011). Un vaste programme artistique à l'extérieur du bâtiment complétait une exposition sur les problématiques politiques, économiques et sociales historiques et actuelles vécues par les Premiers Peuples. Ils profitaient ainsi de cette occasion pour pointer les injustices vécues tout en valorisant leur esprit de résilience et d'ouverture.

Par ailleurs, une controverse éclata en 1986 au Canada autour du projet d'exposition *The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples* qui devait être présentée au Glenbow Museum (Calgary, Canada) deux ans plus tard. Suite à cet événement, un Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations (GTMPN) fut créé sous la direction conjointe de l'Association des Premières Nations et l'Association des musées canadiens et publia le rapport *Tourner la page: forger de nouveaux partenariats* (1992). Depuis, ce guide des bonnes pratiques muséologiques, dont certains points ont influencé les politiques et les codes déontologiques muséaux canadiens et internationaux et notamment celui de l'ICOM, oriente encore les actions des musées pour une conservation et une exposition des cultures matérielles et des œuvres des Premiers Peuples, dans le respect des communautés et des pratiques professionnelles.

LA POSITION DU MUSÉE MCCORD À L'ÉGARD DES PREMIERS PEUPLES DU CANADA

Le Musée McCord fut érigé à Montréal en 1921 à partir des collections de David Ross McCord (1844-1930). Collectionneur à l'ère victorienne, il évoluait dans le milieu bourgeois et anglophone montréalais de la deuxième moitié du XIX^e

siècle. Au même moment, la mise en place par le gouvernement fédéral d'une série de mesures coercitives coloniales – dont la Loi sur les Indiens promulguée en 1876 et toujours en vigueur – et la professionnalisation de l'anthropologie en Amérique du Nord avaient un effet retentissant sur les populations autochtones vivant sur le territoire canadien. En plus de s'intéresser aux artefacts canadiens-français et britanniques, Ross McCord se consacra aussi à la collecte d'objets autochtones provenant de part et d'autre du pays. Il souhaitait faire de sa collection un musée d'Histoire nationale où seraient célébrés les trois peuples fondateurs – les Français, les Britanniques et les Peuples autochtones² – en plus des accomplissements familiaux pour la construction moderne montréalaise et canadienne.

La collection Cultures autochtones du Musée McCord compte actuellement plus de 16000 objets dont le noyau historique est composé de 1500 artefacts ethnographiques et 1000 spécimens archéologiques. Jusqu'à la fin des années 1980, plusieurs salles du musée présentaient les artefacts autochtones teintés, avec notre recul actuel, d'une approche folklorique et romantique. Plus tard, le travail des conservatrices Moira McCaffrey (1989-2007) et Guislaine Lemay (2007-2020) transforma drastiquement les pratiques de conservation et d'exposition de cette collection. L'ouverture de McCaffrey aux communautés, sa volonté à travailler en étroite collaboration avec les Premiers Peuples et son implication auprès du GTMPN eurent pour effet de faire basculer le Musée vers un nouveau paradigme relationnel et muséologique. Dès la réouverture du Musée McCord en 1992, elle n'hésita pas à positionner ouvertement l'institution sur la scène muséale canadienne et auprès des communautés autochtones dans le but de construire des ponts visibles entre le passé et le présent et de valoriser les contemporanéités des cultures présentées. Ce geste fort envers les Premiers Peuples, mais aussi envers la communauté muséale et le public, posa les bases d'une nouvelle relation entre le McCord et les Premiers Peuples. Plus tard, Lemay poursuivit ces orientations afin de soutenir et d'affirmer les démarches institutionnelles. Depuis février 2020, l'historien Jonathan Lainey de la nation Wendat occupe le poste de conservateur.

² Dans sa construction de l'Histoire et de la nation canadienne, David Ross McCord considérait les Peuples autochtones de façon homogène et semblait accorder peu d'importances aux différences culturelles entre les nations sinon pour se différencier des Britanniques et des Canadiens-Français. Toutefois, la documentation des artefacts collectés mentionnait la plupart du temps les aires culturelles ou les communautés d'origine des objets.

L'INCLUSION DES PEUPLES AUTOCHTONES DANS LA CRÉATION DES EXPOSITIONS PRÉSENTÉES AU MUSÉE MCCORD DEPUIS 1992

Depuis sa réouverture en 1992, 29 expositions à thématique autochtone ont été présentées au Musée McCord. Toutes proposent un aperçu des productions matérielles en lien avec les histoires, les cultures et les traditions des populations autochtones vivant au Canada. Parmi ce corpus, 16 expositions ont été produites par le Musée McCord. Les 13 autres expositions ont été créées par d'autres institutions dont 4 proviennent de musées autochtones. Au total, ce sont 22 expositions qui intègrent au moins une expertise autochtone.

En se présentant comme flexible, le Musée McCord s'est engagé à travailler avec plusieurs communautés autochtones. Il a développé des liens différents avec chacune d'entre elles, selon les expositions et les besoins institutionnels, mais aussi en fonction des répondants autochtones et de leurs expertises. À ce titre, notre recherche révèle plusieurs types d'implication des Premiers Peuples au processus de création qui renvoient aux différents modèles collaboratifs développés par James Clifford (1997), Ruth B. Phillips (2003 ; 2011), Sharon Michelle Fortney (2009), Briony Onciul (2015) et Élisabeth Kaine (2016) : de la consultation auprès des communautés sur les manières de travailler et de représenter les histoires et les cultures à l'inclusion de la perspective d'un artiste autochtone en passant par un projet collaboratif de plus grande ampleur. Plusieurs fois, le Musée McCord a fait appel à un comité consultatif composé de personnes autochtones dont le mandat variait selon la thématique et les besoins. À ce titre, l'exposition *À la croisée des chemins*, présentée en 1999 et 2000, était le fruit d'une collaboration de près de six ans avec le Castellani Art Museum de l'Université Niagara, le Musée royal de l'Ontario (MRO), le Centre culturel Kanien'kehaka Raotitiohkwa à Kahnawà:ke et plusieurs artistes perlières (beadworkers) des nations Tuscarora et Kanien'kehaka. La collaboration était envisagée comme moyen de reconnaissance des différents types de savoirs. Cette composante méthodologique et déontologique, intrinsèque au processus de recherche, était même valorisée dans la salle, par le comité lui-même qui signait littéralement le panneau d'introduction. L'exposition permanente *Porter son identité*, inaugurée en 2013, est un autre exemple intéressant où le comité scientifique composée de cinq femmes autochtones a proposé des modifications substantielles au scénario et au design d'exposition. L'artiste Nadia Myre (Anishinaabe), en plus d'avoir conseillé la conservatrice Lemay, assure également le commissariat de la portion contemporaine de l'exposition depuis son ouverture en sélectionnant des artistes autochtones dont les œuvres dialoguent avec les objets de la collection.

De cette flexibilité des approches professionnelles retenues en fonction des besoins et des projets, nous avons repéré également plusieurs stratégies de représentation des histoires et des cultures autochtones, et cela indépendamment du type d'institution à l'origine de l'exposition. En empruntant à Virginie Soulier (2013) les typologies développées selon le concept de focalisation de Gérard Genette, il en ressort alors trois modalités du discours d'exposition particulièrement fécondes pour analyser les représentations en jeu au Musée McCord depuis 1992. En utilisant la focalisation interne dans les expositions *Paroles vivantes. Les diplomates autochtones au XVIII^e siècle* (2001) et *Bienvenue à l'atelier* (2014) notamment, les savoirs autochtones sont inclus mais n'apparaissent pas explicitement dans le discours général. La focalisation externe, employée pour *Plumes et pacotilles: une exposition sur les symboles de l'indianité* (1993), *Kàx!aya Gvìlas « Ceux qui font respecter les lois de nos ancêtres »* (2003) ou encore *Decolonial Gesture Or Doing it Wrong ? Refaire le chemin* (2016), permet de présenter plus explicitement les points de vue autochtones, à la fois collectifs et individuels. Enfin, la focalisation mixte, visible dans les expositions *L'histoire reconquise : les dessins du livre journal de l'artiste assiniboine Hongeeyesa* (1994-1995), *L'art haïda : Les voies d'une langue ancienne* (2006) et *Edward Curtis Un projet démesuré* (2012) entre autres, met en valeur la multiplicité des points de vue à la fois allochtones et autochtones selon une muséographie plurivocale. L'analyse des 22 expositions permet d'ailleurs de conclure que ces trois stratégies sont utilisées dans les expositions indépendamment du type de musée, allochtone ou autochtone, et des communautés impliquées.

Enfin, plusieurs discours communs émergent parmi les 22 expositions qui intègrent au moins une expertise autochtone. Transversaux, ils surgissent indépendamment des thématiques abordées et de la visée didactique. L'inclusion des perspectives autochtones permet de déconstruire les images galvaudées et stéréotypées à l'égard des Premiers Peuples. C'est particulièrement le cas pour les expositions *Plumes et pacotilles* (1993) et *Honte et préjugés – une histoire de résilience* (2019). Elle valorise aussi les connaissances et les modes de pensées autochtones que ce soient les histoires collectives, les cosmologies, les langues, les techniques de création, ainsi que la transmission et la réappropriation des savoirs ancestraux dans le monde contemporain. Les objets, comme ceux présentés dans l'exposition *Porter son identité* (2013) deviennent des sources de récits personnels ou collectifs. En présentant des points de vue autochtones, les expositions mettent aussi en lumière la résilience et la survivance des communautés. Associées à des témoignages et des productions actuelles, elles démontrent la

prégnance des Premiers Peuples et de leur inscription dans la société actuelle. Par l'intégration des voix autochtones, et notamment lors des résidences des artistes Kent Monkman (Cri), Nadia Myre (Anishinaabe) et Hannah Claus (Kanien'kehá:ka) respectivement en 2014, 2016 et 2019, le Musée McCord autorise une critique de la situation coloniale canadienne et de ses conséquences.

En conclusion, alors que les expositions présentées au Musée McCord ne reflétaient que le point de vue des spécialistes allochtones jusqu'à la fin des années 1980, les conservatrices successives ont depuis opéré un changement des pratiques professionnelles en s'appuyant sur les épistémologies et les savoir-faire autochtones. Au lieu de « parler à la place de », il en résulte des expositions qui sont créées en étroite collaboration avec les communautés ou bien avec une intervention minimale des équipes muséales allochtones. La récente nomination de Lainey au poste de conservateur de la collection est d'ailleurs un signe fort de décolonisation des pratiques que le McCord envoie aux Premiers Peuples. Cependant, si la mission sociale des musées peut facilement s'exprimer par le prisme des expositions, l'intégration des expertises autochtones et le respect des savoirs ancestraux sont également un enjeu très important lorsqu'il est question de préserver les objets de culture. Plusieurs musées ont ainsi adopté des mesures de conservation très spécifiques en ce qui a trait aux artefacts autochtones considérés comme sacrés et vivants par les communautés. Le projet *Traditional Knowledge Labels*, créé en partenariat avec plusieurs nations, permet l'implantation de protocoles de préservation, de recherche et d'exposition dans le respect des savoirs. Les musées qui les utilisent, comme le Abbe Museum (Maine, États-Unis), s'engagent sur la voie d'une muséologie critique et participative. Facilement adaptable, cette démarche pourrait être utilisée par d'autres institutions qui disposent d'objets sensibles.

BIBLIOGRAPHIE

- Clifford, J. (1997). *Routes : travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge : Harvard University Press.
- Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.
- Desvallées, A., Schärer, M. et Drouguet, N. (2011). Exposition Regard & Analyse. Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, pp. 136-173.

Fortney, S. M. (2009). *Forging New Partnerships: Coast Salish Communities and Museums* (Thèse de doctorat). University of British Columbia.

Franco, M-C. (2019). La muséologie collaborative au Canada : le positionnement du Musée McCord à l'égard des communautés autochtones. Dans J. Le Marec, B.Schiele et J. Luckerhoff (dir). *Musées, Mutations...* Dijon : Éditions Universitaires de Dijon & OCIM, pp. 281-299.

Franco, M-C. (2020). *La décolonisation et l'autochtonisation au Musée McCord (1992-2019) : les rapports de collaboration avec les Premiers Peuples et l'inclusion de l'art contemporain des Premières Nations dans les expositions* (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal.

Foucault, M. (1971). *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard.

Kaine, E. (dir.). (2016). *Le petit guide de la grande concertation : création et transmission culturelle par et avec les communautés*. Saguenay : La Boîte rouge vif.

Lemay, G. (dir.). (2013) *Porter son identité. La collection Premiers Peuples*. Montréal : Musée McCord.

McCaffrey, M. T. (1992). Rononshonni - le Bâtitteur La collection McCord d'objets ethnographiques. Dans P. Miller, B. Young, D. Fyson, D. Wright, M. T. McCaffrey. *La famille McCord Une vision passionnée*. Montréal : Musée McCord, pp. 102-115.

Nicks, T. et Hill, T. (1994). *Tourner la page : forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations* (3^e éd). Ottawa : Association des musées canadiens et Association des Premières Nations.

Onciul, B. (2015). *Museums, Heritage and Indigenous Voice. Decolonising Engagement*. New York : Routledge.

Phillips, R. B. (2003). Introduction. Dans Laura Peers et Alison K. Brown. *Museums and source communities : a Routledge reader*. New York : Routledge, pp. 155-170.

Phillips, R. B. (2011). *Museums Pieces Toward the Indigenization of Canadian Museums*. Montréal : McGill-Queen's University Press.

Local Contexts, Traditional Knowledge Labels. Récupéré de <https://localcontext-sorg/sharing/>

Soulier, V. (2013). *Donner la parole aux Autochtones. Quel est le potentiel de reconnaissance de l'exposition à plusieurs points de vue dans les musées ?* (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal & Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse.

Información Biográfica Familiar en la Colección Fotográfica de Martin Gusinde, investigación participativa con enfoque de género

Alberto Serrano Fillol

ESP

A través de una investigación participativa con enfoque de género, un grupo de estudio conformado por investigadorxs del Museo Antropológico Martin Gusinde y mujeres del pueblo yagán ha profundizado en la información contenida en la completa colección de fotografías etnográficas desarrollada por el sacerdote y antropólogo Martin Gusinde en Tierra del Fuego, entre los años 1918 y 1924. Durante el desarrollo del trabajo se va encontrando el directo parentesco existente entre los actuales miembros del pueblo yagán y los informantes de Gusinde hace un siglo atrás.

FR

Grâce à une recherche participative centrée sur le genre, un groupe d'étude composé de chercheurs du Musée anthropologique Martin Gusinde et de femmes du peuple Yagan s'est penché sur les informations contenues dans la collection complète de photographies ethnographiques développées par le prêtre et anthropologue Martin Gusinde dans la Terre de Feu, entre les années 1918 et 1924. L'ensemble de ces travaux a permis de mettre en évidence les similitudes profondes existant entre les membres actuels du peuple Yagan et les informateurs de Gusinde qui vivaient il y a environ un siècle.

ENG

Through a participative and gender-focussed investigation, a study group made up of researchers from the Anthropological Museum Martin Gusinde and women of the yagán people has explored information contained in the complete collection of ethnographic photographs realized by the priest and anthropologist Martin Gusinde in Tierra del Fuego, between the years 1918 and 1924. In the process of work direct kinship is revealed between members of the yagán people today and subjects that Gusinde registered a century ago.

CONTEXTO

El Museo Antropológico Martín Gusinde (MAMG) es en cierto modo, el museo más austral del mundo. Es de hecho, el museo ubicado en el lugar más austral en el cual se haya desarrollado la vida humana, en Tierra del Fuego y especialmente junto al cabo de Hornos. En la actualidad el territorio es la comuna de Cabo de Hornos, Provincia de Antártica Chilena, en donde se encuentra Puerto Williams, la localidad ubicada más al sur de Chile y el mundo, a excepción de la Antártica. Este lugar se encuentra habitado desde hace más de 6000 años por el pueblo Yagán, quienes son aún hoy, un pilar fundamental de la comunidad que habita el territorio insular.

El MAMG es fundado en 1974 por el Ministerio de Educación Pública de Chile (y el personal naval destacado en isla Navarino), en plena dictadura siendo su objetivo inicial “contribuir a la preservación de los valores históricos-culturales y científicos en la región de las islas y mares australes y en el Territorio Antártico, donde Chile ejerce soberanía, y la necesidad de conservarlos y exhibirlos para fines de investigación científica y de divulgación cultural”¹. El museo fue una herramienta para afianzar la soberanía nacional en el extremo austral, parte de una estrategia geopolítica para construir “soberanía cultural” sobre el territorio. Con ello, el museo se hace parte de la pequeña y militarizada comunidad local de Puerto Williams, acrecentando lentamente sus colecciones y permitiendo un pequeño espacio de sociabilidad, en particular para la población indígena, en el contexto de una Base Naval.

Es recién hacia el año 2004 que el MAMG comienza un proceso de modernización y renovación tanto de su museografía como del rol a desempeñar al interior de la particular comunidad insular (de gran densidad histórica y valor patrimonial). Integrado al Plan de Renovación Integral de Museos impulsado por la Subdirección Nacional de Museos, se desarrolló un extenso trabajo que permitió remodelar completamente las dependencias, generando nuevos y amplios espacios, con una renovada propuesta museográfica. Este proceso permitió reinaugar el museo en el año 2008, redefiniendo también su misión: “inspirar en la comunidad la conservación del patrimonio cultural y natural del archipiélago fueguino y cabo de Hornos”². Tras cerrar una última etapa de renovación estructural (la Casa Stirling), el museo comienza a enfocarse de lleno en el trabajo con la comunidad local, buscando ejercer un rol acorde a la realidad insular y de forma coherente con una nueva museología, de principios críticos y participativos.

¹ Ministerio de Educación Pública, Decreto N° 4 del 2 de Enero de 1975. Diario Oficial.

² Disponible en www.museomartingusinde.gob.cl Planificación estratégica MAMG.

HOMBRES Y MUJERES YAGANES PRESENTES EN LAS FOTOGRAFÍAS DE MARTIN GUSINDE

Identificando los caminos de trabajo pertinentes, entendimos la urgencia de orientarnos a una fuerte profundización en el patrimonio inmaterial del territorio, atravesado de manera decisiva por la presencia del pueblo yagán. Comprendimos que para nuestra institución y el contexto social en el que nos desenvolvemos, es prioritario colaborar con las inquietudes y procesos identitarios que se experimentan al interior de la Comunidad Indígena Yaghan de Bahía Mejillones, quienes viven una compleja situación histórico-cultural cargada por fuertes tensiones pasadas y presentes, muy arraigadas en las familias de la actualidad. Este rol es único a nivel local, puesto que no hay otras instituciones que se vinculen con la Comunidad indígena de la misma manera, enfocados en llevar a cabo una labor conjunta de indagación, resguardo, puesta en valor, documentación y difusión del patrimonio indígena yagán y fueguino. Introducirnos allí ha sido coherente con la búsqueda abierta por los postulados de la Mesa de Santiago³ a este nivel territorial, desarrollando un enfoque y análisis crítico de los procesos de protección del patrimonio.

Desde ahí, y a partir de los recursos que el Museo puede aportar, diversas iniciativas comenzaron a gestarse por parte de los investigadores del MAMG⁴, buscando colaborar como facilitadores en los procesos identitarios y de revitalización que vive el pueblo yagán. Es por esto que se abrió la agenda de trabajo a las inquietudes prioritarias de la Comunidad indígena respecto del patrimonio local que el museo custodia o a los cuales tiene acceso⁵. De manera espontánea entonces emergió una inquietud especial por las fotografías sobre el pueblo yagán que se encuentran presentes en la exhibición permanente y por el conjunto de fotografías digitales que el museo ha ido recopilando. Sin embargo, en

³ Mesa Redonda de Santiago de Chile 1972. Vol 1. Programa Iberoamericanos. 1ª Edición, Brasilia 2012.

⁴ El investigador Alberto Serrano F., y las investigadoras Francisca Marticorena G., Daniela Carvalho R. y posteriormente Karina Rodríguez S.

⁵ Así es como una serie de trabajos enfocados en esta dirección han tenido espacio a lo largo de estos diez años. Trabajos con los artesanos de la comunidad yagán, en la puesta en valor de diferentes hitos de su patrimonio histórico y cultural, el relevamiento de la oralidad, de sus historias de vida, del conocimiento y reconcomiento del archipiélago, trabajo con las educadoras interculturales, entre otras iniciativas; lo cual se ha traducido, en la creación de diferentes registros, publicaciones, documentales, nuevas colecciones, entre otros. Al respecto consultar: www.museomartingusinde.gob.cl ; "Yagán. Serie introducción histórica y relatos de los pueblos originarios de Chile". Fundación de Comunicaciones, Capacitación y Cultura del Agro FUCOA. 2014.; Serie Documental "Cabo de Hornos, cultura y naturaleza" <https://www.youtube.com/watch?v=2aeOJJ7C5HO> Canal MAMG; Entrevistas a Mujeres de la Comunidad Indígena Yaghan de Bahía Mejillones, 2014: <https://www.archivonacional.gob.cl/sitio/Contenido/Institucional/54966:Fondo-audiovisual-Mujeres-y-Generos>; Largometraje documental "Tánana, estar listo para zarpar" Azócar C., Serrano A., 2016 Canal Youtube MAMG <https://www.youtube.com/watch?v=3z9ekNH8wtE&t=163s>

especial concitó interés la colección completa de fotografías de Tierra del Fuego tomadas por Martin Gusinde, que en ese momento habían sido recientemente gestionadas por el MAMG con el Anthropos Institute de Alemania, el año 2011⁶.

Las fotografías, tomadas por el antropólogo en Tierra del Fuego entre los años 1918 y 1924, que fueron entregadas al museo constan de un conjunto de 939 fotografías⁷, de las cuales al menos 325 corresponden al pueblo yagán y su territorio. Todas las imágenes son contenedoras de un potencial documental invaluable y realizado en el contexto de un extenso y detallado trabajo etnográfico con las poblaciones fueguinas de los mencionados años. El trabajo de Gusinde, es una de las mayores síntesis de información referente a estos pueblos y especialmente en relación a los yaganes. Las imágenes que tomó a lo largo de su trabajo, se han transformado en un referente identificador de los pueblos de Tierra del Fuego (Kawésqar, Selk'nam, Haush y Yagán), constituyéndose en un componente central en la construcción del imaginario foráneo acerca de este archipiélago⁸.

En este sentido, las fotografías de Gusinde son un componente central de la exhibición permanente del museo. Son imágenes que siempre han llamado la atención de los visitantes, de las educadoras que se han vinculado con el museo⁹ y, por supuesto, de los mismos miembros de la comunidad yagán. Las fotos abren diversos interrogantes, en distintos planos, tanto para quienes tienen algún grado de conocimiento sobre estos pueblos, como para el visitante totalmente nuevo, todo lo cual se encuentra fuertemente condicionado por el discurso dominante de la extinción de los pueblos fueguinos ¿Quiénes son estas personas que representan este pasado lejano del territorio? ¿Cómo es que desaparecieron sin dejar rastros? ¿Qué representan esos bellos disfraces, esas hermosas máscaras y decorados, como los elaboraban y utilizaban? Y en particular ¿Por qué se encuentran vestidos incluso con elegantes trajes occidentales y no visten sus atuendos indígenas tradicionales o posan desnudos? ¿Por qué usan camisas, faldas, blusas y adornos occidentales, al mismo tiempo que pintan sus rostros, sus cuerpos y usan objetos tradicionales? El museo es un espacio para

⁶ El año 2011, el Director del Museo, Alberto Serrano, se acercó al Anthropos Institute, en Sankt Augustin, Alemania, en donde, entre otros documentos, pudo acceder a la totalidad de la colección fotográfica creada por Martin Gusinde.

⁷ Ese fue el número de fotografías entregadas al MAMG y con las cuales se trabajó. Cabe mencionar que las fotos entregadas al MAMG es solo con fines de investigación y para ser entregadas a las familias de la Comunidad Yagán.

⁸ Palma, M. 2013.

⁹ En general las educadoras del Jardín Infantil Étnico Familiar Ukika - JUNJI; o del Liceo Donald McIntyre Griffiths, de Puerto Williams.

la reflexión acerca de estas inquietudes, pero pudimos apreciar que la exhibición permanente no estaba dando cuenta de estas interrogantes de manera adecuada. La utilización de la fotografía etnográfica fueguina en general -no solo de Gusinde- a lo largo de todo fuego-patagonia e incluso en diferentes lugares del mundo, a través de sus distintos procesos de circulación y reutilización desde diferentes ámbitos y perspectivas, tales como la academia, el arte y cultura, el turismo, la publicidad y los medios de comunicación masivos, en vez de generar un adecuado conocimiento de las imágenes, ha contribuido más a la desinformación y confusión respecto de éstas, todo bajo la premisa de un mundo perdido en el tiempo, un pasado lejano, desconectado del presente. Esta situación ocurría también con la comunidad local, que desconocía el carácter real de la información que contienen las imágenes.

La antigua exhibición permanente del museo, incorporaba también algunas de estas imágenes, con una breve pero importante información asociada: el nombre del fotografiado y su supuesta filiación étnica fueguina. Esto permitió conocer algo respecto de las imágenes y el trabajo de Gusinde y, a pesar de ser muy pocas fotografías, su efecto en la comunidad yagán fue abrir la posibilidad del recuerdo para los ancianos y ancianas, quienes desarrollaron el ejercicio de la memoria junto a los más jóvenes. Así, ante el conocimiento de la obtención de la colección fotográfica, surgió espontáneamente el interés por revisarla y conocerla entre los miembros de la comunidad, especialmente entre las mujeres, quienes además guardaban la remembranza de que “las Abuelas conocían a los que estaban en las fotos”¹⁰.

Comenzamos entonces un largo proceso de revisión detallada de cada una de las imágenes junto al grupo de mujeres yaganas (no sólo mujeres participaron), lideradas por la señora Cristina Calderón Harbán, la mujer de mayor edad de la comunidad y actualmente única hablante fluida de la lengua. Ella conoció a muchos de quienes aparecen en las imágenes y escuchó hablar de la mayoría de ellos. Igualmente, las diferentes participantes tenían nociones previas de las fotografías, ya que conocían una buena parte de la colección, pero de manera dispersa y entremezcladas con imágenes de otros autores. Asimismo, algo habían escuchado a sus padres, tíos, abuelos y parientes; también conocían a fondo los lugares donde las fotografías fueron tomadas, o por contraparte, contaban directamente con información equivocada que ahora podía ser contrastada. Por

¹⁰ Marticorena F., Palacios P. (2014). Museos Chilenos, consignando ausencias, emprendiendo caminos. Experiencia en el Fin del Mundo: Museo Antropológico Martín Gusinde. En *ICOM Revista Digital*, España.

otro lado, el grupo también se introdujo en la abundante información entregada por Gusinde, quien afortunadamente legó un detallado e importante registro, que ahora fue puesto a disposición del grupo de trabajo.

Mediante reuniones periódicas efectuadas semanalmente y utilizando las tecnologías actuales que permiten proyectar las imágenes a una gran escala, se efectuó el análisis. Nos concentramos en el reconocimiento detallado de las y los fotografiados, quienes de a poco se fueron revelando como directos antecesores de las actuales familias, constatando que en rigor se trata de la ascendencia directa de la actual Comunidad Yagán. Así, se produjo la identificación de las familias, de los abuelos, bisabuelos, tíos, padres y parientes presentes en las fotografías, muchos de los cuales eran desconocidos para algunas de las mujeres. En ese sentido, la imagen los trajo a la vida y permitió enlazar historias pasadas de las familias del grupo de participantes. A través del relato y conversación, en particular de Cristina Calderón, se pudo contrastar la información disponible y existente en libros y publicaciones relativas, permitiendo una reflexión más profunda en torno a las imágenes, las que se convirtieron en verdaderos catalizadores de la memoria, operando al mismo tiempo como testimonios y documento social (Freund, 2006¹¹).

Este proceso iniciado espontáneamente a fines del año 2011, se consolidó al año siguiente cuando el MAMG logró incorporar el trabajo como parte del programa de Transversalización y Equidad de Género de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), vinculado al Ministerio de la Mujer y Equidad de Género. Este marco, además de facilitar la continuidad de las sesiones grupales, nos permitió definir o construir un resultado final (parcial) concreto para el extenso proceso de trabajo. Se buscó plasmar en algo tangible, parte de lo que se pudiera considerar como un resultado que tradujera la infinidad de conocimientos, saberes e informaciones vislumbradas a partir de las largas reuniones y horas de conversación. El grupo de investigación (grupo de mujeres yaganas) en conjunto con el equipo del museo, definió entonces que lo más adecuado para “verter” los contenidos emanados del trabajo y entregárselos a la Comunidad Yagán en su totalidad, fue utilizar el mismo medio empleado por Gusinde: crear un álbum fotográfico familiar. No solo se acordó esto emulando el trabajo del etnólogo, sino que en el proceso de identificación de los sujetos fotografiados, comprendimos la estructura y organización que éste dio a las secuencias de fotos, en donde los retratos personales y familiares permiten encadenar y comprender las relaciones de parentesco entre los miembros del pueblo yagán en los

¹¹ Freund, G. (2006). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

asentamientos principales, Puerto Remolino y sobre todo, bahía Mejillones, entre los años 1920 a 1922 respectivamente.

Las características del álbum también fueron definidas en conjunto, intentando que éste fuera lo más representativo de las actuales familias de la comunidad. En total se seleccionaron 50 imágenes que fueron impresas, además de un CD con la colección de fotos yaganas. Esto se complementa con un documento, una cartilla, especialmente diseñada e incorporada al álbum, que describe toda la genealogía recabada, tipo un árbol genealógico con fotos, que permite reconocer a los diferentes grupos familiares de principios de siglo, conectándolos con las familias de hoy. Los miembros de la comunidad dieron por nombre al álbum “Haoa mali, haoa mourako”, Nuestras raíces, Nuestra familia.

Los resultados de la investigación, desde un inicio fueron establecidos como privados, por cuanto se trata de información de carácter familiar y personal, por lo tanto del espacio más íntimo de la Comunidad. No obstante ello, se revisó también la nueva exhibición permanente a objeto de dotar con su debido nombre e información básica a cada uno de los sujetos presentes en la muestra, identificándolos de manera adecuada como personas individuales y ya no como miembros desconocidos de un pueblo originario lejano y supuestamente extinto. Esta información fue dispuesta en la exhibición permanente a través de cédulas junto a las fotografías, permitiendo conocer adecuadamente al fotografiado y su contexto.

RELEVANCIA DEL ESTUDIO

El extenso trabajo desarrollado en torno a la identificación de hombres y mujeres yaganas presentes en las fotografías de Martín Gusinde, más allá de los resultados concretos ya mencionados, ha permitido abordar una serie de líneas en el conocimiento del patrimonio inmaterial del archipiélago. En primer lugar, el hecho de efectuar la revisión de este archivo fotográfico en conjunto con las personas directamente involucradas por las fotos, es un ejercicio nunca antes desarrollado en profundidad. Si bien algunos autores lo hicieron de manera exploratoria, a través de acercamientos breves y específicos¹², las familias

¹² Al respecto podemos mencionar los trabajos de Stambuk 2004, de las investigadoras argentinas Dánae Fiore y Ana Butto; y las investigaciones de Orquera y Piana, arqueólogos argentinos de la vecina localidad de Ushuaia, que han consultado a Cristina y Úrsula Calderón cuando han tenido la oportunidad de efectuarlo para identificar a los fotografiados. Aparte de estos acercamientos, diversas publicaciones y estudios relacionados con la fotografía etnográfica de Tierra del Fuego, en general han sido efectuados lejos de las personas directamente involucrados con las fotografías, las comunidades indígenas fueguinas.

yaganes no se habían adentrado a fondo en estas fotografías, empapándose de su información relacionada, pero sobre todo situándolas más claramente en su contexto y dimensión histórica personal y global. A pesar que las fotos han sido ampliamente estudiadas por diversos especialistas desde distintas disciplinas académicas como el arte, la estética, la historiografía, entre otros (Alvarado, et al., 2007; Barral (Ed.), 2015; Palma, 2013; Fiore, et al., 2009, Odone y Mason (Ed.), et al., 2002, entre otros), estos trabajos siempre se hicieron distantes de los yaganes, fuera del archipiélago y con otra mirada, alejada de la Comunidad Indígena. Por estos motivos, prácticamente toda la Comunidad no había tenido acceso a esta colección (y otras) y menos todavía a participar de un proceso de documentación de las imágenes.

El proceso permitió también reflexionar en torno al registro fotográfico de Tierra del Fuego y del valor de estas imágenes en el contexto actual. El impacto que ha producido en quienes han compuesto el grupo de estudio, ha implicado lograr una precisión en la información biográfica de sus antepasados, democratizando el conocimiento acerca de este patrimonio, a través del acceso y la consideración de la perspectiva individual y colectiva como descendientes del pueblo indígena más austral el mundo.

Interesante discusiones surgieron respecto de la construcción foránea del imaginario fueguino, de la circulación académica y comercial de las imágenes de los pueblos indígenas australes, quienes se han visto intensamente sometidos a procesos de extinción y anulación identitaria desde las corrientes dominantes del pensamiento y la cultura.

Curiosamente, solo tres años después de la realización de este trabajo, la colección completa de fotografías de Martin Gusinde fue objeto de una inesperada descisión por parte de sus custodios en Alemania, el Anthropos Institute, los cuales vendieron los derechos de las fotografías a una editorial francesa, la que publicó un gran libro y generó una exposición de itinerancia mundial. La publicación y exposición se llamó “El Espíritu de los hombres de Tierra del Fuego”¹³ y fue, como su nombre lo indica, pensado y trabajado desde Europa, a miles de kilómetros y sobre la base de la extinción absoluta de los pueblos fueguinos. Por supuesto, esto fue traído a Chile siendo inaugurado y exhibido en el Museo Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, el tenor de las actividades programadas debió ser revisado, toda vez que para los organizadores resultó una inesperada situación que la Comunidad Yagán viva conociera de manera tal vez más pro-

¹³ Barral X. (2015). *El Espíritu de los hombres de Tierra del Fuego*, Xavier Barral Ediciones.

funda que los curadores, todo el cuerpo de fotografías expuestas, levantando un cuestionamiento al uso y construcciones discursivas efectuadas sobre las imágenes de sus propios familiares, presentados como obras de arte.

Por último, mencionar que la conformación del grupo de investigación participativa y con enfoque de género que se constituyó, al alero del programa de Transversalización y Equidad de Género, ha tenido continuidad durante estos años, llevando a cabo importantes iniciativas acorde a los requerimientos de las muejers yaganes, las colecciones que alberga el museo y el patrimonio del archipiélago.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, M., Odone C., Maturana, F., Fiore, D. (ed.) (2007). *Fueguinos Fotografías siglo XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*. Pehuén, Santiago.

Baez, C. y Mason, P. (2006). *Zoológicos Humanos*. Pehuén, Santiago.

Barral, X. (2015). *El Espíritu de los hombres de Tierra del Fuego, fotografías de Martin Gusinde. Selk'nam, Yámanas, Kaweskar*. Xavier Barral Editiones. París.

Cárdenas, R. y Prieto, A. (1997). *Introducción a la fotografía étnica de la Patagonia*. Amigos del Arte, Punta Arenas.

Cairo, L. & Carvalho, D. (2014). *Representación desde la imagen y materialidad de las fotografías de yaganes de Martin Gusinde: del archivo fotográfico al "álbum familiar"*. Trabajo para optar al título de antropóloga. Pontifica Universidad Javeriana, Bogotá. Colombia.

Chapman, A., Barthe, Ch., Revol, P., Dubois, J. (1995). *Cap Horn reencontré avec les Indiens Yahgan. Collection de la Photothèque du Musée de l'Homme*. Éditions de la Martinière (Francés).

Fiore, D. y Varela, M.L. (2009). *Memorias de Papel. Una arqueología visual de las fotografías de pueblos originarios fueguinos*. Editorial Dunken, Buenos Aires.

Freund, G. (2006). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Gusinde, M. (1982). *Los Indios de Tierra del Fuego. Tomo 1, Los Selk'nam*. 2 Volúmenes. Centro de Etnología Americana. Buenos Aires.

Gusinde, M. (1986). *Los Indios de Tierra del Fuego. Tomo 2, Los Yámana*. 3 Volúmenes. Centro de Etnología Americana. Buenos Aires.

Gusinde, M. (2003). *Expedición a la Tierra del Fuego. Informes de expediciones*. Editorial Universitaria.

Gusinde, M. (1951). *Hombres primitivos en la Tierra del Fuego*. Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Primera Edición, Sevilla.

Marticorena, F. (2019). *La representación fotográfica indígena en Argentina: extinción, mestizaje y nación. El caso de la postal fotográfica de Federico Kohlmann en Tierra del Fuego*. Tesis para optar al grado de Magister en estudios Lationamericanos. Universidad de Chile.

Marticorena, F. y Palacios, P. (2014). Museos chilenos, consignando ausencias, emprendiendo caminos. Experiencia en el fin del mundo: Museo Antropológico Martin Gusinde. *Revista Digital ICOM – España, Revista Digital*. En https://issuu.com/icom-ce_librovirtual/docs/icom-ce_digital_09/87

Palma, M. (2013). *Fotografías de Martin Gusinde en Tierra del Fuego 1919 – 1924. La imagen material y receptiva*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile.

Odone, C., Mason, P. (Ed.) (2002). *12 Miradas, sobre Selk'nam, Yaganes y Kaweskar*. Taller Experimental Cuerpos Pintados. Santiago, 2002. Ilustraciones

Stambuk, P. (2004). *Rosa Yagán, el último eslabón. Memorias de Lakutaia le Kipa*. Tercera Edición por la autora.

Collection Policies - Curatorship by Indigenous People and the Collaboration Processes at Ethnographic Museums

Marília Xavier Cury

ESP

¿De qué manera puede el Museo Universitario, en colaboración con los pueblos de las Tierras Indígenas Araribá, Icatu y Vanuíre de São Paulo en el Brasil, hacer frente al desafío de la descolonización? En el contexto de curaduría compartida de la exposición: "Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena" (¡Resistencia ahora! Fortalecimiento y unión de las culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa y Terena), se generó un estudio por los indígenas de las colecciones y la donación de objetos al Museo de Arqueología y Etnología de la Universidad de São Paulo. A través de esta iniciativa, mostramos que la participación indígena es una alternativa a la visión colonialista aún presente en los museos etnográficos.

FR

De quelles façons le musée universitaire peut-il, en collaboration avec les peuples indigènes des terres indigènes Araribá, Icatu et Vanuíre de São Paulo au Brésil, faire face au défi de la décolonisation ? Nous analysons, dans le cadre de la curatelle partagée de l'exposition « Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena » (Résistance maintenant! Renforcement et union des cultures indigènes - Kaingang, Guarani Nhandewa et Terena), le processus qui a généré la requalification des collections et la donation d'objets au Musée d'Archéologie et d'Ethnologie de l'Université de São Paulo. Nous montrons que l'enjeu de la participation indigène est une alternative à la vision colonialiste encore présente dans les musées ethnographiques.

ENG

In what ways can the University Museum, in collaboration with the indigenous peoples of the Araribá, Icatu and Vanuíre indigenous lands of São Paulo in Brazil, face the challenge of decolonization? In the context of the shared curatorship of the exhibition "Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena" (Resistance now! Strengthening and union of indigenous cultures - Kaingang, Guarani Nhandewa and Terena), the process that generated the requalification of the collections and the donation of objects to the Museum of Archaeology and Ethnology of the University of São Paulo. We show that the issue of indigenous participation is an alternative to the colonialist vision still present in ethnographic museums.

INTRODUCTION

Europe has accumulated significations that support the colonialist thinking and university museums have accumulated such significations twice. “Museums and universities were and continue to be two crucial institutions for the accumulation of meaning and the reproduction of the colonality of knowledge and of beings” (Mignolo, 2018, 310). For Quijano (2005), as an accepted rationality or knowledge, they have become hegemonic and colonialist worldwide, associated with the “experience and the needs of the global capitalist power standard, a colonial/modern, Eurocentric standard established from America” (p. 126).

Museums as we know them consolidated themselves in the 19th century, but they emerged during the Renaissance period under the auspices of colonality: “the need to convert and civilize the inhabitants of the planet that were still out of history, the barbarians and primitives” (Mignolo, 2018, 311), the ethnographic and natural museums have carved their space in their relations with other cultures, of the colonies and those outside that were not part of the history of Europe.

Pacheco de Oliveira and Santos (2019) call a “museum illusion” the decontextualized collections of the past. This museal illusion empties these collections from the fundamentals of their creation, making them aesthetic artifacts outside the art museum and submitting them to the logics of the market. Accordingly, there is no “possibility of discussing the contemporaneity of the political communities that have created those objects” (2019, p. 398). For Price (2016, p. 277), ““hygienizing” objects consists of removing or changing the information that accompanies them. That “hygienization” also affects the original meaning of objects on display to favor an aesthetic presentation for contemplation purposes” (p. 280). “Hygienization” works to silence the voice of history, causing an erasure of narratives and personalities. From a neoliberal viewpoint, “diversidad cultural como la sumatoria de culturas que comparten un mismo territorio, sin contradicciones, sin asimetrías, sin tensiones sociales, en una ‘paz social’ aparente y en una relación natural con el entorno” (Galindo, 2019, p. 101).

One of the tasks of university museums is to carry out actions of decolonization, opening up other possibilities, views and thoughts, which should affect curatorship initiatives – a cycle that comprises the formation of collections, material culture studies, safeguarding and communication. A difficult task, considering the pressure from the media and from universities themselves, which are becoming more and more corporate (Mignolo, 2018, 310). That is

contradictory in itself, because much of the decolonization of thinking occurs at the university which, at the same time, resists this effort.

Diversity, difference and inclusion are some of the achievements of museology, which have opened up museum spaces for the “convivencia en una relación social y políticamente válida, circunscrita en los mínimos acuerdos de una democracia que descansa en la interculturalidad” (Barona, 2016, p. 61).

Collaboration is always an experimental method, because circumstances are never the same. In Brazil we have examples in museums, particularly the university institutions that play this collaborative role (Cury, 2019).

Collaboration is based on conducting research with the cultural groups involved in all development stages, sharing purposes and mutual benefits, following an ethical practice grounded in the negotiation between the different and the discordant and pursuing an alternative interdisciplinarity in the manner how research is planned and carried out. It is a new methodological locus that promotes plurality and power-sharing to make decisions. An interesting aspect of interculturalism at museums – confluence, cross-cultural interactions, reciprocity and active close relationships – is that it must be pursued at different levels, starting with research, even before exhibition communication is conceived as an intercultural initiative.

COLLECTION POLICY - MANAGEMENT UNDER DISCUSSION: REQUALIFYING AND FORMING COLLECTIONS

The collaboration initiative under discussion was called by the indigenous involved in it Resistência já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa and Terena (Resistance Now! Strengthening and Uniting Indigenous Cultures - Kaingang, Guarani Nhandewa and Terena)¹. It is a communication action that combines exhibition with education.

Brazil's ethnographic and university museums have many collections formed more than one century ago. The indigenous collections that are part of the collection of MAE-USP, an institution created in 1989, belonged to the former Museum of Archeology and Ethnology, to the Plinio Ayrosa collection and to the **Museu Paulista** (State of São Paulo Museum). At MAE-USP, we carried out the requalification of the collections formed at the end of the 19th century and

¹ Coordinated by Marília Xavier Cury, Carla Gibertoni Carneiro, Maurício André da Silva and Viviane Wermelinger Guimarães, together with the team from DAPE - Division for Supporting Research and Extension Activities, MAE-USP.

at the beginning of the 20th century (Kaingang) and in 1947 (Kaingang, Guaraní Nhandewa and Terena) by H. Baldus, H. Schultz and E. Schaden (Cury, 2019).

Requalifying collections, conducting new studies under contemporary points of view on collections, updating collections, are all possible initiatives for collaborating with indigenous when they are the curators of the objects that belonged to their ancestors and not informers of researchers and research. Such initiatives serve the indigenous' cultures and their ancestors, not museums or museum professionals.

We did the requalification work with each group separately, in July 2017. The indigenous also visited MAE-USP to know where the objects of their ancestors were, and how we work and what we do with those objects. Understanding what a university museum is, its trajectory, policies, actions, decisions and other aspects of its conceptual framework and initiative programs is a key aspect of collaboration methodology, which means understanding the historicity of museums and their articulation with public museum policies.

At MAE-USP, all agents, including indigenous people and museum professionals, were requalified through round talks centered on objects. Each group of participants (about 20) was set up in the indigenous community, with no intervention from the museum. The group usually comprised the elderly, the holders of the knowledge who intended not only to have contact with the objects and memories of the old people but also to establish a relationship with the young through the objects. Talks occurred freely, many times among indigenous peoples, sometimes using their own native languages. The indigenous people, the elderly first, then passed the contents of the talks to the museum team, one member of the group complementing the idea of the other, and the young usually showed their emotion when they saw museum objects. The museum team waited for the right moment to make specific questions about raw materials, use, etc. without interrupting the exchanges between indigenous or some narrative that was told spontaneously. Museum professionals do not follow any observation protocol for indigenous. Rather an interaction or a two-way observation takes place, in which all participants observe each other. There are no interviews of indigenous people, either, that would be a procedure to meet the demands of researchers. Round talks and two-way observation were forms of interaction and parts of the dialogics required to build interculturality (Barona, 2016) according to an open-ended and flexible work agenda. Our purpose is to shatter the "museum illusion" (Pacheco de Oliveira, Santos, 2019), putting indigenous peoples closer to their cultural heritage, and carefully reviewing the manners of collecting

objects and forming collections adopted in the past. This allows us to reveal the *modus operandi* of museums and to formulate new collection management policies in the present. Requalification requires the direct participation of “political communities”, i.e. indigenous communities with their own agenda of demands for the right to memory and musealization. Contrary to the “hygienization” of museums, we have replaced the historical “silencing” and the “obliteration of narratives and personalities” (Price, 2016) with the incorporation of current issues raised by indigenous peoples, not as a concession, but as a right.

Requalification allowed the selection of objects for display, and the other decisions about the exhibition were made by the indigenous: the choice of the collection, the research, the preparation of texts and tags, and the structure of the narrative integrating past-present-future for self-representation. Most of the results of collaboration are the self-representation of indigenous peoples and their satisfaction in seeing their stories told by themselves.

The requalification work did not show any surprises as to Clifford’s findings (1997) with respect to the indigenous peoples’ satisfaction of their contemporary needs and demands by having contact with and entering into a dialogue with the objects of their ancestors. Their criticism about museums (Ames, 1992) has not been a surprise, either, nor has their ability to establish partnerships (Turning the page, 1992) and reach agreements to achieve democracy in interculturality (Barona, 2016) through their relationship with museum professionals. These results also have an impact on museums and their ability to enlarge their focus from representation to self-representation.

The choices made for the exhibition caused the preparation of objects not only to be displayed, but also to be donated to MAE-USP, which we can consider as the outcome of spontaneous work, putting side by side the heritage received from ancestors (collections) and the legacy to future generations (collections being musealized).

The Guarani Nhandewa prepared a collection making proper explanations: keep items such as the videos, for future Nhandewa generations, to become part of the history of this group, as other objects are part of their history now.

Mr. Rodrigues Pedro, Terena, donated us a cloth male waistband that he received from the craftswoman, his mother. The donor delivered the piece personally during a visit to the Icatu indigenous land. He insisted with me that I should take the waistband with me when I told him to keep it for his grandson, replying to me to “keep it in the museum”.

The Kaingang donated us ceramic objects. The pieces were made by the elderly women, who learned the craft from their mothers and grandmothers, but also by girls under the elderly women's guidance. We also received two dance outfits, one for a boy and the other for a girl. The outfits were delivered with the following recommendation: "the museum should keep these garments for 100 years for our grandchildren".

Contrary to what is usually thought about the management and formation of collections, indigenous museums do collect. The **Museu Worikg** (Worikg Museum) of the Kaingang, the proposal consists of talking about old women who fought for their indigenous culture. The Museum's initial collection was formed by Jandira Umbelino, **Kujã** (shaman) deceased on February 9, 2016. Already ill, she could still see the destination given to her belongings when the Museum opened on August 15, 2015. In the indigenous museum, objects are collected, organized and kept for the community and displayed for visitation.

However, at the ethnographic museum we will have to confront the obstacles posed by the collection management policy, the colonialist bottleneck of ethnographic museums, the acceptance criteria. There is political willingness, but we must unravel long-established protocols, expanding our practices to incorporate new practices such as those described above.

BIBLIOGRAFÍA

Ames, M. M. (1992). *Cannibal tours and glass boxes: the anthropology of museums*. Vancouver: University of British Columbia.

Barona Tovar, F. (2016). Museos, antropologia e identidades culturais en Colombia. M. Lima F., R. Abreu and R. Athias. *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: UFPE, pp. 57-71.

Clifford, J. (1997). Museums as contact zone. J. Clifford. *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 188-219.

Cury, M. X. (2019). Museu e exposição – O exercício comunicacional da colaboração e da descolonização com indígenas. *Museu Goeldi: 150 anos de ciência na Amazônia*. Vol. 1 Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, pp. 313-348.

Galindo, L. A. (2019). El museo de Quai Branly-Jean Chirac. El discurso normativo de la museología. *Revista del Museo de Antropología*, 12 (1), pp. 101-104.

Mignolo, W. (2018). Museus no horizonte colonial da modernidade. Garimpando o museu (1992) de Fred Wilson. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 7 (13), pp. 309-324.

Pacheco de Oliveira, J., and Santos, R. C. M. (2019). Descolonizando a ilusão museal: etnografia de uma proposta expositiva. J. Pacheco de Oliveira and R. C. M. Santos. *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal*. João Pessoa: UFPB, pp. 397-434.

Price, S. (2016). Higienização da cultura: poder e produção de exposições museológicas. M. Lima F., R. Abreu, and R. Athias. *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: UFPE, pp. 273-283.

Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, pp. 117-142.

Recuerdos por siempre, patrimonio y memorias desde la cárcel

Fernanda Venegas Adriazola

ESP

La museología participativa es una de las corrientes que el Museo de la Educación Gabriela Mistral ha puesto en práctica desde su creación. Sus programas de trabajo colaborativo junto a diversas comunidades lo posicionan como uno de los precursores a nivel nacional. Siguiendo esta línea, la ponencia presentada tiene como objetivo dar a conocer el proyecto “Taller de patrimonio y memorias escolares para estudiantes privados de libertad” y la exposición “Recuerdos por siempre”, creada junto a estudiantes del liceo que funciona al interior del Centro de Detención Santiago Sur. Este análisis pone énfasis en la metodología empleada, discutiendo lo que se entiende por participación en el mundo de los museos y utilizando la escalera de participación ciudadana de Arnstein (1969) como instrumento para identificar los niveles participativos del proyecto. En este sentido, la ponencia busca contribuir al desarrollo de iniciativas que promuevan la participación real de las comunidades en los museos.

FR

Le Musée de l'Éducation Gabriela Mistral ayant, depuis sa création, privilégié une démarche de muséologie participative en organisant des séances de travail collaboratif avec diverses communautés est perçu comme un précurseur au niveau national. Nous illustrons cette démarche par la présentation et l'analyse du projet d'atelier sur le patrimoine et la mémoire scolaire destiné aux élèves privés de liberté et de l'exposition Souvenirs pour toujours, créée avec des élèves du lycée qui travaillent à l'intérieur du centre de détention Santiago Sur. Après avoir présenté notre cadre méthodologique, nous discutons, en mobilisant l'échelle de la participation citoyenne d'Arnstein (1969), ce que l'on entend par participation au monde des musées. Plus globalement cette présentation cherche à contribuer au développement d'initiatives qui favorisent la participation réelle des communautés dans les musées.

ENG

The Gabriela Mistral Museum of Education has put participative museology in practice since its creation, among the museological currents that it runs. The programs of collaborative work that it conducts with diverse communities situate it as one of the pioneers at national level. Following this line, the present paper has been realized in order to make known the project “Workshop of heritage and school memories for students deprived of liberty” and the exposition “Memories forever, created with students of the secondary institution that functions within the Detention Centre Santiago Sur. This analysis puts emphasis on the methodology employed, arguing with respect to the notion of participation in the museum world and employing the Arnstein (1969) scale of citizen participation as an instrument to identify the participative levels of the project. In this regard, the paper seeks to contribute to the development of initiatives that promote real community participation in museums.

INTRODUCCIÓN

En base a los postulados de la nueva museología, los museos han comenzado un proceso de renovación en sus prácticas. En occidente, estas transformaciones se perciben con más fuerza desde las últimas décadas del siglo XX, a través de experiencias que se centran más en los visitantes que en los objetos. Este giro ha dado impulso a corrientes aún más específicas, como la museología social y la museología participativa, cuyos objetivos y metodologías consideran a las personas como protagonistas de las prácticas museológicas.

En este contexto, el Museo de la Educación Gabriela Mistral ha mantenido una trayectoria crítica y participativa en su quehacer desde 2003, cuando se planificaba su reapertura. Destaca por su estrecha vinculación con la comunidad local, relevando y visibilizando las voces no oficiales en torno a la historia de la educación en Chile, tal como plantea su visión institucional. En este sentido, el programa “Memorias desde la marginalidad”, desarrollado desde 2008, lo convierte en un precursor de la museología participativa a nivel nacional. Como parte de este programa, el año 2017 se dio inicio al “Taller de patrimonio y memorias escolares para estudiantes privados de libertad”. Este proyecto fue realizado junto a profesores y estudiantes del Liceo Herbert Vargas Wallis (que funciona al interior del Centro de Detención Preventiva (CDP) Santiago Sur), y contempló la creación colaborativa de una exposición en el museo, llamada “Recuerdos por siempre”.

La ponencia presentada tiene como objetivo dar a conocer el análisis de esta experiencia. Se inicia con una contextualización teórica de lo que se entiende por participación en el museo, para luego introducir el proyecto y abordar la metodología empleada en base a la museología participativa y la escalera de participación ciudadana de Arnstein (1969). Después de describir el proyecto y sus etapas, se exponen y analizan los resultados obtenidos, así como las dificultades y proyecciones de esta experiencia. A través de esta ponencia, se espera ofrecer un análisis metodológico que contribuya a promover la participación auténtica de las personas y comunidades involucradas en los proyectos museológicos.

VITRINAS ABIERTAS AL TRABAJO COLABORATIVO

Desde la segunda mitad del siglo XX los museos han comenzado a separarse progresivamente de la tradición moderna que los caracterizó

especialmente durante el siglo XIX. La imagen del museo como una institución neutral, voz incuestionable de conocimiento, se ha vuelto insostenible ante una sociedad posmoderna que cuestiona las bases metodológicas y epistemológicas de estas instituciones. Frente a este escenario, los museos han comenzado a transitar, con paso lento pero firme, hacia prácticas más democráticas (Hooper Greenhill, 1999 y 2000; Marstine, 2006; Roberts, 2004; Golding, 2007; Simon, 2010). Muchas de estas iniciativas sitúan la participación ciudadana en el centro del quehacer museológico, de este modo, se promueve la renovación de temáticas a partir de la validación de voces y memorias no oficiales, aportando perspectivas diferentes y diversas. Estas prácticas han abierto espacios de trabajo colaborativo entre los museos y las comunidades, que frecuentemente se traducen en la creación conjunta de proyectos y exhibiciones.

Siguiendo esta línea de pensamiento y proceso de transformación, se apela a la democratización del museo. Este fenómeno se sustenta principalmente en la participación, comúnmente vinculada al acceso de servicios culturales. En este aspecto, la experiencia anglosajona en Europa y América proporciona un interesante referente. A partir de la década de los '80 existe una merma en el presupuesto estatal otorgado a los museos, lo que motivó la búsqueda de nuevas estrategias para facilitar el acceso y aumentar la cantidad de visitantes, implementándose así completos estudios de audiencias, nutridos programas educativos e innovadoras actividades de extensión, entre otros (Hein, 1998; Hooper Greenhill, 1999). Esta etapa en los museos coincide con lo que Harrison (2013) denomina la tercera fase histórica del patrimonio cultural, asociada al desarrollo, progreso y el mercado. Bajo esta lógica, algunas acciones centradas en el acceso podrían entenderse como estrategias de mercado y consumo, despertando suspicacias sobre los fines y propósitos de los museos en este ámbito.

Por otra parte, desde la democracia cultural se apela a un tipo de participación que va más allá del acceso. Desde esta perspectiva se apela a que el museo ceda o comparta su rol de autoridad del conocimiento con a las comunidades; incluirlas en los procesos de toma de decisiones, abrir espacios para “desafiar y negociar narrativas y límites culturales, y al hacerlo, empoderar a las personas para conseguir un museo democrático” (Hooper Greenhill, 1999, p. 24). Como parte de este proceso, los museos trabajan desde lo que Golding (2007) denomina *fronteras del museo*, es decir, en los límites de sus labores tradicionales y en complicidad con otro tipo de instituciones, organizaciones y comunidades. De esta forma suscitan el “levantamiento de nuevas voces en un dialogo

crítico, para promover el poder y el fortalecimiento de las personas” (Golding, 2007, p. 316). En general, desde esta perspectiva la participación es entendida como inclusión, apuntando al progresivo empoderamiento de las comunidades a través de las oportunidades reales que les son ofrecidas para construir, discutir, negociar, resignificar o suprimir discursos y narrativas en los museos.

Esta forma de entender la participación nos aproxima a la justicia social en museos. Como plantea Anderson: “participar no solo consiste en ampliar el acceso a consumir cierto servicio cultural, también implica la posibilidad de *contribuir*, tener la posibilidad de dar” (Anderson, 2012, p. 220). Tradicionalmente, quienes han aportado a la creación de los museos, sus colecciones y contenidos, han sido especialistas, académicos, grupos acomodados y hegemónicos de la sociedad. Mientras que el resto de las personas – es decir, la mayoría de la sociedad – debe ser educada en los valores estéticos, históricos y/o científicos, previamente seleccionados y estudiados (García Canclini, 2009; Smith, 2006). Sin embargo, la justicia social en museos apunta al respeto y ejercicio de los derechos culturales¹ de manera transversal para todas las personas:

“se refiere a las formas en que los museos, galerías y organizaciones patrimoniales reconocen y actúan sobre las inequidades dentro y fuera del dominio cultural, con base en la convicción del carácter constitutivo y generativo de los museos; su capacidad de modelar y reflejar relaciones sociopolíticas e impactar positivamente en las experiencias de vida de aquellos que sufren discriminación y prejuicio” (Sandell, 2012, p. 3).

El Museo de la Educación Gabriela Mistral está en sintonía con esta línea de pensamiento y acción, pues en su visión institucional declara que: “espera constituirse en un espacio que revitalice la historia de la educación para que sus visitantes construyan, de-construyan y reconstruyan diversas identidades, rescatando la memoria no oficial que permite comprender los procesos sociales en profundidad” (MEGM, 2020). Desde 2003 el museo ha trabajado colaborativamente junto a diversas comunidades, con el fin de “transformarse en un instrumento al servicio de la sociedad e instalar temáticas que contribuyan a aumentar e interrogar sus colecciones” (Orellana, 2014, p. 132). En este sentido, uno de los programas más emblemáticos que el museo ha desarrollado es *Memorias desde*

¹ O bien, como Jesús Prieto les llama “*el hijo pródigo de los derechos humanos*” (2008): “*Toda persona tiene derecho a participar libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes, y a tomar parte en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten*” Declaración Universal de los Derechos Humanos Art. 27.

la marginalidad, surgido en 2008, “apunta a visibilizar y “oficializar” los discursos de una parte de la sociedad, generalmente, ausente del espacio museal” (Orellana, 2014, p. 134). Consecuentemente, han sido parte de este programa niñas y niños, mujeres familiares de detenidos desaparecidos y personas con discapacidades mentales o adicciones, quienes a través de sus relatos, memorias y experiencias han contribuido a la construcción colaborativa de las colecciones y los contenidos del museo.

En base a este programa, el museo incorporó una *vitrina de las comunidades* durante la remodelación que se realizó en 2016. Un espacio donde diversas comunidades tienen la posibilidad de exponer y compartir temporalmente su patrimonio. Esta vitrina está ubicada dentro de la muestra permanente del museo, de modo que los patrimonios expuestos puedan dialogar con el resto de las colecciones y contenidos en exhibición. Hasta el momento, la vitrina ha sido utilizada por dos comunidades educativas con quienes se ha trabajado colaborativamente, una de ellas, corresponde a hombres privados de libertad que están completando su educación formal en el Liceo Herbert Vargas Wallis, al interior del CDP Santiago Sur (ex Penitenciaría de Santiago).

Aunque desde el museo esta actividad se plantea como un ejercicio ciudadano, los estudiantes del liceo penitenciario están excluidos de lo que en términos legales implica ser ciudadanas o ciudadanos en nuestro país. Según la Constitución vigente “son ciudadanos los chilenos que hayan cumplido dieciocho años de edad y que no hayan sido condenados a pena aflictiva”². En este caso, el concepto ciudadanía se vincula a los derechos y deberes que permiten intervenir en los asuntos del Estado. Sin embargo, desde el museo se entiende la ciudadanía a partir de un enfoque comunitario, más allá de valores políticos, se enfatiza la idea de bien común que da sentido y orienta la acción social (Taylor, 1991). De este modo, “para llegar a ser ciudadano activo en la comunidad debemos estar motivados, formados, y gozar de oportunidades para ello (...) desde un ideal moral de servicio a la comunidad” (Bárcena, 1997). De esta forma, al reconocer como miembros de la ciudadanía a hombres privados de libertad, el museo legitima sus voces, estableciendo una plataforma construida colaborativamente con el objetivo de reflexionar, cuestionar y visibilizar los procesos socioeducativos que han vivido.

² Artículo 13 de la Constitución Chilena.

METODOLOGÍA

La metodología aplicada se basa en la museología participativa, que valora y releva las experiencias, conocimientos e intereses de las comunidades, con el objetivo de que la ciudadanía intervenga en la construcción del discurso. Esta metodología “permite al museo vincularse con la comunidad y nutrirse de la discusión generada desde sus públicos, pues sus estrategias ponen el acento en los protagonistas y sus relatos.” (Orellana, 2014, p. 137). Parte de este proceso, tal como plantea Simon (2010), implica confiar en los visitantes [y no visitantes] y sus habilidades como creadores y negociadores de los contenidos del museo. Usualmente, estos proyectos colaborativos se generan desde las áreas educativas, pues tienden a trabajar más receptiva y colaborativamente con las comunidades (Hooper Greenhill, 1999; Falk y Dierking, 2013; Simon, 2000), es por eso que en muchos museos “la co-creación ocurre en “bolsillos”, con el riesgo de convertirse en programas aislados o “guetos participativos”, sobre todo en los museos más tradicionales” (Simon, 2010, p. 274). Por lo tanto, iniciativas de este tipo solo prosperan en instituciones donde la visión participativa es compartida de forma transversal. Tal es el caso del Museo de la Educación Gabriela Mistral, donde la intervención colaborativa de la exposición permanente es considerada un acto ciudadano que contribuye directamente al logro de la misión y visión institucional.

Sin embargo, es importante tener en cuenta que, dependiendo de sus fines, la participación puede ser entendida y promovida en distintos niveles. Uno de los aportes más relevantes en este campo es la escalera de Arnstein (1969), quien entiende la participación ciudadana como el poder para influir directamente en el producto final del proceso que se desarrolla. Su propuesta consiste en la distribución de poder a partir de peldaños ascendentes, partiendo del nivel más bajo donde la participación se entiende como *manipulación*, pasando por los niveles de *terapia*, *consulta*, *información*, *conciliación*, *asociación*, *delegación* de poder, hasta llegar al nivel más alto o *control ciudadano*. De igual forma, pero aplicando este modelo a la participación de niñas, niños y jóvenes, Hart (1993) distingue entre *participación simbólica* y *participación auténtica*, en la medida que los participantes adquieren poder y responsabilidad en el proceso. Si bien Arnstein señala las limitantes de su modelo al simplificar el proceso de participación - omitiendo subcategorías y/o las voluntades de los participantes - La Escalera de la Participación Ciudadana resulta bastante útil como instrumento para autoevaluar las prácticas institucionales que buscan alcanzar una participación real. En este sentido, es posible hacer el ejercicio de posicionarse en

algún peldaño, o entre ciertos peldaños de la escalera, para medir el grado de participación que se otorga a las personas en las actividades realizadas. A partir de estos lineamientos metodológicos, se espera evitar prácticas que limitan la participación de las comunidades a instancias consultivas o utilitaristas. Así, las principales temáticas y actividades a desarrollar son discutidas y seleccionadas junto a las y los participantes en base a sus propios intereses, con el fin de generar un espacio de construcción de saberes y contenidos en conjunto.

Entendiendo la participación desde esta perspectiva, el trabajo desarrollado junto a los estudiantes del Liceo Herbert Vargas Wallis requirió de un espacio de exposición mayor al ofrecido por la vitrina de las comunidades. Sin embargo, en lugar de sugerirles un recorte en los contenidos para atenerse a este espacio, el museo apostó por permitir la intervención de su muestra permanente. De este modo, sus elementos patrimoniales pudieron complementar, problematizar y dialogar con las narrativas del museo.

RECUERDOS POR SIEMPRE

La exposición creada junto a los estudiantes del liceo penitenciario Herbert Vargas Wallis se tituló “Recuerdos por siempre”, nombre que fue escogido por ellos. Este proyecto nació del interés del museo por poner en valor las memorias no oficiales en torno al patrimonio educativo, y la necesidad del liceo para vincularse con instituciones culturales, de modo que sus estudiantes pudieran acceder a la vida cultural a pesar de estar en la cárcel. Cabe mencionar que el CDP Santiago Sur tiene un alto nivel de hacinamiento, si bien su capacidad es para 2.384 internos, funciona con 4.486 personas y solo el 12% de la población penal puede acceder a estudios en el liceo (INDH, 2017). En este contexto, durante marzo de 2017 el profesor encargado de vinculación con el medio se acercó al museo para solicitar una visita a este centro educativo. Sin embargo, en lugar de planificar tan solo una visita, el museo propuso realizar un taller periódico de patrimonio para trabajar en conjunto las memorias escolares de los estudiantes y crear colaborativamente una exposición que diera cuenta del trabajo desarrollado. El liceo aceptó esta propuesta y, junto a ellos, se comenzó a trabajar en la planificación inicial del taller, que fue impartido dentro del recinto carcelario. Éste contó con cinco etapas:

1. Formación del taller: en junio de 2017 realizamos una jornada abierta para dar a conocer el Museo de la Educación a los estudiantes interesados. En

ella presentamos el museo y trabajamos con objetos patrimoniales en un taller práctico. Al finalizar, invitamos a los interesados a formar un taller de patrimonio y memorias escolares. De este modo, se creó un grupo de 15 estudiantes que se inscribieron voluntariamente para integrar el taller. La edad de los participantes fue de entre 18 y 70 años, todos ellos con escolaridad formal incompleta: 7 estudiantes realizaban la educación media y 8 estudiantes se encontraban realizando la educación básica, algunos de ellos en proceso de alfabetización.

Las primeras sesiones se centraron en conocer sus motivaciones, intereses y expectativas. Como objetivo principal se estableció: poner en valor el patrimonio educativo de los estudiantes de centros penitenciarios, contribuyendo al proceso de reinserción de personas privadas de libertad a través de su aporte directo a la cultura y patrimonio educativo del país. Este objetivo fue trabajado con los estudiantes, pues se generó a partir de la conversación sobre sus expectativas respecto al taller y a la posible exposición temporal. En este sentido, uno de los principales propósitos de los estudiantes fue que el proyecto pudiese contribuir a desbaratar algunos de los prejuicios sociales en torno a las personas privadas de libertad, y así favorecer su proceso de reinserción:

“Un museo lo ven muchas personas, y pueden saber lo que estamos haciendo nosotros aquí. Queremos mostrar que aprendemos” (Participante N° 3, segunda sesión).

“Este objeto es para el museo, para que todo el mundo sepa que hacemos esto en la Ex Penitenciaría, no solo se vive, se trabaja y se aprende también” (Participante N° 11, sexta sesión).

“Queremos mostrarles a nuestras familias, a nuestros hijos, que podemos superarnos” (Participante N° 2, segunda sesión)³.

2. Hablemos de patrimonio y museos: a través de objetos y tradiciones populares, trabajamos el concepto de patrimonio cultural para acercarlo a los estudiantes desde la cotidianeidad. Progresivamente, los estudiantes comprendieron que el patrimonio cultural es una construcción social a la que todos podemos contribuir desde nuestras memorias y experiencias. También exploramos los imaginarios de los estudiantes respecto a los museos, centrándonos en su rol social (solo dos de ellos mencionaron haber visitado un museo alguna vez en su

³ Extractos de los testimonios registrados de forma escrita durante las sesiones del taller en el Liceo Herbert Vargas Wallis. Documento interno del museo.

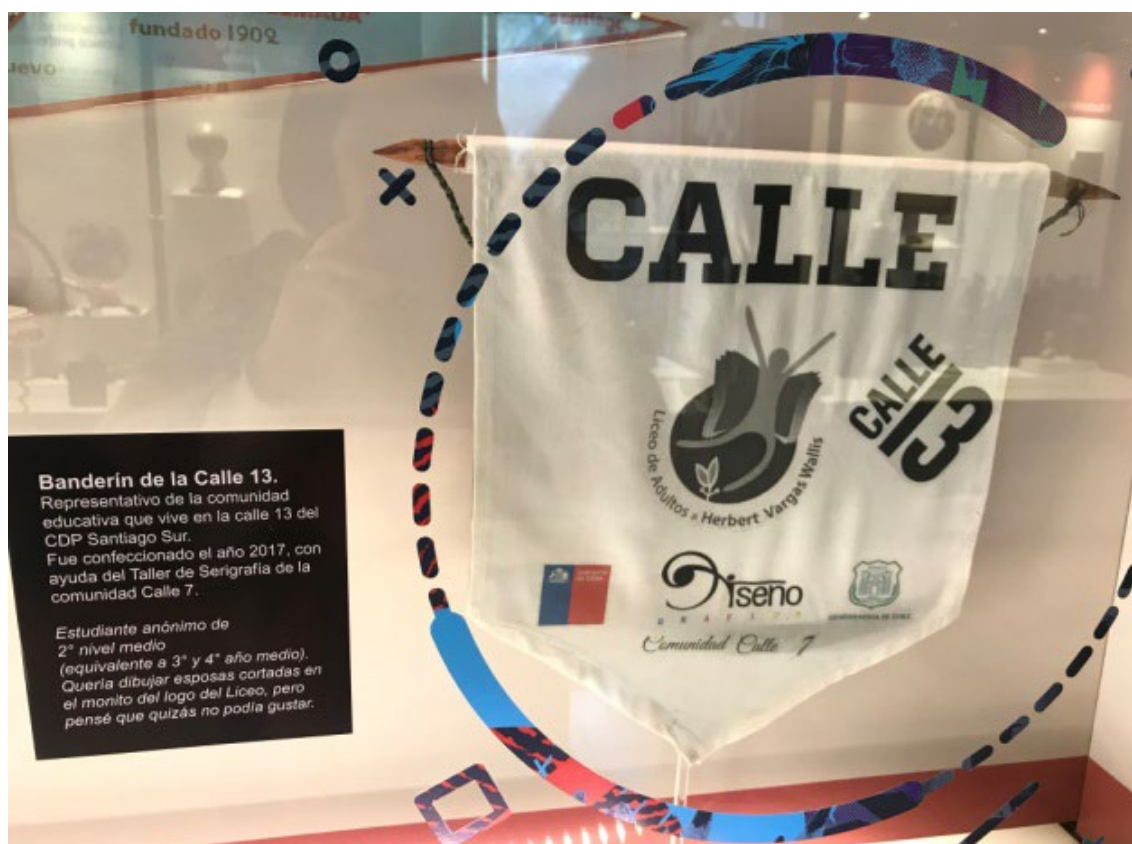
vida). En base a estas temáticas, los estudiantes comenzaron a valorar paulatinamente su patrimonio y memorias personales.

3. Ser estudiantes, nuestras memorias escolares: a través de sus relatos, los estudiantes descubrieron que sus experiencias y memorias escolares se enmarcan en procesos socioeducativos a nivel país. Cada estudiante compartió objetos propios y, en base a ese trabajo, definieron dos líneas temáticas para abordar en la exposición del museo: 1) experiencias como estudiantes en libertad y en la cárcel; 2) importancia de la autoeducación y enseñanza de oficios entre pares. Sin embargo, este proceso no fue sencillo, pues desafortunadamente en el contexto carcelario la autoestima de los reclusos se ve mermada por las condiciones de vida en el encierro, y muchas veces sienten que han perdido su oportunidad de contribuir a la sociedad sin cargar con prejuicios (INDH, 2017). En este sentido, para el equipo del museo fue sumamente importante que los estudiantes comprendieran que eran dignos de contribuir al proceso de construcción social del patrimonio educativo, empoderándose como ciudadanos y como sujetos de derecho a partir de sus memorias y experiencias.

4. Creación de la exposición en el museo: a partir del trabajo en torno a sus propios patrimonios y memorias escolares, los estudiantes crearon una exposición que intervino la muestra permanente del Museo de la Educación. Trabajaron en la selección de los objetos a exhibir, redactaron sus cédulas, discutieron y decidieron el nombre de la exposición: *Recuerdos por siempre*, diseñaron la invitación para la inauguración y junto al diseñador del museo discutieron los criterios museográficos y estéticos de la muestra. Es importante mencionar que los testimonios expresados en cada sesión fueron recopilados mediante registro escrito, previa firma de un consentimiento informado por parte de los participantes. De esta forma, los estudiantes pudieron acceder a conversaciones de sesiones pasadas y elegir testimonios para incluir en la exposición, a modo de frases en gran formato pegadas en los muros del museo. Sin embargo, los estudiantes no fueron autorizados a visitar el museo para seleccionar los espacios de intervención, esta labor quedó en manos del equipo del museo. Lamentablemente, tampoco se les permitió a ellos y a sus familiares asistir a la inauguración de la exposición.

La muestra fue inaugurada en agosto de 2018 y aún permanece en la muestra permanente del museo. Algunas de las temáticas que se abordan son: deserción escolar a temprana edad, experiencias educativas en la niñez y juventud, experiencias en el liceo penitenciario y su relación con las y los profesores,

entre otras. En este sentido, las historias de vida relatadas por los estudiantes no solo hablan de los motivos de su escolaridad incompleta, también hablan de violencia y carencias a temprana edad. Testimonios plasmados en grandes frases que intervienen los muros, vitrinas y paneles del museo. Por otra parte, la muestra cuenta con elementos patrimoniales como pruebas y trabajos evaluados con buena calificación, como una maqueta de química, un examen de matemáticas, un cuento ganador de un concurso interno de literatura y una autoevaluación de comportamiento en clases. También se exhiben artesanías en cuero y madera, técnicas que aprenden entre ellos y que utilizan para elaborar productos como monederos, carteras, cofres y adornos de madera, con el fin de entregarlos a sus familiares y apoyarles económicamente. Igualmente, fueron expuestos libros y revistas que “heredan” o reciben de quienes salen en libertad. Cada uno de estos elementos y sus cédulas explicativas fueron incorporados en las vitrinas, destacados con un marco de diseño multicolor para hacerlos fácilmente identificables. De esta forma interpelan y dialogan con la muestra permanente, problematizando temáticas como género y educación, derechos de las infancias y educación técnica, entre otros.



Banderín realizado en taller de serigrafía por participantes que viven en la sección «Calle 13». Fotografía del archivo del Museo de la Educación Gabriela Mistral.



«Mantequita», chanchito de madera hecho por Clemente Espinoza.
Fotografía del archivo del Museo de la Educación Gabriela Mistral.

5. Evaluación: al finalizar cada sesión, se recogieron los comentarios de los estudiantes respecto a los aprendizajes desarrollados, el logro de objetivos y expectativas. De este modo se pudieron realizar ajustes en la metodología y en el desarrollo de las etapas. Igualmente, luego de cada sesión, el equipo del museo realizó una reflexión en torno a la jornada, incluyendo una autoevaluación para medir los niveles de participación experimentados por el grupo. Al finalizar el proyecto, se realizó una evaluación de cierre incorporando reflexiones de los estudiantes, del equipo del museo y de las opiniones de los visitantes del museo que visitaron la exposición.

RESULTADOS Y PROYECCIONES

Los resultados de este proyecto han sido variados. Los estudiantes pudieron participar del proceso de construcción del patrimonio, resignificando sus objetos educativos y memorias escolares como voces válidas para complementar y discutir las narrativas del museo. Este proceso de autovalidación se manifiesta tanto en la progresión de sus testimonios registrados en cada sesión del taller, como en la exposición que crearon. Desde el museo, se logró acceder a una comunidad no-visitante: estudiantes privados de libertad. Pero no para aproximarles al patrimonio de otros, sino que para legitimar sus propias memorias y patrimonios, poniendo el museo a su disposición como canal de comunicación con el medio libre. Además, cabe destacar que las colecciones se han enriquecido, pues los estudiantes donaron sus objetos y testimonios al museo.

A través de este proceso funcionarios y visitantes han podido desafiar y/o desbaratar sus prejuicios en torno a las personas que están en la cárcel. En este sentido, un aspecto no previsto es el impacto que la muestra ha tenido en los recorridos escolares. Algunos estudiantes de educación básica y media que realizan recorridos en el museo han compartido a su clase que tienen parientes en la cárcel y, que al igual que los participantes de la exposición, están completando sus estudios y capacitándose en oficios para reincorporarse a la sociedad. Asimismo, se han realizado recorridos centrados en la exposición *Recuerdos por siempre*, aplicando encuestas a las y los visitantes. Estas consultas revelan que el 80% de las personas participantes desconocía la realidad educativa en el contexto de la cárcel. Ante la pregunta: *¿Sientes que esta experiencia ha transformado de alguna forma la imagen que tenías sobre las personas privadas de libertad? ¿en qué sentido?*, el 95% de las y los encuestados respondió afirmativamente, refiriéndose a los estudiantes como personas con derechos. Es importante señalar que parte de esta encuesta y del libro de comentarios de la exposición, fueron compartidos y discutidos junto a los estudiantes del liceo penitenciario a fines de 2018.



Estudiantes de educación media observan la prueba de matemáticas de Orlando Escobar. Fotografía del archivo del Museo de la Educación Gabriela Mistral.

Respecto al nivel de participación logrado en el proyecto, al iniciar se planteó como meta el peldaño de “delegación de poder” de la escalera de Arnstein (1969). En consecuencia, se establecieron indicadores para identificar diversos niveles de participación en cada etapa. Algunos de estos indicadores abordaron cuestiones como la forma de establecer los objetivos y actividades del proyecto, el proceso de selección de elementos a exponer y redacción autónoma de cédulas descriptivas, entre otros. Sin embargo, es posible concluir que el proyecto se situó un peldaño más debajo de lo proyectado, en el nivel de asociación. Durante el proceso los estudiantes fueron propensos a “dejarse llevar”, frecuentemente solicitaron la opinión del equipo del museo para tomar decisiones en las que ellos tenían completa autoridad para resolver. Por lo mismo, hubo que actuar con especial cuidado para no guiar indirecta o inconscientemente el desarrollo de su

trabajo. En general, el nivel de participación alcanzado es bastante satisfactorio, sobre todo tomando en cuenta que fue concebido desde un espacio tan restringido como lo es la cárcel.

En este sentido, una de las dificultades afrontadas fue que el liceo no contaba con la autoridad para gestionar los permisos de los reclusos. Al ser la contraparte del proyecto, actuaron como intermediarios con Gendarmería, informando las actividades a desarrollar y los requerimientos. Pero dada la gran carga laboral de los encargados, hubo solicitudes que no se gestionaron a tiempo y, por lo tanto, fueron rechazadas. Como consecuencia, la inauguración de la exposición debió retrasarse y no fue posible invitar a los familiares de los estudiantes. Esto último causó una gran decepción entre los participantes y en el equipo del museo.

Los resultados obtenidos motivaron al museo a continuar con el proyecto. Durante 2019 se realizaron coordinaciones con el área de cultura y educación de Gendarmería de Chile. Ya que existieron algunos imprevistos administrativos con el liceo, esta vez se prefirió tratar directamente con Gendarmería, para que ellos realizaran las gestiones con los liceos. La propuesta presentada consistió en implementar un proyecto semejante, pero en cárceles femeninas. El proyecto fue ajustado en función de los aprendizajes obtenidos y la realidad de los centros de mujeres. Luego de bastante burocracia, uno de los liceos manifestó su interés por desarrollar el proyecto durante el último trimestre del año. Sin embargo, el estallido social chileno y el actual contexto de emergencia sanitaria por COVID-19, ha suspendido su realización.

CONCLUSIÓN

Las transformaciones que los museos han experimentado a partir de los lineamientos de la nueva museología, han permitido un acercamiento entre estas instituciones y las comunidades a las que sirven. La museología participativa es una corriente nacida de este proceso, cuyo desarrollo depende íntegramente de la forma en que se entiende la participación. En este ámbito, las prácticas emprendidas en los museos transitan desde su comprensión como acceso, hasta la promoción de la participación auténtica como un aspecto clave para contribuir a la justicia social. Esta última se relaciona directamente con procesos que apuntan a la democracia cultural, sobre todo en Latinoamérica donde “desestabilizar y romper algunos cánones que controlan el espacio de lo cultural (y que no dejan

hablar o que han hegemonizado el ámbito de la representación) resulta una tarea indispensable si aspiramos a tener una sociedad más democrática, pero, sobre todo, si queremos construir relaciones sociales materialmente más justas” (Vich, 2014, p. 38). Desde esta perspectiva, al momento de abordar proyectos a través la museología participativa, es crucial contar con instrumentos metodológicos que permitan reconocer qué tan real es la participación de las comunidades con las que se trabaja.

En este sentido, el Museo de la Educación Gabriela Mistral ha contribuido al desarrollo de la museología participativa en Chile trabajando colaborativamente junto a las comunidades. Mediante programas como “Memorias desde la marginalidad” ha perfilado procesos participativos que dieron lugar al proyecto “Taller de patrimonio y memorias escolares para estudiantes privados de libertad”, realizado junto a estudiantes del liceo penitenciario Herbert Vargas Wallis. Esta ponencia ha abordado los aspectos principales del proyecto, con el fin de contribuir a la construcción de metodologías más participativas en los museos. En este sentido, la escalera de Arnstein (1969) plantea que no existe solo una forma de concebir la participación, es un instrumento que permite identificar diferentes niveles o peldaños, desde aquellos más bajos (manipulación), hasta los más altos (control ciudadano). Al recoger las descripciones de cada nivel y adaptarlas a la realidad trabajada, es posible construir una herramienta metodológica para realizar proyectos que se acerquen a los niveles más altos de participación. Este procedimiento constituye un aporte que puede ser adaptado y aplicado en aquellas iniciativas culturales que entiendan la participación desde el enfoque de derechos.

Por otra parte, el trabajo colaborativo junto a los estudiantes privados de libertad generó diversos resultados positivos. Los participantes trabajaron en torno a sus propias memorias, mirándolas con otros ojos y poniéndolas en valor. De este modo, realmente pudieron sentir que hicieron una contribución a la construcción del relato patrimonial en el museo: *“Uno se siente importante, histórico, que un trabajo mío quede en el museo. Contarle a mis nietos que un objeto mío está en el museo. No me importa que sepan que estoy preso, eso le da más mérito.”*⁴ Parte de este resultado se debe a los parámetros participativos que guiaron el proyecto, una forma de participación que los hizo sentir sujetos de derecho. Tal como plantea Chauí, “en el ejercicio del derecho a la cultura los ciudadanos, como sujetos sociales y políticos, se diferencian, entran en conflicto,

⁴ Frase en gran formato interviniendo un muro de la sala final del museo.

se comunican e intercambian experiencias, rechazan formas de cultura, crean otras nuevas y movilizan todo el proceso cultural” (Chauí, 2014, p. 163). En este caso, el aporte de los estudiantes privados de libertad permite dinamizar procesos patrimoniales, ampliando los parámetros de lo que tradicionalmente se entiende por cultura. Al facilitarles un espacio de expresión en el museo, al validar sus voces, se logró ampliar la discusión junto a la diversidad de visitantes que diariamente recorren las salas. En este sentido, la exposición ha contribuido a continuar haciendo del museo una “zona de contacto” (Clifford, 1997), un espacio que, en lugar de entregar conocimientos preconcebidos, se transforme gradualmente en un foro que invita a las personas a discutir y dialogar en torno a sus diferentes puntos de vista. Un museo de vitrinas abiertas a las comunidades para trabajar colaborativamente en la legitimación de nuevas narrativas.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson, D. (2012). *Creativity, learning and cultural rights*. en Sandell R. y Nightingale E. (Ed.) *Museums, Equality and Social Justice*. Routledge, Londres.
- Arnstein, S. (1969). *A Ladder of Citizen Participation*. JAIP, Vol. 35, No. 4, July 1969, pp. 216-224.
- Bárcena, F. (1997). *El oficio de la ciudadanía. Introducción a la educación política*. Paidós, Buenos Aires.
- Clifford, J. (1997). *Museums as contact zones*. En: *Routes: Travel and Transformation in the Late Twentieth Century*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Chauí, M. (2014). *Ciudadanía Cultural. El derecho a la cultura*. Biblioteca Nacional de Brasil, pp. 121-163.
- Falk, J. y Dierking, L. (2013). *The Museum Experience Revisited*. Routledge, Londres y Nueva York.
- Golding, V. (2007). *Learning at the Museum Frontiers: Democracy, Identity and Difference*. En: Knell, S. MacLeod, S. y Watson, S. (Ed.) *Museum Revolutions*, Routledge, London, pp. 315-329.
- Harrison, R. (2012). *Heritage: Critical approaches*. Routledge, Londres.
- Hart, R. (1993). *La participación de los niños. De la participación simbólica a la participación auténtica*. Ensayos Innocenti N° 4 UNICEF.

Hein, G. (1998). *Learning in the Museum*. Routledge, Londres.

Hooper-Greenhill, E. (1999). *The Educational Role of the Museum*. Routledge, Londres.

Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*. Routledge, Londres.

INDH. (2017). *Informe INDH: Malas condiciones de vida, hacinamiento, castigos y violencia persisten en cárceles chilenas*. Revisado en septiembre 2019 <https://www.indh.cl/informe-indh-malas-condiciones-de-vida-hacinamiento-castigos-y-violencia-persisten-en-carceles-chilenas/>

Marstine, J. (2006). *New museum theory and practice: an introduction*. Blackwell, Malden.

MEGM (2020). *Misión, visión y objetivos institucionales*. Revisado en agosto desde: <https://www.museodelaeducacion.gob.cl/sitio/Secciones/Quienes-somos/Mision/>

Orellana, M. I. (2014). *La memoria de los Marginados. Museología e interdisciplinaridad*, Vol. 1, II, N° 5.

Roberts, L. (2004). *Changing practices of interpretation*. En: G. Anderson (Ed.) *Reinventing the museum: historical and contemporary perspectives on the paradigm shift* (pp. 212-227). Alta Mira Press, Oxford.

Sandell, R. (2012). *Introduction*. En: Sandell, R. y Nightingale, E. (eds.) *Museums, Equality and Social Justice*. Routledge.

Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Museum 2.0, Santa Cruz -California.

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. USA and Canada: Routledge.

Taylor, Ch. (1991). *Massey Lecture "The Malaise of Modernity"*. Anansi.

Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura*. Introducción y 1° capítulo. Siglo XXI Editores.

Musées Communautaires au prisme des théories et dynamiques muséologiques contemporaines au Cameroun : la muséologie du contexte

Hugues Heumen Tchana

ESP

Los museos comunitarios son espejos donde sus comunidades buscan reconocerse mutuamente. Los objetos considerados aquí como vivos solo tienen significado en su contexto, de ahí el teorizar la museología del contexto.

FR

Les musées communautaires sont des miroirs au sein desquels les communautés se mettent en scène pour se reconnaître. Les objets considérés ici comme vivants n'ont de sens que dans leur contexte d'où la théorisation de la muséologie du contexte.

ENG

Community museums are mirrors where their communities seek to recognize each other. The objects considered here as living only have meaning in their context, hence the theorization of context museology.

INTRODUCTION

La création des musées n'est pas seulement conditionnée par des facteurs techniques, matériels, humains et économiques, mais est fortement liée au contexte socioculturel et historique. On retrouve en général trois catégories de musées au Cameroun : les musées publics, les musées privées et les musées communautaires. Ces derniers constitués pour l'essentiel des musées de chef-feries et ou d'associations ethniques visent essentiellement le développement local. Dès lors, une pensée se forge et se développe, questionne ces musées, leur place dans la société, leur rapport à l'Homme et à l'environnement. Ces expériences nouvelles, centrées sur la participation communautaire, transforment-elles véritablement les modes de gestion des patrimoines locaux?

Alors que Laura Peers (2000), Élise Dubuc (2002) et De Varine (2017) soulignent les différences entre les dynamiques muséales des pays d'Europe, les musées de sociétés et celles des pays où les populations indigènes ont exercé des pressions afin de faire entendre leur voix, la nécessité de participation des communautés dans les musées africains se pose avec beaucoup d'acuité. Cette recherche analyse par quel prisme les musées communautaires permettent aux communautés camerounaises de « lire » leur culture et de se mouvoir comme société. La collecte des données a été faite à travers des enquêtes menées au sein de dix musées communautaires complétée par des entretiens directs réalisés avec des conservateurs, des médiateurs culturels, des chefs traditionnels et des partenaires des musées. À ces éléments s'ajoutent l'observation participante et l'exploitation des sources électroniques.

Pour réaliser cette recherche plusieurs approches (synchronique, systématique, diachronique) ont été choisies dans le cadre de l'analyse, de l'interprétation des données et du recoupement des informations. Ces diverses approches nous ont permis de présenter les théories et dynamiques muséologiques contemporaines, d'analyser le chantier des collections, de nous plonger au cœur de la conservation, et in fine d'analyser les diverses modalités de mise en exposition notamment basée sur un mécénat communautaire. Nous présentons succinctement, ci-dessous, les principaux résultats de ces approches.

1. THÉORIES ET DYNAMIQUES MUSÉOLOGIQUES CONTEMPORAINES

De la muséologie de la rupture de Jacques Hainard (Musée d'Ethnographie de Neuchâtel), qui plaide pour que la muséographie donne des avis dans

la perspective d'interpeller le visiteur et de solliciter son esprit critique, la muséologie critique choisissant une posture d'analyse critique en réaction aux modes traditionnels de production du discours d'exposition et d'interprétation des collections, la muséologie de l'objet, la muséologie de l'idée, à la nouvelle muséologie qui vise à redéfinir la culture elle-même, la question du développement culturel y est contenu, comme moyen d'accroître la prise en compte et la prise de conscience de la population, pour qu'elle devienne actrice de sa propre histoire sont au centre de nombreux débats. En théorie, le « musée » est aussi le lieu de la mort, c'est-à-dire là où les choses n'ont plus de vie utile, mais où les vestiges des civilisations et du temps passé se retrouvent. N'entrent dans les musées que les objets qui ont perdu leur fonction originale et qui ont acquis de nouvelles fonctions non utilitaires. D'ailleurs, sur les cartels qui décrivent ces objets, on peut lire, comme sur les pierres tombales, le nom de l'objet ou le titre de l'œuvre, l'année de naissance et la date du décès. Au sens propre, le musée est à la fois un conservatoire de la mémoire et un mausolée de la culture. Ceci est battue en brèche dans la grande majorité des musées africains et plus particulièrement au sein des musées communautaires car les objets gardent encore leur valeur d'usage. Ce sont les véritables musées vivants car les objets exposés sont parfois retirés pour être utilisés. À ce niveau se joue la rencontre entre la muséalisation des objets et les fonctions propres du musée. Au moment où on parle de multiple vie des objets, il faut penser à la muséologie de contexte, car ici les objets ne disent, la valeur esthétique compte peut, les objets n'ont de sens que mis dans leur contexte.

2. L' ACQUISITION DES COLLECTIONS EN SCÈNE ET EN COULISSE

La muséalisation d'un objet présuppose que l'objet ait une vie antérieure que lui reconnaissent les responsables du musée. Elle est à construire à la lumière des événements qui ont marqué l'inscription de leur muséalisation sur les agendas du *Centro Orientamento Educativo* (COE), de la Route des Chefferies (entendu programme de sauvegarde et de valorisation du patrimoine culturel comprend : le Musée Des Civilisations et les cases patrimoniales dans les Chefferies partenaires), du Sultan Roi des Bamoun ou de *Village Community Project* – Bafut Pole (VCP), projet de développement communautaire financé par le FED (Fonds européen de Développement), implanté à Bafut dès 1982. En façonnant

l'histoire des objets et en les montrant, l'espace muséal s'institue en un laboratoire de socialité.

La collecte des objets à exposer dans les musées des musées communautaires est le résultat d'une gestion programmée. Elle ouvre une chaîne de la préservation de la mémoire et pose un certain nombre de problématiques : Qu'est-ce qui doit être collecté par substituts ? Qu'est-ce qui va témoigner dans sa matière initiale ? À titre d'illustration, le chantier des collections en juillet-Aout 2012 auquel nous avons participé en vue de l'ouverture du musée de Bamougoum. Il a fallu au préalable mettre sur pieds en 2006, la Charte de la Route des Chefferies plaçant les chefferies traditionnelles au cœur de la démarche et marquant leur engagement moral, culturel, identitaire à respecter le concept, les objectifs et les principes généraux du programme.



*Photo 1 : Inventaire participatif à Bamougoum.
©Heumen, Bamougoum, 2012.*



*Photo 2 : Collecte communautaire des informations.
©Heumen, Bamougoum, 2012.*

Ces deux photos réalisées en Juillet 2012 en prélude à la constitution des collections du musée de Bamougoum ouvert en Septembre 2012, illustrent le mode de participation des notables (personnes ressources) au choix des collections.

3. ACQUISITION DES OBJETS DE LA COUR, UNE MENACE DES SECRETS DES OBJETS RITUELS ?

Le dévoilement muséal continue d'être perçu comme un péril qui tendrait à percer le secret des objets des chefferies. Partant du fait que l'acquisition des collections a été faite par l'accord et la participation des chefs et des notables, il est clair qu'aucun objet n'est entré au musée contre le gré des populations pour leur caractère secret ou sacré. De ce fait, toute menace pour les fonctions rituelles semble avoir été écartée. Pourtant, un doute existe sur l'impact du musée sur l'image qu'on peut avoir de ces fonctions. Il revient au muséographe de

mettre en garde contre les mauvaises interprétations des pièces exposées au musée.

Pour la collecte, la muséalisation, la présentation, le traitement et la conservation des objets à caractère rituel ou sacré, nous avons pris en compte les préoccupations des Bandjoun et leurs aspirations. Nous ne pouvons conserver les objets, ni publier des photographies, ni filmer des pièces contre la volonté des réalisateurs et de leurs usagers habituels. Certains objets sacrés et ou secrets n'ont donc pu être collectés ou exposés. (Notue, Bianca, 2005, 19).

Revêtent-ils un caractère sacré et ne doivent-ils être exposés à la vue de certaines personnes que lorsqu'ils ne sont pas utilisés ou également pendant leur utilisation ? Voici ce qu'en dit Ndenge, à propos des objets du musée communautaire de Mankon, lorsqu'il présente l'importance des objets dans la symbolique du pouvoir : « Les symboles officiels de l'autorité tels les masques, les instruments et les objets de l'orchestre sacré, utilisés lors des rituels *kwifo*, sont confiés au *forti* et sont gardés dans les quartiers des associations des palais, hors de la vue du non-initié » (Ndenge, 2005, 36).

4. LA CONSERVATION CONCERNE MOINS L'OBJET QUE L'ESPRIT

La fonction de conservation ou de protection ne concerne ni la valeur esthétique ou historique de l'objet, ni une fonction de préventions contre toutes détériorations. La détérioration n'est pas en soi un problème. Si l'objet meurt, c'est à dire s'il quitte le cadre et la fonction qui lui avait donné vie, le groupe peut en fabriquer un autre qui aura la même authenticité et les mêmes prérogatives et puissances que le précédant. Cette conservation, quand elle existe, « concerne moins l'objet que l'esprit. Elle est du domaine de la continuité, de la répétition du geste, de la transmission du savoir-faire » (Konare, 1983, 147).

Les populations possèdent une connaissance empirique tournée vers le respect des traditions, dont les actions influent significativement sur la conservation des biens culturels. Les rites, les cultes des ancêtres et les cérémonies initiatiques magnifient la volonté des communautés à préserver et transmettre leur patrimoine. Les interdits sociaux qui se manifestent par un code de conduite, le pacte social, la religion traditionnelle, l'espace panoptique des chefferies, constituent la stratégie la plus prégnante dans la démarche. Parmi les pratiques empiriques endogènes, on relève des éléments liés à la sacralisation, la conservation par les membres des sociétés secrètes.

Il convient de signaler que près de 90% des musées communautaires au Cameroun sont situés dans les chefferies. La légitimation des pratiques de conservation se manifeste par la sacralisation de certains objets qui deviennent biens culturels. Le *Fo* (chef) est accompagné dans cette tâche par les associations coutumières dont les plus représentatives sur le plan culturel sont celles liées à la justice, la religion, la culture et la société. Si un bien venait à être dérobé, le voleur et sa famille seront maudits jusqu'à la fin du temps. Pour d'autres encore, la charge symbolique fait fuir la population qui ne s'y approche sous aucun prétexte ou alors le bien rentre de lui-même dans son environnement initial.

5. EXPOSITION ET MÉCÉNAT COMMUNAUTAIRE

On propose aux publics une succession d'expériences autour de différentes installations où se revivent des fragments de vie, de trajectoires, de circulations, de mémoires, à travers une narration construite sur des récits et témoignages d'individus, des installations d'images, des projections, des jeux, des objets, des retransmissions. Dans le cadre de ces parcours, des dispositifs centrés sur des fragments de vie, des traces d'objets font signe à un autre dispositif porteur de la science historique et de ses repères chronologiques. À titre d'illustration l'exposition du musée de Bandjoun sous le thème « forge art et pouvoir » comporte neuf espaces dont les thèmes permettent aux visiteurs d'entrer en profondeur dans la culture de la localité, le titre de celle du musée de Batoufam est : « Architecture du pouvoir et cohésion sociale », enfin le musée de Nkolandom expose les savoirs et savoir-faire du patrimoine négro africain.

Pour faire face aux défis, et motivé par la volonté des chefs traditionnels, la Route des Chefferies a pu réaliser une grande partie de ses actions grâce à des subventions internationales acquises par des appels à projets. Ce financement couvre 60% du budget total. À côté de cela, ce programme inédit a de façon spontanée développé une mobilisation de fonds certes non encore structurée mais dont la théorisation pourrait apporter des solutions efficaces pour un financement communautaire efficace et durable de la culture. Il s'agit du mécénat qui couvre tout de même 20% de son budget total. Il ne s'agit cependant pas du mécénat d'entreprise connu, mais du « mécénat communautaire » basé sur l'attachement identitaire des communautés à leurs groupes (Heumen, 2013, 100).

CONCLUSION

La muséalisation des objets de musées communautaires au Cameroun présuppose que l'objet ait une vie antérieure que lui reconnaissent les responsables du musée. Partant du fait que l'acquisition des collections a été faite avec l'accord et la participation des Chefs, des notables, voire des populations locales, il est clair qu'aucun objet n'est entré au musée contre le gré des populations pour leur caractère secret ou sacré. De ce fait, toute menace pour les fonctions rituelles est écartée. Ces sociétés se dotent de ces musées pour se confronter à leur patrimoine, s'expliquer à elles-mêmes leur devenir, leur complexité et leur identité. Même si la collecte de fonds ici ne couvre pas toutes les charges de ces musées, elle constitue un exemple de réussite de financement communautaire non négligeable qu'il y a lieu d'encadrer, de s'approprier, en termes de ressources et d'image, pour le marketing efficace et durable des musées.

BIBLIOGRAFÍA

- De Varine, H. (2017). *L'écomusée singulier et pluriel. Un témoignage sur 50 ans de muséologie communautaire dans le monde*. Paris : Ed. L'Harmattan.
- Dubuc, É. (2002). Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet, in Gonseth, M. Hainard, J. Kaehr, R. (dir.), *Le Musée cannibale*. Neuchâtel, Musée d'ethnographie, pp. 31-58.
- Heumen Tchana, H. (2013). Musées Communautaires et Mécénat Communautaire au Cameroun, in *Actes du colloque Communautés de Consommateurs et Stratégies de Marques*, Edition Ifrikiya, pp. 89-120.
- Konaré, A.O. (1983). Pour d'autres musées « ethnographiques » en Afrique. *Museum*, n° 139, pp. 146-151.
- Ndenge, A. F. (2005). The Kingdom of Mankon (Ala' Mankon), in Notué Jean-Paul, Triaca Bianca, 2005, pp. 32-45.
- Notué, J.P. & Bianca, T. (2005). *Bandjoun: Trésors royaux du Cameroun*, Milan, 5Continent.
- Peers, L. (2000). Native Americans in Museums, *Anthropology Today*, 16, 6, pp. 8-13.
- Perrois, L. Notué, J.P. (1986). Contribution à l'étude des arts plastiques du Cameroun, in Muntu, pp. 165-222.

La génesis y los procesos de un museo comunitario: O Museu do Assentado en el municipio de Rosana, São Paulo, Brasil*

Leonardo Giovane Moreira Gonçalves

ESP

Los conceptos universales no ilustran la compleja dinámica de los procesos en estudio. Por esta razón, nos gustaría analizar los procesos de concepción y creación del Museo de Assentado y cómo pueden ser entendidos a través de enfoques teóricos de la nueva museología, la museología social y los museos comunitarios. Para lograr estos objetivos, realizamos una búsqueda bibliográfica exploratoria complementada con un informe basado en nuestra experiencia empírica como investigadores. De este modo, hemos observado, a través de estos procesos museológicos, que los colonos reafirmaron su identidad y se responsabilizaron de su patrimonio legitimando sus memorias.

FR

Les concepts universels n'illustrent pas la dynamique complexe des processus étudiés. Pour cette raison, nous souhaitons analyser les processus de conception et de création du Musée Assentado et la manière dont ces derniers peuvent être compris à travers les approches théoriques de la nouvelle muséologie, de la muséologie sociale et des musées communautaires. Pour atteindre ces objectifs nous avons effectué une recherche bibliographique exploratoire complétée par des recherches documentaires et un rapport basé sur notre expérience empirique de chercheur. Nous avons ainsi observé, à travers ces processus muséologiques, que les colons ont réaffirmé leur identité et se sont responsabilisés par rapport à leur patrimoine en légitimant leurs souvenirs.

ENG

Universal concepts do not illustrate the complex dynamics of processes under study. For this reason, we would like to analyze the processes of conception and creation of the Assentado Museum and how these can be understood through theoretical approaches to new museology, social museology and community museums. In order to achieve these objectives, we conducted an exploratory bibliographical search supplemented by literature searches and a report based on our empirical experience as a researcher. We have thus observed, through these museological processes, that the settlers reaffirmed their identity and took responsibility for their heritage by legitimizing their memories.

* Investigación financiada por la Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Processo: 2019 / 18045-7

INTRODUCCIÓN

Según el estatuto del Consejo Internacional de Museos - ICOM (2007), el concepto de museo aprobado en la 22a Asamblea General en Viena (Austria), en 24 de agosto de 2007, podría entenderse como: "un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo".

Al reflexionar sobre el concepto antes mencionado, surgieron numerosas preguntas: ¿todos los museos deben ser permanentes? Si los museos son sin fines de lucro, ¿cómo sobreviven estas instituciones? Si las instituciones necesitan estar abiertas al público, ¿cómo gestiona un museo comunitario en un territorio donde las familias tienen tareas agrícolas, ganaderas y domésticos? Según el ICOM, las funciones del espacio del museo se limitan solo a "educación, estudio y recreo", pero ¿qué ocurre con la protección, el empoderamiento de la comunidad, la desmitificación, la resignificación del espacio y la articulación política?

En base a estas preguntas, inserto una de las necesidades que observé en los estudios sobre el patrimonio inmaterial y material del Museo do Assentado¹ durante el período de inventario de la colección del museo. Al estudiar sobre el museo, noté que lo que mis concepciones de los museos y lo que presentaba la bibliografía, diferían de lo que se podía observar en nuestros estudios del Grupo de Estudios y Investigación en Turismo en el Espacio Rural (Gepter).

Por lo tanto, el objetivo del artículo es discutir los procesos de concepción y formación del Museo do Asentado y cómo este proceso museológico se puede entender a través de la biografía sobre la nueva museología, museología social y museos comunitarios.

Para lograr los objetivos, se realizó una investigación bibliográfica exploratoria y documental en el sitio web, artículos, documentos y tesis que abordan los conceptos de nueva museología, museología social y museos comunitarios. Además, utilizamos el informe de la experiencia empírica del investigador, quien trabajó con la comunidad desde 2014 para crear el Museu do Assentado. Durante el proceso de inventario del patrimonio, se entrevistó a la comunidad, utilizando la metodología de historia oral, y los informes de esta experiencia constituyen este artículo.

¹ La palabra Assentado, en portugués, se refiere a las poblaciones que habitan los asentamientos de reformav agraria.

LAS DEFINICIONES DE MUSEOS

En el campo de la museología, la definición de museo aún no está bien definidos debido a numerosos factores. Pero, ¿qué podemos entender por museo? Para Vasconcellos (2006, 17), los museos podrían entenderse en el pasado como «espacios de [...] almacenamiento de objetos recolectados que sirvieron para mostrar el poder político y social de sus titulares. Este hecho también se observó en las colecciones personales de monarcas, príncipes, papas y otras personas de poder».

El Brasil, siendo una colonia de exploración europea, heredó los preceptos museológicos de la metrópoli. La instalación del Museo Nacional, en Río de Janeiro en 1818, tenía el propósito de valorar a las élites y apoyar la implantación de la corte en Brasil. El acceso al museo estaba restringido a los civilizados, quienes serían los “privilegiados” o “dignos” de estudiar y disfrutar del espacio del museo, siendo estos los investigadores, miembros de la élite, la corte, la nobleza y las personas permitidas por el rey (Koptcke, 2005, 191).

Las ciencias en los últimos años se han renovado y buscan comprender las preocupaciones sociales. Dichas transformaciones también ocurrieron en la museología, destacando los impactos de mayo de 1968, cuando un grupo de profesionales y estudiantes insatisfechos con el posicionamiento burgués de los museos salieron a las calles de París con el lema “*la Jaconde au métro*” (Duarte, 2013). Chagas y Gouveia (2014, 9) afirman que los movimientos sociales de 1960, feministas, estudiantes, negros e *hippies* que expresaron su insatisfacción con los modelos paternalistas y de segregación, fueron valiosos para producir nuevas formas de vida y comportamiento.

La nueva museología nació en este contexto al argumentar que las instituciones museológicas deben preocuparse por la calidad de la interacción entre el público y su patrimonio, que los espacios del museo deben contextualizarse y resignificar los recuerdos en torno a los objetos.

Al rechazar los modelos antiguos, se construye el nuevo y se permite ver y contextualizar las situaciones, personas y / u objetos previamente excluidos. Según René Rivard (1984, 17), “la nueva museología es un movimiento cuya acción surge del deseo de cambiar una comunidad en su organización social y sus instituciones”.

Así, los museos, en el contexto de la nueva museología, deben ser instituciones al servicio de la sociedad, además ser instituciones de integración, sensibilización, educación, desarrollo y promoción del bienestar social, espacios humanizados, democratizados y sociales (Chagas & Gouveia, 2014).

Decolonizar museos no es solo un aspecto propuesto por la nueva museología. Pero, también, se comprende el concepto de museos, porque si los museos alguna vez fueron espacios para los victoriosos, ¿cómo ahora pueden existir los museos contemporáneos al aire libre, itinerantes, sin muros, indígenas, sobre pobladores de asentamientos, ribereños, personas en situaciones de adictos a la calle, drogadictos y tantos otros museos alrededor del mundo?

Por lo tanto, es necesario cuestionar los museos, porque hablar de museos es hablar de un espacio de conflictos, un espacio de omisiones y veneraciones, un espacio de representaciones y transformaciones constantes que acompañan a las ansiedades y mutaciones sociales (Varine, 2014).

EL MUSEO DO ASSENTADO EN ROSANA, SÃO PAULO, BRASIL

La museología social, que surge de la nueva museología, lo hace con la intención de establecer los compromisos entre los museos y la sociedad a la que están vinculados. En este momento, la museología social está involucrada en la reducción de las desigualdades sociales y las injusticias, en la lucha contra los prejuicios, en la destrucción del discurso hegemónico, en el fortalecimiento de las comunidades y su calidad de vida y con el “uso del poder de la memoria, el patrimonio y el museo a favor de las comunidades populares, los pueblos indígenas y *quilombolas*, los movimientos sociales, incluido el movimiento LGBT, el MST y otros” (Chagas & Gouveia, 2014, 17).

A través de estas premisas, el Museo do Assentado está estructurado en la perspectiva de los museos comunitarios, aunque su génesis está en la universidad, ya que la iniciativa proviene de Gepter, un grupo vinculado a la Universidad Estadual Paulista-Unesp, del Câmpus de Rosana / SP. Según el Directorio de Grupos de Investigación en Brasil, el objetivo del grupo es “investigar y contribuir a la interiorización de la actividad turística y promover una mejor perspectiva de las condiciones de vida de las familias rurales, reduciendo el éxodo rural, contribuyendo al rescate de la autoestima del hombre de campo” (Cnpq, 2020).

Así, a través de los innumerables proyectos que se estaban llevando a cabo con la población de los asentamientos de reforma agraria del municipio, la historia y las ocupaciones de la región y después de una visita técnica al Museo Histórico de Varpa Janis Erdbergs, ubicado en el distrito de Varpa, en el municipio de Tupã, se sugirió la creación de un museo para los assentados en Rosana.

El municipio de Rosana, ubicado en el extremo oeste del estado de São Paulo, Brasil, tiene poco más de ochocientas familias asentadas divididas en cuatro asentamientos de reforma agraria: Gleba XV de Novembro (1984), Nova Pontal (1998), Bonanza (1998) y Porto Maria (2005).

En este contexto, basado en el trabajo previo llevado a cabo con los asentados sobre turismo en áreas rurales y teniendo conocimiento previo sobre la riqueza cultural de la región, en 2014 comenzó la investigación sobre los conceptos de museos, patrimonio, cultura y su posibilidad de implementación.

En 2015, a través de la beca PIBIC del Consejo Nacional para el Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq), se implementó el proyecto de Iniciación Científica “Patrimonio y actividades de turismo: el Museo do Assentado en el municipio de Rosana / SP”, para empezar el proceso de inventario del patrimonio material e inmaterial a través de memorias en los cuatro asentamientos del municipio.

Entre 2017 y 2018, el proceso de inventario de la colección del futuro museo continuó a través de la iniciación científica “Turismo cultural rural: el Museo do Assentado en el municipio de Rosana / SP”, financiado por la Fundación de Apoyo a la Investigación del Estado de São Paulo (Fapesp).

En ese momento, entendimos que el inventario era la primera etapa de musealización para el diseño del museo. Y este fue un paso muy significativo, ya que los asentados a través de sus recuerdos llevaron a cabo el proceso de curaduría, voluntaria o involuntariamente, de lo que algún día sería la colección del museo. Además de la inmaterialidad, fue durante el inventario que los asentados también donaron sus objetos personales.

Para llevar a cabo el inventario, se realizaron visitas *in situ* a las granjas de los encuestados y, en estas oportunidades, los investigadores aplicaron la metodología de la historia oral. Lo informes orales fueron grabados, transcritos y almacenados en la base de datos del museo (Gonçalves, 2018).

Se escucharon veintisiete asentados, pertenecientes a los cuatro asentamientos del municipio. Durante las entrevistas, los actores sociales recordaron rasgos culturales relevantes relacionados con su origen y con los territorios que habitaron antes de llegar a Rosana.

Dichos procesos culminaron en la identificación de un perfil de diversidad cultural que se proyecta de diferentes maneras: ya sea en alimentos, dialectos, vestimenta, cuidado de la tierra, conocimiento, acciones y declaraciones sobre el estilo de vida, la permanencia en la tierra y la resistencia. Como resultado de esta encuesta, la colección del museo actualmente tiene poco más de qui-

nientas fotos digitalizadas que recuerdan al período de campamento, infancia, adolescencia, celebraciones religiosas y otros momentos que retratan la historia de vida y la experiencia de los entrevistados. La colección también cuenta con unos sesenta objetos, como planchas, lámpara, bandera, hoz, arado, molinillo de grano, máquina de coser, utensilios de cocina, entre otros objetos que funcionan como recipientes para la memoria de los pueblos de los cuatro asentamientos en el municipio de Rosana (Gonçalves, 2018).

Con el fin de finalizar el ciclo de investigación de inventario, en septiembre de 2018 tuvo lugar en la UNESP, Campus de Rosana / SP, el “Coloquio sobre el conocimiento, las acciones y los dichos del campo: El Museo do Assentado en Rosana / SP”. Este evento tuvo el propósito de reafirmar la identidad de los entrevistados, mostrar a los colonos la importancia de su historia y rasgos culturales, recordar el pasado, empoderar a la comunidad local, resignificar y difundir la cultura de los asentamientos a la comunidad que participaba en el evento (académicos, asentados, autoridades públicas y ciudadanos) y, finalmente, enfatizar a las autoridades públicas la existencia de un patrimonio material e inmaterial en los asentamientos de reforma agraria del municipio que carecen de espacio museístico.

El Coloquio también fue significativo para entender el Museo do Assentado como un museo comunitario, porque antes de eso, el museo estaba siendo concebido en la individualidad de los informes orales en cada uno de los lotes visitados y durante el evento todos los recuerdos se juntaron. Así, se hizo posible observar la sonrisa de los asentados cuando vieron sus fotos en los muros, sus informes orales ilustrados y sus objetos identificados; los líderes de los asentamientos municipales fueron escuchados y aplaudidos, hablando frente a la audiencia; hubo una mirada de satisfacción, orgullo y aprecio de los asentados por estar representados, escuchados y estar presentes en ese espacio.

El Coloquio tuvo su importancia para el empoderamiento de la comunidad y la expansión de las nociones de patrimonio. Antes del evento, se puede ver que la colección material estaba desprotegida y no reconocida. Poco después del evento, algunos asentados le pidieron a la Universidad que guardara sus objetos, de acuerdo con ellos en la Universidad los objetos estaban “bien mantenidos”.

Como en el Museu do Assentado, el concepto del museo y sus formas y funciones están cambiando en todo momento de acuerdo con las transformaciones y las necesidades de la comunidad, por lo que los museos son procesos y no instituciones. Así, el museo “es un ser vivo, como la comunidad misma, en

constante movimiento para adaptarse a los cambios que ocurren en él y en su entorno, ya sea regional, nacional o global” (Varine, 2014, 29).

El Museo do Assentado no existe en su forma física, estática e inmóvil; quizás algún día, si la comunidad lo desea, la colección catalogada se exhibirá en estantes, cajones o pedestales. Actualmente, la colección del museo se mantiene en la Universidad, a la espera de iniciativas comunitarias y públicas, pero los sentidos del museo se extienden por todo el territorio. Pero la creación y funcionamiento del museo dependerá de la voluntad comunitaria, ya que según Mizzuno y Zen (2016, 41), “la creación y operación de un museo comunitario se origina en la comunidad, que es responsable de su gestión, vida o desaparición”.

CONSIDERACIONES FINALES

La decolonización de museos, audiencias, colecciones, procesos, narrativas, gestión y muchos otros factores solo se concebirán a través de la interacción de los museos con su entorno. Hablé sobre este punto porque mientras los museos sigan siendo instituciones y no procesos, distantes de la sociedad, continuaremos haciendo alarde de los discursos coloniales.

El Museo do Assentado, en este contexto, se opone al amplio discurso de los museos tradicionales y se ha apropiado por la comunidad que está reinventando los procesos museológicos y sus propios conceptos. Al principio, la comunidad de assentados se preguntaba “¿qué obra maestra tendrá el museo?”, sin reconocer su patrimonio como objeto de museo.

Se hizo evidente que el trabajo comunitario en el Museu do Assentado no se parece a los modelos tradicionales de museología, a pesar de que la propuesta provenía de la universidad. Los assentados fueron los curadores de las narraciones, objetos y recuerdos comunicados y documentados.

No está claro si la comunidad decidirá abrir el museo o no, si querrán el museo en un solo espacio o en varios sitios, si el museo abrirá todos los días o si abrirá, si tendrá una colección permanente o una colección itinerante. El museo comunitario, antes de ser un museo turístico, debe pertenecer a la comunidad misma. La comunidad necesita verse a sí misma en las colecciones y en las narrativas, necesita entenderse a sí misma como una parte activa del proceso, necesita empoderar y legitimar, para que el museo gane fuerza y sea un símbolo de resistencia comunitaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Chagas, M. de S., & Gouveia, I. (2014). Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Cadernos do CEOM*, 27(41), 9-24.
- Cnpq. (2020). *Grupo de Estudos e Pesquisas em Turismo no Espaço Rural-GEP-TER*. Diretório dos Grupos de Pesquisa CNPq. Obtenido desde: <http://dgp.cnpq.br/dgp/faces/home.jsf>
- Duarte, A. (2013). Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda Inovadora. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, 6(1).
- Gonçalves, L. G. M. (2018). *Os saberes, fazeres e dizeres do campo: o futuro Museu do Assentado no município de Rosana/SP*. Monografia, Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Rosana, São Paulo.
- International Concil of Museums-Icom. (2007). *Definicion de museo*. International Council of Museums. Obtenido desde: <https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- Koptcke, L. S. (2005). Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, 31, 185-205.
- Minuzzo, D. K., & Zen, A. M. D. (2016). Os museus comunitários, desenvolvimento e mudança social: diálogo entre a teoria e a prática. In: Zen, A. M. D. (org.) *Aulas de museu*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Rivárd, R. (1984). Nueva museologia y transformacion social. *Memoria del Seminario Territorio-Patrimonio-Comunidad*, Oaxtepec, Morelos.
- Varine, H. de. (2014). O museu comunitário como processo continuado. *Cadernos do CEOM*, 27(41), 25-35.
- Vasconcellos, C. de M. (2006). *Turismo e museus*. São Paulo: Aleph.

Ecomuseo: influencias y musealización del território

Vivianne Ribeiro Valença & Gelsom Rozentino de Almeida

ESP

Aunque los ecomuseos han evolucionado de manera diferente de un país a otro, sus principios y misiones son muy convergentes: gestionar el patrimonio con y para las poblaciones locales. Como resultado, el ecomuseo se ha convertido en un símbolo de la identidad de la comunidad y la transformación social que se ha extendido por todo el mundo. Basándonos en el estudio de caso del Ecomuseo de Ilha Grande en Río de Janeiro (Brasil), analizamos las diferentes influencias que llevaron a su creación.

FR

Si les écomusées ont évolué différemment selon les pays, leurs principes et missions sont très convergents : gérer le patrimoine avec et pour les populations locales. De ce fait l'écomusée est devenu un symbole d'identité communautaire et de transformation sociale qui s'est répandue à travers le monde. En nous basant sur l'étude de cas de l'écomusée Ilha Grande de Rio de Janeiro (Brésil) nous analysons les différentes influences qui ont conduit à la création de cet écomusée et mettons en évidence le processus de muséalisation du territoire par la mise en œuvre du système Ecomuseum Ilha Grande - SECOMIG.

ENG

Although ecomuseums have evolved differently from one country to another, their principles and missions are very convergent: to manage heritage with and for local populations. As a result, the ecomuseum has become a symbol of community identity and social transformation that has spread throughout the world. Based on the case study of the Ilha Grande Ecomuseum in Rio de Janeiro (Brazil) we analyze the different influences that led to the creation of this ecomuseum and highlight the process of musealization of the territory through the implementation of the Ecomuseum Ilha Grande - SECOMIG system.

CONTEXTO

La idea de ecomuseo se está desarrollando en el mundo; específicamente en Brasil, se ha convertido en un símbolo de identidad comunitaria capaz de encontrar un medio de excepcionalidad centrado en el acceso a los medios de apropiación del patrimonio local, utilizándolo como memoria colectiva y sirviendo a los intereses de un grupo que busca reorientar su identidad.

Si bien el ecomuseo nace de una realidad, un contexto histórico y problemáticas sociales específicas en Francia, hoy se ha convertido en una “forma” museológica resultante de múltiples experiencias y realidades diversas en países como Portugal, China, Italia y Mozambique, pero también, dentro de un mismo país con variadas realidades, como Brasil.

Sin embargo, lo que significa ecomuseo en Brasil ha experimentado una metamorfosis en el sentido axiológico del propio ecomuseo: el significado original del ecomuseo en Francia ¿sigue siendo actual hoy, en el siglo XXI, especialmente en Brasil?

El ecomuseo ciertamente no es una ruptura con el museo tradicional, ni la única forma de relacionar activamente los museos y la sociedad. Sin embargo, es indudablemente una alternativa interesante para la reasignación de las comunidades que desean mejorar e impulsar sus relaciones con el espacio, el tiempo y el patrimonio a nivel local (Scheiner, 2012, pp. 24-25).

El ecomuseo de hoy, aunque nació de diferentes maneras y lugares, tiene una matriz común que lo identifica. Territorio, patrimonio y comunidad forman pilares que consisten en la base que sustenta lo que el ecomuseo es y debe ser observado desde múltiples dimensiones, así como los diferentes flujos y significados sociales, culturales, históricos y, por lo tanto, museológicos.

La formulación teórica y conceptual de este modelo de museo involucra las nociones de patrimonio total o integral, participación comunitaria, desarrollo local y el medio ambiente o territorio. Este término se ha convertido en sinónimo de un tipo muy especial de museo comunitario, basado en la musealización de un territorio y la relación entre este territorio y su entorno integral, entendido como patrimonio, y las comunidades que vivieron y/o conviven allí (Rivière, 1985; Varine, 1992).

Los ecomuseos fomentan enfoques sistemáticos, síntesis, creatividad y variación. En comparación con la práctica museológica tradicional, fomentan el análisis, la segmentación y la crítica de las doctrinas establecidas. Los ecomuseos reconocen la complejidad de la relación entre el patrimonio cultural de una comunidad en particular y las demandas de desarrollo (SONG, 2005). El Ecomu-

seo es, sin duda, una creación que resulta de los procesos desarrollados por el fenómeno del museo.

Siguiendo los diferentes procesos de creación de un ecomuseo, lo que llamamos “Influencias para el diseño de un ecomuseo”, hace referencia a los elementos que interfieren en las elecciones, la ruta y el rendimiento que seguirá el ecomuseo. Estas influencias ocurren principalmente en Brasil:



Figura 1- Influencias para la concepción de un Ecomuseo. Fuente: Elaboración propia.

Según el cuadro anterior, podemos decir que los Ecomuseos se conciben a partir de influencias que determinan cómo se organizarán, gestionarán o incluso vivirán. Las cuatro influencias señaladas anteriormente estructuran el ecomuseo desde su concepción teórica hasta el desarrollo de sus acciones en la comunidad cotidiana.

Influencia teórica

Basa la idea de que el Ecomuseo continuará señalando las opciones y los caminos a seguir y la definición de su misión.

La influencia teórica determinará los caminos que seguirá el ecomuseo, explica cómo la teoría influye en la práctica.

Influencia comunitaria

Corresponde a los intereses definidos por la comunidad o grupos organizados como: Asociación de Vecinos, Organización No Gubernamental (ONG), Partidos Políticos, entre otros. La historia y la memoria de la comunidad también

influyen en el proceso de construcción de identidad, vida grupal y se relacionan con la definición de ecomuseo y su función en la comunidad, a fin de preservar y poner en valor su historia y memoria con el fin de difundirlo a las generaciones futuras.

Influencia de la gestión / administración - Enlace institucional

El vínculo institucional influye directamente en cómo funcionará el ecomuseo en la práctica, cómo gestiona y administra sus actividades, acciones y proyectos. Determina la misión y los caminos que el ecomuseo tomará en línea con la influencia teórica. Los objetivos, metas, estructura, recursos, servicios, así como el intercambio de funciones y tareas con la comunidad y con el cuerpo directivo.

Influencias del territorio

Está vinculado al territorio en el que se inserta el ecomuseo con sus características y dinámicas, destacando la biodiversidad – fauna, flora, geología y geografía, además del patrimonio indicado por la comunidad que conforma este territorio. Esta influencia es decisiva en cómo la comunidad se relaciona con su tiempo, espacio y todo lo que la compone.

Claramente, las cuatro influencias que rigen la creación de un ecomuseo están relacionadas entre sí y se fortalecen mediante la creación de procesos dinámicos que implican la articulación entre los tres pilares que forman directamente la idea de ecomuseo: territorio, comunidad y patrimonio.

EL PROCESO DE MUSEALIZACIÓN DEL TERRITORIO: EL CASO DEL ECOMUSEU ILHA GRANDE - RIO DE JANEIRO - BRASIL

La propuesta de crear el Ecomuseo Ilha Grande se presentó a la Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) en 1999. A lo largo de los años, tuvo lugar un intenso diálogo con la comunidad, con muchas dudas y preguntas por parte de esta y también de la propia universidad. Había mucha desconfianza por parte de la comunidad, miedo a ser utilizados por la universidad y luego ser abandonados. Al mismo tiempo, parte de la universidad solo identificó el lugar como un campo para la investigación científica, sin querer acercarse a la comunidad. La creación oficial de la rectoría tuvo lugar en diciembre de 2007 y la apertura de su primer núcleo en junio de 2009. Desde entonces, se han abierto otros núcleos, se han ampliado sus instalaciones, sus acciones y proyectos, que actualmente están presentes en toda Ilha Grande (Almeida, 2015).

El procedimiento de musealización del territorio de Ilha Grande, Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO (2019) - una isla con 193 km², perteneciente al municipio de Angra dos Reis, Rio de Janeiro, Brasil - surgió de la integración de la comunidad y el Ecomuseo Ilha Grande, una institución vinculada a la Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ con el fin de conocer y valorar la Villa Dos Ríos. Se utilizó la metodología de laboratorio experimental, que consiste en la experiencia y los procesos relacionales continuos entre los miembros de la comunidad Villa Dos Ríos y el personal del Ecomuseo Ilha Grande, a partir de la definición y la propiedad de su patrimonio y territorio, entendiendo a la villa y su comunidad como un espacio para la construcción colectiva, incluyendo la musealización, ahora en progreso, comenzando un proceso de tres fases.

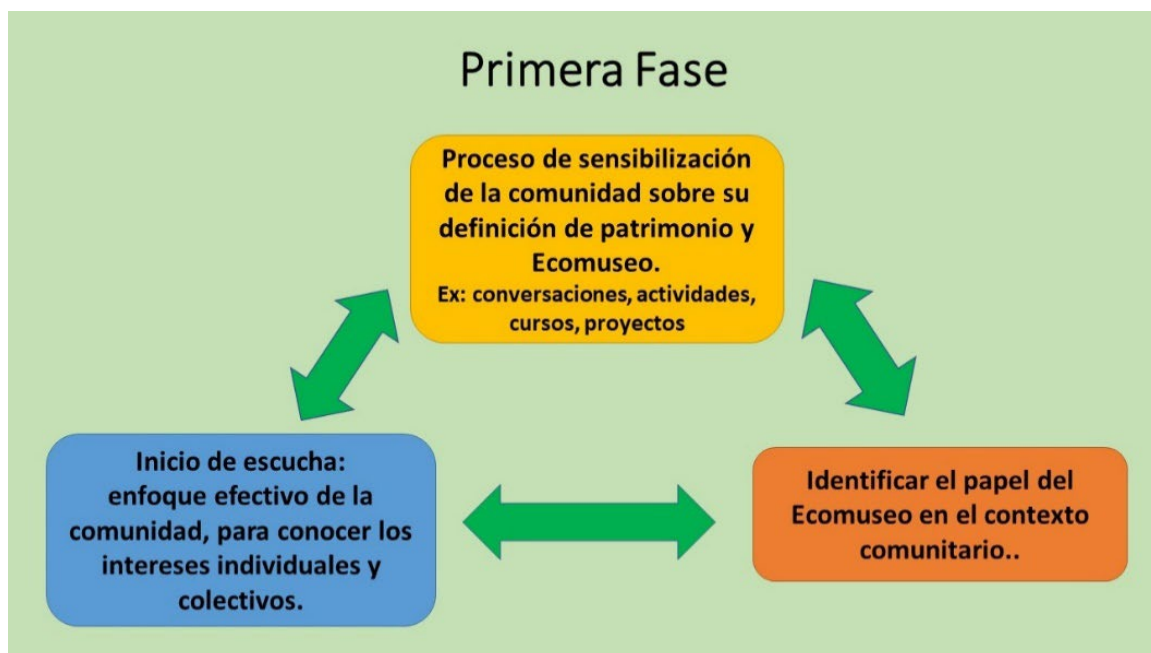


Figura 2 - Primera fase del laboratorio experimental. Fuente: Elaboración propia.

La primera fase consistió en sensibilizar a la comunidad sobre lo que se entiende por patrimonio y museo ecológico, basado en conversaciones, cursos, proyectos y actividades. Es el comienzo de escuchar, de conocer, el enfoque efectivo de la comunidad, ya sea física o mental: conocer sus anhelos, deseos y expectativas de vida, como individuos y como comunidad; e identificar el papel del museo, en este caso del Ecomuseo Ilha Grande, en este lugar. Fue un momento de gran acercamiento entre la universidad y la comunidad, superando la desconfianza inicial. Para la comunidad de Villa Dos Ríos, la definición de ecomuseo y patrimonio se desarrolló en conjunto, a partir de diferentes actividades:



Figura 3 - Segunda fase del laboratorio experimental. Fuente: Elaboración propia.

En la segunda fase de experimentación, comienza la transformación de la mirada, que pasa por la apropiación y la difusión, lo cual ha sucedido en diferentes momentos dentro del proceso, en el sentido de interconectar tres conceptos que subyacen y hacen que el ecomuseo exista: patrimonio, territorio y comunidad, y como estas relaciones ocurren de manera integrada, alcanzan el vértice de la apropiación de la idea del Ecomuseu Ilha Grande y se propagan con palabras y principalmente acciones.



Figura 4 - Tercera fase del laboratorio experimental. Fuente: Elaboración propia.

Como continuación del proceso de las fases 1 y 2, es decir, de conciencia, apropiación y difusión, ha resultado la **tercera fase**, que consiste en el proceso de musealización de Villa Dos Ríos, ahora en curso. La comunidad, el equipo de Ecomig y los académicos de UERJ que trabajan en la isla están discutiendo, investigando y analizando este proceso que incluye acciones llevadas a cabo con cada miembro de la comunidad: entrevistas, reuniones, cursos, para discutir e identificar lo que delegan como activos de la comunidad. La propuesta de musealización del ecomuseo abarca todo el conjunto: territorio, comunidad y su patrimonio de manera integrada. Este proceso ha sido valorado e intensificado por los agentes involucrados en él, teniendo en cuenta el reciente título en 2019 de Ilha Grande otorgado por la UNESCO como patrimonio natural mundial.

El proceso de musealización de Villa Dos Ríos empezó con la identificación de la musealidad, la valoración de la comunidad sobre el territorio en el que vive y su patrimonio, teniendo en cuenta la idea de museo y patrimonio integral. La propuesta comienza con la identificación y selección de lo que la comunidad define como patrimonio, pasa por la investigación, el conocimiento del territorio, la comunidad, documentando y sistematizando los conjuntos del Sistema de Ecomuseo Ilha Grande – SECOMIG. De este modo preserva el territorio y bienes mediante apropiación, comunicándose a través de la comunidad y el público externo.

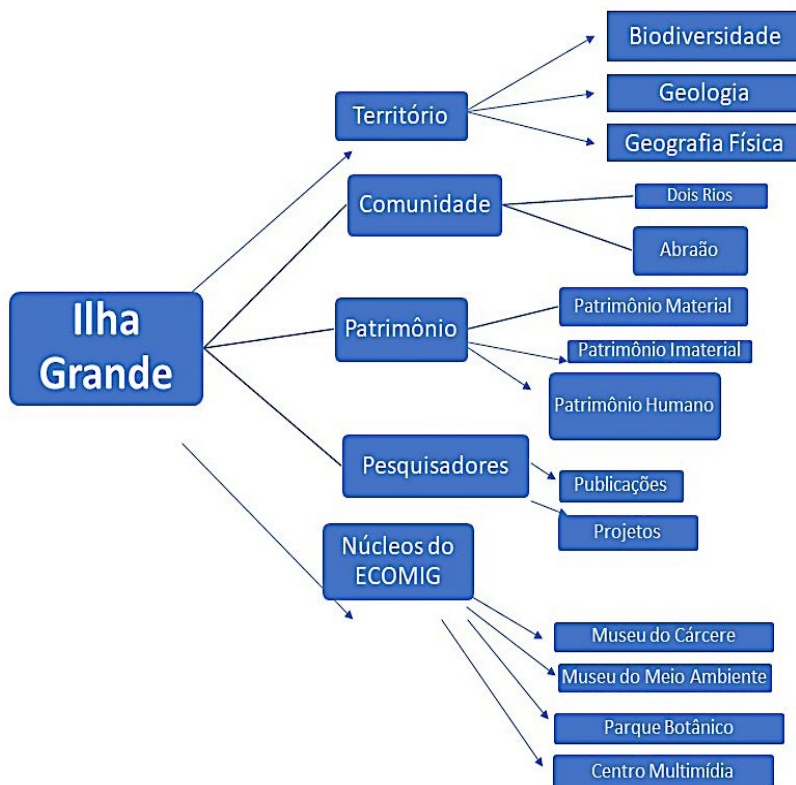


Figura 5 - Sistematización de SECOMIG

Fuente: Colección Ecomuseu Ilha Grande, Elaboración propia.

SECOMIG, aún en la fase experimental, puede servir como un ejemplo de trabajo de organización de la información y la dimensión documental que contempla el Ecomuseo en todas sus dimensiones, contribuyendo con el conocimiento sobre Ilha Grande y sus comunidades, además de ser una fuente de información y acceso al público e inspiración para otros ecomuseos que deseen musealizar su territorio de manera integral y participativa.

Las tres fases del Laboratorio Experimental de Vill Dos Ríos demuestran cómo la experiencia del Ecomuseu Ilha Grande y su relación con la comunidad reafirman su identidad como un ecomuseo y la importancia de reconocer y valorar su patrimonio. Es único el modo en que Ecomig integra la estructura administrativa de la universidad, mientras desarrolla mecanismos eficientes para la creciente incorporación de la comunidad a su funcionamiento, promoviendo el desarrollo local. A pesar de enfrentar grandes límites estructurales y conflictos, existe una búsqueda casi incesante de articulación entre los diferentes sectores de la universidad - administración central, programas de posgrado, unidades académicas - con las instituciones ambientales estatales, el poder público municipal (los diferentes departamentos municipales de educación, turismo, cultura, etc.), con organizaciones no gubernamentales y, principalmente, con comunidades locales. No obstante, sigue siendo una experiencia relativamente nueva y tiene un enorme potencial de crecimiento.

En este sentido, SECOMIG tiene un papel muy importante. Todavía en construcción, pero ya contribuyendo al desarrollo de diferentes procesos e iniciativas, lo que dará como resultado un mayor progreso con su finalización, permitiendo un mayor conocimiento sobre Ilha Grande en sus múltiples aspectos, por diferentes audiencias, en diferentes niveles. Reunirá el conocimiento científico y popular, en una amplia gama de información y conocimiento sobre la isla y los pondrá a disposición de los investigadores y el público en general, ya sea la comunidad o los visitantes. De esta manera, contribuirá a que el Ecomuseu Ilha Grande pueda interactuar aún de mejor forma con las comunidades, ayudando al conocimiento y la preservación de Ilha Grande como Patrimonio Mundial.

El Ecomuseo Ilha Grande se encuentra en un proceso de democratización, reformulación y apropiación cultural. La propuesta es democratizar el museo en sí, entendido como una herramienta de trabajo, un dispositivo estratégico para las relaciones nuevas, creativas y participativas con el pasado, el presente y el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

Almeida, G. R. (2015). *De Vilão à Mocinho: uma breve história do Museu do Cárcere / Ecomuseu Ilha Grande*. 1. ed. Rio de Janeiro: Decult/UERJ,

Rivière, G. H. (1985). Definición evolutiva del ecomuseo. *Museum. Imágenes del ecomuseo*, Paris, UNESCO, v. XXXVII, n. 148.

Scheiner, T. (2012). Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. *Boletim Museu Paranaense Emílio Goeldi. Cienc. Hum.* Belém, v. 7, n. 1, pp. 15-30, jan.-abr.

Song, X. (2005). How the theory and practice of ecomuseums enrich general museology. In: *Communication and Exploration*. Guyang, China – 2005. Ecomusei del Trentino. Documenti di Lavoro, pp. 37-42.

Varine, H. (1992). L'écomusé. In: Wasserman, F. (Ed.) *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. v. 1. M.N.E.S., pp. 446-487.

Yves Girault

Profesor del Museo Nacional de Historia Natural de París, después de haber sido profesor de la Universidad de Montreal (1989-1993), fue sucesivamente, en el MNHN, director de la Acción Pedagógica de la Grande Galerie de l'Évolution (1994-2000), Director del Máster de Museología (2000-2014), y director adjunto (2012-2016) de la UMR PALOC (MNHN/IRD). Sus trabajos se centran en el estudio de la evolución de los discursos científicos relativos a la relación hombre - naturaleza - sociedad en el ámbito particular de los museos (análisis de las cuestiones geopolíticas y sociopolíticas, representaciones identitarias de los actores, modos de enunciación y modos de representación museográfica).

Isabel Orellana Rivera

Doctora en museología, ciencias y sociedad del Museo Nacional de Historia Natural de París, desde el año 2003 es directora del Museo de la Educación Gabriela Mistral, dependiente del Servicio Nacional de Patrimonio Cultural. Se desempeña igualmente como docente de la cátedra de museología de la Universidad de Santiago de Chile y como investigadora asociada de la Unidad Mixta de Investigación "Patrimonios locales, medio ambiente y globalización" (UMR PALOC/MNHN/IRD) en Francia. Sus investigaciones se centran en historia de la educación (infancia, mujeres y ciencia) y museología (historia de los museos, museología participativa y museología crítica).

SOBRE LAS AUTORAS Y AUTORES**Acero, Isabel**

Parque Explora. Jefe de museos y divulgación. Bióloga con conocimientos en museología, lidera el desarrollo de contenidos de diversas exhibiciones y estrategias divulgativas.

Aguilera Manzano, Darío

Director del Museo de La Ligua, Licenciado en Antropología mención Arqueología por la Universidad de Chile. Máster Universitario en Museología, Universidad de

Valladolid (España). Desde el 2009 a la fecha director del Museo de La Ligua. El año 2018 y bajo su administración, el Museo fue galardonado con el Premio Grete Mostny por ICOM Chile.

Aidar, Gabriela

Licenciada en Historia por la Universidad de São Paulo (USP), especialista en Estudios de Museos de Arte por el Museo de Arte Contemporáneo, y en Museología por el Museo de Arqueología y Etnología, (USP). Master of Arts in Museum Studies por la Universidad de Leicester, en Inglaterra. De 2002 a 2012 fue coordinadora del Programa de Inclusión Sociocultural del Área de Acción Educativa de la Pinacoteca de São Paulo. Desde 2013 es coordinadora de los Programas Educativos Inclusivos de esa institución, responsable del desarrollo de proyectos junto a grupos de personas con discapacidad, en sufrimiento psíquico, en situación de vulnerabilidad social, adultos mayores de edad y empleados del museo.

Bartolomé, Olga

Magíster en Pedagogía. Especialista en Asesoramiento y Gestión pedagógica. Licenciada en Ciencias de la Educación y Prof. de Educación Preescolar. Coordinadora del Museo Escolar Agustín Garzón Agulla. Desde el 2007 hasta el 2017 trabajó en el Área educativa del Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers desarrollando proyectos con las comunidades. En el 2018 y 2019 se desempeñó en la Estancia Jesuítica de Jesús María Museo Jesuítico Nacional. Docente del Nivel Superior. Integró el equipo de Investigación “Experiencias de escolaridad prácticas y contextos sociohistórico” del C.I.F.F.Y.H. Universidad Nacional de Córdoba. Integrante de la Red de educadores de Museos de Córdoba, de ATM.

Carrión Alban, Rosangela

Arqueóloga, responsable del área de los depósitos de material cultural del museo y de la formulación de exposiciones temporales.

E-mail: rosangela_carrion@hotmail.com

Cartes, Daniel

Agente de las artes y el patrimonio e investigador autónomo. Licenciado y Profesor de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción y Magíster en Museología Universidad de Granada, España. Ha trabajado en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, participado en diversas iniciativas y proyectos culturales de carácter ciudadano, realizado clases de artes visuales tanto en educación básica como media e impartido clases en diplomados de educación superior. Actualmente es secretario de Corporación La Fábrica, miembro del colectivo Mesa8 y Mesa Ciudadana por el Patrimonio de Tomé.

Equipo investigador de Museo de Tomé: Etapa I Estudio de factibilidad: Darwin Rodríguez, Gonzalo Ortega, David Romero y Daniel Cartes.

Coan, Samanta

Es investigadora y diseñadora gráfica. Hace doctorado en Ciencia de la Información (Universidade Federal de Minas Gerais/UFGM), becaria de Capes; Coordinadora de Comunicación de Muquifu. Actualmente investiga género, performance, cultura material y procesos participativos en la Mostra Doméstica. (samantacoan@gmail.com / www.samantacoan.com.br).

Cury, Marília Xavier

PhD. Museology researcher at the Archeology and Ethnology Museum of the University of São Paulo.

Dal Santo, Raul

Ecologist, is the coordinator both of the landscape ecomuseum of Parabiago (Milan - Italy), and the Mills park, a natural area near the river Olona; he also manages the ecomuseums network of Lombardy Region and DROPS, the international platform for ecomuseums and community museums.

His work and research focus on landscape ecology (river restoration, landscape monitoring, biodiversity) ecomuseology, sustainable development (local Agenda 21, participatory planning and action, sustainable agriculture) and subsidiarity.

Díaz Balerdi, Iñaki

Profesor Titular de Museología en la Universidad del País Vasco, fue conservador en el Museo de Bellas Artes de Álava y es autor de distintas publicaciones sobre arte prehispánico en Mesoamérica y sobre Museología (entre ellas, *La memoria fragmentada: el museo y sus paradojas*, Trea, Gijón, 2008, o *Archipiélagos imaginarios: los museos de la CAPV*, Nerea, San Sebastián, 2010), así como de numerosos artículos en publicaciones especializadas.

Dragonetti, Laura

Diseñadora Industrial (Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño - Universidad Nacional de Córdoba). Consultora en museología y museografía: diseño, documentación y conservación de colecciones. Diseñadora de exposiciones, con énfasis en el Diseño Universal. Especialista en conservación de objetos en exposición. Capacitadora en el área del diseño y montaje expositivo, participa en el Programa de Formación de ILAM.

Fue responsable de Museografía en el Museo Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers. Diseñadora freelance: fue responsable del diseño inaugural y rediseño integral de museos de la ciudad y la provincia de Córdoba. Curó exposiciones temporales para destacados Museos y Centros Culturales de Córdoba.

Elizondo Barrios, Raquel

Es profesora y licenciada en Historia - Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba. Integrante del Área de Registro y Documentación de la Estancia Jesús María – Museo Jesuítico Nacional. Profesora de Nivel Medio y Superior. Coordinadora de Capacitación y Extensión de la ENSAGA.

Fernández Walker, Aldana

Profesora de Enseñanza Media y Superior en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Está a cargo del Área de Programas Públicos del Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón-Museo Evita. Se desempeña como educadora, mediadora cultural y guía temática de la ciudad de Buenos Aires para distintas agencias y organizaciones locales. Trabajó como docente de Historia y History (IGCSE) en Nivel Medio, y trabaja como tutora en el

Programa "UGA en Buenos Aires" de la Universidad de Georgia, EE. UU. Participó en el programa radial "El Peso del Rocío" de FM La Tribu, con una columna sobre historia de la ciudad.

Franco, Marie-Charlotte

Est allochtone. Elle détient un doctorat (PhD) en muséologie, médiation et patrimoine de l'Université du Québec à Montréal (2020). Sa thèse porte sur la décolonisation et l'autochtonisation dans les expositions au Musée McCord (1992-2019). Membre du Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIERA) et de l'Institut du patrimoine (UQAM), elle enseigne également la muséologie dans deux universités québécoises. Ses réflexions ont fait l'objet d'un chapitre dans l'ouvrage *Musées, Mutations...* sous la direction de J. Le Marec, B. Schiele et J. Luckerhoff (2019). Plusieurs travaux ont également été publiés dans *Muséologies* dont elle a co-dirigé un numéro (2018), ainsi que dans les revues *Inter* (2016), *Histoire Québec* (2017, 2019) et *Vie des Arts* (2019, 2020).

Heumen Tchana, Hugues

Ph.D en Gestion du Patrimoine Culturel, Directeur du Musée National du Cameroun, Enseignant/Chercheur au Département des Sciences Historiques, Archéologiques et du Patrimoine de la Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines à l'Université de Maroua, Cameroun.

E-mail: heumenh@gmail.com

Lemay-Perreault, Rébéca

Chargée de cours à l'Université du Québec à Trois-Rivières et candidate au doctorat en muséologie à l'Université du Québec à Montréal, Rébéca Lemay-Perreault a une maîtrise en histoire de l'art et a travaillé comme conceptrice d'outils de médiation culturelle en matière de littérature jeunesse. Sensible aux enjeux de l'interactivité en contexte muséal, ses recherches actuelles portent plus particulièrement sur la relation entre les musées d'art québécois et les publics adolescents.

Maturana Sanhueza, Ximena

Centro Educativo Fundación Selenna (CEFS) Escuela Amaranta.

Licenciada en Ciencias Jurídicas y Sociales, Diplomada en Género y sexualidad.

Diplomada en Derechos Humanos. Directora Fundación Selenna y directora académica de Centro Educativo Selenna.

Moreira Gonçalves, Leonardo

Estudiante de maestría Interunidades en Museología, en la Universidad de São Paulo (Usp); Graduado en Turismo, en la Universidad Estadual Paulista (Unesp); Miembro del Grupo de Estudios y Investigación en Turismo en el Espacio Rural (Gepter); y, investigador del Museo do Assentado.

E-mail: leonardo.giovane@unesp.br

Moreno Barbosa, Laura

Arquitecta y Magister en Museología y Gestión del Patrimonio. En su trayectoria profesional ha combinado la arquitectura, la docencia, la investigación y divulgación del patrimonio cultural. Ha realizado trabajos voluntarios en el Museo Nacional de Colombia, Museo Arqueológico de Soacha (Musua) y en el Museo del Vidrio de Bogotá (Mevibo), en donde lideró el área de museología durante los años 2018 y 2019 realizando actividades de museografía, gestión de colecciones, curaduría y asesoría museológica.

Muñoz Bascuñán, Carmen

Arpillerista y artesana. Coordinadora del colectivo “Arpilleras de La Ligua”. Monitorea taller de arpilleras Museo La Ligua.

Navajas Corral, Óscar

Doctor en Historia y Museología y Licenciado en Humanidades por la Universidad de Alcalá de Henares de Madrid. En la actualidad subdirector y profesor del Departamento de Historia y Filosofía de la Universidad de Alcalá. Especialista en Museología Social, ecomuseos y el estudio y puesta en valor de espacios de memoria traumática.

Miembro del Consejo Internacional de Museos (ICOM-UNESCO), del Comité para la Museología (ICOFOM), del Movimiento Internacional para la Nueva Museología (MINOM-UNESCO), de la Asociación para la Interpretación del Patrimonio (AIP), y Presidente de la Asociación Espacios para la Memoria (EPM), dedicada a la gestión y la interpretación del patrimonio de la Guerra Civil Española.

Ossandón, Fernando

Sociólogo, profesor hora e investigador, Departamento de Historia de la Universidad Santiago de Chile. Especialista en Comunicaciones y desarrollo local, gestión cultural y comunitaria, museos a cielo abierto. Junto a dos licenciadas de Historia—mención Gestión Cultural, Victoria Jara C. y Fernanda Poblete C., constituyeron Antesala, el equipo de investigación responsable de lo informado en esta ocasión.

Oviedo, Luz

Instituto Smithsonian. Ecóloga y comunicadora científica. Ha participado en proyectos editoriales de divulgación científica y desarrollado contenidos para exhibiciones museográficas y redes sociales.

Pérez Castellanos, Leticia

Doctora en ciencias antropológicas (Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa) y museóloga. Es profesora investigadora en el Posgrado en Museología, en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (INAH). Especialista en estudios sobre públicos en sitios patrimoniales y museos. Fue coordinadora de evaluación en el Museo Interactivo de Economía, Subdirectora de Exposiciones Internacionales en la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (INAH). Cuenta con varias publicaciones, entre las que destaca “Cosmopolitan Ambassadors: International exhibitions, cultural diplomacy and the polycentral museum” (Vernon Press, 2019). Coordina la serie digital Estudios sobre Públicos y Museos, y junto con Graciela Schmilchuk, el Foro Estudios de Públicos (<http://foroestudiosdepueblo.org/>).

Pozzi-Escot, Denise

Arqueóloga, directora del Museo de sitio de Pachacamac, tiene a su cargo la gestión del santuario arqueológico y del museo de sitio Pachacamac.

E-mail: denisepozziescot@yahoo.es

Ribeiro Valença, Vivianne

Doctorando en Postgrado en Museología y Patrimonio en la Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro -UNIRIO, Máster en Antropología por la Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Coordinador del Museu do Cárcere y museólogo del Ecomuseu Ilha Grande de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ.

Rojas Múnera, Anamaría

Internacionalista y Museóloga, MA en Estudios de Museos de la Universidad de Leicester. Investigadora proyecto FIC “Red de Museos Aysén: Investigación Museológica y Diagnóstico de Colecciones”, Universidad Austral de Chile Campus Patagonia en asociación con el Museo Regional de Aysén.

Romero, David

Artista e investigador; Licenciado en Artes Plásticas de la Universidad de Concepción y Master of Art in Public Spheres, Ecole Cantonale d'Art du Valais, Suiza. Es miembro fundador del colectivo Mesa8, desarrollando propuestas que exploran las relaciones entre arte, comunidad y esfera pública. Ha participado en la realización de proyectos editoriales y ha escrito y publicado diversos textos críticos sobre temas de arte contemporáneo.

Equipo investigador de Museo de Tomé: Etapa I Estudio de factibilidad: Darwin Rodríguez, Gonzalo Ortega, David Romero y Daniel Cartes.

Rozentino de Almeida, Gelsom

Doctorado en Historia por la Universidade Federal Fluminense - UFF. Es profesor asociado en la Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, Coordinador Adjunto del Programa de Postgrado en Historia Social. Es el Coordinador General del

Ecomuseu Ilha Grande en la UERJ. Coordina TEMPO - Centro de Estudios sobre Territorio, Movimientos Sociales y Relaciones de Poder. Integra la Coordinación Nacional del Grupo de Trabajo de Historia y Marxismo de ANPUH.

Sade, Kémel

Arqueólogo (ENAH), candidato a Doctor en Arqueología UNICEN, Director proyecto FIC Red de Museos Aysén, Universidad Austral de Chile Campus Patagonia.

Serrano Fillol, Alberto

Sociólogo de la Universidad de Chile. Desde el año 2003 ha trabajado en procesos de documentación de la memoria del archipiélago fueguino y Cabo de Hornos, desarrollando diversas publicaciones y piezas audiovisuales. Desde el año 2010, es director del Museo Antropológico Martín Gusinde de Puerto Williams, perteneciente al Servicio Nacional del Patrimonio Cultural de Chile.

Silva Riveros, Evelyn

Centro Educativo Fundación Selenna (CEFS) Escuela Amaranta.
Profesora Básica y de Pedagogía en Inglés. Fundadora de Fundación Selenna.
Directora de Centro educativo Selenna.

Soldavino Rojas, Mauricio

Área de Educación, Mediación y Ciudadanía del Museo Histórico Nacional.
Profesor de Educación General Básica del Instituto Profesional Luis Galdámes. Licenciado en Educación (U. Central). Diplomado en Patrimonio, Comunidad y Cultura Local en la Universidad de Santiago de Chile. Profesional del Área de Educación, Mediación y Ciudadanía del Museo Histórico Nacional desde el 2008.

Soto González, Pablo

Área de Educación, Mediación y Ciudadanía del Museo Histórico Nacional.
Licenciado en Historia. Licenciado en Educación y Profesor de Historia de la Uni-

versidad de Arte y Ciencias Sociales, (ARCIS). Diplomado en Patrimonio, Comunidad y Cultura Local de la Universidad de Santiago de Chile. Profesional del Área de Educación, Mediación y Ciudadanía del Museo Histórico Nacional desde el 2015.

Standen Castro, Kareen

Área de Educación, Mediación y Ciudadanía del Museo Histórico Nacional. Periodista y Licenciada en Comunicación Social de la Universidad Católica de la Santísima Concepción (UCSC). Especialización en Periodismo Institucional de la UCSC. Diplomado de Gestión Cultural de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesional del Área de Educación, Mediación y Ciudadanía del Museo Histórico Nacional desde el 2008.

Torres Hidalgo, Marcela

Área de Educación, Mediación y Ciudadanía del Museo Histórico Nacional. Licenciada en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC). Diplomada en Actualización de Conocimientos de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Diplomada en Patrimonio, Comunidad y Cultura Local de la Universidad de Santiago de Chile. Profesional del Área de Educación, Mediación y Ciudadanía en el Museo Histórico Nacional desde el 2010.

Uceda, Carmen Rosa

Arquitecta, responsable de la implementación de exposiciones temporales y de nuevas rutas de visita en el santuario arqueológico.
E-mail: cruceda7@hotmail.com

Venegas Adriazola, Fernanda

Profesora de Historia y Ciencias Sociales de la Universidad de Santiago de Chile. Magister en Estudios del Patrimonio Cultural de University College London (UCL), Inglaterra. Coordinadora del Comité de Educación y Acción Cultural de Chile (CECA - ICOM). Encargada del Área Educativa del Museo de la Educación Gabriela Mistral.

Weil, Karin

Antropóloga, MBA de la Universidad Austral de Chile. Dirección Museológica UACH, PI proyecto EULAC MUSEUMS H2020 N° 693669.

Zamora Vicencio, Viviana

Arpillerista, Integrante del colectivo “Arpilleras de La Ligua”, Monitorea taller de arpilleras Museo La Ligua.

Muchas innovaciones museológicas, realizadas inicialmente en América Latina, se basan en escenarios heterogéneos derivados del contexto sociopolítico de los años sesenta, setenta y ochenta (revisión y reacción a los cánones culturales europeos, dictaduras militares, procesos de transición a la democracia, etc.) y en nuevas corrientes teóricas (museología social, nueva museología y museología crítica, entre otras) que calaron profundo en esta parte del mundo.

Si bien muchas de estas iniciativas venían de antes, no fue sino hasta la Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972) que asistimos al desarrollo de un sinnúmero de museos comunitarios y escolares que reivindicaban una mayor autonomía y descentralización de las culturas locales. A casi 50 años de este hito museológico, a través de estudios de caso contemporáneos realizados principalmente en contextos latinoamericanos, esta publicación interroga -desde la perspectiva del género, la diversidad cultural de sus habitantes y los territorios donde se ponen en escena estas identidades- las prácticas que se proponen para construir entre todas y todos una sociedad en la que el patrimonio sea percibido no sólo como una caja de resonancia de lo que sucede a nivel local, sino también, y sobre todo, como una posibilidad de contribuir a una sociedad más justa e igualitaria.

