

*Museos de cara
al futuro.
¿Cómo definir
al museo
del siglo XXI?*

Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla

Emilio José Baños Ardaín
Rector

Mariano Sánchez Cuevas
Vicerrector Académico

Jorge Medina Delgadillo
Vicerrector de Investigación

Luis Fernando Roldán de la Tejera
Director de Formación, Cultura y Liderazgo

Johanna Olmos López
Directora de Investigación

Museo UPAEP

Evelin Flores Rueda
Directora

Mariana Cruz Ugarte
Coordinadora de Comunicación Educativa

Rodrigo Rojano Robledo
Coordinador de Exposiciones

Tere Itzel Alva Juárez
Coordinadora de Mercadotecnia y Relaciones Públicas

Derechos reservados® por la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, A.C. Prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio. Se autorizan breves citas en artículos y comentarios bibliográficos, periodísticos, radiofónicos y televisivos, dando al autor y al editor los créditos correspondientes.

Primera edición, mes 09 y año 2023

ISBN: 978-607-8631-78-0

Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, A. C.

21 Sur 1103, Barrio de Santiago, Puebla, México.

HECHO EN MÉXICO

Las opiniones expresadas en estos artículos son responsabilidad de sus autores y no necesariamente representan la opinión de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla.

En los momentos de la fundación de la UPAEP, hace 50 años, la primera expresión institucional de su vocación e intencionalidad quedó plasmado en su lema: **“La Cultura al Servicio del Pueblo”**.

Un ámbito de nuestra universidad desde el que se contribuye significativamente a este compromiso es el Museo UPAEP, espacio vivo de investigación, conservación, exhibición del patrimonio, promoción de la cultura y sobre todo de vinculación y participación social.

El Museo UPAEP ha sabido establecer el diálogo abierto y la relación cercana, inter y transdisciplinar. Desde su permanente preocupación con su propio desarrollo e innovación, para atender de forma pertinente y con visión prospectiva a sus públicos, surge la iniciativa del Encuentro Internacional de Museos, donde se dialoga sobre temas relevantes en la actualidad como son la inclusión, la educación y la transformación social, entre otros.

En este séptimo Encuentro Internacional de Museos, nos honramos en compartir este documento que recopila una profunda y muy fructífera reflexión y compromiso del quehacer y responsabilidad vital que el vertiginoso mundo de hoy demanda de estas instituciones.

Agradecemos las valiosas experiencias y saberes compartidos de cada uno de los ponentes que han participado, estando seguros que su contribución fortalecerá significativamente a la transformación social.

Dr. Emilio José Baños Ardavín
Rector UPAEP

LEONARDO MELLADO GONZÁLEZ

Presidente ICOM Chile

Reflexiones para entender un museo en clave latinoamericana y mestizo en contexto de crisis

.....6

DANIEL CASTRO BENÍTEZ

Gestor Cultural de Colombia

El pasado del futuro o el camino para entender a los museos

.....10

AMÉRICO CASTILLA

Director y creador de la Fundación TyPA, Argentina

Cómo entendemos a los museos

.....14

BRUNO BRULON SOARES

Presidente del ICOFOM y

Co-presidente del ICOM Define.

LAURAN BONILLA-MERCHAV

Co-presidente del ICOM Define.

La nueva definición de museo: antecedentes y alcances

.....18

GABRIELA GIL VERENZUELA

Presidenta ICOM, México

Patrimonio y colección, piedra angular del museo

.....22

CARMEN GAITÁN ROJO

Directora del MUNAL, México

Patrimonio y colecciones

.....26

RAMIRO MARTÍNEZ ESTRADA

Director del Museo Amparo, México

Son las colecciones la piedra angular del museo

.....30

MARÍA EMILIA BEYER RUIZ

Directora del Museo UNIVERSUM de la UNAM, México

Patrimonio y colección ¿son acaso la piedra angular de un museo?

.....34

DANIELA CARVAJAL

Centro de Arte Contemporáneo Mediación comunitaria de Ecuador

Lo comunitario

.....38

MAGNOLIA DE LA GARZA

Directora Ejecutiva de la Colección Coppel, México

Adquirir vs. Coleccionar

.....42

LINDA ATACH

Directora de Exposiciones del Museo de la Memoria y

Tolerancia, México

Museos hoy

.....46

MARIBEL IBARRA LÓPEZ

Directora ejecutiva de Sietecolores, ideas interactivas, México

Tendencias museográficas

.....50

SIGRID FALLA MORALES

Directora de Arquitectura de Experiencias de Maloka

Museo Interactivo de Ciencia, Colombia

Experiencias emocionales

.....54

NANCY GABRIELA

MARTÍNEZ ÁLVAREZ

Coordinadora educativa del Museo de Historia Mexicana, México

Experiencias que emocionan

.....58

MARCIA OLGA LARIOS MORALES

Directora de Experiencias de Papalote Museo del Niño, México

Papalote me hace sentir...los vínculos emocionales que fomenta el museo

.....62

MARÍA ELENA GONZÁLEZ LÓPEZ

Directora General del Museo Morelense de Arte Contemporáneo Juan Soriano, México

Estudio piloto: Medición de la sensación de bienestar de los visitantes a dos exposiciones de arte en museos en el estado de Morelos, en 2022

..... 66

PAULA SALDAÑA FERNÁNDEZ

Directora del Museo Artecampo, Bolivia

Presentando al Museo Artecampo Arte Originario y Popular

..... 70

RICARDO RUBIALES JURADO

Museógrafo y educador independiente, México

Notas sobre neuroeducación y museos

..... 74

RUFINO FERRERAS MARCOS

Jefe del área de Educación del Museo Thyssen, España

Museo, Educación e Identidad

..... 78

LEGNA GONZÁLEZ CUELLAR

Catedrática e investigadora UPAEP, México

El valor de una comunidad interna participativa

..... 82

MILA MILENE CHIOVATTO

Pinacoteca del Estado de São Paulo, Brasil

La evolución y el futuro de los museos

..... 86

EMILIO SÁNCHEZ RAMÍREZ

Director del área de Estudios de Público y Evaluación del MIDE

HORACIO CORREA GANNAM

Laboratorio Creativo Luciérnaga

PAULINA ROJAS SÁNCHEZ

Consultora Independiente

AILEEN ISHTAR BERROSPE ROMO

MIDE

TERE ITZEL ALVA JUÁREZ

Museo UPAEP

Encuesta: Percepción de futuro, tiempo libre y hábitos de los profesionales de museos y sus públicos

..... 90

YOSDI DALILA MARTÍNEZ LÓPEZ

Proyecto ganador del 1º lugar en el Premio Internacional de Mejores Prácticas en Museos

El Consejo de Niñas y Niños Papalote, CONNNPA - Espacio de diálogo, encuentroy cocreación

..... 104

DIANA CASTAÑO, CATALINA HOYOS GARCÍA, DANIELA ROJAS HINOJOZA, JUANITA ANGARITA TORO, JONATHAN GAMBOA MELO, YULY ANDREA RAMÍREZ BUITRAGO, MARÍA ALEJANDRA GONZÁLEZ, NATALIA GUEVARA PACHÓN, NICOLLE PAOLA ANGULO, MARÍA SOFÍA SÁNCHEZ, ALAN RENÉ CORREA

Proyecto ganador del 2º lugar en el Premio Internacional de Mejores Prácticas en Museos

Laboratorio de co-creación "Un espacio para las memorias: tejiendo puentes con el Centro de Documentación"

..... 108

JEFATURA DE ESPACIO PÚBLICO Y MEDIACIÓN COMUNI-TARIA DE LA FUNDACIÓN MUSEOS DE LA CIUDAD (QUITO, ECUADOR) CONFORMADA POR DAVID PÁEZ, GABRIELA MOREJÓN, GLEDYS MACÍAS, MARCUS UVIDIA, SACHA REMACHE, PAULINA ESCORZA Y DANIELA CARVAJAL

Proyecto ganador del 3º lugar en el Premio Internacional de Mejores Prácticas en Museos

¡A la huerta!

..... 112

*Reflexiones para
entender un
museo en clave
latinoamericana
y mestizo en
contexto de crisis*



Leonardo Mellado González
Presidente ICOM
Chile

Hace 50 años la Mesa Redonda de Santiago de Chile, sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo señaló, entre sus resoluciones que: “Los cambios sociales, económicos y culturales que se están produciendo en el mundo, y sobre todo, en muchas de las zonas subdesarrolladas, constituyen un reto a la museología (...asumiendo que...) el momento que vive la humanidad es de profunda crisis: la tecnología ha propiciado un gigantesco adelanto de la civilización que no va a la par con el desarrollo de la Cultura. Eso propicia un desequilibrio entre los países que han alcanzado un gran desarrollo material y los otros marginados del desarrollo y aun avasallados a través de su historia. La mayoría de los problemas que evidencia la sociedad contemporánea están enraizados en situaciones de injusticia y las soluciones son inalcanzables mientras estas no se corrijan” (MRS, 1972).

Tal como se concebía en ese entonces, la idea de crisis es entendida como un momento de cambios sociales, políticos, culturales, económicos, en especial en las zonas subdesarrolladas, lo que quiere decir situado, como es el caso latinoamericano.

Bajo esa lógica, la crisis es una oportunidad de cambio para el concierto regional en una diversidad de aspectos en beneficio de la sociedad de la cual el museo pasa a ser un actor fundamental, llamado a sumarse a las transformaciones en beneficio de los pueblos. Ello explica la propuesta del Museo integral, definido como “una institución al servicio de la sociedad, de la cual es parte inalienable y tiene en su esencia misma los elementos que le permiten participar en la formación de la conciencia de las comunidades a las cuales sirven y a través de esta conciencia puede contribuir a llevar a la acción a dichas comunidades, proyectando su actividad en el ámbito histórico que debe rematar en la problemática actual; es decir, anudando el pasado con el presente y comprometiéndose con los cambios estructurales imperantes y provocando otros dentro de la realidad nacional respectiva” (MRS. 1972).

Desde entonces, aquel rol social del museo pasó a ser un elemento que siguió perpetuándose en el tiempo y más allá de América Latina, desde donde podríamos decir que sería posible entenderlo como un aporte regional al mundo. Y con ello a una nueva museología

que “se interesa, en primer lugar, por el desarrollo de los pueblos, reflejando los principios de su evolución y asociándolos a los proyectos del futuro” (Declaración de Quebec, 1984).

A 20 años de la Mesa Redonda de Santiago, y tras el encuentro de Quebec, hacia 1984, en una nueva declaración surgida en Caracas, con nuevas problemáticas regionales como la emergencia del problema medioambiental y la sustentabilidad, la extensión de la desigualdad, el fin de los procesos dictatoriales en varios países o el exterminio de comunidades indígenas, entre otros y “ante la proximidad de un nuevo milenio, el museo se presenta en Latinoamérica no solo como la institución idónea para la valoración del patrimonio, sino además como un instrumento útil para lograr un desarrollo humano equilibrado y un mayor bienestar colectivo [donde] la nueva dimensión del Museo en Latinoamérica frente al Siglo XXI es la de ser Protagonista de su tiempo”. (Declaración de Caracas, 1992).

El mismo interés en cuanto al rol social del museo puede observarse en la Declaración de Salvador de Bahía en 2007, por parte de los representantes encargados de ins-

tituciones museales de los estados iberoamericanos, con la creación de Ibermuseos, en donde se entiende a “los museos como instituciones dinámicas, vivas y de encuentro intercultural, como lugares que trabajan con el poder de la memoria, como instancias relevantes para el desarrollo de las funciones educativa y formativa, como herramientas adecuadas para estimular el respeto a la diversidad cultural y natural y valorizar los lazos de cohesión social de las comunidades iberoamericanas y su relación con el medio ambiente” (2007:8).

Observamos, por tanto, el rol social sumado a las problemáticas medioambientales a las que se incorporan temas de memorias y reconocimiento de las diversidades culturales y la búsqueda de una integración regional. En palabras del Subdirector Nacional de Museos de Chile, Alan Trampe: “Se sueña con museos permeables y translúcidos, que favorezcan el reencuentro con las comunidades a través de una comunicación más dialogante e inclusiva; museos que se hagan cargo de problemáticas territoriales y de nuevos, múltiples y diversos patrimonios; museos que se reconozcan como agentes de cambio y promotores de desarrollo, que dan un salto cualitativo para transformarse en sólidas plataformas de gestión con el objetivo de colaborar a mejorar la calidad de vida de las personas” (2012:8).

Hoy, siguiendo la misma lógica, los museos en general, y en especial los de la región, deben abrirse a nuevos cambios que nacen desde movimientos intelectuales, sociales y culturales abiertos a nuevos y no tan nuevos enfoques que persiguen el reconocimiento a la diversidad en todos los aspectos (p. ej.: de género, sexual, cultural), por tanto, y como se señalara en 1972, integral e integrado, pero también integrador; paritario; inter y transdisciplinar; intergeneracional –que considere relevante el rol de las infancias, juventudes y adulteces; propositivo, inclusivo, intercultural, sustentable y contextual, situado y con enfoque regional, puesto que los museos tienen el poder de (transformar y) mejorar al mundo.

Es aquí donde proponemos que esta diversidad de enfoques que propician cambios desde una mirada museológica en clave latinoamericana podría ser la mestiza. En especial cuando aún, en gran parte de

nuestro continente, aún “lo indígena, lo negro, lo campesino y lo mestizo no forman parte de la memoria oficial” (Andrade, Mellado, Rueda, & Villar, 2018, p. 10).

Si salimos de la lógica de entender lo mestizo como un concepto homogeneizante, absoluto y cerrado, y lo asumimos con la capacidad de reconocer la diversidad, así como el valor y aporte de dicha diversidad, encontramos que el trabajo en torno a lo mestizo, con todas sus dinamicidades y complejidades, nos permite salir de la concepción lineal y evolutiva de la historia o las historias, o como lo define Gruzinski, “una forma desesperadamente compleja, vaga, cambiante, fluctuante y siempre en movimiento” (2010, p. 60).

“Se sueña con museos permeables y translúcidos, que favorezcan el reencuentro con las comunidades a través de una comunicación más dialogante e inclusiva...”

En este sentido, preferimos especialmente el concepto mestizo como el fruto de procesos culturales, pero también históricos, propios de la realidad latinoamericana.

Y mientras el sincretismo más bien profundiza en las relaciones dialécticas entre dos identidades culturales muy distintas entre sí, el mestizaje permite ser considerado como una relación multialéctica, cultural, histórica, espacial-territorial-situada, patrimonial, de memorias y también temporal.

Sobre esto último, también podemos considerar que, desde una perspectiva histórica, la museología debe realizar un esfuerzo por considerar diversas concepciones del tiempo: diacrónico, sincrónico, circular –como el de algunas comunidades indígenas-, trans-temporal, entre otros.

El término aymara “*chi'ixi*”, que quiere decir “gris”, utilizado para referirse a lo contaminado o mezclado, acuñado por la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, es utilizado por la autora para plantear la modernidad de los pueblos originarios y nos ayuda a entender que no se trata de rescatar identidades arqueológicas, de encerrarlas en museos de la diversidad, sino de entender esas ideologías dinámicas que dialogan permanentemente con la modernidad y que hacen uso de todos los medios que ofrece la modernidad (Rivera, 2010, p.67).

Es así como en los actuales tiempos en que es innegable asumir el contexto de crisis y la urgencia de aunar esfuerzos en lo que parece una necesidad común

latinoamericana, el museo puede servir como herramienta regional o “como un lugar relacional, en donde se generan una serie de cruces conceptuales, valóricos, culturales, temporales, de representación, de imaginarios, de conflictos y de encuentros” (Mellado, Andrade, 2020: 169).

Asumir este mestizaje cultural, histórico y museológico-patrimonial es una estrategia en donde es posible reconocer “...un sistema dinámico, con una historicidad en permanente mutación en relación con los flujos y transformaciones de las percepciones de los actores, de las relaciones interétnicas y de sus amplios mestizajes culturales y biológicos, de los contextos regionales” (Araya & Valenzuela, 2010, p. 12).

Si queremos pensar un museo latinoamericano del siglo XXI, la museología mestiza podría ayudarnos a no asumirnos desde una periferia, sino desde un centro, que es el de nuestra propia realidad y no de modelos absolutos externos, donde los museos contemporáneos de la región puedan ser entendidos como lugares relacionales, los que serían capaces de vincular nociones sincrónicas y diacrónicas u otras temporalidades, entre historia, objetos, exhibición y personas (usuarios, comunidades, etc.). Activando con ello las diversas subjetividades identitarias que conforman las distintas colectividades, a partir de la identificación de su propia historia activada desde las memorias en tiempo presente.

Desde allí, creemos posible entender y definir a los museos ajustados a nuestros contextos locales y regionales en su rol social.

Bibliografía

- Andrade, P., Mellado, L., Rueda, H., & Villar, G. (2018). *Museo Mestizo. Fundamentación Museológica para cambio de guion*. Santiago: Museo Histórico Nacional.
- Araya, A., & Valenzuela, J. (2010). *América Colonial. Denominaciones, clasificaciones e identidades*. Santiago: RIL.
- Declaración de Caracas (1992). <http://www.bermuseos.org/wpcontent/uploads/2020/05/declaraciondecaracas1992.pdf>.
- Declaración de Quebec (1989) <http://www.bermuseos.org/recursos/documentos/declaracion-de-quebec-1984/#:~:text=Principios%20b%C3%A1sicos%20de%20una%20nueva,ecomuseos%2C%20museos%20comunitarios%2C%20etc>.
- Ibermuseos. Declaración de Salvador de Bahía, Primer Encuentro Iberoamericano de Museos, Brasil, junio de 2007, en http://www.oei.es/ibermuseos/declaracion_salvador.pdf.
- Gruzinski, S. (2010). *El pensamiento mestizo*. Buenos Aires: Paidós.
- Mellado, L., Andrade, P. (2020). *Museología mestiza. Dinamicidad teórico-metodológica para enfrentar museos plurinacionales y poscoloniales*. ICOFOM Study Series <https://journals.openedition.org/iss/2175?lang=en>.
- Rivera, S. (2010). *Oprimidos pero no vencidos: Luchas del campesinado aymara y quechwa*. La Paz: Ed. La Mirada.
- Trampe, Alan (2012) “Recuperando el tiempo perdido”, en *ibram y Programa Ibermuseos, vol i, Mesa Redonda de Santiago, 1972, Mesa Redonda sobre la Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo Contemporáneo*, 1ª Edición, Brasilia.
- Resoluciones MRS, (1972). Revisada en: http://www.bermuseos.org/wp-content/uploads/2014/07/copy_of_declaracao-da-mesa-redonda-de-santiago-do-chile-1972.pdf

El pasado del futuro o el camino para entender a los museos



Daniel Castro Benítez
Gestor cultural
Colombia

La idea del tiempo para algunas culturas primigenias en América se diferencia de nuestra postura tradicional occidental porque, por una parte, ellas experimentan el pasado como lo que siempre tienen al frente: lo reconocible, lo experimentado y lo vivido. Y no lo que obligatoriamente hemos dejado atrás. Por el contrario, el futuro es un ámbito difuso que siempre se encuentra a nuestra espalda porque no podemos verlo, y el cual puede llegar de forma intempestiva y abrupta.

Por otra parte, es recurrente que se nos interrogue una vez más por el futuro de los museos. Sin embargo, con la certeza de que el futuro es siempre incierto, tanto en la concepción tradicional como en la ilustrada anteriormente, el ejercicio termina pareciendo inocuo. Nos preocupa tanto el futuro, que en muchas oportunidades terminamos obviando el presente y mucho menos decidimos revisar el pasado vivido. Por ello, considero que la tarea debería ser opuesta: revisar el pasado para determinar qué hacer aquí y ahora. Y de esa manera intentar construir y avizorar algo del futuro.

En un ejercicio que realicé hace algunos años decidí revisar el comportamiento de las definiciones

de la palabra museo desde el Diccionario de Autoridades de 1734 hasta las versiones subsiguientes del Diccionario de la Real Academia Española (DRAE). Para mi sorpresa, la definición escasamente ha variado a lo largo de los siglos, arrastrando por cierto la imagen más estereotipada y fija del espacio museal, como “ese lugar en el que se guardan varias curiosidades pertenecientes a las ciencias como algunos artificios matemáticos, pinturas extraordinarias, medallas antiguas etcétera”. Entre 1780 y hasta 1914 (!!), la definición ha permanecido casi inalterada. Es solo hacia 1956 que ya se incluye el concepto de museografía y solo hasta 1984, en su tercera acepción, se glosa una de las definiciones emanadas por el Consejo Internacional de Museos (ICOM por sus siglas en inglés), sin tener en cuenta algunos de los intentos de actualización y reformulación acometidos por el mismo ICOM y otras instancias afines.

Esto me lleva a preguntar dónde quedan los múltiples esfuerzos de personas e instituciones que, por lo menos en el último siglo, hemos intentado revitalizar el ejercicio museal, al identificar conceptos, sujetos y acciones diversas, que permitan superar la imagen estereotipada y ciertamente anquilosada del museo, imagen que pervive y está fijamente instalada en el imaginario de muchas personas en cualquier lugar del mundo.

De esta forma, pareciera vana la tarea de personas como Stephen Weill, Duncan Cameron, Alma Wittlin, Jaques Riviere, Umberto Eco, Santos Zunzunegui o para el caso latinoamericano a Felipe Lacoture o el colectivo de profesionales de diversas disciplinas que se reunieron en la emblemática Mesa de Santiago de Chile de 1972, entre otros.

Considero que parte de una respuesta a esa pregunta obedece a que hemos domesticado de tal forma nuestra acción, que los enunciados han terminado por convertirse solamente en un medio para un fin y no en un fin en sí mismo. Si bien el hombre reside en el lenguaje, tal como lo mencionara en su momento Guillermo de Humboldt, es paradójicamente en ese ámbito donde nos hemos quedado atrapados e inmóviles, pues consideramos que lo que somos es cómo nos definimos, aunque en esa definición también hemos obviado preguntarnos sobre la esencia de lo que somos, más allá de determinar qué y cómo hacemos para Ser. Por tanto, lo anterior nos ha reducido a propender por un activismo insulso y desgastante.

Aunque esa tarea de definición haya recaído en su momento en grupos reducidos de sabios y expertos, como Patrick Boylan y Berenice Murphy para el caso de ICOM o nuevamente en los profesionales de la Mesa de Santiago de Chile, la delgada línea entre la razón de ser y las acciones derivadas de esa razón de ser siempre ha sido muy difusa. Sin embargo, no todo ha sido en vano. Fueron precisamente los colegas latinoamericanos los que le hicieron en su momento un llamado de atención al mismo ICOM, al exhortar a ese organismo a que incluyera el concepto de la sociedad, los individuos que la conforman y su desarrollo, como eje central de nuestro quehacer. Ello porque, el espíritu que prevalecía en ese momento, era el de una tarea exclusivamente conservacionista y concentrada en la materialidad de los acervos, derivada de las pérdidas y los daños al patrimonio que habían tenido lugar en Europa durante las dos guerras mundiales.

No obstante, la definición del DRAE de 1984 y la que se encuentra vigente hoy en día en su versión digital, parecieran no haber acogido esos debates¹. En esa definición prima el sentido de lugar y prevalece la enunciación a las tareas tradicionales de adquirir, conservar, estudiar y exhibir sus colecciones, al tiempo que brilla por su ausencia un deseo de relevancia y responsabilidad política, poética y social más profundo, que es lo que la gran mayoría de instituciones museales, a nivel mundial, hemos identificado como un norte y una razón de ser en el tiempo reciente.

Cerca se estuvo de haber propiciado un debate sustancioso y que tuviera efectos en esa identificación y redefinición del quehacer museal, a partir de un sentir colectivo que se enfocara en nuestra razón de ser, más que en su actividad derivada. Sin embargo, la oportunidad perdida, propiciada originalmente por ICOM, ha conducido a una gran pantomima, en la que se convocó, en una primera instancia, a una cruzada mundial participativa e incluyente, para que los profesionales del sector aportaran sus ideas para una nueva definición, iniciativa que alcanzó a proponer nuevas y más profundas dimensiones de un sentido que correspondía plenamente al espíritu de nuestro tiempo. Pero las posiciones más tradicionalistas lograron detener ese importante impulso y revertir el proceso hasta el punto de proponer dos propuestas poco inspiradoras y totalmente “descafeinadas”, que serán finalmente debatidas para la selección de una de ellas en la Conferencia de ese organismo en Praga en el año 2022. Son dos opciones tan parecidas entre sí, que casi sería mejor devolverse al Diccionario de Autoridades de 1734 o a la actual del DRAE. Se entrevé muy poco o nulo espíritu de verdadera renovación y transformación en poder definir nuestra razón de ser con espíritu de presente. Como se dice coloquialmente en Colombia, “mataron el tigre, pero se asustaron con la piel”, aunque sí lograron domesticar el espíritu crítico de quienes entendieron que era necesario una transformación mucho más profunda acorde con nuestros esfuerzos.

“...prevalece la enunciación a las tareas tradicionales de adquirir, conservar, estudiar y exhibir sus colecciones...”

¹ 1. m. Lugar en que se conservan y exponen colecciones de objetos artísticos, científicos, etc. | 2. m. Institución, sin fines de lucro, cuya finalidad consiste en la adquisición, conservación, estudio y exposición al público de objetos de interés cultural. | 3. m. Lugar donde se exhiben objetos o curiosidades que pueden atraer el interés del público, con fines turísticos. | 4. m. Edificio o lugar destinado al estudio de las ciencias, letras humanas y artes liberales.

“Cada institución debería poder identificar claramente su propia razón de ser, su personalidad, así como su sentir propio...”

Trabajos como el de Américo Castilla, quien hace parte de esta reflexión colectiva o lo que en su momento también propuse cuando estuve en la dirección del Museo Nacional de Colombia, al acompañar la operación del Programa de Fortalecimiento de Museos colombianos y la respectiva formulación colectiva de nuestra declaración de sentido. En uno y otro caso, lo que se buscó fue generar espacios participativos y dialógicos genuinos donde se adoptara, en primera instancia, la definición tradicional y a partir de allí, ella se deconstruyera, debatiera y reformulara, acorde con cada espacio, grupo humano, comunidad y necesidad específica, sin perder de vista la razón de ser de nuestro quehacer, pero luego de ello trabajar en consecuencia para asimilar y ejercitar esas declaraciones de sentido de forma plena y dinámica.

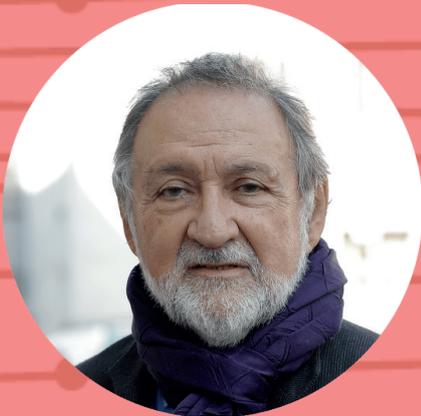
Con ello se evitaba y advertía el riesgo de muchos museos, que terminaron por adecuar sus propios enunciados misionales con un simple ejercicio de fill the gap; es decir, usar el patrón normativo (emanado de ICOM o del DRAE) y desde allí encasillar el nombre de la institución y el tipo de sus colecciones y las acciones derivadas, de una manera fija y estandarizada.

El extremo opuesto ha sido identificar las estrategias que nos permitan reimaginar el museo, entendido ese ejercicio de reimaginación como la sensibilidad de leer e interpretar el entorno y sus agentes, mirar la dosis de relevancia de nuestro quehacer desde el punto político y poético, ético y estético, atender a las demandas y necesidades tanto de las nuevas como de las “viejas” ciudadanías y establecer conversaciones fluidas abiertas que eviten cualquier riesgo de imposición y constreñimiento, tanto en la reflexión como en la acción acometida en búsqueda de esa genuina razón de ser.

Esto nos debería permitir salir de esa zona de confort del marco de referencia normativo para adentrarnos en los meandros de una saludable esquizofrenia, en la que podamos entender al museo no solo desde un ejercicio puramente racional, sino identificarlo y vivirlo en plenitud a partir de nuestra propia particularidad, multidimensionalidad y potencial transdisciplinario. Y además en donde sea posible identificar al ser (tanto individual como institucional) en tres ámbitos contrastados: el ser pensante, sintiente y deseante en una constante interacción creativa y de intercambio productivo.

Hablo de una sana esquizofrenia, porque independientemente de que compartamos el término museo, cada institución debería poder identificar claramente su propia razón de ser, su personalidad, así como su sentir propio, de la misma forma que cada visitante ciudadano y su respectiva comunidad, y en ello todos tengan cabida en ese lugar con sus propios anhelos, necesidades, expectativas y deseos. Permitir que la norma que nos define sea más porosa y sujeta a continuas y posibles redefiniciones, reformulaciones y reimaginaciones caleidoscópicas, para con ello reinventar y reimaginar el pasado del futuro de nuestras sociedades. Lo anterior a través del puente volátil de un casi inexistente instante presente. Pues, como decía recientemente el cineasta alemán Werner Herzog “técnicamente el tiempo presente no existe, porque cuando uno levanta el pie del suelo, al levantarlo, ya es pasado, al dejarlo en el suelo ya es futuro”. Solo así será posible entender a los museos en cuanto los (re) definimos. Los de antes, los de ahora y tal vez los del mañana. Entenderlos y definirlos tanto en su propio ser, como en su propio y particular andar, de cara al pasado, pero sin dejar de soñar con ese incierto futuro que siempre tenemos detrás nuestro.

Cómo entendemos a los museos



Américo Castilla
Director y creador de la Fundación TyPA
Argentina

El museo no ha sido considerado “esencial” durante la pandemia y sus puertas no fueron consideradas necesarias de abrir, ya que su función social no resulta evidente. La descripción de las características determinantes de esta institución demuestra lo acotado de su función social y de su comunicación al exterior de su público cautivo, en contradicción con las necesidades imperiosas para la comprensión y agencia del mundo contemporáneo, donde predomina la crueldad y el desarraigo. El futuro que se abre ante nuestros ojos demuestra que el cambio social ya se está produciendo y que el museo no puede ocultarse detrás de sus colecciones.

Los invito a repensar al museo como una institución esencial, esto es, útil como plataforma de gestión y pensamiento en torno a los problemas claves del presente. Hemos visto como durante la pandemia solo permanecían abiertas las instituciones consideradas esenciales, como los hospitales, las farmacias, luego las escuelas, y en cambio tanto los museos como otras instituciones culturales permanecieron cerradas largo tiempo. Ser esencial significa tener una demanda y necesidad social y los museos tienen todo el potencial para cumplir ese requisito a condición de que no evadan el problema de hacerse cargo de las complejidades del presente. Satisfacer la curiosidad, desde luego, incentivar la creatividad también, pero no hacer la vista a un lado frente a la violencia, los problemas que plantea la justicia climática, las discriminaciones de género, la colonialidad que cancela saberes preexistentes, la riqueza de la convivencia comunitaria. Todo ello cruzado por este complejo cambio de era, en el que las estrategias digitales son un elemento determinante.

“El futuro que se abre ante nuestros ojos demuestra que el cambio social ya se está produciendo y que el museo no puede ocultarse detrás de sus colecciones.”

El museo tradicional, claramente no esencial, que conocemos, que a muchos nos inspiró y marcó el siglo XX, tuvo algunas o todas las siguientes características:

- Afirmaba tener una misión que en los 1970 decía: coleccionar, preservar, exhibir, investigar y educar (las grandes cinco misiones predominantes).
- Había curadores encumbrados que controlaban la agenda de las exposiciones, preocupados por ganar prestigio entre sus pares.
- Los museos eran dirigidos predominantemente por hombres, a menudo miembros de clases dominantes, con una mayoría de mujeres de clase media en su personal que raramente llegaban a la dirección.
- Usaban el término “educación” para referirse a grupos escolares y los programas educativos se construían con criterios curatoriales, aunque los educadores no participaban de la creación de la exposición ni de su diseño.
- Creían que llevar el museo a las comunidades consistía en brindar servicios fuera del museo, pero no se preocupaban por diversificar a los visitantes que concurrían por voluntad propia, por lo general de clases más acomodadas
- Se estimaba que la comunicación del museo consistía en hacer una gacetilla de prensa días antes de inaugurar una exposición e invitar a los periodistas a una visita previa.
- Creían que los cargos que los donantes de objetos, tales como la exigencia de que las donaciones estuviesen expuestas de modo permanente, gobernaban el régimen de ingreso, guarda y exhibición de colecciones.

- Fueron fundados por colecciones cuyo origen no siempre aprobarían los criterios éticos contemporáneos.
- La entrada era gratuita, ya que todos contribuíamos por intermedio del Estado a que los museos ofrecieran su servicio, aunque solo un sector muy pequeño concurriese a visitarlo. Y eso no era un tema en discusión.
- La recepción consistía principalmente de guardias de seguridad, y la experiencia no estaba mediada y era silenciosa. Las visitas guiadas a veces requerían un abundante conocimiento previo.
- Las cartelas estaban escritas para la comprensión de gente con educación superior y las vitrinas muchas veces tenían una altura que excedían la cabeza de los niños y la de quienes usaban sillas de ruedas. No era accesible para los discapacitados.
- Trascendía la noción de que los museos debían ser neutrales frente a los acontecimientos controvertidos por miedo a perder jerarquía, credibilidad o el consenso de los donantes y visitantes más asiduos.

Podríamos mencionar muchas otras características del museo clásico, como sus horarios y más, pero paradójicamente quienes estamos aquí conversando... lo amamos, y no vamos a llorar por sus defectos, sino a desafiarlos

y a proponer cambios. ¿Y por qué habríamos de cambiarlo? ¿Hay alguien que piensa que el mundo no cambió desde entonces? ¿De qué origen son las revueltas que vimos suceder en Chile, en Colombia, en Bolivia y, en mayor o menor medida, en toda la región americana? Por cierto, fueron protestas políticas como lo es la cultura en todas sus acepciones. También hubo múltiples razones para que sucedieran, todas ellas, protestas culturales. ¿Y los museos no tienen una voz cuando se trata de temas culturales?

Los museos de ciencia agrupan a algunos de los científicos más notables y sus colecciones de estudio son fenomenales. Un museo con esas evidencias materiales es como un banco de semillas culturales, y para mejor, tridimensionales capaces de revelar vida. Vida de las especies, humanas, animales o vegetales aunadas por encima de las alteraciones trágicas del consumo y la explotación. Claramente esos museos, salvo pocas excepciones, no han liderado la discusión sobre la justicia ambiental. ¿Cuál es el sistema de adaptación ambiental necesario para todos nosotros en esta nueva era?

Los museos de ciencia tienen la palabra, pero no son los únicos. Los de historia insisten con sus relatos heroicos épicos, y la actual guerra atroz y demente que pro-

voca Rusia en Europa, sin ir más lejos, requiere una voz que desmenuce los procesos y no la exaltación de las batallas y sus armas. En vez de encaminarnos en la discusión de los procesos observamos espadas, retratos y cañones obsoletos. Los museos arqueológicos y antropológicos continúan exhibiendo piezas que fueron vitales en la sacralidad de las relaciones sociales, como ornamentos de joyería a partir de conceptos coloniales de belleza. Y la noción de belleza de los museos de arte, muchos de ellos aceptando imberbes las rígidas taxonomías del mercado, carecen del riesgo y coraje de los artistas que exhiben y que sí se hacen cargo de los conflictos que el acontecer les plantea.

Estamos evidenciando el surgimiento de una nueva era. La modernidad, apoyada en el racismo que la posibilitó con sus estrategias de dominación colonial, nos ha colmado de obedientes voces ajenas que han llegado al punto de su mayor decadencia. En la pospandemia, volver a la normalidad previa implica resignarse anticipadamente a lo conocido, y en el caso de los museos, eso significa volver al endiosamiento pasivo de las colecciones, las taxonomías herméticas, las curadurías que satisfacen el ego de algunos curadores o la ausencia de diálogo abierto con las comunidades. Sería

volver al museo clásico. La nueva era me gusta reimaginarla al revés. Que lo que nos vincule no sea la posesión de objetos sino, en todo caso, la conversación con sus metáforas traducidas a valores. Que lo que tengamos en común no sea otra cosa que lo que nos debemos, aquello que necesitamos de los otros y que los demás necesitan de nosotros para seguir viviendo.

Paulo Freire parte de la idea, en su *Pedagogía del Oprimido*, de que la persona es un ser de relaciones y no solo de contactos. Es decir, no solo está en el mundo sino con el mundo. Hablamos de la integración de las personas en su contexto y no la simple adaptación o acomodamiento o ajuste, ese comportamiento propio de la esfera de los contactos que lo deshumaniza. Su integración la arraiga y se perfecciona en la medida en que la conciencia se torna crítica y accede a la marca de la libertad. Realizará su vocación natural al integrarse, superará la actitud de simple ajuste o acomodamiento, al comprender los temas y las tareas de su época.

La nueva era está demostrando ser muy dinámica, y cuanto más dinámica es una época para gestar sus propios temas, tendrá la persona que utilizar no solo su intuición, sino cada vez más sus funciones intelectuales. Para poder captar esos

temas es indispensable la escucha. La extrañeza, a decir de Emanuel Levinas, que prevalece en la escucha primordial de una inspiración, apela a la exigencia ineludible del comienzo de lo verdaderamente humano del ser: el peso real de la ética y la responsabilidad.

Los temas que hoy nos conmueven y que los museos que están en condiciones de hacerlo no pueden dudar en dar voz, son en primer término: las migraciones -cerca de 4,5 millones de ucranianos están migrando, como lo están haciendo desde sus miserables condiciones de víctimas de violencia los pobres de Centro América, para estrellarse contra las fronteras bioétnicas del Norte. La conciencia sobre los efectos de la discriminación, la inequidad, el racismo, aparentemente extrañas al mundo apacible de los museos, permiten abrir nuestro pensamiento a la alteridad. Con nuestras colecciones y nuestras narrativas debemos encontrar a lo totalmente Otro, la humanidad misma sin reducción. Una invitación que conduce al comienzo de lo humano en el ser. Ese es el tema de la actualidad y el museo no debe temer ser un agente del mundo contemporáneo, con todas sus imperfecciones.

“Que lo que tengamos en común no sea otra cosa que lo que nos debemos, aquello que necesitamos de los otros y que los demás necesitan de nosotros para seguir viviendo.”

Bibliografía

Freire, Pablo (2015). *Pedagogía del Oprimido*. Siglo XXI editores, Buenos Aires.

La nueva definición de museo: antecedentes y alcances



Bruno Brulon Soares
*Presidente del ICOFOM y Co-Presidente del
ICOM Define*

y

Lauran Bonilla-Merchav
Co-Presidente del ICOM Define



Han sido largos años de incertidumbre para los miembros del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y los profesionales de museos que han seguido los debates sobre uno de los temas más controvertidos jamás discutidos dentro de la organización. La definición de museos del ICOM se empezó a revisar en el 2015, con una primera propuesta alternativa presentada en la Conferencia General de Kioto en el 2019 que desató controversia. En esa ocasión, la mayoría de los votantes decidieron posponer el voto, principalmente clamando que no se les consultó lo suficiente. En agosto del 2022, durante la Conferencia General de Praga, después de un extenso proceso, se aprobó una nueva definición de museos y con eso brotó la sensación de un nuevo comienzo para los museos y la museología en este siglo XXI, al menos dentro del seno del ICOM.

Así como los miembros de esta organización internacional, la nueva definición tiene diferentes orígenes culturales, geográficos y generacionales, y proviene de visiones plurales sobre qué son los museos hoy en día. Se arribó a esta nueva definición por medio de una metodología participativa que se centró en la consulta de los comités nacionales e internacionales, las alianzas regionales y las organizaciones afiliadas. Transparencia, democracia e inclusión fueron los principios que guiaron el trabajo del ICOM Define, comité que lideró este proceso de atenta escucha a las múltiples voces que componen la organización.

“La nueva definición tiene diferentes orígenes culturales, geográficos y generacionales, y proviene de visiones plurales sobre qué son los museos hoy en día.”

“No existe una definición perfecta o perfectamente precisa, pero existe la definición más justa que podemos lograr a través de acuerdos y negociaciones.”

Durante esta ardua labor de creación colectiva, por primera vez en la historia reciente del ICOM, se involucraron más del 70 por ciento de sus órganos representativos. En total, fueron 18 meses de diálogo, cuatro fases de consulta abierta que involucraron a 126 comités, con miles de miembros alcanzados, más de 200 horas de reuniones y 50 webinaros internacionales. El reto era tomar en cuenta las muy diversas perspectivas y unir las en una sola definición que podría ser aprobada por la mayoría de los votantes, quienes provienen de más de 120 países alrededor del mundo.

El debate mundial no siempre ha sido pacífico, pero hemos aprendido a hacer de las disonancias nuestra mayor fortaleza para construir un camino común. El objetivo era encontrar la unidad en medio de la diversidad; esto significa perder algo de lo que hay de visión individual, para lograr una visión más duradera que refleje los convenios colectivos. No existe una definición perfecta o perfectamente precisa, pero existe la definición más justa que podemos lograr a través de acuerdos y negociaciones. El texto al que llegamos en diálogo con la comunidad ICOM, aprobado por el 92.4 % de los votos recibidos, refleja el principal paso ya dado hacia una visión colectiva e inclusiva de los museos en nuestros tiempos.

Con la nueva definición, se lograron acordar trece nuevos conceptos (subrayados en la definición compartida al final de esta reseña) que son esenciales para los museos en la actualidad, por ejemplo: diversidad, sostenibilidad y participación de las comunidades, sin eliminar aspectos considerados fundamentales dentro de la práctica, como investigar, conservar y exhibir. Ahora, se ahonda más en el para qué y el cómo de los museos y el quehacer museal. Queda claro a quiénes debe servir el museo en sus acciones, en sus prácticas y en la lucha diaria por hacer museos más proactivos, conectados con las demandas del presente y comprometidos con todos los grupos y visiones del mundo. Ya los museos se tienen que preocupar por la problemática social, ofreciendo espacios en los que se puedan compartir experiencias, ideas y saberes de manera segura.

La nueva definición de museo no es ni el fin ni la regla. Es el punto de partida de todo lo que los museos pueden ser hoy. Hagámoslo nuestra plataforma común, nuestro camino compartido, para alcanzar alturas aún más atrevidas con nuestro trabajo museal.

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

Patrimonio y colección: ¿piedra angular del museo?



Gabriela Gil Valenzuela
Presidenta ICOM
México



Piedra angular o cimiento?

El significado de “piedra angular” del lat. *petra*, cuenta con algunas acepciones; una de ellas, según el Diccionario de la Real Academia Española¹ es: “Base o fundamento principal de algo”, esta definición nos remite sin duda al título de este artículo: Patrimonio y colección, ¿son acaso la piedra angular de un museo?

Las piedras angulares son el punto de partida para la construcción de los cimientos de una edificación, y estos, en su definición general, constituyen el elemento material de base que impulsa la edificación. De igual manera, los cimientos también pueden definirse como “la base de alguna ley, propuesta o algo inmaterial”, o en su conjugación cimentar significa “consolidar, asentar las bases o principios de algo intelectual o sentimental”.² En mi opinión, las piedras angulares y los cimientos son fundamentales, pero más allá de esta fundamentación, los procesos que se desprenden de los cimientos llegan a ser tan importantes como la esencia misma.

Sin duda, las colecciones museísticas que conforman el patrimonio constituyen los cimientos de estas instituciones culturales, sin embargo, de los objetos que las conforman se desarrollan algunas de las principales funciones que trascienden la materialidad de las propias colecciones.

Más allá de lo patrimonial, el objeto y sus procesos...

Hablar de patrimonio es asentar que existe una relación del ser vivo con los objetos culturales en términos de tiempo y espacio. Esto quiere decir que no son artefactos o hechos aislados, al contrario, existen procesos que detonan una relación con aspectos sociales, políticos y económicos en su desarrollo.

El objeto como portador de significado permea en el contexto, en el territorio, en la memoria y en la colectividad. La construcción de la memoria a través de las colecciones es un proceso vital para aquellos museos que desean conectar el pasado con el presente y abonar al futuro. El objeto es testigo de una realidad, y solo así transmite el conocimiento siempre que nos atrevamos a cuestionarlo.³

El museo, como contenedor de estos objetos, tiene la responsabilidad y el desafío de facilitar estas lecturas, de romper paradigmas y dinámicas establecidas por inercia o exceso introspectivo. Dejar de pensar hacia adentro para incorporar y visibilizar el afuera, conectar con las realidades de las sociedades que incorporan el significado de estos objetos a su cotidianidad. Lo que algunos denominan como una “construcción colectiva del sentido”:

“...la concepción de museo y patrimonio, una arquitectura cultural en donde la institución se piense más en el afuera que en el adentro, en donde el límite de sus muros se desdibuje para incluir los territorios, en donde la salvaguarda del patrimonio mute hacia un patrimonio vivo y cambiante que se vincula directamente al cotidiano, a la construcción participativa y colectiva de la comunidad, al ritmo de la vida que no se queda estática sino que vibra y evoluciona constantemente, es así como estos temas son relevantes a partir de construcción colectiva de sentido”.⁴

¹ <https://dle.rae.es/piedra?m=form#7WGjx7M>

² <https://www.wordreference.com/definicion/cimiento>

³ Méndez Petterson, Ana (2001). El objeto como portador de información. Gaceta de Museos N° 23-24. <https://mediateca.inah.gob.mx/>

⁴ Rendón Espinoza, Carlos E. (2012). El museo, algo más que albergar el patrimonio. Ponencia presentada en el Simposio Internacional de Museología “Nuevas Prácticas, Nuevas Audiencias. A 40 años de la Mesa de Santiago”. Santiago de Chile, octubre 2012. Publicada en: Revista museos #31. Subdirección Nacional de Museos. DIBAM. Chile.

Las funciones del museo en la contemporaneidad

¿Cuáles son las funciones del museo? ¿Son las mismas para todos?

En los últimos años, el ICOM (Consejo Internacional de Museos) ha realizado diversos ejercicios para definir al museo, en su versión más reciente, misma que será sometida a votación en la 26° Conferencia General de Praga 2022, las funciones se siguen concentrando en cinco acciones generales: investigar, coleccionar, conservar, interpretar y exhibir.

De las cinco funciones, tres (coleccionar, conservar y exhibir) parecieran permanecer invariables en el tiempo, pero es probable que no sea así en los espacios, habría que revisar los diversos enfoques de sus prácticas para corroborar que estas tres funciones han tenido cambios sustanciales en su accionar; las otras dos (investigar e interpretar), se han convertido en objetivos fundamentales para muchos de los espacios museales.

En los últimos años, los museos han reafirmado la necesidad de emprender investigaciones que aporten sentido al binomio colección-visitante, por ello la interpretación se ha convertido en una herramienta fundamental de este proceso, así como los estudios de público.

“Pensar el sentido educativo del museo desde lo que pueden aportar los visitantes a procesos de aprendizaje colectivos, de construcción de discursos multidireccionales y no desde un discurso unidireccional (que va del museo al visitante), fortalece la ciudadanía crítica e inclusiva”.⁵

Estas investigaciones que abordan el afuera hacia adentro no son más que un reflejo de que los museos deben dejar de ser “templos” para convertirse en espacios abiertos, plurales y democráticos.

⁵ Vargas, Sebastián; Fonseca, Alejandra (2012). Museo: ¿piedra o relámpago? Reflexiones y experiencias en torno a la relación museo-públicos. Cuadernos de Curaduría N°13. Colombia. https://www.academia.edu/2320717/Museo_piedra_o_relampago_Reflexiones_y_experiencias_sobre_la_relación_museo_publicos.

Referencias

- Méndez Petterson, Ana (2001). *El objeto como portador de información*. Gaceta de Museos N°23-24. <https://mediateca.inah.gob.mx/>.
- Rendón Espinoza, Carlos E. (2012). *El museo, algo más que albergar el patrimonio. Ponencia presentada en el Simposio Internacional de Museología "Nuevas Prácticas, Nuevas Audiencias. A 40 años de la Mesa de Santiago"*. Santiago de Chile, octubre 2012. Publicada en: Revista museos #31. Subdirección Nacional de Museos. DIBAM. Chile.
- Salgado, Mireya (2004). *Museos y patrimonio: fracturando la estabilidad y la clausura. Iconos, Revista de Ciencias Sociales* No. 20. FLACSO Ecuador.
- Vargas, Sebastián; Fonseca, Alejandra (2012). *Museo: ¿piedra o relámpago? Reflexiones y experiencias en torno a la relación museo-públicos*. Cuadernos de Curaduría N°13. Colombia.

Patrimonio y colecciones, ¿son la piedra angular del museo?



Carmen Gaitán Rojo
*Directora del Museo Nacional de Arte
México*

Con la irrupción de las redes sociales en el ámbito cultural la obra de arte se volvió infinitamente más accesible, la aparición de la pandemia aumentó de manera considerable el consumo de los usuarios frente a la oferta cultural; y esto tuvo como consecuencia una nueva forma de aproximarse a los espacios museísticos y a sus acervos. De pronto surgió un público usuario que desde el espacio más sagrado: el hogar, ya fuera la comodidad de la recámara, el estudio, la sala o la cocina, desde ahí, conectado a una plataforma, el usuario tuvo acceso y vio desfilan ante sus ojos infinidad de imágenes, exposiciones, actividades artísticas, conferencias, documentales, programas temáticos, acervos y contenidos que antes habría sido imposible visitar.

En el universo todo cambió, y el futuro de los museos y sus colecciones dio un vuelco inesperado: la visita presencial, cual holograma, terminó siendo virtual.

El museo pretende abordar al espectador presencial de forma directa como una manera de exhibir las dinámicas del poder que subyacen debajo de la identidad, la ideología, el deseo, el consumismo y el anhelo por anexarse al arte por medio de una fórmula mágica.

Ahora bien, los museos son un mundo en construcción y movimiento constante, se debe ir un paso adelante para evitar la repetición y el tedio. El modelo de la visita al salón es rebasado por las innovaciones electrónicas, cada día queremos ver más y variado. No la tenemos fácil.

¿De qué manera alentar la contemplación, apaciguar la prisa, encontrar el antídoto contra la acción inmediata?

La cultura no es linda, no es un accesorio, la cultura es un derecho.

En las redes y los medios, los profetas de las calamidades gozan de éxito y acumulan seguidores: los algoritmos favorecen el cataclismo, y por algún extraño motivo, el desastre resulta rentable. Por lo tanto, se podría creer firmemente que las colecciones y el patrimonio no tienen futuro, que podrían quedar atrapadas en bodegas, cajoneras y planeros; debo enfatizar que son las colecciones las que determinan la vocación de un museo, son las cariátides que lo sostienen y alimentan. Las colecciones se exponen, intercambian, dialogan y son dinámicas siempre y cuando los directivos responsables de ellas también lo sean y las sepan ofertar e intercambiar con otros espacios museísticos, y también establezcan diálogos con otras obras del siglo que sea.

***“La cultura no es linda, no es un accesorio,
la cultura es un derecho”***

La obra de arte siempre estará en boga, plasmará historia y rebeldía, se politizará la estética: la historia del arte da cuenta de ello. Las manifestaciones artísticas entraran en los canales del main stream, se pujará en las subastas por adquirirlas, habrá siempre compradores, coleccionistas, directivos de museos que deseen ampliar o depurar sus colecciones y así confirmamos que las colecciones y el patrimonio -porque las colecciones lo sustentan- son piedra angular del museo.

Recientemente se depuraron las colecciones del MOMA de Nueva York. Este museo es un claro ejemplo de cómo sus colecciones contenían acervos nunca expuestos, que hoy muestran expresiones estéticas de sectores marginados y que salieron a la luz para sorpresa de los visitantes. Este museo renovó la museografía de sus salas para enmarcar las colecciones que en algún momento fueron minimizadas o congeladas y que actualmente son clave para empatizar con públicos crecientes como lo son las llamadas minorías.

Actualmente en el Museo Nacional de Arte las colecciones, desde mi ingreso en el año 2019, han aumentado considerablemente hasta alcanzar las casi 9 000 piezas.

Baste señalar la donación de un retrato magnífico de Juleen Compton, donado por ella misma, y que fue pintado por Diego Rivera, en Acapulco en 1956 pocos meses antes de morir. O la magnífica donación realizada recientemente al INBAL por Carlos Pellicer López de 2 166 piezas de arte que conformaron la colección de su tío, el poeta Carlos Pellicer Cámara, decidiendo que formaran parte del acervo del MUNAL; una selección de 193 piezas se puede admirar actualmente en el primer piso del museo en la exposición: "Carlos Pellicer. Amistad y memoria".

Al ser humano le seduce la idea de la apropiación, por ello el mundo virtual deja una sensación de inatrapable, de no cristalizar en materia, frente a los ojos se esfuma y desvanece aquello que deseamos poseer.

Coleccionar diversidades es inherente al hombre, por eso las colecciones tienen futuro y nunca van a desaparecer. En cuanto muere la persona sus objetos van a parar a otras manos, cambian de custodio, pero siguen siendo parte de una colección. Lo fascinante es poder compartir el valor de la misma, exhibirla, mostrarla, ponerla en valor, y esa es precisamente una de las tareas fundamentales de un museo.

Patrimonio y colecciones, ¿son la piedra angular del museo?



Ramiro Martínez Estrada
Director del Museo Amparo
México

Desde hace algunos años y dadas las características de algunas instituciones de reciente creación que apuestan por experiencias en las que la visita no se centra en una colección, sino en un conjunto de recursos museográficos y educativos que disparan interacciones y reflexiones, se ha puesto sobre la mesa el cuestionamiento acerca de la razón de ser del museo, preguntando si sus colecciones son o no la piedra angular de su existencia. La respuesta tiene que ver primordialmente con los objetivos de cada organización, ¿a quién sirve y cómo lo hace?

El término museo se utiliza entre el público en general y aún entre miembros del gremio de manera indistinta, cuente o no con una colección y en muchas ocasiones sin tomar en consideración la misión del organismo. Existen instituciones que desde su creación se han propuesto trabajar con exposiciones temporales, instalaciones y otras manifestaciones artísticas que no requieren la existencia de una colección per se, invitando a sus visitantes a vivir experiencias distintas en cada ocasión, siempre a partir de montajes museográficos, obras y dispositivos nuevos que no forman parte de su patrimonio.

Considero que, para evitar confusiones entre la misión de un museo y sus objetivos, debemos iniciar con el análisis de la definición del término.

Si bien el museo, como institución, surge en el siglo XIX a partir de la democratización de las colecciones reales en lugares como Francia y España, las primeras definiciones oficiales surgieron hasta el siglo XX por parte del ICOM, el Comité Internacional de Museos, surgido en 1946. En sus Estatutos de 1947 se establece que es tal “toda institución permanente que presenta y conserva colecciones de objetos de carácter cultural o científico con fines de estudio, educación y deleite”.¹

¹ “De mausoleo a espacio de investigación: la evolución histórica del concepto de museo”, en Más de arte, disponible en línea: <https://masdearte.com/especiales/de-mausoleo-espacio-de-investigacion-la-evolucion-historica-del-concepto-de-museo/>.

A lo largo de los años y con la evolución de las instituciones museales, esta primera propuesta de definición ha ido transformándose. En 1974, el ICOM propuso una nueva definición en sus estatutos, que fue ratificada en su Asamblea General de 1989. Lo define como una “institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad, que adquiere, conserva, comunica y presenta con fines de estudio, educación y deleite testimonios materiales del hombre y de su medio”.²

A partir de dicho momento, se incluyeron los institutos de conservación y galerías de exposición dependientes de archivos y bibliotecas, los lugares y monumentos arqueológicos, etnográficos y naturales, los sitios y monumentos históricos, así como las instituciones que presentan especímenes vivos, como jardines botánicos y zoológicos, acuarios, entre otros.

En 1983, la Asamblea del ICOM de Londres añadiría al grupo los parques naturales, arqueológicos e históricos, los centros científicos y planetarios.³

Las definiciones emanadas del ICOM determinan los ejes teóricos en los que se basa el museo hoy y sirven de marco general al desarrollo de estas instituciones, que, a partir de su propia misión, establece los medios técnicos, humanos, materiales y financieros para el cumplimiento de sus actividades para los públicos y comunidades a los que va dirigido, y que inciden de manera directa en su proyección social.

Dentro de esta política museística, el museo se concibe como la suma de contenidos (colecciones), continente (edificio), personal interno (especialistas, administrativos, técnicos, subalternos) y externo (público).⁴

Sin embargo, a partir de los cambios en las instituciones, las nuevas perspectivas de funcionamiento y la incorporación de las tecnologías y la virtualidad en el campo de los museos, en 2018 se propuso desarrollar una nueva definición. Para ello, el ICOM llamó a una consulta internacional a todos aquellos vinculados a la función museística y posteriormente se reunieron en Kyoto en 2019.⁵ Después de varias mesas de debate, no se logró determinar una definición que fuese aprobada de manera unánime. La propuesta presentada en ese momento ante la sociedad fue la siguiente:

Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos.

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 las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario.⁶

De acuerdo con estas definiciones, el patrimonio de un museo sí es piedra angular de su existencia. Sin embargo, lo que se hace con ese patrimonio es, desde mi punto de vista, el elemento fundamental de la organización, ya sea que la colección forme parte del patrimonio institucional o bien, que funcione a partir de colaboraciones y activaciones temporales;

² “Resolutions Adopted by Icom’s 11th General Assembly”, en ICOM, disponible en línea: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOMs-Resolutions_1974_Eng-1.pdf

³ “Resolutions Adopted by Icom’s 14th General Assembly”, en ICOM, disponible en línea: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOMs-Resolutions_1983_Eng.pdf

⁴ “De mausoleo a espacio de investigación: la evolución histórica del concepto de museo”, en Más de arte, disponible en línea: <https://masdearte.com/especiales/de-mausoleo-espacio-de-investigacion-la-evolucion-historica-del-concepto-de-museo/>.

⁵ “Definición de museo”, en ICOM, disponible en línea: <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

⁶ “El ICOM anuncia la definición alternativa del museo que se someterá a votación”, en ICOM, disponible en línea: <https://icom.museum/es/news/el-icom-anuncia-la-definicion-alternativa-del-museo-que-se-sometera-a-votacion/>

considero el diálogo crítico como el elemento más importante en el trabajo de un museo y de cualquier organismo enfocado en la educación.

Los objetos en la colección son el punto de partida de las conversaciones que generarán cualquier tipo de conocimiento que contribuya al bienestar de la comunidad. El objeto no es lo más importante, la experiencia del visitante frente a él y su contexto, y su repercusión en la vida diaria fuera del museo es de lo que se trata.

Con los avances tecnológicos y, especialmente después de la pandemia, los términos colección y patrimonio deben revisarse y adecuarse a la situación actual.

Más allá de las palabras museo, colección y patrimonio, es importante que al interior de cada institución se analicen los objetivos en relación con las comunidades de las que formamos parte y cómo queremos interactuar con ellas, a quiénes servimos y de qué manera deseamos comunicarnos.

Siempre hay otras formas de generar diálogos con diferentes públicos más allá del concepto tradicional del museo, y es importante considerarlas y ponerlas en práctica frente a nuevos emprendimientos, así como en la revisión de los ya establecidos. Un ejemplo de ello es la incorporación de la virtualidad y la presencia digital de

las instituciones; durante la pandemia, los museos fungieron un rol importante en el esparcimiento y acompañamiento de las personas en el confinamiento, algunos de ellos generaron estrategias para comunicarse y trabajar con sus públicos a la distancia.

Esta posibilidad de tener dos edificios, el presencial y el virtual, abre nuevos campos de acción, nos permite establecer programas de actividades diferentes y comunicarnos con públicos que de otra manera no podríamos alcanzar. El gran reto es saber qué es lo que queremos ser y hacer, y para quién.

“Es importante que al interior de cada institución se analicen los objetivos en relación con las comunidades de las que formamos parte y cómo queremos interactuar con ellas, a quiénes servimos y de qué manera deseamos comunicarnos.”

Patrimonio y colecciones, ¿son la piedra angular del museo?



María Emilia Beyer Ruiz
Directora del Museo Universum de la UNAM
México

En 1969 surgen los primeros museos de ciencia. Y desde su nacimiento, somos atípicos. En parte, nuestra peculiaridad responde perfectamente a la pregunta que da nombre a esta mesa: Patrimonio y colección ¿son la piedra angular de un museo?

En el caso del museo de ciencias, la colección no es un eje rector de la vida del museo. Somos resguardo de patrimonio, pero no necesariamente lo somos de colecciones. Hasta el surgimiento del museo de ciencias, tal afirmación se vislumbraba como una entelequia. Considero que los museos de ciencia establecieron con su existencia una serie de conversaciones incómodas pero interesantes, que abrieron nuevas rutas para la evolución de la museología.

Vistos desde afuera, y sin considerar aspectos más profundos, poco se encuentra de “normal” en los museos de ciencia; muchos son espacios coloridos, incluso estridentes, dispuestos en galerones en lugar de edificios elegantes; son instituciones que no tienen empuje en sacar a ferias y jardines su acervo, su contenido y sus actividades. Capacitan a sus mediadores para favorecer la intervención del público en niveles que promueven la directa manipulación de los objetos del museo. Sí, los mismos objetos que forman parte del acervo, de la colección. De una colección que en otros espacios tal vez se vive como sacralizada: acá, el objeto es el detonador de una conversación, mas no es el fin último de la experiencia.

Si bien los museos de ciencias somos herederos de los gabinetes de curiosidades y cámaras de las maravillas de siglos pasados, y como ellos en su momento, pretendemos jugar con los objetos del museo para promover la sorpresa y el asombro, no siempre existe una colección permanente. Algunos museos de ciencia, mas no todos, tenemos objetos históricos que forman una colección y dan cuenta de las maneras en las que la ciencia y la tecnología han descubierto, analizado, documentado y explicado los fenómenos para comprender a la naturaleza. Pero incluso cuando la colección está presente, no es ella la protagonista de las experiencias que vive el visitante en nuestros espacios. Es la Naturaleza misma. Es la interacción entre sujeto y objeto,

“Los museos de ciencia establecieron con su existencia una serie de conversaciones incómodas pero interesantes, que abrieron nuevas rutas para la evolución de la museología”

entre sujeto y sujeto. Es el patrimonio inmaterial que acompaña cada fenómeno explicado. La colección es relevante, desde luego, pero no indispensable para realizar la labor de compartir el conocimiento científico. Incluso se cuenta en nuestro gremio con la distinción “Museo de Ciencias” para quienes contamos con colección y hacemos labor de resguardo patrimonial, y “Centros de Ciencia” para aquellos espacios que carecen por completo de objetos de colección y construyen exprofeso una experiencia nueva con cada tema a tratar.

Somos museos de ideas, no de objetos. Somos museos de resguardo de patrimonio intangible. Los conceptos científicos y la explicación de la Naturaleza son nuestro eje rector. El objeto se valora como un aliado que conecta con el visitante, en tanto sea capaz de establecer un puente para comunicar las ideas y los conceptos de la ciencia natural y social. Llegamos incluso al extremo de que, si el objeto no comunica, se le desecha o se le rediseña. No es el objeto el que nos interesa tanto como el diálogo intangible que podemos fomentar a través de este con nuestro público. Podríamos decir que, así como la ciencia es dinámica y modificable, también lo es el museo de ciencias.

Somos embajadores de las ideas. Y estas embajadas, al ser representantes del conocimiento científico, pueden estar en muchos lugares

del planeta y compartir una “colección” de patrimonio intangible prácticamente idéntica, pues los conceptos de la ciencia son verificables, comprobables, y cuando pasan los filtros necesarios, se consideran universales. Digamos que, aunque cada museo tenga un sabor local y una identidad propia, el patrimonio intangible se comparte: en todos los museos se entiende lo mismo por presión, densidad, galaxia, selección natural, evolución, ecosistema y otros tantos preceptos que son parte del acervo típico de nuestros museos. Tenemos una colección de patrimonio intangible compartida, si bien la presentación de las ideas al público cuenta con interpretaciones locales. Para facilitar la apropiación del patrimonio intangible para el público, el museo de ciencias ha apostado por una estrategia desde el inicio: la interactividad.

Las ideas se exhiben al visitante mediante objetos interactivos, fabricados “al momento”, que funcionan como nuestros aliados para la comunicación de la ciencia: la intención final es facilitar la democratización del conocimiento científico. Las ideas derivadas del quehacer científico son patrimonio de todos y de todas. El objeto interactivo, en cambio, es un pretexto para detonar la conversación. El objeto de colección, cuando lo hay, no corre con esta suerte. Se le cura y se le conserva en toda regla, pero de ninguna forma se le considera la piedra angular de la experiencia.

“El gran problema de la narrativa en el museo de ciencias es que, en su búsqueda por promover la correcta comprensión del patrimonio intangible a nuestro cargo, dejamos para el visitante poco margen de imaginación.”

El personaje principal es el objeto interactivo. El que promueve una interactividad que en palabras del museólogo Jorge Wagensberg, debe transitar por lo manual, lo emocional y el raciocinio para que así, y solo así, se generen experiencias significativas. Esta interactividad, promovida por la fabricación de objetos específicos que invitan al visitante a experimentar de primera mano los contenidos a su alcance, ha sido el máximo aliado del museo de ciencias. Ello implica una capacitación específica del personal en donde se debe resaltar la narrativa del objeto. El objeto es signo que se entiende porque, de lo contrario (es decir, si no se comprende), no puede a su vez conectar con el resto del contenido en una exposición de ciencia. El gran problema de la narrativa en el museo de ciencias es que, en su búsqueda por promover la correcta comprensión del patrimonio intangible a nuestro cargo, dejamos para el visitante poco margen de imaginación. Me gustaría considerar que la integración de las visiones iniciales que pueden ponerse en diálogo con la colección, son el nuevo reto para los museos que manejamos, sobre todo, patrimonio intangible.

La Mediación Comunitaria en museos como política de lo vincular



Daniela Carvajal Enríquez
*Centro de Arte Contemporáneo Mediación
Comunitaria de Ecuador*

La Fundación Museos de la Ciudad entiende la Mediación Comunitaria como un enfoque y una práctica que permite a comunidades y museos implicarse en procesos de colaboración, mediante el codiseño de proyectos culturales y procesos de investigación acción, basados en intereses comunes.

La Mediación Comunitaria es un enfoque según el cual lo comunitario apunta a convertirse en un eje transversal en los museos que aporte miradas críticas y procesos de construcción colectiva a sus propuestas expositivas, agendas, discursos y programas educativos. Como práctica, espera no solo sentar las bases para la incidencia y participación de las comunidades en las propuestas museológicas, sino a conformarse como plataformas para las agencias comunitarias orientadas a la transformación social. En términos metodológicos, la Mediación Comunitaria promueve la organización del trabajo

desjerarquizado y la toma de decisiones desde la horizontalidad, el trabajo en red y la diferencia.

El caso de la Fundación Museos de la Ciudad es, en este sentido, un importante referente local en el Ecuador, pues desde 2013 cuenta con un área encargada de cumplir con este objetivo, de manera transversal, en los cinco museos que la conforman.

Actualmente sostiene más de 40 procesos comunitarios, muchos de ellos por varios años consecutivos. Reúnen a cerca de 100 actores entre organizaciones de base, asociaciones, grupos de vecinas y vecinos, instituciones aliadas públicas, privadas, organismos internacionales, entre otros. Ejecuta estas acciones en torno a cuatro amplios ejes de trabajo, que dialogan y se interrelacionan con las líneas de trabajo de cada museo. Estos son: diversidades, espacio de lo común, memorias y ambiente.

Por qué nos importa lo comunitario en los museos?

Los museos, especialmente a partir de la Mesa de Santiago en 1972, comienzan a cuestionar su carácter elitista, hegemónico y su herencia colonial, como repositorios simbólicos y voz legitimada sobre el patrimonio, las artes y la ciencia. En las décadas siguientes surgieron más preguntas sobre cómo el museo comunica o qué posiciones y direccionalidad tiene un museo cuando se dirige a nosotros y bajo qué condiciones de poder enuncia (Rodrigo, 2012).

La inclusión de lo comunitario no ha sido un proceso libre de conflictos y paradojas, su función queda en entredicho frente a las disparidades entre su concepción y su práctica (Sánchez-Juárez, 2014). La relación museo-comunidad pone en el centro la distancia entre sus propuestas/lenguajes y los sentires y necesidades y cotidianidad de las comunidades (Vasconcellos, 2020). Además, en el contexto de la economía capitalista global que demanda lo cuantitativo y lo masivo para revestir de legitimidad social y política a lo cultural, las prácticas comunitarias constituyen un elemento aún más problemático.

Transitar hacia un museo como un espacio para el encuentro, el diálogo y el intercambio de saberes, implica pensar las políticas públicas no solo como mecanismos de acceso a bienes y servicios culturales, sino como modelos de gestión híbridos que promuevan procesos compartidos entre museo y comunidades. Procesos no exentos de conflictos y tensiones, por la asimetría de sus disposiciones de poder y por las disparidades en sus tiempos y lógicas.

La Mediación Comunitaria propone al museo como un agente social que se implica en sus territorios y se involucra en las luchas y movimientos sociales, cuestionando la relación adentro-afuera de la institucionalidad. Desde este punto de vista, lo cultural es una apuesta por el aprendizaje colectivo, la redistribución y disponibilización de bienes, saberes, espacios, experiencias; la reflexión crítica sobre las memorias y la historia y sus incidencias en el presente, desde lo cotidiano.

Las prácticas de la Mediación Comunitaria contemplan, cuidan, abogan y defienden otras maneras de hacer política pública en el museo. Políticas descentralizadas que tiendan a la gestión comunitaria mancomunada y autónoma. La mediación comunitaria propone nuevas formas de relacionamiento entre la

institución y las comunidades: relaciones que pongan en el centro los afectos y la reciprocidad, los cuidados y lo vincular. Políticas en las que la institución no sea quien produzca y ofrezca, sino que soporte lo colectivo, donde el museo no actúe como un centro que “atiende” lo periférico.

La idea de lo vincular hace referencia a la propuesta de Segato (2016) sobre la política de lo vincular como una forma de hacer política de las mujeres.

La mediación comunitaria supone al museo como un lugar para habitar-estar y no un lugar de paso o de visita ocasional. Por ello, busca confrontar -no siempre con éxito- ciertas prácticas institucionales, el tecnicismo rígido, la excesiva burocracia, sus ritmos, formas y estructuras. La Mediación Comunitaria como política de lo vincular, desborda las agencias técnicas y desdibuja la idea de “herramienta”, de “método” o “procedimiento”, pues en muchas ocasiones difumina los límites entre lo personal-afectivo y lo laboral.

Creemos que el museo debe implicarse con honestidad con las comunidades. Es necesario que la institución respete la necesaria autonomía y soberanía de cada proceso comunitario, su capacidad de agencia, su fragilidad, sus ciclos, sus propios acuerdos y modos de hacer, además del reconocimiento de sus necesidades y no solo las de la institución, en forma de indicadores o metas a cumplir.

En este sentido, es ineludible que el museo haga un ejercicio de escucha y no de autoridad jerárquica

para orientar sus decisiones sobre sus programaciones y presupuestos y, con ello, cuestionar el comunitarismo asistencial y utilitarista alojado en muchas instituciones culturales. Sería necesario también preguntarse cómo las instituciones y la política pública pueden reorientarse para financiar proyectos de interés colectivo que sostengan la gestión de espacios sociales, comunitarios, de recursos naturales, de procesos barriales, tanto rurales como urbanos, dentro y fuera del museo, entendidos estos como bienes comunes.

Finalmente, resulta pretencioso pensar que en el afuera lo comunitario no existe, o que el museo es condición para su existencia. Por el contrario, a través de la escucha, el museo debe vincularse a procesos comunitarios que ya existen, como un tejido latente, con existencia propia, emancipada, flexible, intermitente, conflictiva.

“A través de la escucha, el museo debe vincularse a procesos comunitarios que ya existen, como un tejido latente, con existencia propia, emancipada, flexible, intermitente, conflictiva.”

Referencias

- Rodrigo J. (2012) Experiencias de mediación crítica y trabajo en red en museos: de las políticas de acceso a las políticas en red. Recuperado de: https://www.academia.edu/3499562/Experiencias_de_mediacion_cr%C3%ADtica_y_trabajo_en_red_en_museos_de_las_pol%C3%ADticas_de_acceso_a_las_pol%C3%ADticas_en_red.
- Salazar, G. (2002) Función perversa de la memoria oficial, función histórica de la memoria social ¿cómo reorientar los procesos autoeducativos? (Chile, 1990-2002). CEME Centro de Estudios Miguel Enríquez, Santiago, Chile. Recuperado de: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/salazarvg/salazarvg0034.pdf.
- Sánchez-Juárez A. (2014). Tres momentos en la actividad museológica de Mario Vázquez. En: Casas de la Torre, B. (ed.) (2014) Mario Vázquez: Obra museológica y museográfica. En: Gaceta de Museos Nro. 60. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Cuauhtémoc, México.
- Vasconcellos, C. & Suárez Mira, F. (2020) Museo de la Maré: la nueva museología social en una perspectiva crítica. DOI. Intervencion.227.v1n21.06.2020. AÑO 11, NÚMERO 21:185-198.
- Segato R. (2016). Guerra contra las mujeres Recuperado de: https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf.

Adquirir *vs* *Coleccionar*



Magnolia De la Garza
Directora Ejecutiva de la Colección Coppel
México

En lo que va del siglo XXI la definición de museo ha ido evolucionando y respondiendo a nuevas necesidades. El propio ICOM en su Asamblea General en Viena en agosto del 2007 definía al museo como:

“[...] 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”.

Hoy esta definición se encuentra en revisión y llama la atención que, al leer las cinco propuestas que se están estudiando para la nueva descripción, además de incluirse conceptos como comunidad, participación o sostenibilidad, hay un término que ha desaparecido en todas: adquirir, que se ha sustituido por coleccionar.

En la primera década de este siglo los especialistas y profesionales de los museos no vieron la necesidad de marcar una diferencia entre adquirir y coleccionar; sin embargo, hoy, esta sí se hace patente. Es decir, el museo actual ya no es un ente que adquiere, sino que colecciona.

¿Qué es lo que ha cambiado en las últimas décadas para que los miembros del ICOM decidan hacer esta diferencia?

Si bien es cierto que los grandes museos del mundo, sobre todo los de arte moderno y contemporáneo, han seguido creciendo sus colecciones mediante adquisiciones, estas son posibles muchas veces gracias a que tienen distintos patronatos cuyo objetivo es justamente la compra de obras. Incluso instituciones como Tate en Londres, el Museum of Modern Art en Nueva York o el Centre d'Art Georges Pompidou tienen patronatos, designados por región geográfica, para poder adquirir obra de distintitos lugares. Sin embargo, la gran parte de los museos en el mundo no cuenta con este tipo de patronatos ni con presupuestos de adquisición, y si es que llegan a tener presupuesto, normalmente no suele ser muy amplio.

En el caso de México, los museos de la red del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura no cuentan con un presupuesto destinado para adquisiciones desde hace ya varias décadas, aunque sí ha habido momentos puntuales donde se les ha otorgado un presupuesto para las mismas como ocurrió en 2010 con motivo del Bicentenario. Esto ha ocasionado que muchas de las colecciones tengan ausencias importantes o que no representen periodos más actuales de la escena artística.

A la par de la disminución o desaparición de presupuestos para adquisición en los museos públicos (y en algunos privados) hemos visto cómo el mercado del arte moderno y contemporáneo se ha fortalecido y el valor de las obras ha aumentado de manera considerable: solo hay que revisar el precio conseguido por una obra de Andy Warhol vendida en una subasta en Nueva York, el pasado mes de mayo, que alcanzó la cifra record de 195 millones de dólares. Este boom en los precios del arte dificulta aún más a las instituciones el adquirir obras.

Si bien la mayoría de los museos, sobre todo los públicos, no están comprando obra, esto no quiere decir que no sigan creciendo sus colecciones. Las donaciones de obra por parte de particulares o de fundaciones ha sido una manera en que las colecciones de los museos han seguido creciendo.

“La gran parte de los museos en el mundo no cuenta con este tipo de patronatos ni con presupuestos de adquisición, y si es que llegan a tener presupuesto, normalmente no suele ser muy amplio.”

En este modelo de donación también hay casos nuevos interesantes, por ejemplo, las donaciones promovidas por los propios artistas, ya no de forma directa como regalo al museo, sino a través de sus condiciones de venta en las que piden al coleccionista de su obra que adquiera una pieza para su colección y otra para el museo, o bien que la pieza que compraron tenga una promesa de regalo a alguna institución. Una de las artistas que es bien conocida por esta práctica es Julie Mehretu.

De nuevo en México, los cambios hechos al programa Pago en Especie del SAT han hecho factible que museos nacionales reciban obra de artistas con residencia fiscal en México, lo cual ha posibilitado nutrir sus colecciones y, en algunos casos, tratar de llenar vacíos. Sin embargo, el modelo de donación de obra no funciona igual en todos los países, ya que no todos cuentan con leyes de incentivos fiscales que los favorezcan.

Pero la donación de obras no es la única alternativa para que un museo crezca su colección sin comprar obra y es ahí donde debemos de mirar al universo de las colecciones privadas.

A lo largo de las últimas dos décadas hemos visto florecer innumerables colecciones privadas. Algunas de ellas, como la de Eli Broad, Francois Pinault o Maja Hoffman, han terminado dando origen a sus propios espacios de exhibición: The Broad en Los Ángeles,

La Bourse en París, Punta della Dogana y Palazzo Grassi en Venecia, o Luma Foundation en Arles. Pero también hay colecciones privadas que han generado acuerdos con instituciones ya existentes como TBA21, el proyecto de Francesca Thyssen Bornemisza, quien suele mostrar algunos de los proyectos que produce (y colecciona) en espacios como Matadero en Madrid, el Museo Thyssen-Bornemisza en la misma ciudad y más recientemente en el Centro de Creación Contemporánea de Córdoba, también en España. La colección de Patrizia Sandretto también busca tener un lugar en instituciones públicas en España, su más reciente colaboración es con el Centro de Arte Andaluz en Sevilla. En todos los casos se ha buscado establecer una relación a mediano plazo con los museos, más allá de los préstamos temporales.

En México, la Colección Isabel y Agustín Coppel A.C. (CIAC), la cual no cuenta con un espacio de exhibición, ha generado un modelo de colaboración con distintos museos en México y el extranjero. Este modelo consiste en producir distintas exposiciones con el acervo a su cargo, las cuales incluyen la creación completa: desde la contratación de un curador, el diseño museográfico y la producción de contenido educativo, hasta la publicación de un catálogo para presentarse en distintas sedes, lo cual permite llegar a públicos muy variados. Además, parte de su acervo se encuentra en comodato en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).

“Pero la donación de obras no es la única alternativa para que un museo crezca su colección sin comprar obra y es ahí donde debemos de mirar al universo de las colecciones privadas.”

La figura de comodato —un préstamo a largo plazo— resulta un modelo interesante para los museos en nuestros días. El MUAC cuenta con varias colecciones asociadas, es decir, obras de colecciones particulares en comodato. De esta manera, puede llenar vacíos de su propia colección dedicada a arte mexicano contemporáneo.

Otro ejemplo de cómo los comodatos enriquecen a los museos puede verse en la nueva ampliación del Kunsthaus en Zurich, donde se exhiben como parte de su acervo tres colecciones privadas: la de Emil Bührle, la Merzbacher y la de la Fondation Hubert Looser, las cuales enriquecen la experiencia del museo.

Estos ejemplos muestran que existen formas más allá de las adquisiciones en que los museos pueden seguir creciendo sus colecciones, al tiempo que establecen otro tipo de relaciones con los coleccionistas y otras instituciones.

Además, estos nuevos modelos marcan una clase distinta de relación entre las instituciones públicas y las colecciones privadas que es favorecedora para ambas.

“Existen formas más allá de las adquisiciones en que los museos pueden seguir creciendo sus colecciones, al tiempo que establecen otro tipo de relaciones con los coleccionistas y otras instituciones.”

Museos hoy: un estudio de caso



Linda Atach
*Directora de Exposiciones del
Museo de la Memoria y Tolerancia
México*

Las dinámicas museales de los últimos años nos hablan de un cambio tan radical como el que atravesamos en la pandemia. Basta revisar las acepciones del ICOM para entender estas mutaciones. En 2007, el International Council of Museums definía al museo como: “[...] una institución sin fines de lucro, 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”.

Para 2020, y atenta a los cambios en las necesidades educativas, estéticas y comunicativas de estos recintos, la misma instancia realizó cuatro consultas internacionales más que arrojaron, después de varios debates, una nueva definición que establecía al museo como:

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

Así expuesta y con apertura a la discusión e incluso, a una reformulación, esta nueva aclaración de las funciones del “museo contemporáneo” abre el universo museal a la incorporación de más métodos de difusión, recursos y expresiones capaces de conmover, educar y hacer que estos públicos ávidos de contenidos vivan una experiencia distinta e impactante, pero edificadora, en la que el museo pase de ser un espacio de observación a un ente capaz de transformar al visitante e impactar directamente en su vida y quehacer.

En este sentido vale la pena cuestionarse: ¿Cómo lograr esta identificación? ¿De qué forma se pone en marcha una revolución de la interacción y la experiencia? ¿Cuáles son las temáticas más oportunas para exaltar el compromiso?

Nacido de cara a la migración que crece gracias al reclutamiento forzado, la discriminación, el cambio climático y los conflictos bélicos, el feminicidio, desatendido y minimizado por el Estado, las violaciones a la libertad de expresión a causa de la censura y la muerte, el tráfico ilegal de armas y la discriminación hacia las personas con discapacidad y las pertenecientes a las comunidades LGBT+ entre muchas otras manifestaciones de intolerancia, el siglo XXI se ha construido en un terreno fértil para señalar el crimen y la corrupción, manifestar la inconformidad, denunciar y hacer un llamado a la conciencia.

La vida cotidiana y sus demandas nos alejan de la reflexión. En el presente se existe de prisa sin contemplaciones. Esto ilustra la pasividad y el hecho de que estas dinámicas de “normalización” de la impunidad, el dolor y las realidades intolerables, nos conviertan en seres indiferentes habituados y aceptantes de un imaginario de violencia que se repite igual en noticieros que en las películas más taquilleras, o en los ciberataques de las redes sociales.

Quizá esto explique que en las últimas tres décadas proliferen los museos dedicados a la memoria histórica y la convocatoria de la militancia y la acción social. Operando con el propósito de “rescatarnos del olvido” y propiciar la conmemoración de eventos determinantes para algún grupo de la sociedad, estos museos empiezan a ocupar cada vez más espacios y atención en la escena cultural. Ya sea por medio de memoriales, por la remembranza y reinterpretación de las acciones u omisiones que propiciaron los hechos más atroces, por la reparación a las víctimas o por la construcción de una mejor y más activa sociedad civil, estos recintos se dedican al estudio de la violencia y las formas de revertirla propiciando el conocimiento, el respeto y la tolerancia.

Fundado en 2010 con la misión de difundir la importancia de la tolerancia, la no violencia y los Derechos Humanos, crear conciencia a través de la memoria histórica, particularmente a partir de los genocidios y otros crímenes y alertar sobre el peligro de la indiferencia, la discriminación y la violencia para crear responsabilidad, respeto y conciencia en cada individuo que derive en la acción social, el recinto hoy se erige como una autoridad en la memoria histórica de los genocidios y los Derechos Humanos.

En estos más de diez años, los retos para comunicar y convocar a la sociedad han llevado al museo a trabajar con organizaciones civiles como GIRE, Católicas por el Derecho a Decidir, Letra S, la Comisión Nacional por los Derechos Humanos, el Consejo Nacional para Prevenir

la Discriminación, la UNAM, el Colmex, entre muchas otras. Esto nos ha permitido realizar más de 48 exhibiciones temporales que han supuesto la reflexión y las acciones de más de 3 731 921 visitantes (al 30 de mayo de 2022), entre las que subrayo: “Nuestros cuerpos, nuestras vidas. El derecho a decidir de las mujeres”, “Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad. Tres años”, “Adiós a las armas, contrabando en las fronteras”, “Tíbet. Recuerdos de una patria perdida”, “303. La matanza de chinos en Torreón”, “Yoko Ono. Tierra de la esperanza”, “Lecciones del 68 ¿Por qué no se olvida el dos de octubre?”, “No nos callarán. Las batallas por la libertad de expresión”, “Armenia, una herida abierta. A cien años del genocidio armenio”, “Sismos 1985/2017. De los escombros a la esperanza”, “Rompiendo muros. Migrantes y refugiados. Un desafío para la humanidad”, así como los homenajes a la vida y al legado de estadistas como Nelson Mandela, Martin Luther King y Mahatma Gandhi, además de las exhibiciones fotográficas “Vivir en la tierra. Asentamientos humanos en Latinoamérica” y “Peregrino. Imágenes de Richard Gere”, entre otras.

Tratando de captar los desafíos más urgentes el museo ha sido pionero en denunciar los huecos en la legislación como lo realizó en la “Hogar justo hogar. Los derechos de las trabajadoras del hogar” -años antes del estreno del filme Roma de González Iñárritu-, en “Trabajadores invisibles. Servicio de limpia en la Ciudad de México”, “Así soy. Personas con discapacidad” y por supuesto “Feminicidio en México ¡Ya basta!”, las tres versiones de la exitosa muestra “LGBT+. Identidad, amor y sexualidad”, las ofrendas dedicadas a los 43 estudiantes de Ayotzinapa (a menos de dos meses del suceso), a los periodistas asesinados, a las niñas víctimas de feminicidio, a los muertos y muertas por homofobia, transfobia y lesbofobia entre otros.

La realización de estos proyectos ha expandido los muros de la sala de temporales y ha hecho del museo y de su Centro Educativo un foro de estudio, atención y expresión para familiares de víctimas, migrantes y refugiados y un sin número de organizaciones que levantan la voz.

“Queda mucho por hacer. El compromiso será seguir escuchando, trabajando con la sociedad civil e involucrando más voces.”

Tendencias museográficas



Maribel Ibarra López
*Directora Ejecutiva de
Sietecolores, ideas creativas
México*

Ante todo, quiero aclarar que mi participación en este encuentro está acotada a mi experiencia en el ámbito de los museos interactivos, en donde he desarrollado mi carrera y del que puedo ejemplificar lo descrito a continuación.

Cuando tenemos la tarea de dirigir el desarrollo de un proyecto para museos siempre se involucra la búsqueda de tendencias, todas estas en diferentes ejes que nos pueden guiar en su desarrollo. Tendencias conceptuales, educativas, de contenidos, de interacción, de uso de tecnología y de diseño. Todas aportan un componente importante a un proyecto cuando este busca ser único e irrepetible. Para identificar estas tendencias podemos recurrir a una gran cantidad de publicaciones, investigaciones y grupos de desarrollo de museos que aportan teorías, ideas y estilos.

Así podemos encontrar bibliografía que explica cómo aprenden los visitantes en los museos, cómo identificar la relevancia de un tema, cómo escribir cédulas, qué elementos determinan que un museo o exposición sea atractiva, qué hace que una exhibición atrape el interés de los visitantes, cuál es el futuro de los museos, entre muchos otros conceptos.

También podemos encontrar grupos que específicamente están discutiendo hacia dónde deben ir los museos de ciencia, de historia natural, para niños, las exposiciones de cambio climático, las de nanotecnología, entre muchos otros temas de discusión.

Organizaciones como American Alliance of Museums (AAM), European Collaborative for Science Industry and Technology Exhibitions

(ECSITE), Red Pop, Association of Science and Technology Centers (ASTC), International Council of Museums (ICOM) y Association of Children's Museums (ACM) tienen como su principal vocación guiar los trabajos relacionados con el quehacer de los museos.

De esta manera, cuando estamos buscando tendencias para nuestros proyectos, todo este contenido es una fuente de información mediante la cual podemos ir dando forma al proyecto que necesita la comunidad para la que se destina el trabajo. Las tendencias que debemos incluir dependen mucho de la misión, visión y objetivos de nuestro proyecto. La responsabilidad de desarrollar un proyecto de espacio público va más allá de las tendencias museográficas como un elemento aislado.

“Para identificar estas tendencias podemos recurrir a una gran cantidad de publicaciones, investigaciones y grupos de desarrollo de museos que aportan teorías, ideas y estilos..”

Actualmente, podría identificar autores, teorías y recursos que venimos incluyendo en nuestros proyectos, pero difícilmente lo propondría como algo que no fuera estudiado y revisado en cada desarrollo, así como su pertinencia y viabilidad.

Si hablamos de la forma en que estamos buscando entregar el contenido, la respuesta más común hoy son los espacios dinámicos que pueden cambiar temas constantemente, espacios maker, labs, studios o talleres. Si hablamos de la tecnología que ocupamos pensaría en espacios inmersivos, proyecciones reactivas, mesas multitouch, interfases para varios usuarios a la vez.

Si hablamos de educación, el aprendizaje de indagación, filosofía Reggio Emilia, las mentes del futuro y las inteligencias múltiples, el poder del juego, habilidades del siglo XXI; el enfoque en ciencia, tecnología, ingeniería y matemáticas (STEM), por mencionar algunos conceptos, que son las bases educativas actuales en nuestros desarrollos.

Si hablamos de tipos de interacción estamos en la búsqueda de un balance entre tecnología, electrónica, mecánica y manipulación simple, creemos hoy por hoy que los espacios no deben ser cien por ciento tecnologías, y buscamos exhibiciones que permitan

experimentar varias veces con el mismo fenómeno para promover mayor reflexión. Nuestra búsqueda constante está en mostrar tecnología, objetos, elementos, demostraciones, dinámicas y ambientaciones que solo se puedan encontrar en el museo. Que se tenga que ir al museo para vivir esa experiencia, que sea algo que difícilmente el participante pueda tener en su casa o escuela.

Si hablamos del concepto del museo estamos apuntando a espacios públicos más participativos, a desarrollo de espacios que sean un nodo donde confluyan todo tipo de visitantes, que cuenten con proyectos ligados a universidades, que convoquen a empresas, a comunidades artísticas, científicas, académicas, que generen proyectos ciudadanos, que sean un lugar de encuentro de varias generaciones, que realmente den un servicio a su comunidad.

Si hablamos de colecciones estamos en la búsqueda de discursos que conecten con la vida cotidiana, que cuenten historias, que cambien la mirada, la forma en que hemos visto las piezas una y otra vez. Que podamos volver al museo y las mismas piezas nos reciban para contarnos otra historia, otra temática, que cada visita podamos establecer un diálogo distinto.

“Para identificar estas tendencias podemos recurrir a una gran cantidad de publicaciones, investigaciones y grupos de desarrollo de museos que aportan teorías, ideas y estilos..”

Si hablamos de diseño y ambientación depende mucho de la tipología de museo, para definir una línea de diseño, de modo que un museo para niños tiene determinadas características de colores y formas, lo mismo que un museo de historia natural o un museo de ciencia. Además, el espacio donde se va a instalar la exposición puede determinar la escala de los elementos a diseñar y la temática determina parte del estilo. El tiempo en que se debe ejecutar es directamente proporcional a la propuesta de producción viable y, sin dudarlo, del presupuesto asignado, del cual depende la variedad de elementos, la selección de tecnología, la colección o réplicas que es posible incluir, la paleta de materiales, las ilustraciones o el banco de imágenes, incluso el recurso puede determinar el equipo de trabajo que se puede contratar para el desarrollo del proyecto.

Al final creo que esta participación ha generado, al igual que los museos que estamos desarrollando actualmente, más preguntas que respuestas, siendo congruentes con ello, más que entregar información, promovemos la curiosidad por adentrarse profesionalmente en el tema.

Construyendo experiencias emocionales, el caso de *Maloka*



Sigrid Falla Morales
*Directora de Arquitectura de Experiencias de
Maloka Museo Interactivo de Ciencia
Colombia*

Movilizar la emoción de los públicos es fundamental para el desarrollo de experiencias memorables y siempre es un reto para quienes estamos en la tarea del diseño y la mediación en los escenarios de los museos de ciencias. Las emociones que se promueven son distintas y pueden ir desde las primarias como la alegría, la tristeza, el asco, la ira o el miedo, hasta las más complejas como la indignación o la compasión; ellas estarán mediadas por aspectos culturales y por los intereses e historias particulares de cada visitante. En Maloka son diversas las estrategias que hemos usado.

El primer caso es el de la exposición “La ciencia del amor y del perdón” una experiencia en la que, a propósito del gran reto de construcción de paz que tenemos en Colombia, nos propusimos promover aprendizajes significativos en torno a la naturaleza de las emociones y el lenguaje, en la construcción de relaciones vitales para el desarrollo del ser en comunidad, como lo son el amor, el conflicto y el perdón. El primer momento de la experiencia es un acercamiento a las diversas emociones básicas hasta algunas

más complejas como la indignación, buscando inicialmente que el visitante las identifique en su propia experiencia, para en un segundo momento llegar a comprender las emociones de otros poniéndose en sus zapatos y reconociendo situaciones que generan dolor, como el caso del acoso escolar, que se recrea a través de las voces que escuchan las víctimas del bullying en su pupitre escolar. Finalmente se abordan los conceptos de gratitud y perdón como aspectos que se ha demostrado, desde estudios de la psicología y las ciencias de la salud, que tienen efectos positivos en la salud y el bienestar de quienes perdonan.

El reto de diseño fue encontrar diversas estrategias para evocar cada emoción en los visitantes e invitarlos a vivirlas y compartirlas durante su experiencia: estar con otros en el caso de la alegría, escuchar música melancólica en el caso de la tristeza o gritar en el caso de la ira, entre otros ejemplos, permiten que los visitantes identifiquen cada emoción, describan situaciones que se las producen y exploren un poco su bioquímica. La segunda parte incluye voces y relatos para reconocer las emociones de otros, espe-

cialmente en situaciones de dolor y promueve la comprensión de la gratitud y el perdón como aspectos que permiten gestionar las emociones de manera positiva; experiencias como ver el rostro propio reflejado en el de otro o abrazar a un oso gigante de peluche, permite dialogar sobre el poder de la empatía y la experiencia de la gratitud.

“La experiencia vivida por los públicos logra evocar las emociones propuestas, y a través del diálogo y la mediación entre los visitantes y con el equipo del museo, genera reflexiones valiosas en torno a la necesidad de gestionar mejor nuestras emociones y transitar hacia el perdón.”

Otro caso es el de la exposición **“Guácala, la ciencia del asco”**, una experiencia que acude a esta emoción básica y que es fundamental para la sobrevivencia, para develar cómo incluso las emociones básicas están modeladas por la cultura y a partir de allí movilizar la curiosidad e invitar a despojarnos de nuestros prejuicios para acercarnos a otras culturas y para intentar comprender mejor nuestro entorno. Aquí la estrategia fue identificar aquellos elementos que causan curiosidad e interés, como los insectos, las texturas o las comidas exóticas. Se diseñaron diversos dispositivos que logran llamar la atención sobre diferentes estímulos que producen asco, un gabinete de curiosidades, modelos gigantes de algunos insectos,

una caja negra con texturas ocultas, imágenes del primer beso (el cual en la infancia parecía asqueroso), van generando preguntas frente a cómo la percepción de aquello que nos produce asco cambia con el tiempo y con la cultura para despojar con ello del título de “asqueroso” a diversos elementos como animales, alimentos o costumbres ajenas, que, en sí mismos, no lo son, sino que lo adjudicamos subjetivamente en el proceso de construcción de nuestra identidad. Evocar, e incluso producir esta emoción, se constituye en un poderoso instrumento para avivar la curiosidad y movilizar nuevas comprensiones sobre la manera en que nos relacionamos con otros, con nosotros mismos y con nuestro entorno.

Finalmente, acudimos a un elemento de la narrativa de las experiencias poco usado en los museos de ciencias: presentar historias de vida de distintas personas y activar la memoria de la propia historia del visitante, esta fue la estrategia de nuestro tercer caso “Migrar, un acto de valor”, en el que invitamos a los públicos a revivir la travesía de un migrante (entre ocho historias posibles), recrear la decisión de partir de casa, decidir qué llevar y qué dejar y atravesar por diversos momentos de dificultad; en un segundo momento le invitamos a activar su memoria de migración identificando familiares, amigos o ancestros de otros lugares y finalmente a celebrar el encuentro y la diversidad mediante el reconocimiento de las herencias culturales en vivencias cotidianas como la comida o la música, para cerrar aportando 21 maneras de abrazar a un migrante.

En conclusión, las estrategias que hemos identificado desde Maloka para activar las emociones de nuestros visitantes están mediadas por la cultura particular de nuestro país, ellas pasan por recrear momentos que producen emoción en el contexto cotidiano, producir historias en las que se puedan reflejar las propias, activar memorias sobre lo vivido, y a partir de allí, movilizar reflexiones que generen otras formas de entendernos a nosotros mismos, a los otros y a nuestro entorno.

***“...presentar
historias de vida de
distintas personas y
activar la memoria
de la propia historia
del visitante...”***

*Historias que
emocionan.
Museo de Historia
Mexicana de
Monterrey*



Nancy Gabriela Martínez Álvarez
*Coordinadora Educativa del
Museo de Historia Mexicana
México*

Quiénes somos

El Museo de Historia Mexicana de Monterrey se inauguró en el año 1994 con la misión de conservar, preservar y difundir la historia de México. Doce años después expandió su misión para incluir la historia del estado de Nuevo León con la creación del Museo del Palacio de Gobierno y en el 2007 incluyó la historia regional al abrir las puertas del Museo del Noreste, esto durante el Fórum Universal de las Culturas, creando así la imagen 3 Museos. Parte de la misión de estos museos conlleva el provocar emociones y sentimientos en su público visitante, al acercarlos a recursos patrimoniales nacionales y locales que faciliten la difusión de la memoria histórica de México. Adicionalmente, los 3 Museos promueven una educación que fortalezca el orgullo de pertenencia ante tales muestras de cultura material. Con ello se busca fomentar una conciencia de comunidad, con valores y orígenes compartidos como parte de la identidad mexicana.

Las colecciones de los 3 Museos son muy diversas, ya que hablan de distintos periodos del pasado de México, y a su vez, son la plataforma de observación y reflexión sobre nuestros ancestros y sus modelos de vida. Estratégicamente el Museo de Historia exhibe objetos propios del acervo estatal junto a otros facilitados por museos, instituciones y coleccionistas particulares de distintos estados de la República, a fin de contar con exposiciones permanentes y temporales que desplieguen un amplio abanico sobre la diversidad y riqueza artística e histórica de todo México, a través de los siglos y de las innumerables facetas de la vida cotidiana y trascendental del devenir de nuestro país.

Vinculación Instituto de la Felicidad del Tecmilenio y Festival Santa Lucía

Gracias a la invitación de la Universidad Tecmilenio en el año 2017, los museos del área metropolitana de Monterrey se integraron al enfoque de espacios positivos. Esta iniciativa surgió en el marco del emblemático Festival Internacional Santa Lucía, que conmemora, durante cada mes de septiembre, la fundación de la ciudad con eventos y espectáculos culturales que enaltecen el espíritu de unidad, orgullo e identidad de nuestra gente y nuestros orígenes. Bajo este esquema de abrir las puertas del museo para detonar experiencias altamente significativas y transformadoras, los 3 Museos aportaron el diseño de dinámicas de inmersión e interacciones dirigidas a que el público se viese reflejado emocionalmente en los diversos mensajes que emite el patrimonio cultural.

Experiencia en sala

En el Museo del Noreste se expuso, del 28 de febrero al 29 de julio del 2018, “María Félix: la diva y su vestuario de cine”, donde se implementó un espacio de inmersión educativo complementario a la exhibición, a fin de dar a conocer a las generaciones más jóvenes la trayectoria de esta actriz. En este entorno lúdico, una de las inmersiones se fundamentó en las seis emociones básicas que reconoció en el rostro humano el psicólogo Paul Eckman (1978), así, mediante un par de columnas de fotografías con el distinguido rostro de María Félix, se describían los gestos que hacen posible identificar en el rostro: ira, asco, miedo, alegría, tristeza y sorpresa. En este tipo de ejercicios se busca incentivar la curiosidad, el análisis, el autoconocimiento y el aprendizaje no formal mediante el juego.

Del 21 de marzo al 9 de septiembre del 2018, en el Museo de Historia Mexicana, se presentó la exposición “La búsqueda de un ideal, la Constitución de 1917, una muestra crítica de la Constitución mexicana y la escasa representación de las clases populares en su redacción”. Entre documentos históricos y obras artísticas se invitó al visitante a reflexionar sobre la necesidad de considerar en las leyes mexicanas a los pueblos indígenas, los grupos obreros, las mujeres y los campesinos, quienes a lo largo del siglo XX se levantaron constantemente para demandar soluciones a las carencias, discriminaciones y falta de seguridad que se experimentan hasta nuestros días. La estrategia en este tema de suma relevancia, para el día a día de los mexicanos, fue entregar un post-it a cada visitante para que escribiera una emoción que le provocaban las obras. El resultado fue ver manifestado, de modo visual, el sentir de los asistentes; ya que cada color estaba asociado a distintas emociones. De este modo el Museo se convierte en un espacio, no solo de exposición de contenidos y obras, sino en un espacio de reflexión de nuestro entorno de vida, a fin de catalizar, mediante el arte y la historia, una terapia cultural al promover conciencias éticas de respeto, justicia, colaboración y unidad.

Durante los años 2020 y 2021 las labores de promoción de la cultura e historia mexicana no cesaron, al implementarse oportunamente cientos de actividades interactivas y audiovisuales para todas las edades y gustos, mismas que fueron transmitidas a través de la plataforma digital de los 3 Museos. En torno a las emociones positivas, cabe destacar la transmisión del vídeo “Mujeres que inspiran” en el que se remite a la inspiración, el asombro y la gratitud mediante la vida y obra de Sor Juana Inés de la Cruz, Josefa Ortiz de Domínguez y las Adelitas, mujeres ejemplares de nuestra historia y referencias infalibles de nuestros recorridos presenciales o virtuales. Por otra parte, en el vídeo “La música: el motor de la alegría”, los instrumentos musicales de la colección cobraron vida al entrelazarse su descripción e historia con una serie de conciertos que el museo ha organizado. De este modo es posible que conozcamos el sonido auténtico de instrumentos como la guitarra barroca, el piano y el acordeón y, a su vez, reflexionemos sobre la capacidad que tiene la música para despertar las emociones humanas más positivas, particularmente la música mexicana y nortea de todos los tiempos. La ventaja de este material en vídeo es que está permanentemente disponible para el público en las redes de los 3 Museos.

Desde el 20 de julio del 2022 hasta el 15 de enero del 2023 se cuenta en el Museo de Historia Mexicana con la exposición “Pelegrín Clavé origen y sentido 1811-1880”, en la que el público visitante tiene acceso a múltiples obras de este artista que, durante su estancia en México, sentó las bases de la enseñanza artística profesional. La maestría de sus retratos y escenas bíblicas nos dan la oportunidad de comprender la expresividad emocional y sentimental del cuerpo y el rostro humano. Por esta razón se implementó la dinámica de ir al encuentro de las emociones en el mismo espacio expositivo. Adicionalmente, mediante un interactivo, algunas piezas de la muestra son revisadas mediante cuestionamientos y sugerencias que dirigen la mirada a un análisis detallado de las obras, definiendo emociones y sentimientos como la alegría, amor, gratitud, orgullo, respeto, tolerancia, serenidad, interés, esperanza, inspiración, asombro y fortaleza. Mediante estas dinámicas se busca que el visitante se encuentre a sí mismo al reflejarse en el arte e integre con sus acompañantes diálogos reflexivos.

En el marco del Día del Medio Ambiente se construyó una inmersión para crear conciencia del impacto que tenemos en la naturaleza, pues se retomó el plano más antiguo de Monterrey (Joseph de Urrutia, 1767) y se imprimió a gran escala. Así el visitante podía colocar figuras de especies animales y vegetales para situarlos en su contexto ambiental original, el cual ha sido reemplazado por la moderna urbanización, vialidades y vehículos. Este material se acompañó de audios de las descripciones ambientales hechas por los antiguos exploradores de nuestra ciudad. El fin último de esta confrontación es el asombro para crear conciencia e involucrarnos en el cuidado de las especies originarias de nuestra tierra.

Comentarios finales

Sin duda el asombro es el mejor aliado de los museos, pues las colecciones por sí mismas favorecen el descubrimiento y la sorpresa. Sin embargo, la mediación es crucial para lograr vínculos emocionales y cognitivos que favorezcan la verdadera conciencia patrimonial en torno a los objetos y conceptos históricos. Al analizar los recursos culturales es posible contribuir en el desarrollo social al diseñar estratégicamente las dinámicas e inmersiones del museo positivo que se centran en enaltecer y perfilar los derechos humanos, el potencial creativo, el orgullo de pertenencia y la identidad regional y nacional, así como la salvaguarda de los recursos naturales. Entre las metas a alcanzar con los museos positivos están la promoción del autoconocimiento, la manifestación de las ideas propias, el diálogo y la reflexión entre los visitantes, promoción del respeto y la tolerancia a las ideas de los demás e incentivar a crear participativamente un mundo mejor. Así los museos y sus colecciones se revisten de emociones para promover experiencias significativas que dejen huella en el visitante.

“Los museos y sus colecciones se revisten de emociones para promover experiencias significativas que dejen huella en el visitante.”

*Papalote me hace
sentir...los vínculos
emocionales que
fomenta el museo*



Marcia Olga Larios Morales
*Directora de Experiencias de
Papalote Museo del Niño
México*

Una de las principales intenciones de Papalote es construir vínculos significativos que contribuyan al bienestar de sus comunidades. A través de varias estrategias ha buscado provocar emociones que establezcan conexiones; dedicaremos esta presentación a ilustrar algunos ejemplos de ello.

Nuestras estrategias parten de profundizar en el conocimiento de las distintas comunidades: niñas y niños, padres de familia y maestros, desde sus perfiles, características y necesidades hasta los retos que cada una enfrenta actualmente. Para ello, Papalote tiene una Gerencia de Evaluación, creada hace 10 años, y que cuenta con información sistematizada tanto cuantitativa como cualitativa.

Como parte de este proceso de evaluación consideramos fundamental identificar las emociones que provocan las diferentes experiencias que diseñamos, para lo cual incluimos esta dimensión en alguna de las herramientas de evaluación que utilizamos. Tal es el caso del Programa de Evaluación de la Visita (PEV), donde, en nuestros buzones, realizamos preguntas a nuestros visitantes como: ¿qué emociones te causó tu visita? Y ¿cómo te hizo sentir? Las respuestas muestran que prácticamente el 90 % de las emociones expresadas tienen un carácter positivo entre las que destacan la alegría, la nostalgia y la felicidad.

Para efectos de esta presentación seleccionamos un par de emociones que identificaran a cada una de nuestras comunidades, no porque sean las únicas, pues cada una se vincula a través de varias emociones, sino solamente para establecer una correlación entre las emociones y nuestros públicos.

Papalote me hace sentir motivado y entusiasmado

Hace unos meses, durante una visita en piso, observé a una joven universitaria subiéndose a la exhibición “Máquina de energía” con algo en la mano, me acerqué para verlo y era una foto de ella a los 6 años en la misma exhibición. Este evento invitó al equipo de la Dirección de la Experiencia a reflexionar en torno a: ¿qué emociones vivió esta niña durante su visita a Papalote? ¿De qué manera la mediación provoca emociones? Y ¿qué emociones hicieron que esta jovencita regresara varios años después, con su familia, a recrear la experiencia que había vivido en su infancia? Con la aprobación de la joven publicamos esta imagen en nuestras RRSS con una respuesta muy positiva de nuestros seguidores. ¿Qué otras emociones fomentó este posteo para que otros usuarios decidieran interactuar?

Sin duda la mediación es una de nuestras herramientas más exitosas, ya que toma en cuenta las necesidades, intereses, características y expectativas de nuestras comunidades de visitantes.

Sam Ham, uno de los especialistas en mediación, afirma que, para lograr una conexión efectiva con el público, hay que utilizar los valores universales que incluyen emociones extremas como el amor, el odio, el miedo, la alegría o el dolor, así como aspectos biológicos como el nacimiento, la muerte, el hambre y la sed. Afirma que la interpretación que conecta con los valores universales puede “tocar el alma de la gente y afectarlos profundamente”.

Es fundamental subrayar que en Papalote la experiencia no solamente se vive en sus espacios físicos, debido a que cuenta con varios programas que le han permitido salir de sus edificios a través de ejercicios constantes de escucha y diálogo con sus comunidades, generando propuestas y acciones de ida y vuelta.

Papalote me hace sentir...

Orgullosa y alegre

“Estoy muy feliz de haber participado en el Consejo porque me hizo saber lo importante que soy y que somos los niños” (Zyanya Delgado, 11 años) y “No cambiaría nada del Consejo porque me gustó mucho, la gente del Papalote escuchó nuestras ideas y fueron pacientes con nosotros” (Leonardo Cotés, 9 años), estos son algunos de los testimonios que las y los consejeros expresaron durante el proceso participativo que llevaron a cabo en el museo.

La creación del Consejo de Niñas y Niños Papalote (CONNNPA) se dio durante la pandemia COVID 19, como un espacio de participación infantil, donde a través de la escucha, pudiéramos conocer mejor a nuestra principal comunidad. Partimos de la metodología de la Città dei Bambini desarrollada por el filósofo y pedagogo italiano Francesco Tonucci, quien solidariamente nos ha acompañado en este proceso en el cual hemos creado nuestra propia metodología. Hasta la fecha han participado 29 niñas y niños en el CONNNPA, representando a su comunidad escolar, escuelas públicas y privadas de la alcaldía Miguel Hidalgo. De la mano de este grupo de niños hemos construido nuevas propuestas para optimizar la experiencia de los visitantes en algunas exhibiciones de nuestra sede de Chapultepec.

Comprometido y reconocido

La comunidad docente es fundamental para nuestra institución. De este modo, el Programa ABC Papalote surge en 2016 para trabajar de cerca con los docentes. A partir del Modelo Educativo Papalote, hemos generado herramientas tanto presenciales como digitales que utilizan el juego como una valiosa herramienta en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Derivado de la experiencia y participación de los maestros a lo largo de 5 años, el museo decidió formar el Consejo de Maestros Papalote que reúne a docentes de varias partes de la República y está orientado a establecer redes de intercambio de conocimiento, identificar los retos, dificultades y buenas prácticas y entablar un diálogo para desarrollar experiencia tanto para el museo como para el aula. Durante el cierre de la primera edición de este Consejo, los maestros expresaron que unos de los temas de mayor interés eran los relacionados con aspectos socioemocionales, ya que consideran que las emociones son fundamentales porque inciden directamente en el bienestar de ellos y sus alumnos. Sus testimonios nos sorprendieron gratamente, porque además de tener un beneficio para el museo, tuvieron un impacto directo en su quehacer educativo y un cambio positivo en sus vidas personales.

“La interpretación que conecta con los valores universales puede tocar el alma de la gente y afectarlos profundamente.”

Acompañado y agradecido

Como todo el mundo, Papalote no fue la excepción, la pandemia nos obligó a cerrar por 18 meses nuestras sedes, durante los cuales nos dimos cuenta de que, como espacios de aprendizaje y convivencia, estábamos comprometidos con establecer entornos de bienestar. ¿Cómo lograr esto desde el espacio virtual? La respuesta fue la creación de la plataforma digital Papalote en Casa. La estrategia estuvo muy orientada a un acompañamiento emocional durante la crisis de confinamiento, para lo cual fue fundamental una programación con transmisiones en vivo y la creación de personajes reales, el rostro humano al otro lado de la pantalla (Cuentacuentos, Cazadora de la Ciencia, Cuate de Reto Creativo y Patysauria). Los resultados fueron muy reveladores, nos dimos a la tarea de analizar y sistematizar más de 30 000 comentarios, donde las emociones como la gratitud, el acompañamiento, la nostalgia, la alegría y el gozo afloraron de manera determinante.

Gracias a este esfuerzo creamos una nueva comunidad digital que alcanzó en RRSS: 689 370 seguidores en Facebook, 229 000 seguidores en Twitter y 54 400 seguidores en Instagram.

Referencias

- Mosco, Alejandra (2018). *Curaduría interpretativa, un modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones*. Ciudad de México, ENCRYM, INAH y Secretaría de Cultura.
- Ham, Sam (2015). *Interpretación, para marcar la diferencia intencionadamente*. Madrid, Asociación para la Interpretación del Patrimonio AIP.
- Simon, Nina (2010), *The Participatory Museum*, Santa Cruz, California, Museum Zoo.
- Falk, John (2009), *Identity and the Museum Visitor Experience*, Walnut Creek California, Left Coast Press Inc.

Sorprendido y divertido

En el proceso de diseño de nuestra última exposición temporal invitamos a nuestra comunidad digital a crear una obra colaborativa. Lanzamos una convocatoria en RRSS para contribuir a la exposición “Entre ladridos y maullidos”, solicitando a nuestros usuarios donar objetos destruidos por sus perros y gatos acompañados por el relato de la travesura involucrada. A partir de estas piezas de información se creó la curaduría y diseño de esta ambientación, la cual no solo provocó emociones entre los participantes, sino que también permitió sorprender, conectar e identificarse con otros visitantes.

Hoy en día, una de las principales tareas del Papalote es que, a partir del conocimiento, escucha, diálogo y trabajo directo con sus comunidades, logre trascender emocionalmente más allá del espacio físico.

*Estudio piloto:
Medición de la
sensación de
bienestar de los
visitantes a dos
exposiciones de arte
en museos en el
estado de Morelos,
en 2022*



María Helena González López
*Directora General del Museo Morelense de
Arte Contemporáneo Juan Soriano
México*

A partir de la creación de los departamentos de servicios educativos de los museos (INAH, 1984) y su consideración como “instrumentos extraordinarios para estimular, movilizar y concientizar” (Mario Vázquez, 2014)¹ se ha venido potenciando la figura del mediador de salas como agente facilitador de los procesos de percepción de la obra de arte. Considerando la obra artística como un estímulo polisémico que opera entre el autor y el receptor², se presenta en los museos la oportunidad de que el mediador lance preguntas que, al responder el espectador, contribuyan a generar en el sujeto la sensación de bienestar, debido al proceso de metacognición, o conocimiento autorreflexivo resultante.

El presente estudio piloto, llevado a cabo en dos museos del estado de Morelos, presenta los resultados de las encuestas a visitantes de dos exposiciones temporales. La primera de ellas en el Centro Cultural Jardín Borda, adscrito a la Dirección General de Museos y Exposiciones de la Secretaría de Turismo y Cultura, la segunda en el Museo Morelense de Arte Contemporáneo Juan Soriano, fideicomiso sectorizado a la misma dependencia, entre los meses de marzo y septiembre de 2022.

En ambos casos la investigación tuvo como objetivo medir el estado de ánimo de los sujetos encuestados al finalizar el recorrido, después de la práctica de mediación³ y la motivación para regresar a los citados recintos.

La investigación de campo se enmarca dentro del tipo descriptivo, con un diseño experimental, transaccional de campo. La población a la que se aplicó la encuesta estuvo conformada por 220 personas en cada caso, aplicándose preguntas e iconos que representan emociones.

¹ Cfr. Línea del tiempo ICOM Durand/Galindo presentada en el simposio “El futuro de los museos: recuperar y reimaginar”, 17/05/2021. <https://www.facebook.com/mexicoicom/videos/661717948153774/>.

² Para el presente texto se ha tomado en cuenta la propuesta teórica de Arthur Danto, en el contexto de la filosofía postanalítica que reflexiona sobre la idea común de que “todo puede ser arte hoy” y del arte como significado y significante. Para mayor referencia consultar: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=409534423012>.

³ Museo Morelense de Arte Contemporáneo aún está en curso.

“El estudio de los fenómenos metacognitivos en el entorno educativo ha mostrado que la percepción del propio conocimiento en un campo determinado genera «sobreconfianza y el interés en dicho campo».”

Considerando las salas de los museos como espacios en los que podemos reforzar experiencias previas de aprendizaje⁴ y al espectador como un agente dispuesto a colaborar en la construcción de su conocimiento a partir de su experiencia sensible, se partió de la hipótesis de que siendo la obra expuesta un estímulo susceptible de ser descrito verbalmente, el diálogo con el mediador y los demás participantes de los recorridos en salas⁵, facilitan procesos de aprendizaje y metacognición (Flavell, 1976; Ibáñez y García-Madruga 2012).

El estudio de los fenómenos metacognitivos en el entorno educativo ha mostrado que la percepción del propio conocimiento en un campo determinado genera “sobreconfianza y el interés en dicho campo”⁶. Para el presente estudio consideramos la sobreconfianza como sinónimo de sensación de bienestar, con base en el enfoque de la Psicología Humanista de Carl Rogers⁷.

⁴ De acuerdo con el neurocientífico Stanislas Dehaene (2019), aprendemos incorporando información a los conocimientos innatos: “Si las redes convolucionales aprenden mejor y más rápido que otros tipos de redes neuronales, es porque no aprenden todo. Incorporan en su propia arquitectura una hipótesis fuerte: lo que aprendo en un lugar puede generalizarse luego en otros restantes. Antes de cualquier aprendizaje, el sistema ya <sabe> esta propiedad clave del mundo visual. No aprende la invariabilidad: la supone verdadera a priori y la utiliza para reducir el espacio de aprendizaje” pág. 62

⁵ A partir de la década de los 90, los estudios de públicos de los museos tienden a privilegiar enfoques cualitativos. Los datos demográficos (género, ingresos, profesión y grupos étnicos) han dado paso a enfoques centrados en análisis de motivación, actitudes hacia el aprendizaje y la calificación de la experiencia y los procesos de percepción.

⁶ Cfr. Ibáñez Molinero, Rafael; García Madruga, Juan Antonio (2012) las relaciones entre curiosidad y metacognición en el ámbito educativo. <https://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/94166?show=full>.

⁷ “Rogers afirma que existe una serie de recursos para facilitar la comunicación, y algunos de estos recursos dependen de las propias actitudes. En la medida en que se logra reducir el temor o la necesidad de defensa, las personas pueden comunicar sus sentimientos libremente... (ya que) se puede experimentar mayor satisfacción siendo uno mismo y permitiendo que el otro sea él mismo” Pezzano, Gina (2001). Rogers su pensamiento profesional y su filosofía personal. *Psicología desde el Caribe*, (7), 60-69 [fecha de consulta 2 de octubre de 2022]. ISSN: 0123-417X. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=21300705>

“En más del 90 % de los casos las encuestas mostraron una tendencia hacia la sensación de placer, alegría o bienestar”

En los ensayos realizados en los museos, la hipótesis se probó luego de los recorridos en salas, al aplicarse encuestas a quien voluntariamente estuvo dispuesta/o a participar. Se les presentaron encuestas en papel y en Ipads con emojis que representaban diversas emociones, además de preguntas. Se concluyó que, lejos de considerarse disminuidos frente a “los especialistas”, al ser capaces de expresar sensaciones y opiniones propias sobre los objetos artísticos, quienes participaron se sintieron animados a repetir la experiencia, es decir, a volver al museo. En más del 90% de los casos las encuestas mostraron una tendencia hacia la sensación de placer, alegría o bienestar representada por la carita con sonrisa franca.

En el caso de la exposición del maestro Rafael Cauduro, el 97% de los comentarios han sido positivos, a pesar de que la obra expuesta incluye representaciones violentas. En muchos casos, los sujetos encuestados expresaron al personal del museo muestras de agradecimiento y felicitaron al museo por la calidad de la obra. Casi todos respondieron que sí volverían al recinto.

En el caso de la muestra del pintor Rafael Mazón, recientemente fallecido (recibió más de dos mil visitantes), las salas funcionaron como espacios conversacionales en los que las muestras de afectividad y entusiasmo fueron evidentes, siendo que la obra que se presentaba permitía hablar de la naturaleza como un estímulo positivo y vital. Es de señalarse que esta muestra incluyó un cedulario basado en aspectos propios de la percepción, lo cual favoreció aún más los procesos de metacognición de los sujetos. La fascinación por el conocimiento del funcionamiento de los sentidos y la mirada que da paso a la interpretación merecería otro estudio piloto.

Referencias

- Hernández Ruiz, Rubén (2022). Competencias de pensamiento crítico y socioemocionales: su religación para la formación integral.
- <https://www.revistakinesis.com/index.php/journal/article/view/121>.
- Pineda Repizzo, Adryan Fabrizio (2012). De la “mera cosa” al significado de la obra de arte en la filosofía de Arthur Danto. *Universitas Philosophica*, 29(58), 277-308 [fecha de consulta 2 de octubre de 2022]. ISSN: 0120-5323. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=409534423012>.
- Ibáñez Molinero, Rafael; García Madruga, Juan Antonio (2012). Las relaciones entre curiosidad y metacognición en el ámbito educativo. <https://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/94166>.
- Pezzano, Gina (2001). Rogers su pensamiento profesional y su filosofía personal. *Psicología desde el Caribe*, (7), 60-69 [fecha de consulta 2 de octubre de 2022]. ISSN: 0123-417X. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=21300705>
- VV. AA. (1999). *The Manual of Museum Planning*. 2nd. Edition. Edited by Gail Dexter and Barry Lord. The Stationery Office, London.
- Dehaene, Stanislas (2019). *¿Cómo aprendemos? Los cuatro pilares con los que la educación puede potenciar los talentos de nuestro cerebro*. Siglo XXI, México.

Presentando al Museo Artecampo: Arte Originario y Popular de las Tierras Bajas



Paula Saldaña Fernández
Directora del Museo Artecampo
Bolivia

El Museo Artecampo - Arte Originario y Popular de las Tierras Bajas, abre sus puertas en 2017 en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. Alberga una muestra de la producción artística y artesanal de diversos grupos indígenas y campesinos del oriente boliviano. La muestra está basada en el trabajo de más de cuatro décadas de investigación:

"Entre 1980 y 1983, Ada Sotomayor y Laura Zanini recorrieron el departamento de Santa Cruz en Bolivia, inventariando y estudiando la producción artesanal indígena y campesina. Los resultados de la investigación evidenciaron un proceso de deterioro y progresiva desaparición de la misma" (Vaca Sotomayor, 2020).

Ante este diagnóstico inicial surge, en 1985, el Centro de Investigación, Diseño Artesanal y Comercialización Cooperativa (CIDAC) que, desde aquel entonces, constituye una experiencia integral de "(..) desarrollo social y recuperación cultural con mujeres guarayas, isoseño-guaraníes, chiquitanas, ayoreode y de comunidades interculturales" (Vaca Sotomayor, 2020); abarcando así la vasta complejidad cultural de las tierras bajas en Bolivia. El primer gran proyecto de CIDAC fue el establecimiento de la Asociación de Artesanos del Campo (ARTECAMPO), una organización regional que aglutina las asociaciones de artesanas para sostener, junto con ellas, todo un sistema que permite la comercialización digna y justa de sus productos. Hoy en día ARTECAMPO es una referencia en torno al trabajo artesanal del oriente de Bolivia y las obras de sus socias han sido premiadas en numerosas ocasiones, destacando la obtención en múltiples ediciones del premio Eduardo Abaroa, reconocimiento máximo otorgado anualmente por el Ministerio de Culturas (Presidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2011).

Se puede considerar el Museo Artecampo como el segundo gran proyecto de CIDAC, que tiene como objetivo exhibir, preservar y difundir la riqueza cultural regional en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, la ciudad más grande de Bolivia, a la cual llegan 60 000 personas al año en búsqueda de oportunidades laborales y de formación (El Deber, 2018). Tal como en el resto del continente, la historiografía de la ciudad y de la región se encuentra profundamente marcada por la experiencia colonial, la cual estuvo definida por la evangelización de la región oriental de Bolivia (Dussel, 1983). Ello tiene como consecuencia, al presente, la dominación del discurso del mestizaje como una percepción identitaria que oculta y subyace la profunda diversidad cultural (Rivera Cusicanqui, 2010). Ante esta realidad, el Museo Artecampo se perfila como un espacio profundamente revelador, que plantea firmemente la presencia y vigencia de múltiples formas de vida indígenas y populares que habitan los territorios del oriente boliviano.

Actualmente las asociaciones que han elaborado las piezas que conforman la muestra del museo son asociaciones activas de ARTECAMPO y continúan comercializando su producción en la ciudad de Santa Cruz. Las artesanas y artesanos de ARTECAMPO son parte viva en las actividades del museo, realizan, por ejemplo, talleres y demostraciones en vivo de sus múltiples técnicas. Esto permite que las historias escritas en las paredes del museo y representadas por sus piezas puedan ser relatadas a los visitantes en primera persona, haciendo de las visitas al recinto experiencias llenas de vida e interacción real entre las piezas, las artesanas y artesanos; y el público visitante. Con ello el museo también aporta en la desmitificación de lo indígena como un 'otro' distante, sin voz propia (Spivak, 1994), que debe ser representado por alguien más.

Finalmente, una característica que identifica al Museo Artecampo es que su muestra está viva. Esto no se debe únicamente a que los elementos de las piezas que componen la muestra son de procedencia natural, sino que parte de la muestra del museo es nuestra colección viva de especímenes de garabatá, jipi japa y algodón nativo (Villalta Rojas et al., 2020), muestras que permiten presentar a los visitantes el origen de las fibras naturales con las que se elaboran los textiles que se encuentran en la muestra. Es así que los visitantes pueden sentir con sus propias manos las fibras en su estado natural, torcida e hilada. Esta experiencia permite a las personas que nos visitan percibir el textil en toda su complejidad (Arnold Bush & Espejo Ayka, 2013) y también les facilita hilar el vínculo entre naturaleza y modos de vida.

Todas las características hacen de las visitas al Museo Artecampo una experiencia sui generis en la ciudad de Santa Cruz, Bolivia y plantean una nueva forma de hacer un museo que se constituya como un puente habilitador del diálogo entre diversos modos de vida.

Referencias

- Arnold Bush, D., & Espejo Ayka, E. (2013). *El textil tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto* (1. ed). ILCA, Inst. de Lengua y Cultura Aymara.
- Dussel, E. (1983). *La evangelización latinoamericana. En Historia general de la iglesia en América Latina*. Salamanca.
- El Deber. (2018, septiembre 24). Santa Cruz crece con 60.000 personas que llegan por año | EL DEBER. https://www.eldeber.com.bo/104984_santa-cruz-crece-con-60000-personas-que-llegan-por-ano
- Presidencia del Estado Plurinacional de Bolivia. (2011, de abril de). *Decreto de creación del "Fondo de Fomento a la Educación Cívico. Patriótica"*. Gaceta Oficial del Estado Plurinacional de Bolivia, Decreto Supremo N° 0859.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Violencias (re)encubiertas en Bolivia* (1a ed.). La Mirada Salvaje.
- Spivak, G. C. (1994). *Can the Subaltern Speak?* En P. Williams & L. Chrisman (Eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader* (pp. 66-111). Columbia University Press.
- Uribe Taborda, S. F. (2016). *Los museos: ¿Espacios para incentivar conocimientos y disertaciones sobre el pasado?* *Universitas*, 25, 17. <https://doi.org/10.17163/uni.n25.2016.01>
- Vaca Sotomayor, M. (2020). *CIDAC y Artecampo: Primero, las artesanas. 40 años de una experiencia de desarrollo social y recuperación cultural, en Santa Cruz, Bolivia*. *Revista Aportes de la Comunicación y la Cultura*, 9-31.
- Villalta Rojas, H., Ayreyu, H., Mandepora, M., & Jarandilla, C. (2020). *Textil Iloseño*. *Revista Aportes de la Comunicación y la Cultura*, 81-108.

Notas sobre neuroeducación y museos



Ricardo Rubiales García Jurado
Museógrafo y Educador Independiente
México

Los resultados de las investigaciones sobre cómo aprende el cerebro en las últimas cuatro décadas, han transformado radicalmente formas y modos de hacer en la educación; no solo en la escuela, sino también en el campo museístico.

Dichos aportes cuestionan métodos y aproximaciones sobre lo que se entendía como aprendizaje, la conformación de una serie de mitos sobre el cerebro, la forma como construimos sentido y nuestra profunda relación con objetos e imágenes -la materia prima del quehacer museístico-.

Cinco perspectivas provenientes de las neurociencias tienen la posibilidad de enriquecer significativamente el quehacer educativo de los museos.

Un primer elemento a considerar de este paradigma sobre el aprendizaje se da en la interacción recíproca entre diversas disciplinas como la neurociencia, la psicología, la sociología, la biología y la educación (Gazzaniga, 2015). Este ejercicio de colaboración y diálogo académico puede inspirar proyectos ínter y transdisciplinarios en museos, posibilitando salir de nuestras tipologías curatoriales (arte, ciencia, historia...) en pos de proyectos híbridos que apelen a nuevas formas de desarrollar, problematizar y curar contenidos.

Por otro lado, en cuanto a las y los usuarios podemos subrayar cómo la conformación individual de cada persona, a nivel cerebral, es uno de los paradigmas sobre nuestra comprensión del aprendizaje. Aunque compartimos los modelos de organización del cerebro y las áreas involucradas en el aprendizaje, cada cerebro es único y tiene una estructura de gestión específica. Cada experiencia, encuentro y vivencia modelan las formas y aproximaciones que utilizamos para aprender.

Por ello, el descubrimiento que cuestionó la explicación más común sobre el funcionamiento del cerebro en varios siglos fue la neuroplasticidad. A diferencia de la postura del locacionismo, que proponía que cada área del cerebro tenía funciones exclusivas y determinadas, la plasticidad cerebral señala la posibilidad de que una persona con alguna pérdida o déficit ocasionado por lesión o accidente pueda recuperar destrezas y habilidades en otra zona funcional del cerebro. Incluso, podemos mencionar el hecho de que personas con un solo hemisferio pudieran vivir su vida normalmente (Battro, 2001).

Así, un elemento clave de dicho descubrimiento es que el aprendizaje es un proceso de cambio y transformación continua; el cerebro puede aprender durante toda la vida y no solo en la infancia. Esto significa que las ventanas de desa-

rollo serán puntos de referencia y enfoque para determinados procesos y aprendizajes, pero nunca obstáculos o determinantes exclusivos.

En ese sentido, una enorme cantidad de trabajo en la educación en museos se ha enfocado en la atención a grupos escolares en múltiples formas. No obstante, en contraste, existe una visión corta y limitada sobre el cómo detonar procesos de aprendizaje en adultos. Por lo general, eso se limita al esquema de visitas guiadas, una conferencia o un conversatorio. Podría considerarse que la diversidad de formas alternas para aprender en los adultos sería -todavía- un territorio inexplorado en la acción educativa del museo.

Analicemos un momento otra perspectiva del aprendizaje desde las neurociencias: los procesos de construcción de sentido señalan al cerebro como un sistema complejo y dinámico que se modifica a partir de la diversidad de experiencias. Dicha transformación se da de forma física en la extensión y alcance de diversas conexiones a partir de la experiencia sensorial (olores, miradas, contactos, sonidos) pensamiento y emociones.... (Ferré y Ferré, 2013). Ciertas conexiones neuronales se refuerzan mientras otras se anulan y desaparecen por la falta de uso. La conexión entre neuronas es una manifestación física del aprendizaje a partir de las experiencias cotidianas, por tanto, el aprendizaje no se reduce a un lugar llamado escuela, sino que ocurre (o puede ocurrir) en una enorme cantidad de experiencias a lo largo de la vida (Portellano, 2005).

En ese sentido, la experiencia del museo con su enorme cantidad de objetos, imágenes, historias y referencias desconocidas para las diversas comunidades de públicos nos invitan a repensar y reconsiderar la inclusión de lo sensorial, lo emocional y lo intelectual como partes esenciales de una experiencia integral de aprendizaje.

Por otro lado, podemos subrayar que aprendemos cuando tenemos la oportunidad de vincular aprendizajes y conocimiento previos con nueva información. Este “anclaje” a lo conocido será elemental para diseñar cualquier estrategia educativa (Dólera-Serrano, Llamas-Salguero y López-Fernández, 2015).

En nuestro quehacer es común pensar que el brindar algunos datos será suficiente para la comprensión y aprendizaje de un tema lejano o incluso desconocido. Pero la realidad es que eso no ocurre... será muy difícil para nuestros públicos acercarse a ciertos temas en medio de un vacío conceptual. Además, es importante considerar que aquel primer aprendizaje, ese primer encuentro también toma un tiempo de asimilación. Un obstáculo es la familiaridad con el tema por parte de los profesionales o expertos a quienes, al conocer a detalle tal información, podría parecerles “obvio” que el resto de personas lo conozcan y de ahí surge la falta de empatía para colocarse en la posición del aprendiz.

Esto nos lleva a otro elemento que hemos descubierto en los últimos años sobre el aprendizaje: el contexto, que incluye el entorno físico, es una determinante clave en los procesos de construcción de sentido.

Promover sinergias de aprendizaje requiere de movimiento y experiencias sensoriales además de generar espacios de intercambio, diálogo e incluso modelado (Díaz -Jara, 2016). Dicho principio refiere al descubrimiento de las neuronas espejo. El aprendizaje en nuestra especie se da en el marco de la empatía y la imitación (Gazzaley y Rosen, 2016).

Así, el diseño del espacio y sus consideraciones nos lleva por un lado a una reflexión pedagógica del lenguaje museográfico y las dimensiones sensoriales del entorno y por otro a la creación de entornos que faciliten el intercambio de ideas, el diálogo y procesos colaborativos para el aprendizaje.

“El diseño del espacio y sus consideraciones nos lleva por un lado a una reflexión pedagógica del lenguaje museográfico y las dimensiones sensoriales del entorno.”

Referencias

- Battro, A. (2001) *Half a Brain is Enough: The Story of Nico*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Díaz-Jara, M. (2016) *La importancia del desarrollo neuromotor en el ámbito educativo*. En P. Martín-Lobo y E. Vergara-Moragues (Coords.) *Procesos e instrumentos de evaluación neuropsicología educativa*. (pp. 80-92) Centro Nacional de Innovación e Investigación Educativa. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Dólera-Serrano, L., Llamas-Salguero, F. y López-Fernández, V. (2015) *Nuevas metodologías de innovación educativa mediante la relación entre inteligencias múltiples, creatividad y lateralidad en educación infantil*. *ReiDoCrea*. 4 (40), 311-328.
- Ferré, J. y Ferré, M. (2013) *Neuropsicopedagogía infantil. Bases neurofuncionales del aprendizaje cognitiva y emocional*. Barcelona: Lebón.
- Gazzaniga, M. (2015) *Relatos desde los dos lados del cerebro. Una vida dedicada a la neurociencia*. Barcelona: Paidós.
- Gazzaley, A. & Rosen, L. (2016) *The Distracted Mind: Ancient Brains in a High-Tech World*. MIT Press: Cambridge.
- Portellano, J.A. (2009) *Cerebro derecho, cerebro izquierdo. Implicaciones neuropsicológicas de las asimetrías hemisféricas en el contexto escolar*. *Psicología Educativa*, Vol. 15 (1), 5-12.

Museo, educación e identidad



Rufino Ferreras Marcos
Jefe del área de Educación del Museo Thyssen
España

El museo, desde sus orígenes, ha tenido una finalidad educativa que en demasiados casos se ha quedado en una intención y en otros como un auxiliar de otros contextos. Lo educativo en museos ha sido entendido por la sociedad, el sistema educativo formal y la propia institución museal, desde una perspectiva bastante limitada en términos educativos, reduciéndolo a lo académico, a lo meramente formativo, o en el mejor de los casos, en el didactismo. De este modo se ha configurado una educación desde los museos y centros de arte sin identidad educativa propia, carente de objetivos educativos reales no más allá de los muy generales y más propios de la divulgación de acercar y hacer comprensibles arte y patrimonio al conjunto social. Hoy en día los museos siguen siendo espacios cargados de academicismo, donde la erudición prima sobre la democratización del conocimiento y donde el saber que alberga es reactivo a la incorporación de otros saberes, desde los normativos provenientes de otras disciplinas hasta, y sobre todo, los generados desde los saberes populares. En este contexto se ha desarrollado lo educativo durante décadas, siendo espacio de encuentro -a veces lleno de fricciones y desencuentros- entre, por ejemplo, la universidad y la escuela. Lo que podríamos llamar un “no lugar educativo” en donde la falta de identidad, de definición educativa propia, ha propiciado una acción muchas veces inconexa, llena de intentos y con objetivos que, de tan generales, rozan la vacuidad.

Se habla mucho de lo educativo en museos y centros de arte, pero a mi modo de ver, se ha reflexionado muy poco sobre la misma idea de lo educativo en museos. A una época en la que se llenaban páginas de propuestas didácticas y textos que intentaban hacer más comprensibles el saber en los museos simplemente licuándolo, ha sucedido otra en los que las páginas -ahora electrónicas- se llenan de reflexiones sobre innovación pedagógica, teorías educativas y experimentos educativos llamativos y espectaculares, pero de escaso alcance tanto en el número de personas a los que llegan, como en la incidencia realmente educativa en la sociedad o en otros contextos educativos. Propuestas que casi nunca vienen desde lo educativo y casi siempre desde presupuestos provenientes de la creación artística. En los educadores son cada vez menos apreciados sus valores didácticos y cada vez más valoradas, lo que podríamos denominar, sus virtudes artísticas. Y es que no en vano, vivimos en una sociedad del espectáculo y los museos son cada vez más parte de ese gran teatro social en los que la innovación se confunde con la creatividad y la sostenibilidad con la eficacia y a esta con la eficiencia.

Ese gran teatro neoliberal ha provocado un cambio en la institucionalidad de los museos. A las tensiones que lo académico aporta a la idea de educación en museos, hay que sumar las nuevas tendencias gerenciales en los museos. El museo se encuentra en una encrucijada en la que la dirección desde la academia

está dejando paso a una dirección desde la gestión. En medio, muchas cosas, la misma esencia de museo y al ser en teoría una de sus funciones, lo educativo. Lo educativo ha dejado de ser una función para convertirse en un servicio unas veces y en un producto en otras, pero ambas dejan traslucir el problema de lo educativo no como algo “troncal”, sino como algo accesorio y por tanto prescindible, y naturalmente, precarizable. Cada vez es más importante lo educativo por su capacidad de generar ingresos y visitantes, que por sus potencialidades educativas entendidas esta no como formación, sino como transformación de las sociedades y de sus miembros.

A mi modo de ver, la progresiva deriva de lo educativo en museos de la función hacia el servicio, es que nunca se ha tomado demasiado en serio su papel como algo indisoluble a propio ser. Lo educativo no siempre ha estado en los círculos de poder que se establecen en estas instituciones y siempre ha sido una función que de periférica casi siempre pasaba a accesorio. El museo muy rara vez se articula desde lo educativo. Y en eso, algo de

culpa tiene lo educativo que no ha podido ni sabido llevar a cabo uno de sus objetivos más esenciales: la pedagogía interna, la de la propia institución, la que facilita su cambio. Es cierto que ha habido intentos, pero en demasiadas ocasiones se han quedado en experimentos que querían ser revoluciones y que, o han sido fagotizadas por el sistema y sus institucionalidades, o se han quedado en acciones con escasa trascendencia. Valga como ejemplo la publicación que el MALBA de Buenos Aires editó hace un lustro: “Agítese antes de usar”¹. Para mí, es un libro importante y en su momento fue un revulsivo tanto para mi práctica como para mis procesos de reflexión como educador. En este momento, visto con perspectiva, se trata de un libro que hace que ciertamente te agites, pero que intenta mover y conmovir el sistema educativo, a los educadores, a la sociedad, a las personas... pero que pasa muy por encima sobre lo que considero hay que agitar: el propio museo y su institucionalidad, y de manera transversal la progresiva institucionalización de lo pedagógico como práctica artística.

Son ya muchos años los que llevo dedicados a esta profesión de educador de museos y si algo he aprendido es que tenemos la necesidad y la obligación de definir nuestro papel en el cada vez más complejo mapa de lo educativo, de buscar nuestra propia identidad dentro y fuera del museo. Sin ella y sin buscar nuevas maneras, métodos y formatos educativos, esta función que aún se intuye en la nueva definición del museo del ICOM², acabará por diluirse. Hace mucho que entendí que la formación es solamente una parte de la educación, pero también que la formación ayuda enormemente a entender y entendernos, y que sin un componente crítico es ineficiente para hacer mejores nuestras sociedades, para transformarlas. Del mismo modo comprendí, gracias a Nuccio Ordine³, que la transmisión de conocimientos normativos es imprescindible como combustible para una educación crítica... sin esos elementos un individuo, más que en un crítico, se convierte en un criticón ya que opinar es imposible sin tener elementos sobre los que hacerlo, cayendo irremediabilmente en el nominar de los “reality shows”.

¹ VVAA (2016). *Agítese antes de usar: Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina*. Buenos Aires. Malba.

² «Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos».

³ Nuccio Ordine (2013). *La utilidad de lo inútil*. Madrid. El acantilado.

El museo debe buscar un lenguaje educativo propio, sin experimentos vacíos y sin abandonarse a colonialismos educacionales de lo académico, y para ello debemos crear nuevas formas, romper y crear nuevos formatos educativos al margen de los tradicionales y propios de la educación formal.

No quiero decir, ni mucho menos, que las nuevas maneras de hacer pedagogía, sus nuevos enfoques, desde las pedagogías radicales, las decoloniales o las feministas -por enumerar solo algunas- no deban formar parte del museo. Lo que afirmo es que, si forman parte de nosotros, deben ser, por necesidad, comprensión y aceptación real y crítica, no impuesta por contextos o agentes exógenos al museo o simplemente por moda. En definitiva, un museo ni es un centro de ocio ni es una escuela, por mucho que algunos renombrados artistas, evangelistas de lo que ha venido en llamarse artEducación, envuelvan centros de arte y museos con pancartas que lo vocean al mundo.

El valor de una comunidad interna participativa



Legna González Cuellar
Catedrática Investigadora UPAEP
México

La crisis causada por el Covid-19 está cambiando el escenario económico tanto en las expectativas como en los comportamientos de las personas, debido a la distancia social y al gran consumo de lo que se produce de forma digital, de este modo, las organizaciones siempre han mostrado una gran dificultad para los cambios, en su gran mayoría por la falta de conocimiento de su entorno.

El entorno es todo aquello que rodea a una persona o a un objeto particular. Además, no debe olvidarse que existen diversos factores que favorecen los cambios significativos tanto de las personas como de las organizaciones, en relación al entorno donde se encuentran inmerso. Hablando de las organizaciones, ellas se desarrollan en entornos que se caracterizan por la volatilidad, la incertidumbre, la complejidad y la ambigüedad, conocidos como VUCA.

Para hacer frente a esta situación existen dos maneras: una formación constante y afrontar los cambios haciendo frente a los problemas y dificultades que se van presentando.

La figura del líder cobra una gran relevancia para lograr que las organizaciones sobrevivan a estos cambios imprevistos, ya que los líderes son los que tienen la capacidad de trasladarse al futuro y construir el presente con estrategias.

Los líderes de los museos se están enfrentando a desafíos complejos, las diversas formas en que deben conectar el pasado con el futuro se convierten en un verdadero reto, por lo que se requieren habilidades y aplicación de herramientas para atraer tanto a personal como público. En tal sentido, el entorno exigirá un cambio drástico a todos los museos para seguir adelante.

Una de las tareas más importantes de los líderes de los museos es tener, en primer lugar, gente con capacidades específicas o en su defecto desarrollar habilidades para responder a las necesidades y cambios que se exigen hoy en día:

- La capacidad digital se deberá desarrollar para atraer a público en espacios virtuales a través de diversas tecnologías y lograr que el público se sienta un elemento más participativo que un espectador.

- La capacidad de identidad implica que los líderes deben ser capaces de generar cuestiones de identidad para estimular conversaciones a través de colecciones, espacios y redes con la finalidad de generar debates para construir nuevos conocimientos.

- Capacidad de asociación, la forma de enriquecer el trabajo con audiencias familiares y ampliar sus actividades de participación atrayendo nuevas partes que estén interesadas en cumplir diversas formas de interactuar en los museos.

Los museos deben colaborar con los integrantes de esta comunidad, de manera que hablamos de administradores y otras partes interesadas para poder desarrollar actitudes para detonar diversas formas de atraer a públicos variados.

Uno de los principales elementos que deben trabajar los museos es en cómo convertirse en instituciones culturales participativas, con la finalidad de lograr una reconexión con los visitantes para que se pueda crear, conectar y compartir alrededor de contenidos.

El objetivo es, mediante técnicas de participación, satisfacer expectativas activas de los visitantes, para la promoción de los objetivos esenciales de la institución, su misión, visión y valores.

Las personas utilizan la institución como lugar de encuentro para el diálogo en torno a los contenidos presentados. En lugar de ser “sobre” algo o “para” alguien, las instituciones participativas se crean y gestionan “con” los visitantes, (Eve Museos e Innovación, 2019).

Los visitantes buscan experiencias significativas y que las interacciones sean mucho más participativas, por lo que se debe lograr esta participación desde adentro, empezando de forma interna. En lugar de comenzar describiendo lo que una institución o proyecto puede proporcionar, los procesos de diseño centrados en la audiencia comienzan con el mapeo de las audiencias de interés y la lluvia de ideas sobre las experiencias, la información y las estrategias que más resonarán en ellas.

Es importante poner atención a las necesidades de los visitantes, localizar aquellas personas que no se encuentran familiarizadas con las instituciones culturales e intentan acercarse y tratar de identificar los significados y aprendizajes que pueden dar los museos; se trata de desarrollar a este tipo de visitantes a través de la familiarización con los contextos, de manera que descubran qué contribuciones pueden hacer estos a sus vidas y la forma en que la cultura puede colocarse en un lugar relevante en sus vidas. Al mismo tiempo, es importante identificar sistemas que permitan a los individuos sentirse valorados, satisfacer sus intereses y desarrollar una cultura participativa.

El primer paso en el desarrollo de un proyecto participativo es considerar la gama de formas en que los visitantes pueden participar con las instituciones. Un participante que escribe su reacción a una actuación en una ficha es muy diferente de una que dona sus propios efectos personales para formar parte de una exhibición.

Los proyectos colaborativos y cocreativos ayudan a los participantes a desarrollar habilidades de investigación científica más amplias, a la vez que se involucran activamente no solo en la investigación y la observación científica, sino también en el análisis y desarrollo de la metodología de investigación.

Para instituciones con misiones educativas, las técnicas participativas tienen la habilidad particular de ayudar a los visitantes a desarrollar habilidades específicas relacionadas con la creatividad, la colaboración y la innovación.

La forma más común en que los visitantes participan con las instituciones culturales es a través de la contribución, de modo que ayudan al personal a probar ideas o desarrollar nuevos proyectos y comparten entre sí sus pensamientos y trabajos creativos en foros públicos. Los visitantes contribuyen con:

- Retroalimentación en forma de comentarios verbales y escritos durante las visitas y en los grupos focales.
- Objetos personales y obras creativas para exhibiciones y proyectos de colección colaborativos.
- Opiniones e historias en foros de comentarios, durante recorridos y en programas educativos.
- Memorias y fotografías en espacios reflexivos en la Web.

Utilizar técnicas participativas puede generar una incertidumbre que a muchos directores de museos pudiera no gustarles, ya que exige cambios y transformar la forma en cómo se ven hoy en día los museos (Nina Simon, Museo participativo 2020).

Así, se ve que en el futuro el museo sea una institución totalmente participativa, una que utilice el compromiso participativo como vehículo para las experiencias de los visitantes. Imagine un lugar donde los visitantes y los miembros del personal compartan sus intereses y habilidades personales. Un lugar donde las acciones de cada persona se conectan en red con las de los demás en contenido acumulativo y cambiante para mostrar, compartir y mezclar.

Gracias a la activa participación de 116 Comités del ICOM, se acercan a las últimas etapas de consulta del proceso de creación de la propuesta de una nueva definición de museo: (ICOM, 2022).

Propuesta 1

Un museo es una institución accesible, inclusiva y sin ánimo de lucro que suscita el descubrimiento, la emoción, la reflexión y el pensamiento crítico en torno al patrimonio material e inmaterial. Al servicio de la sociedad y en colaboración activa con diversas comunidades, los museos investigan, coleccionan, conservan, exhiben, educan y comunican. Los museos operan de manera profesional y ética, promoviendo la sostenibilidad y la equidad.

Propuesta 2

Un museo es una institución accesible, inclusiva y sin ánimo de lucro que suscita el descubrimiento, la emoción, la reflexión y el pensamiento crítico en torno al patrimonio material e inmaterial. Al servicio de la sociedad y en colaboración activa con diversas comunidades, los museos investigan, coleccionan, conservan, exhiben, educan y comunican. Los museos operan de manera profesional y ética, promoviendo la sostenibilidad y la equidad.

Propuesta 3

Un museo es una institución sin fines de lucro, permanente y al servicio de la sociedad que investiga, colecciona, conserva, exhibe y comunica el patrimonio material e inmaterial. Abierto al público, el museo es accesible e inclusivo, y fomenta la diversidad y la sostenibilidad. Los museos operan profesional y éticamente con la participación de comunidades, ofreciendo experiencias variadas a sus audiencias para la educación, el disfrute y la expansión del conocimiento.

Propuesta 4

Un museo es una institución inclusiva, sin fines de lucro y abierta al público que investiga, colecciona, preserva, exhibe y comunica el patrimonio material e inmaterial, facilitando reflexiones críticas sobre la memoria y las identidades. Los museos están al servicio de la sociedad, proporcionando experiencias educativas y de intercambio de conocimientos. Impulsados por las comunidades o forjados de manera conjunta con sus audiencias, los museos pueden adoptar una amplia gama de formatos con el fin de fomentar la igualdad de acceso, la sostenibilidad y la diversidad.

Propuesta 5

Un museo es una institución abierta y accesible, sin ánimo de lucro, que colecciona, investiga, preserva, exhibe y comunica el patrimonio material e inmaterial de las personas y el medio ambiente en beneficio de la sociedad. Los museos están comprometidos con prácticas éticas y sostenibles y funcionan de manera inclusiva y profesional para crear experiencias gratificantes y educativas que fomenten la curiosidad y el descubrimiento.

Sin duda el reto ya se encuentra lanzado, por ello es importante la adaptación al cambio, no negarse a estos procesos de transformación, en donde hoy los visitantes se convierten en participantes y no solo son observadores de la cultura, acercar a otros que buscan comunicar y contribuir y ser parte de la cultura.

La evolución y el futuro de los museos



Mila Milene Chiovatto
Pinacoteca del Estado de São Paulo
Brasil

La definición de museo es el texto básico que explica el concepto, la idea, de museo. Al traducir el concepto de museo en una definición, explicamos cuál es el significado de esa palabra que así puede ser utilizada en varias oportunidades.

Al definir algo se le impone límites, o sea, se reconoce lo que es, pero también lo que no es. En el caso de los museos, la definición es fundamental para la construcción de sus planes museológicos internos y el establecimiento de parámetros para su actuación; por otra parte, externamente, en términos de los distintos países, la definición es fundante para la construcción de políticas públicas que pueden ayudar (o no) a subsidiar, incluso económicamente, esas instituciones.

Para las relaciones internacionales la definición es fundamental para poner en acuerdo a los profesionales, conectarlos y construir bases para distintas relaciones, desde préstamos y tránsito de objetos patrimoniales, exposiciones y actividades educativas hasta la creación de patrones técnicos internacionales para esas instituciones.

Pero como todo concepto (el amor, la familia, la educación, la fe, etc.), el museo necesita seguir redefiniéndose, por un lado, para acompañar el desarrollo natural de las sociedades y de las mentalidades, y por otro, para acompañar el desarrollo de las instituciones mismas. Ni los museos, ni las sociedades son lo mismo de aquellas del siglo XVII, del XIX y ni siquiera del siglo XX.

Así, es fundamental que cada vez más, y siempre, nos preguntemos: ¿que son los museos? ¿Son los museos necesarios para nuestras sociedades? ¿Qué sociedades? ¿Qué museos? ¿Para qué? ¿Para quiénes?

“El museo necesita seguir redefiniéndose, por un lado, para acompañar el desarrollo natural de las sociedades y de las mentalidades, y por otro, para acompañar el desarrollo de las instituciones mismas.”

Museos y futuros

Abajo elegimos algunas tendencias propuestas por los futurólogos, muchas de ellas hoy en estadio seminal, para pensar juntos cómo nuestras instituciones podrían o no adecuarse a esos escenarios:

El desarrollo de la Inteligencia Artificial (IA). Sigue y va a sustituir algunas tareas antes hechas por humanos. Pero, ya fueron verificados prejuicios en ellas, derivados de los inputs hechos mayormente por hombres caucasianos y asiáticos. La idea de transhumanidad se va a tornar cotidiana; la creencia por el carácter sentiente los animales y plantas va a crecer, y ahí se van a incluir las IA y robots. El uso de tecnologías acopladas al cuerpo; y se van a desarrollar herramientas “zero-touch” (cero toque) operadas por voz y por el pensamiento. Eso va a provocar la disminución de la realidad sensible como la conocemos.

El desarrollo del metaverso. La creación de múltiples versiones digitales de uno y sus implicaciones psíquicas; al mismo tiempo en que la propiedad digital en esos universos va a crear mercados paralelos. La explosión de información, involucrando las personalidades no solo la realidad, pero también de sus múltiples realidades virtuales; la capacidad de absorción humana para tanta información y la urgencia en distinguir entre información verdadera de la falsa. Además, el desarrollo de capacidades cada vez más grandes de tránsito de información digital (como 5G, 6G etc.) tienden a cambiar drásticamente nuestra percepción del tiempo.

La popularización de la telemedicina. La inclusión de tecnologías volcadas a la salud en nuestras casas y dispositivos móviles; hogares conectados que nos permitan trabajar, ejercitarnos y aprender desde casa; nuevas ciudades planeadas incluso en el metaverso; vehículos autónomos que no necesitan de dirección humana; la virtualización del dinero tornándose “no fungible”; implica el uso de nuestros datos digitales para bases de cálculo para préstamos, salud y vigilancia.

El crecimiento del uso de tecnología de vigilancia genética. En busca de interrumpir futuras pandemias y el desarrollo de la biología sintética va a considerar el envejecimiento como patología, y, por lo tanto, pasible de tratamiento.

Los cambios climáticos y cuestiones relacionadas con el medio ambiente. Las modificaciones en el clima; la presencia y contaminación por micro plásticos, la necesidad de generar nuevas formas de energía limpia; la presencia en el espacio hecha por empresas privadas más que por gobiernos cambia el panorama de exploración y colonización. Al mismo tiempo, empieza una nueva era de basura espacial.

¿Frente a ese nuevo mundo, tendrían los museos un lugar? ¿Cuál?

¿Qué podrían ser los museos?

¿Cuáles serían sus colecciones?

¿Cuál podría ser su función?

¿Y su definición?

Bibliografía

· DAVIS, Ann. *Defining Museum. Defining the museum: challenges and compromises of the 21st century.* ICOFOM Study Series, 48-2, 2020. Accesible en: <https://journals.openedition.org/iss/2385>

· SOARES, Bruno Brulon. *Introducción. Defining the museum: challenges and compromises of the 21st century.* ICOFOM Study Series, 48-2, 2020. Accesible en: <https://journals.openedition.org/iss/2385>

· Future Today Institute
https://futuretodayinstitute.com/trends/?_ga=2.177726501.1660538942.1660238317-1765724295.1660238317

Encuesta: Percepción de futuro, tiempo libre y hábitos de los profesionales de museos y sus públicos

Emilio Sánchez Ramírez

Director del área de Estudios de Público y Evaluación del MIDE

Horacio Correa Gannam

Laboratorio Creativo Luciérnaga

Paulina Rojas Sánchez

Consultora Independiente

Aileen Ishtar Berrospe Romo

MIDE

Tere Itzel Alva Juárez

Museo UPAEP



Palabras clave:

Públicos, Profesionales de museos, Estudios de Público, Hábitos de consumo, Tiempo libre, COVID-19, Futuro, Visitantes.

Del 5 al 7 de octubre de 2022, el Museo de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP) organizó su ya tradicional Encuentro Internacional de Museos. En su séptima edición, el evento buscó generar diálogo y reflexión en torno al papel de los museos de cara al futuro, su definición, quehacer y devenir. El abordaje de estos temas, que ya se manifestaba pertinente debido, entre otras cosas, a una disminución considerable de la visita a museos a nivel nacional, entre 2017 y 2019¹ adquirió un carácter urgente debido al momento especialmente turbulento que las instituciones museísticas del mundo han atravesado durante la pandemia de COVID-19 y que ha servido como catalizador de algunos de los retos enfrentados por ella.

Cada vez es más habitual que los visitantes ocupen una posición central en los discursos, misiones y programas de trabajo. Por tal motivo, y a invitación expresa de la dirección del Museo de la UPAEP, nos pareció valioso incorporar al ya referido proceso de diálogo y reflexión al gran protagonista de nuestras iniciativas: las audiencias. Con este propósito recurrimos a las herramientas y metodologías que ofrecen los estudios de público para, de manera ordenada y sistemática, hacer a los visitantes copartícipes de la conversación. Además, decidimos explorar los puntos de vista de nuestros colegas profesionales de los museos con la intención de encontrar coincidencias y divergencias sobre los siguientes temas:

- *¿Cómo perciben el futuro los públicos y profesionales?*
- *¿Qué valor tiene la comunidad?*
- *¿Por qué los museos deben acercarse a sus comunidades?*
- *¿Qué tan importante es tener tiempo libre?*
- *¿Qué tan necesarios son los museos?*
- *¿Para quiénes se diseñan?*
- *¿Qué es importante cuando se visitan?*

¹ Según cifras obtenidas por el Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI), los museos del país perdieron entre 2017 y 2019 un 17.2% de su público. Al pasar de 75,119,836 personas a 62,192,394.

El vehículo que utilizamos para recoger la opinión de visitantes y profesionales fue una encuesta integrada por un total de 50 preguntas que se aplicó, tanto de manera presencial como digital, a un total de 394 personas (233 visitantes a museos y 161 colaboradores de al menos 51 instituciones diferentes). Obtuvimos respuestas de siete países del mundo y 24 estados de la República Mexicana. El diseño de la herramienta estuvo a cargo de los autores de este artículo. Para el levantamiento de la información y/o su análisis contamos con la colaboración de cinco instituciones (Alianza de Museos Autónomos y Mixtos -AMAM-, Museo Interactivo de Economía -MIDE-, Museo de la UPAEP, Museo Memoria y Tolerancia -MYT- y el Museo Kaluz), así como de algunos profesionales de museos y otros gestores culturales que amablemente se sumaron a esta iniciativa colectiva.

Somos conscientes de las limitaciones de tiempo, recursos y capacidad logística que enfrentamos para levantar la información, además de los retos que representaba la pandemia en curso. Por esta razón, consideramos esta encuesta como un primer ejercicio de exploración, más que como un estudio lo suficientemente robusto para contar con datos estadísticamente representativos. Para su diseño y aplicación seguimos las recomendaciones del *Visitor Surveys: A User's Manual de la American Alliance of Museums*.² El análisis de la encuesta se realizó con perspectiva de género lo que, en algunos casos, arrojó datos interesantes.

² American Association of Museums, 1990 - 164 páginas.

¿Cómo perciben el futuro nuestros públicos y colegas?

El primer rubro abordado en la encuesta fue la percepción que tanto los visitantes como los profesionales de museos tienen acerca del futuro. Ambos grupos coincidieron en que el mundo se transformará de manera evidente y en el corto plazo. Sin embargo, predomina una perspectiva pesimista sobre los resultados de estos cambios. Esta situación es más pronunciada entre el público encuestado, ya que dos de cada tres consideran que las personas vivirán peor en el año 2050. Asimismo, el 46% considera que no le será posible incidir en construir un mejor futuro.

Tabla 1: ¿Qué tanto crees que el mundo va a cambiar en el futuro?

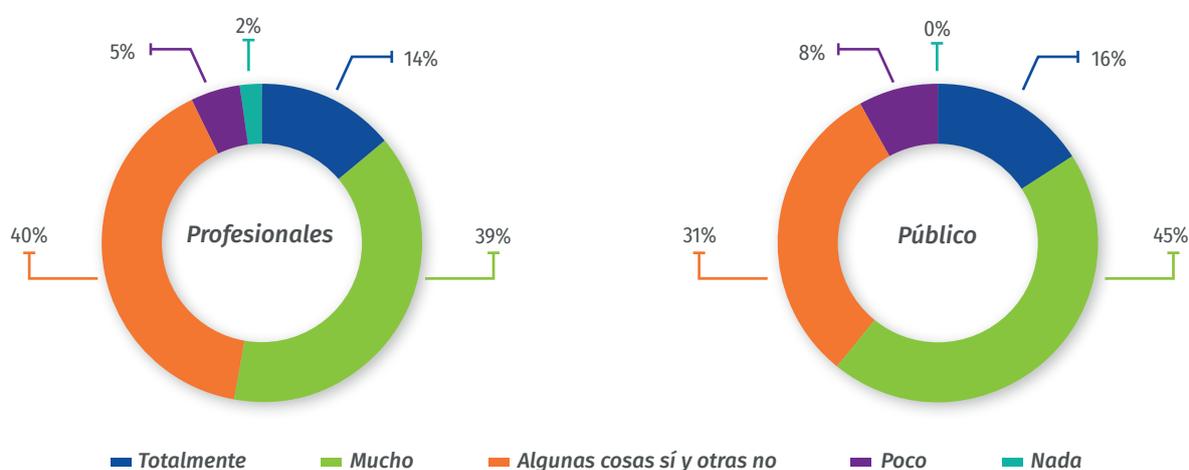
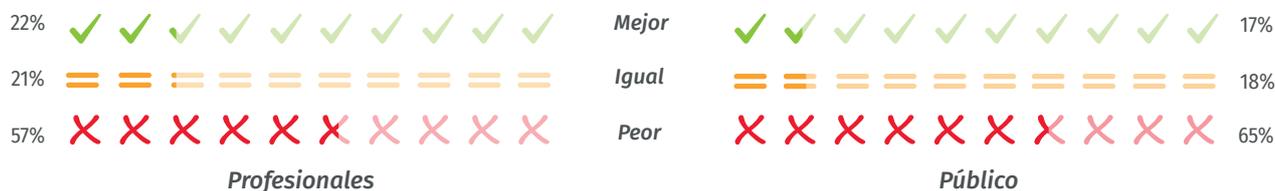


Tabla 2: En general, ¿crees que las personas en el año 2050 vivirán peor, igual o mejor que tú en la actualidad?



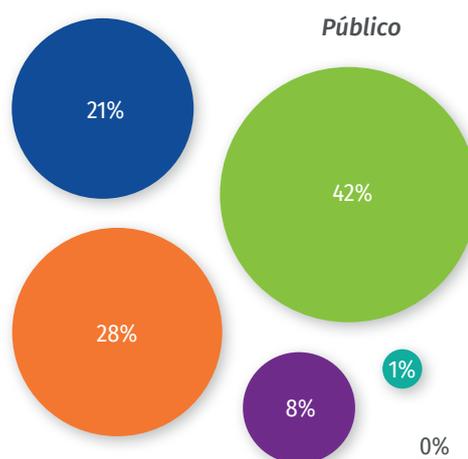
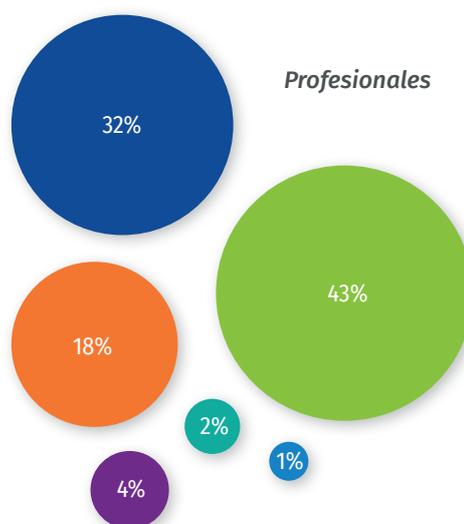
Aunque existe la percepción de que seremos una sociedad con mayor acceso a la tecnología, esto no se traducirá en una mayor libertad de expresión. Prevalecerán la desigualdad, un pobre acceso a la salud y a las oportunidades de trabajo, así como el deterioro de la economía global. El cambio climático es visto por los dos grupos encuestados como el problema que presentará el reto más grande.

¿Qué valor tiene la comunidad?

En ambos grupos de estudio las palabras más utilizadas para definir comunidad fueron: “conjunto” o “grupo”, “unión” o “unidad” y “personas” o “gente”. Sin embargo, al agrupar las menciones que se refieren al apoyo, trabajo en equipo, solidaridad, colaboración y bien común éstas constituyen el grupo más numeroso. Para la mayoría de los profesionales de los entrevistados pertenecer a una comunidad es importante, aunque esta proporción es menor en el segmento del público.

Tabla 3: ¿Qué tan valioso consideras que es formar parte de una comunidad?

Totalmente	■	Un poco	■
Muy	■	Nada	■
Algo	■	No sé	■



Más de la mitad de los encuestados se consideran parte de una comunidad. Nuevamente, este sentido de pertenencia fue más acentuado en el grupo de profesionales. En ambos casos, la escuela, la familia, el trabajo y el lugar donde se vive constituyen las comunidades más mencionadas. Llama la atención que solo el **11%** de los profesionales y el **3%** del público mencionaron a los museos como parte de las comunidades a las que pertenecen.

¿Por qué los museos deben acercarse a sus comunidades?

Aunque el **83%** del segmento de público considera muy importante que los museos se acerquen a sus comunidades, sólo el **25%** conoce alguno que trabaje con ellas. En el caso de los profesionales de museos, solo un tercio identificó una institución que trabajara en este sentido. Entre los principales atributos que ambos segmentos consideran importantes para que los museos se involucren con sus comunidades destacan su vocación de servicio y su papel como difusores de la ciencia y la cultura.

¿Qué tan importante es tener tiempo libre?

La encuesta confirmó que el tiempo libre es percibido como un recurso cada vez más escaso y, por lo tanto, valioso. Ocho de cada 10 encuestados tienen menos de 21 horas libres a la semana, que resultan de restar el tiempo dedicado a atender sus obligaciones y necesidades como dormir, comer, transportarse, trabajar, estudiar o limpiar. Cerca de la mitad de los participantes en la encuesta cuenta con solo 10 horas semanales. Esta situación se incrementa en las mujeres: prácticamente seis de cada 10 entrevistadas se encuentran en ese rango.

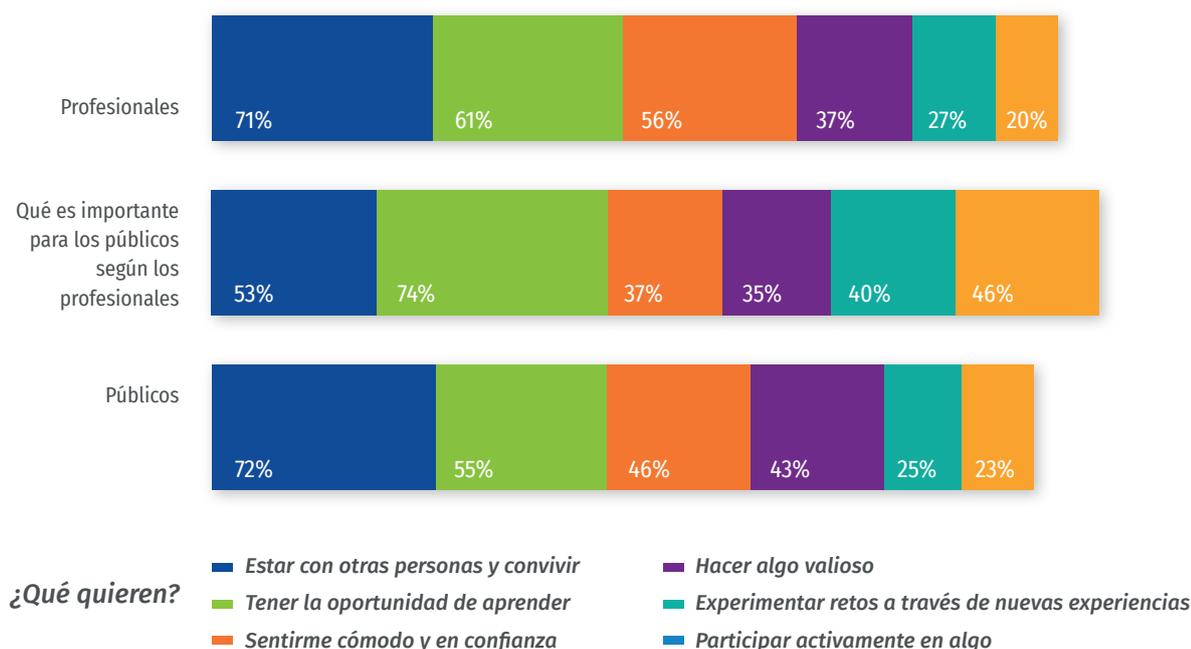
Más allá de la coincidencia en la percepción del poco tiempo libre con el que cuentan ambos grupos de estudio, llama la atención que quienes trabajamos en o para los museos tenemos expectativas sobre la manera en que los públicos utilizan su tiempo libre que nosotros mismos estamos lejos de cumplir.

Cuando los profesionales realizan alguna actividad en su tiempo libre, convivir con otras personas es lo más importante (71%), seguido de tener la oportuni-

dad de aprender (61%) y sentirse cómodos (56%). Sin embargo, al ser cuestionados sobre los atributos que los públicos consideran más relevantes, los profesionales destacaron la oportunidad de aprender (74%), convivir con otras personas (53%) y participar activamente en algo (46%).

Como podemos ver en la **Tabla 4**, aunque hay coincidencias en dos de los tres atributos elegidos y mostrados en la segunda y tercera columnas (Profesionales/Qué es importante para los públicos según los profesionales), la proporción de las respuestas es notablemente distinta. Al revisar lo que es importante para los visitantes, encontramos que sus respuestas son similares a las de los profesionales de museos, lo que demuestra que nuestra idea de lo que quiere hacer el público en su tiempo libre es distinta a lo que realmente hace. Por otro lado, también se hace evidente que nos parecemos a las audiencias cuando adoptamos el papel de consumidores culturales.

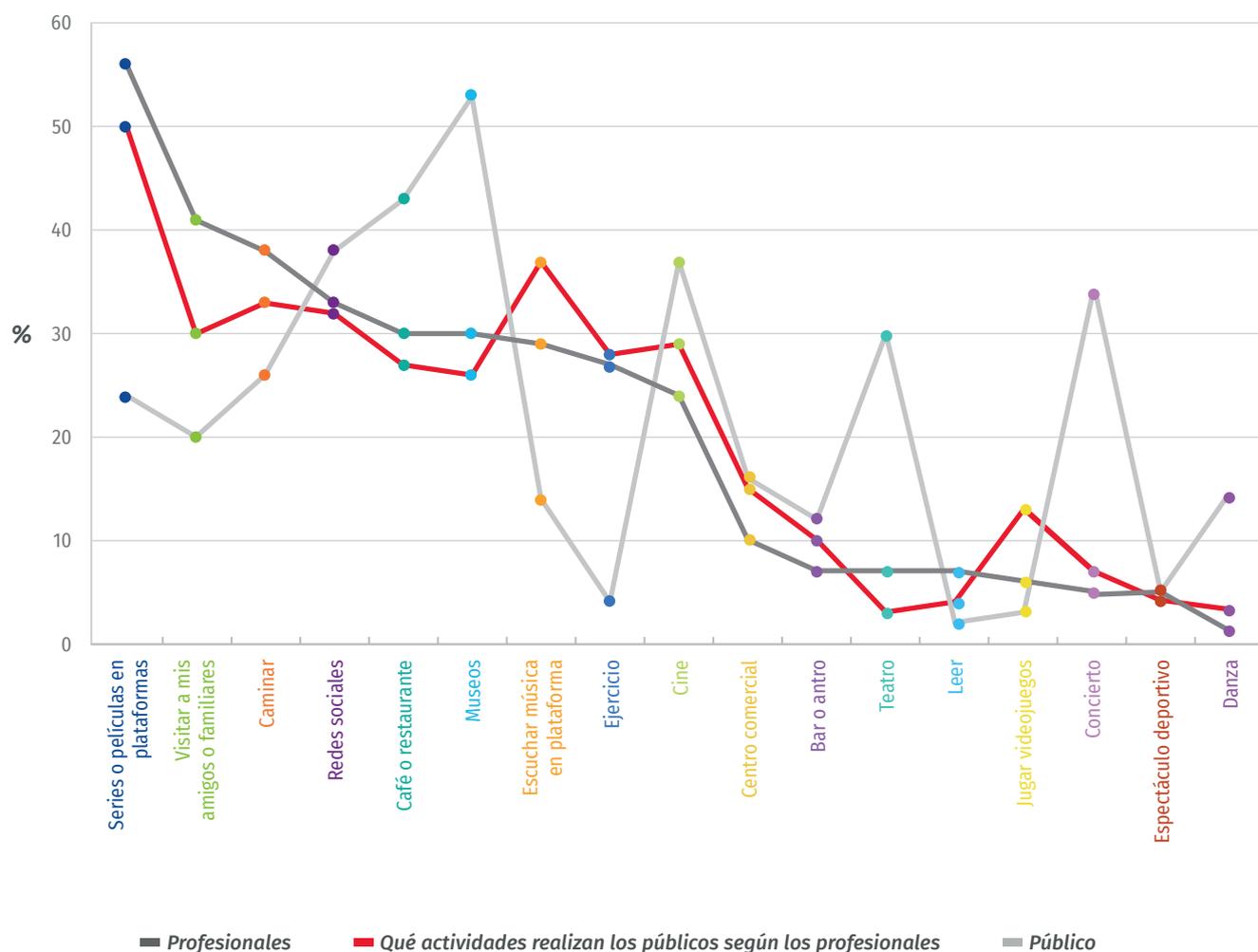
Tabla 4: ¿Qué cosas son más importantes para ti cuando realizas una actividad en tu tiempo libre?



La encuesta nos deja ver que el ocio doméstico -aquel que se realiza desde el hogar, que por lo general es gratuito o requiere de escasos recursos, y que puede incluir opciones digitales-, es muy relevante y constituye la principal competencia en la lucha por el tiempo libre y la atención de las personas. De hecho, tanto para los profesionales como para los públicos ver series y películas representa la primera opción. Entre las actividades más mencionadas se encuentran la visita a amigos y familiares, escuchar música en plataformas digitales, caminar y recurrir a las redes sociales.

La idea que los profesionales tienen sobre las preferencias de los públicos difiere nuevamente de sus hábitos reales. Llama la atención que en el imaginario de los profesionales, visitar museos constituye la primera opción para las audiencias. Como podemos ver en la **Tabla 5** esto es falso.

Tabla 5: ¿Cuáles son las actividades que más realizas en tu tiempo libre?



³ Si bien la visita tanto de profesionales como de los públicos a los museos se ha recuperado durante el desarrollo de la pandemia hasta de haber alcanzado los niveles previos a 2020. Ambos segmentos dejaron de asistir a museos durante la pandemia. Quienes han regresado a los museos en mayor proporción son los públicos.

¿Qué tan necesarios son los museos?

En esta parte de la encuesta, preguntamos a los públicos su percepción sobre distintas instituciones: la escuela, las iglesias, los medios de información, las organizaciones de la sociedad civil, el sector privado, el ejército y los distintos poderes (ejecutivo, legislativo y judicial). En todos los casos, los museos son vistos como imprescindibles. Los encuestados coinciden en que son confiables, amén de aportar mucho a la sociedad y la construcción de un mejor futuro. Su posicionamiento supera de hecho a la mayoría de las instituciones enlistadas.

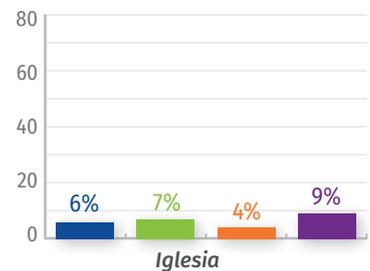
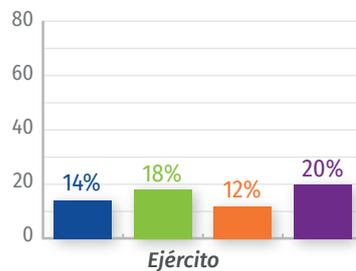
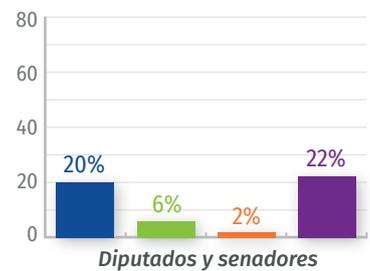
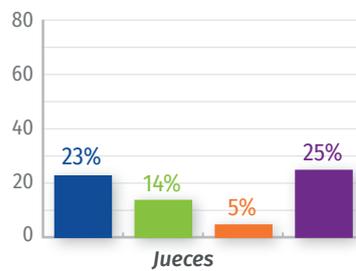
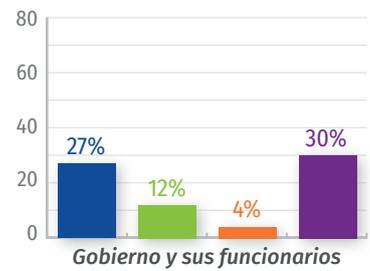
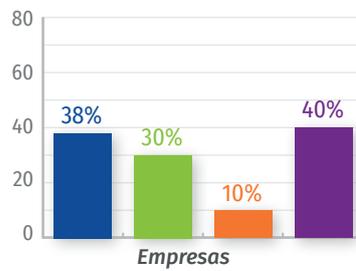
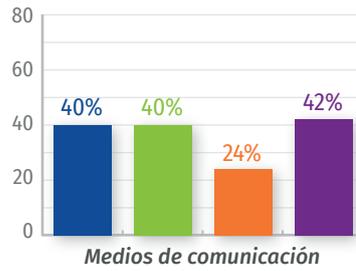
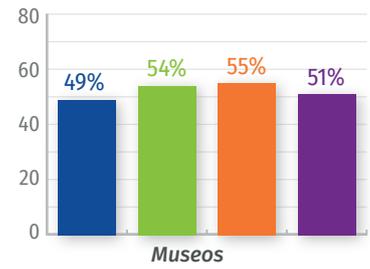
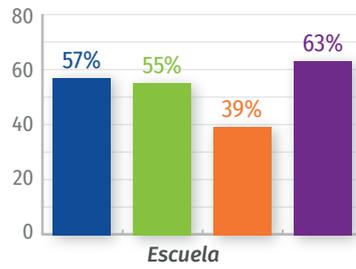


Tabla 6: Percepción de instituciones como necesarias, confiables, que aportan a la sociedad y contribuyen a construir un mejor futuro⁴.

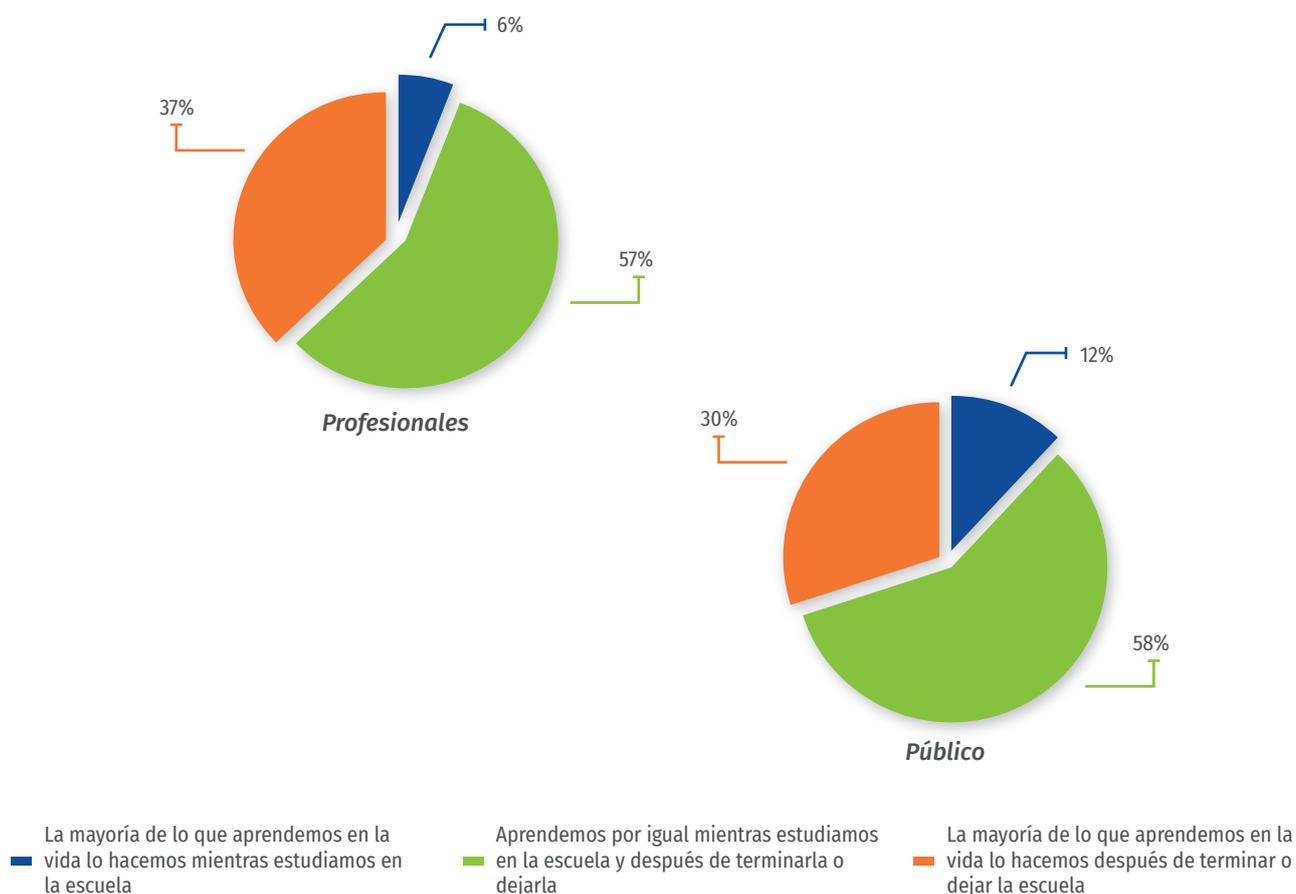
■ Necesarias
■ Aportan a la sociedad
■ Confiables
■ Contribuyen a un mejor futuro

⁴ Los encuestados pudieron elegir entre 4 opciones. Esta tabla incluye únicamente las respuestas de aquellos que respondieron totalmente o mucho.

¿Para quién se diseñan los museos?

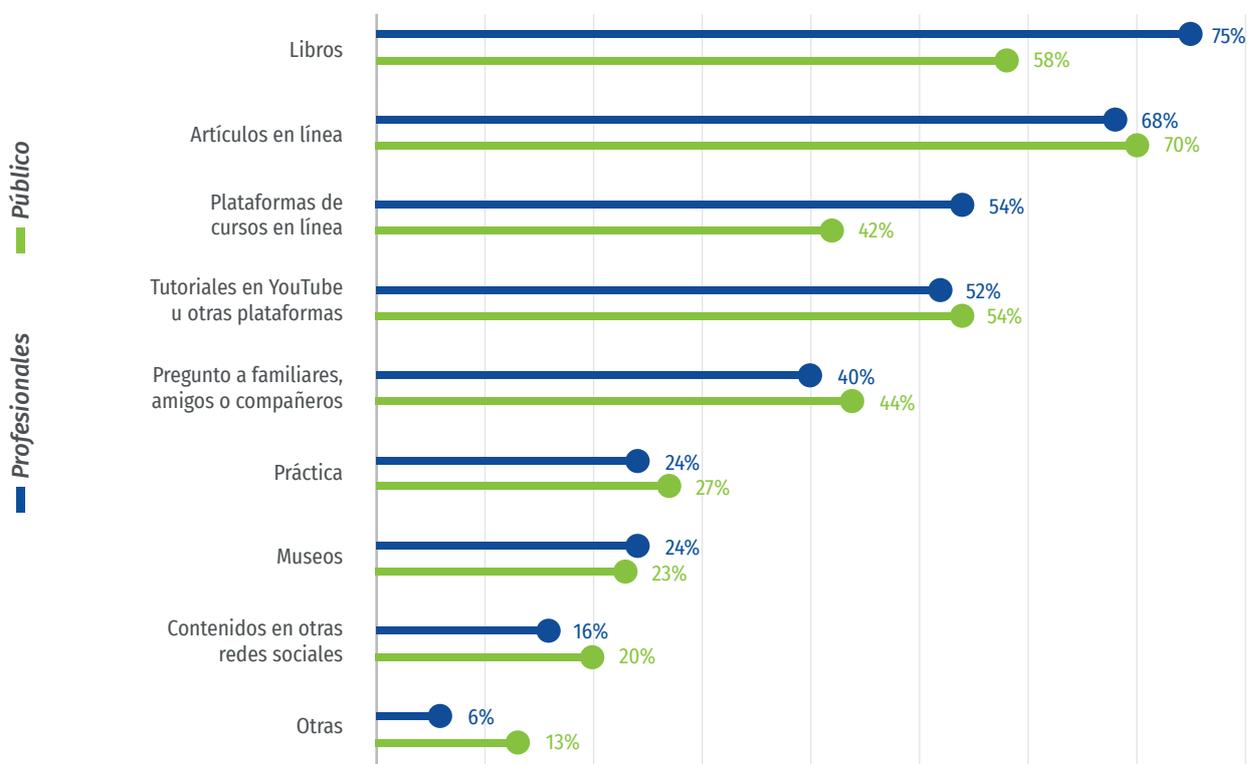
Al hablar del aprendizaje, tanto los profesionales de museos como los públicos coincidieron, en su mayoría, en que la educación formal y no formal tienen un impacto igualmente importante en la vida de las personas. También piensan que aprender es un proceso continuo, que no ocurre únicamente durante los años de formación escolar.

Tabla 7: ¿Con cuál de las siguientes ideas estás más de acuerdo?



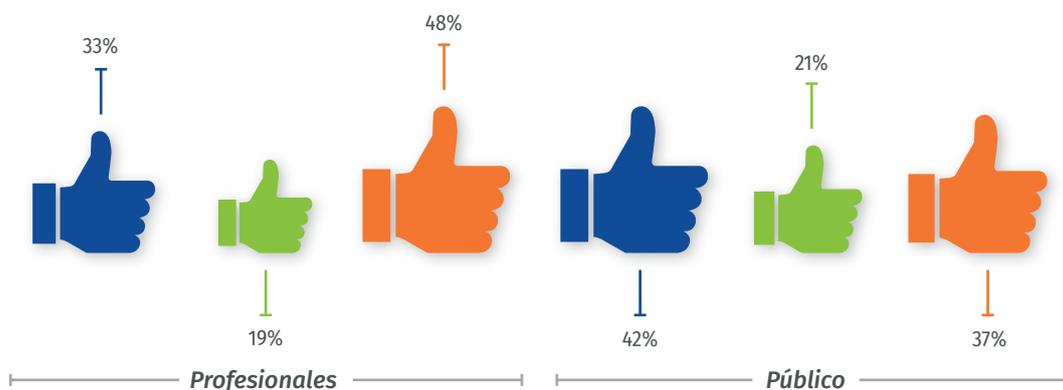
Sin embargo, a la hora de indagar sobre los principales recursos didácticos a los que recurren ambos grupos de encuestados, encontramos que los museos no están entre las primeras seis opciones cuando necesitan aprender algo nuevo que no esté vinculado a la escuela.

Tabla 8: Cuando necesitas saber algo que no aprendiste en la escuela ¿a qué recurres?



Uno de cada tres profesionales piensa que los museos se diseñan considerando las necesidades de sus visitantes. Esta proporción es del **42%** en los públicos. Visto de otra manera, **66%** y **58%** de ambos universos opinan que los museos se planean considerando los gustos e inquietudes de alguien distinto al público que dicen servir.

Tabla 9: ¿Con cuál de las siguientes ideas estás más de acuerdo?

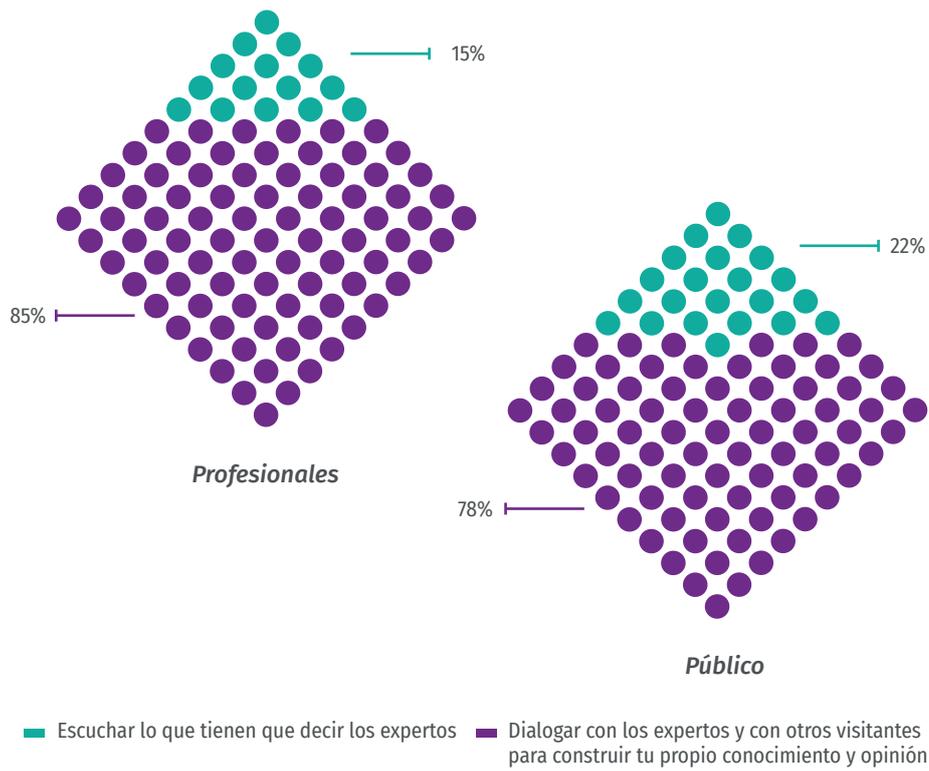


En general los museos están diseñados considerando...

- Las ideas y necesidades de sus visitantes
- Las ideas y necesidades de quienes trabajan en ellos
- Las ideas y necesidades de quienes los dirigen

Por otra parte, la mayoría de los profesionales concibe a los museos como espacios de diálogo entre expertos y sus visitantes. Llama la atención que esta idea es compartida por los públicos, aunque en menor proporción

Tabla 10: ¿Con cuál de las siguientes ideas estás más de acuerdo?
Los museos son lugares para...



Estos son tan sólo algunos de los resultados de una encuesta que, como comentamos en la primera parte de este texto, en realidad fue un ejercicio de exploración pensado para este séptimo encuentro. Más allá de responder de manera inequívoca a nuestras inquietudes, nos ha generado muchas preguntas que podrían ser la base para futuras reflexiones:

- ¿Los museos pueden y deben buscar incidir en modificar la percepción de los visitantes sobre el futuro?
- ¿Qué tan necesario es que los profesionales de museos nos reconozcamos como integrantes de la comunidad que tiene como punto neurálgico al museo para invitar a los públicos a sumarse a ella?
- ¿Por qué existe un desfase entre cómo imaginamos a nuestros públicos y lo que les interesa realmente?
- ¿Por qué si los museos son considerados valiosos por los públicos no se perciben como una opción importante para el tiempo libre?
- ¿Qué hace falta para que los museos no sólo sean relevantes en el discurso de sus públicos, si no que se vuelvan parte fundamental de sus hábitos e intereses?

*Premio internacional de
mejores prácticas en museos
1° Lugar*

*El Consejo de Niñas
y Niños Papalote,
CONNPA –
Espacio de diálogo,
encuentro y cocreación*

Autora: Yosdi Dalila Martínez López

*Proyecto ganador del 1° Lugar en el
Premio Internacional de Mejores Prácticas en Museos*

Resumen del proyecto

Museo de, para y con las niñas y niños.

Papalote Museo del Niño tiene una trayectoria de 30 años ofreciendo al público infantil, a sus cuidadores primarios y a la comunidad docente, las mejores experiencias interactivas de aprendizaje para descubrir, imaginar, participar y convivir, utilizando el juego como principal herramienta.

El Consejo de Niñas y Niños Papalote (CONNNPA) es un proyecto de participación infantil que muestra, con el ejemplo, la riqueza y viabilidad de tomar decisiones y trabajar de la mano de las niñas y niños, respetando su naturaleza infantil, porque la visión de las infancias es inclusiva, práctica y soñadora, y estos factores usualmente se desdibujan de los diálogos adultos.

Las niñas y los niños, junto con Papalote nos asociamos para hacer valer, desde los alcances del Museo, no solo su derecho a la participación, también a la libertad de expresión, el juego y el esparcimiento establecidos en la Convención de los Derechos del Niño.

Palabras clave

Participación infantil, protagonismo infantil, empoderar a niñas y niños, laboratorio creativo, autonomía progresiva, escucha, diálogo.

Objetivo(s)

- Abrir un espacio de participación infantil para dialogar, encontrarse entre niñas, niños y el Museo para concretar proyectos en conjunto que mejoren la experiencia de interacción y aprendizaje.
- Implementar cada ciclo escolar un proyecto colaborativo entre Papalote y los miembros del CONNNPA a partir un análisis del contexto de las infancias.
- Someter a Papalote Museo del Niño a una revisión desde la mirada de las niñas y niños para identificar oportunidades de mejora.

Perfil del público meta

Niñas y niños de 4° y 5° de primaria de escuelas públicas y privadas ubicadas en la alcaldía Miguel Hidalgo, con acceso a internet y computadora.

Metodología

El CONNNPA forma parte de la red de La ciudad de los niños, creada por Francesco Tonucci, cuya metodología fue enriquecida por Papalote, que funciona como un laboratorio de diseño participativo e incluye narrativas de juego para acceder al territorio de las infancias, conocer y profundizar en sus intereses y avanzar en el proceso de diseño de la propuesta que decidan trabajar.

El objeto de estudio se decide a partir de temas curados por el equipo del museo sometidos a votación de los miembros del CONNNPA y sus compañeros de clase, para después analizarlo, examinarlo, proponer, prototipar, evaluar y comunicar bajo la metodología de Design Thinking, haciendo uso del juego, la convivencia y la diversión.

Al concluir cada edición se entrega una propuesta a las autoridades de Papalote con el compromiso de que será implementada, y otra a las autoridades externas en el caso de que supere los alcances del Museo. Cada ciclo escolar el CONNNPA renueva a la mitad de sus miembros para dar espacio a nuevas y nuevos integrantes.

Resultados alcanzados

- 2 ediciones con 28 consejeras y consejeros de 8 a 11 años.
- 928 compañeras y compañeros de clase.
- 1 documento rector con la metodología Papalote sistematizada.
Primera edición “Juego en confinamiento”
- 1 propuesta de fiestas de juego por videollamada para jugar y convivir con más niñas y niños durante el confinamiento.
- 2 fiestas de juego por videollamada implementadas por Papalote.
- 15 niñas y niños que no pertenecen al CONNNPA asistieron a las fiestas de juego por videollamada.
- 1 exposición de carteles sobre el juego y el espacio público.
De la segunda edición “Museos amigables para niñas y niños”
- 1 definición de museo desde la perspectiva de las y los consejeros.
- 1 manifiesto con 13 principios dirigido a los museos para que las niñas y niños los quieran visitar.
- 2 propuestas de intervención en 2 exhibiciones respecto a 2 puntos del manifiesto.
- 1 exhibición nueva en el museo derivada de un ejercicio para explorar el concepto de patrimonio en las infancias y reconocer el patrimonio material e inmaterial de esta etapa de la vida.

Beneficiarios directos e indirectos

Las y los consejeros, al estar inmersos de manera directa en el proceso de participación -ya que desarrollan habilidades de liderazgo, diálogo, escucha, análisis, reflexión y creatividad-, conviven y conocen más niñas y niños de otras escuelas, y al sentirse parte de algo grande, desarrollan un compromiso con sus pares. Por otro lado, el ser reconocidas y reconocidos por Papalote y las autoridades fortalece su autoestima.

Entre los beneficiarios indirectos se encuentran sus compañeras y compañeros de clase representados por los miembros del CONNNPA y a los cuales también se les consulta y son parte de las decisiones.

Otros beneficiarios indirectos son también nuestras audiencias y visitantes. Por ejemplo, en el caso de la primera edición, la propuesta del CONNNPA fue una solución dirigida a las infancias que nos seguían en las redes sociales del museo y que durante el confinamiento se vio afectada la interacción con otras niñas y niños; en el caso de la segunda edición, son las y los visitantes que asistan a la sede Chapultepec, quienes se benefician de los ajustes implementados en las exhibiciones.

*Premio internacional de
mejores prácticas en museos
2° Lugar*

*Laboratorio de co-creación
"Un espacio para las
memorias: tejiendo
puentes con el Centro de
Documentación"*

Autoría: Diana Castaño, Catalina Hoyos García, Daniela Rojas Hinojoza, Juanita Angarita Toro, Jonathan Gamboa Melo, Yuly Andrea Ramírez Buitrago, María Alejandra González, Natalia Guevara Pachón, Nicolle Paola Angulo, María Sofía Sánchez y Alan René Correa.

*Proyecto ganador del 2° Lugar en el
Premio Internacional de Mejores Prácticas en Museos*

*Video tutoriales, estrategia educativa para mejorar la calidad,
en atención a usuarios de una clínica universitaria*

Resumen del proyecto

El Laboratorio de Co-Creación (Lab) fue una propuesta innovadora conformada por un grupo de trabajadoras del Museo Nacional de Colombia y voluntarios del Curso de Formación y Voluntariado durante el 2021. Las prácticas museológicas, artísticas y documentales fundamentaron el espacio resignificando la noción del Centro de Documentación (CD) del museo y activando sus colecciones.

Derivado de esa experiencia de 8 meses se creó la exposición "Un espacio para las memorias: tejiendo puentes con el Centro de Documentación". La cocreación en el laboratorio promovió el diálogo y la participación al tejer una relación horizontal entre los integrantes, teniendo en cuenta sus opiniones y saberes diversos.

Durante la exposición, se reconfiguró la manera en que se conciben las memorias individuales y colectivas, entendiendo que estas pueden ser incluidas y preservadas en el Centro de Documentación y ser parte de la historia del museo y de la nación.

Palabras clave

Centro de Documentación, Laboratorio Co-Creación, memorias colectivas, museos, inclusión, participación.

Objetivo

Generar un espacio colectivo para la experiencia creativa, activación, estudio, reflexión y construcción de sentidos de las colecciones del Centro de Documentación, en un espacio democrático y horizontal, conformado por participantes del Curso de Formación y Voluntariado y trabajadores del Museo Nacional de Colombia, para el diseño de una experiencia expositiva que promueva su conocimiento a otros públicos.

Perfil del público meta

Laboratorio: voluntarios y trabajadores del Museo Nacional de Colombia. Exposición: públicos generales del museo (grupos familiares, escolares y universitarios, adultos mayores, infancia).

Metodología

La decisión de asumir el espacio como un Lab se dio a la luz de las actuales discusiones en el campo museológico y artístico en torno a las prácticas colaborativas o de cocreación, promoviendo el diálogo y la relación horizontal entre los participantes y los diversos públicos.

El proyecto inició en modalidad virtual y luego, se adaptó a sesiones presenciales. Los encuentros empezaron con la presentación de los intereses y las habilidades de los miembros del equipo. Posteriormente, establecimos conexiones entre dichos intereses y se evidenció la convergencia en el tema de la memoria y la relevancia de la materialidad de la memoria. Sobre estos temas formulamos preguntas para tejer puentes entre los intereses del equipo con el CD. Las respuestas se encontraron en las colecciones físicas y digitales, en el sistema de gestión de colecciones del museo y por medio de entrevistas con trabajadores del museo.

Una vez identificados, revisados y seleccionados los documentos construimos el guion curatorial y museográfico de la exposición y creamos estrategias didácticas. Para nosotros, la visibilidad del CD se daba en la conexión con los públicos, compartiendo la concepción de que el CD es un espacio en el que convergen memorias y vivencias de quienes han pasado por el museo.

Resultados alcanzados

- Exposición temporal abierta entre diciembre de 2021 y enero de 2022. El ejercicio curatorial definió cinco temas esenciales: Línea de tiempo, Lo que no ves, Memorias de públicos, Formatos de la memoria y Memorias del auditorio.
- Los integrantes del Lab hicimos mediación durante el mes expositivo, con talleres y charlas se dinamizó la relación con los públicos y otros trabajadores del Museo.
- Durante la exposición logramos activar y visibilizar las colecciones del CD, transmitimos la relevancia de la memoria y los archivos. Los públicos resaltaron la importancia de generar acceso amplio, la necesidad de consulta rápida, cómoda y directa, y el llamado a incorporar nuevas tecnologías de la información.
- Se propiciaron diálogos intergeneracionales sobre la transformación de la materialidad y los dispositivos que registran y albergan los recuerdos.
- A través de la creación colectiva, del trabajo conjunto y del aprendizaje mutuo, compartimos nuestros intereses e individualidades. Este proceso fue una forma de construir y dar sentido a lo que llamamos Museo.

Beneficiarios directos e indirectos

- Grupo de voluntarios del Curso de Formación y Voluntariado en el 2021 y 2022.
- Trabajadores del Museo Nacional de Colombia.
- El Centro de Documentación del Museo Nacional de Colombia.
- Públicos y anteriores trabajadores del Museo cuyas memorias fueron vistas.
- Públicos visitantes en el marco de la exposición temporal.

***Premio internacional de
mejores prácticas en museos
3° Lugar***

¡A la huerta!

Autoría: Jefatura de Espacio Público y Mediación Comunitaria de la Fundación Museos de la Ciudad (Quito, Ecuador) conformada por David Páez, Gabriela Morejón, Gledys Macías, Marcus Uvidia, Sacha Remache, Paulina Escorza y Daniela Carvajal.

Proyecto ganador del 3° Lugar en el Premio Internacional de Mejores Prácticas en Museos

Resumen del proyecto

Es un programa que se ejecuta desde hace 8 años en las huertas comunitarias de los cinco museos que conforman la Fundación Museos de la Ciudad. Concebimos las huertas como espacios de encuentro e intercambio de saberes y experiencias sobre agricultura urbana, donde confluyen ideas y propuestas de las comunidades con las que trabajamos. Desde una perspectiva ecofeminista, su importancia radica en reconocer que somos seres ecodependientes e interdependientes, por lo tanto, no es posible pensar nuestra vida sin la naturaleza y sin la comunidad. Es una invitación a cuestionar nuestra relación entre humanos y el mundo vegetal, imaginando maneras de fortalecer y reconectar estos vínculos al servicio del bien común y la sostenibilidad de la vida.

Desde 2019 destaca el trabajo con grupos de mujeres para implementar huertas comunitarias en sus barrios, así como con jóvenes en un proyecto que vincula la agricultura urbana con el género y el trabajo con personas de la diversidad funcional y en situación de movilidad humana

Palabras clave

Museos, comunidades, afectos, agricultura urbana, eco-feminismos.

Objetivo general

Cogestionar espacios comunitarios-afectivos de aprendizaje e intercambio de experiencias y saberes en torno a la agricultura urbana y la agroecología, vinculando los ejes de acción de los museos con las iniciativas comunitarias, desde un enfoque interseccional de género y de derechos.

Objetivos específicos

- Cuidar y mantener huertas vivas comunitarias en los museos como espacios libres de violencia y discriminación.
- Sustener las relaciones entre comunidades que permitan el desarrollo de un modelo de cogestión de las huertas como un bien común.
- Promover procesos educativos colectivos y de intercambio de saberes sobre agricultura urbana.

Perfil del público meta

No identificamos a las comunidades y grupos con quienes colaboramos como públicos, sino como actores de una red de trabajo amplia, en la que los museos nos implicamos. Las personas que se han vinculado a las huertas son muy diversas: grupos de niñas y niños, jóvenes, adultos mayores, grupos de mujeres, personas en situación de movilidad humana, hierbateras¹, personas con discapacidades, instituciones educativas, casas de acogida, vecinas y vecinos de los museos. En las huertas colaboran además los equipos educativos y operativos de los museos, es decir, son espacios cuidados a varias manos.

¹ Mujeres con saberes ancestrales que trabajan con plantas medicinales.

Metodología

Concebimos a los museos como espacios de encuentro y diálogo, como agentes sociales que se implican en sus territorios y en sus luchas. Con nuestros proyectos queremos ir más allá de la “prestación de un servicio” o de “asegurar el acceso a bienes y servicios culturales”, apostamos por la construcción de condiciones para el aprendizaje colectivo, la redistribución y disponibilización de bienes, saberes y experiencias.

El trabajo comunitario motiva la implementación de metodologías donde la institución no produce y ofrece, sino que soporta proyectos de interés colectivo, que tienden a la gestión mancomunada, autónoma y respetuosa de la diversidad. Por ello, comunidades y museos proponemos el codiseño de proyectos sobre intereses y necesidades comunes.

Las huertas son lugares de afectos y de encuentro, también de contención emocional, sobre todo en el contexto de la pandemia. Aquí el aprendizaje es una práctica horizontal y colectiva, basada en los principios de la educación popular, en torno a temas como: el consumo responsable, la soberanía alimentaria, la medicina ancestral asociada al bienestar personal y colectivo, las memorias y los saberes ancestrales, la relación campo ciudad, el manejo de desechos, el consumo de plásticos de un solo uso, las economías colaborativas, regenera-

ción y cuidado del patrimonio natural de los territorios, entre otras.

El modelo de gestión de las huertas es un modelo colaborativo y asamblear, centrado en las personas. Tiene un enfoque de cuidados anclado a la naturaleza de la huerta como un espacio para la salud, el cuidado del ambiente y los ciclos de la tierra, pero también como un ejercicio de cuidados colectivos. Con ello promovemos la integración, el diálogo intercultural y una convivencia libre de cualquier forma de discriminación y violencia.

Las huertas se cuidan y se activan a través de mingas o jornadas de trabajo comunitario. Realizamos encuentros y talleres, recorridos y visitas a otras huertas amigas, procesos colaborativos para crear murales comunitarios, mediaciones y actividades con los equipos educativos de los museos; y generamos productos expositivos y educacionales.

En cada huerta se desarrollan distintos proyectos con diferentes comunidades en ámbitos relacionados con los ejes de trabajo de cada museo. El Museo de la Ciudad ha profundizado la relación con los saberes de la medicina ancestral y las hierbateras. Se han realizado actividades principalmente con adultos mayores e instituciones educativas. Actualmente se trabaja con grupos de personas en situación de movilidad humana,

creando formas de intercambios de saberes, diálogos interculturales y espacios seguros libres de xenofobia.

En Yaku Parque Museo del Agua se trabaja actualmente con mujeres y jóvenes de la Fundación Sol de Primavera en el proyecto “Hablar de género libera”. Junto a otras organizaciones de mujeres han implementado huertos familiares y comunitarios, asociados a proyectos de turismo comunitario y a emprendimientos gastronómicos, en sus propios barrios.

En el Museo Interactivo de Ciencia se ha colaborado con instituciones educativas y casas de acogida de adolescentes y mujeres, quienes, además, son parte de la comunidad vecina. En el Centro de Arte Contemporáneo, la huerta es un espacio educativo y de conexión con las prácticas artísticas contemporáneas, el consumo responsable, el manejo de desechos y la relación entre reciclaje y arte.

Finalmente, el Museo del Carmen Alto ha trabajado de manera presencial y virtual, por más de tres años, con jóvenes con discapacidad intelectual de la Fundación EINA vinculando su programa de vida independiente con las prácticas de la agricultura urbana. En la actualidad desarrolla el programa comunitario “Del rito a la cocina” que vincula saberes y afectos con el sistema de la alimentación.

Resultados alcanzados

Además de contar con un gran número de personas vinculadas a nuestras huertas, así como un importante número de talleres, encuentros semanales, recorridos mediados, eventos, mingas, productos educomunicacionales y expositivos, nos permitimos destacar los siguientes resultados, como los más significativos desde el enfoque comunitario²:

- Comunidades comprometidas en el modelo de gestión de huertas comunitarias centrado en las personas y en el cuidado colectivo, como una postura política y ética para sostener la vida, dentro y fuera del museo.
- Huertas vivas como espacios habitados, territorios de contención, encuentro y afectos, libres de violencia y discriminación
- Una propuesta educativa horizontal, adaptada a la gestión de las comunidades y al enfoque interseccional de género, de derechos vinculado a los saberes ancestrales, que genera experiencias educativas significativas

Beneficiarios directos e indirectos

Históricamente, las huertas han sido habitadas por distintas comunidades. Actualmente las huertas tejen una red de más de 15 actores comunitarios, gestores culturales, artistas y otros aliados institucionales públicos y privados. Cuidamos las huertas de manera permanente con 65 vecinas y vecinos. Indirectamente se benefician de este proceso sus familias y personas cercanas.



El **Museo UPAEP** agradece a todas las personas que hicieron posible la realización de esta publicación, resultado del **7° Encuentro Internacional de Museos, Puebla 2022.**

