REVISTA

museos

#37
2018
SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS





REVISTA
museos

Director y representante legal
Carlos Maillet Aránguiz

Editor
Alan Trampe Torrejón
Subdirector Nacional de Museos

Coordinación general
Andrea Torres Vergara

Comité editor
Equipo Subdirección Nacional de Museos

Diseño
Comunas Unidas
www.comunasunidas.com

Ilustración de portada
Marco Villar

Impresión
A Impresores

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

Teléfono: +56 2 29978200
Correo electrónico:
subdireccion.museos@museoschile.gob.cl
Sitio web: www.museoschile.gob.cl

ISSN: 0716-7148

Para la composición de los textos de esta publicación fueron utilizadas las tipografías chilenas *Nikola* de Untype Foundry y *Fuse* de W Foundry.

Las páginas interiores fueron impresas en papel UPM Fine de 150 grs. Cubierta impresa en cartulina couché opaca de 250 grs.

CONTENIDOS

4 **Presentación.** Alan Trampe

ESPECIAL: SEMINARIO DE PÚBLICOS

7 **Del diagnóstico a la acción. Seminario de públicos de museos 2018.** Área de Estudios SNM
10 **Los museos y sus públicos: Resultados de la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017.** Paula Pérez
20 **Museos y estudios de público en el siglo XXI: Apuntes históricos, teóricos y empíricos para pensar su situación en Chile.** Tomás Peters
26 **Laboratorio social en Museo Artequin: ¿De qué color es mi piel?** Yennyferth Becerra y Judith Jorquera
32 **La reapertura del Precolombino: Un museo de, con y para el público.** Paulina Roblero
40 **Cuestionario para visitantes de museos. Avance de resultados al primer semestre de aplicación.** María Paz Undurraga
48 **Entrevista a Leticia Pérez Castellanos, pionera latinoamericana en estudios de públicos de museos: "Desde siempre se dice que los museos ya no son lo que eran, pero tal vez sí lo sigan siendo".** Diego Milos

NACIONAL

57 **Una aproximación a la museología chilena. La realidad de los museos de arte de periferia.** Macarena Ruiz
67 **Evaluación formativa en el Museo Arqueológico de La Serena. Aportes del público al diseño de la exhibición.** Javiera Maino, Natalia Hamilton y Diego Milos
75 **Un estudio exploratorio con niñas y niños en los museos. Imaginarios de la infancia.** Irene De la Jara
83 **Rescate, estudio, montaje. Ejercicios de recombinación museológica.** Patricia Domínguez
91 **Grete Mostny, Laura Rodig y el Centro Nacional de Museología. Museos en movimiento.** Yocelyn Valdebenito
101 **Museo de Historia Natural de Valparaíso. 140 años no se cumplen todos los días.** Juan Pablo Cruz
104 **Algunos aniversarios de museos chilenos en 2018**

INTERNACIONAL

107 **Programa Ibermuseos. 2018: el año de la consolidación**
109 **En torno al incendio del Museo Nacional. Reflexiones sobre la gestión de riesgos del patrimonio brasileño.** Carolina Vasconcellos y Taís Valente

112 PUBLICACIONES

113 PANORAMA

Museo de Aysén abre sus espacios patrimoniales a la comunidad
Museo de Talca en expansión
Museo Benjamín Vicuña Mackenna inaugura nueva propuesta museográfica
La SNM y el RMC en I Encuentro Internacional de Museos en Bolivia
Memoria Chilena publica minisitio "Los museos en Chile"
Museo La Ligua recibe Premio Grete Mostny
Museos de Medianoche en todo Chile

116 CIFRAS



PRESENTACIÓN

ALAN TRAMPE TORREJÓN
Subdirector Nacional de Museos
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

El año 2018 estuvo marcado por la concreción del proyecto de una nueva institucionalidad cultural. El 1° de marzo se constituyó legalmente el nuevo Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, alcanzándose así un logro largamente esperado. Esta nueva institucionalidad vino a corregir algunos de los problemas y las deficiencias que se habían identificado durante años de evaluación y diagnóstico. Para el ámbito patrimonial significó que la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) migrara desde el Ministerio de Educación —donde había habitado por 89 años— al nuevo Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, manteniendo su condición de servicio y su estructura general, pero cambiando su nombre a Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (SNPC). Además, la nueva institucionalidad trajo consigo una Subsecretaría del Patrimonio Cultural, destinada a elaborar políticas públicas para el sector.

En este nuevo escenario, y como consecuencia de los acuerdos asociados a la Política Nacional de Museos —publicada a comienzos de 2018, pero trabajada a partir de 2015—, este año se implementó la primera versión del Fondo para el Mejoramiento Integral de Museos (FMIM), administrado por la Subdirección Nacional de Museos (SNM). Mediante el mecanismo de la concursabilidad, este Fondo pone a disposición de los museos una importante cantidad de recursos destinados al financiamiento de proyectos de mejoramiento en las áreas de equipamiento museográfico, colecciones y capacitación. Esta primera versión benefició a 39 museos inscritos en el Registro de Museos de Chile y que, por lo tanto, son parte del Sistema Nacional de Museos.

Este número 37 de *Revista Museos* retoma una de las líneas de acción relevantes que se han venido trabajando en las últimas décadas por muchos museos de Chile; esto es, los estudios destinados a saber más sobre nuestros públicos para poder mejorar y direccionar la gestión de los museos en beneficio de una mejor relación con los intereses de las personas y así avanzar en el fortalecimiento de una vinculación cercana de confianza y respeto. En el caso de los museos del actual SNPC, este trabajo de interés y vinculación con las comunidades comenzó de manera sistemática a mediados de la década de los noventa con lo que en ese momento se denominó "gestión participativa", que ha sido un insumo fundamental e ineludible en todos los procesos asociados al Plan Nacional de Mejoramiento Integral de Museos Estatales comenzado el año 2001.

En esta edición encontraremos las presentaciones realizadas en el Seminario de Públicos —desarrollado en 2018 y organizado por el área de Estudios de la SNM—; una entrevista a Leticia Pérez, quien participó como invitada internacional en esta actividad, y una evaluación realizada en el marco del desarrollo del proyecto de nueva museografía para el Museo Arqueológico de La Serena.

Otro de los temas relevantes que se ha venido trabajando en los últimos años es el referido a la primera infancia, grupo de interés que no había sido abordado con la suficiente atención y que, sin lugar a dudas, representa a un conjunto de personas clave cuando pensamos en aportar al mejoramiento de la calidad de vida. El estudio sobre los imaginarios infantiles desarrollado por el área Educativa de la SNM es un aporte en esta materia.

En el ámbito nacional, también, esta edición incluye distintas miradas sobre la situación actual y la historia de la museología chilena: una entrevista realizada al equipo del Museo de Historia Natural Río Seco, en Punta Arenas, acerca de su innovadora propuesta museográfica, que integra arte y ciencia; un trabajo relativo a los elementos constitutivos de los museos de arte de la periferia (fuera de Santiago, simbolizado como el centro), y una investigación que documenta la labor de Laura Rodig y Grete Mostny en su dimensión museológica y educativa, desde un acercamiento a la categoría de género.

Seguimos avanzando por las páginas de este número y nos encontramos con un acontecimiento que nos llenó de tristeza, como fue el incendio que sufrió el Museo Nacional de Brasil en Río de Janeiro. Nuevamente nos enfrentamos con desazón a una tragedia que afectó de manera brutal a un legado de patrimonio y memoria relevante para la humanidad. Como siempre, a partir de este hecho catastrófico surgen las preocupaciones por la situación de los museos respecto de su seguridad y la identificación de los riesgos a los que están expuestos. Y así, nuevamente, la prevención aparece como un factor clave para disminuir los riesgos y nos recuerda que nunca debemos olvidarla.

También como parte de la sección internacional, incluimos una reseña de los numerosos hitos que enfrentó el Programa Ibermuseos desde que en diciembre de 2017 celebró una década de cooperación regional. Este 2018, además de las tradicionales convocatorias, publicaciones y reuniones que dan vida al Programa, anunciamos la asunción de la presidencia por parte de Chile para el período 2019-2021.

Como es habitual y retomando el acontecer nacional, la revista informa respecto de aniversarios, premios, publicaciones y otras acciones que son realizadas por museos públicos y privados del país. Esto con el objeto de visibilizar —en la medida de nuestras posibilidades— la amplitud y la riqueza del quehacer de estas múltiples y comprometidas instituciones que resguardan y gestionan el patrimonio y la memoria local, regional y nacional, con y para las comunidades.

Asociado en este caso a la visión de desarrollo estratégico que ha definido la Subdirección Nacional de Museos, brevemente damos cuenta de la apertura del Museo Regional de Aysén en su primera etapa. Se trata de un nuevo museo estatal en una región donde no se tenía presencia y que es el resultado del trabajo mancomunado entre la comunidad local y los servicios públicos con pertinencia en proyectos de esta naturaleza. Nuevamente un proyecto exitoso asociado al Plan Nacional de Mejoramiento Integral de Museos Estatales que hace converger el interés y anhelo de la comunidad con las capacidades técnicas especializadas que el Estado pone al servicio del país.

Además, en el marco del trigésimo aniversario desde la primera edición de la *Revista Museos* y coincidiendo con los 36 años que en agosto de 2018 celebró la SNM, Memoria Chilena publicó el minisitio "Los museos en Chile (1929-1988)", que destaca un conjunto de acciones que impulsaron la profesionalización de la actividad museal en nuestro país. La iniciativa fue fruto de un trabajo colaborativo entre Memoria Chilena y el área de Comunicaciones de la SNM, que desarrolló la investigación.

En sus treinta años, la *Revista Museos* ha permitido conservar una memoria museológica del país y, en ese sentido, los primeros 25 números que Memoria Chilena pone a disposición digitalizados constituyen la posibilidad de acceder al trabajo realizado entre 1988 y 2001 que, hasta ahora, no estaba disponible como conjunto.

Por último, cabe señalar que con este número y luego de cinco años estamos haciendo algunos ajustes de diseño que nos permiten ir actualizando la imagen de la publicación en beneficio de una mejor comunicación de sus contenidos. ***m***









ESpecial:











Del diagnóstico a la acción. Seminario de públicos de museos 2018

ÁREA DE ESTUDIOS
Subdirección Nacional de Museos

La Subdirección Nacional de Museos (SNM) viene desarrollando desde hace años una línea de acción vinculada a los públicos de museos. Algunos avances en este sentido han sido la sistematización y generación de información que apoye a los museos en su labor de acercarse e incorporar a sus audiencias en sus actividades y contenidos. En este contexto, desde el área de Estudios de la SNM se vienen implementando estudios de satisfacción de usuarios y de visitantes de museos, a la vez que se han aplicado cuestionarios de opinión posteriores a renovaciones museográficas, entre otros trabajos.

En primer lugar, hemos podido constatar que en el contexto museal chileno no existe un consenso en torno a cuáles son los problemas que los museos tienen al momento de hablar de sus visitantes. ¿No reciben la cantidad de usuarios que esperan? ¿Existen ciertos tipos de público que no llegan a los museos? Los visitantes, ¿se encuentran insatisfechos con los servicios que entrega el museo?, ¿no comprenden las exhibiciones? Sobre estas problemáticas, a la fecha existe solo evidencia de que hay un 20,5% de la población que asiste anualmente a museos y, por tanto, un 79,5% que no asiste a estos espacios en un año[1]. Sin embargo, cuando se compara este porcentaje con otros países, se advierte que el dato es positivo a nivel regional (en comparación con Colombia y Argentina). Lo mismo sucede cuando se compara la visita a museos con otros espacios culturales: según datos de la misma fuente, los museos son el tercer espacio más visitado después de los cines y los parques nacionales, superando el porcentaje de visitas a bibliotecas y centros culturales, lo que nos muestra un buen escenario en términos culturales. En cuanto a la cantidad de visitantes que reciben los museos, sabemos que al menos las visitas a museos del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural se han casi duplicado durante la última década —de 1.487.273 en 2007 a 2.677.202 en 2017—, lo que se explica por factores de corto, mediano y largo plazo que probablemente hayan afectado también a más museos[2]. Por último, las encuestas muestran que los museos son muy bien evaluados por sus usuarios[3].

1
CNCA, 2018. Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Disponible en: https://www.cultura.gob.cl/publicaciones/enpc-2017/ La cita es de p. 110.

2
Área de Estudios, SNM, 2019. Públicos en los museos del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Santiago de Chile: Subdirección Nacional de Museos. Disponible en https://www.museoschile.gob.cl/628/articles-90028_archivo_01.pdf

3
SNM, 2012-2018. Encuestas de Satisfacción de Usuarios. Santiago de Chile: Subdirección Nacional de Museos. Disponibles en https://www.museoschile.gob.cl/sitio/Contenido/Institucional/90030:Encuesta-de-satisfaccion-de-usuarios.

Ahora bien, una señal relevante es que si bien no existe un consenso en torno a los problemas con los públicos de museos, los trabajadores de museos sí se encuentran interesados en conocer el perfil de sus visitantes y adquirir herramientas para convocar a aquellos que no visitan sus espacios. ¿Por qué este interés? Una hipótesis es que los museos han debido convivir con más espacios surgidos en las últimas décadas como centros culturales, salas de exposición y teatros, entre otros, debiendo reafirmar su identidad en el escenario cultural. Sin embargo, de aquí surgió una segunda constatación: existe poco conocimiento sobre herramientas estandarizadas para hacerse cargo de los visitantes de museos. Muchos museos aplican cuestionarios de satisfacción de usuarios y encuestas que caracterizan a sus visitantes, pero hay pocas encuestas estandarizadas difundidas en el sector de museos que identifiquen a sus visitantes y a los que no lo visitan; herramientas como protocolos de atención a públicos específicos; estrategias sistematizadas para fidelizar al público o para convocar a quienes no vienen al museo, o técnicas para dialogar por medio de una muestra, entre otras.

A la falta de herramientas estandarizadas se suma una problemática común en los equipos de trabajo de los museos, que consiste en abordar el tema de los visitantes parcialmente, desde las áreas educativas, de mediación o de programas públicos. Ante esto, varios trabajadores de museos advierten la necesidad de abordar el trabajo con audiencias de manera transversal al interior de sus instituciones, pues para ellos los visitantes no serían solamente un asunto de mediación, sino un tema de la gestión general del museo. De aquí surge la necesidad de desarrollar un trabajo sobre los públicos de museos con las unidades de colecciones, curaduría y mediación.

Por último, se identifica una escasa problematización sobre el contexto cultural en que se encuentran los museos, específicamente sobre cuáles son sus diferencias o similitudes con otros espacios culturales y los tipos de prácticas que en ellos se desarrollan o potencialmente se pueden desarrollar, lo que se desprende del surgimiento de una mayor variedad de espacios culturales en el país.

En el contexto de los avances efectuados en torno al estudio de públicos de museos y a las necesidades que muestran los trabajadores de museos, el área de Estudios de la SNM se propuso convocar a los museos del país en torno a la temática de los estudios de visitantes y efectuar un Seminario de públicos de Museos el martes 25 de septiembre de 2018. En términos concretos, con esta actividad quisimos problematizar el rol de los estudios de públicos, vinculando su desarrollo con la función de los museos en la sociedad y a la gestión interna de estos; colaborar con la identificación de problemas que suelen enfrentar los museos al recibir a sus visitas, generando instancias de interacción y ayuda mutua, y, por último, compartir herramientas que ayuden a los museos a abordar el tema de los visitantes de manera transversal, a conocer a sus públicos y a convocar a tipos de visitantes que no asisten al museo.

Para alcanzar estos objetivos, el seminario estuvo orientado a trabajadores de museos, independientemente del área en que se desempeñaran (colecciones, mediación, gestión, atención de público), a gestores culturales y a investigadores interesados en museos. Asistieron más de cien personas de Santiago y otras regiones del país. La actividad se efectuó en el Museo Nacional de Bellas Artes y fue transmitida vía *streaming*, permitiendo que trabajadores de museos de otras regiones y países pudieran acceder a sus contenidos.

El seminario contó con la participación en la apertura de autoridades de la nueva institucionalidad cultural, como el Subsecretario del Patrimonio, Emilio De la Cerda, además de palabras de bienvenida del Subdirector Nacional de Museos, Alan Trampe.



Durante la mañana se generaron dos mesas de discusión. La primera mesa "Públicos de museos y estudios de públicos" incluyó dos presentaciones: una primera centrada en los resultados sobre museos que arrojó la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 y una segunda ponencia sobre las consecuencias —y muchas veces tensiones— que provocan los estudios de públicos en los museos. La segunda mesa "Estudios de público y cambio en los museos" incluyó tres presentaciones sobre casos de estudios de públicos que han provocado cambios en los museos. Aquí se presentó la experiencia del Museo Artequin con su programa "Laboratorio social", que mostró actividades orientadas a un nuevo público abundante en ese espacio cultural: los escolares migrantes. También expuso el Museo Chileno de Arte Precolombino, compartiendo la experiencia de la campaña "El corazón de América", orientada a que más público local se acerque al museo. Por último, la Subdirección Nacional de Museos expuso los resultados preliminares del Estudio de visitantes de museos que se está aplicando en 17 museos de Chile, mostrando ciertas realidades comunes a museos de distintas regiones del país y planteando algunas preguntas en torno a la convocatoria de distintos tipos de públicos.

Durante la tarde, la invitada internacional Leticia Pérez Castellanos dictó el taller "Del diagnóstico a la acción: cómo pasar de la información a la toma de decisiones". Como académica del posgrado en Museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, del Instituto Nacional de Antropología e Historia, de México, Leticia viene trabajando las materias de comunicación educativa y estudios de público desde hace años. En este taller, efectuado a cincuenta trabajadores de museos, expuso primero un panorama general sobre por qué los museos no están abiertos al público en un sentido amplio y, luego, dictó un taller práctico en el que se trabajaba con un maletín de herramientas para abordar esta problemática. Se formaron grupos de trabajo con representantes de distintos museos, quienes discutieron una estrategia común y presentaron sus resultados en una plenaria final. Se generó así una instancia de discusión sobre las estrategias trabajadas y cómo insertarlas en la cultura institucional.

Para finalizar, como equipo creemos que esta actividad ofreció una mirada global de los estudios de públicos de museos, reafirmando el rol social de estos espacios culturales, así como facilitando la comunicación y el trabajo entre trabajadores de museos. ***m***

Los museos y sus públicos: Resultados de la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017

PAULA PÉREZ MORGADO
Departamento de Estudios
Subsecretaría de las Culturas y las Artes

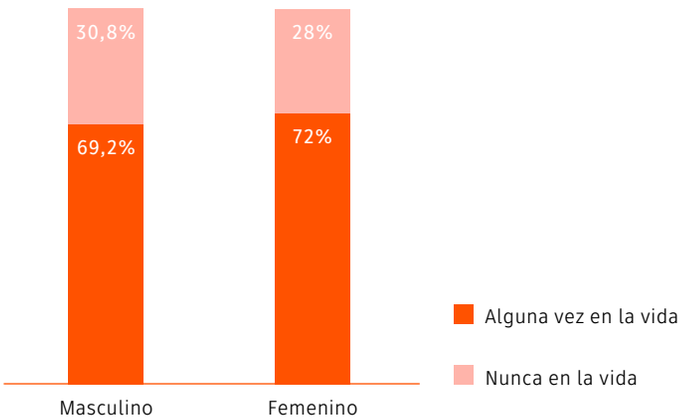
A través de la historia, el museo ha sido entendido como un fiel representante de la "alta cultura" o representación estereotípica de lo que se entiende como "civilización" o nación. Esta idea de museo se ha ido modificando con el tiempo, pasando a convertirse en espacios con misiones diversas, de los que se espera no solo que aborden las tareas primarias de conservación, curatoría y exhibición de las colecciones que resguardan, sumando actualmente funciones educativas y sociales. No resulta casual entonces que la democratización de su acceso constituya un desafío vigente desde las políticas culturales en Chile y en el mundo.

Como lo señala la ley que creó el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, la promoción de la participación cultural se entiende como un derecho, en tanto "las personas y comunidades son creadores de contenidos, prácticas y obras con representación simbólica [...] y tienen acceso social y territorialmente equitativo a los bienes, manifestaciones y servicios culturales". Contar con instrumentos como la Encuesta Nacional de Participación Cultural, entre otros, representa un esfuerzo institucional crucial en el propósito de proveer de evidencias que permitan dimensionar los progresos de Chile en materia de reconocimiento y garantía de los derechos culturales de las personas. Otras valiosas contribuciones se han realizado en esta materia desde el actual Servicio Nacional del Patrimonio Cultural y también desde la gestión de los propios museos que han comprendido en forma progresiva la necesidad de diseñar sus planes a partir de premisas derivadas de estudios e investigaciones, muchas veces realizadas de forma autónoma y con pocos recursos.

En este contexto, ¿qué podemos decir acerca del panorama de la participación cultural en museos al día de hoy? Para responder a esta pregunta, se presentan resultados de la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 (en adelante ENPC 2017) realizada por el ex Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, hoy Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Este instrumento entrega información sobre la participación en actividades artísticas y culturales de las personas de 15 años o más, residentes en comunas urbanas de más de diez mil habitantes. Cabe destacar que las cifras que aquí se muestran no consideran visitas de turistas extranjeros y refieren a haber visitado uno o más veces museos en los 12 meses previos a la consulta o a lo largo de la vida de las personas.

En primer lugar, se obtiene un dato revelador: el 20,5% de las personas de 15 años y más residentes en zonas urbanas de Chile asistió al menos una vez a un museo en los 12 meses previos a la aplicación de la ENPC 2017; hablamos de 2,5 millones de personas, mientras que el 70% (casi nueve millones de personas) lo ha hecho alguna vez en la vida. En contraste, casi tres de cada 10 personas que viven en nuestro país (29,4%) nunca en la vida han pisado un museo. Las diferencias por sexo para visitas a museos son menores, siendo las cifras para visitas a museos a lo largo de la vida levemente mayores para mujeres (gráfico 1).

Gráfico 1. Asistencia a museos a lo largo de la vida según sexo



Los datos vistos de forma aislada pueden resultar difíciles de evaluar, pero si se revisan las cifras para otros países podemos ver que Chile presenta niveles de participación en museos que exceden a algunos países latinoamericanos en mediciones de naturaleza similar a la ENPC 2017[1] como Argentina (11%) y Colombia (12,3%). Al observar países europeos, las diferencias en las magnitudes de personas que han visitado museos son considerablemente mayores: un 52% de las personas en Inglaterra, un 33,2% en España y 30% en Francia (tabla 1).

Tabla 1. Asistencia a museos en Chile y otros países de América y Europa

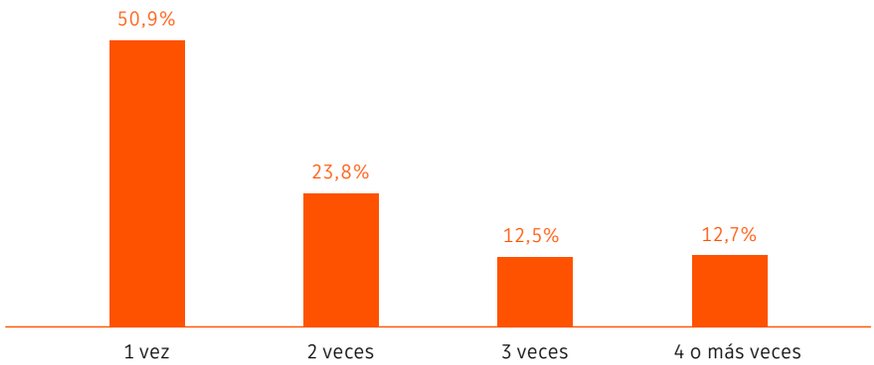
	CHILE 2017[1]	ARGENTINA 2017[2]	COLOMBIA 2016[3]	INGLATERRA 2015/2016[4]	ESPAÑA 2014/2015[5]	FRANCIA 2008[6]
Visitas a museos en los últimos 12 meses	20,5%	11,0%	12,3%	52,5%	33,2%	30,0%

1. Población objetivo: mayores de 15 años residentes en comunas de más de 10.000 habitantes.
2. Población de 13 años y más que reside en aglomerados urbanos de más de 30.000 habitantes.
3. Caracteriza las prácticas culturales de personas de 5 años o más de cabeceras municipales de 29 departamentos del país. Se entrevista a personas de 12 años o más y se solicita un informante idóneo que reporte la participación de las personas entre 5 y 12 años.
4. Personas de 16 años o más residentes en Inglaterra.
5. Población mayor de 15 años.
6. Se aplica a población de 15 años y más residente en Francia Metropolitana.

1
Las cifras mencionadas corresponden a las últimas encuestas de consumo y participación cultural de los países nombrados y refieren a las visitas a museos en los 12 meses previos a la realización de las encuestas. Las características de las muestras de cada país, los períodos de levantamiento y las poblaciones objetivo difieren entre países, por lo que la mención de estos datos se realiza con el fin de ilustrar magnitudes y no se pretende que se entienda como una comparación exhaustiva.

Entre quienes han ido a museos en los 12 meses previos al levantamiento de la encuesta, el número de visitas promedio es de 2,3 veces en el año. El 50,9% de las personas que visitaron museos lo hicieron solo una vez en los últimos 12 meses, mientras un 12,7% visitó museos cuatro veces o más. Estas cifras pueden entenderse como un primer paso para la creación de perfiles de asistentes, desde quienes no acostumbran visitar museos hasta los visitantes frecuentes. En este artículo se prioriza la diferencia entre quienes han asistido alguna vez y quienes nunca lo han hecho (gráfico 2).

Gráfico 2. Número de visitas en los últimos 12 meses (%)



PERSONAS QUE NUNCA EN SU VIDA HAN IDO A UN MUSEO

No haber estado nunca en un museo puede ser entendido como una forma de exclusión cultural y al mismo tiempo puede verse como una primera entrada al desafío de democratizar el acceso a museos. Sobre las características de esta población contamos con cifras, pero también con evidencias cualitativas, las que son muy útiles para la comprensión del fenómeno al que nos referimos. Por ejemplo, el testimonio de una mujer de 28 años residente en Villa Alemana, Región de Valparaíso, que señala en un ejercicio participativo en el marco de un estudio realizado por el ex Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: "escribí que '¿dónde lo consigo [el museo] en la calle gratis?', poh, porque adónde más lo voy a conseguir. En el museo no más [...] nunca he ido a un museo"[2].

Hallazgos como estos nos permiten comprender que el museo continúa siendo desconocido para una parte de la población, que en ocasiones se muestra muy alejada de lo que ofrecen estos espacios, sugiriendo que estos pueden ser apropiados por medio del consumo o se señalan como lugares que "no son para mí" o que no se comprenden, mostrando la existencia de barreras simbólicas que deben ser atendidas[3]. Una expresión de esta situación es lo señalado por una mujer de 70 años que participó en el estudio cualitativo recién citado: "Que no los entiendo. Lo entiendo poco, no acostumbro a hacerlo [...] Igual creo que es entretenido, aunque no vaya [...] o sea me gusta verlo, pero no entiendo mucho de qué se trata [...]"[4].

Aunque en esta versión de la ENPC se preguntó por los motivos de asistencia, se posee información de la Encuesta Nacional de Consumo y Participación Cultural 2012 para los motivos de no participación en museos. Estos referían principalmente a la falta de tiempo (43,8%) y al desinterés (17,9%). Podemos inferir varias

2
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014. Análisis y levantamiento cualitativo: Participación y prácticas de consumo cultural. Santiago de Chile: CNCA.

3
Para el caso de Inglaterra ver Bunting, C.; T. W. Chan, J. Goldthorpe, E. Keaney & A. Oskala, 2008. *From indifference to enthusiasm: patterns of arts attendance in England*. Londres: Arts Council England.

4
CNCA 2014.

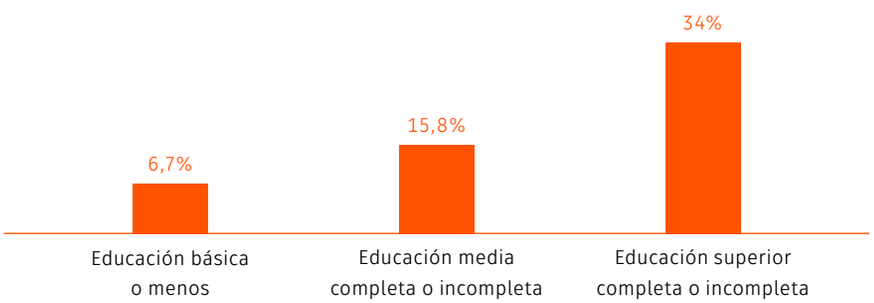
cosas de estos datos. Primero, el acceso efectivo no estaría dado necesariamente por la presencia o ausencia de infraestructura cultural, su estándar de instalación o servicio o desconocimiento de donde se encuentran, sino más bien a razones relacionadas con el capital cultural y preferencias: las personas que no asisten a museos principalmente por falta de costumbre e interés o usan su tiempo libre en otras actividades, lo que también está relacionado con la falta de interés o gusto, en última instancia. Un desafío de investigación, en este sentido, es averiguar qué aspectos las personas valoran al momento de decidir qué actividades realizar en su tiempo libre. En la literatura se han encontrado diferencias entre lo que buscan los distintos tipos de público, encontrando que lo que priorizan los visitantes frecuentes no es necesariamente lo que buscan quienes visitan museos de manera ocasional[5].

CARACTERIZACIÓN DE LOS PÚBLICOS DE MUSEOS SEGÚN ENPC 2017

A continuación, revisaremos algunos elementos relevantes a la hora de comprender quiénes visitan museos y quiénes se restan de hacerlo, para de esta forma contribuir a la tarea de producir evidencia que contribuya a fortalecer la participación en estos espacios. Sin duda, el rol del sistema educativo surge como un asunto de primera importancia. No resulta casual que el segmento de personas jóvenes (15-29 años) sea el que más asista a museos en Chile (27,1% de las personas en este rango de edad, superando al promedio de asistentes de 20,9%) y que a mayor edad esta asistencia disminuya hasta alcanzar solo un 11,2% en adultos mayores. Una pregunta relevante es si el sistema educativo está sembrando el gusto o hábito promoviendo las visitas a museos y si este se mantendrá a lo largo del ciclo de vida de una persona o decaerá una vez extinguida la obligación o la instancia educativa correspondiente. Algunas pistas al respecto pueden venir desde la constatación de que quienes asisten a museos también tienen mayor nivel educacional que quienes no lo hacen y, por cierto, mayor nivel socioeconómico. Esta relación entre nivel educacional, nivel socioeconómico y participación cultural no es un fenómeno que se limite a lo que sucede al analizar las visitas a museos; más bien se trata de una característica estructural del estado actual de la participación cultural.

Contar con estudios superiores, aun cuando no se hayan concluido, aparece como un factor relevante a la hora de explicar la asistencia a museos; 34% de estas personas declara haber visitado un museo en los 12 meses previos a la toma de encuesta frente a un 15,8% de quienes estudiaron hasta el nivel de educación media, o el 6,7% cuyo nivel educacional es la enseñanza básica completa o incompleta[6] (gráfico 3).

Gráfico 3. Ha visitado museos en los últimos 12 meses según nivel educacional

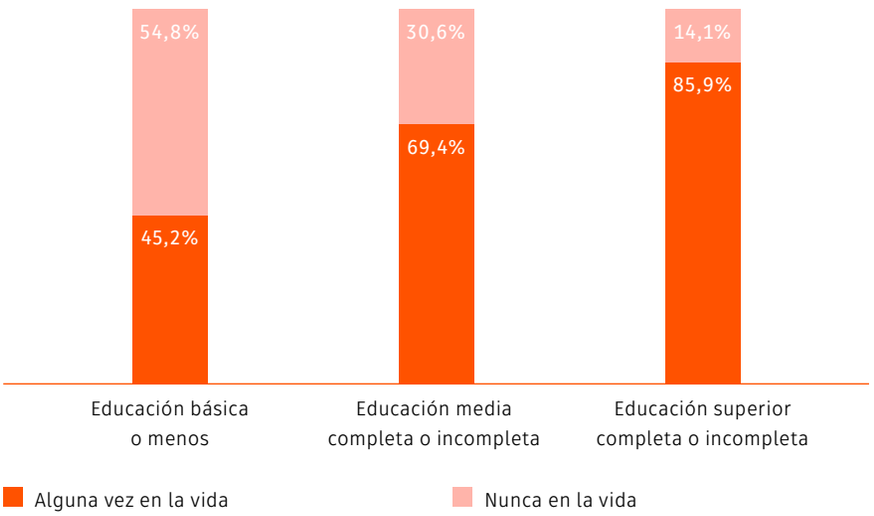


5
Ver, por ejemplo, Hood, M., 1983. "Staying Away: Why People Choose Not to Visit Museums". *Museum News* 61 (4): 50-57. Washington: American Association of Museums. Ahí se señala que los visitantes ocasionales prefieren actividades grupales o familiares y asocian el uso del tiempo libre con el relajo, mientras los visitantes frecuentes buscan desafíos y usar el tiempo de maneras que "valgan la pena".

6
La estimación para enseñanza básica debe tomarse como referencia. La estimación no posee el nivel de representatividad establecido como aceptable para el estudio (esto expresado en un coeficiente de variación alto para el cruce entre visitas a museos y nivel educacional básico).

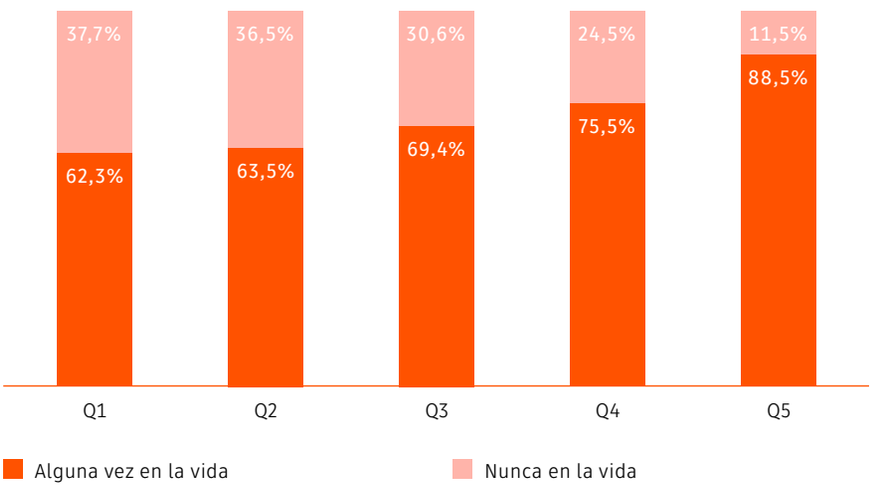
En el caso de las personas con altos niveles educacionales, una minoría declara no haber ido nunca a un museo (14,1%), mientras que para quienes alcanzaron la educación básica o menos, más de la mitad de las personas no ha asistido. Si consideramos que los museos, en especial los museos nacionales, expresan las ideas más generales de comunidad nacional y que progresivamente su labor educativa cobra más importancia en la forma como se plantean sus actividades, lo que observamos en la práctica es un desajuste entre la retórica universal que las instituciones plantean y lo que le sucede a una parte importante de la población, que no se acerca a los museos, y que precisamente serían las personas que se ubican en posiciones desaventajadas (gráfico 4).

Gráfico 4. Asistencia a museos a lo largo de la vida según nivel educacional



En concordancia con lo anterior, el análisis según quintil socioeconómico del hogar muestra una relación proporcional entre quintil y participación en museos. Mientras un 37,7% de las personas agrupadas en el quintil de menores recursos no ha asistido nunca en su vida a un museo, esta cifra va bajando según aumentan los recursos, para llegar a un 11,5% en el quinto quintil (gráfico 5).

Gráfico 5. Asistencia a museos a lo largo de la vida según quintil socioeconómico del hogar



Como vimos arriba, 29,4% de las personas de 15 años o más no han visitado nunca un museo. Al cruzar este dato según el nivel educacional alcanzado y el quintil socioeconómico del hogar, se refuerza la constatación del peso de estas variables en el acceso a museos.

Otro factor que muestra diferencias considerables es la edad de las personas. Es positivo que en las generaciones más jóvenes la cantidad de personas que no han visitado nunca un museo sea menor que el promedio general; en los tramos que agrupan a menores de 34 años el grupo de quienes no han ido nunca a un museo ronda el 20%, cifra que casi se duplica en el caso de personas mayores de 65 años. Esta información puede ser la base de investigaciones que se enfoquen en las razones de visita y no visita a museos en las distintas etapas de la vida. Comprensiblemente, la participación en el marco temporal de los 12 meses previos a la encuesta repite los mismos patrones generales, siendo los menores de 34 años las personas que más visitan museos. Los detalles por grupo etario se muestran en los gráficos 6 y 7.

Gráfico 6. Asistencia a museos a lo largo de la vida según edad

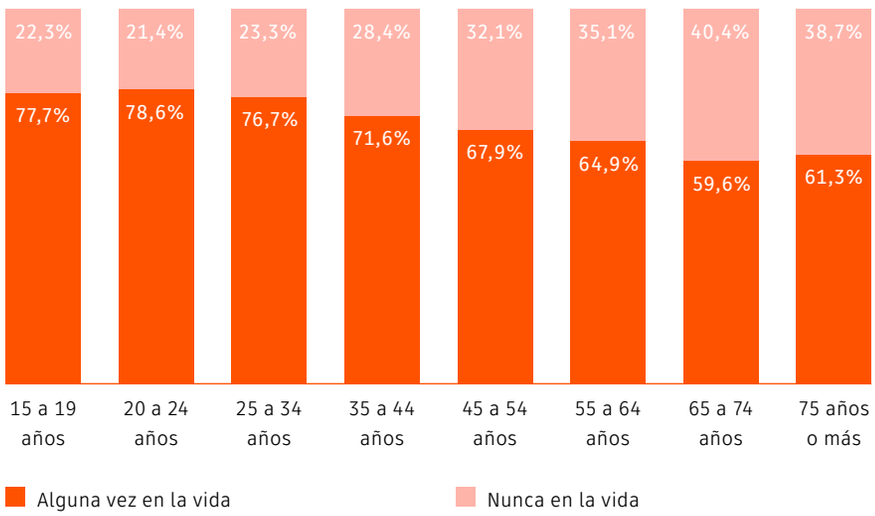
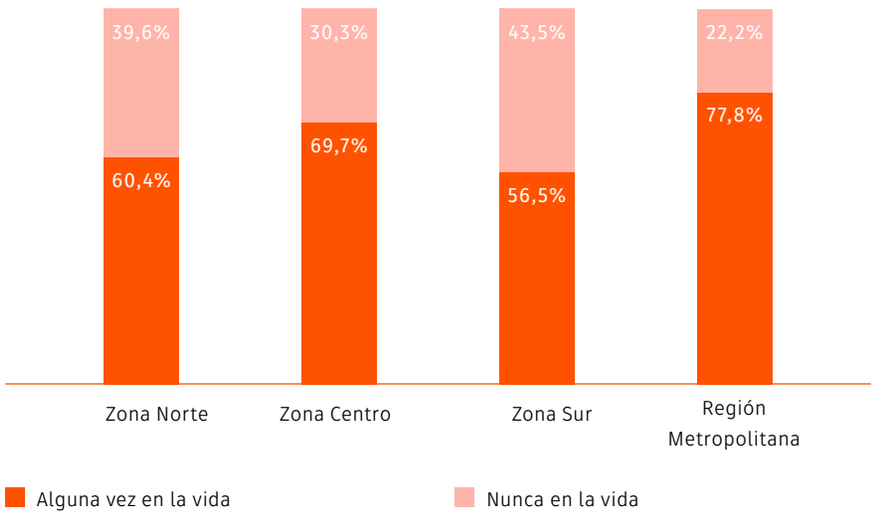


Gráfico 7. Visitas a museos según rango de edad, últimos 12 meses



Las diferencias en los niveles de participación en museos también se observan a nivel territorial y pueden ser explicadas en parte por posibles dificultades de acceso. Al revisar lo que ocurre cuando se analiza por zonas geográficas[7] se aprecia que tanto el norte como el sur del país poseen una mayor proporción de personas que nunca han visitado un museo, con un 39,6% en la zona norte y un 43,5% en la zona sur. Existe un gran contraste con lo que se observa para la zona central y sobre todo para la Región Metropolitana, donde la proporción de personas que no han estado jamás en un museo baja a un 22,2% (gráfico 8).

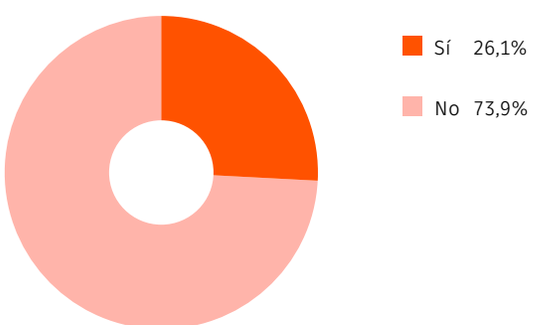
Gráfico 8. Asistencia a museos a lo largo de la vida según zona de residencia



EXPOSICIÓN TEMPRANA A LAS ARTES Y LA CULTURA Y SU RELACIÓN CON LA PARTICIPACIÓN CULTURAL EN LA ADULTEZ: EL CASO DE LAS VISITAS A MUSEOS

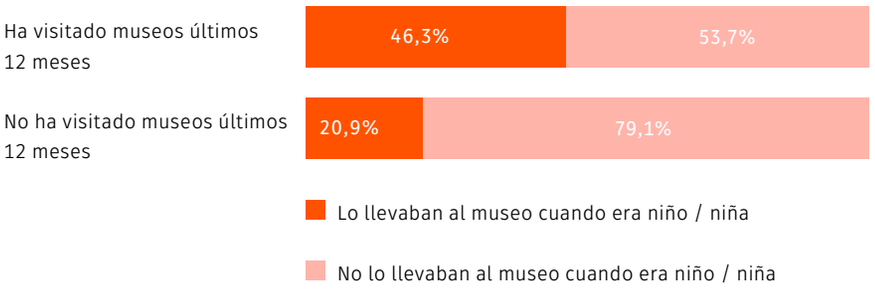
La exposición temprana a museos emerge como un predictor relevante de la asistencia futura. Existe una correlación positiva entre haber visitado museos en la niñez y hacerlo en el momento de responder la encuesta. Este dato es relevante ya que da pie para la creación de iniciativas que acerquen a las personas desde edades tempranas y que, idealmente, se mantengan en el tiempo, considerando que solo un 26,1% de las personas declara haber visitado museos durante su infancia y dentro de este grupo se mantiene en gran medida el hábito de visitar museos en la actualidad. La probabilidad de ir al museo en el momento de la consulta es 3,27 veces mayor si se visitaron museos en la niñez (gráficos 9 y 10).

Gráfico 9. Cuándo usted era niño/a, ¿sus padres u otros adultos lo llevaban a museos?



7
La macrozona norte comprende a las regiones de Arica y Parinacota, Tarapacá, Antofagasta, Atacama y Coquimbo. La agrupación zona centro incluye a las regiones de Valparaíso, O'Higgins, Maule y Biobío. La macrozona sur contiene a las regiones de La Araucanía, Los Ríos, Los Lagos, Aysén y Magallanes.

Gráfico 10. Visitas al museo en la infancia y visitas en la actualidad

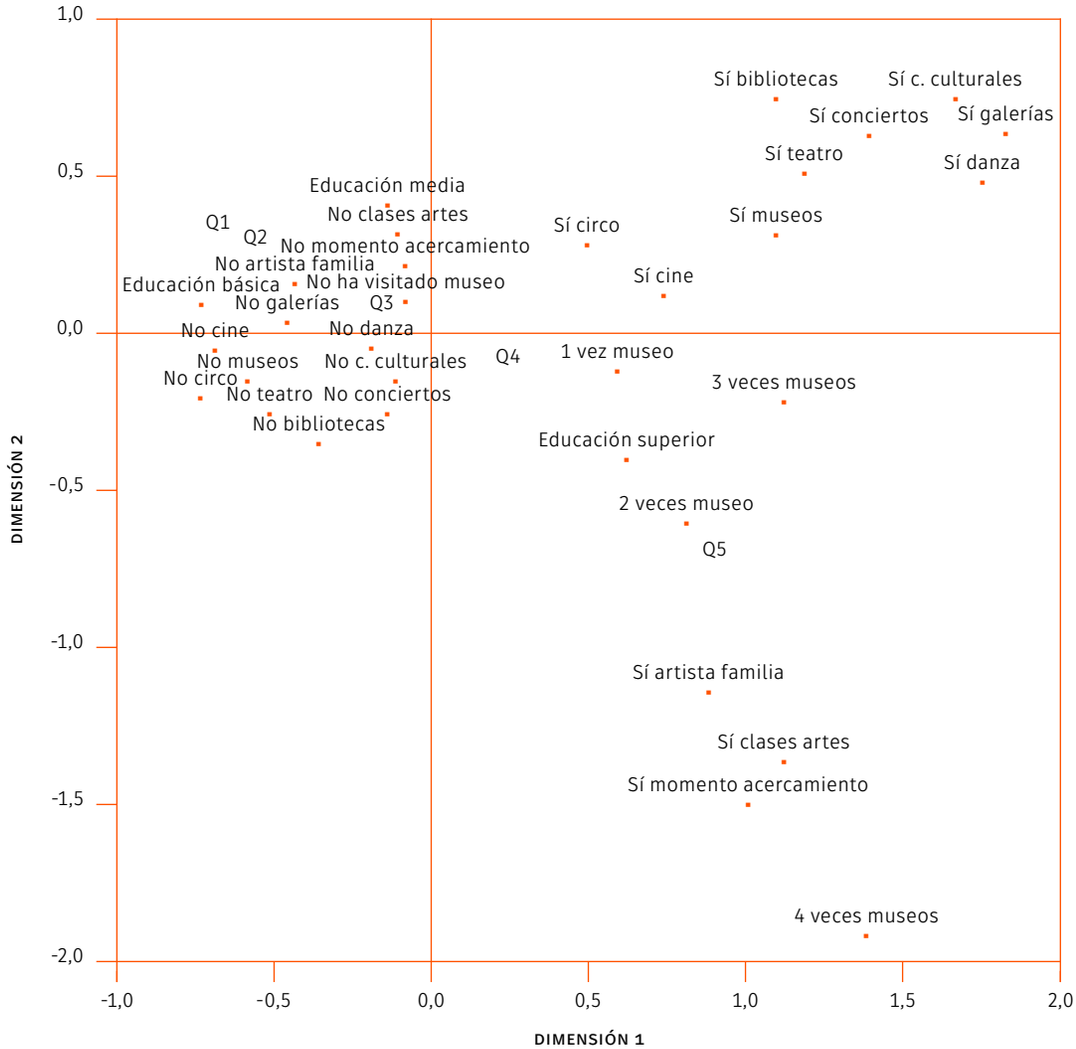


Para finalizar, se muestran brevemente los resultados de un modelo de análisis de correspondencias múltiples, técnica que permite establecer la existencia de relaciones entre variables y categorías de variables cualitativas o nominales como las que se han visto a lo largo de este análisis. Este ejercicio permite contar con una representación gráfica de las relaciones entre las variables que han mostrado tener relación con la participación cultural en otros estudios. Las variables que se incorporaron al modelo se muestran en la tabla 2 y el diagrama 1.

Tabla 2

VARIABLE	CATEGORÍAS COMO APARECEN EN EL DIAGRAMA
Veces que ha ido al museo en los últimos 12 meses	▪ No ha visitado museo ▪ 1 vez museo ▪ 2 veces museo ▪ 3 veces museo ▪ 4 veces museos (para 4 veces o más)
Recuerda un momento significativo de acercamiento a la cultura y las artes	▪ Sí momento acercamiento ▪ No momento acercamiento
Existe o existió en su familia alguna persona que se haya dedicado a la práctica de algún arte	▪ Sí artista familia ▪ No artista familia
Lecciones o clases de arte fuera de las clases regulares en la escuela	▪ Sí clases artes ▪ No clases artes
Cuando era niño lo llevaban a	▪ Sí/No museos ▪ Sí/No galerías de arte ▪ Si/No teatro ▪ Sí/No cine ▪ Sí/No conciertos ▪ Sí/No espectáculos de danza ▪ Sí/No espectáculos circenses ▪ Sí/No bibliotecas ▪ Sí/No centros culturales
Quintil socioeconómico del hogar	▪ 1, 2, 3, 4, 5
Nivel educacional	▪ Educación básica ▪ Educación media ▪ Educación superior

Diagrama 1. Conjunto de puntos de categorías



Al observar el diagrama conjunto de puntos[8] se puede notar que las categorías relacionadas con asistencia a actividades artístico-culturales en la niñez se relacionan entre sí, es decir, las personas que fueron llevadas a actividades artísticas y culturales en la infancia tendieron a asistir a varias de estas. A su vez, estas variables se acercan a la asistencia a museos, en la categoría "al menos una vez en los últimos 12 meses".

Poseer educación superior y pertenecer a los quintiles socioeconómicos de mayores recursos se relaciona claramente con la asistencia a museos en las categorías "2 y 3 veces en los últimos 12 meses". Las variables relacionadas con la mediación artística y experiencias tempranas, tales como la existencia de un miembro de la familia que se dedique a las artes, el haber vivido una experiencia significativa de acercamiento a las artes y haber tomado clases de artes fuera de los cursos regulares en la escuela, se relacionan con asistir frecuentemente al museo (cuatro veces o más en los últimos 12 meses).

Por otro lado, poseer niveles básicos de educación, no haber vivido experiencias de acercamiento al arte en la niñez y no contar con personas que se dedicaran al arte en el entorno familiar se relaciona con no visitar museos.

8
La correlación entre las variables es alta, según lo muestra el Alfa de Cronbach (0.832) para la primera dimensión del modelo.

DISCUSIÓN Y TEMAS PARA PRÓXIMAS INVESTIGACIONES

Existen características interesantes para explicar la asistencia a museos que permiten dar claves explicativas sobre políticas culturales a estudiar con más detención. El rol del sistema educativo surge como un asunto de primera importancia, considerando que el segmento de personas jóvenes, entre 15 y 29 años, es el que más asiste a museos en Chile y que esta asistencia va disminuyendo conforme se llega a los adultos mayores. Cabe preguntarse, entonces, si el sistema educativo está sembrando el gusto por asistir a museos y si esto se mantendrá o decaerá a lo largo del ciclo de vida de una persona. También debe considerarse que quienes asisten a museos tienen mayor nivel educacional que quienes no lo hacen y, por cierto, mayor nivel socioeconómico. Haber pisado la universidad, aun cuando no se hayan concluido los estudios superiores, aparece como un factor relevante a la hora de explicar la asistencia a museos: cerca del 40% de estas personas declara haber visitado un museo en los 12 meses previos a la toma de encuesta frente a un 20,1% de quienes estudiaron una carrera técnica, o el 7,5% cuyo nivel educacional es la enseñanza básica. La exposición temprana a los museos emerge como un predictor relevante de la asistencia futura. A nivel general las variables que tienen que ver con la exposición temprana a la cultura y las artes tienen relación con la participación y la intensidad de esta en la adultez.

La evidencia apunta a variables estructurales a la hora de caracterizar la participación en museos, pero esto no significa una relación unívoca, existen al menos tres tipos de públicos observables desde los datos: los no participantes, los participantes ocasionales y los frecuentes. Además de estos grupos la literatura señala que también pueden considerarse como públicos interesados quienes están comprometidos a niveles mayores siendo donantes o adquiriendo membresías. Estos grupos buscan distintos elementos en sus experiencias de acercamiento a los museos y esto constituye un desafío a los espacios; por un lado, cumplir a cabalidad con sus funciones primarias y, por otro, ofrecer experiencias que hagan sentido a los visitantes frecuentes y estimulen el acercamiento de grupos más alejados. DiMaggio destaca que tanto los museos como los públicos son usualmente pensados como "abstracciones multifacéticas", cuando en la práctica ambas entidades son muy diversas, existiendo una multiplicidad de museos para una multiplicidad de públicos[9].

Es necesario señalar que considerar la cantidad de visitas como una medida de éxito debe tomarse con cuidado ya que podría resultar en medidas que apunten en contra de las funciones y los objetivos de los distintos museos. Conocer a los públicos es una tarea necesaria para planificar y mejorar las experiencias de las personas en los espacios culturales, pero los números crudos no entregan información necesaria sobre temas como, por ejemplo, el tipo ni la calidad de las visitas o las percepciones y lo que esperan las personas de los museos, elementos relevantes a la hora de abordar las funciones educativas y de inclusión social que los museos poseen hoy en día[10]. Lograr este tipo de objetivos requiere ir más allá de entender el éxito como la masificación del acceso medido en cantidad de visitas.

Tal vez muchas de las preguntas más interesantes y que se relacionan con las acciones que puedan tomar los museos de acuerdo a sus misiones particulares requieren ser respondidas a nivel local y mediante el uso de técnicas de investigación de tipo mixto. De esta manera, por ejemplo, se puede indagar de forma específica qué esperan de los museos los habitantes de las localidades donde los museos se encuentran ubicados, o qué rol juegan las estrategias de difusión o los contenidos de las muestras en particular. Estos estudios pueden partir por el análisis a nivel macro que se obtiene de una encuesta nacional, y en ese sentido esperamos que estos datos puedan ser conocidos y utilizados como punto de partida también para crear nuevas iniciativas que fortalezcan a los museos del país. ***m***

9
d'Harnoncourt, A.; P. J. DiMaggio, M. Perry & J. N. Wood, 1991. "The Museum and the Public", en *The Economics of Art Museums*, M. Feldstein, ed., pp. 35-60. Chicago: University of Chicago Press.

10
Ver Subdirección Nacional de Museos, 2018. *Política Nacional de Museos. Mejores museos para un Chile mejor*. Santiago: SNM.

Museos y estudios de públicos en el siglo XXI: Apuntes históricos, teóricos y empíricos para pensar su situación en Chile

TOMÁS PETERS
Sociólogo y Doctor en estudios culturales por Birkbeck, University of London
Investigador del Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile

Fotografías de Lorna Remmele, cortesía MSSA.

Los museos son una de las invenciones culturales más importantes de la modernidad. En ellos se acogen y sistematizan fragmentos históricos de la civilización humana, así como también selecciones arbitrarias del presente. Gracias a su existencia, la sociedad deposita lo que considera como valioso para sí misma y viabiliza, al mismo tiempo, interpretaciones siempre abiertas sobre su devenir. En sus salas y galerías interactúan un sinfín de símbolos y figuras simbólicas que, por defecto, se constituyen como un escenario deliberativo. En otros términos, al igual que la esfera pública, los museos son un depósito de "conflictos potenciales" de reflexividad histórica[1]. Por ello, los públicos de estos espacios —sus visitantes y/o actuantes— son tan importantes para pensar el espacio común: ellos están invitados a generar lecturas culturales que inyecten preguntas incómodas al proceder histórico. Sin embargo, los museos modernos también pueden ser gestores de medidas protectivas o resistentes a esas interrogantes. Y es ahí justamente donde los estudios de públicos juegan un rol fundamental. Como herramienta de análisis, no solo develan quiénes tienen el derecho de admisión —y quiénes no— a este debate cultural, sino también producen cambios en las narrativas y misiones de los museos contemporáneos.

APUNTES HISTÓRICOS Y TEÓRICOS

Desde su emergencia como espacios públicos en el siglo XVIII, los museos han mantenido un *affaire* con el poder. Creados a partir de colecciones de la Iglesia católica (objetos religiosos diversos), burguesías emergentes (mercado del arte) y tesoros reales (gabinetes de curiosidades y botines de guerra), estos "escenarios de exposición" se inscribieron en la historia por ser productores de ciudadanos. En efecto, la historiografía museográfica ha señalado como hito fundador del museo moderno —representado por el Musée du Louvre— la Revolución francesa[2]. Como consecuencia directa de la guillotina, los museos sirvieron para forjar a un nuevo tipo de actor social. Por una parte, permitieron el ingreso de los anónimos de la urbe a un espacio antes reservado para las élites o familias reales. Pero, por otra, impusieron en ellos el rigor del conocimiento civilizatorio: el progreso y orden social debía ser transmitido a estas masas por medio de los museos e instituciones educativas[3]. Como ha señalado Sara Selwood, a pesar de las luces y sombras de este proceso, es indudable reconocer que los museos como los conocemos hoy en día se fundaron bajo una retórica de "museos para todos"[4].

1
Barrett, J., 2011. *Museums and the Public Sphere*. Oxford: Blackwell.

2
Jiménez-Blanco, M. D., 2014. *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Cátedra.

3
Elias, N., 1994. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México, D. F.: FCE.

4
Selwood, S., 2018. "Museums for the many? Rhetorical optimism and the failure of sustained political will at three London government-funded museums – then and now". *Cultural Trends* 27 (4): 270-295.



Exposición *Haciendo barrio* del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA). Septiembre de 2018 a febrero de 2019. Uno de los insumos para la creación de la exposición fue un estudio de percepción de los vecinos del barrio República sobre el MSSA*. Con sus resultados se podaron arbustos con el objetivo de hacer más visible la fachada del museo. Esta fotografía corresponde a la inauguración de la exposición.

(*)
Luis Campos y Tomás Peters. Fondart de Investigación en Patrimonio n.º 415741 "Curatoría y valoración participativa entre el Barrio República y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende".

Con el crecimiento exponencial de las ciudades y la complejización de la vida urbana, las ciudades del siglo XIX debieron administrar los tiempos de ocio de sus habitantes directos y potenciales. Junto con las catedrales y los edificios históricos, los museos se convirtieron tanto en atracciones turísticas como en plataformas de apoyo de los intereses del capital. Además de enseñar las grandes obras de la historia a sus habitantes locales, los museos debían atraer cada vez más visitantes extranjeros para que se *empaparan* de los logros y las riquezas culturales de las élites locales, y así invirtieran en la ciudad. Para ofrecer un servicio pertinente a los nuevos tiempos, se debían conocer muy bien las cualidades, ventajas y condiciones de posibilidad de los museos. Desde entonces, la pregunta por los públicos y su experiencia se volvió una exigencia impostergable.

La historia de los estudios de públicos se remonta hace más de 150 años[5]. A lo largo de este tiempo, se han desarrollado conceptos y términos tales como fatiga museal, etapas del visitante, perfiles sociodemográficos, público y no público, etcétera[6]. Al mismo tiempo, se ha estudiado el uso de torniquetes en la contabilidad de los visitantes, el impacto de las luces artificiales en los salones y la oscilación de los horarios/tiempos de los públicos, entre muchos otros temas. Si bien los museos contemporáneos han ampliado sus líneas de investigación y complejizado sus técnicas de observación —así como también se han interesado hace bastante tiempo en conocer los efectos e impactos de las exposiciones en los visitantes—, históricamente la tarea de los estudios de públicos no solo se concentró en contabilizar y analizar el número de visitantes que recibían año a año, sino también en elaborar reflexividad político-cultural. A partir de ese ejercicio estadístico y analítico, se definieron líneas de intervención y acción pública cuya influencia se percibe hasta hoy.

5
Babbidge, A., 2018. "Who's counting whom? Non-National museum attendances in the UK: part 1". *Cultural Trends* 27 (4): 239-250.

6
Véase Eidelman, J.; M. Roustan y B. Goldstein, coords., 2014. *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra*. Barcelona: Editorial Planeta.

De hecho, los estudios de públicos no pueden pensarse sin las voluntades políticas de su tiempo. Desde que emergiera la pregunta por la "democratización cultural" durante la segunda mitad del siglo XX, se experimentó un cambio en los ejes de trabajo de los museos y, en general, en todos los registros institucionales dedicados al mundo de la cultura y las artes[7]. Como es sabido, a mediados de la década de 1960 el sociólogo francés Pierre Bourdieu publicó uno de los estudios que cambiarían la forma de pensar las determinantes del acceso a los museos europeos. En *El amor al arte: Los museos europeos y su público* (1966), Bourdieu afirmaba que el acceso al arte (a los museos) estaría condicionado por la posesión de "categorías de desciframiento" que se adquieren por medio de procesos inculcados al interior de la familia o gracias a los capitales culturales heredados desde posiciones de poder[8]. Para él, los museos actuarían como reproductores de desigualdad social y administradores de códigos excluyentes.

Esta primera constatación analítica ha seguido presente a lo largo de las décadas. Como han señalado los seguidores de Bourdieu[9], a pesar de la disponibilidad de exposiciones *blockbuster* y la diversificación exponencial de ofertas culturales —así como también la emergencia de departamentos de educación y mediación artística-cultural en los museos—, el acceso a estos espacios sigue estando determinado por tres variables interrelacionadas: ingresos (capital económico), años de escolaridad (capital cultural) y edad de los visitantes. Si bien entre estas condicionantes se juega gran parte de las lógicas de acceso de los públicos culturales, con el tiempo también se han establecido otros elementos de análisis crítico. Debido a la creciente especificidad y diferenciación de los lenguajes estéticos, para el campo artístico-intelectual los públicos se han convertido en una incomodidad creciente: a causa de la exigencia pública por aumentar los visitantes, curadores y conservadores han debido destinar sus energías a "satisfacer" a un público que no sintoniza necesariamente con sus propuestas e investigaciones. En otros términos, a pesar del surgimiento de la Nueva Museología y la Museología Crítica, algunos museos —especialmente los contemporáneos— se comprenden más como plataformas de legitimación y reconocimiento académico-artístico, antes que museos "para todos".

7
Fleury, L., 2016. *Sociology of culture and cultural practices. The transformative power of institutions.* New York: Lexington Books. Véase, también, Tobelem, J.-M., 2016. *La culture pour tous. Des solutions pour la démocratisation?* Paris: Éditions Fondation Jean-Jaurès.

8
Bourdieu, P. y A. Darbel, 2004 [1966]. *El amor al arte: Los museos europeos y su público.* Barcelona: Paidós.

9
Hanquinet, L., 2013. "Visitors to modern and contemporary art museums: towards a new sociology of 'cultural profiles'". *The Sociological Review* 61: 790-813.



La exposición *Haciendo barrio* contó con un proceso participativo de los vecinos mediante la intervención de fotografías familiares en el barrio República, Santiago.



Vecinos y estudiantes del barrio República participan en un taller de creación visual en una sala de la exposición *Haciendo barrio*.

Lo interesante de estos procesos es que los públicos culturales no solo dependen de los capitales culturales de las personas o de las resistencias de ciertos grupos privilegiados por abrir sus espacios culturales. También hay factores macrosociológicos que explican las trayectorias y tendencias históricas de los visitantes de museos. Por ejemplo, luego de una revisión histórica de los públicos de los museos del Reino Unido desde 1851 a 2016, Vicky Woollard ha señalado que el aumento exponencial (lineal) de visitas es una irregularidad histórica[10]. En otros términos, los museos británicos han experimentado permanentes oscilaciones en sus registros históricos de visitas: solo en las últimas décadas han visto un crecimiento significativo de públicos. El análisis de Woollard, sin embargo, va más allá de simplemente contabilizar y ordenar las cifras históricas y explica cómo, a pesar de las políticas y decisiones internas de los museos, los públicos dependen de —o están en estrecha relación con— procesos sociológicos más complejos. Además de la baja sustantiva de públicos durante y después de la Primera y la Segunda Guerra Mundial, la investigadora expone cómo el surgimiento de la entretención masiva que dieron el fútbol (los estadios), el cine, las salas de conciertos y las nuevas formas de distracción como la televisión y la radio, generaron caídas significativas en los números de visitantes. De la misma forma, Martin Ejnar complementa estos procesos culturales con factores macroeconómicos que, al parecer, también influyen en la fluctuación histórica de los públicos[11]. Según su estudio, se podrían establecer ciertas regularidades: a mayor inflación, menor número de visitas; a mayor ingreso del país —el "producto interno bruto"— el número de visitas crece; por cada año de escolaridad de la población de un país, el ingreso aumenta correlativamente. Si bien Ejnar no profundiza en otros indicadores que, desde América Latina, parecen determinantes para entender procesos macroeconómicos —como el coeficiente de Gini, que mide la desigualdad de un país—, es interesante destacar el hecho de que los públicos de museo no solo dependen de las voluntades internas de los equipos de un museo, sino también de las crisis o estabilidades que experimentan los países en su desenvolvimiento histórico[12].

ANTECEDENTES EMPÍRICOS EN CHILE E IBEROAMÉRICA

Desde la implementación de encuestas de consumo y participación cultural en la década de 1990, en Iberoamérica se han observado oscilaciones en las cifras sobre acceso a museos, galerías, teatros, conciertos, lectura, etcétera. Casi treinta años después, los contextos sociales y tecnológicos han cambiado significativamente estas lógicas. A inicios de la década del 2000 la conexión a internet de los hogares era casi inexistente: hoy, la mayoría de los hogares de países como Chile, Brasil, Argentina, Perú y México posee tasas por sobre el 70%. Al mismo tiempo, la emergencia de plataformas tecnológicas como Facebook, Instagram, Netflix, Spotify, entre otras, han generado un escenario inédito. Con la digitalización de la vida cotidiana por medio de los *smartphones*, las decisiones sobre qué hacer en mi tiempo libre están condicionadas por múltiples opciones. Una de ellas es, al parecer, dejar de asistir a los museos. En la última Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2017 de Argentina, se señala que la asistencia a museos pasó del 19% en 2013 al 12,5% en 2017. A pesar de esto, el porcentaje de la población asistente en el nivel socioeconómico más alto permaneció estable (en torno al 30%). En cambio, en los estratos bajo y medio bajo, la asistencia cayó del 11% al 4% y del 13% al 6%, respectivamente. Como en el resto de las prácticas culturales que demandan salir del hogar —señala el informe—, el consumo en los niveles socioeconómicos más bajos fue el que más se resintió[13]. Por su parte, en España la asistencia a museos también se percibe como preocupante. En palabras del director del Museo del Prado de Madrid, Miguel Falomir, "el ochenta por ciento de los museos [españoles] están vacíos"[14]. Luego de la crisis económica y la política impositiva implementada en España, los accesos culturales sufrieron grandes bajas[15].

10
Woollard, V., 2018. "The view from within: a curatorial account of the rise and fall of visits to London museums from 1851-2016. A research note". *Cultural Trends* 27 (4): 251-269.

11
Ejnar, M., 2018. "Analysing visits to English museums 1850-2015: a research note". *Cultural Trends* 27 (4): 296-305.

12
Así, por ejemplo, luego del triunfo del Brexit en junio de 2016, las visitas a los museos ingleses han experimentado una baja inesperada. Véase el estudio de Woollard (2018).

13
https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=10 [consultado: 08-10-2018].

14
https://www.lavanguardia.com/cultura/20180710/45805489279/entrevista-miguel-falomir-director-museo-del-prado-bicentenario.html [consultado: 08-10-2018].

15
Ariño, A. y R. Llopis, 2017. *Culturas en tránsito. Las prácticas culturales en España en el comienzo del siglo xxi*. Madrid: Fundación SGAE.

En el caso de Chile, los últimos resultados de la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 son claros en demostrar que, aun cuando se han creado nuevos espacios culturales y una serie de políticas de fomento al arte nacional, el acceso a bienes y servicios culturales ha exhibido cierta disminución. En el gráfico n.° 1 se evidencia esta tendencia. Desde la medición de 2012, es posible advertir un decrecimiento importante de los accesos culturales, especialmente a nivel de lectura de libros y asistencia a espacios de exhibición de artes visuales. El único "servicio cultural" que mantiene una tendencia estable es el caso del cine. Sumado a ello, es especialmente preocupante lo que ocurre con el teatro, las bibliotecas y los museos. En este último caso, es claro observar que su asistencia se ha mantenido relativamente estable desde el año 2005 al 2017 (en ambas mediciones, el 20,5% de los encuestados señaló haber ido a un museo en los últimos 12 meses). Sin embargo, el año 2012 esa cifra fue de 23,6% (es decir, una disminución en 2017 de 3%).

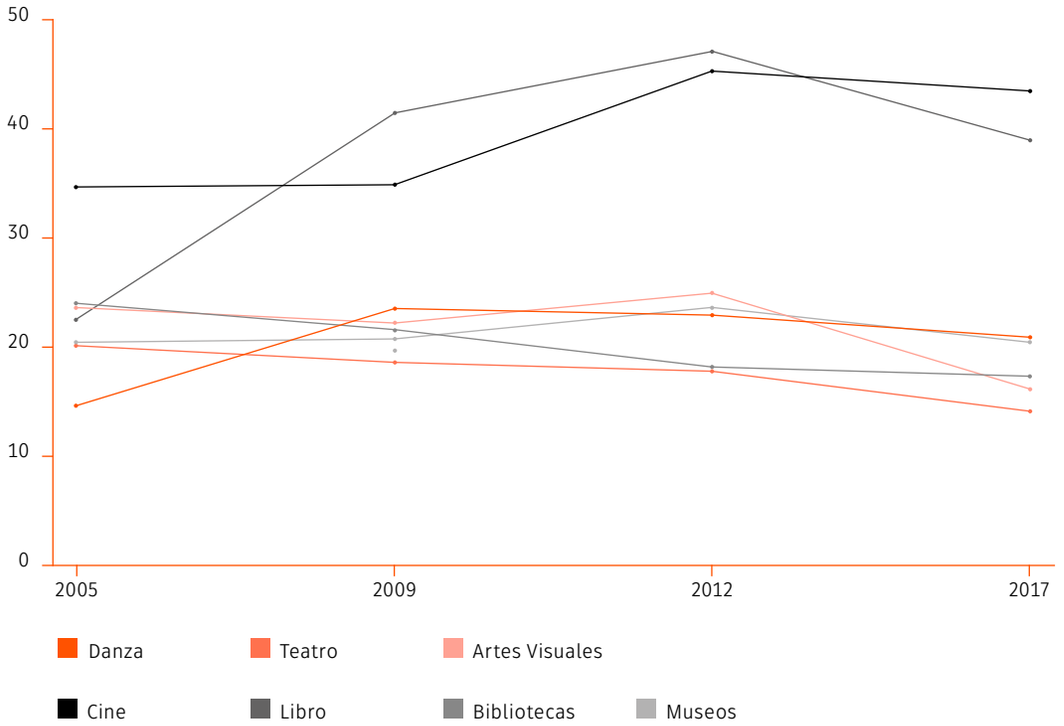
LOS DESAFÍOS ACTUALES DE LOS ESTUDIOS DE PÚBLICOS

Llegado a este punto resulta clave preguntarse, por una parte, por cómo enfrentar este ciclo oscilante —por ahora, negativo o "estable hacia la baja"— del acceso a museos y, por otra, cuál es el rol de los estudios de públicos en este escenario. En concreto, ¿cuál es el futuro de los museos en un contexto de aceleración digital? ¿Cuál es el sentido de la producción de conocimiento empírico sobre los públicos? En un contexto de baja de asistencia a museos, bibliotecas, centros culturales, etcétera, ¿en qué puede ayudarnos la gestión del conocimiento para la toma de decisiones estratégicas?

Los estudios de públicos han servido históricamente para realizar evaluaciones-seguimientos de las decisiones realizadas en los museos y/o espacios culturales. Desde los primeros años de funcionamiento de los museos modernos, los estudios ofrecieron diagnósticos e insumos reflexivos para sus "ápices estratégicos". Sin embargo, estas herramientas analíticas —sobre todo las estadísticas de visitas— han alcanzado en las últimas décadas una hegemonía casi total. Y lo han hecho, justamente, porque generan indicadores de gestión diseñados por direcciones presupuestarias o por las agencias de medición y seguimiento gubernamental. El problema ha sido que, a pesar de entregar datos e información relevante, estas cifras más bien han contribuido a la generación de competencias entre instituciones, así como también generado lógicas de incentivos perversos —generalmente económicos— a los trabajadores de los museos que exhiben alzas en sus públicos.

Aun cuando en Chile casi no existen museos sin estudios de públicos, son pocos los que han utilizado los datos para orientar estrategias complejas de gestión. Según observaciones y diálogos realizados con diferentes encargados de esos estudios, los resultados han servido poco para la evaluación crítica de los objetivos, las visiones y las misiones, y las estructuras de discurso de estos espacios. Por el contrario, los estudios de públicos parecen ser más bien *dispositivos de tensión* al interior de los museos. En muchos casos, se observan divergencias de opinión entre los profesionales que levantan información y los directivos, así como también dudas de estos sobre la eficacia real de los estudios. Al mismo tiempo, además de la dificultad real de involucrar al equipo general en un proceso de investigación, muchas veces hay conocimientos metodológicos limitados —¿a quién se estudiará?, ¿cómo?, ¿comparabilidad año a año?, ¿quién medirá? —, lo que genera frustración en las posibilidades reales de uso por parte de las diferentes unidades de los museos. A la larga, al interior de ellos se produce una desconfianza en los públicos y su estudio, lo que genera un desinterés general por estos procesos. Y aquello afecta, directa o indirectamente, la constitución de confianzas y/o reconocimientos mutuos entre comunidades-visitantes y museos.

Gráfico 1. Trayectoria Participación Cultural en Chile 2005-2017 (Últimos 12 meses)



Fuente:
Encuesta de Consumo Cultural 2003-2004 (publicada 2005); Segunda Encuesta de Consumo y Participación Cultural 2009; Tercera Encuesta de Participación y Consumo Cultural 2012, y Cuarta Encuesta de Participación Cultural 2017. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile y Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile.

Para contrarrestar estas dificultades, Vicky Woollard[16] ha señalado la importancia de que los directivos y, en general, los distintos estamentos organizacionales de los museos, consideren la investigación y sistematización de la información de los públicos en forma rigurosa y con la debida importancia. Para ella, no solo es clave recolectar y presentar los datos históricos de los visitantes —mediante estudios panel o longitudinales—, sino también crear perfiles de los públicos a lo largo de los años y observar cómo, a partir de sus evaluaciones o comentarios, se establecieron cambios al interior de los museos. De la misma forma, al crear informes anuales de públicos, se deben reflexionar los factores tanto externos de las oscilaciones de los visitantes —marchas, feriados, problemas de transportes, factores climáticos, terremotos, entre otros— como de los internos: direcciones acéfalas, conflictos sindicales, paros del gremio, etcétera. Considerar las fluctuaciones económicas nacionales e internacionales, los cambios en las "competencias" directas y la sistematización de la "opinión pública" en redes y medios de comunicación sobre el museo, también ayuda a generar autorreflexión institucional.

Como han señalado varios estudios en México y América Latina[17], la clave es involucrar a todos los agentes de los museos en estos procesos y, sobre todo, diseñarse a partir de preguntas y necesidades concretas de las instituciones. Al hacerlo, los estudios de públicos deben pensarse en un escenario sociológico general caracterizado por la digitalización cultural del conocimiento, la aceleración de las temporalidades sociales —biográficas, biológicas, de agenda, históricas—, y la competencia concreta —en permanente rediseño y propuestas novedosas— de plataformas tecnológicas de entretenimiento, como Netflix, Instagram, Spotify, etcétera. Como señalamos al inicio de este artículo, estos fenómenos tendrán consecuencias directas en la forma de habitar la "esfera pública y deliberativa" que ofrecen los museos. Y ese es un desafío político-cultural urgente. ***m***

16
Woollard, V., *op. cit.*

17
Pérez Castellanos, L., coord., 2016. *Estudios sobre públicos y museos: ¿Qué hemos aprendido?* México, D. F.: Publicaciones Digitales ENCRYM – INAH.

Laboratorio social en Museo Artequin: ¿De qué color es mi piel?

YENNYFERTH BECERRA AVENDAÑO
Directora Ejecutiva
Museo Artequin

JUDITH JORQUERA GONZÁLEZ
Coordinadora Área Educativa
Museo Artequin

Museo Artequin[1] es un museo educativo de Santiago de Chile, creado como proyecto expositivo en 1993, y ubicado al interior del edificio del Pabellón París, obra patrimonial construida por el arquitecto francés Henri Picq[2] en 1889 para la Exposición Universal de París que celebró el centenario de la Revolución francesa.

El proyecto curatorial del museo se conforma por una colección de reproducciones de la historia del arte universal, apoyada con herramientas didácticas y actividades pedagógicas que facilitan el conocimiento de los visitantes frente a las distintas propuestas del arte a lo largo de la historia.

Al celebrar 25 años de trayectoria, en mayo de 2018, proyectamos transformarnos en el primer museo sustentable a nivel país, incorporando proyectos que traigan innovación y consciencia a la oferta programática y educativa del museo, y que permitan *ciudadanizar* temáticas cotidianas en la comunidad.

Aspiramos promover una visión educativa, generando herramientas innovadoras que permitan al visitante observar y reflexionar de manera transversal diferentes temas y disciplinas, vinculando arte, ciencia, naturaleza, lenguaje, territorio, entre otros.

Esta metodología educativa permite desarrollar experiencias con pensamiento crítico, potenciando una educación y formación enriquecida para niños, niñas, jóvenes y sus familias, generando una comunidad consciente y amigable con el medio ambiente y su territorio.

1
Artequin es una Corporación sin fines de lucro (Corporación Espacio Para el Arte, ARTEQUIN) apoyada por la Ilustre Municipalidad de Santiago, Empresas CMPC S.A., El Mercurio y empresas eléctricas.

2
El Pabellón París es una obra del arquitecto Henri Picq (1833-1911). Fue construido en Francia en 1889 para representar a Chile en la Exposición Universal de París. Luego de la exposición fue desmontado y transportado a Santiago de Chile, siendo rearmado en 1894. En 1986 fue declarado Monumento Histórico Nacional y actualmente alberga a Museo Artequin.



Frontis Museo Artequin, Edificio Pabellón París, Santiago.



Laboratorios de arte Museo Artequin.

El exitoso proyecto de Museo Artequin actualmente tiene presencia en cuatro ciudades más a lo largo de nuestro país: Concepción, Viña del Mar, Los Ángeles y el último inaugurado, Museo Artequin de Antofagasta.

Actualmente, los museos trabajan en fortalecer su vínculo con el entorno y la comunidad que los rodea, siendo cada vez más evidente su rol como espacios sociales y su responsabilidad como agentes generadores de cultura. Bajo esta mirada, los dos últimos años ha resultado fundamental considerar y conocer a la comunidad que nos rodea, las fortalezas que esto puede traer, y cuáles son los desafíos físicos y territoriales que esto plantea. Lo anterior nos ha llevado a desarrollar e implementar estrategias de gestión vinculadas y relacionadas a las propias audiencias que nos visitan. Salir al encuentro del visitante y tomarnos espacios públicos, llevando las ofertas culturales en búsqueda de la comunidad. Trabajamos en red con nuestros pares y reconocemos las alianzas como una estrategia para mitigar los vacíos que generan las políticas culturales y la falta de inversión en esta materia.

Museo Artequin se asume como un espacio catalizador de problemáticas sociales y con la responsabilidad de considerarlas y abordarlas por medio de experiencias que estimulen el pensamiento y generen dinámicas artísticas que activen diálogos. Promovemos espacios de reflexión y promoción de la tolerancia. Vemos el arte como una disciplina capaz de formar personas en todas las dimensiones, permitiendo así el desarrollo de múltiples sensibilidades y la generación de una mejor sociedad.

El año 2017 recibimos 140.000 personas, de estas 23.900 fueron estudiantes de 629 instituciones escolares. Nuestras redes sociales alcanzan un universo aproximado de 45.000 seguidores.

El mismo año iniciamos el desarrollo de un programa de trabajo que incorpora diferentes actividades que abordan temas de la contingencia y que consideran tanto nuestro emplazamiento y territorio, como las diferentes problemáticas que fuimos identificando en el último tiempo con nuestros visitantes. La idea fundamental de la implementación de estas medidas es invitar a reflexionar y contribuir en forma real al abordamiento de desafíos relacionados con la identidad, diversidad cultural e inclusión, todas situaciones que vemos posibles de encarar y sanar mediante experiencias significativas vinculadas al arte y la cultura, y, sobre todo, incorporándonos como parte de la comunidad.

Como primera medida, planteamos incorporar al interior y exterior del museo espacios que propiciaran la vinculación con estos nuevos temas. Así surgió la renovación de nuestro segundo piso del Pabellón París, articulando una zona interactiva: zona Eco Taller. Un espacio que sensibiliza y pone en valor el concepto de sustentabilidad ambiental. La estrategia es promover y visibilizar prácticas medioambientales sustentables por medio del arte, la creatividad y la experimentación, contribuyendo a educar y concientizar a niños, niñas, jóvenes y adultos en una correcta gestión de los recursos naturales, beneficiando así a las futuras generaciones y también al planeta.

La zona interactiva despierta y estimula, de manera lúdica y muy visual, a ser guardianes del medio ambiente y del planeta, pero también enseña, con prácticas y recursos innovadores, a participar de experiencias del arte, desde donde los visitantes tienen la oportunidad de acercarse a los recursos visuales desde la práctica y el hacer. Se les invita a conocer la creación desde el ámbito de la experiencia y el uso de los sentidos.



Interior segundo piso Museo Artequin. Taller Zona Eco.

Considerando las mismas interrogantes, planteamos un proyecto que saliera directamente al encuentro del público. Es así como, en noviembre de 2018, inauguramos en el frontis del Pabellón París (1200 m²), la primera Plaza de la Luz y el Arte, un espacio con juegos iluminados con energías renovables, cuyo diseño está inspirado en el artista Wassily Kandinsky. Mediante sus formas y colores, niños, niñas y sus familias podrán disfrutar y conocer más del artista y del mundo creativo de su obra. Además, se iluminó con tecnología de punta por primera vez el hermoso Pabellón París, Monumento Nacional, que en 2019 cumple 130 años.

El lugar contempla un uso eficiente de la energía, constituyéndose en un espacio no solo de juego, sino también de conocimiento y exploración, poniendo en valor los conceptos de eficiencia energética y sostenibilidad y propiciando así el cuidado del medio ambiente. Este gran proyecto es la etapa inicial para la implementación en el año 2019 de la sala y taller de la Luz y el Arte, espacios que vienen a reforzar y consolidar una actualización de contenidos, metodología y herramientas al interior del museo, y a fortalecer nuestro objetivo de convertirnos paulatinamente en un espacio cultural sustentable.

Como segundo gran tema, nos planteamos abordar un desafío presente en nuestro propio territorio y emplazamiento: el aumento de la población migrante. Museo Artequin está ubicado en el sector poniente de la capital, entre las comunas de Estación Central y Santiago Centro. Las características de la población residente en ambas comunas han variado significativamente en los últimos años, principalmente producto de la influencia de la migración en nuestro país. La población migrante ha crecido considerablemente, manifestándose fuertemente en los establecimientos educacionales, donde la incorporación de estudiantes extranjeros es cada vez más masiva.

Según datos estadísticos del Ministerio de Educación de Chile, en los dos últimos años las cifras de estudiantes inmigrantes en Chile se han triplicado. El año 2016 la cantidad de migrantes en liceos municipales de nuestro país llegó a más de treinta y tres mil alumnos(as), subiendo en casi un 80% respecto al año anterior[3].

El nuevo escenario multicultural, muchas veces no es abordado por los docentes y las instituciones de manera integral, ya que no poseen las herramientas necesarias para enfrentar dicho desafío. El Estado, y el Ministerio de Educación en específico, recién está levantando políticas públicas que permitan hacer frente a esta situación.

Por todo esto, y como respuesta a la alta cantidad de visitas de colegios e instituciones que presentaban entre sus alumnos y familias este nuevo escenario multicultural, es que durante este año 2018 nos propusimos generar herramientas que contribuyan y promuevan la vinculación social. Aportar desde el arte y el museo, como un organismo articulador, capaz de fomentar el diálogo frente a ciertos desafíos sociales y culturales.

Así, planteamos una actividad llamada ¿De qué color es mi piel? Una instancia que invita a reconocerse, y a reconocer a sus pares, utilizando como excusa el color de la piel. Niños y niñas se vinculan con el arte, el color y sobre todo con sus propias realidades culturales.

3
https://www.gobiernosantiago.cl/wp-content/uploads/2017/02/documento-inmigrantes-rms-casen-2015.pdf



Estudiantes en actividad ¿De qué color es mi piel? Museo Artequin.



Estudiantes con Pantone de color en actividad ¿De qué color es mi piel? Museo Artequin.

¿DE QUÉ COLOR ES MI PIEL?

Es una experiencia educativa donde niños y niñas son invitados a recorrer el museo y a descubrir entre la colección referentes y dispositivos para iniciar una conversación sobre el tema de la interculturalidad, abordada desde sus propias vivencias y contingencia. Las obras de la historia del arte universal y sus artistas, se utilizan como excusa para generar un debate crítico del tema.

Así, cada niño y niña recibe una pulsera con una serie de diferentes colores de piel (tipo Pantone), desde el rosa más claro, hasta los tonos tostados más oscuros, tratando de abarcar de la manera más amplia un espectro de tonos de piel. Con esta gama cromática, se les invita a buscar entre las obras del museo los distintos colores de piel. Niños y niñas recorren libremente la colección buscando los tonos de piel que aparecen en retratos y personajes presentes en la museografía.

Una vez que descubren las pinturas, se les invita a conversar sobre los distintos colores encontrados en los personajes, sus contextos y las diferentes nacionalidades de los artistas: latinoamericanos, chilenos, europeos, entre otros. La reflexión se profundiza en torno a las preguntas: ¿Todos tenemos el mismo color de piel? ¿A qué creen que se debe? ¿Conozco a alguien que tenga un color de piel distinto al mío? ¿A quién? ¿Qué piensan sobre eso? ¿Creen ustedes que nuestro color de piel nos hace especiales o diferentes? ¿Qué puede significar? ¿Qué significan estos colores?

Como apoyo visual se utiliza un mapa del mundo que muestra los diferentes tipos de piel que se van diversificando dependiendo de la zona geográfica donde nace cada persona. Así, las personas que nacen más al centro, tienen la piel más oscura, ya que ahí la radiación solar es más intensa. Por otra parte, las que viven más arriba (lejos de la línea del Ecuador), tienen menos horas de sol y ahí este es menos intenso, por lo que su color de piel es más claro; como no se han expuesto mucho a la radiación solar, su piel no se ha pigmentado a lo largo de años, ni traspasado de generación en generación. Otra idea, es que las personas que tienen piel más oscura necesitan de ella porque así pueden protegerse de manera más fácil de la radiación solar tan intensa que se produce en sus países de origen. Lo interesante es que niños y niñas visualizan un color en la realidad y establecen, por medio de ellos, vínculos geográficos, territoriales, identitarios, culturales, entre otros.

Otro referente que se presenta y propicia el diálogo es la obra de la artista brasileña Angélica Dass, “Humanae”, que despliega una gama cromática del color piel mediante más de tres mil retratos de diferentes personas del mundo, rescatando su pigmentación característica. Tras fotografiar a cada uno y una, la artista realiza una obra rescatando la riqueza de nuestro color de piel. La premisa fundamental de la obra de Dass versa sobre su propia realidad como mujer afrodescendiente brasileña: “El último país en abolir la esclavitud fue Brasil, ahora debemos abolir la discriminación racial”, ha dicho. “Humanae” es un ejercicio de tolerancia y aceptación, con relación a nuestras diferencias físicas, que no responden a ningún privilegio.



Estudiantes en actividad práctica ¿De qué color es mi piel? Museo Artequin.

Una vez terminada la reflexión, es fundamental poner en práctica los conceptos y las ideas abordadas. Para ello, se genera un proyecto en el taller del museo. En este caso, para iniciar el trabajo, niños y niñas deben descubrir primero su propio color de piel dentro del Pantone. Posteriormente, lo pintan, llegando a resolver el tono por medio de mezclas de pintura. Sobre el fondo de color cada niño o niña realiza su autorretrato, rescatando las características que les hacen ser únicos y únicas. Es muy importante que, posterior a la realización práctica, se genere una conversación de taller, donde niños y niñas presenten su proyecto creativo e interrelacionen su trabajo con el de los otros.

¿DE QUÉ COLOR NO ES MI PIEL?

Paralelo a lo realizado dentro de Museo Artequin y en el marco de la VI Semana de la Educación Artística de Chile, organizada por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, fuimos invitados en mayo de 2018 a participar de la actividad: "La expresión de la diferencia". Para ello, se implementó un espacio público, en una salida muy concurrida y transitada de una estación de Metro cercana al museo. En la instancia, el público transeúnte fue invitado a completar e intervenir respondiendo la pregunta: ¿de qué color NO es mi piel? Sobre un dispositivo, pintaban y justificaban el porqué de su respuesta. Los resultados fueron expuestos de manera colectiva, abriendo al diálogo a quienes pasaban y se encontraban con un muro de cientos de colores de piel, y cuyos textos se respondían desde la observación del otro. Desde lo que no soy y con lo que convivo a diario.

Esta misma experiencia se comenzó a implementar dentro del museo, obteniendo resultados que venían a ratificar que propiciar una instancia de este tipo genera puntos de conexión e intercambio positivos, donde los distintos públicos que visitan un museo pueden reflexionar desde el arte sobre temas contingentes y transversales.

¿De qué color es mi piel? ha permitido abrir la discusión con niños, niñas, jóvenes y sus familias, docentes e instituciones escolares y comunitarias, abordando tanto el impacto social, como el trasfondo cultural que genera el fenómeno de la migración.

Como museo, nos hemos ido convirtiendo paulatinamente en un puente que conecta mediante experiencias diferentes realidades, y construye por medio de sus actividades, espacios de reflexión y valoración patrimonial, levantando así historias que fortalecen el tejido social. *m*

La reapertura del Precolombino: Un museo de, con y para el público

PAULINA ROBLERO TRANCHINO
Jefa área Comunicaciones y públicos
Museo Chileno de Arte Precolombino

"El arte toca el corazón de las personas". Esta reflexión fue el motor que impulsó a Sergio Larraín García-Moreno, a fines de la década de los setenta, a golpear puertas y hacer las gestiones necesarias para donar, por medio de la creación de la Fundación Familia Larraín Echenique, su magnífica colección de mil piezas de arte prehispánico de casi toda América y así dar vida y fundar el Museo Chileno de Arte Precolombino. Como decía Carlos Aldunate (director del Museo) en una carta de 1979 a José Berenguer (curador jefe), en la que daba cuenta de las gestiones para crear el Museo "[…] se pretende que sea una institución viva, con salas de exhibiciones, conferencias y, por cierto, talleres y posibilidad de investigar"[1].

El surgimiento del Museo fue posible gracias a una alianza con la Municipalidad de Santiago, quien financió los gastos basales y entregó en comodato el Palacio de la Real Aduana (declarado Monumento Histórico en 1969), edificio que alberga a la colección. La relación entre ambas entidades continúa hasta el día de hoy, siendo el municipio uno de los principales sostenedores junto con el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (cada uno representa un tercio del financiamiento anual). El Museo Precolombino es un ejemplo exitoso de una institución de administración privada con misión pública, lo que determina en la actualidad parte de los cambios sustanciales en su política de acceso.

Casi cuarenta años después de su inauguración, esa misma declaración de principios expresada por el fundador es la que marca la nueva etapa de una de las instituciones más importantes del país. Se trata de una tercera vida: tras su inauguración (1981) y nueva apertura después de dos años de cierre al público para remodelar y ampliar sus dependencias (2014), el Precolombino vive en la actualidad una revolución, una reapertura que tras un proceso de trabajo interno, replantea su misión para vincularse con el territorio y la ciudadanía.

1
Berenguer Rodríguez, J. y A. Torres Vergara, eds., 2011. *Compartiendo memoria: 30 años del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino, p. 32.



Sergio Larraín García-Moreno junto a Carlos Aldunate en los antiguos depósitos de cerámica, lugar que actualmente ocupan las oficinas de las áreas de Comunicaciones y públicos, Educación y Curaduría.
Foto: Archivo MCHAP.

ARTE Y CIENCIA

Para dar cuenta de la situación actual del Precolombino hay que poner en contexto su proceso de formación, crecimiento y cambio: la historia del Museo comienza con un equipo multidisciplinario de trabajadores ligados a la ciencia. Investigadores de prestigio en el campo de la arqueología asumieron la tarea de dar vida a una institución cuyo foco era un tanto más especializado y fuertemente arraigado en la concepción de un museo que explicara en profundidad y diera respuestas a los futuros visitantes sobre las representaciones y los significados de las piezas desde la arqueología y antropología. "[…] Nosotros le hacíamos una contraofensiva a don Sergio"[2], contaría Aldunate al reflexionar sobre los comienzos, ya que las intenciones iniciales e insistencias de su fundador eran crear un museo de obras de arte que estimulara la valoración y apreciación estética de la comunidad por estos objetos representativos de los pueblos de América, sin necesidad de entregar tanta información científica. Dos posturas distintas, dos enfoques, son parte de los primeros cruces de la institución que dan cuenta de la diversidad de formas en las que podemos entender el rol de un museo hacia y para las personas: "a los visitantes les gusta tener diferentes maneras de relacionarse con un objeto, pero también quieren saber para qué se usó, cómo se hizo y por qué es importante. Mirar de cerca un objeto por el simple hecho de mirar de cerca no es suficiente. Debemos proporcionar a los visitantes información contextual sobre la obra de arte"[3].

"Nuestros siniestros propósitos"[4] que Aldunate escribe a modo de chiste en la carta a Berenguer cuando hablan sobre los inicios del Museo, marcan su misión fundacional: desde 1981 y hasta 2014 el énfasis del Precolombino estuvo centrado en preservar, investigar y divulgar la colección. Un museo que, en definitiva, estaba pensado para ser un espacio de diálogo y estrecho vínculo con la comunidad académica y científica; a pesar de que en sus inicios, y por casi quince años, el grueso de sus visitantes correspondía a visitas pedagógicas de estudiantes nacionales de enseñanza Básica y Media.

2
Ibid., p. 35.

3
Villeneuve, P. y A. Rowson Love, eds., 2017. *Visitor Centered Exhibitions and Edu-curations in Art Museums*. Lanham, MD: Rowan & Littlefield, p. 66.

4
Berenguer, J. y A. Torres, *op cit.*, p. 32.

Las discrepancias entre los objetivos de lo que querían que el Museo fuera y el perfil de los visitantes que asistían a él eran tan profundas, que en muchas ocasiones el equipo se cuestionó si el Museo era o no un lugar apto para menores de 18 años. Sus esfuerzos, como buenos investigadores, estaban tan enfocados en las piezas de la colección, en la profundidad de sus respuestas e infinitos mundos que se abrían en las exposiciones permanentes y temporales, que sin quererlo obviaron conceder mayor análisis al perfil de las personas que asistían y que efectivamente estaban en contacto con los objetos en exhibición. Durante la primera década del Museo, la experiencia del "público general", que además no se especializaba en los temas que abordan las exhibiciones, resultaba una incógnita. Por eso las preguntas por el público resultan fundamentales, conocer sus perfiles y sus impresiones ayuda a las instituciones a ser mejores y a romper con el cerco de ser percibidos como meros custodios de objetos; como lo señalan Michaelson y Samis: "Los museos pueden ser lugares desconcertantes y confusos, donde incluso el espacio físico puede ser intimidante. Con un conocimiento o contexto limitado, incluso las obras fáciles —las agradables o aparentemente reconocibles— pueden ser difíciles de entender"[5].

DE LOS OBJETOS A LAS PERSONAS

Si hablamos de visitantes y museos, la figura de Francisco Mena resulta fundamental. Quien fuera el subdirector del Precolombino hasta 2010, lideró el desarrollo de los primeros estudios en profundidad de públicos en museos en el Precolombino[6]. Desde 1990 y por más de diez años, Mena llevó adelante una serie de evaluaciones de las exposiciones temporales desde el punto de vista del público visitante (que variaban en la modalidad de entrevistas en profundidad a seguimientos no invasivos y la formulación de cuestionarios). Todo ello con la finalidad de poder, por una parte, conocer el perfil de los visitantes y, por otra, obtener sus opiniones y cómo estas podían (o no) discrepar con los objetivos propuestos en la exhibición.

La persistencia de Mena y su equipo de poner en valor los resultados de las evaluaciones fue uno de los factores determinantes para que en el año 2002 se realizara una exposición temporal con intenciones muy claras: atraer a público nacional, especialmente a familias, niñas y niños al Museo. La muestra *Cuentos de animales* marcó un hito en la historia del Precolombino: por primera vez la institución pensaba en el desarrollo de una exhibición para un público objetivo y, con eso claro, se procedió a definir la temática. Una variación no menor, considerando que la modalidad que rige hasta el día de hoy es al revés; el tema de la exhibición está previamente determinado (muchas veces por proyectos de investigación en curso) y tras eso está la tarea de lograr definir los públicos y las estrategias para acercarlos a los contenidos de la muestra. Pero toda hazaña conlleva tragedias. El trabajo de investigación en públicos que Francisco Mena encabezó por años se encuentra hoy perdido en el Museo, sin que se pueda dar con archivos de respaldo. La frenética búsqueda —que fue tanto aventurera, obsesiva y fundamental— para el trabajo de diagnóstico que se realizó para la creación de la nueva área Comunicaciones y públicos (cuya puesta en marcha comenzó a fines de noviembre de 2015) solo permitió reunir algunos datos presentes en las memorias anuales de la institución, además de la publicación "Estudios de evaluación de público: desde la experiencia del Museo Chileno de Arte Precolombino" (2005) en coautoría con Milagros De Ugarte.

5
Michaelson, M. y P. Samis, 2017. *Creating the Visitor-centered Museum*. New York: Routledge, p. 9.

6
En el ámbito nacional, hay referencias previas en la materia que datan de entre fines de 1979 e inicios de 1980 en el Museo Arqueológico de La Serena, el Museo Nacional de Historia Natural y el Museo Nacional de Bellas Artes.



La nueva misión de un museo abierto y diverso tiene por finalidad diversificar los públicos, conectándolos afectivamente con las raíces de Chile y América. Foto: Julián Ortiz.

La preocupación por los diversos públicos fue una constante en el trabajo de Mena. Además del desarrollo de estudios y la puesta en valor de los resultados para incidir en los planes y proyectos de la institución, también se enfocó en dar vida a lo que serían los primeros lineamientos de la creación del área de Educación, con un fuerte énfasis en la comunidad estudiantil. A inicios del 2000 desarrolló el proyecto "Rutas por el pasado de América" para enseñanzas Básica y Media, propuesta educativa en la que el recorrido por las salas del Museo se complementó con la publicación de dos cuadernillos pedagógicos con la finalidad de ser un apoyo en los objetivos planteados en la reforma educacional.

Uno de los principales cambios integrales de la institución vino de la mano con el proceso de desarrollo de una planificación estratégica. Durante el 2014, el equipo del Precolombino comenzó a sentar las bases de los que serían sus ejes de trabajo con miras a cinco años. Durante las jornadas de discusión, el cuestionamiento a la misión, que giraba en torno a las piezas de la colección, comenzó a tomar fuerza. Establecida desde 1981 e intacta por casi 35 años, el equipo llegó a un punto de inflexión preguntándose por el rol que el Museo debe tener hoy día en relación con una sociedad que está en constante cambio, siendo uno de sus referentes locales el Museo La Ligua, un espacio que trabaja en alianza con su comunidad.

Se hablaba de un museo abierto, que estuviera en contacto con las personas, que promoviera los valores de una América sin fronteras, que celebrara la diversidad y el valor de nuestro mestizaje y el reconocimiento y orgullo por las culturas americanas y pueblos originarios. Es así como en 2015 se pone en marcha una nueva misión: inspirar y encantar a las personas, a través del arte precolombino, conectándolas con las raíces de América. Desde entonces, en términos de discurso, el foco del Museo se vuelca hacia los públicos. Ahora llegaba el momento de ponerlo en práctica.

SABER ES PODER (DE DECISIÓN)

Una de las bases para el desarrollo de las líneas de trabajo del área Comunicaciones y públicos fue rastrear toda la información disponible referida a los visitantes. A pesar de la infructuosa búsqueda de los archivos de los estudios realizados por Mena, el Precolombino contaba (y cuenta con ello en la actualidad) con un sistema de censo a cada visitante que adquiría su entrada en recepción. El registro de datos contemplaba género, edad, país de procedencia y hora de ingreso, además de contar con las cifras totales de visitantes por año, registradas en las memorias de la institución y los registros de ventas de entradas. Todo esto resultó de vital importancia para establecer las primeras decisiones respecto a los ejes de acción que el Museo enfrentaría para llevar del "dicho al hecho" lo establecido en su nueva misión. La revisión de los datos ya existentes fue un tesoro. El acceso a la información permitió obtener detalles sobre el perfil del público que asistía al Museo, conocer los horarios de mayor y menor afluencia, los meses con mayor y menor asistencia de público y determinar el comportamiento respecto a la adquisición de entradas e ingreso liberado.

La realización de encuestas (tanto de caracterización de los visitantes como de evaluación de las actividades de extensión y exposiciones temporales) nos permitió conocer las principales brechas que distanciaban al público (chilenos y extranjeros residentes) del Museo: falta de información, falta de dinero y falta de tiempo. Esto determinó que durante 2016 se pusiera en marcha una política de comunicaciones y de públicos con la finalidad de situar al Museo en el cotidiano de las personas, apelando a generar un vínculo afectivo y de pertenencia entre ambas partes.

Los análisis de los datos registrados en el año 2017 arrojaron que el 60% del público correspondía a visitantes extranjeros y el 40% a visitantes locales; el 77% tenía 19 años o más y el 23% tenía 18 años o menos y el 52% se trataría de mujeres y el 48% de hombres. En cuanto a las instancias de entrada liberada, el 98% del público nacional que ingresaba al Museo lo hacía por primera vez. En concordancia con los planteamientos de Norris y Tisdale: "La observación de los públicos objetivos es una parte fundamental de la evaluación del museo, y también es una parte fundamental de la teoría de la creatividad: hay que observar profundamente para comprender las complejidades del problema que se está tratando de resolver"[7]. Por eso la información obtenida era tan valiosa; todo esto fue clave para definir el programa de trabajo que el área realizaría durante 2018: cautivar al público local, generar un programa familiar para acercar a las nuevas generaciones al Museo y trabajar en alianza con la Municipalidad de Santiago por medio de sus oficinas de pueblos indígenas, infancia, adulto mayor y turismo. También fue el respaldo cuantitativo para tomar la decisión institucional de cambiar el tarifario, rebajando la entrada al público local de $4.500 a $1.000 (general) y de $2.500 a $500 (estudiantes), además de ampliar el protocolo de acceso a más de 12 instancias de gratuidad (entre ellas, ingreso liberado a los pueblos originarios, profesores, adultos mayores nacionales, visitas pedagógicas de estudiantes de enseñanzas Básica y Media, menores de 10 años, vecinos Club Barrio Santiago, primer domingo de todos los meses). "Vengan, vengan todos al museo… ¡no tengan miedo!", gritaba Nemesio Antúnez afuera del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en el primer capítulo de 1990 de *Ojo con el Arte*, serie transmitida por Televisión Nacional. Antúnez, que en ese periodo era director del MNBA y que décadas antes lo había sido del Museo de Arte Contemporáneo, comprendía perfectamente que como trabajador de su museo debía fomentar un lazo cercano con las personas, sentirlas parte del quehacer de las institución y promover además las inquietudes creativas de estas.

7
Norris, L. y R. Tisdale, 2014. *Creativity in Museum Practice*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, p. 123.



Todo comenzó con una vasija. Esta botella asa puente de la cultura Nasca (200-600 d. C.) fue la pieza que inspiró la creación de Taki y la ruta por el Museo buscando las figuras zoomorfas de la colección permanente. Foto: Julián Ortiz.

Es así como el "método Antúnez" se pone en marcha en el trabajo de las comunicaciones y del programa de extensión del Precolombino. El Museo desarrolló una voz institucional cercana y amable, que educa, informa e incentiva al diálogo, que invita al encuentro con las raíces indígenas, poniendo en valor el legado de los pueblos originarios que vive en cada una de las personas. Todo esto mediante la diversificación de las redes sociales y plataformas de difusión propias (folletería y página web), además de los medios de comunicación tradicionales. La gestión de contenidos a difundir permitió crear secciones que relevan los tesoros que alberga el Museo, situándolos en un contexto actual en diálogo con las contingencias y preocupaciones de la sociedad.

PROYECTO TAKI (O CÓMO TODO COMENZÓ CON UNA VASIJA)

Entre 2016 y 2017, el trabajo de observación en terreno y atención al detalle confirmó que la museografía de las exposiciones permanentes y temporales no había sido pensada para primera infancia e infancia; además, el acceso a algunas vitrinas para poder observar ciertas piezas de la colección resultaba muchas veces una dificultad que generaba frustración o pérdida de interés de parte de este segmento de público. Por otra parte, los adultos los traían al Museo como acompañantes, por lo que el recorrido por las salas de exhibiciones les resultaba tedioso y repetitivo ya que no había ningún tipo de propuesta cautivadora que los interpelara, a excepción de la Sala ZIM de la Fundación Mustakis, espacio interactivo creado especialmente para ellos.

Con el fin de acercar a niñas y niños al Precolombino, durante 2017 y 2018 se generó un programa familiar que resignificara su experiencia y los situara como protagonistas. Nació así un personaje que los interpela directamente: Taki, un picaflor que vive en una vasija Nasca y que, mediante un cuadernillo que se entrega en recepción, los invita a ser exploradores del Museo a través de una ruta en la que deben encontrar una serie de piezas zoomorfas que están en las distintas salas de la muestra América Precolombina en el Arte. De esta forma el juego es una experiencia educativa y participativa, ya que toda la familia se ve comprometida en esta aventura por las salas, donde se generan nuevas dinámicas de diálogo e interacción entre los visitantes, dándose pistas o ayudando en esta exploración. El cuadernillo se complementa además con una serie de actividades y juegos para llevar la experiencia del Museo hacia los hogares.

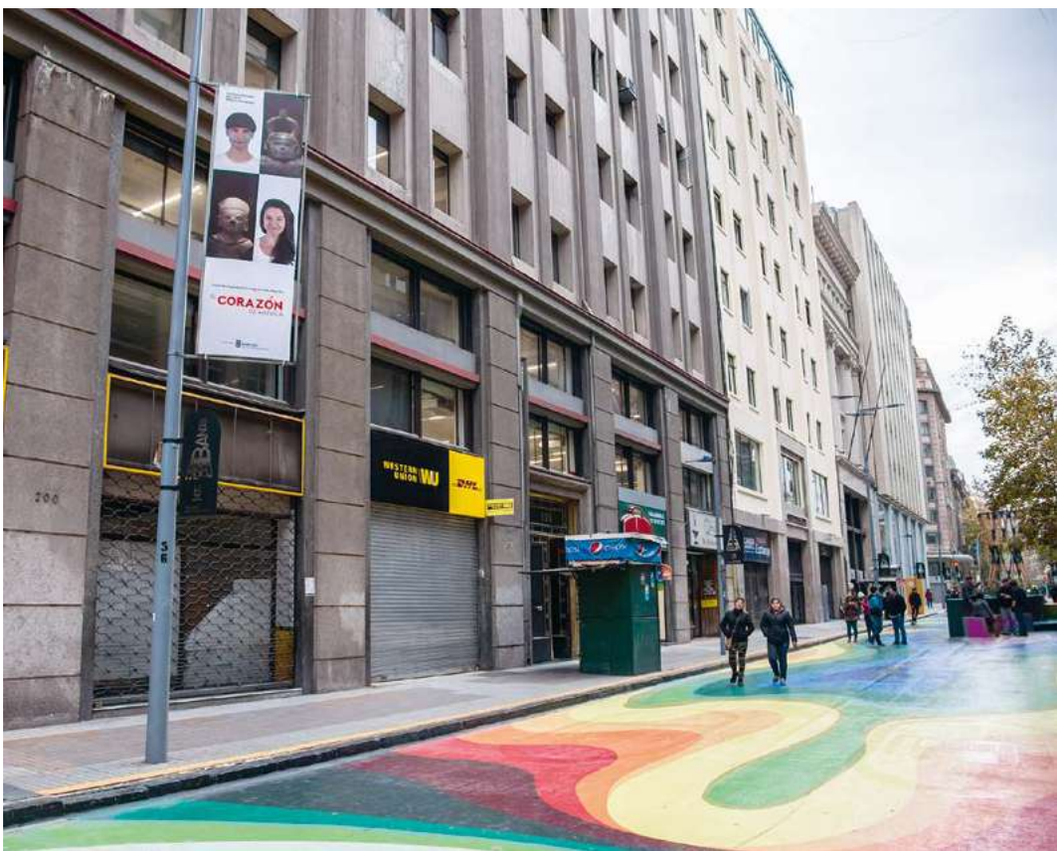


Con la implementación de una ruta y programación familiar se logra resignificar la experiencia de niños y niñas asumiendo un rol protagónico. Foto: Julián Ortiz.

La creación de un personaje que apela al público infantil ha permitido que el Museo pueda diversificar sus contenidos a difundir, además de desarrollar un programa de extensión que lo acompañe. Tras hacer una marcha blanca en octubre de 2017, en la celebración del Día del Patrimonio para Niñas y Niños, organizado por el Consejo de Monumentos, se pudieron probar talleres y actividades mostrando a la institución como un espacio abierto a las familias. Los buenos resultados (para esa jornada ingresaron más de 1.500 personas, 98% de ellas correspondientes al segmento) fueron el incentivo para dar vida en 2018 a festividades propias: el Día de l@s Precoloniñ@s (celebrado los domingos 4 de marzo y 5 de agosto) y la Noche de los muertos (31 de octubre), realizadas junto con un programa de talleres gratuitos para niñas y niños de 5 a 11 años. Estos tres eventos convocaron a un total de 8.250 personas, 98% de ellas correspondientes al segmento. Durante 2019 las fechas de actividades se extenderán y se desarrollarán nuevas propuestas de rutas y talleres. Taki llegó para quedarse.

EL CORAZÓN DE AMÉRICA

La marcha blanca del nuevo tarifario comenzó en febrero de 2018 y fue anunciada públicamente en abril del mismo año por medio de la campaña El corazón de América, inspirada en las palabras de Sergio Larraín. La propuesta de contenidos y gráfica estuvo a cargo del área Comunicaciones y públicos y apelaba a conectar afectivamente a las personas con las figuras antropomorfas del Museo generando un paralelo visual, una dupla entre persona —las diversas caras y mundos del Chile actual— y pieza, donde además se destacaban los rasgos similares entre ambos.



Como si se tratara de una reapertura, la campaña El corazón de América buscó instalar al Museo Precolombino como un lugar imprescindible y ser parte de la memoria colectiva. Foto: Julián Ortiz.

El lanzamiento de El corazón de América estuvo acompañado de un plan de medios en prensa y contenidos en redes sociales, además de intervenir el espacio público mediante rodapostes, afiches y gigantografías en diversas estaciones del Metro de Santiago. El foco de las comunicaciones no estuvo en la rebaja de las entradas al público local, sino que en dar cuenta del rol social de la institución, siendo un espacio de integración, participación y diálogo con la ciudadanía que los sitúa al centro del quehacer del Museo.

Para coronar esta iniciativa, el 14 de junio se abrieron las puertas del Museo en horario nocturno (de 18.00 a 22.00 horas) con la intención de apelar a un segmento de público entre 18 y 30 años. La invitación a celebrar era con vino navegado y sopaipillas y la presentación de Gepe, además de ser la instancia para presentar el video promocional de la campaña. A pesar de que la difusión se realizó solo en las redes sociales del Museo, los medios de comunicación tomaron la noticia y la replicaron. La expectación fue tal que a partir de las 16 horas de ese jueves se generó una fila que se extendió por calle Bandera doblando por Agustinas. Eran más de dos mil personas esperando entrar. La actividad y la convocatoria resultaron exitosas, ya que además de tener una propuesta programática llamativa para un público que no nos conocía, se generó el interés por recorrer las exposiciones permanentes y no solo esperar un concierto de carácter gratuito. Esto es uno de los lineamientos que marcan el programa de extensión: todas las actividades deben estar siempre vinculadas a los contenidos y la colección del Precolombino.

EL CIERRE DE 2018

La 'reapertura' del Precolombino tuvo resultados que superaron las expectativas de todo el equipo. El 2018 ha sido, en términos de convocatoria, el año más exitoso en la historia del Museo: 152.222 personas visitaron el Precolombino; 4.536 personas visitaron la biblioteca; 23.373 vieron las exposiciones temporales en regiones, fueron parte de la programación de extensión y asistieron a la 12a Muestra de Cine+Video Indígena, lo que genera un impacto total a 180.131 personas. Respecto a cifras de 2017 (133.517), el público total en 2018 aumentó en un 35%.

Tras el cambio de tarifario, el público local aumentó en un 60% (de 48.015 personas en 2017 a 76.597 personas en 2018). Y las cifras que en 2017 indicaban que un 40% correspondía a público local y un 60% a público extranjero, en 2018 sufrieron un cambio: el 51% del público es local y 49% es extranjero.

El desafío para el área Comunicaciones y públicos en 2019 es dejar las puertas bien abiertas: fidelizar a nuestros nuevos visitantes y seguir adelante con los programas focalizados en infancia, migrantes, adultos mayores y pueblos originarios que ya están en ejecución, teniendo siempre presente lo planteado por Nina Simon, experta en museos y públicos y exdirectora del Santa Cruz Museum of Art & History: "si vas a abrir nuevas puertas —especialmente las puertas del corazón— tienes que empezar por la puerta principal. Tienes que demostrar que estás invitando a la gente en sus términos, con generosidad, humildad y un gesto de reconocimiento hacia lo que los mueve"[8]. *m*

8
Simon, N., 2016. *The Art of Relevance*. Santa Cruz, CA: Museum 2.0, p. 54.

Cuestionario para visitantes de museos. Avance de resultados al primer semestre de aplicación

MARÍA PAZ UNDURRAGA
Encargada área de Estudios
Subdirección Nacional de Museos

La presente ponencia expone los resultados preliminares del Estudio de visitantes de museos que viene desarrollando el área de Estudios de la Subdirección Nacional de Museos en conjunto con 13 museos del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, ubicados en casi todas las regiones del país. Hemos querido compartir estas reflexiones en el marco del Seminario de Públicos de Museos 2018, para poder contribuir al diálogo en torno a la utilidad de este tipo de estudios y mostrar escenarios que pueden ser positivos para la labor de los museos con sus audiencias. Creemos que en la información que hoy publicamos se muestran situaciones comunes a muchos museos del país, vislumbrando buenas oportunidades para hacerse cargo de sus visitantes así como desafíos que son relevantes de abordar como sector.

ALGUNOS ANTECEDENTES

La Subdirección Nacional de Museos de Chile (SNM) viene desarrollando desde hace años una línea de acción vinculada al conocimiento de los públicos de museos. Ya desde los años ochenta se evidencian iniciativas como el conteo de personas (niños, adultos y estudiantes) que asistió a museos entre 1979 y 1980. Luego, en la década de los noventa, la SNM realizó un estudio de públicos con la consultora MORI, aplicando 4.972 encuestas en 22 museos para conocer la opinión de los usuarios acerca de los museos de la Subdirección y los servicios que ofrecían. Una de las recomendaciones relevantes de ese estudio fue la de sugerir, en el caso de querer ampliar la cobertura de los museos en Chile, "pensar estrategias capaces de sensibilizar a una población potencialmente interesada pero menos afluyente al sistema de museos (en especial niños y tercera edad)"[1]. A continuación de esta experiencia se comenzaron a implementar encuestas que evaluaban la calidad de los servicios que entregaban los museos, como la Encuesta de calidad de servicios, aplicada por el Departamento de Planificación y Presupuesto de la DIBAM en 1998 en 15 museos, o el Cuestionario de opinión y satisfacción de usuarios, que aplicaron 19 museos entre 2005 y 2008, incluyendo preguntas dirigidas a contenidos exclusivos de cada museo. Ya en 2010 se instaló como parte de los sistemas de medición de la calidad de las exhibiciones de los museos, la Encuesta de satisfacción de usuarios, vigente hasta el día de hoy. Esta encuesta se aplica en octubre y noviembre de cada año, permitiendo mantener los estándares mínimos de calidad de las exhibiciones de museos regionales y especializados de la SNM, a partir de la consulta a sus visitantes. Como los usuarios de las exhibiciones son los consultados, con los años se incorporó en este instrumento información sobre los públicos que reciben los museos, siendo el primer instrumento en levantar información sobre visitantes de manera sistematizada en más de veinte museos del país.

1
SNM-MORI, 1997. Estudio del Público de los Museos de Chile. Informe de Análisis de resultados de la encuesta a usuarios realizada por la Subdirección de Museos de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1996-1997. Documento de trabajo. La cita es de p. 6.

Otra labor que ha llevado a cabo la SNM en materia de estudios de públicos ha sido congregar a los museos del país en torno a esta temática. Una iniciativa relevante fue el "Encuentro 3E: Encuestas, Estadísticas, Estudios de público" efectuado en 2013, donde destacó entre las conclusiones la necesidad de generar un espacio permanente de encuentro e intercambio de experiencias en esta área. Otras actividades en este campo son los encuentros entre profesionales de museos en torno a los estudios de públicos de museos que han venido convocando el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos desde 2014; el Museo Histórico Nacional, el Museo de la Solidaridad Salvador Allende y ahora la Subdirección Nacional de Museos con la convocatoria al Seminario de públicos de museos 2018. Los trabajadores de museos han mostrado interés en las temáticas de audiencias y eso no es casualidad.

Desde la Mesa Redonda de Santiago en 1972 y la relevancia que adquirió la función social de los museos, el conocimiento de los visitantes de estos espacios culturales se ha hecho ineludible. El rol de los públicos en los contenidos, la gestión y, finalmente, en la vida de los museos, ha hecho que su comportamiento sea materia de estudio relevante. El rol de los visitantes es crucial en el enfoque que tienen los museos del siglo XXI. Su papel como colaboradores y productores de aprendizajes les entrega una importancia que obliga hoy a los museos a centrar la mirada en cómo generar conocimiento con otros, en cómo habitar estos espacios de interrogantes y en cómo abordar las controversias que surgen producto de las exhibiciones que ofrecen. De ahí la importancia de contar con un diagnóstico de públicos, de quiénes y cómo visitan los museos chilenos, para poder implementar acciones que fomenten su acceso y participación en estos espacios patrimoniales.

EL CUESTIONARIO PARA VISITANTES DE MUSEOS

Una de las decisiones importantes en la realización de este estudio fue aplicar el Cuestionario para visitantes de museos elaborado por el Observatorio Iberoamericano de Museos (OIM). Si bien adoptar, adaptar y aplicar un instrumento de evaluación extranjero presentaba ciertos desafíos, la implementación de este cuestionario resultó un instrumento útil y posible de aplicarse en la realidad chilena, permitiendo emplear un instrumento estandarizado a nivel nacional e iberoamericano. En términos concretos, por medio de la recolección de datos de modo pauteado y normalizado, será posible comparar las características y el comportamiento de los visitantes de museos chilenos con los de museos de otros países iberoamericanos.

El Cuestionario para visitantes de museos tiene como objetivo caracterizar tanto a los visitantes de museos como el contexto de su visita a estos espacios patrimoniales. Para la Subdirección Nacional de Museos levantar y sistematizar esta información resulta fundamental para poder conectar con ellos y mostrar adecuadamente lo que quieren comunicar los museos.

En cuanto a las características del cuestionario, cabe destacar que cuenta con 26 preguntas sobre características sociodemográficas del usuario y características de la visita que realiza al museo visitado. Al instrumento original elaborado por el OIM se agregaron tres preguntas. Una primera consulta sobre los servicios del museo que utilizó el visitante, otra sobre el tiempo de la visita al museo y, finalmente, se incluyó una pregunta sobre la intención de volver a visitar el museo. El cuestionario es aplicado por los funcionarios de cada uno de los museos participantes, vía IPad, recolectando los datos en la plataforma en línea Survey Monkey, lo que ha requerido el funcionamiento correcto de wifi en cada uno de estos espacios. Durante el primer semestre de 2018, el cuestionario se aplicó en 13 museos del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, por lo que los resultados hoy presentados corresponden a la realidad de esos museos. Para la definición de la cantidad de cuestionarios a aplicar, se estableció una muestra aleatoria simple sobre el universo de visitas recibidas en cada uno de estos museos durante 2017, lo que implica aplicar alrededor de cuatrocientos cuestionarios en un año a cada espacio cultural. Por último, los resultados han sido analizados mediante el *software* SPSS.

Durante el primer semestre de 2018 se aplicaron 2.851 cuestionarios válidos en museos de casi todas las regiones del país, según se puede ver en la tabla 1.

Tabla 1. Aplicación de cuestionarios válidos en 13 museos del país

MUSEO	REGIÓN	FRECUENCIA	PORCENTAJE	PORCENTAJE VÁLIDO	PORCENTAJE ACUMULADO
M Antofagasta	Región de Antofagasta	172	6,1	6,1	6,1
MR Atacama	Región de Atacama	221	7,8	7,8	13,8
MHG González Videla	Región de Coquimbo	305	10,7	10,7	24,6
M Gabriela Mistral	Región de Coquimbo	272	9,6	9,6	34,1
MHN Valparaíso	Región de Valparaíso	256	9,0	9,0	43,2
MR Rancagua	Región de O'Higgins	235	8,3	8,3	51,4
MH Yerbas Buenas	Región del Maule	211	7,4	7,4	58,9
MAA Linares	Región del Maule	162	5,7	5,7	64,6
MHN Concepción	Región del Biobío	193	6,8	6,8	71,3
MR Ancud	Región de Los Lagos	283	10,0	10,0	81,3
MR Magallanes	Región de Magallanes	269	9,5	9,5	90,8
M Artes Decorativas e HD	Región Metropolitana	164	5,8	5,8	96,6
MH Nacional	Región Metropolitana	98	3,4	3,4	100,0
Total		**2.841**	**100,0**	**100,0**	

REFLEXIONES SOBRE EL QUEHACER DE LOS MUSEOS Y SUS PÚBLICOS

Como resultado preliminar, producto del análisis de los datos levantados durante el primer semestre de 2018, sabemos que los visitantes de museos del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural son en general hombres (52%) y mujeres (48%), adultos jóvenes de entre 25 y 34 años (29%), trabajadores dependientes (34%), con educación superior (44%); en su mayoría turistas nacionales (45%) y visitantes locales (45%), y un 13% declara pertenecer a un pueblo indígena u originario.

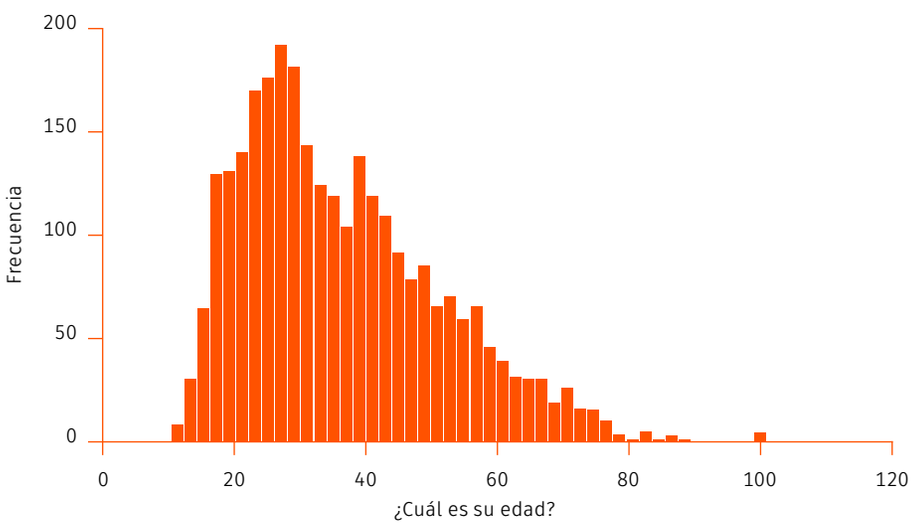
También sabemos que los museos se recorren de un modo particular. Estos visitantes asisten principalmente a las exposiciones permanente y temporal, en visitas de entre 30 minutos y una hora (71%). El público tiende a ser nuevo (68%), a asistir en grupos no organizados (63%), de cuatro personas, acompañado por parientes o amigos (37%) o su familia (36%). Además, sabemos que un 72% visita estos museos sin menores de 12 años. Por último, se observan visitas poco planificadas a los museos (38%) y sin previa información (34%) sobre el museo ni sus exposiciones antes de efectuar la visita.

Ahora bien, ¿qué nos dicen estos datos sobre quiénes vienen y quiénes no vienen a nuestros museos? ¿A qué tipo de usuarios debemos convocar con más fuerza? ¿Y qué oportunidades se advierten para atraer a la gente a los museos? Por último, ¿qué nos dicen los visitantes sobre el carácter de nuestros espacios museales? A continuación se plantean algunas reflexiones a partir de estos resultados, que pueden ser útiles para los museos y para el sector en general.

La primera observación es que no todos los tipos de visitantes presentan el mismo desafío para ser convocados. Por ejemplo, al observar la edad de los visitantes, se advierte una mayor densidad del tramo que va de los 25 a los 34 años y una disminución progresiva de público con mayor edad, siendo menor el público de 65 años o más, en todos los museos estudiados. Por su parte, al observar en detalle el grupo de la tercera edad, vemos que este grupo etario señala una mayor disposición a volver al museo, lo que habla de una oportunidad para convocar a este público que los museos debieran aprovechar. ¿Qué podemos hacer para convocar a los mayores a los museos? ¿Cuáles son sus formas de enterarse de las actividades culturales? O bien, ¿cuáles son sus motivaciones? Una estrategia de convocatoria a este tipo de público requiere del conocimiento de sus intereses y necesidades al momento de visitar los museos (gráfico 1).

Gráfico 1. Edad de los visitantes

Media: 36,33
Desviación estándar: 14,668
N: 2.841



Una segunda constatación es que los museos son espacios altamente turísticos. Al menos en Chile, los museos reciben tantos turistas nacionales (45%) como público local (44%), siendo el público mayoritario (90%) durante distintas temporadas del año[2]. Esto implica que es relevante poner atención a los planes de mediación y atención de público que se vinculan a la forma de visita de estos grupos, que son diferentes a grupos escolares, por ejemplo, así como a los ciclos del año en que visitan estos espacios. Sin duda resulta un desafío, ya que implica diversificar servicios como visitas guiadas a grupos no organizados y discursos en torno a los contenidos de las muestras, generando nuevos materiales de mediación como folletos informativos (gráfico 2).

Gráfico 2. Tipos de visitantes



Una tercera constatación es que los visitantes locales, tan abundantes en los museos chilenos como los turistas nacionales, son una buena oportunidad para atraer nuevos públicos a estos espacios. Muchos de estos visitantes locales son también visitantes asiduos, es decir, han visitado el mismo museo durante el año anterior, en su mayoría, cinco veces en promedio durante este período. Esto evidencia el trabajo de los museos con la comunidad que les rodea, favoreciendo a quienes viven en la misma ciudad en que se sitúan los museos. Si a esto se suma el hecho de que la recomendación sigue siendo una de las principales vías para informarse sobre los museos y sus actividades, tenemos que tanto visitantes locales como visitantes frecuentes son un público estratégico para los museos, ya que pueden actuar como embajadores de estos espacios culturales, permitiendo que vuelvan acompañados de otras personas. ¿Qué herramientas pueden generar los museos para captar su atención? ¿Cómo lograr que vuelvan a visitar el museo con audiencias que son más difíciles de convocar?

Una cuarta constatación es la existencia de un gran porcentaje de usuarios que visitan los museos por primera vez (68%). Este gran grupo de visitantes nuevos que reciben los museos permite contar con una cantidad relevante de personas a cautivar, lo cual puede ser una oportunidad que estos espacios culturales deben aprovechar. ¿Cómo pueden los museos lograr que quienes visitan por primera vez su espacio cultural, vuelvan con otras personas? Generar instancias o actividades para que los visitantes vuelvan es más posible en términos de recursos y esfuerzos, que convocar a personas que nunca han venido al museo a que ingresen (gráfico 3).

2
El público local es el que vive en la misma ciudad donde está emplazado el museo, mientras los turistas nacionales son las personas que viven en una ciudad distinta de donde está emplazado el museo.

Gráfico 3. Frecuencia de la visita



Por último, el perfil de visitas azarosas y más bien desinformadas a los museos nos habla, por una parte, de una pérdida del miedo a entrar a los muchos espacios patrimoniales donde se encuentran emplazados los museos, lo que sería positivo desde el punto de vista del acceso a los museos. Sin embargo, nos muestra también poco conocimiento sobre el lugar a visitar y los contenidos que ofrece y con ello, probablemente, una menor calidad en el conocimiento que se adquiere en estos espacios. Desde este punto de vista, al momento de convocar nuevos públicos resulta fundamental que los museos sean capaces de ser reconocidos por su público objetivo, siendo relevante contar con herramientas y estrategias de difusión adecuadas. En este sentido, este panorama sugiere un llamado a los museos a reforzar sus acciones de comunicación, facilitando visitas más orientadas y mediadas (gráficos 4 y 5).

Gráfico 4. Motivos de la visita

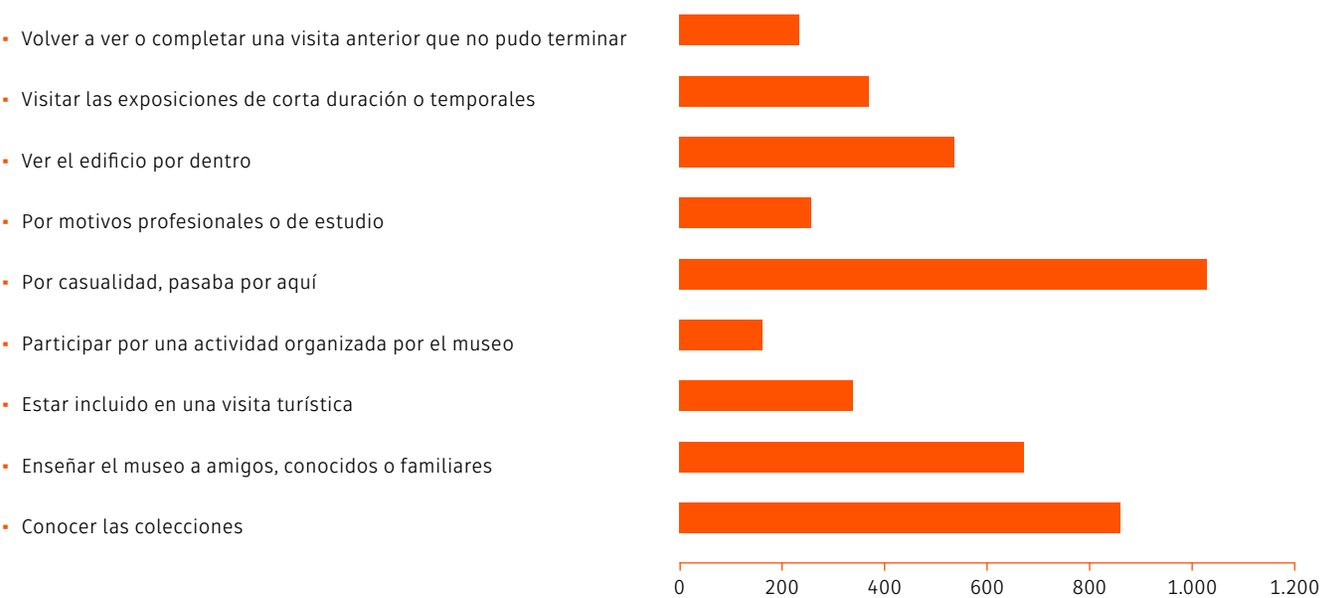


Gráfico 5. Información sobre el museo



Para concluir, es inevitable darnos cuenta de que los resultados de los estudios de públicos pueden ser positivos, pero sugieren varias nuevas tareas, porque si los museos quieren que nuevos tipos de públicos recorran sus salas, deben generar acciones tendientes a convocarlos de manera concreta y específica. Por otra parte, estudios de públicos como este tienden a abrir una segunda categoría de preguntas incómodas: ¿Cómo fidelizamos a los visitantes que ya vienen al museo? O bien, ¿cómo atraemos a quiénes no vienen? Los resultados preliminares del Estudio de visitantes de museos muestran que existen oportunidades en ciertos tipos de públicos, pero también en los servicios que ofrecen estos espacios a sus usuarios (gráfico 6). La mayoría de los museos ofrece varios servicios, además de las exposiciones, como biblioteca y visitas guiadas, mostrando las muchas acciones que suceden en estos espacios culturales y el enorme esfuerzo que se requiere para gestionar un museo. Poner el acento en los servicios y las actividades que se ofrecen al público puede ser una herramienta útil para enfocar la acción de los museos en públicos estratégicos. En este sentido, esperamos que los resultados finales de este estudio entreguen información concluyente para poder avanzar en planes concretos de acción para la orientación de los museos a sus públicos. ***m***

Gráfico 6. Servicios del museo

	M Antofagasta	MR Atacama	MHG González Videla	M Gabriela Mistral	MHN Valparaíso	MR Rancagua	MH Yerbas Buenas	MAA Linares	MHN Concepción	MR Ancud	MR Magallanes	M Artes Decorativas e HD	MH Nacional
Exposición permanente	95,2 %	92,9 %	90,9 %	97,5 %	93,1 %	81,8 %	90,6 %	68,6 %	94,0 %	95,0 %	88,9 %	94,5 %	93,5 %
Exposición temporal	17,8 %	38,2 %	71,5 %	91,4 %	66,3 %	36,9 %	6,1 %	58,8 %	74,8 %	35,3 %	53,7 %	51,4 %	14,8 %
Biblioteca o centro de documentación	4,3 %	54,7 %	0,2 %	91,9 %	21,5 %	16,9 %	33,1 %	19,6 %	1,6 %	11,2 %	4,9 %	76,8 %	18,8 %
Cafetería o restaurant	0,8 %	0,5 %	0,0 %	0,0 %	20,1 %	6,7 %	0,3 %	0,0 %	0,5 %	1,4 %	0,3 %	1,4 %	5,4 %
Tienda	1,3 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	2,5 %	4,6 %	0,3 %	15,7 %	0,0 %	0,6 %	0,3 %	1,4 %	1,1 %
Sala para actividades	3,0 %	8,7 %	1,5 %	1,8 %	14,5 %	10,8 %	2,0 %	37,5 %	29,9 %	5,4 %	2,8 %	25,0 %	3,5 %
Baño	18,1 %	36,8 %	9,3 %	24,9 %	52,0 %	43,6 %	36,1 %	60,5 %	30,2 %	61,4 %	48,1 %	75,0 %	36,6 %
Estacionamiento	0,8 %	6,1 %	0,2 %	3,3 %	2,1 %	10,3 %	27,7 %	6,7 %	1,3 %	4,4 %	20,8 %	61,4 %	0,3 %
Guardarropía	1,5 %	4,2 %	0,4 %	0,0 %	6,7 %	3,3 %	1,0 %	12,9 %	0,8 %	2,8 %	22,6 %	7,7 %	27,4 %
Visita guiada	7,0 %	25,5 %	1,1 %	62,0 %	10,9 %	16,2 %	16,5 %	23,5 %	4,7 %	5,0 %	5,1 %	51,4 %	8,9 %
Audioguía	5,0 %	5,3 %	0,0 %	1,0 %	23,1 %	10,3 %	2,8 %	6,2 %	2,1 %	14,1 %	20,3 %	58,2 %	4,0 %
Material didáctico	8,8 %	20,5 %	0,0 %	1,8 %	38,1 %	20,8 %	15,3 %	33,9 %	13,1 %	20,5 %	17,7 %	45,9 %	4,6 %
Taller o curso	0,5 %	3,4 %	1,5 %	0,3 %	5,5 %	8,7 %	1,3 %	36,7 %	7,1 %	3,6 %	0,8 %	20,5 %	1,6 %
Internet	1,3 %	16,6 %	0,6 %	22,4 %	19,6 %	15,6 %	18,8 %	23,2 %	0,8 %	7,4 %	2,8 %	63,6 %	2,2 %
Libro de visitas o sugerencias	5,3 %	18,9 %	0,4 %	3,8 %	11,3 %	29,0 %	19,6 %	10,9 %	0,3 %	10,6 %	11,6 %	11,8 %	2,7 %
Servicio en otro idioma	3,0 %	20,3 %	0,0 %	0,0 %	9,2 %	15,6 %	7,6 %	3,9 %	0,3 %	4,4 %	7,7 %	52,3 %	2,4 %
Facilidades para personas con movilidad reducida	2,3 %	24,2 %	0,0 %	1,8 %	6,9 %	23,8 %	16,3 %	14,8 %	1,0 %	8,0 %	8,7 %	58,6 %	0,8 %

Entrevista a Leticia Pérez Castellanos, pionera latinoamericana en estudios de públicos de museos: "Desde siempre se dice que los museos ya no son lo que eran, pero tal vez sí lo sigan siendo"

DIEGO MILOS
Área de Estudios
Subdirección Nacional de Museos

Fotografías: Leticia Pérez

Leticia Pérez lleva cuatro días en Chile brindando talleres y conferencias, dando entrevistas, visitando museos, y todavía le quedan actividades antes de subirse al avión y regresar a México, donde vive, trabaja y se ha vuelto una eminencia en estudios de públicos de museos. Es una de las voces más escuchadas en América Latina y España sobre este campo de investigación que, año a año, adquiere más importancia debido al consenso sobre el rol abierto del museo hacia las personas que lo visitan. Vino invitada por la Subdirección Nacional de Museos —en el marco del Seminario de públicos 2018— para facilitar el taller con trabajadores del sector: "Del diagnóstico a la acción: cómo pasar de la información a la toma de decisiones", en el que se abordó la pregunta por la relación entre el conocimiento y la política pública y sus posibilidades de convergencia. Pero sin falsas expectativas: los estudios de públicos no son la gallina de los huevos de oro, sino un proceso que debe estar inserto en la vida misma del museo, sin lo cual ninguna metodología podría llegar al puerto de las decisiones o la gestión museal. Hoy no se trata solamente de saber cuántos visitantes asisten para cumplir con indicadores de gestión, sino de dar respuesta a preguntas simples pero no siempre fáciles de responder: por qué vienen al museo, por qué regresan, con quién vienen, qué encuentran en ellos, cómo es la experiencia de visita o qué memoria dejan los museos en la trayectoria de vida de una persona. Estas preguntas han complejizado el panorama y despertado el interés creciente de profesionales de diversas disciplinas como Leticia, que es arqueóloga de formación y lleva 15 años investigando públicos en su país, México, donde los museos son, además de pasatiempo educativo, un pilar de la cultura nacional.

En Chile tenemos la imagen de México como un país culturalmente muy rico, con larguísimas tradiciones indígenas y mestizas. ¿Qué rol han tenido los museos en esa vida cultural y qué rol tiene el Estado en esta historia?
Efectivamente México tiene una matriz cultural con miles de años de asentamientos desde antes de la época hispánica y a lo largo de todo el territorio. Eso conforma nuestra primera idea de patrimonio y las primeras colecciones de los museos. El Estado le dio mucho peso a los mexicas –aztecas– por el tema del centralismo, porque el gobierno colonial se formó en Tenochtitlan, y hoy ahí está la capital del país. Desde 1811, cuando se promulga la Independencia, el primer emperador de México, Agustín Iturbide, decreta la formación del museo como algo necesario para una nación independiente, junta las colecciones provenientes de las expediciones de la élite criolla y de la Corona española. Igual que en Chile, hubo un desmarcamiento de la Colonia española por parte de los criollos nacidos en América, y el mestizaje es muy fuerte en nuestra identidad nacional.



Visitantes en el Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.

Todo el siglo XIX fue muy complicado políticamente entre liberales y conservadores, pero curiosamente estuvo más marcado por el afrancesamiento y por las ferias universales que por la identidad nacional. No fue sino hasta finales de ese siglo que se conforma la burocracia cultural, con el Porfiriato (1877-1910).

Esto cambia con la Revolución mexicana, desde 1917.
Sí, pero sigue siendo muy centralista. Se empiezan a hacer algunos museos regionales, pero son reproducciones de los museos centrales. También se abren escuelas de arte, de historia y antropología muy fuertes y se instala la arqueología como motor, con excavaciones y nuevas colecciones. Nuestro primer programa de museografía es de la década de 1940. Esto va conformando un campo profesional de gente dedicada a la cultura, que tiene un nuevo aliento con el período posrevolucionario en que se mira no a los antiguos mexicas, sino a los indígenas actuales, que tienen su propio nacionalismo indígena. Eso puede verse en el muralismo, se crean los centros indigenistas y toda la antropología mexicana se vuelca hacia eso. Pero lo dominante sigue siendo la arqueología y la historia patria oficial, con sus grandes héroes fundadores de la nación.

En México hay 1.400 museos, me imagino que no son todos estatales.
No, son solamente alrededor de cuatrocientos museos públicos, los demás son formas mixtas y museos comunitarios. Hubo un monopolio estatal en un comienzo, pero en el siglo XX surgen coleccionistas particulares, con colecciones de arte indígena, y así se abre un tipo de museo con la figura del fideicomiso. Porque siempre hay algo medio filantrópico de poner las colecciones al servicio de la sociedad, y varios hicieron eso. Y ya para los ochenta vienen reivindicaciones más locales que exigen museos como una medida para que las piezas no se trasladen a los museos de las capitales regionales o a Ciudad de México, porque los ven como parte de su historia y quieren que permanezcan en su lugar. Ahí comienza el apoyo del Estado para hacer museos comunitarios autogestionados. Hay un movimiento importante en Oaxaca. Ellos tienen mecanismos de asambleas tradicionales y han incluido a los museos en ese tipo de administración territorial, junto a muchas otras actividades que tienen. También han sido asesores en museos de otras partes del país y han fundado una red latinoamericana de museos comunitarios.



Visitante en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad de México.

¿Los mexicanos adhieren a este discurso identitario nacional promocionado desde el Estado?

Creo que sí, y mucho, porque hubo un plan interesante de cultura y educación. Los institutos estaban insertos en el sistema educativo y a partir de los años cuarenta se empiezan a hacer visitas de escolares a los museos con programas específicos y así niños y niñas podían ver en el museo lo mismo que había en el libro de texto, esta historia súper oficial: los mexicas, la piedra del sol, los estandartes, las partituras del himno patrio, etcétera. Y en regiones se hacía lo mismo. Sin embargo, las cosas están cambiando, hoy la historia tiene menos presencia desde la última reforma educativa, y por temas de seguridad y logística las escuelas van menos a los museos. No creo que los mexicanos tengan la misma relación con el patrimonio que antes. Siguen yendo a los museos, pero no de manera tan estructurada, por las restricciones de seguridad y presupuesto. Y muchas veces los profesores no quieren asumir la responsabilidad de llevar a los escolares, o los padres y madres no quieren que vayan por todo este nuevo clima de inseguridad.

¿Qué es lo que aporta la situación pedagógica del museo que no tenga la educación formal?

El aula –al final de cuentas– va a ser un lugar donde se exponen ideas, algo abstracto. Creo que para las personas es muy diferente ver algo físico que representa una idea. Lo otro es que te puedes mover libre en el espacio, no es como la lectura de un libro, que es algo estático, en el museo te puedes desplazar y acercarte hacia lo que te interesa y te relacionas con eso de otra manera. Yo creo que además el museo puede ser una instancia de experiencias de aprendizaje, pero también de interacción. Si fuiste con la escuela al museo se crea una situación fuera de lo cotidiano que genera un vínculo, porque te divertiste y de ida y de regreso te fuiste platicando. El museo no se agota en la educación.

CONOCER A LOS PÚBLICOS

Fuiste invitada a participar de un seminario que se plantea cómo pasar del estudio a la acción. No siempre es fácil hacer ese tránsito. Los museos a veces quieren soluciones inmediatas y respuestas rápidas. ¿Cuál es la clave para que los estudios sean útiles?

Creo que desde el inicio hay que saber para qué se va a aplicar el estudio. ¿Difusión?, ¿cambiar la museografía?, ¿conocer el efecto de una sala?, ¿proponer actividades complementarias que refuercen la visita?, ¿apoyar a los profesores?, ¿comprar colecciones? Yo tengo que entender las necesidades del mandante y saber qué salida va a tener el estudio. ¿Cuál es la modificación que quiere o en qué tema? Responder eso ya es una decisión estratégica. Hay que tener mucha claridad del uso que le va a dar la institución al estudio.

¿Puedes contarme un ejemplo?

Yo hice un estudio para un proyecto de un museo en el sureste de México y la persona a cargo del proyecto estaba muy interesada en los ríos de esa localidad. Tenía diseñado su guion y muy clara la idea de lo que quería decir en ese espacio, una cosa muy geomorfológica, sobre cómo se forman los ríos, y centrada en el medio ambiente, y tenía que seleccionar lo más relevante. Cuando hicimos el estudio vimos que la gente tenía mucha necesidad de su historia local. Los libros de textos contaban la historia nacional, y había mitos locales sobre personajes, sobre distintos episodios de auge y apogeo que vivió esta comunidad, o sobre cierta maldición que hubo en un período de la historia, que ellos querían conocer mejor. También se preguntaban mucho por la época prehispánica, porque la habían visto en los libros, pero no tenían una zona arqueológica estudiada, y se preguntaban si existió o no. Tenían muchas dudas e intereses. Entonces con el estudio de público se reformuló el guion y fue centrado en la historia local y el río quedó en un plano más secundario. Ahí tenemos el ciclo completo: la pregunta, el estudio y la decisión.



Grupo de trabajo en el Museo de Antropología de Xalapa, México.

¿Qué opinas de los estudios más generales, cuando se aplica una misma encuesta a distintos museos? ¿Qué se gana con eso?
Es interesante porque guarda una información más básica que el museo sí necesita. Saber quién viene es una información de base, muy necesaria. Creo que como política de una Subdirección Nacional de Museos es útil que le proveas metodologías diseñadas y estandarizadas a los museos. Pero tiene que haber una instancia central que diseñe y haga el análisis de los datos. Creo que para que el museo lo vea como algo positivo y no como un requisito, tiene que haber una coparticipación y sobre todo que se les enseñe a leer los datos, más que uno le diga qué porcentaje hay de cada cosa. Hay directores de museos que sí leen los estudios disponibles y hay que dotar a los museos de esa actitud. ¿Qué lleva a que un museo considere útil esta información? Hay que ser facilitadores, no todo el mundo tiene que saber de estadística.

Generalmente los indicadores de medición de calidad son indicadores de masividad. ¿No sería contradictorio tener indicadores tan generales cuando lo que más aparece es la necesidad de abocarse a nichos de público?
Pienso que hay que darle la vuelta a todas estas cuestiones que llegaron a la administración pública que podríamos llamar "gerenciales", orientadas a objetivos, por una cuestión de lógica económica de decir "el Estado financia a la cultura, pero la cultura, ¿qué es lo que aporta?". Eso hay que medirlo y entonces se mide cuánta gente viene al museo para saber cuánto apoyo hay que darle o qué necesidades tiene. Hace poco estuve en un museo de la UNAM, una universidad autónoma financiada con fondos estatales, y estaban muy contrariados por tener que someterse a la norma ISO, porque es un programa de indicadores que fue desarrollado para las empresas. ¡Pero no sabían que ellos podían establecer los indicadores! ISO establece el proceso, pero tú puedes proponer cuáles son tus metas y tus salidas. Lo que hace la norma es que haya cierta estandarización y hacer que tú la cumplas. Yo también estigmaticé estas normas porque no venían del mundo de la cultura, pero luego me di cuenta de que era una ayuda para estandarizar procesos. Si bien estamos muy presionados por estar en esta lógica en que el Estado financia a cambio de resultados, no es malo entrar en este sistema si es que hay un grado de libertad y sobre todo si somos inteligentes y capaces de crear indicadores acorde a nuestros contextos.



Visitantes en el Palacio Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México.

¿Has visto casos interesantes?
El índice de centralidad que estamos proponiendo acá en el taller, que está entre lo cualitativo y lo cuantitativo, va a en esa línea. Es cualitativo porque uno va observando cosas y tomando nota y es cuantitativo porque se hace una escala de uno a cien, en función de cuán cercano está el público del museo. No lo han ocupado como herramienta de gestión de manera general, pero esperamos que sí lo hagan. Hay un museo que lo aplicó y se hicieron cambios, y la segunda vez que aplicamos el instrumento en ese museo obtuvo mejores resultados que la vez anterior. Y el hecho de que hubiera participado el personal del museo también generó cambios internos positivos.

Dijiste que era importante que los museos aplicaran estudios de manera autónoma.
Sí, pero eso no significa hacerlo de manera aislada. Uno debe compartir experiencias comunes. Uno puede hacer un estudio solo y compartir los resultados o los instrumentos o la experiencia.

¿Hay algún estudio que te haya sorprendido?
Hay muchos. Los estudiantes con los que trabajo proponen cosas muy lindas. Hay unos que analizaron un museo chiquito de memoria y lo que hicieron fue pedirle a la gente que escribiera un relato de la experiencia en la sala, en una hoja con una foto de la sala, y escribieron cosas muy interesantes sobre lo que esa sala era capaz de detonar. Como ese espacio trata de las represiones de 1968 y de desapariciones forzadas, la gente queda muy frustrada y sale muy pesimista, con la idea de que vamos de mal en peor. Y lo que concluyeron ellos es que es muy difícil que el museo te abra toda esta información y luego que te suelte a la calle sin una experiencia de cierre en la que tú puedas pensar que un cambio sí es posible. A raíz de este pequeño ejercicio ellos proponían crear un espacio para que la gente pudiera aportar desde su experiencia personal un compromiso con la sociedad, y eso evitó la sensación de vivir en un mundo terrible donde lo más cómodo es la indiferencia.



Dispositivo de participación. Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.

Los museos pueden llegar a ser políticos, generar un cambio en las personas…
Podemos aportar un poquito. Me interesa mucho lo que pasa con el Big Data. En el Museo Real de Ontario hicieron un estudio que demostró que la cantidad de *selfies* era muy menor en comparación con la gente que saca fotos de objetos. Ese estudio me gustó mucho. También hay metodologías participativas interesantes. Y sobre todo los estudios longitudinales, es importante comparar en el tiempo, pero para eso ya se necesita un presupuesto estable.

¿Qué puede ganar un museo al participar de una red de museos?
Yo creo que el verdadero conocimiento es de a varios, no es lo mismo estar tú solito pensando en algo que tener un diálogo con alguien más. Hay muchos problemas compartidos y para los cuales alguien encontró una solución creativa a un problema que te aquejaba por mucho tiempo. Hay mayor beneficio en construir un conocimiento compartido que compartimentarlo y tener cada uno su pedacito del puzle debajo de la mesa.



Exposición *La vuelta a la bici*. Museo Franz Mayer, Ciudad de México.

OBJETOS Y MUSEOS

Es raro que uno vaya a ver dos veces la misma película, pero no tanto que uno regrese al mismo museo. Nuestros estudios dicen que los visitantes frecuentes pueden volver cinco o más veces al año a un museo. ¿Por qué una persona vuelve a un lugar que ya conoce?

Es que un museo tiene más capas de significado que una película. La película es lineal, aunque su lenguaje cinematográfico sea complejo y juegue con los tiempos. Uno se sienta al comienzo, la película se desarrolla y uno sigue ahí hasta el final. Es un lenguaje digerido, te están contando una historia y si vuelves a ver la película va a ser la misma historia, aunque te llamen la atención cosas que no viste la primera vez. Todo el aspecto espacial y tridimensional del museo te ofrece muchas oportunidades de descubrir las cosas de una manera distinta. Aunque sea por el simple hecho de ir o no ir acompañada: si voy sola tengo una experiencia, pero si voy acompañada de una pareja o de un familiar es otra experiencia, puedo pasar por alto muchos detalles y volver a verlos la próxima vez en otro orden. También si el museo tiene estrategias diversificadas puedo ir a las distintas actividades que propone, exhibiciones temporales, conferencias, talleres. Así uno puede volver eternamente al mismo museo de manera diferente.

Tienes un blog llamado El diván museológico. ¿Cuáles son los trastornos de los museos que has detectado en ese diván?

Me llama la atención esta constante idea de que el museo ya no es lo que era antes. Me gustaría hacer un estudio de Big Data para saber la cantidad de veces que se repite la frase "ya no es la casa antigua que era antes", "ya no es el lugar aburrido que era antes", "ya no es el lugar de la elite que era antes". Pero esa frase ha estado en los años cincuenta, sesenta, setenta. Siempre está la idea de que estamos cambiando y dejando atrás prácticas importantes.



Exposición *El último viaje de la fragata* Mercedes, Ciudad de México.

Es curioso porque los museos se definen por conservar cosas para que no cambien con el paso de los años.
Cierto. Pero siempre ha habido este llamado de profunda reforma. Si tú lees los documentos de la política de museos de los años setenta vemos que subyace este discurso, y es muy semejante al actual.

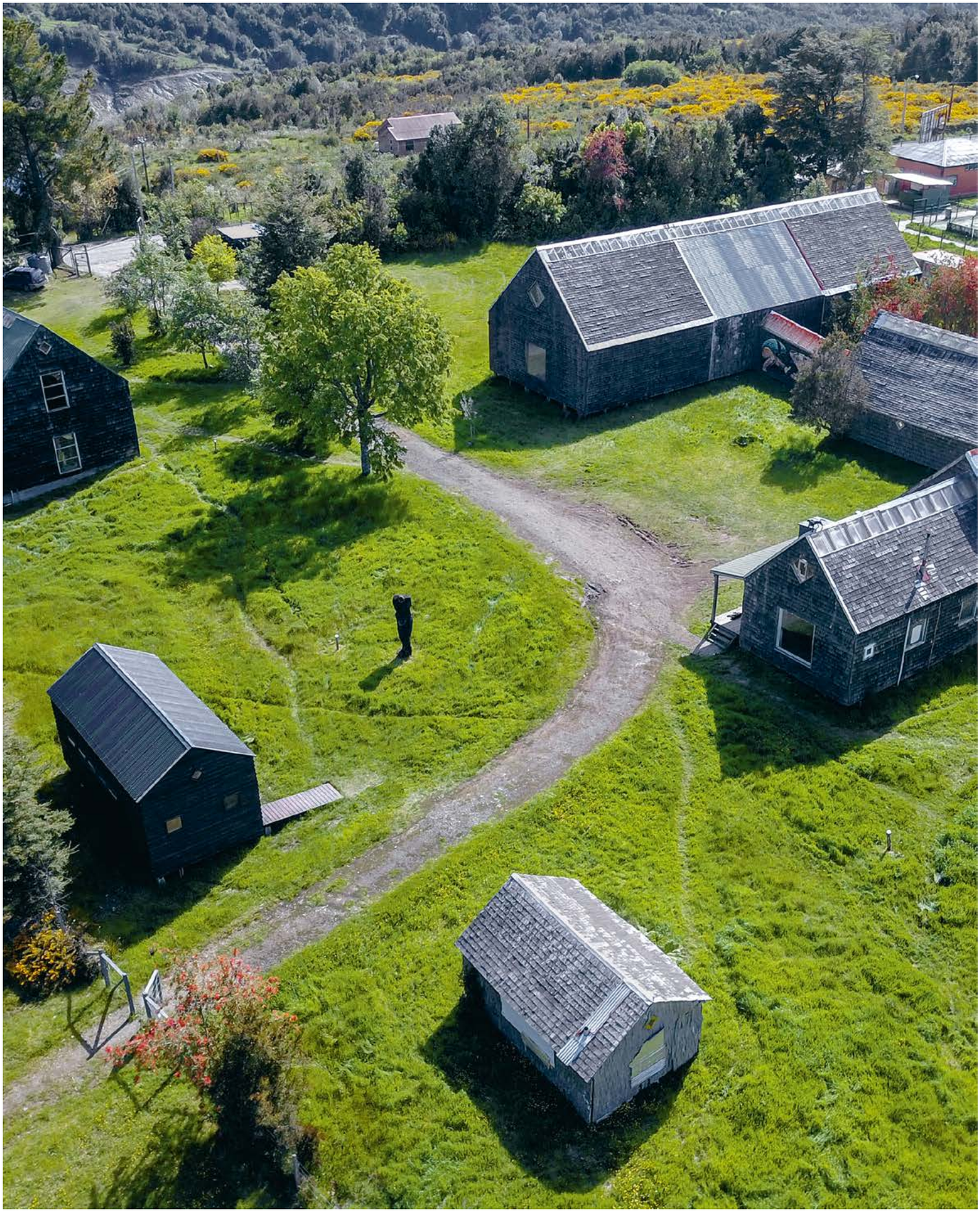
Los museos siguen siendo lugares que dicen de sí mismos que no son lo que eran antes, y más encima se espera de ellos que cambien. Es un poco loco, ¿no?
No sé si tiene solución. ¿Cómo es posible que el discurso sea que hemos cambiado y en los hechos no hemos cambiado? Hace poco leí un libro del sociólogo Tony Bennett, *El nacimiento del museo*, y pone adelante las tensiones entre conceptos contradictorios que lo fundan. El museo quería tender a la universalidad, porque quería ser una muestra de todo lo que existe en el mundo, pero sus procesos son de selección, así que no va a poder mostrarlo todo. El problema es que el llamado a la reforma o a los cambios se despliega sobre esa tensión irresoluble. Nunca va a cambiar. Los museos intentan resolverlo con la idea de asumir que no son neutrales. *Museums are not neutrals*. Si aceptas que no eres universal ni neutral, puedes dialogar en este nuevo escenario y salvarte de ser racista, clasista o sexista.

Es una manera de sacarse el problema de encima…
Creo que esto puede cambiar dejando la paradoja atrás. Se dice que los museos ya no son lo que eran, pero tal vez sí lo sigan siendo y está bien que lo sean y lo que convenga cambiar sean sus dinámicas, no su fondo. "Los museos ya no son espacios donde se conservan cosas viejas y estáticas", pero sí son eso, los objetos son viejos y estáticos. Lo que hay que cuestionar son las formas de relatar o de mostrar esos objetos.

Hay otra enfermedad de los museos: se les critica ser espacios de élite. ¿No será una crítica justificada para los museos de bellas artes y arte contemporáneo y no tanto para museos comunitarios o de historia natural?
Yo creo que sí sigue siendo de élite el museo. También es cierto que se han diversificado mucho, pero sigue habiendo gente reacia, porque el museo tiene mecanismos que sí te rechazan. Es como si quisieras ir a la biblioteca especializada en una universidad privada: no sabes si hay que pagar, por dónde entrar, dónde dejar tus cosas, a qué volumen hablar. No se te pasaría por la mente ir a ese lugar. La mayoría de la gente no sabe que las bibliotecas son públicas y cree que les van a pedir una credencial o dinero. Es como el Museo Franz Mayer, es un lugar prístino, los suelos son brillantes, es muy tranquilo, es un lugar súper acogedor para mi punto de vista, todo está limpio. Yo trabajé en una excavación arqueológica que estaba atrás de ese museo y tenía trabajadores que me ayudaban con la excavación y todas las tardes dejábamos los materiales arqueológicos en el museo. Y un día me preguntaron "ahí donde guardamos las cosas, ¿qué es?", "un museo", les dije, "y no podemos entrar, ¿verdad?", "sí pueden", "¿y cómo podemos entrar así como estamos?", en referencia a la ropa que usaban y a sus zapatos sucios. Tampoco a ellos se les pasaba por la mente que era un lugar público al que podían entrar. Todavía hay mucha autoexclusión.

El objeto tecnológico tiene mucha importancia para ciertos visitantes y gestores, y se le asocia a la modernización del museo. Incluso hay quienes creen que son más importantes que los objetos patrimoniales que se exponen. ¿Está a la baja el poder de los objetos reales?
No. Yo creo que sí tienen un poder muy especial, que es lo que le llaman el aura, ¿no? De hecho es lo que pasa con las reproducciones, por más fieles que sean, siempre hay un decaimiento cuando uno se entera de que no es el original. E incluso cuando son dos versiones de un cuadro pintadas por el mismo autor, me pasó con *La habitación de Vincent*, de Van Gogh. Creo que el poder de atracción de los objetos es un misterio. Es muy distinto ver un objeto en un libro o en internet que cuando está dimensionado realmente en un espacio.

Pasa eso con las exposiciones de fotos antiguas, que uno puede ver la misma imagen en un computador pero aun así la gente va a ver la original, aunque sea solo una imagen, casi sin materialidad.
Al final pantallas tienes en tu casa. La tecnología es sorprendente para nosotros o para nuestros mayores, pero es el entorno cotidiano de los niños y las niñas. En el museo puedes ver algo distinto. Me contaron de una exposición en que pusieron una antigua máquina de escribir y los pequeños podían escribir en ella. Quedaron impactados, porque para ellos es la prehistoria, se produce el efecto invertido: escribir sin necesidad de una impresora es increíble para ellos, pero para nosotros y nuestros mayores no es novedoso. ***m***



Una aproximación a la museología chilena

LA REALIDAD DE LOS MUSEOS DE ARTE DE PERIFERIA

El presente artículo analiza los museos de arte de Chile ubicados en la periferia con la finalidad de aproximarse a la realidad museológica chilena. Por medio del estudio de los elementos constitutivos de los museos, definidos para esta investigación como Sistema del Museo, se realizan observaciones y descripciones que permiten establecer comparaciones. Igualmente, mediante el estudio sistemático de semejanzas y diferencias, se encuentran regularidades y se establecen generalizaciones o pautas particulares.

DRA. MACARENA RUIZ BALART
Directora
Museo Artequin Viña del Mar

LOS MUSEOS DE ARTE DE PERIFERIA

Chile es un país que se caracteriza por la gran diversidad que presenta en su geografía, cultura, clima, lengua y tradición. Pese a esto, es una nación fuertemente centralizada. Según los estudios realizados por la OCDE[1], es uno de los países más concentrados y fiscalmente más centralizados, presentando gran desigualdad entre las regiones y registrándose en la capital (el centro) una alta concentración demográfica, económica, política, social, educacional y cultural. La cultura del centralismo es de larga data, al igual que en los otros países latinoamericanos[2]. Esta característica es heredada y forma parte de la genética del país[3].

La centralización en la cultura se ve reflejada en varios aspectos. Por ejemplo, los presupuestos con que cuentan el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural son definidos en Santiago; la cantidad de infraestructura cultural es menor en cantidad y calidad al alejarse de la capital; más son los proyectos adjudicados del Fondart en Santiago que en las otras 14 regiones[4], y aunque el Ministerio se ubica en la ciudad de Valparaíso, el (la) ministro(a) solo lo visita un día a la semana, trabajando generalmente desde las dependencias santiaguinas.

Parafraseando a Santana y Llonch, los museos de periferia se identifican por tres características: se ubican lejos de donde se toman las decisiones, reciben poco financiamiento y están faltos de marco teórico[5].

←
Museo de Arte Moderno de Chiloé.
Foto: archivo museo.



Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia.
Foto: Andrea Torres.

Según entrevista realizada al Subdirector Nacional de Museos, Alan Trampe, el centralismo en el ámbito de los museos se genera también debido a la falta de infraestructura y de personal idóneo en regiones[6]. Desde nuestra perspectiva, esta falencia forma parte de un círculo vicioso, pues entre menos se invierta en regiones, menos posibilidades existen de llevar a cabo nuevos proyectos (capacitación, infraestructura, mantención) en estos territorios, que puedan provocar mejorías que nuevamente motiven el desarrollo de proyectos en la capital, contratando expertos de la zona. Pero esta sensación de *statu quo* ha cambiado en los últimos años: se han creado centros culturales en las comunas con más de cincuenta mil habitantes, se han restaurado museos, cuyo personal se ha capacitado, y se ha establecido un fondo de financiamiento.

La presente investigación[7] toma como base los museos de arte ubicados en la periferia (y no los de Santiago, simbolizado como el centro), con la finalidad de aproximarnos a la realidad museológica chilena. Los museos en análisis los definimos según las siguientes características: se autodenominan como museos, exhiben colecciones de artes, se encuentran abiertos al público y están ubicados dentro del territorio señalado.

En Chile existen aproximadamente 260 museos, contabilizados por el Registro de Museos de Chile[8]. De ellos, seis conforman nuestro objeto de estudio: Museo de Bellas Artes de Valparaíso, Museo de Arte y Artesanía de Linares, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, Museo de Arte Moderno de Chiloé, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia y Museo Artequin Viña del Mar.

Aunque los seis espacios culturales coinciden en las características que definimos, se diferencian en varios de sus aspectos. El primero de ellos, Museo de Bellas Artes de Valparaíso, se enmarca dentro del concepto clásico de museo que nace como herencia de la colección de un inmigrante burgués y los esfuerzos de la Municipalidad de Valparaíso por tener un museo de estas características. El segundo, Museo de Arte y Artesanía de Linares, es el único estatal del conjunto y posee la más amplia colección de obras del estudio, complementada con una colección de artesanía. El tercero, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, se encuadra dentro de las transformaciones ligadas a la Nueva Museología, al romper las barreras del contenedor, usando las murallas de las casas y los muros de contención de Valparaíso como lugares de exhibición de murales. El cuarto y el quinto, Museo de Arte Moderno de Chiloé y Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, dan cuenta del arte actual, comunicando la creación, exhibición y difusión del arte moderno y contemporáneo, chileno y extranjero. El sexto, Museo Artequin Viña del Mar, es un museo educativo de arte, que busca acercar a niños, niñas y jóvenes a las artes visuales.

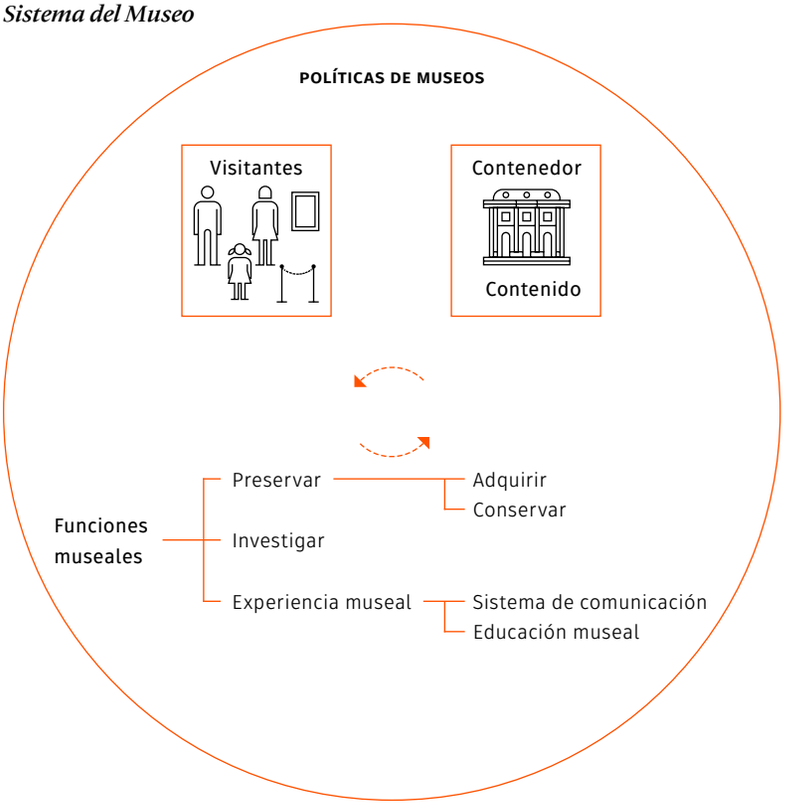
La metodología utilizada en la investigación se define en dos tipos: contextual y descriptivo-comparativa. La primera es de carácter teórico y se enmarca en el estudio que considera la definición de museos, la historia de ellos y la comprensión de la museología como una disciplina. Esta última ha sido poco desarrollada en Chile, por lo que —dentro de la investigación doctoral ya mencionada— se hizo un profundo análisis teórico del contexto general que la sustenta (estos apartados no serán abordados en este artículo). Para la segunda, se plantea una manera propia de estudiar el museo. Esta idea posibilita una sistematización de su análisis, no solamente observándolo dentro de su espacio propio, sino conectándolo con el contexto donde se inserta (apartado que sintetizamos en este artículo). Se infiere que una de las grandes diferencias que se observa entre el museo chileno de hace treinta años y el actual, es que este último no se puede observar de manera aislada, sin considerar los diversos aspectos que influyen en él.

Hemos denominado a esta manera de abordar la museología y su objeto de estudio "Sistema[9] del Museo", definiéndolo como el conjunto de elementos constitutivos, que relacionados entre sí contribuyen a la existencia y funcionamiento de este.



Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso, palacio Baburizza. Foto: archivo museo.

Sistema del Museo



El Sistema del Museo se compone de los elementos constitutivos del museo que, de acuerdo con la investigación llevada a cabo para la tesis, reúnen los cuatro aspectos fundamentales que lo forman y construyen:

- Políticas de museos: orientaciones y directrices que lo dirigen.
- Público de los museos.
- Dicotomía contenedor/contenido, entendiendo al primero como la construcción que cobija, soporta y estructura al museo y su relación con el interior y el exterior de este, y al contenido, como los objetos resguardados, exhibidos y comunicados.
- Funciones museales que aúnan las acciones que vinculan a las personas con los museos. Estas se deconstruyen en: preservación (donde se considera la adquisición y la conservación), investigación, experiencia museal (el museo como un sistema de comunicación que vincula al visitante con lo expuesto, y que se relaciona con la educación museal).

Las funciones museales han sido descritas desde varias aristas[10] pero, al igual que Desvallées y Mairesse, utilizaremos como principio base el modelo planteado por la Reinwardt Academie (Ámsterdam) en la década de los ochenta, pues condensa de manera eficiente el quehacer del museo, distinguiendo tres funciones: preservación, investigación, comunicación[11].

En términos generales, este tipo de análisis consiste en la utilización sistemática de observaciones y descripciones extraídas del estudio de los seis museos, utilizando como referencia los cuatro ámbitos planteados por los elementos constitutivos, con el fin de comparar.

La comparación se considera como un procedimiento metódico y ordenado que permite examinar relaciones, semejanzas y diferencias entre los seis museos con la intención de extraer determinadas conclusiones. Por último, por medio del estudio sistemático de las semejanzas y diferencias, se encuentran regularidades y se establecen generalizaciones o pautas particulares.

Aunque el desarrollo de los museos en Chile es de larga data, existe poca investigación sobre el tema. Esto dificulta el estudio, pero, a la vez, hace que sea más interesante al explorar un espacio desierto. El estudio considera dos tipos de fuentes: documental, apoyándose en lo impreso y lo electrónico (libros, artículos, tesis, revistas, sitios web, entre otras), y de campo (visita a museos, observación *in situ* y entrevistas). Otros aspectos complejos fueron la lejanía de los lugares y el escaso nivel de conocimiento y desarrollo de los elementos constitutivos de cada espacio.



Edificios del Museo Artequin Viña del Mar. Foto: archivo Museo Artequin Viña del Mar.

ANÁLISIS DE LOS MUSEOS DE ARTE DE PERIFERIA

Dentro de la investigación, los museos de arte estudiados fueron analizados de manera muy detallada, describiendo sus elementos constitutivos, identificando particularidades, rasgos y peculiaridades. Tras sistematizar y ordenar la información de cada museo chileno de arte de periferia y sus elementos constitutivos, establecimos la existencia de similitudes y diferencias, identificando algunas pautas comunes. A continuación detallamos cada una de ellas.

Contexto

Los seis museos en estudio son definidos como museos de arte, pero todos poseen una conceptualización complementaria: Bellas Artes, Artesanía, Cielo Abierto, Arte Moderno, Arte Contemporáneo y Educativo.

En cuanto a su titularidad, son museos de carácter privado, a excepción de uno, que es de dependencia mixta "público-privado" y otro que es "público". El contenedor del museo es de propiedad de la municipalidad del lugar donde se ubica y entregado en comodato. Si no, este pertenece a la institución propietaria del museo.

Se ubican dentro del radio urbano de la ciudad. En su mayoría, abren todos los días del año, entre martes y domingo, a excepción de los feriados irrenunciables. Su entrada es gratuita o posee un valor módico.

En general, todas las instituciones presentan un desarrollo organizacional básico, declarando una misión, visión y objetivos. Se identifica el uso del organigrama, el que ordena la institución. Todos presentan personalidad jurídica, menos el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso.

En cuanto a la pertenencia a redes, generalmente participan en agrupaciones locales y no nacionales. Cuatro de los museos en estudio forman parte de una Red de Museos, pero ninguna institución los aúna a todos.

En su mayoría, la razón que motivó su creación fue el impulso de artistas chilenos, seguido por las municipalidades y universidades. El nacimiento de estos museos no se genera como resultado de una política cultural o museal, sino que son otras las iniciativas que lo fomentan.

Política e institucionalidad

A diferencia de otros países latinoamericanos, Chile no presentaba (al momento del estudio): legislación concreta sobre museos, política estatal, definición legal propia; tampoco esto era mencionado de manera evidente en la Política Cultural 2011-2016. Pero, al analizar la política e institucionalidad relativa, se identifica un avance significativo en los últimos decenios, a raíz de la vuelta a la democracia y su valoración del desarrollo cultural. Al momento de realizar el estudio se poseía una política cultural y se estaba construyendo la de museos, existía el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y se encontraba en trámite el proyecto de ley para crear el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio[12].

Visitantes

Si bien existen pocas fuentes para analizar este elemento constitutivo, se consideran tres: estadísticas generales, tipos de visitantes y estudios de satisfacción[13].

En cuanto a las estadísticas generales de visitantes, considerando el año 2014, se puede concluir que el espacio que acogió un mayor número de personas fue el Museo Artequin Viña del Mar, luego el Museo de Bellas Artes de Valparaíso y, con bastante distancia, el Museo de Arte y Artesanía de Linares[14]. Por último, encontramos al Museo de Arte Moderno de Chiloé, el que mantiene sus puertas abiertas por algunos períodos del año[15]. Los visitantes anuales van entre las 34.000 y 4.000 personas por museo.

Tabla 1. Estadísticas generales 2014, museos de arte de periferia (información entregada por cada museo, vía correo electrónico).

NOMBRE MUSEO	ESTADÍSTICAS 2014
Museo de Bellas Artes de Valparaíso	29.534
Museo de Arte y Artesanía de Linares	16.785
Museo a Cielo Abierto de Valparaíso	-
Museo de Arte Moderno de Chiloé	4.000
Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia	-
Museo Artequin Viña del Mar	33.748
Total visitantes	84.067

En cada museo destaca un tipo frecuente de visitante, el que coincide con el estilo de usuario que cada institución desea atraer. En el caso del Museo Artequin Viña del Mar, acorde a su misión, la mayoría son estudiantes; en el Museo de Bellas Artes de Valparaíso, son adultos, y para el Museo de Arte y Artesanía de Linares, los adultos mayores.

Pocas instituciones realizan estudios de satisfacción de visitantes, pero con los datos reunidos, deducimos que el visitante de los museos de periferia es chileno y habita en la región del museo. Entre un 30% y un 50% del público lo visita por primera vez y evalúa el servicio con nota 6,8, lo cual es excelente.

Contenedor/contenido
De los seis museos en estudio, la mayoría presenta una relación convencional entre contenedor y contenido. Solo uno, el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, quiebra este esquema, al no ser evidente el límite entre el edificio y su colección.

Contenedor
Los museos de arte de periferia se ubican geográficamente al centro y al sur de Chile. En cuanto a su anterior función y estilo constructivo primario estos fueron casas o espacios de uso comunitario (sin considerar los museos a Cielo Abierto de Valparaíso y Artequin Viña del Mar). Sus estilos arquitectónicos forman parte de la historia de la arquitectura chilena y los influjos extranjeros. Por medio de su estilo inicial, construcciones de fines del siglo XIX y principios del XX, se evidencia el predominio de los inmigrantes en Chile, especialmente en los estilos de los museos de Arte y Artesanía de Linares (hispano-criollo), de Bellas Artes de Valparaíso (*Jugendstil*) y de Arte Contemporáneo de Valdivia (arquitectura industrial).

En la actualidad, estos edificios se configuran como estructuras antiguas restauradas. En este proceso se respeta el diseño original, siendo complementado con los nuevos conocimientos de arquitectura museal.

De los seis museos en estudio, cuatro de ellos presentan un contenedor en buen estado de conservación, a excepción del Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia y el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso. El primero está esperando financiamiento para su restauración. El segundo, pese a haber sido restaurado en 2014, nuevamente sufrió daños graves.

Al analizar la estructura interna del contenedor (salas, talleres, patios) se evidencia, a excepción del Museo a Cielo Abierto de Valparaíso y el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, que estos poseen las diferentes espacialidades que necesitan para cumplir sus objetivos. Por ejemplo, las residencias artísticas en el Museo de Arte Moderno de Chiloé y las salas para talleres del Museo Artequin Viña del Mar.

Contenido
En general, el sello de la temática de las colecciones es la exhibición del arte nacional, sea mediante las colecciones permanentes, temporales o itinerantes. Estas obras son complementadas con experiencias extranjeras o de identidad local. Algunas colecciones son amplias, como la del Museo de Arte y Artesanía de Linares, y otras consideran un período específico de la historia de arte, como es el caso de los museos de Arte Moderno de Chiloé y de Arte Contemporáneo de Valdivia.

Estos museos presentan colecciones permanentes, planifican e integran colecciones temporales por un período específico, aunque pocos poseen colecciones itinerantes.
Dentro de las colecciones de todos los museos en estudio, se encuentran obras (o reproducciones, como en el caso de Artequin Viña del Mar) de artistas de la propia zona. Algunos museos aprecian el patrimonio local como tema fundamental, aunque otros consideran una mirada más global de las artes visuales.

Los espacios más tradicionales exhiben su colección permanente en forma habitual. Los más vanguardistas exponen colecciones temporales externas.

En cuanto a la cantidad de obras que forman parte de la colección permanente, se presencia una gran disparidad entre el museo que posee más y el que menos.

Tabla 2. Cantidad de obras colección permanente (considerando todos los formatos).

NOMBRE MUSEO	CANTIDAD DE OBRAS COLECCIÓN PERMANENTE
Museo de Bellas Artes de Valparaíso	245 obras
Museo de Arte y Artesanía de Linares	Alrededor de 700 obras
Museo a Cielo Abierto de Valparaíso	19 murales de autor, 1 mural colectivo y 1 pavimento de autor
Museo de Arte Moderno de Chiloé	400 obras, aprox.
Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia	50 obras, aprox.
Museo Artequin Viña del Mar	140 reproducciones



Mural n.° 12 del Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, titulado *Clase de geometría en colores*, pintado por Ramón Vergara Grez.
Foto: Rodrigo Fernández. Trabajo propio, CC BY-SA 3.0.



Fachada del Museo de Arte y Artesanía de Linares. Foto: Felipe Infante, archivo SNM.

DECONSTRUCCIÓN DE LAS FUNCIONES MUSEALES

Preservación

Todos los museos en estudio realizan adquisición de obras, a excepción del Museo a Cielo Abierto de Valparaíso. La variable que se repite, en todos ellos, es la donación por parte de los artistas, a excepción del Museo Artequin Viña del Mar, que solo adquiere por medio del proceso de reproducción.

Si bien estos espacios no poseen una política de colecciones escrita[16], todos presentan algún tipo de criterio al momento de incorporar un objeto a la colección del museo. A diferencia de lo ocurrido años atrás, cuando los museos recibían las donaciones entregadas sin ningún tipo de cuestionamiento, en la actualidad se adquieren según los objetivos que la institución plantea[17].

En cuanto a la conservación de sus colecciones, se desarrolla de manera ineficiente, realizándose formalmente solo en dos instituciones: Museo de Bellas Artes de Valparaíso y Museo de Arte y Artesanía de Linares.

Investigación

La investigación museológica, que se debería desarrollar por el propio equipo del museo, es deficiente e incipiente, siendo una de las funciones menos desenvueltas, por falta de recursos, personal y conocimientos. Incide, además, que el personal de los museos se ha preocupado, en las últimas décadas, de mejorar el estándar de sus procesos, lo que no ha dejado tiempo para investigar. Pese a que de todos los museos encontramos algún texto, el Museo de Cielo Abierto de Valparaíso y el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia no presentan investigaciones desde la perspectiva museológica.

LA EXPERIENCIA MUSEAL

Sistema de comunicación

Todos los espacios analizados consideran al museo como un lugar que entrega un mensaje específico. Lo que diferencia a unos de otros es la intencionalidad. Todos los museos entregan mensajes diferentes, propios y profundos, lo que deja en evidencia que son instituciones que se piensan y reflexionan. Aunque sus funciones museales no se encuentren ejecutadas por completo, se mantiene un interés conceptual y teórico por el quehacer de comunicar el patrimonio.

Observamos que lo menos desarrollado es el concepto de "sistema de comunicación". El Museo Artequin Viña del Mar es el único que realiza esta acción en forma metodológica. Algunos museos consideran como primordial dentro de su mensaje desarrollar los temas identitarios y de memoria local. Otros entregan un mensaje más amplio sobre el arte, conectándose con el quehacer artístico de terrenos diferentes al emplazado.

Las exposiciones temporales pueden ser generadas por el propio equipo del museo o por externos. Los museos en estudio presentan diversas miradas ante la noción de exposición temporal. Para algunos, esta posee mayor visibilidad que la permanente, como es el caso de los museos de arte actual.

La educación en museos

Dentro de los museos que ejecutan la función educativa, se cotejó el grado de desarrollo de su desempeño. La base del análisis se encuentra en los planteamientos de Díaz Balerdi, quien expone que el museo posee tres etapas de evolución, las que giran "en torno a un vector prioritario"[18]: el primero es la preponderancia del objeto (conservación), el segundo, el sujeto (público) y el tercero, la unión entre sujeto y objeto (comunicación). A estas etapas se le suma una cuarta, propuesta por Padró, la que hace referencia a la fase en que el público puede dialogar y usar al museo como herramienta[19]. Utilizando estos principios, Juanola y Colomer plantean, a partir de la función educativa, la existencia de tres modelos de museo, según su grado de evolución: tradicional, moderno y postmuseo[20].

Del estudio realizado, tres museos poseen áreas educativas o de mediación. Al analizar el grado de desarrollo de la función educativa, nos damos cuenta que el de Bellas Artes de Valparaíso es de corte tradicional, el de Arte y Artesanía de Linares se identifica con el estilo moderno y el Artequin Viña del Mar, con el postmuseo.

Las actividades educativas más comunes, como las visitas guiadas o los talleres, son ejecutadas en la mayoría de los espacios, sin embargo, el museo educativo es el que las realiza con mayor profundidad.

Resumen cumplimiento funciones

Por medio de la mirada conjunta de los museos de arte de periferia chilenos y el desarrollo de sus funciones, se observa que todos, a excepción del Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, realizan algunas de ellas, determinando que las más comunes son la adquisición y la exposición. Les sigue la educación, que es efectuada en forma plena por tres instituciones. La conservación es ejecutada solo en dos. Por último, la investigación es efectuada de manera incipiente en cuatro de ellos.

Tabla 3. Cuadro resumen funciones museales, museos de arte de periferia.

FUNCIÓN	PRESERVAR		INVESTIGAR	EXPERIENCIA MUSEAL	
NOMBRE MUSEO	ADQUIRIR	CONSERVAR		SISTEMA COMUNICACIÓN	EDUCACIÓN
Museo de Bellas Artes de Valparaíso	Sí	Sí	Incipiente	Sí	Incipiente
Museo de Arte y Artesanía de Linares	Sí	Sí	Incipiente	Sí	Sí
Museo a Cielo Abierto de Valparaíso	No	No	No	No	No
Museo de Arte Moderno de Chiloé	Sí	No	Incipiente	Sí	Incipiente
Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia	Sí	No	No	Incipiente	No
Museo Artequin Viña del Mar	Sí	-	Incipiente	Sí	Sí

FUTURAS INVESTIGACIONES

Como planteamos con anterioridad, se piensa que esta investigación puede ser un aporte para la historia de la museología chilena, por el carácter incipiente de su desarrollo. Sería interesante continuar con el estudio museológico de cada una de estas organizaciones y del Sistema del Museo. Se podrían analizar algunos de los elementos constitutivos con mayor profundidad, como la realización de estudios de públicos en los seis museos de la muestra.

Si bien no era parte de la investigación planteada, se evidencia un gran número de obras chilenas que conforman las colecciones de los museos, las que no han sido estudiadas como conjunto. Igualmente, sería interesante abarcar el museo desde otras perspectivas, como es el caso de la gestión cultural y la relación con las nuevas tecnologías. ***m***

NOTAS

1 OCDE, 2009. *Estudios territoriales de la OCDE: Chile*. Santiago de Chile: Ministerio del Interior del Gobierno de Chile.

2 Para Claudio Véliz, el centralismo latinoamericano se basa en las variables que configuraron y formaron las sociedades latinoamericanas. El autor hace hincapié en que, aunque se describen de manera separada, estas se encuentran entretejidas: ausencia de la experiencia feudal en la tradición latinoamericana, presencia de una religión dominante, inexistencia de un evento similar a lo ocurrido con la Revolución Industrial europea, falta de sucesos ideológicos, sociales y políticos vinculados a la Revolución francesa. Véase Véliz, C., 1980. "La tradición centralista en América Latina". *Estudios Internacionales* 13 (50): 151-162.

3 Para leer más sobre el tema, ver: Muñoz, C. y C. Jiménez, 2010. "Genética centralista chilena. Doscientos años después". *Tercer Milenio* n.° 19: 45-56.

4 En el año 2015, la Región Metropolitana se adjudicó el 53% de los recursos entregados y el 47% fue dividido en las 14 regiones restantes. Las zonas extremas de Chile fueron las más perjudicadas: Arica y Parinacota; Tarapacá y Antofagasta obtuvieron menos del 1,5%. Observatorio de Políticas Culturales, 2015. "Informe resultados de los Fondos de Cultura del CNCA. Concurso 2015". Disponible en: https://bit.ly/2WPQ9Tz [Consultado: 17-06-2019).

5 Santacana, J. y N. Llonch, 2008. *Museo local: La cenicienta de la cultura*. Gijón: Trea.

6 Entrevista realizada al Subdirector Nacional de Museos de Chile, Alan Trampe, el 31 de agosto del 2015.

7 Esta investigación forma parte de mi tesis de doctorado, defendida en febrero de 2016 en el Departamento de Humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid, España.

8 Registro de Museos de Chile, www.registromuseoschile.cl [Consultado: 11-04-2019].

9 El *Diccionario de la lengua española*, de la RAE, entiende sistema en su segunda acepción como un "conjunto de cosas que relacionadas entre sí ordenadamente contribuyen a determinado objeto". Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. [versión 23.2 en línea]. <https://dle.rae.es> [Consultado: 11-04-2019].

10 Ver, por ejemplo: Allan, D., 1960. "The Museum and its Functions". En *The Organization of Museums*, pp. 13-27. París: Unesco; Fernández, L. A., 1999. *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal; Hernández, F., 2011. *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Trea; López, F., 2001. "Funciones, misiones y gestión de la entidad 'museo'". En *Memorias de los coloquios nacionales: La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo: Desarrollo y proyección de las colecciones del Museo Nacional de Colombia*, pp. 29-39. Bogotá: Museo Nacional de Colombia; Nieto, G., 1973. "Cómo debe funcionar un museo para que pueda cumplir su función". En *Panorama de los museos españoles y cuestiones museológicas*, pp. 57-64. Madrid: ANABA.

11 Desvallées, A. y F. Mairesse, 2010. *Conceptos claves de museología*. París: Armand Colin.

12 N. de la E.: La ley 21.045, que crea el Ministerio, se publicó el 03 de noviembre de 2017.

13 Las fuentes fueron entregadas por cada museo vía correo electrónico.

14 No contamos con los datos de dos museos: Arte Contemporáneo de Valdivia y Cielo Abierto de Valparaíso.

15 Período apertura Museo de Arte Moderno de Chiloé temporada verano 2016: 09 de enero al 13 de marzo.

16 ICOM, 2004. *Código de deontología del ICOM para los museos*. Buenos Aires: ICOM.

17 También se considera que la obra sea lícita.

18 Díaz Balerdi, I., 1994. "Museos: Conflicto e identidad". En *Miscelánea museológica*, pp. 47-56. Bilbao: Universidad del País Vasco. La cita es de p. 49.

19 Padró, C., 2003. "La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio". En *Museología crítica y arte contemporáneo*, V. D. Almazán y J. P. Lorente, coords., pp. 51-72. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

20 Juanola, R. y A. Colomer, 2005. "Museos y educadores: Perspectivas y retos de futuro". En *La mirada inquieta: Educación artística y museos*, R. Huerta y R. de la Calle, eds., pp. 21-40. Valencia: Universidad de Valencia.


1820
MVSEO

Evaluación formativa en el Museo Arqueológico de La Serena

APORTES DEL PÚBLICO AL DISEÑO DE LA EXHIBICIÓN

En el proceso de diseño de una exhibición es fundamental detenerse y escuchar al público. En el Museo Arqueológico de La Serena se pusieron a prueba los contenidos y el diseño de su futura exhibición permanente. Las opiniones de las personas ayudaron a reafirmar y a repensar cómo estábamos contando la prehistoria regional.

JAVIERA MAINO
NATALIA HAMILTON
Área de Exhibiciones
Subdirección Nacional de Museos

DIEGO MILOS
Área de Estudios
Subdirección Nacional de Museos

Diseñar y montar una exhibición permanente de arqueología es un desafío. El tema es complejo, las colecciones son delicadas, las investigaciones siguen en desarrollo (con muchas interrogantes abiertas) y es difícil acercar a las personas a un pasado que muchas veces ven como lejano, oscuro y desconocido.

Al comenzar el trabajo del guion de la nueva exhibición permanente del Museo Arqueológico de La Serena, uno de los focos principales fue justamente establecer puentes entre los visitantes y los primeros habitantes de la región a través de la arqueología, acercándolos a sus modos de vida y vestigios de una manera novedosa. A medio andar nos pareció imprescindible realizar una evaluación de la propuesta museográfica, que involucrara no solo a especialistas del trabajo en museos y arqueología, sino que también, y principalmente, a la comunidad de La Serena. Nos interesaba saber qué conocían respecto de los grandes temas que buscamos presentar en la nueva exhibición y probar parte de la propuesta, montando prototipos de vitrinas.

Ambos ejercicios se desarrollaron en conjunto entre las áreas de Exhibiciones y de Estudios de la Subdirección Nacional de Museos (SNM), con el apoyo del equipo del Museo. En este artículo presentamos las características y principales resultados de estas evaluaciones.

EL CONTEXTO: RENOVACIÓN INTEGRAL DE MUSEOS

Desde el año 2006 se está trabajando en la renovación integral del Museo Arqueológico de La Serena. Esto es parte del Plan Nacional de Mejoramiento Integral de Museos Estatales, implementado por la SNM hace casi veinte años, que busca elevar los estándares museológicos y consolidar una plataforma adecuada para la gestión de los museos regionales y especializados. El objetivo es mejorar no solo la infraestructura de los inmuebles, sino que también sus exhibiciones y depósitos, contribuyendo además a la profesionalización de sus trabajadores. A la fecha, se han implementado proyectos de renovación en 17 museos, en 10 regiones del país, además de la reciente creación del Museo Regional de Aysén.

En el Museo Arqueológico de La Serena se construyó un nuevo edificio para la instalación de oficinas administrativas, biblioteca, depósito, entre otros, y entre los años 2016 y 2017 se restauró el edificio histórico, habilitando su infraestructura para la exhibición permanente.

←
Museo Arqueológico de La Serena.
Foto: Felipe Infante, archivo SNM.

En paralelo, como área de Exhibiciones de la SNM hemos trabajado en el desarrollo de una nueva propuesta museográfica. Con ella se busca presentar, a partir de los objetos y su contexto, un relato dinámico de las múltiples formas en que los grupos humanos habitaron el Norte Semiárido durante la historia prehispánica, favoreciendo la conexión de este pasado con nuestro presente. Su público objetivo es principalmente juvenil e infantil y, en segundo lugar, personas con estudios en temas históricos o arqueológicos. La propuesta fue trabajada en conjunto con un equipo de diseño gráfico y museográfico, y presenta los contenidos y las colecciones en vitrinas, escenografías, instalaciones fotográficas, interactivos, audiovisuales, entre otros recursos.

A comienzos de 2018, el equipo de la SNM realizó una evaluación de la propuesta museográfica, señalando fortalezas y debilidades, detectando temas críticos y sugiriendo cambios, buscando siempre acercar de la mejor manera los contenidos a los visitantes.

Luego de este trabajo decidimos realizar una evaluación formativa con el público, con el objetivo de examinar aspectos formales del diseño y temas que fueron identificados como complejos. Cabe precisar que una evaluación formativa se realiza a "medio camino", en el desarrollo del proyecto y que no requiere de grandes recursos:

> En esta etapa lo importante es la imaginación, ya que no es necesario contar con prototipos 'reales' o caros que emulen al ciento por ciento los elementos que se piensa evaluar. Impresiones en papel, modelos de cartón, simulaciones en pantallas de computadoras tradicionales pueden funcionar, siempre que mantengan la lógica y las características esenciales que tendrá la versión final de estos[1].

La evaluación se realizó en dos etapas: previa y formativa. En primer lugar, se buscó levantar los conocimientos previos de los visitantes sobre los temas principales de la exhibición. Luego, se evaluaron los aspectos formales de la museografía, tales como tamaño y elección tipográfica, redacción y contribución de títulos, objetos y textos.

PRIMERA ETAPA. EVALUACIÓN PREVIA: ¿QUÉ CONOCEN DE LOS TEMAS DE LA NUEVA EXHIBICIÓN?

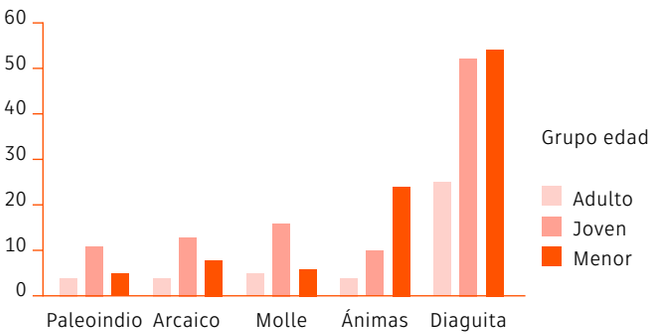
La primera actividad se realizó entre febrero y marzo de 2018 y con ella buscamos levantar los conocimientos de la comunidad que visitaba el Museo respecto a los cinco grandes temas seleccionados para ser parte de la nueva exhibición. Para esto instalamos en el *hall* de acceso al Museo una gráfica con la pregunta: ¿Qué sabes tú de… el Paleoindio? … el Arcaico?… la cultura Molle?… la cultura Ánimas?… la cultura Diaguita?[2]

Para el levantamiento de información se instaló una mesa con tres blocs de Post-it de diferentes colores: azul para personas de entre 0 y 15 años, rosado para personas de entre 16 y 35, y verde para mayores de 35. Se optó por concentrar las distinciones en los segmentos principalmente juvenil e infantil, ya que este es el público objetivo de la nueva exhibición.

La reacción del público a la actividad fue muy positiva. Se recolectaron 241 Post-it, de los cuales un 77% tenía contenido escrito y un 23% dibujos. A grandes rasgos, la actividad logró atraer principalmente a un público joven e infantil, con un 82% de los participantes menor o igual a 35 años. Hubo mayor cantidad de respuestas en la pregunta sobre la cultura Diaguita (pero no por esto correctas), un tema más cercano temporalmente con la actualidad[3].

Información levantada por tema





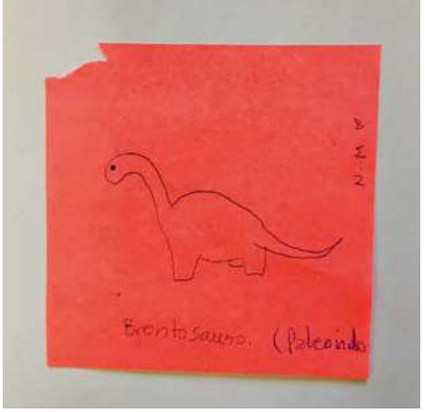
Las principales conclusiones de esta evaluación fueron las siguientes:

- En general, los contenidos no son ajenos a los visitantes, quienes tienen conocimientos básicos sobre los cinco temas y un poco más especializados sobre el Diaguita. Identificamos algunos errores respecto a la temporalidad, lo que nos alerta a incluir recursos como cronologías, líneas de tiempo o mapas históricos, y algunos errores conceptuales, como la confusión entre sedentarismo y nomadismo.

- Las temáticas Paleoindio y Arcaico se asocian a períodos de tiempo y en general están correctamente caracterizados. Ahora bien, hay escasas menciones a temas específicos de estos períodos y que serán abordados en profundidad en la nueva exhibición, como el medio ambiente, la megafauna, el cambio climático, los modos de vida, los tipos de herramientas o los sitios arqueológicos. Se observan también algunos errores, como identificar la megafauna con dinosaurios, con menciones y dibujos de estos animales, lo que nos sugiere establecer la diferencia de manera directa.

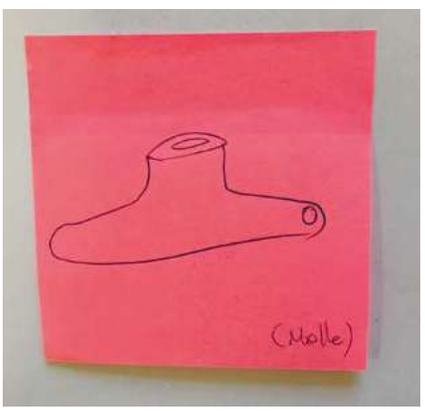
- Respecto a los grupos Molle y Ánimas, los conocimientos son escasos. Existen algunas menciones al tiempo y espacio en el cual vivieron, pero muy pocas referencias a su rico trabajo alfarero y artístico, modos de vida, uso de adornos decorativos, tradiciones, entre otros, todos temas que se abordarán en la nueva museografía. Un punto a tener en cuenta es la importancia de explicar el origen de los nombres de los grupos culturales, especialmente del grupo Ánimas, esto porque hay muchos comentarios que asocian esta denominación a ideas vinculadas con la muerte, las almas y los espíritus.

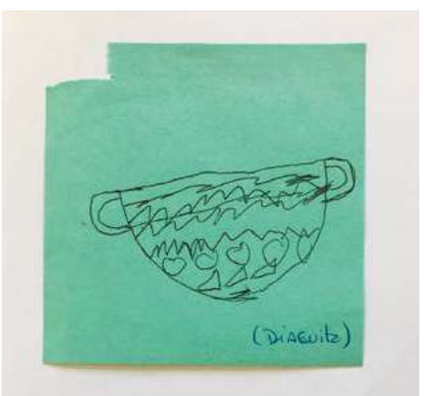
- Respecto a la cultura Diaguita, los conocimientos aumentan. Hay menciones al área en donde vivieron, a los trabajos agrícola, alfarero y artístico. Varias personas nombraron el tipo cerámico "jarro pato" y la relación con el imperio Inca. En general, existen numerosas ideas generales de esta cultura, pero falta conocimiento específico respecto a la riqueza y el simbolismo de su arte, un tema que la nueva exhibición propone destacar. Es interesante también la cantidad de comentarios de personas que afirman identificarse con esta cultura y la alta valoración de su riqueza cultural.













Evaluación formativa, vitrina Arte Diaguita.
Foto: Museo Arqueológico de La Serena

SEGUNDA ETAPA. EVALUACIÓN FORMATIVA: ¿QUÉ OPINAN DE LA PROPUESTA MUSEOGRÁFICA?

La segunda etapa se desarrolló entre marzo y abril de 2018. Buscamos con esta actividad conocer la opinión de los visitantes respecto a los aspectos formales de la propuesta museográfica (tipografía, textos, colores y objetos) y los conocimientos adquiridos luego de la visita a la muestra.

Para esto montamos dos temas identificados como complejos, buscando que fuera lo más similar posible a la propuesta de exhibición, con algunos cambios necesarios para ajustarse a las vitrinas existentes:

- Paleoindio: medio ambiente y megafauna, formas de vida humana, valor de las piezas y trabajo arqueológico.
- Arte Diaguita: formas y diseño en el arte Diaguita, y manufactura de su cerámica.

Al finalizar el recorrido de cada vitrina se invitaba a los visitantes a responder un cuestionario, donde además debían indicar su edad. En la primera parte, se pedía indicar si estaban *totalmente de acuerdo*, *de acuerdo* o *en desacuerdo* con afirmaciones relacionadas con aspectos formales de las vitrinas. En una segunda parte se buscaba indagar respecto a los contenidos de las vitrinas, con tres preguntas de desarrollo escrito:

- Si tuvieras que contarle a tu familia o amigos los contenidos de estas vitrinas, ¿qué les contarías?
- Si tuvieras que contar estos contenidos a otros visitantes del museo, ¿con qué recursos los contarías?
- ¿Tienes algún comentario o sugerencia?

Se recibieron 539 encuestas, de las cuales 271 correspondían a Paleoindio y 268 a Arte Diaguita[4]. Para el análisis de las respuestas se crearon cuatro grupos etarios: menores, de 18 años o menor; jóvenes, entre 19 y 35 años de edad; adultos, entre 36 y 65 años de edad, y adultos mayores, más de 65 años de edad. Al igual que en la etapa anterior, la actividad atrajo principalmente a un grupo joven, con un 62,3% de los participantes menores de 35 años.

Las encuestas se recolectaron en buzones diferentes de acuerdo a la vitrina que se referían (Paleoindio o Arte Diaguita). Los principales resultados se presentan a continuación.

A. SOBRE LOS ASPECTOS FORMALES

Tipografía

El tamaño de la letra fue un aspecto muy bien evaluado. Esta es una buena señal, ya que generalmente se critica este aspecto en las exhibiciones. Hubo sugerencias para mejorar el uso de colores de algunos textos, lo que está siendo considerado en el diseño final.

Redacción

Se percibe una satisfacción general con la redacción. Pese a la conformidad, de todas maneras hay comentarios que sugieren utilizar un lenguaje menos técnico, que sea entendible por personas poco entendidas en el tema o menores de edad. También hay comentarios que indican poner atención en el uso de puntos, comas, tiempos verbales, plurales y singulares. Estos comentarios son un importante insumo para el trabajo de los originales gráficos de impresión, y además nos muestran que la gente efectivamente lee los textos con atención.

Títulos

En general hay gran conformidad con los títulos para comprender los contenidos.

Relación entre objetos y textos para comprender los contenidos

Hay una satisfacción alta. Un 3% indica que está en desacuerdo, señalando que falta descripción, explicación o ilustraciones respecto a los objetos, sugerencias que serán consideradas para el trabajo de originales gráficos.

Relevancia de la información

Hay gran conformidad. Solo un 3% afirma estar en desacuerdo, solicitando una mayor contextualización geográfica y cartográfica, y una explicación respecto a la importancia de los objetos mostrados.

Cantidad de información

Es la pregunta con mayor número de personas que indicaron estar en desacuerdo (20%). Hay algunos comentarios que indican que la información es excesiva, pero la gran mayoría comenta que falta información. Algunos especifican el tipo de información que les gustaría encontrar, como líneas de tiempo, fechas, referencias a sitios arqueológicos, mapas, interactivos, entre otros[5]. Se tendrá en especial consideración la referencia temporal constante para el trabajo de originales gráficos.

Infografía

TÍTULOS
Totalmente de acuerdo 73%
De acuerdo 25%
En desacuerdo 2%

RELEVANCIA DE LA INFORMACIÓN
Totalmente de acuerdo 70%
De acuerdo 27%
En desacuerdo 3%

REDACCIÓN
Totalmente de acuerdo 77%
De acuerdo 22%
En desacuerdo 1%

CANTIDAD DE INFORMACIÓN
Totalmente de acuerdo 46%
De acuerdo 33%
En desacuerdo 20%
No responde 1%



TIPOGRAFÍA
Totalmente de acuerdo 82%
De acuerdo 17%
En desacuerdo 1%

RELACIÓN ENTRE OBJETOS Y TEXTOS PARA COMPRENDER LOS CONTENIDOS
Totalmente de acuerdo 70%
De acuerdo 26%
En desacuerdo 3%

Los resultados corresponden al total de las encuestas y no solo al tema que ejemplifica la imagen.

B. SOBRE LOS CONTENIDOS DE LAS PROPUESTAS DE VITRINA

Tal como se señaló anteriormente, se presentaron tres preguntas de desarrollo que buscaban indagar si se transmitían de forma clara a los visitantes los mensajes centrales de cada vitrina.

Respecto a la vitrina Paleoindio, los contenidos mencionados en las respuestas se pueden agrupar en tres grandes temas: medio ambiente y megafauna; formas de vida humana, y el valor de las piezas y del trabajo arqueológico. Todos ellos coincidentes con los mensajes que buscábamos transmitir. Cabe destacar que estos no fueron abordados en profundidad en el ejercicio anterior, lo que indicaría que son conocimientos adquiridos luego de la visita a las vitrinas.

El primero de estos temas, medio ambiente y megafauna, es el más comentado, con numerosas menciones a huesos de animales, la identificación del nombre de algunos de ellos, y también referencias al cambio climático, la extinción de la megafauna y el cambio de vegetación.

El segundo tema, formas de vida humana, corresponde a menciones del modo de vida cazador recolector y de algunas herramientas del período. Las referencias a este tópico fueron menores al compararlas con megafauna, y todas bastante generales. Esta situación nos lleva a pensar en estrategias para dar mayor visibilidad a las formas de vida humana en este período, con recursos gráficos o interactivos.

El tercer gran tema mencionado por los encuestados es lo que se refiere al valor de las piezas y del trabajo arqueológico, que es justamente uno de los objetivos de la nueva exhibición.

Las respuestas a la vitrina Arte Diaguita coinciden con los contenidos que se quería transmitir: formas y diseños, y la manufactura de las cerámicas. Como temáticas adicionales se repite la valorización a la colección y el orgullo por la cultura Diaguita. Si bien estos no integraban los mensajes centrales de la vitrina, sí son parte del propósito de la exhibición, que busca relevar los objetos y su contexto y hacer conexiones del pasado prehispánico con el presente.

Respecto al primer tema, formas y diseños, encontramos numerosas menciones a las representaciones zoomorfas y antropomorfas en las formas y los decorados, y algunas menciones a las particularidades del diseño de acuerdo al valle al que corresponden, todos temas que se tratan en la vitrina.



Evaluación formativa, vitrina Arte Diaguita.
Foto: Museo Arqueológico de La Serena

Respecto al trabajo alfarero, hay varias menciones a las habilidades de los Diaguita para fabricar y decorar las obras de alfarería, destacando el uso de colores y la prolijidad de los decorados. Se observa también una admiración por el trabajo de precisión realizado por los Diaguita. Cabe señalar que como parte de las vitrinas se incorporó un video de un artesano local decorando una cerámica con motivos Diaguita, lo que atrajo la atención de los visitantes y contribuyó a una mayor comprensión de la complejidad de los decorados y a la valoración positiva de estos. Como sugerencia, varias personas mencionan la utilidad de este tipo de recurso audiovisual, que está contemplado en la propuesta de diseño final.

Respecto al tercer tema, el valor de las piezas, se menciona reiteradamente la importancia de exhibir objetos originales y el buen estado de conservación.

Por último, un cuarto tema que se identifica en el segundo ejercicio, y que tuvo también numerosas menciones en el primero, es el factor identitario. Hubo muchos comentarios de personas que se reconocían como Diaguita o que se refieren con orgullo a ellos como "nuestros antepasados".

Es muy interesante advertir que los temas nombrados por las personas son justamente parte de los mensajes centrales que como equipo definimos para cada vitrina. También es sugerente notar que en general, los temas mencionados no habían sido nombrados o desarrollados en profundidad en el primer ejercicio (¿Qué sabes tú de….?), lo que permite suponer que son conocimientos nuevos o que complementan sus aprendizajes previos.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Realizar evaluaciones formativas permite poner a prueba el diseño museográfico y afinar la exhibición para estar realmente conectados con los intereses y las necesidades de los públicos.

En general podemos afirmar que la evaluación en el Museo Arqueológico de La Serena fue muy valiosa para el proceso de creación museográfica. Nos permitió hacer una pausa para poner a disposición del público lo avanzado hasta ese momento y medir la calidad y efectividad de los mensajes que buscábamos transmitir. Sus resultados nos permitieron mejorar las maneras con las que comunicamos los contenidos y fundamentar decisiones de lenguaje, diseño e implementación.

Hay que destacar la notable participación, pese a que el Museo está parcialmente cerrado y con poca afluencia de público, dado que se reunieron 241 respuestas en la primera actividad y 508 encuestas en la segunda.

Además, pudimos recoger interesantes propuestas de los visitantes para la nueva muestra. Se menciona continuamente la necesidad de incluir mayor apoyo visual, específicamente de maquetas, imágenes y audiovisuales. Hay comentarios que sugieren la inclusión de recreaciones de hombres y mujeres del pasado, para ver cómo se vestían, qué comían, cómo cazaban, entre otros temas. Se repite la sugerencia de incluir piezas para tocar y de vitrinas que permitan una visualización completa de las piezas. Sobre la base de estas percepciones, en los ajustes que estamos realizando se considerará en las vitrinas un diseño que mejore la visualización de los objetos, permitiendo en algunos casos vistas completas de estos. Como complemento estamos realizando un trabajo de digitalización en 3D de 100 piezas destacadas de la colección, que serán incluidas en pantallas o impresas como réplicas para favorecer sensorialmente la cercanía de los visitantes con la cultura material del pasado prehispánico.

La positiva recepción por parte del público de ambas actividades nos alienta a incluirlas como parte de nuestra metodología para el diseño de exhibiciones. También es un estímulo para incorporar dentro de las mismas exhibiciones espacios para la participación, la interacción y, sobre todo, la opinión. Nos interesa detenernos en este último punto, porque notamos que hubo un gran interés de los participantes por dejar su opinión o comentario. Si bien las preguntas centrales de ambos ejercicios apelaban a compartir conocimientos y contenidos, fueron muchas las personas que respondieron sobre gustos, preferencias, identidad, sugerencias, entre otros. Esto nos muestra que las personas quieren dar a conocer sus ideas, indicar qué les gusta y qué no, y nos motiva a repetir esta actividad en este y otros museos. Finalmente, nos recuerda y reafirma que hacemos museos no solo para el público, sino con el público. ***m***

NOTAS

1 Pérez, L., 2016. *Estudios sobre públicos y museos*. Volumen I Públicos y museos. ¿Qué hemos aprendido? México, D. F.: Publicaciones ENCRYM, p. 26.

2 Para esta actividad, se decidió nombrar de esta manera los cinco temas porque son denominaciones comúnmente conocidas, pero cabe hacer dos aclaraciones. Primero, el pueblo Molle no se categoriza necesariamente como cultura, sino que se propone la denominación 'complejo cultural', pero nos pareció una terminología muy técnica para esta actividad, que podía alejar a los visitantes. Segundo, investigaciones recientes proponen que la cultura Las Ánimas no sería una cultura diferente a la cultura Diaguita. Todos estos son temas que se abordarán en la nueva exhibición.

3 Para el análisis de los datos levantados, creamos tres categorías: *respuestas*, cuando respondía a la pregunta con información directa respecto a los temas de la muestra (ciertos o erróneos); *opiniones*, cuando entregaba sugerencias o comentarios respecto al museo, la museografía, la exhibición, la región u otros; *dibujos*, cuando presentaba una representación gráfica, a veces acompañada de texto y otras veces no. Para efectos de este estudio, nos concentramos en analizar la categoría *respuestas*, ya que nos permitía centrarnos en los conocimientos previos.

4 De este total de respuestas recibidas, fueron descartadas todas aquellas que, simultáneamente, carecieran de edad y de respuestas de desarrollo. Así, la cantidad total de cuestionarios analizados fue de 508. Cabe precisar que, de estos, 478 indicaron su edad.

5 Como se mencionó en los antecedentes, se escogieron dos de las veinte vitrinas y otros recursos de la nueva museografía que complementan la información exhibida.


UHU
19 86

Un estudio exploratorio con niñas y niños en los museos

IMAGINARIOS DE LA INFANCIA

Los dibujos y las palabras que utilizan niñas y niños para decir sus ideas en torno a la experiencia de visitar un museo, no solo nos permiten acceder a su íntimo mundo de significados, también se convierten en una oportunidad para repensar la institución y nuestra relación con la niñez.

IRENE DE LA JARA
Encargada Área de Educación
Subdirección Nacional de Museos

EL ROL DE LOS ESTUDIOS DE PÚBLICO

¿Por qué los estudios se vuelven tan importantes en la gestión y el desarrollo de cualquier proyecto? La demanda del estudio surge por variadas razones: falta de datos sobre un elemento en torno al cual necesitamos tomar alguna decisión; confirmación de ciertas ideas que han permanecido en el plano de la intuición o necesidad de conocimiento relacionado con la naturaleza de un determinado fenómeno. La información obtenida contribuye a conocer la realidad y, eventualmente, a mejorarla.

Los estudios de público se centran en distintos aspectos: algunos promueven un análisis del tipo sociodemográfico que busca, fundamentalmente, captar nuevos públicos; otros apuntan a observar la interacción del visitante con la exposición, poniendo atención en la relación con los objetos, desplazamientos, etc.; otros más complejos se centran en aspectos simbólicos, como la interpretación del patrimonio. Es importante señalar que un mismo estudio puede abarcar todos los aspectos mencionados[1].

Estos estudios corresponden a una línea de investigación de la museología que busca conocer tanto a los visitantes reales como potenciales[2] y pueden llevarse adelante por medio de encuestas o haciendo uso de otras técnicas como mapeos de recorrido, tiempos de permanencia en la exhibición, rastreo de problemas de comprensión, entre otros[3]. Los resultados obtenidos siempre son útiles para optimizar situaciones museográficas o servicios del museo, aun cuando es importante reconocer que los estudios relacionados con el perfil sociodemográfico, las motivaciones y los gustos no son suficientes para dar cuenta de la globalidad de dimensiones humanas que reviste la experiencia de visitar un museo[4]. Teniendo en consideración los límites de los estudios, se hace necesario no solo reflexionar en el alcance de lo que se consulta o se pesquisa, o en la construcción de los instrumentos, sino también en los públicos que responden y, por lo tanto, en los que no son considerados en estos levantamientos de información. En este contexto, es importante reconocer que estas consultas, por lo general, se realizan con adultos; habitualmente, la infancia no es un grupo escogido para responder. El impacto de este vacío es que el punto de vista de niñas y niños en torno a la cultura material/inmaterial se vuelve desconocido, negándole a la infancia la posibilidad de decir su palabra y a los adultos la oportunidad de conocer perspectivas nuevas. Romper con la idea de niñez depositaria o heredera de la cultura abre caminos nuevos que pueden constituir verdaderas coyunturas para el asombro. Eso implica, como indica Tonucci[5], convencernos de que la infancia tiene cosas que decirnos y darnos, muy distintas a las cosas que sabemos y hacemos los adultos.

Este es el marco que da pie a la realización de un estudio de público que permitió explorar los imaginarios de 960 personas de entre 3 y 13 años, en 17 museos estatales[6], acerca de la experiencia de visitar un museo.

←
Museo Regional de Rancagua.
Foto: Felipe Infante, archivo SNM.

IMAGINARIOS

Los imaginarios han sido tratados desde diferentes campos del conocimiento. Agudelo[7] realiza una revisión de algunos de ellos logrando desentrañar lo esencial para cada campo. Señala, por ejemplo, que ideas como imaginación e imagen constituyen el foco para el caso de la literatura y el arte, siendo lo imaginario un producto o un resultado de la imaginación, entendida esta última como una facultad humana. Para la filosofía, específicamente desde la mirada de Sartre, lo imaginario apela más bien al mundo de la consciencia, la que en su intento de dar cuerpo a los objetos ausentes los imagina o los representa. Sartre señala que lo imaginario es una manera de aniquilar o negar la realidad, pues la esencia del objeto imaginado es que no está en el mundo, a diferencia del objeto percibido que sí está en el mundo real.

En el terreno del psicoanálisis, lo imaginario constituye una parte de la psique relacionada con los procesos de identificación, pues tempranamente se comienzan a construir imágenes (distorsionadas o idealizadas) del otro: padre, madre, hermanos, etc., en aras de conquistar la propia subjetividad. Lo imaginario del yo y lo imaginario de los otros permite a los individuos diferenciarse y conectarse, pues las primeras necesidades o deseos que emergen se van conectando a las imágenes o fantasías sociales[8].

Desde el campo de la antropología, el imaginario se entiende como la construcción de arquetipos que trascienden la misma humanidad; corresponde a una época inmemorial de la especie humana y representa al conjunto de imágenes mentales y visuales mediante las cuales un individuo y la humanidad entera organizan y expresan simbólicamente sus valores existenciales, más allá del tiempo y la muerte[9]. En este sentido, más que un asunto individual o social, el imaginario correspondería a un efecto inherente a la especie humana.

En la perspectiva histórica, Agudelo señala que el imaginario permite acceder a los elementos racionales y psíquicos de una época; se diferencia de la mentalidad porque esta última implica una actitud mental que se arraiga en la sensibilidad, por lo cual es más resistente que un imaginario, compuesto por imágenes que se pueden racionalizar.

Desde el punto de vista de la sociología, lo imaginario corresponde a un cuerpo de cons-

Museo del Limarí. Foto: Felipe Infante, archivo SNM.



trucciones y significaciones; no son imágenes propiamente —aunque cada individuo las requiere para expresarse, dado que cumplen una función simbólica—, es una creación incesante e indeterminada de figuras, formas, imágenes, a partir de las cuales se significa algo[10]. Una analogía interesante es la planteada por Pintos[11], quien señala que los imaginarios tienen una función similar a la de los anteojos, los que permiten ver sin que ellos sean percibidos en el acto de la visión. Tienen relación con una forma de ver y concebir el mundo que es propio de un grupo social particular en un determinado momento y contexto histórico. Es, como señala Cegarra: "una matriz de sentido determinado que hegemónicamente se impone como lectura de la vida social. El sujeto simplemente 'lo padece' por encima de sus propias experiencias vitales"[12].

Aun cuando se les suele usar como sinónimos o cuando en determinados campos del conocimiento puedan tener similitudes, es importante hacer la diferencia entre *imaginarios sociales* y *representaciones sociales*. Aunque las diferencias puedan parecer sutiles, especialmente porque ambas teorías establecen una relación con la realidad (ya sea para negarla, reconstruirla o comprenderla), es crucial identificar sus singularidades puesto que apelan a cosas distintas. El imaginario social proviene del ámbito de la sociología que, en términos muy simples, es un campo que se ocupa de estudiar a la sociedad; organizaciones y redes que la conforman. En este sentido, el imaginario "no se refiere a algo, es decir no 'representa'; su presencia se reconoce a partir de sus 'efectos', por su peso en la vida cotidiana social; es centro o núcleo organizador/organizado que constituye una atmósfera o una personalidad de una época"[13]. Se observa, entonces, como estructura de sentido, de la cual no somos del todo conscientes… es una especie de saber desconocido que opera y domina, muy eficazmente, de manera subterránea.

Las representaciones sociales, en cambio, derivan de la psicología social, cuyo foco se centra en los elementos sociales que condicionan o establecen un determinado comportamiento en las personas. No constituyen solo opiniones, creencias, imágenes o una determinada actitud frente a un objeto, sino que conforman



Museo Benjamín Vicuña Mackenna. Foto: Felipe Infante, archivo SNM.

verdaderas teorías que permiten organizar la realidad, estableciendo un orden cuyo propósito es conducir a los individuos en el mundo social y facilitar la comunicación[14].

> La representación no es un mero reflejo del mundo exterior, una huella impresa, estática y anclada en la mente; no es una reproducción pasiva del exterior en el interior. Las representaciones condensan imágenes con un sinnúmero de significados; sistemas interpretativos que dan sentido a lo inesperado; categorías para clasificar circunstancias, fenómenos e individuos; teorías que explican la realidad cotidiana. Conocimiento de sentido común, que se construye a partir de experiencias, informaciones, conocimientos y modelos de pensamiento recibidos y trasmitidos a través de la tradición, la educación y la comunicación social, entre otros[15].

En consecuencia, las representaciones requieren de los imaginarios para constituirse, son su principal insumo[16]; a partir de ellos podemos leer el mundo y leer nuestras experiencias dentro de un campo de sentido. En este contexto es importante señalar que antes que social, el imaginario es un fenómeno individual[17] y personal que recoge del grupo el material con que crea sus esquemas, por lo tanto, encuentra su correspondencia en el imaginario social[18]. Y en este punto, entonces, podemos afirmar que no son estáticos ni rígidos, sino que siempre pueden ser modificados, característica inherente al ser humano y a las sociedades.

EXPLORACIÓN DE LOS IMAGINARIOS DE LA INFANCIA

Hemos dicho que el imaginario no son solo imágenes, sin embargo, es precisamente la materialización semiótica la que permite acceder a los imaginarios[19]. En el caso de esta exploración, se utilizaron palabras y dibujos, reconociendo que:

> El niño dibuja lo que conoce, lo que ha aprendido, lo que ha interpretado, lo que ha convertido en fantasía y que percibe e interpreta del mundo que le rodea de manera subjetiva e individual y responde al mismo, en función de sus propias actitudes, intereses, aptitudes, hábitos, deseos o estados de ánimo[20].

Por una parte, importaba explorar estos imaginarios porque en el campo del patrimonio y de la memoria en particular, y en el ámbito del conocimiento en general, los relatos, las definiciones o las teorías construidas por la infancia no siempre constituyen un medio de referencia; más bien se trata de un terreno desconocido. Cussiánovich[21] concluye que la historia ha recogido formas dominantes que la sociedad se ha dado sobre la infancia, resultando casi inexistente el testimonio de los propios niños sobre lo que de ellos se habla o sobre aquello que piensan. Sin embargo, es relevante destacar que niñas y niños no solo repiten, simplifican o reducen lo que aprenden de los adultos o lo que enseñan los adultos, sino que son capaces de generar verdaderas reelaboraciones conceptuales otorgando otros sentidos al objeto de conocimiento[22]. Esto es interesante en el contexto de los imaginarios, porque da cuenta de su dinamismo; lo que niñas y niños dibujan en torno a su experiencia de visitar un museo es un relato personal, pero que encuentra su afinidad en el imaginario colectivo construido mediante discursos, medios de comunicación, mensajes institucionales, aprendizajes formales, etc., y que, como ya hemos dicho, conforma el clima que ejerce su fuerza en nuestros pensamientos y acciones.

Por otra parte, importaba esta exploración para ensayar otras formas de participación, para acceder a información nueva que, eventualmente, le permitiera a los museos replantear o repensar ciertos aspectos imposibles de capturar en la dinámica del trabajo cotidiano.

METODOLOGÍA DEL ESTUDIO

El cuestionario se aplicó a 960 personas, de entre 3 y 13 años, correspondientes a 17 museos estatales; mayoritariamente de delegaciones escolares o de jardines infantiles. Se trató de un muestreo aleatorio de carácter homogéneo que corresponde a unidades que poseen un perfil o características similares. La cantidad de cuestionarios por museo fue diferenciada según las posibilidades de cada institución y su aplicación correspondió a un corte transversal (momento específico) de la población referida.

El nivel, el alcance o la profundidad de este diseño fue exploratorio, correspondiente a un tipo de estudio que se utiliza para dar una visión general de la realidad, especialmente cuando el problema de investigación ha sido poco estudiado o cuando solo existen ideas muy vagas en torno al problema; esto ofrece la posibilidad de familiarizarnos con fenómenos desconocidos.

Es una investigación que se enmarca en el campo de los estudios de público, que, como se ha dicho, incumbe a una dimensión de la museología dedicada a conocer los visitantes de los museos y de instituciones afines, desde una perspectiva amplia, incluyendo visitantes reales y potenciales. El cuestionario se trabajó con preguntas cerradas, para caracterizar a la muestra, y con preguntas abiertas, para explorar los imaginarios[23].

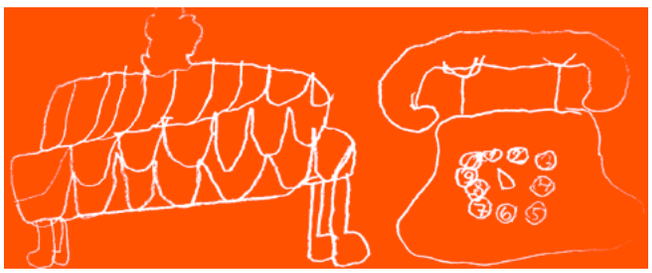
Se realizaron cinco preguntas de caracterización: nombre, sexo, edad, formas de llegar al museo y persona que acompaña. Las seis siguientes exploraron imaginarios (subjetividades): lo que más me gustó, lo que más recordaré, si el museo fuera un animal sería… ¿por qué?, qué agregaría o sacaría, invitaría a alguien… ¿a quién?, cómo me siento luego de la visita: contento, feliz, enojado, triste, otro.

La información relatada con palabras y dibujos fue analizada a partir de la técnica de construcción de categorías, a partir de la lectura y examen de material recopilado sin tomar en cuenta categorías de partida o a priori.

En este artículo se presentan dos ámbitos de análisis: lo *memorable* (lo que más me gustó, lo que más recordaré) y lo *metafórico* (si el museo fuera un animal sería… ¿por qué?).

Frente a lo memorable, más del 80% de las respuestas se relaciona con el ámbito de la colección y con la experiencia, entendida como vivencia significativa donde se incluye la percepción de haber aprendido algo, de haber conectado con un tema de interés o de haber participado de un método de trabajo novedoso.

En torno a lo *memorable* (lo que más me gustó, lo que más recordaré), parte de las expresiones de niños y niñas evidencian el interés por los objetos de la colección.



(8 años. Museo Histórico Nacional)

Lo grande y hermoso y la habitación para dormir

(6 años. Museo Regional de Rancagua)



(5 años. Museo de Historia Natural de Valparaíso)

La alegría que pasamos todo el curso (también mis fotos, me salieron hermosas)

(10 años. Museo Histórico Nacional)



(5 años. Museo Arqueológico de La Serena)



(6 años. Museo de Rancagua)

No contaminar el medio ambiente. Cuidar el agua. No olvidar la cultura. Que soy mapuche

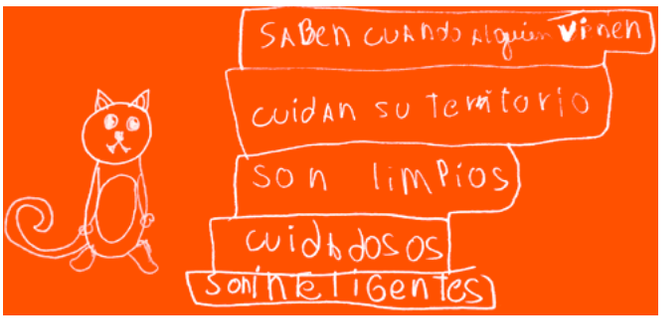
(7 años. Museo Mapuche de Cañete)



(8 años. Museo de Historia Natural de Concepción)

Niñas y niños consideran que los objetos son memorables, aun cuando no se tocan. La tendencia a designar un objeto pudiera entenderse como una idea lógica, pues el binomio museo/objeto es un conocimiento colectivo ampliamente difundido y arraigado en la sociedad. Sin embargo, más allá de esta "atmósfera", es importante precisar que la experiencia de "no tocar" —entendida como propósito colectivo y no como negación, y que además atañe a todas las personas, no solo a niños— es una situación que para la infancia es familiar, dado que en sus propios juegos existe esa regla: la irrupción adulta rompe el mundo representado quebrantando la situación imaginada poniendo en marcha nuevamente el mundo habitual[24]. Sabemos que la infancia no solo repite la información, sino que la hace suya de acuerdo a sus propias formas de entender el mundo. En este sentido, la experiencia de valorar objetos se inicia con su propia cultura material: juguetes, objetos queridos, recuerdos, papelitos, piedras, etc.; de ahí entonces que reconozcan que el resguardo de los objetos en los museos es esencial para aprender, conectarse con otros tiempos (especialmente porque en su imaginario el tiempo va a aparecer como un factor de interés) o recibir nuevos relatos.

En torno a lo *metafórico* (si el museo fuera un animal, sería... ¿por qué?), la mayoría de las respuestas alude al tiempo/tamaño, a lo familiar y a la sabiduría.



(10 años. Museo Histórico Gabriel González Videla)

Una araña porque te atrapa rápidamente a aprender y me encantó todo lo que veía

(11 años. Museo Histórico Nacional)



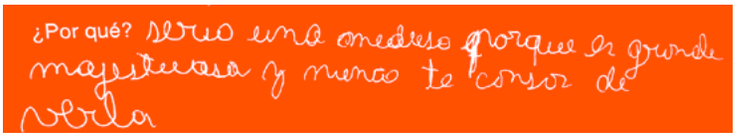
(9 años. Museo Regional de Ancud)

Un castor. Porque siempre están creando cosas nuevas y son creativos

(10 años. Museo Regional de Rancagua)



(10 años. Museo de Arte y Artesanía de Linares)



(10 años. Museo Histórico de Yerbas Buenas)

Un pájaro porque ellos cantan y tienen mucho que decir en su canto, al igual que este museo

(11 años. Museo Regional de Ancud)

El 94% de niñas y niños invitaría a alguien al museo: familia, amigos, compañeros de curso, mascotas. Un alto porcentaje se retira del museo con una emoción positiva. Algunas expresiones que describen su experiencia: sorprendido, encantado, con ganas de seguir conociendo, súper contento, emocionado, infinito feliz, enamorada del museo, encantada y feliz, sorprendida porque es muy bonito, entre muchas otras.

PALABRAS FINALES

Lo que niñas y niños señalan en este estudio exploratorio es que ir al museo es una actividad que puede ser *sorprendente*, *memorable*, *inolvidable*... que el museo es un lugar que hay que conocer. Lo antiguo y lo moderno no compiten. Sin embargo, muchas veces estos espacios son negados a la infancia porque el supuesto es que si los objetos no se tocan, no forman parte del interés de niñas y niños. Hemos visto que esto no es necesariamente así. La cultura material interesa a la infancia; tempranamente coleccionan "cachureos", los que más tarde se convierten en sus objetos queridos. Entre la niñez y los objetos se construye un universo único que también tiene que ver con los afectos, el apego, la seguridad y la memoria. Cabe precisar aquí que la mayoría de los museos genera estrategias muy diversas para que la experiencia sea altamente sensorial: réplicas de objetos, talleres, cuantacuentos con objetos, visita a los depósitos, creación de objetos, etc., por lo que la visita al museo, además de poner en contacto a niñas y niños con una colección y con una historia, abre el camino para que la infancia deje también su impronta.

Los imaginarios, sin duda, se relacionan con una forma de percibir la realidad, pero la pregunta esencial es ¿qué sucede fuera de nosotros para pensar o creer determinadas cosas?[25] En ese sentido, los estudios de público nos ayudan a identificar lo que piensan las personas acerca de la gestión del museo, pero, al mismo tiempo, nos permiten reconocer qué estamos haciendo para que esos imaginarios afloren.

Saber que la infancia tiene una postura frente a la cultura material es una oportunidad para que escuela, familia y museos comiencen un nuevo diálogo. ***m***

NOTAS

1 Bialogorski, M. y M. Reca, 2017. "¿Hacia dónde vamos? Los estudios de público, un desafío para el futuro de los museos". En *Museos y visitantes. Ensayos sobre estudios de público en Argentina*. M. Bialogorski y M. Reca, comps. Buenos Aires: ICOM, pp. 23-36.

2 Pérez, L., coord., 2016. *Estudios sobre públicos y museos. Volumen I. Públicos y museos: ¿Qué hemos aprendido?* México, D. F.: Publicaciones ENCRYM; Bialogorski, M. y M. Reca, *op. cit.*

3 Sanguinetti, M. y F. Garré, 2001. "Estudio de público: herramienta fundamental para el desarrollo de un proyecto de marketing de museos". *Biblios*, vol. 3, n.° 10. Julio Santillán Aldana, Ed., Lima, Perú [en línea] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=283180> [Consultado: 13-03-2019].

4 Bialogorski, M. y M. Reca, *op. cit.*

5 Tonucci, F., 2016. *La ciudad de los niños*. Barcelona: GRAO.

6 Regional de Antofagasta; Arqueológico de La Serena; Gabriel González Videla (La Serena); Gabriela Mistral de Vicuña; del Limarí (Ovalle); de Historia Natural de Valparaíso; Regional de Rancagua; de Arte y Artesanía de Linares; Histórico de Yerbas Buenas; de Historia Natural de Concepción; Mapuche de Cañete; Centro de Interpretación de Todas las Aguas del Mundo (Valdivia); Regional de Ancud; de Artes Decorativas, Benjamín Vicuña Mackenna, de la Educación Gabriela Mistral e Histórico Nacional (Santiago).

7 Agudelo, P., 2011. "(Des) hilvanar el sentido/los juegos de Penélope. Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales". *Revista digital Uni/pluriversidad*, vol. 11, n.° 3: 93-110. Antioquía: Universidad de Antioquía.

8 Fernández, C., 2003. *Psicologías sociales en el umbral del siglo xxi*. Madrid: Editorial Fundamentos.

9 Wunenburger, J.-J., cit. en Agudelo, P., *op. cit.*

10 Castoriadis, C., 2013. *La institución imaginaria de la sociedad*. México, D. F.: Tusquets.

11 Pintos, J., 2001. "Construyendo realidad(es): Los imaginarios sociales". Realidad. *Revista del Cono Sur de psicología social y política*. [en línea] <https://www.academia.edu/943259/Construyendo_realidad_es_los_imaginarios_sociales> [Consultado: 10-06-2019].

12 Cegarra, J., 2012. "Fundamentos teórico epistemológicos de los imaginarios sociales". *Cinta de moebio* 43: 1-13 [en línea] <www.moebio.uchile.cl/43/cegarra.html> [Consultado: 10-06-2019]. La cita es de p. 5.

13 Vergara, A., cit. en Velásquez, O., 2013. "Las representaciones sociales, los imaginarios sociales y urbanos: ventanas conceptuales para el abordaje de lo urbano". *TLATEMOANI. Revista Académica de Investigación* n.° 14 <http://www.eumed.net/rev/tlatemoani/14/imaginarios-sociales-urbanos.pdf> [Consultado: 19-06-2019]. La cita es de p. 9.

14 Segovia, P.; O. Basulto y P. Zambrano, 2018. "Imaginarios sociales y representaciones: su aplicación a análisis discursivos en tres ámbitos diferentes". *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales* 41: 79-102.

15 Velázquez, O., *op. cit.*, p. 6.

16 Gómez, P., 2001. "Imaginarios sociales y análisis semiótico: Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad". *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* 17: 195-209 [en línea] <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042001000200012&lng=es&tlng=es> [Consultado: 23-05-2019]; Villar M. y A. Abello, 2010. "Imaginarios colectivos y representaciones sociales en la forma de habitar los espacios urbanos. Barrios Pardo Rubio y Rincón de Suba". *Revista de Arquitectura* n.° 12: 17-27; Velázquez, O., *op. cit.*

17 Baeza, M., 2000. *Los caminos invisibles de la realidad social. Ensayo de sociología profunda sobre los imaginarios sociales*. Santiago: Ediciones RIL.

18 Castoriadis, C., *op. cit.*

19 Agudelo, P., *op. cit.*

20 Jiménez, C. y R. Mancinas, 2008. "Semiótica del dibujo infantil: una aproximación latinoamericana sobre la influencia de la televisión en los niños". *Arte, individuo y sociedad* 21: 151-164. La cita es de p. 152.

21 Cussiánovich, A., 2010. *Paradigmas de las culturas de infancia como formas de poder*. Lima: INFANT.

22 Shabel, P., 2019. "'Una reunión de niños'. Construcciones de conocimiento infantil sobre la política en un movimiento social". *Cuadernos de Antropología Social* n.° 49: 163-178.

23 Es importante señalar que se realizó una experiencia piloto en el año 2016, con 135 personas de entre 3 y 13 años de edad en los museos de Artes Decorativas y Benjamín Vicuña Mackenna. Tanto el instrumento como sus resultados fueron socializados con los equipos educativos de museos del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, con el fin de ver la posibilidad de aplicarla a nivel nacional. Los equipos reconocieron los aspectos más complejos, incorporaron sugerencias acerca de preguntas y de formas de preguntar, y generaron observaciones al diseño gráfico.

24 Huizinga, J., 2007. *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial.

25 Pintos, J., 2015. "Apreciaciones sobre el concepto de imaginarios sociales". *Miradas* n.° 13: 150-159.



Rescate, estudio, montaje

EJERCICIOS DE RECOMBINACIÓN MUSEOLÓGICA

El Museo de Historia Natural Río Seco se encuentra al norte de Punta Arenas y desde 2013 viene desarrollando una propuesta innovadora en sus prácticas museográficas y educativas. La artista visual y naturalista Patricia Domínguez conversó con parte de su equipo en junio de 2018, cuando impartió un taller de ilustración científica de aves, en el marco del programa educativo que desarrolla el museo apoyado por Fundación Mar Adentro.

Una versión extendida de este trabajo —parte de la serie de entrevistas de la plataforma Studio Vegetalista— fue publicado en el sitio web de Ladera Sur, que busca hacer comunidad con el propósito de acercar la naturaleza a las personas.

PATRICIA DOMÍNGUEZ
Studio Vegetalista

←
Vista general de la sala de exhibición del MHNRS. Foto: Antonio Larrea.

El Museo de Historia Natural Río Seco (MHNRS) es un proyecto que se replantea las formas tradicionales de la museología y museografía, haciendo convivir distintos enfoques disciplinares y repensando la producción estética y la experiencia en torno a las colecciones de historia natural que ahí se desarrollan. Han rescatado por sus propios medios los restos de cetáceos varados; están formando un grupo de jóvenes desde un conocimiento integral, en que conviven formas de aprendizaje tanto de las ciencias como de las artes, y reconstruyen partes faltantes de los especímenes de su colección con huesos de ganado que son encontrados como desecho en el paisaje. Su colección tiene un gran valor al no seguir necesariamente formalidades preestablecidas para la conservación y restauración de colecciones de historia natural.

El equipo está integrado por Benjamín Cáceres y Gabriela Garrido, ambos biólogos marinos, y Aymara Zegers y Miguel Cáceres, artistas visuales. Los cuatro comparten todas las labores del museo de manera de generar y potenciar líneas de trabajo interdisciplinarias para reflexionar en torno al patrimonio natural y cultural de la región de Magallanes y la Antártica Chilena.

El MHNRS se encuentra al norte de la comuna de Punta Arenas, en el sector periurbano de Río Seco, y funciona desde 2014 dentro de las instalaciones del ex frigorífico de la localidad, construido a comienzos del siglo XX por empresarios ingleses y regionales. Hoy es propiedad de la empresa Algina S. A., que autorizó la utilización de los espacios en desuso para desarrollar actividades con fines culturales y siempre que no interfieran con los procesos productivos.

PATRICIA DOMÍNGUEZ (P. D.): Aymara y Miguel, ¿nos pueden contar sobre la línea en que se aproximan a la relación entre arte y ciencia, entre documento biológico y artístico, en el Museo de Historia Natural Río Seco?

MIGUEL CÁCERES (M. C.): No sé si el arte y la ciencia son un matrimonio muy consolidado. Hoy en día hay toda una construcción neo o post de lo que es ese encuentro que, en general y a mi manera de ver, es medio forzado, porque el arte para los científicos muchas veces funciona como una mera ilustración subjetiva de las prácticas científicas o como una herramienta de difusión y no como un conocimiento en sí mismo. Y, por otro lado, los artistas son muy entusiastas o ingenuos al ver en las metodologías de las ciencias un espacio para crear o complementar sus procesos de trabajo, pero siendo completamente acríticos de la construcción cultural del saber científico, sin involucrarse en la complejidad de lo que significa hacer ciencia desde la política, desde la economía, desde el *poder/saber*, como dice Foucault.



Vista general de la sala de exhibición del MHNRS. Foto: Antonio Larrea.

Lo que nosotros tratamos de hacer —que, por supuesto, no tengo muy claro que lo logremos— es generar investigación tanto en el campo de la propuesta estética que tiene el museo, o sea, desde las materialidades con que se trabajan y los archivos y documentos que se generan, como también en el campo de la investigación científica más dura y más tradicional; principalmente desde la biología y ecología de ciertas poblaciones, lo que genera distintos tipos de objetos museográficos. Estos asuntos pueden combinarse y producir interesantes cruces entre las artes y las ciencias, pero no tienen la obligación de hacerlo para convivir en el espacio físico y representacional del museo.

El museo, dadas las condiciones y la convivencia diaria de las personas que lo componen, es un proyecto interdisciplinario. Su origen es interdisciplinario por la mera casualidad de las profesiones de mi hermano Benjamín y yo, quienes fuimos los impulsores de la iniciativa. A nosotros se nos ha dado de manera natural, porque justamente en torno a esta idea de constituir un museo de historia natural, en la práctica, somos dos personas que venimos de distintas disciplinas y tenemos desde luego nuestras limitaciones, nuestras aproximaciones e inclinaciones personales a esos campos, por lo tanto nos aproximamos a los objetos con miradas que vienen de conocimientos diferentes, pero también esa manera de aproximarse es bastante singular, para bien o para mal.

En todo caso, hay que decir que todo espacio museal es por esencia una estructura que se compone de muchos saberes en torno a la investigación, conservación y restauración de objetos patrimoniales o con ciertos valores culturales que en sí mismos construyen distintos tipos de saberes y prácticas en torno a ellos mismos, su registro y documentación. Y por supuesto que estos saberes, prácticas y técnicas son influyentes y se construyen a veces en paralelo al desarrollo y la historia de las artes y las ciencias.

P. D.: Su colección tiene un gran valor al no seguir ecuaciones conocidas en las ciencias naturales, sino que están inventando su propio estilo. Veo que tienen una oportunidad para repensar las ciencias naturales.
M. C.: No diría eso. Sin embargo, a través de nuestras prácticas, lo que hemos intentado hacer es preguntarnos por el sentido de construir un museo de historia natural hoy y aquí en Punta Arenas, en que supuestamente estos 'pilares institucionales' ya existen. En esa pregunta, compleja por cierto, está la clave para comprender lo que han sido, lo que son o cómo se han armado las políticas de patrimonialización. O sea, por un lado, estamos siempre pensando en soluciones o formas de articulación entre lo estético y lo funcional que no sean convencionales, en nuevos soportes de registro, documentación y exhibición, pero por otro lado, también nos interesa entender las razones históricas que tienen los espacios museales y cómo se articulan y con qué tipo de discursos hacia la sociedad en su conjunto.

Hay que entender que el discurso patrimonial que hoy descansa en las declaraciones de la Unesco, la ONU, los Derechos Humanos, el ICOM, y las mismas legislaciones de los países en estos asuntos, se desprenden de la restauración y conservación de los monumentos creados por el hombre. Sin embargo, hoy la patrimonialización ya no solo se refiere a edificios, monumentos y obras de arte, sino también se extiende y amplía desde el culto a las ruinas hacia la naturaleza (santuarios y parques), los animales y plantas (especies protegidas), el sujeto indígena (tesoros humanos vivos), entre otros. La regla, para todos los casos, pareciera ser cierto estado de deterioro o de vulnerabilidad de lo que se le confiere en su singularidad, la categoría de patrimonio. O sea, para que a algo se le confiera el estatus de patrimonio, básicamente tiene que estar amenazado, a punto de extinguirse, y esa es la paradoja de la cuestión. Es por esto que necesitamos otros criterios, por cierto menos centralistas y de acuerdo a otras tradiciones, para complejizar los asuntos prácticos y políticos sobre la conservación y restauración en un sentido amplio —como de hecho hoy lo es—, en el que se entiende cultura y naturaleza como un binomio, al menos desde la filosofía de las ciencias pero no siempre desde las políticas públicas. Por cierto, eso es clave para desarrollar un pensamiento científico humanista que no descanse sobre las tradiciones coloniales del genocidio, la destrucción y la barbarie, que es el caso de las grandes colecciones, los grandes museos del mundo y sus símiles, como los museos nacionales y regionales. Para nosotros, y de manera muy modesta, ese es el sentido de construcción de este proyecto, la posibilidad de pensar un museo que represente ese giro.

P. D.: En relación con hacer arte en la 'periferia del arte', ¿cuál creen que es el aporte de tener artistas en un museo de historia natural? No es lo mismo ir a un museo de historia natural tradicional, que a uno como este, donde es otra experiencia, ya que las cabezas de orcas falsas (*Pseudorca crassidens*) están organizadas en secuencia Fibonacci, por ejemplo. Da una sensación de mayor libertad y apertura, que hace que pasen nuevas cosas en la experiencia de observar a los especímenes.

M. C.: Un artista, o lo que se espera de un artista al menos, tiene que dominar una sensibilidad hacia la naturaleza de los objetos (tanto material como conceptual) que debe ser mayor y más compleja a la del resto de las personas. Uno siempre está pensando cómo tiene que estar presentado un objeto, eso por defecto y deformación profesional. Muchos artistas trabajan dependiendo de la presión del medio, de los coleccionistas, del circuito del arte, del mercado, las galerías, la moda del momento, etcétera. Sin embargo, nosotros hemos elegido poder trabajar con libertad en un museo que autogestionamos, lo que es tanto un privilegio como una patudez tremenda, ya que en cualquier otro espacio, por la naturaleza de los objetos con los que trabajamos, estaríamos condicionados por curadores, conservadores, archivistas, gestores del patrimonio.

Pero también hay que reconocer una larga tradición de artistas que trabajan desde las políticas del archivo y el documento, las que cruzan y atraviesan todo el discurso patrimonial, y por supuesto, lo ponen en crisis. Es la obra de Mark Dion, Nikolaus Lang, Christian Boltanski, Nancy Graves, Charles Simonds, Anne y Patrick Poirier, o los chilenos Sebastián Preece y Adolfo Martínez, solo por nombrar algunos. De la misma manera, nos interesan y nos sentimos cercanos a proyectos nacionales como el Museo del Niño Rural o el Museo Campesino en Movimiento.





Arriba: limpieza de costillas de ballena sei (*Balaenoptera borealis*).
Abajo: sala de trabajo. Fotos: archivo MHNRS.

P. D.: Respecto de líneas de investigación científica, ¿en cuáles están trabajando específicamente?
M. C.: Nuestro museo funciona como una bisagra entre investigaciones, tanto de los miembros del equipo de trabajo u otros colaboradores, y, como otros museos, sirve de banco de datos y depósito de muestras con valor científico. Cualquier museo cumple esa función porque finalmente es un lugar de archivo. Se puede venir a estudiar las muestras o pedirlas prestadas, según los protocolos que correspondan. La idea es ir generando lazos de colaboración con otros investigadores e instituciones tal y cual lo hemos hecho con el Centro Bahía Lomas, la Fundación CEQUA o la Universidad de Magallanes, de manera de democratizar el acceso a muestras, documentos, archivos y colecciones.

Las muestras más relevantes que hemos recolectado, por una serie de aspectos de diversa índole que van desde el rol trófico hasta lo mediático, son las de grandes cetáceos. Hemos realizado un levantamiento y necropsias de ballena sei (*Balaenoptera borealis*), una necropsia y posterior levantamiento de ballena franca (*Eubalaena australis*) y el mismo procedimiento para un ejemplar de ballena azul (*Balaenoptera musculus*). Las muestras de esos animales están en el museo. Existe también toda una coordinación para ver a qué instituciones se van a derivar las muestras, en dónde se van a hacer los análisis, cómo se van a publicar los datos. En ese sentido, hemos establecido redes de colaboración con distintos investigadores e investigadoras privilegiando el desarrollo a nivel local y nacional.

Es importante señalar que el museo en sí no tiene líneas de investigación definidas, sino que es un espacio o reservorio en que se articulan o convergen distintos procesos de investigación.

Se podría decir que el proceso de investigación propio del museo son sus colecciones, las que vamos desarrollando día a día. Por ejemplo, la ballena azul es la última ballena que trajimos al museo. En general, se podría decir que fue un proceso bastante corto, ya que el proceso de levantar y trasladar los restos de la ballena sei, por ejemplo, fueron como tres años desde que el animal varó hasta que lo trajimos al museo. Cada animal presenta una logística particular para el caso de los grandes cetáceos (y en general para cualquier

Delfín chileno (*Cephalorhynchus eutropia*). Foto: Antonio Larrea.





Tucuquere (*Bubo virginianus magellanicus*). Foto: Antonio Larrea.

proceso de recolección), es siempre muy variable de acuerdo a las condiciones en que se producen los varamientos, como la accesibilidad a la playa o las distancias a las que estos eventos ocurren, considerando que la región de Magallanes es inmensa, desmembrada y relativamente despoblada respecto del país.

P. D.: En febrero de este año rescataron el esqueleto de una ballena azul varada, ¿cómo fue ese rescate en terreno?

M. C.: Fueron en total como quince días de trabajo en terreno, en un proceso que duró tres meses para concretar el levantamiento. El trabajo en un varamiento se puede dividir, a grandes rasgos, en lo que es la necropsia del animal y en el descarnado o limpieza del individuo, que tiene que ver más con el interés estético que hay detrás de la conservación del esqueleto, que es la pieza que será en última instancia dispuesta y exhibida. La necropsia debe hacerse rápido, ya que la descomposición es un enemigo natural de la conservación de muestras con valor científico, de la información que uno puede levantar que será traducida en datos.

Los dos primeros días después de ocurrido el varamiento, en este caso, fueron de necropsia, junto con la obtención de medidas anatómicas y registro fotográfico. Esta operación fue dirigida por la veterinaria Olivia Blank, quien en estas instancias colabora con nosotros. Es ella quien dirige dónde hay que entrar, qué hay que sacar, cuáles son los protocolos. Y luego, pasados esos primeros días de registro y toma de muestras para someterlas a diversos análisis, entra el trabajo más pesado, de carnicería. Este es un proceso lento dadas las grandes proporciones del animal, que en este caso medía casi veintiún metros. Grandes masas de músculo, grasa, órganos deben ser desprendidas de los huesos para finalmente poder trasladarlos.

En esa fase, y para este varamiento en particular, pudimos contar con la ayuda de casi quince voluntarios y registrar imágenes gracias a la colaboración del fotógrafo Cristóbal Marambio, las que fueron armando un documento muy interesante desde la inmensa voluptuosidad de lo que íbamos desprendiendo para llegar a los huesos. El registro se articuló en varios planos secuencia que encerraban la situación sin un inicio ni un final, sino que en la acción consistente en descarnar un cuerpo de enormes proporciones.

Finalmente, aprovechando una invitación que le habían hecho a Aymara para exponer en la exposición colectiva *Dobles de proximidad* en el MAC del Parque Forestal, decidimos aprovechar la instancia para exponer el video-documento



Orca falsa (*Pseudorca crassidens*) montada en la sala de exhibición del MHNRS. Foto: Antonio Larrea.

ahí, inscribiéndolo dentro de la institucionalidad del arte chileno contemporáneo, ejercicio que nos parece interesante para reflexionar no solo desde la periferia territorial o que 'Santiago no es Chile', sino también desde los límites del arte mismo, desde las transformaciones y transgresiones que sufre un documento visual de esta naturaleza dependiendo del espacio institucional en el que se proyecta.

P. D.: El proceso de reconstrucción de esqueletos que hace Aymara, artista visual, con huesos de ganado, es una práctica inusual que le da al MHNRS una identidad especial. Las dos investigaciones, la científica y la artística, conviven lado a lado en el montaje final de los especímenes.

M. C.: En el texto que escribió la Aymara para la *Revista Chilena de Antropología*, en conjunto con el historiador del arte Gonzalo Arqueros[1], termina diciendo que el museo es un espacio recombinatorio en sí mismo. Eso por las condiciones a las que obedece nuestro trabajo en términos materiales y de instalación, un ensamble de ruinas y restos, los espacios arquitectónicos y las colecciones, respectivamente.

La arquitectura de estos espacios, del ex frigorífico, remite a la historia de Magallanes, a su apogeo industrial ligado a la ganadería a gran escala. El peso de la historia del lugar, siempre ligado a la explotación de los recursos naturales, alberga a las colecciones, lo que es interesante porque de alguna manera la historia natural es la historia de la explotación desde los grandes viajes exploratorios encabezados por las grandes potencias mundiales y luego por la conformación de las nuevas repúblicas, proceso que ocurre entre el siglo XVI y dura hasta el XIX de manera continua.

AYMARA ZEGERS (A. Z.): Cuando recibí la invitación de Miguel para hacer una residencia en el museo, se me propuso trabajar con los cráneos de la colección que estaban incompletos o destruidos, ya que por ese entonces no habían comenzado con trabajos de restauración. Antes de la invitación, había construido una escultura a partir de huesos de cráneos de animales destruidos y ensamblados que recogí después de explotar varios de ellos para unos videos que me encontraba realizado. Pensé que esta misma técnica podría ser útil para intervenir huesos y proponer un método de restauración inusual, derivado de las prácticas visuales, de la escultura, particularmente. Comencé interviniendo un cráneo de odontoceto, una orca falsa, resto de un animal salvaje y protegido en gran parte del mundo, al que le faltaba casi un cincuenta por ciento de su estructura. Lo que hice fue ir restituyendo las partes, las formas faltantes con huesos de animales de ganadería o consumo como caballos, vacas y ovejas. Este ejercicio de restauración lo nombramos recombinación ósea. El concepto de recombinación nos lo

señaló mi hermano Gabriel Zegers (ingeniero agrónomo), quien en ese momento estaba estudiando desde las ciencias ecológicas este concepto propuesto por George Barker, que dice replantearse cómo poder unir o mezclar la restauración con la conservación del paisaje, dos problemáticas o paradigmas para poder repensar lógicas de convivencia, añadiendo o aceptando las variables culturales como otra variable ecológica. De alguna manera, la recombinación, y aquí en la generalidad del concepto, es replantearse los paradigmas tradicionales de restauración y conservación con relación a cómo tratar la materia, un territorio, un objeto. En este caso, los huesos de distintos animales se recombinan para resolver un problema de restauración, evidenciando la ruptura y reparación como parte de la historia del objeto. La forma de la reconstrucción es más bien interpretativa, no se trata de forzar el material para que se transforme en una ilusión hiperrealista. Una técnica japonesa que me ha motivado a pensar sobre la idea de enunciar la restauración a través de sus procesos materiales, es el *kintsugi*, que consiste en reparar las cerámicas rotas incorporando oro en las fisuras, evidenciando la fractura a través de las venas metálicas que recorren cuidadosamente los surcos de los quiebres. El objeto reparado deviene otro objeto sin dejar de ser el mismo, no pierde su historia, la historia del acontecimiento de su ruptura, es más, se le agrega el valor de la sutura en oro. En la recombinación ósea sucede algo similar, ya que el acabado incorpora un valor estético nuevo a la pieza restaurada demarcado por un mosaico tridimensional de huesos. La morfología de los huesos que se usan como material para reconstruir esta especie de mosaico va dando la pauta según las similitudes entre las formas que buscamos para restituir. Las formas de los vertebrados son limitadas, pero hay algunas formas que sirven más que otras, por ejemplo, para construir falanges de ballenas he comprobado que lo mejor son las tibias y los fémures de animales de ganado, dependiendo, por supuesto, del tamaño de la falange, o para crestas vertebrales, sirven las mandíbulas, pelvis y escápulas de caballos o vacas. Para reconstruir el espiráculo de un cetáceo mediano, sirve el frontal de una vaca. Y así con cada forma del cuerpo, es como una especie de atlas osteológico donde las características de ciertos cuerpos sirven como complemento para la parte que falta.

P. D.: Claro, en el ejercicio de una ilustración científica también hay una construcción. Una mezcla de varias especies que se combinan para ilustrar una especie más que un individuo.

A. Z.: Así es, lo que no se puede aprehender en su totalidad se arma o se va armando de muchas partes. Todos los objetos del museo y de cualquier museo vienen con una pérdida, ya que están arrancados de su origen natural, estructural, arquitectónico, histórico. Los objetos y las colecciones de los museos son restos, algunos más fragmentados que otros, más únicos, con menor o mayor valor de singularidad. Pero desde esa pérdida se completan, arman colecciones, estructuran los espacios museales entre la interacción de los objetos con el lugar. En nuestro caso, los objetos de historia natural se ensamblan en la recuperación de un espacio arquitectónico perteneciente al patrimonio industrial de la región de Magallanes, una recombinación de restos y ruinas, como hemos señalado. En ese sentido, las técnicas de conservación y restauración de cualquier museo del mundo son un eje reorganizador de lo que está disperso en el paisaje, en la historia.

Cada animal limpiado y esqueletizado, recombinado y/o montado da cuenta de un espacio temporal de pensamiento y discusión que es muy lento. Hemos ido aprendiendo con el tiempo y también forzadamente lo que es un museo y la dilatación que requiere su construcción. Existe una lentitud de pensamiento para tomar decisiones y de repente te das cuenta de la acumulación del trabajo diario, a veces pareciera que nos encontramos caminando hacia atrás, ya que hay muchos procesos que no se dejan ver de inmediato. Por ejemplo, ahora estamos terminando de restaurar una ballena sei para poder montarla, un proceso que se remonta al 2013, año en que varó este ejemplar.

M. C.: Se podría decir que cada objeto que está puesto en el museo tiene un cierto valor singular. Cada uno es una obra en sí misma. También la unidad del proceso es la obra, la instalación que se entiende tanto por el detalle de sus elementos como por su totalidad. Todos los objetos son autónomos pero se necesitan, ya que arman una narrativa juntos. Habría que ver cómo esta colección se va a valorar y disponer cuando nosotros ya no estemos, si va a pasar a ser un conjunto de cosas cerradas en sí o si se le seguirán añadiendo partes.

A. Z.: Por otra parte, en el sentido de la construcción conceptual de las técnicas y cómo se van armando las políticas de trabajo —específicamente en la recombinación, pero también en general en cómo trabajamos esta propuesta—, fue fundamental para mí la experiencia que tuve como parte del equipo de restauración en el esqueleto de la ballena del Museo Nacional de Historia Natural (MNHN). La ballena de Rodulfo Philippi, que ahora bautizaron como la ballena Greta. Específicamente, me tocó trabajar en las restituciones del esqueleto junto a Javiera Hernández (diseñadora industrial) y Luz Yankovic (escultora). Es decir, había que retirar los yesos que habían modelado hace más de cien años atrás los maestros de Philippi para volver a modelar y corregir así la anatomía de la ballena. Era la primera vez que me enfrentaba a un trabajo de esa magnitud y tuve que ir aprendiendo sobre la marcha los problemas de conservación y restauración. También fue la primera vez que fui consciente sobre los conceptos que arrastran las políticas de los materiales en un museo.

En este proceso me di cuenta que era bastante extremo lo que estábamos haciendo, desarmar el laborioso trabajo que habían realizado bajo criterios y decisiones de una época, era básicamente no entender ni apreciar el valor histórico de esos materiales y tecnologías de antaño. Todo esto con



Taller de ilustración naturalista realizado por la artista visual Patricia Domínguez. Foto: archivo MHNRS.

el fin de corregir la anatomía del cetáceo, lo cual sin duda es importante, pero para eso existe la infografía, la documentación. Entonces puedes comparar cómo debiera haber sido ese esqueleto. Sin duda son problemas que te dan más insumos para pensar.

M. C.: Es como entrar a una pirámide o a una catedral gótica y decir: esta pintura, este fresco, está anatómicamente mal hecho, hay que corregirla, hay que hacerla de nuevo.

A. Z.: Una de las motivaciones de Philippi para instalar el esqueleto de ballena en el *hall* central del MNHN, fue desplazar las fiestas de alta sociedad y que ese lugar, que ese edificio, se enfocara en ser un espacio de difusión del conocimiento científico y de las riquezas naturales del territorio chileno. Creo que haber modificado este esqueleto fue darle valor a la popularidad que tiene el carisma de una ballena hoy en día, más que incorporar la historia de los objetos y de cómo se trabajó en otros momentos, incluyendo los errores. Si nos ponemos a observar los esqueletos de ballenas que están montados alrededor del mundo, pocos se salvan de estar bien armados anatómicamente. Hay que recordar lo difícil que era entender la anatomía de una ballena por su tamaño, ya que cuando las cazaban o encontraban varadas y las desarmaban para transportarlas, se perdía mucha información en el proceso de tratar de abarcar un animal tan grande. Creo que es más interesante hablar sobre las dificultades materiales y técnicas a las que se enfrentaban en cada época por la búsqueda de conocimiento y a todos los errores que conduce esa voluntad, que borrar esa historia a través de una restauración.

P. D.: El MHNRS está entrenando a un grupo de naturalistas jóvenes a través de una programación específica de talleres experimentales. ¿Nos podrían contar sobre la labor educativa que desarrollan?

M. C.: Desde que partimos nos interesó involucrarnos en la educación informal para transmitir y difundir de alguna manera el trabajo que hacemos. El estar en contacto con estos objetos es una herramienta pedagógica importante.

Partimos haciendo un taller de osteotecnia en la escuela Elba Ojeda Gómez de Río Seco. Es decir, lo que trabajamos nosotros en el museo, trasladarlo a la escuela con los niños. Les enseñamos a manejar las herramientas y materiales, cuáles son los protocolos que se despliegan en torno a la conservación de los restos de un animal, que de alguna manera es lo mismo que hacemos ante una necropsia regularmente. Luego, fuimos teniendo tanto trabajo que dejamos de hacer los talleres en la escuela y trasladamos los talleres para niños y jóvenes al museo mismo. Ahí están en contacto con más estímulos que en las escuelas. Partimos haciendo los talleres de osteotecnia y más centrados en el método científico. Llega un animal, cómo se estudia, cómo se toman

las medidas anatómicas, cómo se identifica, cómo se determina, cómo se le sacan datos y muestras a un cuerpo. Y con el tiempo fuimos complejizando el asunto introduciendo más componentes de conocimiento. Aymara, en ese sentido, ha llevado la pauta en la complejización del programa pedagógico.

A. Z.: Desde el 2016 hasta la fecha, hemos podido financiar los talleres gracias a la Fundación Mar Adentro, lo cual ha permitido desarrollar un programa pedagógico más dinámico. Empezamos con un campamento naturalista que hicimos en el faro San Isidro y luego seguimos con un taller en donde trajimos a Germán Manríquez, biólogo y doctor en genética de la Universidad de Chile. El taller se llamó "Zoología virtual y fábula anatómica" y consistió en que, durante una semana, vimos componentes de la evolución y adaptaciones de los seres vivos utilizando distintas técnicas. En el inicio del taller, Germán realizó una clase en que los niños aprendieron a usar un escáner 3D utilizando fragmentos anatómicos de distintos animales. Por otro lado, los niños aprendieron a hacer moldes de sus propias manos, para después pintar sobre los moldes algún animal que quisieran representar. Entonces, ambos ejercicios permitían reflexionar en torno a las funciones y adaptaciones a partir de fragmentos observados: representados (3D) y análogos (molde). De alguna manera, su cabeza dividía la misma forma en distintas maneras de representarse. Son ejercicios que ayudan a reflexionar en torno a la observación de la naturaleza y del propio cuerpo en relación con el entorno.

Cuando se incorporan técnicas pedagógicas que dinamizan la manera en cómo se entrega la información y el conocimiento, pareciera que el resultado es más completo y más complejo, que, por ejemplo, una clase de evolución para niños enseñada a través de un PowerPoint u otra herramienta más tradicional.

El año pasado, pudimos armar un laboratorio de fotografía análoga gracias a la colaboración de la fotógrafa y artista visual Francisca Montes, en el cual los estudiantes aprendieron a construir cajas estenopeicas, revelar y ampliar fotografías, como también componer fotogramas, que en ese caso específico nos sirvió para poder observar las diferentes densidades de los huesos de distintos animales.

Con los fotogramas, pudimos observar el traspaso de la luz a través de la materialidad de los huesos. Según los distintos valores de luminosidad u oscuridad, quedaba en evidencia que habían huesos más densos que otros dependiendo de las características de los animales, por ejemplo, el hueso de un pájaro es mucho más ligero que el hueso de un mamífero porque es un animal que necesita volar, por lo tanto requiere una ligereza o liviandad en la estructura o soporte de su anatomía. De esta forma, nos dábamos cuenta que la luz traspasaba con mayor fuerza en algunos huesos más que otros, por lo tanto hay una densidad distinta en esa forma que es un misterio antes del fotograma, o antes de un escáner o de un rayo X. Son técnicas que te permiten traspasar el objeto y, por lo tanto, hay capas de conocimiento que quedan en evidencia y que se pueden interpretar de maneras distintas dependiendo del contenido que se está abordando.

Desde el arte hemos aportado con técnicas y conocimientos que se han ido utilizando en la historia natural, del registro y documentación de la naturaleza para diversos fines. Por ejemplo, la técnica de extracción de moldes nos ha servido para tomar copias de huellas de animales y texturas de rocas en las salidas a terreno, o de algún objeto encontrado que los niños les parece pertinente reproducir. Experimentar con técnicas de representación y reproducción, permite percibir de manera detenida y analizar con cierta complejidad los procesos de observación y comprensión de la naturaleza. *m*

NOTA

1 Disponible en https://revistadeantropologia.uchile.cl/index.php/RCA/article/view/47497/49540



Grete Mostny, Laura Rodig y el Centro Nacional de Museología

MUSEOS EN MOVIMIENTO[1]

Este artículo tiene como propósito documentar la labor de Grete Mostny y de Laura Rodig en su dimensión museológica y educativa, desde un acercamiento crítico a la categoría de género. Con la creación del Centro Nacional de Museología en febrero de 1968, Mostny desarrolló un plan de trabajo, cuyo objetivo era preparar jóvenes técnicos como continuidad al sistema escolar para desempeñarse como trabajadores en museos. En este proyecto, Rodig tuvo un papel destacado en el que vinculó ciencia y arte tridimensional. De este modo, a comienzos de la década de 1970, dos mujeres estaban liderando un proyecto de formación museológica inédito en la región.

YOCELYN VALDEBENITO CARRASCO
Académica e investigadora
Museo Nacional de Bellas Artes de Chile

←
Escolares ingresando a Museo de Arte Contemporáneo en parque Quinta Normal, 1969. Fondo fotográfico, Biblioteca y Centro de Documentación, Museo Nacional de Bellas Artes.

El desarrollo de la educación no formal[2] en Chile es quizás una de las áreas menos estudiadas por las disciplinas afines a las humanidades y ciencias sociales. Si bien ha habido un fuerte interés en los últimos años por la educación en museos, galerías de arte y centros culturales a partir de una oferta importante de mediación cultural y artística por parte de dichas instituciones, su desarrollo histórico ha permanecido más bien en las sombras, como narrativas periféricas y fragmentadas sobre el conjunto de procesos sociales que actúan como marco.

Este artículo intentará ofrecer algunos antecedentes que permitan comprender ciertos hitos en el devenir de la educación en museos, asociados particularmente a Grete Mostny y Laura Rodig, dos intelectuales claves durante la segunda mitad del siglo XX en nuestro país. Asimismo, me interesa analizar sus posiciones museológicas desde un enfoque feminista.

El año 1968 fue un periodo marcado por intensos cambios, manifestaciones sociales y demandas políticas en el mundo. El movimiento universitario internacional contra la guerra de Vietnam se amplió a una serie de agudas reflexiones sobre la sociedad en su conjunto. A las críticas al capitalismo se añadieron nuevas reivindicaciones: libertad sexual, derechos civiles e igualdad de los grupos afroamericanos, feminismos y ecología. La juventud parecía empeñada en transformarlo todo y en exigir una mayor participación en las reformas educativas que culminó en el mayo francés, con sus protestas y huelgas.

En Chile, durante el verano de ese año fue aprobado un proyecto largamente anhelado por trabajadoras y trabajadores de museos: el Centro Nacional de Museología[3]. En sintonía con los postulados de la reforma al sistema educativo iniciado unos años antes por Juan Gómez Millas, dicha institución tenía como principal objetivo la formación de personal especializado en museología. Como es sabido, la reforma educativa de 1965 fue un pilar fundamental para revertir el desastroso panorama de alfabetización que presentaba Chile hasta ese momento[4]. De igual manera, debía enfrentar el desafío de preparar a la población para el mundo del trabajo. Dicha reforma se enmarcó en el programa de gobierno de Eduardo Frei Montalva, quien estaba desarrollando profundas transformaciones en el país sobre su base política llamada Revolución en Libertad, cuyas áreas prioritarias fueron la promoción popular, reforma agraria, reforma a la educación y chilenización del cobre[5].

EL CENTRO NACIONAL DE MUSEOLOGÍA

La iniciativa de fundar un Centro Nacional de Museología en 1968 fue liderada por la conservadora del Museo Nacional de Historia Natural (MNHN), Grete Mostny Glaser, quien vio en este proyecto la posibilidad no solo de formar trabajadores especializados en museología, sino también de cumplir una aspiración que ella misma venía articulando durante varios años: democratizar los saberes museales, por medio del contacto de la juventud con el mundo científico. Junto a Nibaldo Bahamonde y Germán Pequeño, entre otros, abrieron la oportunidad a diferentes jóvenes que desearan especializarse en el conocimiento museal, obteniendo el título de Técnico en museología, carrera que duraba tres años.

Tal como Mostny señalaba el mismo año de apertura del Centro, el énfasis se situaba en la democratización de las instituciones museales y su modernización:

> Ahora nadie duda ya que los museos han dejado atrás su pasado aristocrático y que su tarea más noble es la de servir a la colectividad, sin distinción de edad o nivel cultural, proporcionándole educación y enseñanza. Enseñan mediante la transmisión de conocimientos a través de los objetos; educan incitando al individuo a usar sus facultades intelectuales para razonar, estimular su imaginación y afinar su sensibilidad, para llevarlo a experimentar sentimientos de satisfacción y de goce[6].

Comprender los museos en su dimensión social era una prioridad en este proyecto y dado que solo las universidades podían dictar carreras universitarias, se pensó en una carrera técnica que pudiese cubrir un segmento importante de la población que por diferentes motivos no ingresaría a la educación superior. Para ingresar a este Centro, los estudiantes debían contar con la documentación de respaldo de compatibilidad de salud con los estudios y estar en posesión del certificado de primer año de enseñanza Media, lo que se obtenía alrededor de los 15 a 16 años; "abierta a niños a partir del 4° año de Humanidades; al final de sus estudios ellos recibirán al mismo tiempo la Licencia Media y un diploma que les acredita como 'Técnicos en Museología'"[7]. Una de las muchachas que participó de esta primera promoción fue Nieves Acevedo Contreras, quien se decidió a dar la prueba de admisión a fines de 1967. Esta consistía en diversas evaluaciones separadas en una parte verbal, otra matemática y una artística: "De los 80 o 100 estudiantes que nos presentamos a dar ese examen, sólo quedamos diez, y yo ocupé el séptimo lugar"[8], cuenta Nieves Acevedo. Sin embargo, no todos eran jóvenes, también hubo interesados adultos: "¡Debió ser el curso más caro de todo el país! El grupo de los adultos, no se involucraban mucho con nosotros, porque ¡nosotros éramos niños! Éramos adolescentes y teníamos intereses muy distintos... pero tuve grandes compañeros"[9].

Ubicado en las dependencias del MNHN, el Centro Nacional de Museología contaba con un plan general que instruía a los jóvenes en las mismas asignaturas que los demás liceos, impartiendo un plan diferenciado con asignaturas como museología, conservación y preparación de material científico, dibujo, fotografía, modelaje, etc. En 1968, el primer año que abrió la carrera de museología, se realizó en combinación con el liceo experimental Juan Antonio Ríos; allí recibían las asignaturas "tradicionales", mientras que para cursar la formación correspondiente a la parte profesional debían trasladarse a las instalaciones del Museo. El nivel de las clases era "especialmente exigente", debido a que la intención del Centro era formar a profesionales de primer nivel: "a los alumnos menores, nos costaba bastante seguir el ritmo, ya que se nivelaba hacia arriba, sobre todo por los adultos"[10].

Posteriormente, el plan de estudio se modificó estableciendo un nivel más específico, de acuerdo a los distintos campos de estudio. Se incorporó al plan general una especialización organizada en tres áreas: área tecnológica ciencias de la Tierra (geología, paleontología); ciencias de la vida (botánica, zoología, ecología) y ciencias humanas (antropología, museología); área de las técnicas y prácticas de laboratorio, que incorporaba técnicas museológicas: (modelado, documentación y exhibición), y la conservación de material científico (conservación de material biológico, taxidermia y microscopía), y, por último, el área de las asignaturas profesionales complementarias: bioestadística, conservación de recursos naturales, fotografía y dibujo[11].

En medio de su incesante labor, Mostny trajo a Chile —mediante sus contactos internacionales— a los museólogos más connotados del momento para realizar talleres, ofrecer cursos y prestar asesoría para el nuevo Centro Nacional de Museología. Por ejemplo, en marzo de 1969, invitó al director del Department of Museum Studies de la Universidad de Leicester, Raymond Singleton, colaboración que se repitió en septiembre de 1974 con la visita del profesor de arqueología Geoffrey Stansfield. Como primera presidenta de ICOM Chile, Grete Mostny deseaba transformar este proyecto en un Centro Regional



A la izquierda se encuentra Laura Rodig, la rodea un grupo de jóvenes que se preparaban como monitoras para visitar museos con niñas y niños en el parque Quinta Normal, 1969. Fondo fotográfico, Biblioteca y Centro de documentación Museo Nacional de Bellas Artes.

Latinoamericano para la formación de personal para museos de ciencias, esto con el apoyo del Comité Internacional de Museos[12]. Asimismo, Mostny había hecho las gestiones para que un listado de liceos técnicos pudiera ofrecer a sus alumnos continuar la carrera de técnico en museología en el Centro.

En cuatro oportunidades, Mostny solicitó la incorporación de un presupuesto propio para el funcionamiento del Centro y la contratación de un grupo de profesionales especializados[13], requerimiento que fue postergado con desidia por las autoridades en ese entonces. Con tal de que aprobaran la estructura mínima para funcionar independiente de los presupuestos del MNHN, que ya era exiguo, Mostny eliminó la solicitud de la contratación de ayudantes de cátedras, secretarias, preparadores y auxiliares. Aun así, se le denegó el requerimiento vez tras vez.

Pese a los extraordinarios esfuerzos de Mostny por mantener a flote el Centro Nacional de Museología, la escasez de presupuestos hizo tambalear el proyecto. En un documento oficial, fechado el 23 de enero de 1970, dirigido al Subsecretario de Educación señalaba lo siguiente:

> Desde su creación el Centro no ha contado con fondos propios, no obstante, todos nuestros esfuerzos para que quede incluido en el presupuesto de la nación. Consecuencia de esta omisión ha sido el enorme atraso en la cancelación de las remuneraciones de los profesores [...] y la falta de los elementos más imprescindibles para los trabajos prácticos de los alumnos, que son esenciales para su profesión eminentemente práctica[14].

Dos años más tarde, el descontento fue creciendo en los propios estudiantes que veían con incertidumbre la posibilidad de ser contratados por los museos, ante la falta de presupuesto en el ítem de recursos humanos. Frente a ello, los estudiantes decidieron ocupar el Centro y luego las inmediaciones del MNHN en noviembre de 1972. Finalmente, el Centro Nacional de Museología suspendió sus funciones en 1973, ante el reciente golpe cívico-militar y la nula voluntad de dar continuidad al proyecto. En 1974 se realizaron los cursos necesarios para que la última generación pudiese titularse, sin embargo, tal como plantea Miguel Ángel Azócar: "[...] en esa época se dijo: '...que el Centro entró en receso hasta nuevo aviso'. Hasta el momento no se ha encontrado Decreto, Resolución o documento oficial alguno que respalde esa medida"[15].

LAS VISITAS GUIADAS, LA FORMACIÓN DE ORIENTADORAS Y LA MUSEOGRAFÍA

La educadora seleccionada por Grete Mostny para realizar los cursos de dibujo y modelado, fue la artista y docente Laura Rodig Pizarro. Durante largos años Rodig había desarrollado una metodología de trabajo con niños y niñas que acudían a su taller de grabado, pintura y escultura. Esta experiencia, sumada a la enseñanza del dibujo en diferentes escuelas y liceos del sur de Chile, la había conducido a proponer la *Primera exposición de arte infantil* en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en 1937, 1938 y a organizar la exposición *La expresión del niño latinoamericano* en el Museo de Arte Contemporáneo, en 1969. Luego de su jubilación como profesora primaria, se dedicó a desarrollar una serie de cursos destinados a capacitar profesores guías de museos



Estudiantes primarios y secundarios rumbo al liceo. *Pool* fotográfico Zig-Zag, 1965. Colección Museo Histórico Nacional.

bajo la Asociación de Museos de Chile, iniciativa que había echado a andar Mostny en 1959. Y es que la educación extraescolar era un ámbito fundamental para articular los conocimientos de la escuela con las vivencias de los objetos. De esta forma, la función de los profesores-guías era estimular la observación directa, comparando y sacando deducciones lógicas con los estudiantes.

Este planteamiento fue el origen de las áreas de educación en Chile, que comenzaron a germinar en diferentes museos de Santiago. Laura Rodig se convirtió así en una pionera de lo que conocemos hoy como mediación artística y educación en museos. Trabajó desarrollando visitas guiadas en el Museo de Arte Popular Americano en 1962, articulando el área de orientación escolar en el MNBA en 1966 y posteriormente se integró como profesora guía, a partir de la exposición *De Cézanne a Miró* en el Museo de Arte Contemporáneo en 1968. Esta emblemática exposición abrió nuevos horizontes en el público, quienes acudieron masivamente a ver la muestra. Desde allí, el Ministerio de Educación comisionó a Laura Rodig para seguir preparando a otras profesoras para desempeñar estas funciones en diversos museos de Santiago[16].

La necesidad de profesionalizar estas actividades en los museos era parte de los planes que tenía Mostny para el Centro Nacional de Museología: "Por eso, los museos deben disponer de profesores-guías que han recibido una formación específica que les permita explicar a los niños el contenido de las vitrinas y atender a sus consultas. Entonces la visita al museo no significa una simple amplificación de la materia pasada en clase, sino horizontes nuevos con enfoques diferentes"[17].

En sintonía con esta mirada y de acuerdo a la trayectoria de Laura Rodig, fue contratada a honorarios por el Estado, para desempeñarse como experta en museología, según consta en el decreto n.° 963, del 5 de marzo de 1970[18]. Allí articuló herramientas que les permitían a los estudiantes del Centro desarrollar réplicas de objetos para los diaporamas y diseño de soportes didácticos para los objetos museales.

Uno de los cambios más importantes que deseaba implementar Mostny, tanto en la formación de nuevos profesionales como en las prácticas dentro del MNHN, consistía en superar la estética de los gabinetes de curiosidades, en los cuales las salas se presentaban atestadas con vitrinas que no permitían distinguir, ni menos apreciar, las cualidades perceptuales de las piezas. Su concepción de lo que debía ser un museo moderno era:

> […] crear ambientes de descanso y paz que facilitan la concentración del visitante en pocos objetos, exhibidos de tal manera que cada uno forme un pequeño centro de atracción, explicado con pocas palabras para no desviar la atención hacia la mera lectura. La preparación de estas vitrinas y salas exige la colaboración estrecha entre el científico que da al objeto su sentido dentro de su contexto natural y cultural y el artista decorador, capaz de presentarlo con gracia y belleza[19].

La cualidad más apreciada por quienes trabajaron con Mostny fue su capacidad visionaria para articular saberes interdisciplinarios. Ella veía el conocimiento humano como algo integral, donde la ciencia dialogaba con la filosofía, el arte y la cultura de manera cotidiana. Una perspectiva en común con Laura Rodig, quien, durante sus años como maestra, había desarrollado una didáctica específica para alentar la curiosidad natural: "[…] es que es importante que el instante en que el niño marca su vida, en que comienza a estremecerse su emoción lo haga en atmósfera robustecida de sus siempre ricas imágenes y en relación íntima con el mundo"[20].

Para Rodig capturar la belleza de la naturaleza, descubrir sus ritmos, procesos, colores y texturas era un modo de producir conocimiento, y aquello era justamente lo que le interesaba generar a Mostny en los jóvenes del Centro Nacional de Museología. La didáctica que proponía Rodig partía desde la experiencia de los propios estudiantes, palpando la masa, según la forma que iba naciéndoles entre los dedos.

> Nos hacía clases dos horas semanales y entre medio del taller, amenizaba con alguna anécdota de sus vivencias con la famosa Gabriela Mistral o con enseñanzas valóricas como la solidaridad, la justicia. Me hizo clases a mí y varios otros compañeros de esa promoción durante todo el año 1971. Nos preparaba mucho en el ámbito de la forma y el espacio a través de la experiencia, cómo trabajar la tridimensionalidad desde lo más básico; el dibujo, la arcilla, a cuestiones más complejas como las proporciones, o a medir los tamaños, etc. Lo que más recuerdo de ella era la dulzura en su trato, tenía una forma de relacionarse muy afectiva con nosotros[21].

Este era un factor clave dentro del plan formativo en museología concebido por Mostny. Dirigir sus esfuerzos especialmente hacia la niñez y la juventud, implicaba que se pudiese aprovechar el caudal cognitivo que ofrecía esta etapa:

> Su mente abierta y en formación constituye la base ideal para sembrar nuevos conocimientos y su curiosidad natural, libre todavía de las inhibiciones y limitaciones del adulto, convierte a cada uno de ellos en un investigador en ciernes que —guiado inteligentemente— puede transformarse en un verdadero investigador científico o artista. En este sentido, los museos deberán ser buscadores y descubridores de talentos[22].

Si bien la educación extraescolar en jóvenes y el papel social de los museos era un tema común entre Mostny y Rodig, había otro interés que ambas intelectuales compartían: su preocupación por valorar las comunidades indígenas, estudiando tanto su pasado precolombino en el caso de Mostny en su labor de arqueóloga, como el presente mestizo de la población latinoamericana en el caso de Rodig. Los artículos científicos publicados por Mostny abordaron una gran variedad de temas como la arqueología, la etnografía, la antropología física, la etnohistoria y el arte rupestre.

En su interés por difundir sus hallazgos arqueológicos, desarrolló una serie de cursos de arte precolombino para la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En una entrevista Mostny comentaba:

> […] el artista de hoy día tiene que conocer lo que ha hecho el artista americano anterior, porque eso le puede dar muchas ideas vinculadas con su medio ambiente natural y social. Por esto se debiera dar mucho énfasis al estudio de la cultura precolombina. En América es muy importante conocer las raíces del arte. No se puede entender el arte fuera del contexto en el cual fue creado[23].

Rodig, años antes, ya había encontrado en los pueblos indígenas la inspiración para la producción de un arte reivindicativo de lo autóctono. Desde su viaje a México en 1922, se había consagrado a representar la cultura indígena y mestiza de América, obteniendo importantes premios. Y es que la estética indigenista impactaba por la síntesis abstracta de sus formas como suma de la expresión modernista[24]. De esta forma, según Rodig, la culminación de un proyecto moderno debía incorporar a los sujetos populares como herederos legítimos de ese pasado indígena común del continente. En particular, Rodig se interesó en las mujeres populares más excluidas de la sociedad chilena: las mujeres mapuche. Participó en el Primer Congreso Araucano, organizado por la Federación Araucana[25] en conjunto con la Federación Obrera de Chile (FOCH) y llevado a cabo el 25 de diciembre de 1935 en la localidad de Imperial. Al respecto, Rodig señaló en una entrevista: "[…] Algunas mujeres mapuche también tomaron parte activa en las tareas del congreso. Ellas también quieren la lucha por las reivindicaciones de su raza. Se interesaron muy especialmente por la Organización del Socorro Rojo Internacional y vimos a las descendientes de Fresia, Guacolda y Tegualda, etc., mujeres que como las espartanas de la antigüedad, desprecian a los cobardes"[26].

GÉNERO, EDUCACIÓN NO FORMAL Y MUSEOLOGÍA EN LA AVANZADA

Las trayectorias de Grete Mostny y Laura Rodig, durante las primeras décadas del siglo XX, representan el ingreso masivo de las mujeres al ámbito laboral y también a diferentes campos intelectuales, en áreas de saber preeminentemente masculinas como la ciencia y la escultura. Una curiosidad innata y el ejercicio libre de la imaginación al formular preguntas, las llevó a indagar en zonas inexploradas. Mostny, por ejemplo, cuenta que: "Desde pequeña me había interesado, a pesar de que muy pocas mujeres estudiaban esta



A la izquierda Berta Singerman, cantante y actriz argentina; a la derecha Laura Rodig posando con una de sus esculturas, Buenos Aires, en 1925. Gentileza del archivo fotográfico Karen Plath Müller Turina.

especialidad [antropología, en Europa]. En Chile no existía, pero en el mismo barco supe que el director del Museo de Historia [Natural] era inglés y me fui a verlo. Era un hombre de mucha edad, estaba enfermo y no había sucesor. Así que yo era la sucesora"[27]. Ricardo Latcham vio en ella el interés y las capacidades intelectuales para llevar a cabo la titánica tarea de dar a las ciencias un lugar importante en nuestro país. Pues para Mostny el conocimiento era una experiencia gozosa:

> Saber, comprender proporciona una satisfacción indescriptible. Creo que un poeta, un pintor o inventor, le dirían lo mismo. Cada animal joven es curioso. El gatito, como el niño, se mete en todo y en mil dificultades. Con los años van perdiendo esa curiosidad [….] En el colegio el niño debe aprender 'lo que se debe aprender'. Y a veces se les enseña mal. Por eso, en el Museo creé las Sociedades Científicas Juveniles. Los chicos venían a hacer lo que libremente querían hacer[28].

La autonomía en los procesos de aprendizaje es una de las características más importantes de la educación no formal. Rodig vivió en carne propia esta manera de relacionarse con el conocimiento, cuando como niña prodigio sorprendió a todo el mundo en el fundo de Pedro Felipe Iñiguez Larraín al brotar de sus manos formas graciosamente definidas. Iñiguez se empeñó en que la aceptaran en la Escuela de Bellas Artes a la edad de 11 años, pese a sus estudios primarios incompletos. Debido a su talento, fue aceptada en 1912 en el curso de escultura con Virginio Arias, sin embargo, el repetitivo mandato de copiar las formas de los yesos, generó una profunda rebeldía en Rodig y un evidente malestar en Arias que decidió expulsarla de sus clases[29]. Pese a ello, a los 13 años obtuvo su primer premio: la mención honrosa en el Salón Oficial de Bellas Artes en Santiago.

Esta vocación rebelde la acompañó toda la vida, ya sea comprometiéndose políticamente con aquellas causas feministas que consideraba justas como el voto femenino, el derecho al aborto y la protección de la infancia; como en la manera en que vivió su propia sexualidad desafiando las normativas heteropatriarcales. Evadió el matrimonio, formó familia con otra mujer, defendió el derecho de niñas y niños más pobres del país por acceder a educación, viajó por varios países solamente por el placer de aprender. De esta manera, la autonomía y la curiosidad como valores intrínsecos en el ser humano, se convirtieron en su impronta como orientadora de museos:

> Ellos [niñas y niños] me enseñaron, entonces, a tomar más en serio mí oficio. A ensayar inmersiones en el alma niña, que tan a menudo, a nuestro mal, olvidamos. […] Mis observaciones acerca de la expresión artística del niño, a través de años, etapas, razas, y condiciones, en varias latitudes, suelo verlas confirmadas en conceptos de grandes estudiosos[30].

Consciente de los roles asignados a las mujeres de su época, Rodig vivió libremente y fuera de estos cánones, aunque tuvo que pagar costos altísimos por sus decisiones. En una de sus cartas a Gabriela Mistral, reflexiona:

> Ahora en estos días, espero mi jubilación, ¿a quién agradecer esta, mi hora de paz? Usted me incorporó al servicio, aunque no puedo desconocer gratitud a quienes –personas anónimas– consiguieron mi reincorporación ya que me echaron en dos ocasiones: por hablar con virulencia contra la guerra y sus traficantes, y en la otra por trabajar en la elección de don Pedro [Aguirre Cerda]. Salió elegido, pero yo quedé fuera por años (y tampoco le pedí nada). Luego, por una ley retroactiva se me reconocieron años de todos modos prestados, en fin, largo de contarle aquí. Pero sé que también todo esto se lo debo a usted. Su ejemplo, sus reprimendas nunca perdidas… sus infinitas, bellas formas de ser maestra[31].

La ampliación del radio de acción de las mujeres y su emancipación de la tutela masculina durante el siglo xx fue posible, en gran parte, a la incorporación de ellas al ámbito laboral[32]. La feminización de la profesión docente permitió, por ejemplo, a muchas artistas contar con un medio de sustento económico, cuya libertad también transformó su vida privada. La reconsideración de los papeles de subordinación del orden doméstico al que habían sido relegadas las mujeres por siglos, fue un punto de inflexión para quienes ahora desempeñaban cargos públicos e incluso puestos de liderazgo en posiciones estratégicas. Mostny declaraba, tras su jubilación como directora del MNHN: "Soy un modelo de *anti-dueña-de-casa*, porque esas tareas son rutinarias. [Ahora] trabajo, nostálgicamente, en un proyecto de diccionario arqueológico multilingüe, que pueda servir a los investigadores de cualquier nacionalidad"[33].

Otro aspecto del ámbito privado que tanto Mostny como Rodig compartieron, fue la decisión de no tener hijos biológicos. Contrarias al mandato social de ejercer la maternidad como máxima aspiración femenina, ambas encontraron maneras de desarrollar sus afectos hacia la infancia desde otros lugares. Ante la pregunta de la periodista en *Revista Ya*, *"¿Tiene hijos?"*, Mostny contestó con una sonrisa y un simple "no". Frente a la insistencia *"¿Lo lamenta?"* la intelectual respondió: "no, además veo lo que sufren los padres con los hijos. En realidad, creo que he tenido suerte". *"¿Y qué es la suerte?* Que a uno le pasen cosas buenas que no ha merecido. Para tener éxito se necesita mucho trabajo y algo de suerte. Suerte sola no basta y trabajo solo tampoco basta"[34].

En 1967 fue premiada por el Gobierno de Austria, con la Cruz de Honor Primera Clase, por méritos en arte y ciencia, siendo la primera mujer en recibir este galardón. Al concluir su brillante carrera profesional en 1983, Grete Mostny nuevamente recibió un reconocimiento de la comunidad



Laura Rodig comenzó a desempeñarse como orientadora escolar en 1962 en diferentes museos de Santiago. Uno de ellos fue el Museo de Arte Contemporáneo, ubicado en ese entonces en el parque Quinta Normal. Fondo fotográfico, Biblioteca y Centro de documentación Museo Nacional de Bellas Artes.

internacional de museos ICOM, esta vez por su pionera labor en el desarrollo museológico en América Latina. Fue designada como miembro honoraria, en una asamblea general junto al francés Georges-Henri Rivière, considerado en aquel entonces "el padre de la museología moderna"[35]. Dicho premio se entregó por primera vez a una mujer nacionalizada chilena, pues tal como señalara la propia Mostny: "Yo creo que las mujeres son tan inteligentes y aplicadas como los hombres" [36]. Sin embargo, lejos de esencializar el discurso de una reivindicación de "las mujeres", Mostny afirma con agudeza: "Hay mujeres estúpidas, flojas y superficiales, así como también hay hombres estúpidos, flojos y superficiales. ¿Si los niños limitan –al menos cuando son pequeños– la labor profesional? Esa es una situación diferente que yo no he tenido y en ese sentido me he visto favorecida"[37].

Estos factores de privilegio fueron justamente los que muchas feministas comenzaron a develar por esos mismos años. La distancia en experiencias de vida que podía caber entre mujeres blancas del primer mundo con acceso a educación especializada y mujeres de otros orígenes étnicos, bajo condiciones económicas deplorables y escasas oportunidades de educación, ponía en entredicho la unidad de la categoría "mujeres"[38]. Si a eso se agregaban las orientaciones sexuales, entre aquellas que establecían relaciones afectivas heterosexuales y las mujeres lesbianas, la cuestión de las brechas se abría de manera irreversible. Mostny declaraba en esa misma entrevista: "Nunca me he sentido discriminada o distinta por ser mujer. En mi experiencia ha sido una ventaja y un privilegio para mí… alguna vez fui joven y bonita y los hombres eran muy amables"[39].

Las feministas que se habían apropiado estratégicamente del concepto "género" para hacer hincapié en que las diferencias de sexo fisiológico entre hombres y mujeres había producido las desigualdades en la asignación de roles como una "construcción cultural", ahora advertían que el término no era suficiente para garantizar la igualdad de derechos para la diversidad de mujeres que habita el mundo. Por ejemplo, en contraste con la experiencia relatada por Mostny en Chile[40], Rodig fue desvinculada del servicio público por 10 años, encarcelada y perseguida por la policía[41].

Si bien no hay certezas del motivo de la marginación sufrida por la artista, es muy probable que su estilo de vida fuera de las normas heterosexuales, haya influido en esa decisión por parte de las autoridades de Gobierno. Quizás por ello, Rodig mantuvo a lo largo de toda su vida una posición irrestricta en favor de las mujeres "otras", pobres, indígenas, refugiadas políticas –como su apoyo a las españolas víctimas de la Guerra Civil– analfabetas, lesbianas y un largo etcétera. En su trabajo como escultora y pintora se consagró a representarlas y en su labor pedagógica se esforzó por crear las condiciones de igualdad de acceso a la educación, también cuestionando los modelos de masculinidad. En un catálogo de su segunda exposición con niños pintores en 1938, por



Grete Mostny Glaser en una de sus tareas como arqueóloga. Atacama, 1962. Gentileza del archivo fotográfico Nieves Acevedo Contreras. Colección Museo Nacional de Historia Natural, Chile.

ejemplo, expresaba lo siguiente: "Que el niño aprenda que la hombría no viene de la fuerza bruta, de jugar a la guerra, a los bandidos o de matar pájaros. Que la niña que pone tanta ternura en su muñeca de trapo, ha de tenerla un día en su hijo verdadero"[42]. Pese a la descripción de las diferencias en ambos sexos, las palabras de Rodig parecieran sugerir ese lugar crítico para aquella hombría y una mirada más diluida en la posibilidad de tener hijos en las niñas. Desde ahí, la idea de género en el discurso de Rodig pareciera ser un componente que cuestiona los modelos culturales en ellos, pese a naturalizar la maternidad en ellas.

En este artículo he querido no solo poner en valor el legado museológico y educativo de ambas intelectuales, sino también profundizar en sus discursos y posiciones en torno a las cuestiones relativas a la museología, la educación y el género, en la manera que Mostny y Rodig tuvieron que negociar sus diferencias con las estructuras del sistema, centrándome en mirar aquello que presenta ambivalencias, perplejidades y contradicciones. Me parece que una manera de resistir las narrativas heroicas en que muchas veces se las tipifica al abordar "una historia de mujeres", es particularizar la mirada. En concordancia con lo que plantea Joan Scott: "Paradójicamente, la historia de las mujeres ha mantenido a las 'mujeres' fuera de la historia. Y el resultado es que 'las mujeres' como un fenómeno natural se reinscribe, aun cuando afirmamos que ellas se construyen discursivamente"[43].

Es ahí donde deberíamos establecer complicidades con estas mujeres del pasado que nos anteceden, no en agruparlas de modo natural, sino en revisar críticamente sus estrategias, en singularizar las formas de negociar sus diferencias con el poder y las alianzas entre ellas mismas. Nuestra lealtad hacia ellas radica en revisar las maneras que desarrollaron sus carreras de acuerdo a los contextos locales, las corrientes adscritas y sus compromisos políticos, en pos de mover los museos un paso más allá en tiempos de revolución. Las luchas heredadas nos sitúan desde aquella "categoría inestable 'mujer' que tiene una base histórica, y… el feminismo es el sitio de la lucha sistemática de esa inestabilidad"[44]. Aquella fluctuación puede advertirse también en los procesos de transmisión cultural, pues la educación en museos se ubica justo en la intersección entre el pasado y el futuro; movernos en ese vaivén es de algún modo empoderarnos de su devenir. ***m***

CITAS

1 El presente artículo se ha desarrollado en el marco de la investigación "Lo político, es un verbo. Laura Rodig Pizarro (1901-1972)".

2 En adelante consideraré la educación no formal como "el conjunto de procesos, medios e instituciones específicas y diferencialmente diseñados, en función de explícitos objetivos de formación o de instrucción, que no están directamente dirigidos a la provisión de los grados propios del sistema educativo normado por el estado" Véase Trilla, J., 1998. *La educación fuera de la escuela. Ámbitos no formales y educación social*. Barcelona: Ariel, p. 276.

3 Decreto del Ministerio de Educación n.º 1309, 28-02-1968. Archivo Nacional de la Administración.

4 Un informe desarrollado durante la presidencia de Jorge Alessandri arrojó resultados desoladores sobre la cantidad de años cursados por los estudiantes, ya que en su mayoría solo cursaban uno o dos años de colegio, llegando a adultos como analfabetos. Véase *Bases Generales para el Planeamiento de la Educación Chilena*. Santiago: Escuela Nacional de Artes Gráficas, 1961.

5 Bravo Covarrubias, I. y F. Gascón Martin, 2002. "Cristianismo y marxismo en Chile: Paradojas comunicacionales y espacios de convivencia". PCLA, vol. 3, n.° 4.

6 Mostny, G., 1968. "Los museos como instituciones educacionales". *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso*, n.° 1: 11-16. La cita es de p. 11.

7 Mostny, G., *op cit.*, p. 15.

8 Museo Nacional de Historia Natural, 2017. *Biografía de Nieves Acevedo Contreras, museóloga, curadora e investigadora del Museo Nacional de Historia Natural*. Santiago: MNHN, p. 5.

9 *Ibíd.*, p. 7.

10 *Ibíd.*, p. 8.

11 Decreto n.º 504, 02-03-1972. Fondo Ministerio de Educación, Archivo Nacional de la Administración.

12 Decreto n.° 963, anexo n.° 40. Contratación de profesores y fondos para el Centro Nacional de Museología, Santiago, 23-01-1970. Fondo Ministerio de Educación, Archivo Nacional de la Administración.

13 Para perfeccionar la difusión de la ciencia por medio del Museo, Mostny pidió la contratación de tres profesionales argentinos: Pedro José Hernández Petriz para que montara un laboratorio de palinología; Rodolfo Casamiquela Gerhold, para dirigir la sección de Geología-Paleontología, y Mabel Rivera Mántaras, etnóloga y museóloga titulada para ampliar la formación museología a la región latinoamericana. Por último, la contratación de Guillermo Yánez Mora, etnólogo araucanista, egresado de la Universidad de Paris-Sorbonne, para fundar un área de estudios araucanos al interior del MNHN.

14 Decreto n.° 963, anexo n.° 40. Contratación de profesores y fondos para el Centro Nacional de Museología, Santiago, 23-01-1970.

15 Azócar, M. Á., 2008. "El Centro Nacional de Museología a cuarenta años de su fundación". Revista *Museos* n.° 27: 23-29. La cita es de p. 29.

16 Resolución n.° 9909, 13-07-1967. Fondo Ministerio de Educación, Archivo Nacional.

17 Mostny, G., *op. cit*., p. 13.

18 Cardex n.° 59.805. Archivo Histórico del Ministerio de Educación.

19 Mostny, G., *op. cit*., p. 12.

20 Rodig, L., *Catálogo Exposición de Niños Pintores*. Santiago, octubre de 1938. Archivo FAIMAC, Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile.

21 Entrevista a Carlos Berner, exalumno del Centro Nacional de Museología y taxidermista en el Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, 23-06-2018.

22 Mostny, G., *op. cit*., p. 12.

23 Letelier Vial, R., "La doctora Grete Mostny y los estudios de prehistoria en Chile". Revista *Universidad de Chile*, 17-08-1978, p. 4.

24 Carlos Isamitt, quien lideró la reforma de 1928, tenía como principal objetivo recuperar las creaciones populares e indígenas, cuya estética se basaba en la síntesis de las líneas y la abstracción. Rodig fue propuesta por esos años como profesora de la cátedra de arte popular. Véase "La creación de una cátedra de arte popular", *La Nación*, 03-06-1927.

25 Periódico *Defensa*. Temuco, diciembre de 1935, año 1, n.° 2.

26 Mattus, C., 2009. Los derechos de las mujeres Mapuche *en Chile*. Instituto de Estudios Políticos de Grenoble-Universidad Pierre Mendès, France, p. 14.

27 "Grete Mostny: Ser mujer: un privilegio para mí...". La Tercera, Santiago, 26-04-1983, p. 20.

28 Sabater Villalba, A., "Grete Mostny: Aprender produce un placer indescriptible". Entrevista en *Revista Ya*, *El Mercurio*, 24-11-1987, p. 7.

29 Véase "El éxito de una escultora chilena en Madrid. El triunfo de Laura Rodig". *El Mercurio*, 08-02-1925.

30 Rodig Pizarro, L., 1955. "Los niños nos enseñan". *Revista de Arte* n.° 2, septiembre-octubre, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, p. 11.

31 Se han mantenido los subrayados como en el original. Véase Rodig, L., Carta a Gabriela Mistral, Punta Arenas, 21-05-1951. Archivo del escritor, Biblioteca Nacional.

32 Stuven, A. M. y J. Fermandois, 2013. *Historia de las mujeres en Chile*. Santiago: Taurus.

33 Sabater Villalba, A., *op. cit*., p. 6.

34 *Ibíd*., p. 7.

35 Mostny, G., "En el mundo de la museología". *El Mercurio*, 23-08-1983, p. 7.

36 "Grete Mostny: Ser mujer...".

37 *Ibíd*.

38 Aquí puedo nombrar a Audre Lorde, Adrienne Rich, Gloria Anzaldúa, entre otras. Véase Moraga, C. y A. Castillo, eds., 1988. *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. San Francisco: Ismo.

39 "Grete Mostny: Ser mujer...".

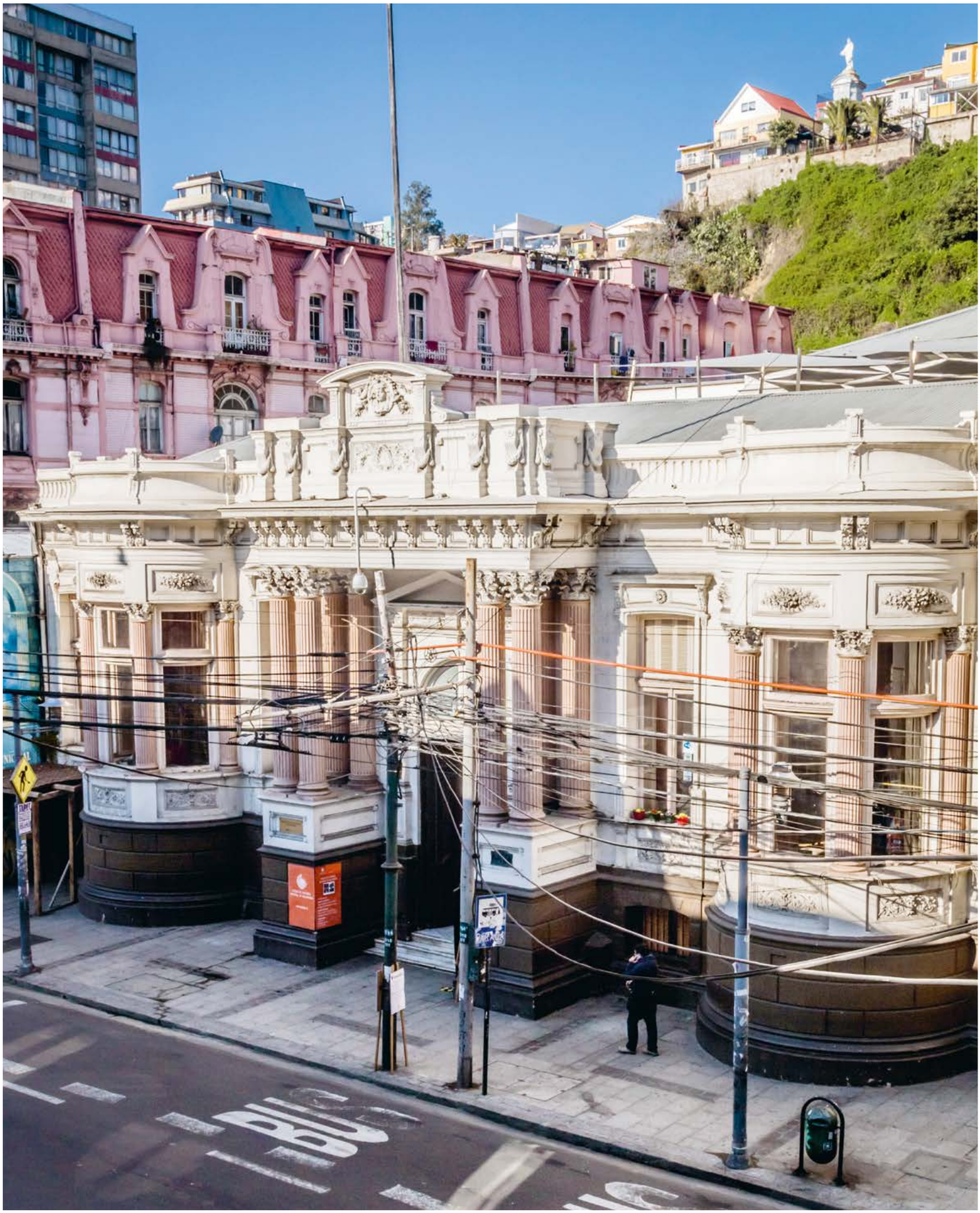
40 Enfatizo la experiencia de Mostny en Chile, pues sabemos que se vino de Europa huyendo de la xenofobia y el exterminio nazi por su origen judío. En nuestro país, al menos fue considerada una mujer blanca y del primer mundo, recibiendo un trato preferencial a diferencia de otros grupos de mujeres indígenas, mestizas o afrodescendientes.

41 Memorándum 5, sociedades 255, volumen n.° 8382, 12-09-1933. Servicios de Investigaciones, sección identificación y pasaportes. Fondo del Ministerio del Interior, Archivo Nacional.

42 Rodig, L., *Catálogo*...

43 Scott, J. W., 2011. "Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis?". *La manzana de la discordia*, enero-junio, vol. 6, n.° 1: 95-101.

44 Riley, D., 1988. *'Am I That Name?' Feminism and the Category of 'Women' in History*. London: Macmillan, p. 7.



Museo de Historia Natural de Valparaíso

140 AÑOS NO SE CUMPLEN TODOS LOS DÍAS

Para conmemorar su aniversario, el museo inauguró en octubre la exposición *Bajo la superficie: El surgimiento de la historia de Valparaíso*. Poco antes, recibieron una mención honrosa del premio Grete Mostny, reconocimiento de ICOM Chile a las buenas prácticas museales.

JUAN PABLO CRUZ
Encargado de gestión y extensión
MHNV

←
Museo de Historia Natural de Valparaíso. Foto: Felipe Infante, archivo SNM.

El 2018 representa para el Museo de Historia Natural de Valparaíso (MHNV) un importante hito en su trayectoria y vínculo con las comunidades, celebrando 140 años como un importante referente científico y cultural a nivel regional y nacional. Esta labor se vio acentuada desde la renovación museográfica y reapertura del museo en noviembre del 2014, en el marco del Plan Nacional de Mejoramiento Integral de Museos Estatales, liderado por la Subdirección Nacional de Museos. La completa transformación del espacio museal marcó un hito al concretar una nueva dinámica en la gestión, involucrando la restauración del inmueble, su infraestructura, equipamiento, museografía, colecciones y acciones educativas en el vínculo con la comunidad.

La necesidad de dar a conocer y poner en valor el trabajo histórico que ha impulsado el MHNV a partir de un nuevo desarrollo es marcado tanto por la renovación museográfica, como por la mejora de procesos internos, evidenciado en los proyectos de inventario de colecciones que a la fecha registran cuarenta mil piezas de un total estimado de sesenta mil. Esto conlleva un mejoramiento en depósitos y protocolos de conservación, un mayor impulso a la investigación y vinculación con la comunidad, la que nace desde las propias acciones de divulgación y puesta en valor del patrimonio que la institución resguarda.

Loredana Rosso, directora del MHNV, destaca el trabajo desarrollado por la institución: "Su gran valor ha sido la adaptación a los tiempos, con visión de futuro, difundiendo las colecciones a través de la educación, desafiando el clásico estereotipo para dar paso a importantes innovaciones, lo cual ha traído una serie de reconocimientos, como el Premio Innova otorgado en 2015 al diseño de la museografía. A partir de ello y en razón de la gestión impulsada por el museo, también es reconocido por sus buenas prácticas museológicas, recibiendo una mención honrosa del Premio Grete Mostny, instaurado en 2018 por el Comité Chileno de Museos, ICOM Chile".

Esta distinción reconoce a instituciones museales que hayan desarrollado una o varias actividades que representen un ejemplo de buenas prácticas en el quehacer de los museos dentro del territorio nacional, destacando principalmente el trabajo en patrimonio y vínculo con las comunidades. El reconocimiento fue entregado durante las XIV Jornadas Museológicas Chilenas —que se efectuaron en la Casa Central de la Universidad de Chile— y se enmarca en el programa "A los 50 años de la Mesa Redonda de Santiago", que desarrolla ICOM Chile.



Inauguración exposición *Bajo la superficie*, octubre de 2018.

La directora del MHNV destaca: "En 2018 llegamos al millón de usuarios desde la reapertura del museo. Ahora los esfuerzos están enfocados en el visitante frecuente, así como en terminar el proceso de inventario para seguir siendo un referente nacional y regional en la difusión y el rescate del patrimonio cultural y natural del país. Identificamos así la misión y el rol del museo con el resguardo, la conservación, la investigación y la difusión educativa, emprendiendo acciones basadas en la protección y el manejo de la biodiversidad en la región de Valparaíso".

Para ello se planifica una línea común de trabajo interdisciplinario, que comienza desde la actual labor con colecciones en las áreas de biología, arqueología y fondo bibliográfico; estableciendo una nueva línea estratégica de desarrollo que involucra profundizar el trabajo con la comunidad desde la apertura de servicios y el trabajo participativo.

Se propone, entonces, como primera acción, una identificación y un reconocimiento de cada servicio ofrecido por área especializada, respondiendo a preguntas básicas: ¿Qué tenemos? ¿Qué hacemos? ¿Por qué lo hacemos? ¿Cómo lo hacemos? ¿Para quiénes lo hacemos?

Del mismo modo, se traza un camino común para la producción y creación de guiones en las exposiciones temporales del Museo como es, por ejemplo, la exhibición *Bajo la superficie: El surgimiento de la historia de Valparaíso*, abierta entre octubre de 2018 y marzo de 2019 y visitada por más de ochenta mil personas.

La exposición marca un hito en el trabajo interdisciplinario del museo, entregando un producto de calidad que conmemora tanto el aniversario de la institución, así como constituye una acción que salvaguarda el patrimonio y la historia de Valparaíso.

La ciudadanía ha sido fundamental como ente participativo en este proceso y, por ello, cuando se diseña una muestra o programa se comienza desde el contexto y su entorno. Por ejemplo, antes del inicio de la exposición se desarrolló una rogativa Diaguita por parte de la comunidad Guacalagasta de Valparaíso, quienes agradecieron la conservación de los objetos asociados a su cultura, deseando que las personas visitantes del museo conozcan más de la identidad prehispánica que forjó a la ciudad puerto.

En este sentido, la muestra es un viaje que comienza en la profundidad del tiempo prehispánico, y que va emergiendo junto con la Colonia y la República. Además, permite conocer y comprender la importancia de la labor arqueológica y el rol del museo en cuanto a la conservación y difusión de los vestigios que, en este caso, dan cuenta de la historia e identidad del puerto de Valparaíso.

Es así como la puesta en valor del patrimonio resguardado por el MHNV se hace evidente tanto en sus exposiciones temporales como en la permanente, *Biodiversidad en la región de Valparaíso*, profundizando los vínculos de la institución con los visitantes presenciales y virtuales por medio de acciones educativas, desde las primeras infancias hasta el adulto mayor, identificando a las diversas comunidades que confluyen en el museo, así como las que conforman y dan sentido al territorio.

La colaboración con personas e instituciones ha fortalecido la relación del museo con la comunidad como un espacio de experiencias para la apropiación cultural, se han desarrollado convenios y acciones colaborativas, destacando el trabajo comunicacional en la gestión y difusión del museo. Conjuntamente, la optimización de los procesos internos del museo ha sido una constante, vinculando la importancia del resguardo de las colecciones con la labor de sus trabajadores, optimizando los procesos de conservación, generando capacitaciones internas así como un programa de puesta en valor patrimonial, que ha sido utilizado como puente para la extensión educativa y divulgación científica.

Estas acciones han sido desarrolladas y asociadas directamente con las colecciones del museo, generando diversos productos en las áreas de ciencias, educación y extensión. Destacan la difusión y mediación con la comunidad del inventario de colecciones históricas, de más de cien años de antigüedad; la generación de un reservorio genético de ADN de fauna silvestre, programas educativos en medio ambiente, charlas y conversaciones acerca del patrimonio, entre otras.

Las proyecciones institucionales apuntan a la inclusión como desafío integrador, con factor propio del desarrollo cultural que demanda la ciudadanía; promoviendo nuevas activaciones educativas y alianzas estratégicas que permitan un trabajo más acabado con la comunidad.

UN REENCUENTRO CON EL PASADO, PRESENTE Y FUTURO DE VALPARAÍSO

En el año 2016, en el marco del proyecto de construcción de estacionamientos subterráneos de la plaza O'Higgins, se realizaron una serie de intervenciones arqueológicas producto del hallazgo de diversas evidencias encontradas en aquel sitio, las que dieron origen a la exhibición *Bajo la superficie*. Charles Garceau, arqueólogo consultor convocado para analizar las muestras, explicó que este hallazgo marca un precedente, pues "no se esperaba encontrar restos tan antiguos. Encontramos partes de una instalación de la orden religiosa de los mercedarios durante la Colonia, y también encontramos un asentamiento de una aldea de la cultura Aconcagua. En otros estratos más antiguos, había tres tumbas del periodo Arcaico, que es del 800 antes de Cristo, o sea, estamos hablando de tres mil años atrás", señaló, instando además a tomar consciencia de la importancia de este descubrimiento.

"Esto contribuye para que las personas se apropien de este patrimonio. Al abrir la tierra de la plaza O'Higgins salieron muchas evidencias, y esto le da mucha continuidad temporal a la ciudad. Ahora sabemos que pueden haber restos precolombinos bajo la superficie donde normalmente solemos caminar", dijo[1]. ***m***

NOTA

1 Parte de la investigación realizada por el especialista se encuentra disponible para lectura gratuita en la revista Anales del MHNV, en su artículo "Una mirada bajo la superficie de la plaza O'Higgins, ciudad de Valparaíso" (pp. 86-99).

Trabajo con las piezas rescatadas para la exposición *Bajo la superficie*.







ALGUNOS ANIVERSARIOS DE MUSEOS CHILENOS EN 2018

MUSEO LA MERCED

"El Museo La Merced celebró 145 años de existencia en 2018. Dicha celebración estaba adosada a un aniversario mayor, ya que la Orden Mercedaria cumplió 800 años desde su fundación en 1218 en Barcelona por San Pedro Nolasco. El Jubileo contempló una serie de charlas que se llevaron a cabo en las dependencias del Museo, sobre su historia, su misión, sus colecciones y su archivo. De este modo, el Museo se plantea como agente de transmisión cultural y su mensaje a la comunidad es de apertura, lo que se renueva cada año".

EMILIO VARGAS POBLETE
Curador

145 AÑOS
Museo La Merced
SANTIAGO, REGIÓN METROPOLITANA
1873

140 AÑOS
Museo de Historia Natural de Valparaíso
VALPARAÍSO, REGIÓN DE VALPARAÍSO
1878

125 AÑOS
Museo Salesiano Maggiorino Borgatello
PUNTA ARENAS, REGIÓN DE MAGALLANES
Y LA ANTÁRTICA CHILENA
1893

MUSEO SALESIANO MAGGIORINO BORGATELLO

"Según nuestros registros, el Museo —que lleva el nombre de su fundador, el padre Maggiorino Borgatello— fue inaugurado en 1893 y se inició en una pequeña sala del colegio San José. A través de los años, fue creciendo en estructura y en riqueza de colecciones, pero desde un principio fue reconocido como museo territorial, pues siempre quiso expresar la identidad patagónica y mantener viva la cultura de los pueblos originarios. 125 años de existencia es un hito que no nos envejece como museo, por el contrario, nos enriquece con nuevos desafíos, como hacer el museo inclusivo, apto para todas las personas que quieran conocer este particular territorio que es Magallanes".

SALVATORE CIRILLO DAMA
Director

75 AÑOS
Museo Arqueológico de La Serena
LA SERENA, REGIÓN DE COQUIMBO
1943

55 AÑOS
Museo del Limarí
OVALLE, REGIÓN DE COQUIMBO
1963

45 AÑOS
Museo Regional de Atacama
COPIAPÓ, REGIÓN DE ATACAMA
1973

Basado en datos del Registro de Museos de Chile
www.registromuseoschile.cl

35 AÑOS
Museo Mapuche de Purén
PURÉN, REGIÓN DE LA ARAUCANÍA
1983

30 AÑOS
Museo de Arte Moderno de Chiloé
CASTRO, REGIÓN DE LOS LAGOS
1988

25 AÑOS
Museo Artequin
SANTIAGO, REGIÓN METROPOLITANA
1993

20 AÑOS
Museo de Teclados
VIÑA DEL MAR, REGIÓN DE VALPARAÍSO
1998

15 AÑOS
Museo Municipal de Rere
YUMBEL, REGIÓN DEL BIOBÍO
2003

10 AÑOS
Casa Museo Eduardo Frei Montalva
SANTIAGO, REGIÓN METROPOLITANA
2008

MUSEO MUNICIPAL DE RERE

"Rere es una localidad inserta en la comuna de Yumbel, que hoy en día subsiste prácticamente por su historia, relacionada con la existencia de un bastión de riquísima importancia en época de la Colonia, que es necesario preservar. De allí la importancia para la Municipalidad de Yumbel de poder proteger esta memoria a través de diversas iniciativas, entre las que se incluyen el Museo Municipal de Rere, que cumple 15 años de existencia, aniversario que nos encuentra con diversos desafíos por enfrentar".

ÁLVARO GARRIDO ISLA
Encargado de Artes y Cultura
Municipalidad de Yumbel

MUSEO MAPUCHE DE PURÉN

"El Museo Mapuche cumplió 35 años de funcionamiento en 2018, desempeñando una gran labor cultural, al resguardar y exhibir parte del patrimonio histórico de la ciudad. A través de los años ha sufrido cambios en cuanto a la infraestructura que alberga las piezas patrimoniales; hoy cuenta con un edificio adecuado para su exhibición y dependencias para exposiciones itinerantes, charlas educativas y otras actividades culturales. Esto ha propiciado un aumento significativo en las visitas al Museo: delegaciones de estudiantes, adultos mayores, grupos familiares y turistas de distintos puntos del país lo visitan motivados por conocer parte de la cultura de nuestro pueblo originario".

SOLEDAD URIBE BOISIER
Encargada de Turismo
Municipalidad de Purén

CASA MUSEO EDUARDO FREI MONTALVA

"Después de una década, un gran aprendizaje ha sido entender y experimentar que un museo no solo debe tener por misión exhibir su colección patrimonial, sino que también debe plantearse en las actividades que ofrece a la comunidad como un espacio abierto de reflexión, lúdico, que acoge y escucha a quienes lo visitan. Cuando miramos a futuro, proyectamos seguir siendo un aporte concreto tanto para los establecimientos educacionales del país, como para cada chileno o extranjero que tenga curiosidad por saber más sobre nuestra historia y patrimonio, por medio de la casa-habitación de uno de los presidentes más importantes de Chile".

MAITE GALLEGO BRETÓN
Subdirectora



Programa Ibermuseos

2018: EL AÑO DE LA CONSOLIDACIÓN

Tras celebrar una década de cooperación regional en 2017, el Programa Ibermuseos comenzó en 2018 un proceso de renovación, iniciado con el lanzamiento, el 18 de mayo —Día Internacional de los Museos—, de una nueva imagen corporativa. Ganadora de los Latin American Design Awards 2018, en la categoría Branding, la identidad visual de Ibermuseos fue fruto de un intenso trabajo de resignificación, en el cual participaron todos los actores involucrados en el Programa, y busca representar el momento actual de renovación.

Junto con el lanzamiento de este nuevo sistema visual, se lanzaron las convocatorias para la 9ª edición del Premio Ibermuseos de Educación, la 3ª edición de las Becas Ibermuseos de Capacitación y el Fondo Ibermuseos para el Patrimonio Museológico.

Un proyecto llevado a cabo en un pueblo con menos de ocho mil habitantes en Portugal fue el ganador del primer lugar de la categoría I del Premio Ibermuseos de Educación; el segundo lugar fue para un proyecto en Colombia y el tercero para Uruguay. En la categoría II, cinco proyectos —dos de Portugal, dos de Uruguay y uno de Brasil— aún en fase de planificación o implementación, fueron seleccionados para recibir los aportes. Otros 17 proyectos fueron reconocidos con mención de honor, entre ellos dos proyectos chilenos. El primero, del Museo Viviente de las Tradiciones Chonchinas, de apoyo a la revista *Tradiciones*, publicación cuatrimestral, comunitaria y colaborativa que busca rescatar y visibilizar los aspectos menos habituales de las costumbres y formas de vida de Chiloé, desde el punto de vista y gracias al trabajo de los amigos y colaboradores del Museo. El segundo, "Manos al barro", del Museo La Ligua, consistió en la investigación y el rescate de la tradición alfarera de granadillo, localidad de Valle Hermoso, comuna de La Ligua, región de Valparaíso, Chile, y su puesta en valor como recurso educativo para la implementación de un programa intercultural en las dos escuelas rurales de la localidad y en la asociación indígena de la comuna. Todo ello con el fin de revitalizar las identidades locales y el sentido de pertenencia de niños y niñas con la historia profunda de su propio territorio.

←
El proyecto "Manos al barro", del Museo La Ligua, fue reconocido con mención de honor en la novena versión del Premio Ibermuseos de Educación.

Además, en 2018 se publicaron las versiones en español y portugués de la herramienta RE-ORG de gestión de colecciones y de la *Guía de gestión de riesgos para el patrimonio museológico*, proyectos realizados gracias a la colaboración que tenemos firmada con el ICCROM.

REUNIONES Y PRESIDENCIA

Los integrantes del Consejo Intergubernamental se reunieron presencialmente tres veces en 2018: de manera extraordinaria en Ciudad de México, en julio, y en Buenos Aires, Argentina, en octubre, durante la Semana Ibermuseos. Este evento —en el que participaron más de cuarenta profesionales de 12 países— reunió por primera vez los encuentros de las cuatro mesas técnicas del Programa: Patrimonio, Formación y capacitación, Sostenibilidad y Observatorio Iberoamericanos de Museos.

A fines de noviembre, el Consejo se reunió en Quito, Ecuador, para revisar las acciones del año y debatir el plan operativo de 2019, además de dar continuidad al trabajo de planificación estratégica cuatrienal de Ibermuseos. En la ocasión, por aprobación unánime, se resolvió que Chile asumirá la presidencia del Programa durante el trienio 2019-2021. Alan Trampe, Subdirector Nacional de Museos, será quien suceda a Magdalena Zavala, Coordinadora Nacional de Bellas Artes de México, en el cargo. Chile es así el tercer país en asumir la presidencia del Programa Ibermuseos, después de México (2016-2018) y Brasil, que la ejerció en dos períodos (2008-2015).

Participaron de la reunión los representantes de 11 de los 12 países que conforman el Consejo —Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, España, México, Perú, Portugal y Uruguay—, además de representantes de la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB), de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI), de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y de la Unidad Técnica del Programa Ibermuseos. *m*



En torno al incendio del Museo Nacional

REFLEXIONES SOBRE LA GESTIÓN DE RIESGOS DEL PATRIMONIO BRASILEÑO*

(*) Traducido desde el portugués al español por Soledad Feliú, en Santiago de Chile.

CAROLINA VASCONCELLOS VILAS BOAS
Directora del Departamento de Procesos Museales
Instituto Brasileño de Museos

TAÍS VALENTE DOS SANTOS
Coordinadora de Preservación y Seguridad del
Departamento de Procesos Museales
Instituto Brasileño de Museos

El origen más conocido del concepto de patrimonio se remonta a la Revolución francesa y se utilizó para la designación de bienes inmuebles y de monumentos de relevancia histórica. Desde entonces, dicho concepto se ha venido transformando y ha sumado una serie de particularidades durante el siglo XX, especialmente entre las décadas de 1930 y 1950. No obstante, es posible afirmar que, desde siempre, la idea de patrimonio ha estado intrínsecamente asociada a la noción de pérdida o potencial desaparición.

> El patrimonio se reconoce en el hecho de que su pérdida constituye un sacrificio y que su conservación también implica sacrificios (Babelon y Chastel 1980, en Desvallés y Mairesse 2013: 66-69).

La inminencia de la pérdida incentiva, por lo tanto, nuestros esfuerzos de preservación. Este artículo propone una reflexión sobre las políticas brasileñas orientadas hacia el campo museológico, antes y después del impacto del incendio del Museo Nacional y de la significativa pérdida de su colección y edificio.

El patrimonio cultural brasileño tiene su protección institucionalizada desde 1937, mediante la publicación del Decreto ley n.º 25, del día 30 de noviembre, que estipula:

> Es patrimonio histórico y artístico nacional el conjunto de bienes muebles e inmuebles existentes en el país y cuya conservación sea de interés público, ya sea por su vinculación a hechos memorables de la historia de Brasil, o por su excepcional valor arqueológico o etnográfico, bibliográfico o artístico.

Y establece, en el párrafo 1º, cómo se instituirán dichos bienes

> Los bienes a que se refiere el presente artículo solo se considerarán parte integrante del patrimonio histórico o artístico nacional después de inscritos separada o agrupadamente en uno de los cuatro Registros de Patrimonio Nacional, de que trata el art. 4º de esta ley.

Dicha legislación introduce la principal herramienta de protección brasileña, la "Designación de Patrimonio Nacional", que pasó a reconocer los bienes culturales representativos del Estado brasileño. Esa tarea le correspondió al recién creado Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (SPHAN, actualmente Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional – IPHAN), así como las responsabilidades de administrar, normalizar y fiscalizar el campo del patrimonio cultural.

A partir de las designaciones de Patrimonio Nacional, se obtuvo el reconocimiento de innumerables colecciones y edificios, monumentos, museos y conjuntos urbanos, con énfasis en la preservación del pasado colonial e imperial de Brasil.

La construcción de una política pública orientada exclusivamente hacia los museos tuvo inicio en el año 2003, culminando con la publicación de la Política Nacional de Museos, y con la conformación de un Departamento de Museos y Centros Culturales (DEMU), dentro del IPHAN. Posteriormente, se dieron otros pasos para la consolidación de dicha política, como la creación del Sistema Brasileño de Museos, la realización del 1º Foro Nacional, el Catastro de Museos y, finalmente, en 2009, la publicación de la ley 11.904/09, que trata sobre el Estatuto Brasileño de Museos y la creación del Instituto Brasileño de Museos (IBRAM), mediante la ley 11.906/09.

El IBRAM nace con la misión de:

> Promover la valoración de los museos y del campo museal a fin de garantizar el derecho a las memorias, el respeto a la diversidad y la universalidad de acceso a los bienes musealizados.

La constitución de dichas políticas buscó establecer una nueva cultura para el campo museológico brasileño —la planificación— el Estatuto de Museos, en su art. 44, estipula que es una obligación de los museos, la elaboración de sus

←
Fachada del Museo Nacional de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Foto: Rafael Moura.

planes museológicos, entendido como herramienta fundamental de planificación estratégica. Entre los programas por desarrollar, consta el Programa de Seguridad, responsable de establecer directrices, procedimientos y proyectos, incluidos sistemas, equipos e instalaciones, y la definición de rutinas de seguridad y estrategias de emergencia.

En 2013, el IBRAM lanza su Programa de Gestión de Riesgos, que tiene los siguientes objetivos:

- implementación de políticas y estrategias vinculadas a las iniciativas de preservación, que comprenden las actividades de conservación preventiva, de restauración y de seguridad de acervos, de las instalaciones y del público;
- colaboración con los museos brasileños, independientemente de su carácter jurídico o esfera pública de vinculación, en la consolidación de medidas de seguridad y de protección de acervos musealizados;
- promoción y difusión de experiencias entre los museos e instituciones de investigación, universidades, instituciones normativas nacionales e internacionales, organismos de seguridad pública, asociaciones profesionales, entre otras;
- concepción y coordinación de proyectos de capacitación profesional en las áreas de preservación, conservación preventiva, seguridad y gestión de riesgos para acervos musealizados, y
- divulgación de normas, estándares y procedimientos nacionales e internacionales en los ámbitos de la preservación y de la seguridad, así como en el campo del control de acervos musealizados.

El Programa de Gestión de Riesgos presenta el concepto de riesgo como "la probabilidad de que algo suceda, que cause diversos grados de peligros o efectos negativos. El riesgo en museos es la oportunidad de que algo ocurra y provoque daños y la pérdida de valor en los acervos musealizados por medio de la acción de uno o más agentes de riesgos" (IBRAM 2013).

La gestión de riesgos es una práctica cotidiana en las instituciones, especialmente en los museos. Sin embargo, la planificación de iniciativas claras y objetivas, mediante el establecimiento de protocolos y procedimientos comunes y comunicables a todo el equipo y públicos, debe formar parte de la estrategia institucional, de manera que se mitiguen los impactos negativos generados.

La metodología de gestión de riesgos se aplicó inicialmente en instituciones financieras y aseguradoras, no obstante fue desarrollada y adaptada para las instituciones culturales a partir de alianzas internacionales, que involucraron a instituciones como el Centro Internacional para el Estudio de la Preservación y Restauración de Bienes Culturales (ICCROM), el Instituto Canadiense de Conservación (CCI) y la Agencia Holandesa de Patrimonio Cultural (RCE).

En Brasil, en 2018, la Asociación Brasileña de Normas Técnicas publicó la ABNT NBR ISO 31000:2018, revisando la ABNT NBR ISO 31000:2009, que aborda las directrices para la gestión de riesgos en las organizaciones. Se trata de una norma general, que puede ser usada por cualquier organización, es decir, no es específica para museos o patrimonio cultural. Dicha ISO refuerza la necesidad del establecimiento de líneas de acción que traten la temática en cualquier organización.

En la última década, el tema ha recibido más atención por parte de las instituciones culturales. Se realizaron eventos relacionados al tema, como el Seminario Taller en Gestión de Riesgos del Patrimonio Museológico, que tuvo lugar en Brasilia en el año 2011, en el ámbito del Programa Ibermuseos, en el cual peritos de diversos países iberoamericanos discutieron la temática, y la divulgación de planes de gestión de riesgos, como fue el caso de la Fundación Biblioteca Nacional, que en el año 2010 puso a disposición su planificación, transformándose en referencia para el sector cultural.

En ese sentido, la metodología para la elaboración de los planes de gestión reúne la descripción del contexto interno y externo de la institución; la identificación, análisis, evaluación y tratamiento de los riesgos, permitiendo al gestor y a su equipo, el establecimiento del nivel de prioridad y abordaje de cada riesgo identificado, posibilitando la formulación de estrategias de corto, mediano y largo plazo, para evitar los efectos de los riesgos identificados, aumentando la capacidad de prevención de cada institución museológica.

Es válido destacar que la mitigación de los agentes de riesgos muchas veces está vinculada a los cuidados del envoltorio, es decir, a las edificaciones que resguardan los acervos. Estas, en la mayoría de los museos brasileños, son construcciones adaptadas, casas históricas que poseen una serie de limitaciones relativas a la instalación de barreras. Por lo tanto, gestionar los riesgos es una iniciativa procesal y continua.

La tragedia ocurrida el día 2 de septiembre de 2018 en el Museo Nacional, la institución museológica más antigua de Brasil, alertó a la sociedad brasileña y a los organismos de control y de fiscalización en el sentido de la necesidad de la elaboración del plan de gestión de riesgos por parte de los museos. De este modo, es necesario prestar atención a todos los riesgos a los cuales dichas instituciones están expuestas y enfrentar los desafíos de un país de dimensiones continentales, diverso y desigual.

Que esta tragedia promueva la transformación de la gestión de riesgos, que involucra todo un proceso de musealización en planificación estratégica, y que los museos pasen a actuar

ya no con iniciativas aisladas, sino de forma integrada, optimizando los recursos y cumpliendo su función social de modo eficiente.

Las llamas que destruyeron el patrimonio que estaba bajo la tutela del Museo Nacional no pueden repetirse. Para ello, es fundamental unir los esfuerzos internos y externos, para que los aspectos sociales, políticos y económicos sean evaluados en conjunto con los procedimientos técnicos, manteniendo de este modo una sinergia orientada hacia la preservación del patrimonio museológico. *m*

REFERENCIAS

- ABNT NBR. ISO 31000: 2009. Gestão de Riscos – Princípios e Diretrizes.
- ABNT. ISO GUIA 73: 2009. Gestão de Riscos – Vocabulário.
- BRADLEY, Susan M. Os objetos têm vida finita? En *Conservação: conceitos e práticas*. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2001.
- BOYLAN, Patrick J. (coord.). *Como gerir um museu: manual prático*. Brodowski, SP: Associação do Museu Casa de Portinari; São Paulo: Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 2015.
- BRASIL. Lei 11.904, 14 de enero de 2009. Instituye el Estatuto de Museos y dicta otras medidas. Disponible en: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm [Fecha de acceso: 30-09-2019].
- -----. Lei 11.906, 20 de enero de 2009. Crea el Instituto Brasileño de Museos – IBRAM, crea 425 (cuatrocientos veinticinco) cargos efectivos del Plan Especial de Cargos de la Cultura, crea Cargos en Comisión del Grupo Dirección y Asesoramiento Superiores - DAS y Funciones Gratificadas, en el ámbito del Poder Ejecutivo Federal y dicta otras medidas. Disponible en: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11906.htm [Fecha de acceso: 30-09-2019].
- CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. *Gestão de Museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento*. Porto Alegre: Medianiz, 2013.
- DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria do Estado da Cultura, 2013. Disponible en: http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf. [Fecha de acceso 30-09-2019].
- IBERMUSEUS; ICCROM. (2017) Guia de Gestão de Riscos para o Patrimônio Museológico. Disponible en: https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-01/guia_de_gestao_de_riscos_pt.pdf. [Fecha de acceso: 30-09-2019].
- IBERMUSEUS. *Ensaios do Seminário Oficina em gestão de riscos ao patrimônio museológico*. Brasília: Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação a Ciência e a Cultura; Programa Ibermuseus, 2014.
- IBRAM. *Museus em Números/Instituto Brasileiro de Museus*. Brasília: IBRAM, 2011. Disponible en: https://www.museus.gov.br/museus-em-numeros/. [Fecha de acceso: 30-09-2019].
- -----. *Programa para a Gestão de Riscos ao Patrimônio Musealizado Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Museus, 2013. Disponible en: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/09/Gestao_de_riscos_Portugues_2017.pdf. [Fecha de acceso: 30-09-2019].
- -----. *Cartilha Gestão de Riscos ao Patrimônio Musealizado Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Museus, 2013. Disponible en: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/10/cartilha_PGRPMB_web.pdf. [Fecha de acceso: 30-09-2019].
- -----. *Subsídios para a elaboração de planos museológicos*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2016. Disponible en: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Subs%C3%ADdios-para-a-elabora%C3%A7%C3%A3o-de-planos-museol%C3%B3gicos.pdf. [Fecha de acceso: 30-09-2019].
- THE COUNCIL FOR MUSEUMS, ARCHIVES AND LIBRARIES. Segurança de museus. *Roteiros técnicos*, nº 4. São Paulo: Edusp; Vitae, 2003. Disponible en: http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/download_arquivo/roteiro4.pdf. [Fecha de acceso: 30-09-2019].
- -----. Conservação de Coleções. *Roteiros técnicos*, nº 9. São Paulo: Edusp; Vitae, 2005. Disponible en: http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/download_arquivo/roteiro9.pdf. [Fecha de acceso: 30-09-2019].
- ONO, Rosária; MOREIRA, Kátia. *Segurança em Museus*. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto Brasileiro de Museus, 2011. 166 p. (Cadernos Museológicos – vol. 1). Disponible en: http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/08/Seguranca-em-Museus.pdf. [Fecha de acceso: 30-09-2019].
- SPINELLI, Jayme; PEDERSOLI JR, José Luiz. Biblioteca Nacional: plano de gerenciamento de riscos: salvaguarda & emergência. Ed. rev. – Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, c 2010. Disponible en: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasgerais/drg_plano_risco_por/drg_plano_risco_por.pdf. [Fecha de acceso: 30-09-2019].

PUBLICACIONES



VOLUMEN 1 DEL FANZINE DEL MGMV

Museo Gabriela Mistral de Vicuña (MGMV)

Uno de los objetivos de esta publicación virtual es dar voz a los fanáticos de Gabriela Mistral en la Región de Coquimbo, pero también en Chile y el mundo. Sin afanes academicistas, el fanzine busca reunir textos de distinto origen escritos en torno a la historia oficial y extraoficial de Mistral, así como acerca de su intelectualidad precursora y postulados vanguardistas.

Con la idea de seguir creciendo y transformarse en una experiencia multimedia, esta edición del fanzine incluye tres contenidos que refieren a una Gabriela digital, además de otras ocho colaboraciones.

–

Formato digital, 26 páginas.
Disponible en: https://www.mgmistral.gob.cl/634/articles-87194_archivo_01.pdf



ELLAS HABLARON EN LA HORA DEL MUSEO

Museo Histórico Nacional (MHN)

Esta publicación —realizada por el MHN con la colaboración del Sistema de Equidad de Género del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural— es una selección de 11 entrevistas radiales efectuadas en el programa "La Hora del Museo", que Radio Usach emite desde 2012.

Los temas tratados son el resultado de variadas investigaciones en que las profesionales han abordado desde diversos enfoques históricos la participación de la mujer en una sociedad marcadamente masculina. Las invitadas dan cuenta de diferentes problemáticas en torno a las mujeres, tales como la lucha por sus derechos políticos, la relación con sus cuerpos, sus oficios y la vida cotidiana.

–

Formato impreso y digital, 144 páginas.
Disponible en: https://www.mhn.gob.cl/618/articles-89102_archivo_01.



INFORME PRELIMINAR SOBRE LA SITUACIÓN DE LOS MUSEOS EN CHILE 2017

Registro de Museos de Chile (RMC)

Este documento de trabajo da cuenta del escenario museal en el país, al recoger y sistematizar datos de 218 museos registrados hasta el 31 de diciembre de 2017 en el Registro de Museos de Chile.

El RMC es la plataforma virtual de los museos de Chile y cuenta con un directorio en línea de las entidades museales del país, con sus características y servicios más relevantes. Su principal objetivo es levantar información crítica sobre la situación de estas instituciones para la construcción de un panorama de los museos en Chile, contribuyendo así a la elaboración de políticas públicas para el sector.

–

Formato digital, 24 páginas.
Disponible en: http://www.registromuseoschile.cl/663/articles-84556_archivo_01.pdf



GÉNERO, ROLES Y ESPACIOS: ¿CUÁNTO PASADO TIENE EL PRESENTE?

Museo Regional de Rancagua (MRR)

Este libro es el primero de la serie Imaginarios, la cual busca visibilizar el trabajo de las áreas de educación de los museos del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. En esta ocasión estuvo a cargo de la encargada de educación del MRR, Karla Rabi, y presenta la sistematización de experiencias de trabajo con siete colegios de la Región de O'Higgins.

Mediante diversos métodos de opinión, 330 participantes —niñas, niños y jóvenes— reflexionaron acerca de los cambios y las continuidades que manifiestan los estereotipos de género en nuestra sociedad, así como también respecto de quiénes ocupan el espacio público y privado y qué tan equitativo es el acceso a ellos.

–

Formato impreso y digital, 110 páginas.
Disponible en: https://www.museorancagua.gob.cl/677/articles-87614_archivo_01.pdf

PANORAMA



La Presidenta de la República, Michelle Bachelet, encabezó la ceremonia de apertura del Museo de Aysén.

MUSEO DE AYSÉN ABRE SUS ESPACIOS PATRIMONIALES A LA COMUNIDAD

Tras dos años de trabajo de restauración de los antiguos inmuebles de la Sociedad Industrial de Aysén (SIA) y de construcción de infraestructura, el Museo de Aysén inició un período de apertura parcial. A partir del 5 de enero, se abrió el acceso al sector que concentra los edificios patrimoniales de la SIA, declarados Monumento Histórico Nacional y emplazados en un parque de más de dos hectáreas.

También se abrió a público la exhibición permanente *La pulpería* —recreación de este tipo de almacén de ramos generales— para dar cuenta del uso original del edificio y abordar así el sistema de concesiones como la primera forma oficial de habitar el territorio de Aysén; la historia de la SIA y su significancia para el poblamiento de la región, así como la importancia de la ganadería ovina, entre otros temas.

La segunda etapa, que corresponde al nuevo edificio y presenta la exhibición regional permanente, espera ser inaugurada a comienzos de 2019.

El Museo Regional de Aysén es construido e implementado íntegramente con financiamiento del Gobierno Regional de Aysén y su Consejo Regional.



Exhibición temporal *Imaginario del Maule*, en el CCLM.

MUSEO DE TALCA EN EXPANSIÓN

Con casi cien años de trayectoria, el Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca alberga una amplia colección que da cuenta de la historia de la Región del Maule y sus habitantes. Aunque se encuentra cerrado a público —por los daños causados por el terremoto de 2010—, sigue activo por medio de investigaciones, publicaciones, exhibiciones temporales y otras actividades con la comunidad.

Una de esas iniciativas es Museo de Talca: Colecciones que cuentan historias, resultado del trabajo conjunto de la Subdirección Nacional de Museos, la Coordinación de Política Digital y el equipo del Museo de Talca. Esta plataforma, lanzada en mayo, permite conocer de manera virtual parte significativa de la colección, que incluye pinturas, muebles, fotografías, armas, objetos de uso cotidiano, joyas mapuche, entre otras piezas.

Además de desplegarse en el sitio web, parte de la colección del Museo viajó a Santiago para ser expuesta en la muestra *Imaginario del Maule*, que a fines de mayo inauguró la Galería Patrimonio Chile del Centro Cultural La Moneda.

Finalmente, a mediados de agosto de 2018 y tras haber obtenido los permisos necesarios por parte de la Municipalidad de Talca, se iniciaron las obras de recuperación del Museo, que incluyen la reparación mayor, la conservación, el reforzamiento estructural y la habilitación del inmueble. El trabajo, financiado por el Gobierno Regional del Maule mediante el Fondo Nacional de Desarrollo Regional, tiene un costo aproximado de mil millones de pesos y se proyecta será entregado durante 2019.



Foto: El Mostrador Cultura.

MUSEO LA LIGUA RECIBE PREMIO GRETE MOSTNY

En el marco de las decimocuartas Jornadas Museológicas Chilenas, el Museo La Ligua recibió el "Premio Grete Mostny a las Buenas Prácticas Museológicas", otorgado por primera vez por el Comité Chileno de Museos (ICOM Chile).

El galardón reconoce el trabajo desarrollado en torno al programa intercultural "Aprendiendo de nuestros antepasados", iniciativa que busca difundir la diversidad cultural presente en el territorio, acercar a niñas y niños al legado cultural de los pueblos originarios y resignificar el aporte cultural de los pueblos indígenas del valle de La Ligua.

En esta primera versión del premio participaron 13 museos de distintas ciudades del país, privados y públicos, y todas las instituciones finalistas fueron de la Región de Valparaíso. Recibieron también menciones honrosas el Museo de Historia Natural de Valparaíso y el Museo Histórico-Arqueológico de Quillota.



Visita mediada en nuevo espacio patrimonial del MBVM.
Foto: Felipe Infante, archivo SNM.

MUSEO BENJAMÍN VICUÑA MACKENNA INAUGURA NUEVA PROPUESTA MUSEOGRÁFICA

Cuando a fines de 2017 su muestra permanente cumplía casi veinte años, el Museo Benjamín Vicuña Mackenna (MBVM) cerró sus puertas con el objetivo de comenzar los trabajos de renovación y actualización tanto de la exhibición permanente como de su espacio patrimonial.

Meses más tarde, y en el marco del Día Internacional de los Museos, el espacio patrimonial abrió sus puertas al público con una nueva museografía. Declarado Monumento Histórico en 1992, este es el único lugar original que se mantiene de la casa quinta de Benjamín Vicuña Mackenna, y es donde quien fuera Intendente de Santiago (1872-1875) tenía su biblioteca, archivo y museo personal.

La nueva museografía, tanto del espacio patrimonial como de la muestra permanente, busca relevar y conectar el legado urbano de Vicuña Mackenna con nuestro presente.



Participantes en el MUSEF, sede del encuentro, en La Paz.

LA SNM Y EL RMC EN I ENCUENTRO INTERNACIONAL DE MUSEOS EN BOLIVIA

Con el objetivo de generar un espacio para la reflexión y el diálogo en el campo de la museografía a nivel regional, el Gobierno Municipal de La Paz, la Fundación Visión Cultural e ICOM Bolivia organizaron el I Encuentro Internacional de Museos. El evento, bajo la temática de gestión y nuevas narrativas, se llevó a cabo entre el 25 y 27 de julio de 2018 y reunió 38 conferencias, 11 paneles temáticos, cinco talleres, tres mesas de trabajo y participantes de ocho países.

Durante la primera jornada, el equipo de la Subdirección Nacional de Museos (SNM) –compuesto por María Paz Undurraga, encargada del área de Estudios, y Elizabeth Mejías, coordinadora del Registro de Museos de Chile (RMC)– expuso sobre los conceptos y las prácticas que han permitido el desarrollo del RMC, así como sus resultados y perspectivas.

Por una parte, la presentación profundizó en la importancia de esta plataforma para el acercamiento de los museos a la ciudadanía, la generación de un trabajo colaborativo entre las instituciones del sector y la construcción de políticas públicas relacionadas. Por otra, dio cuenta de cómo esta iniciativa se enmarca en el proceso de cambio institucional que ha implicado la creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.



MEMORIA CHILENA PUBLICA MINISITIO "LOS MUSEOS EN CHILE"

En el marco del trigésimo aniversario desde la primera edición de la revista *Museos* y coincidiendo con los 36 años que en agosto de 2018 celebró la Subdirección Nacional de Museos (SNM), Memoria Chilena publicó el minisitio "Los museos en Chile (1929-1988)", que destaca un conjunto de acciones que impulsaron la profesionalización de la actividad museística en nuestro país.

La iniciativa fue fruto de un trabajo colaborativo entre Memoria Chilena y la SNM, desde donde surgió la investigación. En el contexto de la reconstrucción de la propia historia institucional, se profundizó en la búsqueda y sistematización de datos, tras evaluar que existía una carencia de información pública respecto del desarrollo de los museos chilenos.

Mediante una serie de objetos digitales, el minisitio presenta varios hitos en relación con la historia de los museos en Chile —la creación de la Asociación de Museos de Chile, el Centro Nacional de Museología, la Mesa de Santiago, entre otros—, en el período que va desde la creación de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) en 1929, hasta la publicación de la revista en 1988.

La revista *Museos* es la única publicación periódica referida a museos en Chile y una de las más antiguas y vigente de Hispanoamérica. En sus treinta años, ha permitido conservar una memoria museológica del país y, en ese sentido, los primeros 25 números que Memoria Chilena presenta digitalizados constituyen la posibilidad de acceder al trabajo realizado entre 1988 y 2001 que, hasta ahora, no estaba disponible como conjunto.



Museo Regional de Aysén. Foto: Facebook MDMN.

MUSEOS DE MEDIANOCHE EN TODO CHILE

Más de setenta mil visitas tuvieron los casi 160 espacios culturales que a lo largo del país formaron parte de Museos de Medianoche (MDMN), en la jornada que desplaza a la de 2017 al instalarse como la más amplia y exitosa desde su creación.

MDMN nació el año 2002 reuniendo a museos públicos y privados en el barrio Lastarria de Santiago, con el objetivo de ofrecer acceso a la ciudadanía a sus colecciones en un horario fuera del habitual y de forma completamente gratuita. Gradualmente se fue ampliando a otros espacios y ciudades y desde 2014 la Subdirección Nacional de Museos coordina la iniciativa en regiones diferentes de la Metropolitana. Así, en los últimos cuatro años, se ha experimentado la consolidación y aumento en el número participantes (desde 35 el 2014 a 156 el 2018) y de visitas (de 11.308 en 2014 a 71.087 en 2018) a nivel nacional y por región.

MDMN convoca a museos y espacios culturales a ser parte de este evento que fomenta la generación de circuitos culturales en todo el país, fortalece los vínculos entre organizaciones de distintas regiones, dependencias y características, y colabora con la conformación de un sector de museos en el país.

CIFRAS

El presupuesto de la Subdirección Nacional de Museos (SNM) para el año 2018 fue de **$3.183.970.000** para funcionamiento y proyectos de desarrollo. No considera recursos humanos.

Los museos SNM recibieron **1.390.952** usuarios en 2018. La dotación de funcionarios en los 24 museos fue de **269**, es decir, 5.170,8 visitantes por cada funcionario.

Las actividades de extensión de los museos SNM alcanzaron a **2.693** durante el 2018, beneficiando a **166.528** personas, un promedio de 62 usuarios por cada actividad. Entre estas actividades destaca la presentación de 244 exposiciones, tanto temporales como itinerantes, en los 23 museos abiertos al público[1] en el año 2018.

Los museos SNM recibieron un total de **5.636** delegaciones durante 2018, que reúnen a **176.120** usuarios, de los cuales el 82,4% corresponde a estudiantes entre educaciones Inicial, Básica y Media, y enseñanza Superior, tanto técnica como profesional (145.121 educandos).

El 81% de los usuarios en delegación (142.263) recibió servicio especializado por parte de las áreas educativas de los museos, tales como charla introductoria o motivación inicial, visita guiada, taller, clase en materia específica u otros como cuentacuentos, títeres, atención del grupo en sala didáctica o de animación.

108.155 objetos pertenecientes a las colecciones de nuestros museos han sido identificados en el Sistema Único de Registro (SURDOC) y de ellos **90.995** son registros con imágenes. Una muestra significativa puede ser consultada en la plataforma *www.surdoc.cl*.

USUARIOS MUSEOS REGIONALES Y ESPECIALIZADOS, SEGÚN MESES AÑO 2018

ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO
184.862	238.430	92.867	78.108	112.580	73.224	119.329

AGOSTO	SEPTIEMBRE	OCTUBRE	NOVIEMBRE	DICIEMBRE	TOTAL
86.240	85.059	108.213	130.875	81.165	1.390.952

USUARIOS MUSEOS REGIONALES Y ESPECIALIZADOS AÑO 2018, SEGÚN TIPO DE USUARIOS

USUARIOS EXPOSICIONES INDIVIDUALES / COLECTIVOS		BIBLIOTECA	ACTIVIDADES DE EXTENSIÓN	SERVICIOS PROFESIONALES	TOTAL
1.028.668	176.120	15.586	166.528	4.050	1.390.952
74%	12,7%	1%	12%	0,3%	100%

1. El Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca se encuentra en proceso de restauración del edificio y el Museo Regional de Aysén en etapa de habilitación de la exhibición permanente.

SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS

Alan Trampe Torrejón
Subdirector Nacional de Museos

Liliana Nahuelfil Matus
Asistente del Subdirector

Ruth Sáez Moreno
Asistente administrativa

Nuccia Astorga Maturana
Asistente de apoyo

ÁREA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

María Irene González Pérez
Encargada Área de Administración y Finanzas

Leonardo Marchant Cornejo
Profesional de apoyo

Daniela Torres Salinas
Profesional de apoyo

ÁREA DE COMUNICACIONES Y PUBLICACIONES

Andrea Torres Vergara
Encargada de Comunicaciones y Publicaciones

ÁREA EDUCATIVA

Irene De la Jara Morales
Encargada Área Educativa

ÁREA DE ESTUDIOS

María Paz Undurraga Riesco
Encargada Área de Estudios

Elizabeth Mejías Navarrete
Registro de Museos de Chile

Diego Milos Sotomayor
Profesional de apoyo

ÁREA DE EXHIBICIONES

Andrea Müller Benoit
Encargada Área de Exhibiciones

Magdalena Araus Sieber
Profesional de apoyo

Natalia Hamilton Silva
Profesional de apoyo

Javiera Maino González
Profesional de apoyo

ÁREA DE GESTIÓN Y PROYECTOS

Mario Castro Domínguez
Encargado de Gestión y Proyectos




Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio
Gobierno de Chile