museos

#43

2024



En portada:
Jacinta Besa, *Habitar la memoria I, previo al derretido*
Plasticina sobre acrílico, 40 x 70 cm

La obra representa un conjunto de caramelos cojín de anís, algunos enteros, otros a medio mascar. Estas golosinas fueron populares especialmente en la década de los ochenta, junto con otras como los gajos o los tronquitos.

museos
#43

2024

Subdirección Nacional de Museos

SERPAT
Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Gobierno de Chile

Museos #43 (2024)
ISSN: 0716-7148

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Carolina Arredondo Marzán

Subsecretaria del Patrimonio Cultural
Carolina Pérez Dattari

Directora Nacional del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural
Nélida Pozo Kudo

Director
Alan Trampe Torrejón
Subdirector Nacional de Museos

Editora
Andrea Torres Vergara

Comité editor
Equipo Subdirección Nacional de Museos

Diseño y dirección de arte
Paola Irazábal - Estudio PI
www.estudiopi.cl

Obra portada
Jacinta Besa

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

SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS

Alan Trampe Torrejón
Subdirector Nacional de Museos

Liliana Nahuelfil Matus
Asistente del Subdirector

Evelin Nilo Osses
Asistente administrativa

Nuccia Astorga Maturana
Asistente de apoyo

ÁREA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS
Daniela Torres Salinas
Profesional de apoyo

Leonardo Marchant Cornejo
Profesional de apoyo

Paulina Contreras Cheuquehuala
Profesional de apoyo

Romina Estroz Castro
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

Francisca Contreras Carvajal
Encargada ZEM

ÁREA DE ESTUDIOS
Elizabeth Mejías Navarrete
Encargada área de Estudios

Candela Arellano Gallardo
Profesional de apoyo

Diego Valenzuela Gómez
Profesional de apoyo

ÁREA DE EXHIBICIONES
Andrea Müller Benoit
Encargada área de Exhibiciones

Javiera Maino González
Profesional de apoyo

Carolina Gumucio Mallat
Profesional de apoyo

Nicole González Herrera
Profesional de apoyo

ÁREA DE GESTIÓN Y PROYECTOS
Alejandra Cortés Tapia
Encargada de Gestión y Proyectos

museos

La revista *Museos* es la publicación oficial de la Subdirección Nacional de Museos desde 1988. Su edición anual responde a la necesidad de reconocimiento, valoración y promoción de la indispensable labor que realizan los espacios museales en nuestro país.

Pretende ser un medio de transmisión de conocimientos y experiencias que pongan de manifiesto la diversidad de los museos, su acción como agentes del desarrollo social y de protección del patrimonio. Pone a disposición un espacio para el intercambio y el diálogo entre quienes trabajamos en y con museos, y también con quienes se interesan por los temas que estas entidades abordan.

Museos publica artículos, ensayos, estudios, reseñas y datos estadísticos del campo museal en Chile y la región iberoamericana, cuyo contenido se inscriba dentro del año de edición.

Toda la información de la revista y números anteriores en https://www.museoschile.gob.cl/revista-museos

Contenidos



06 PRESENTACIÓN

08 ESPECIAL: PERSPECTIVAS AFECTIVAS PARA REPENSAR LOS MUSEOS

10 Los museos también pueden ser afectivos – Irene De la Jara y Francisca Contreras

14 Taller de huerta – Museo Palmira Romano
Mujeres, más allá del maniquí – Museo de Bomberos de Santiago
El té de los recuerdos – Museo Histórico de Placilla
M.I CIVUR. Muestra itinerante – Centro Interactivo de Vulcanología de la Región de la Araucanía

24 Red de Museos en Calma: Trabajo colaborativo para la inclusión de personas autistas – Viviana Vergara y Javiera Sepúlveda

32 Con.Fe.Herencia: Energía-museo... o de cómo mediar la imaginación transformadora. Hacia el compromiso social y la incidencia po(é/lí)tica – Germán Paley

44 NACIONAL

44 Museo Territorial Yagan Usi: Un *akar* para la memoria viva del pueblo yagán – Alberto Serrano y Nicole González

54 Un guion para *Lepün Kuifi Kimün*, un espacio para el encuentro en torno a la platería – Macarena Murúa y Paloma Molina



Contenidos

64 Zona Educativa de Museos: Un nuevo ecosistema digital para la educación museal en Chile – Francisca Contreras

74 De los datos a la acción: Mentorías como estrategia para el vínculo con visitantes – Candela Arellano, Diego Valenzuela y Paula Vergara

80 ANIVERSARIOS DE MUSEOS

84 INTERNACIONAL

Estrategias de prevención y protección contra robos y otras acciones intencionales en museos – Claudio Gómez y Michel De L'Herbe

96 PUBLICACIONES

Reseñas



99 PANORAMA



Museo de Historia Natural de Valparaíso reabrió sus puertas tras restauración y con compromiso sostenible
Se inauguró Museo de Bolsillo Violeta Parra
Día de los Patrimonios 2024: 25 años de historias
Se realizó Primer Seminario de Prácticas Culturales Inclusivas
Reabrió el Museo de Santiago Casa Colorada
Nuevas Política de Educación Artística y Política de Educación Patrimonial
En Lima se desarrolló el 11.º Encuentro Iberoamericano de Museos
Elegido anteproyecto ganador en concurso de arquitectura para el nuevo Museo Rapa Nui

105 FONDO PARA EL MEJORAMIENTO INTEGRAL DE MUSEOS. CONVOCATORIA 2024

108 PANORAMA DE LOS MUSEOS EN CHILE 2024

“La idea de homologar el acceso gratuito de estos museos con el de las bibliotecas públicas [...] y hacerlo en el marco de la propuesta de gratuidad para la educación que en esos momentos se estaba gestando, hizo sentido a la decisión [...]”.

Presentación

En 2024 se conmemoran 10 años de uno de los hitos más relevantes de los últimos tiempos para los museos públicos dependientes del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, en ese entonces, de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam). Me refiero al anuncio de la gratuidad para la red de museos estatales que realizó la presidenta Michelle Bachelet en el marco de la inauguración del renovado Museo de Historia Natural de Valparaíso en noviembre de 2014.

La discusión respecto a la gratuidad de los museos estatales dependientes de la Dibam se desarrollaba hace años, pero no había sido posible de poner en funcionamiento por diversas razones. La idea de homologar el acceso gratuito de estos museos con el de las bibliotecas públicas, aportar a una actividad cultural que eliminaba una de las principales brechas de acceso –señalada por los propios usuarios en diferentes encuestas– y hacerlo en el marco de la propuesta de gratuidad para la educación que en esos momentos se estaba gestando, hizo sentido a la decisión que se comenzaría a implementar en marzo de 2015.

Tras una década podemos afirmar, sin dudas, que la medida ha sido altamente exitosa, aumentando el número de personas que ingresan a estos museos y, más interesante aún, generándose una mayor cercanía y sintonía con públicos que se han ido haciendo cada vez más asiduos. En la actualidad, el 72% de los espacios museales inscritos en el Registro de Museos de Chile, públicos y privados, señala que su acceso es gratuito.

En estos 10 años ha continuado la labor de derribar más barreras en el acceso, y este número 43 de la revista *Museos* releva, en su especial, el potencial del museo como un espacio seguro, acogedor y empático, donde los afectos acompañan y complementan la oferta integral que estas instituciones ponen a disposición de las personas. Un acercamiento conceptual y varios ejemplos prácticos dan cuenta de esta nueva línea de trabajo que paulatinamente los museos han ido entendiendo y aprovechando para mejorar su gestión y seguir aportando al mejoramiento de la calidad de vida.

En el mes de enero de 2024 se hizo entrega a la comunidad de la remozada exhibición permanente del Museo Territorial Yagan Usi que, luego de un trabajo de tres años, pone a disposición una propuesta curatorial y expositiva desarrollada con la activa participación de las comunidades yagán. Esta acción se enmarca dentro del Plan Nacional de Mejoramiento Integral de Museos, liderado por la Subdirección Nacional de Museos, que próximamente celebrará un cuarto de siglo desde su primera implementación.

En noviembre de este año ocurrió la apertura de Lepün Kuifi Kimün, un espacio para el encuentro en torno a la platería en Los Ángeles, Región del Biobío. Un artículo de la revista recoge el proceso de elaboración del guion, en el cual cumplió un rol clave el destacado *rütrafe* Juan Painecura Antinao.

También en esta edición se da cuenta de los avances de dos líneas de trabajo que lleva adelante el equipo de la Subdirección Nacional de Museos, como son la Zona Educativa de Museos y las mentorías, acompañamiento técnico a los equipos de los museos para generar vínculos a largo plazo con sus visitantes.

Por último, se suma un interesante artículo que revisa estrategias de prevención y protección contra robos y otras acciones intencionales en museos.

Alan Trampe Torrejón
Subdirector Nacional de Museos
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural



"Algo maravilloso está ocurriendo": afiche de Imprenta Rescate impulsada por Leandro Jacob en el Asalto Editorial del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, año 2016. Fotografía: Germán Paley.

Especial

Perspectivas afectivas para repensar los museos

Esta edición de la revista *Museos* busca recoger y examinar parte de lo que se ha denominado el 'giro afectivo' en los museos, cuestión que no es nueva, pero que durante 2024 y en años previos se ha venido identificando y aplicando de manera más decidida.

La sección especial comienza con una introducción titulada "Los museos también pueden ser afectivos" —elaborada por Irene De la Jara, encargada del área Educativa de la SNM, y Francisca Contreras, encargada de la Zona Educativa de Museos (ZEM) —, que brinda una estructura conceptual a la incorporación del enfoque afectivo en el trabajo de las áreas de educación de los museos. En un correlato práctico, se presentan cuatro experiencias de distintos espacios museales con sus comunidades, que ellos mismos han considerado como afectivas.

Luego, Viviana Vergara, del Museo Ciudadano Vicuña Mackenna, y Javiera Sepúlveda, del Museo Interactivo Mirador (MIM), se refieren a la creación de la Red de Museos en Calma, iniciativa para pensar el museo desde la perspectiva del espectro autista, que comenzó con MIM en Calma y que se extendió después a otros museos. Sus primeras actividades como red se llevaron adelante durante 2024 con varias instituciones más que se fueron sumando.

Además, reproducimos de manera íntegra la conferencia "Energía-museo… o de cómo mediar la imaginación transformadora", del arteducadore Germán Paley, en torno a la posibilidad del museo humano y una museología de los afectos. Esta exposición fue parte de la jornada de clausura del 11.º Encuentro Iberoamericano de Museos, realizado en Lima, Perú, y cuyo lema y marco fue "Aprendizajes, afectos y memorias" (reseñado en la página 103 de este número).

Por cierto, no es casual que las aproximaciones tanto teóricas como prácticas provengan de las áreas de educación de los museos, pues es principalmente por medio de sus trabajadoras y trabajadores, en la *mediación*, cuando el museo se vuelve inevitablemente humano. Esto conlleva la posibilidad de que se establezcan conexiones afectivas entre las personas, las comunidades y los patrimonios; los museos se hacen permeables y se transforman en espacios que acogen.

Aludiendo a esa potencia, en la portada de esta edición estamos reproduciendo la obra *Habitar la memoria I, previo al derretido*, de la artista chilena Jacinta Besa. En ella —mediante su reconocido trabajo con plasticina— replica caramelos de antaño asociados a una infancia vivida en las décadas del setenta y ochenta del siglo pasado, trayendo al presente sensaciones y recuerdos que, aunque pueden referir a personas y lugares específicos, constituyen una memoria colectiva.

Finalmente, en este número materializamos el ajuste quinquenal al diseño de la revista, a cargo de la diseñadora Paola Irazábal. Esta adaptación busca no solo actualizar algunos elementos estéticos de la publicación, sino también procurar que *Museos*, en su forma y contenido, siga siendo un espacio acogedor para todas las personas que conforman su entorno.

Los museos también pueden ser afectivos

Irene De la Jara Morales
Francisca Contreras Carvajal

Área de Educación
Subdirección Nacional de Museos

La afectividad es una dimensión que cruza a la humanidad: afectamos y nos sentimos afectados. Hacer consciente que nuestras acciones, gestos o palabras tienen consecuencias y resultados en las demás personas, nos ayudaría a comprender la relevancia de detenernos a pensar con calma y profundidad de qué manera las colecciones, las metodologías, los programas o los dispositivos influyen en el ánimo y bienestar de los grupos humanos. Expresiones como contrahegemonía, giros afectivos o espacios polifónicos comienzan a dar una estructura conceptual (y afectiva) a esta forma de hacer museo donde lo colectivo, lo marginado y el bienestar empiezan a estar en el centro de la discusión.

La educación ha tenido siempre un papel importante en los museos, consolidándose, en los últimos 30 años, como el principal medio para el cumplimiento de su rol social. Mediante distintas prácticas educativas, los museos se conectan con las comunidades, tanto para dar cuenta de su contenido como para generar espacios de encuentro, diálogo y creación de sentido sobre lo que allí se cuenta. En ese contexto, el área Educativa de la Subdirección Nacional de Museos (SNM) cumple una función en el desarrollo de acciones muy variadas para contribuir al fortalecimiento de prácticas significativas enmarcadas en la historia y en los territorios a los que los museos tributan su quehacer, y también para potenciar la producción de conocimiento local que pueda dialogar con otros tipos de saberes. En esta misma línea, el Área genera sus propios estudios, consultas e informes con el fin de tener una panorámica en ámbitos tan diversos como género, infancia, patrimonio, arte, evaluación, entre otros. De este modo, promueve algunos talleres en aspectos considerados relevantes en la gestión educativa y que, mediante estos estudios, han sido diagnosticados como espacios que deben ser fortalecidos.

Desde su creación, en la década de los ochenta hasta el año 2015, el área Educativa de la SNM tuvo como principal responsabilidad promover la educación en museos estatales, los que en la actualidad suman 24. Con la implementación de la Política Nacional de Museos y con la creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (la ex Dibam) en 2018, esta situación cambió y hoy abarca a las más de 470 instituciones activas a lo largo del territorio nacional, inscritas en el Registro de Museos de Chile (RMC).

Frente a este escenario, los equipos educativos de museos se vuelven muy relevantes, pues son el nexo entre la institución y la ciudadanía, instancia en la que, muchas veces, se ponen en cuestionamiento las perspectivas y los relatos de los museos por su carácter occidental, adultocéntrico, masculino, etc., identificándose exclusiones, subordinaciones y omisiones, lo que va conformando un determinado imaginario del mundo, desde la niñez. Develar estas cuestiones no es otra cosa que incorporar un enfoque afectivo al trabajo educativo, en la medida que se reconoce un poder hegemónico en la historia que se narra y se le enfrenta para generar narrativas justas. Pablo Fernández señala, a propósito de este enfrentamiento, que:

> El mecanismo del contra-poder es de contención, conmemoración, recreación. Su fuerza es centrípeta. En primer lugar, actúa como fuerza de contención que impide que el poder rompa los límites de la colectividad pero por este mismo hecho, tiende a ir hacia el centro, a compactarse y cohesionarse convergiendo; es un trabajo,

> no de contraataque, ya que eso equivaldría a rebajarse al mismo nivel que el poder, sino de resistencia [...] (en segundo lugar) [...] El contra-poder contesta la agresión con simpatía, la coerción con libertad, el deber con ocio, el orden con armonía, y así, de alguna manera, rememora y conmemora las condiciones originarias de la fundación de la colectividad [...] Y en tercer lugar y al mismo tiempo, efectivamente, el contra-poder reúne, fusiona, conjunta, lo que el poder iba desparramando, y eso es ya por ello, en sí mismo, la recreación del centro, del origen, de la fundación y de la colectividad.[1]

Una plataforma como la Zona Educativa de Museos (ZEM), sitio que ofrece acceso libre a una amplia gama de recursos que evidencian el alcance de la educación no formal en los museos, y que abarca dimensiones tanto materiales como espirituales; el levantamiento de información a partir de consultas y estudios; la realización de proyectos colectivos como "El objeto querido" y "El museo, una metáfora" (ambos trabajados con las emocionalidades y representaciones de trabajadoras y trabajadores en torno al patrimonio que custodian); entre otros tantos dispositivos, han permitido identificar en esta colectividad una serie de acciones y materiales que buscan activar la participación de las personas estimulando el debate intergeneracional, el pensamiento crítico, el aprendizaje transformador y el desarrollo del conocimiento local y territorial. En la medida que estos ejercicios permitan que lo colectivo se manifieste, ayuden a que se escuche la voz contrahegemónica y apelen al bienestar, podemos decir que se trabaja con un enfoque afectivo. Reconocemos en lo colectivo la posibilidad de la contención, pero también del traspaso amoroso de una memoria contenida en un grupo social cuyo pilar identitario lo constituye el vínculo afectivo. Identificamos la contrahegemonía como esa resistencia a olvidar lo trascendente. Valoramos el bienestar como esa dimensión humana que nos permite construir conjuntamente una idea de futuro y relevar el carácter ético que nos ayuda a actuar en el mundo sin omitir, excluir, lastimar ni subordinar.

Para hacer este cruce entre museos y afectos es necesario remitirse a lo que se ha descrito como el giro afectivo. A partir de, por ejemplo, las lecturas contemporáneas de Spinoza,[2] se ha configurado un marco teórico que cuestiona la primacía del racionamiento cognitivo en los procesos de conocimiento –como lo propone la filosofía cartesiana ("pienso, luego existo"), sin duda muy útil en ciertos tipos de análisis y en la emergencia de la duda y el pensamiento crítico– para relevar también las vivencias físicas que experimentan los cuerpos en contacto con determinados entornos, objetos y otros cuerpos, y que conlleva aprendizajes que no son necesariamente racionales, pero que son igualmente significativos.[3] Es en los años noventa cuando se marca este giro, venido, como diría Claudio Maíz,[4] desde una insatisfacción epistemológica en la cual las dicotomías dejan al cuerpo relegado al plano de lo médico y psicológico.

Sin embargo, y a pesar de querer salirnos de los binarismos y racionalismos que dejan la emocionalidad al margen de la discusión, es importante destacar que cuando hablamos de giro afectivo, no necesariamente referimos

> [...] a un vocabulario unificado ni a un corpus inmediatamente identificable de lecturas filosóficas. Más bien, se trata de un diverso espectro de lenguajes provenientes de paradigmas distintos y a veces contradictorios, que parecen haber encontrado en el estudio de la afectividad una forma de superar distintos *impasses* generados por la institucionalización de discursos originalmente concebidos como disidentes.[5]

Para situarnos entonces, diremos que la afectividad a la que nos referimos se enmarca en la lógica de lo complejo, pues es una dimensión que, evidentemente, se nutre de muchas dimensiones humanas (como la política o la biológica, por ejemplo) y, además, de varias disciplinas, como la neurocientífica o la psicológica. La complejidad, como postura, implica

> [...] el reconocimiento de un principio de incompletud y de incertidumbre. Pero implica también, por principio, el reconocimiento de los lazos entre las entidades que nuestro pensamiento debe necesariamente distinguir, pero no aislar, entre sí. Pascal había planteado, correctamente, que todas las cosas son 'causadas y causantes, ayudadas y ayudantes, mediatas e inmediatas, y que todas (subsisten) por un lazo natural e insensible que liga a las más alejadas y a las más diferentes'. Así es que el pensamiento complejo está animado por una tensión permanente entre la aspiración a un saber no parcelado, no dividido, no reduccionista, y el reconocimiento de lo inacabado e incompleto de todo conocimiento.[6]

En consecuencia, y en el contexto de la educación en museos, la teoría de la afectividad significa romper con dualidades como educador-educando, razón-emoción, material-inmaterial, sabio-ignorante, único-múltiple, etc. Esta visión binaria y rígida –que carece de asidero en otras matrices de conocimiento como las de algunos pueblos originarios latinoamericanos, quienes conciben el mundo de forma integral y relacional entre mente, cuerpo y medio ambiente– comienza también a cuestionarse en la relación con los objetos de nuestra vida. De hecho, el ser humano construye su apego con otros seres humanos, pero eso no excluye que pueda igualmente darse con lugares, mascotas u objetos.

Reconocemos algunas cuestiones en las que la afectividad –como enfoque– puede contribuir a que la experiencia de visitar un museo y entrar en contacto con otras memorias se convierta en una vivencia de bienestar. En primer lugar, se construye desde antes de nacer y nos edificamos en torno a las relaciones que establecemos con las personas. Son los primeros contactos con otros humanos los que crean la huella vincular con que forjamos nuestra historia personal y una determinada matriz de aprendizaje y de comunicación.[7] Si esa afectividad ha sido saludable, veremos el espacio cultural como una oportunidad de seguir creciendo; si ha sido insana,[8] el ambiente podrá convertirse en una amenaza. Un museo afectivo, por lo tanto, debiera constituir un espacio acogedor, cuya narrativa nos haga sentir parte de la historia que se relata, de lo contrario creceremos sintiendo y pensando que somos invisibles. En el caso de las mujeres, por ejemplo, la ausencia de ellas en la producción del arte o de la ciencia en los museos deja, además, a las niñas sin referentes y fortalece la idea de mundo masculino y patriarcal.

En segundo lugar, la afectividad es colectiva, en la medida que, como señala Fernández,[9] se nos presenta como una entidad impersonal y se remonta a un lugar inmemorial al que todos pertenecemos, no obstante, no podemos desconocer su carácter individual en el sentido de que las cosas nos afectan de distinta manera y en distintos niveles; que la afectación en el plano físico y psicológico varía de persona en persona y que, ciertamente, nuestras acciones son también causa de la afectación de otros. ¿Cómo recogemos esta premisa desde los museos? Reconocer que hay un sentipensar colectivo que puede circunscribirse a un territorio o a una comunidad que se une (colectivamente) en torno a una historia, es una oportunidad que tienen los museos para salirse de la historia única, como dispositivo pedagógico para tratar la memoria. En el contexto del patrimonio cultural, estos aspectos se relacionan directamente con los procesos de valoración en los que las comunidades le otorgan significado a lo que reconocen como patrimonial.

En tercer lugar, la afectividad nos permite poner atención a todas las formas de subordinación que puedan construirse sobre la base de discursos hegemónicos. Ese *contra-poder* del que nos habla Fernández nos ayuda a mantener la colectividad y la contención como condición y como norte del quehacer pedagógico y cultural de los museos.

En consecuencia, el museo que recita su contenido para ser vaciado a las personas, sin espacio para el diálogo, la confrontación, el desacuerdo o la alegría de aprender; un museo que posee verdades anquilosadas sin espacios para la revisión y el cuestionamiento permanentes o un museo que omite voces para dejar solo una que impera y manda, no puede ser un museo afectivo. Como señala Esperanza Cerón,[10] el camino pedagógico en una educación democrática es la creación de un escenario en el cual todos los saberes puedan dialogar en una categoría más horizontal. Así entonces, lo que esperamos es "[…] que las relaciones de poder entre sabedores y no sabedores se rompan, y surja de allí una práctica democrática y el reconocimiento de la otredad".[11]

A partir de esta configuración es que destacamos algunas experiencias afectivas de museos, en cuyo desarrollo hay reflexión, anhelo polifónico y mucho cariño.

NOTAS

1 Fernández Christlieb, P., 2000. *La afectividad colectiva*. México, D. F.: Taurus. La cita es de la p. 56.

2 En Bedoya Dorado, C. y N. Molina-Valencia, 2021. "El estudio de las emociones desde el giro afectivo a las prácticas y atmósferas afectivas". *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 12 (2): 928-948. https://doi.org/10.21501/22161201.3516

3 Bedoya Dorado y Molina-Valencia, "El estudio de las emociones desde el giro afectivo a las prácticas y atmósferas afectivas".

4 Maíz, C., 2020. "El 'giro afectivo' en las humanidades y ciencias sociales. Una discusión desde una perspectiva latinoamericana". *Cuadernos del CILHA*, 33: 11-14.

5 Sánchez, I., 2012. "Presentación", en *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, M. Moraña e I. Sánchez, eds., pp. 11-16. Madrid: Iberoamericana. La cita es de la p. 12.

6 Morin, E., 2011. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa. La cita es de la p. 11.

7 Levin, L., 2014. "El diálogo tónico postural: La trama del cuerpo y el lenguaje". *Revista de Psicomotricidad.* http://revistadepsicomotricidad.blogspot.com/2014/04/el-dialogo-tonico-postural-la-trama-del.html

8 En el sentido de afectarnos negativamente en la salud física y psicológica, ocasionando incluso cuadros clínicos. Vaca, Y., J. Calva, C. Villavicencio y W. Rojas, 2023. "Relación entre la afectividad y la conducta de *bullying* en el agresor y la víctima". *Conference Proceedings (Machala)*, 7 (1): 121-135.

9 Fernández Christlieb, *La afectividad colectiva*.

10 Cerón, E., 2011. "Del diálogo de saberes al diálogo de ignorancias. Reflexiones para politizar la acción pedagógica y pedagogizar la acción política". *Sustentabilidad(es)* 4.

11 Cerón, "Del diálogo de saberes al diálogo de ignorancias". La cita es de la p. 2.





Taller de huerta, 28 de diciembre de 2024. Fotografías: Museo Palmira Romano.

TALLER DE HUERTA

MUSEO PALMIRA ROMANO	**Patricia Olmos Colarte, directora**

Período de realización
Los talleres se inauguraron el 14 de mayo de 2021 y se siguen realizando todos los últimos sábados del mes. Son dos jornadas: una en la mañana y otra en la tarde, con una duración de dos horas.

¿Qué objetivos se plantearon?	El taller tuvo como finalidad fomentar el conocimiento sobre prácticas agroecológicas, promover la sostenibilidad ambiental y fortalecer el vínculo de la comunidad con la naturaleza y la producción de alimentos saludables. También se buscó rescatar saberes ancestrales y técnicas tradicionales de cultivo.
¿En qué consistió la actividad?	La actividad incluyó una instancia teórico-práctica en la cual los participantes aprendieron sobre la preparación del suelo, el calendario de siembra, la rotación de cultivos, el compostaje y el cuidado de una huerta agroecológica. Se trabajó con semillas nativas y se realizaron prácticas de siembra en bancales o canteros preparados en el espacio del museo. También se brindaron nociones básicas sobre el cuidado ecológico de las plantas sin el uso de agroquímicos.
¿A quiénes estuvo dirigida?	El taller estuvo dirigido a vecinos y vecinas de la comunidad, estudiantes, familias y público en general interesado en el cultivo sustentable y el aprendizaje de técnicas de huerta casera. Se buscó especialmente involucrar a personas con interés en la educación ambiental. Participan aproximadamente 50 personas por taller.
¿Cuáles fueron los mayores desafíos o dificultades en la implementación? ¿Cómo los abordaron?	Uno de los mayores desafíos al inicio del taller fue la creación de la huerta desde cero. El espacio disponible en el predio del museo requería acondicionamiento: limpiar el terreno, preparar el suelo, diseñar los canteros y organizar el área de cultivo de manera funcional y accesible. Otro reto importante fue consolidar el trabajo comunitario. Si bien había interés por parte de la comunidad, al principio fue necesario fomentar la participación sostenida y la colaboración.

¿Cuáles son las principales lecciones?	Una de las lecciones más significativas fue que, por medio del trabajo colectivo, es posible construir no solo una huerta, sino también un espacio de encuentro, contención y aprendizaje compartido. La experiencia demostró que cuando se priorizan la unidad, el compañerismo y el respeto mutuo, se generan lazos sólidos que fortalecen a la comunidad. El proceso de crear la huerta desde cero sirvió como motor para reunir a personas de distintas edades y trayectorias, que aportaron sus conocimientos, tiempo y energía con un objetivo común. Esta construcción colaborativa no solo facilitó la transmisión de saberes sobre cultivo y sustentabilidad, sino que también promovió el cuidado mutuo y el sentido de pertenencia. Asimismo, se reafirmó el valor de recuperar prácticas tradicionales y de generar espacios educativos donde se combine el hacer con la reflexión, brindando a los participantes no solo herramientas técnicas, sino también contención emocional y social en un entorno abierto y accesible.
¿Por qué considera que su actividad es afectiva?	Porque logró generar vínculos genuinos entre las personas mediante el hacer compartido, el respeto por los tiempos y saberes de cada participante, y la construcción de un espacio donde se valoró tanto el aprendizaje como la escucha y el acompañamiento. La huerta no fue solo un lugar de cultivo de alimentos, sino también de afectos, encuentros y cuidados mutuos. La actividad permitió que cada persona se sintiera parte de un proyecto colectivo, donde su presencia y aporte eran valorados. Esa participación activa y horizontal favoreció la creación de un ambiente cálido y contenedor, en el que florecieron no solo plantas, sino también la confianza, el compañerismo y la solidaridad. En definitiva, fue una experiencia afectiva porque se sembraron relaciones humanas significativas, y se cultivó un espacio donde cada gesto, cada palabra y cada acción compartida fortalecieron el lazo entre quienes participaron.
Otros comentarios	Es importante destacar que este taller no solo dejó aprendizajes sobre la tierra y la siembra, sino que también sembró algo mucho más profundo: la posibilidad de pensar otros modos de habitar lo colectivo. El hecho de que esta experiencia se desarrollara en el espacio del museo también resignificó su rol, convirtiéndolo en un lugar vivo, dinámico, donde la cultura se expresa no solo por medio de objetos del pasado, sino también mediante acciones presentes que fortalecen la comunidad.

MUJERES, MÁS ALLÁ DEL MANIQUÍ

MUSEO DE BOMBEROS DE SANTIAGO (MUBO)

Julieta Rivera Peláez, profesional de Educación y Mediación, MuBo

Período de realización

Durante 2024, los recorridos mediados cada sábado del mes de marzo; el proyecto FMIM y la campaña en redes sociales “Ponle nombre al maniquí” en el transcurso del año.

Objetivos y descripción de la actividad

En el marco del mes de la mujer 2024, se incorporó al guion del museo la historia de las mujeres trabajadoras del Cuerpo de Bomberos de Santiago, enfatizando en la labor de las telefonistas que atienden las llamadas de emergencia.

El objetivo general fue visibilizar el trabajo de las mujeres en la institución, representadas por el maniquí de la operadora telefónica en la sala de telecomunicaciones, y, así, fomentar la inclusión de género en las propuestas de narrativas y diálogos del MuBo.

La actividad contó con tres claros objetivos específicos que fueron:

- Dar cuenta de que el maniquí representa un ícono de la diversificación y profesionalización del trabajo femenino.
- Desmitificar la idea de la ausencia de mujeres dentro de la institución bomberil hasta la llegada de las primeras bomberas en 1998, igualmente reforzando esta última incorporación.
- Reconocer el papel histórico y fundamental de las operadoras telefónicas como parte de la fuerza laboral del cuerpo de bomberos.

Al finalizar el recorrido las y los asistentes participaban de una pequeña actividad de cierre en la cual se les invitaba a escribir una palabra, una frase o un relato en respuesta a la pregunta ¿has superado alguna brecha de género? Las personas escribían su respuesta en un *post it* y lo pegaban en la pizarra del museo de forma anónima. Así, se compartieron y visibilizaron estos testimonios con otros visitantes que no participaron de la actividad, pero que también se sintieron interpelados y animados a leer las respuestas de otras personas.

Paralelamente, en redes sociales se realizó un concurso para bautizar a la maniquí operadora telefónica, tras el cual el nombre ganador fue “Socorro”, quedando bautizada para la posteridad con una identidad y un protagonismo antes inexistentes.

Por último, cabe señalar que desde el MuBo se tenía la intención de incorporar unos paneles informativos junto a Socorro, lo que fue materializado en 2024 gracias a la ejecución de un proyecto ganador del Fondo para el Mejoramiento Integral de Museos (FMIM), que permitió incorporar un texto que contextualiza la labor de las operadoras y una fotografía histórica recientemente donada al Museo.

Todo esto permite, finalmente, extender la mirada con perspectiva de género dentro del recorrido, más allá de las actividades del mes de la mujer.

¿Cuáles fueron los mayores desafíos o dificultades en la implementación? ¿Cómo los abordaron?	Debido a que el principal público del MuBo los sábados son familias con niñas y niños que llegan atraídas por la figura de los “bomberos”, realizar un recorrido con perspectiva de género que pone en valor el rol de las mujeres trabajadoras, resultó un poco difícil dado que no era el foco de las visitas de estas familias. Sin embargo, al estar inserta la iniciativa en el mes de la mujer, le daba sentido y contexto, por lo que, si bien para muchas personas no era el objetivo de la visita, finalmente fue un aspecto que aportó reflexión y contenido a la experiencia museal.
¿Cuáles son las principales lecciones?	Una de las principales lecciones que nos dejó esta experiencia al equipo del MuBo, es que con la atención y el trabajo colaborativo de todas y todos es posible realizar pequeños y significativos cambios, que conducen a mejorar la experiencia del público visitante. Además, las respuestas de las y los visitantes en torno a la pregunta de cierre del recorrido dan cuenta de que las desigualdades de género en el entorno laboral siguen vigentes. La honestidad y potencia de las respuestas recibidas nos hizo reflexionar en torno al valor del museo como agente cultural en el siglo XXI. Aún queda mucho trabajo por realizar para que los museos sean completamente inclusivos y trabajen con enfoque de género, sin embargo, con este proyecto y sus diversos desarrollos, pudimos comprobar, como equipo, que a pesar de que el Museo tiene una historia en clave masculina y que, además, mantiene una exposición permanente, los cambios se pueden lograr.
¿Por qué considera que su actividad es afectiva?	Esta actividad tuvo dos vertientes altamente afectivas. Por un lado, está el impacto que produjo en las y los visitantes, un gran ejemplo fue la participación de un grupo de brigadieres de bomberos, compuesto por niñas y jóvenes, quienes se sintieron incluidas y representadas a lo largo de la visita, lo que las animó a expresarse y compartir sus vivencias, y también a reforzar su identidad como futuras bomberas. Por otro lado, esta actividad dio lugar y reconocimiento a las trabajadoras del Cuerpo de Bomberos de Santiago (CBS), permitiendo que la imagen donada por una exoperadora y sobrina de quien fuera la primera telefonista del CBS, fuera exhibida y puesta en valor en la gigantografía que acompaña a la maniquí Socorro.
Otros comentarios	Si bien el proyecto “Mujeres, más allá del maniquí” comenzó como una propuesta de recorrido a partir de la participación de Julieta Rivera, mediadora del Museo, en la capacitación “La colección del museo con enfoque de género: ¿con qué lupa miramos?”, gracias al trabajo colaborativo y la sinergia de todo el equipo del Museo, la propuesta se amplió y consolidó, convirtiéndose en un hito que enriquece el guion, la exhibición permanente y la experiencia de las y los visitantes del MuBo.



Socorro, la maniquí operadora telefónica. Fotografía: archivo MuBo.

EL TÉ DE LOS RECUERDOS

MUSEO HISTÓRICO DE PLACILLA

Néstor Oyarce, encargado de Mediación

Período de realización
Durante 2024, un primer ciclo entre marzo y abril, y un segundo ciclo entre junio y julio.

Descripción de la actividad

"El té de los recuerdos" es una instancia diseñada exclusivamente para personas mayores residentes en Placilla de Peñuelas, quienes ya desde el año 2020 forman parte de un público fidelizado, a partir del Plan de Desarrollo de Públicos realizado en el Museo.

Su objetivo inicial fue propiciar la participación de vecinos y vecinas del proyecto "Álbum fotográfico de Placilla", para el cual el llamado fue "traer fotografías de tu vida en Placilla", "registros familiares en torno a la vida del pueblo", etc., en calidad de préstamo.

El paso siguiente fue digitalizar cada uno de los documentos y registros que finalmente se convirtieron en el fotolibro *Álbum fotográfico de Placilla de Peñuelas: Memoria visual de nuestro pueblo*, financiado por el 8% de Cultura del Gobierno Regional de Valparaíso.

La actividad tuvo una recepción muy positiva entre las y los participantes, por lo que se extendió una vez ocurrido el lanzamiento del libro. La extensión al formato taller incorporó cuadernillos de trabajo, visionado de cortometrajes y trabajos manuales realizados por las personas mayores.

¿Cuáles fueron los mayores desafíos o dificultades en la implementación? ¿Cómo los abordaron?

El mayor desafío fue promover la participación constante y mantener al grupo en sintonía, ya que durante los meses más fríos de otoño e invierno las personas mayores en Placilla deciden no salir de sus casas de manera tan frecuente, privilegiando visitas a médicos y controles de salud.

Frente al desafío planteado, decidimos adelantar la ejecución del taller al horario entre 15.30 y 17.30 h. Nuestro Museo, al estar inserto en el barrio, permitió que las y los participantes llegaran antes de las 18.00 h a sus hogares, brindándoles seguridad y resguardo.

¿Cuáles son las principales lecciones?

Las lecciones que nos deja esta actividad son principalmente el poder adecuar los contenidos y los cuadernillos de trabajo para personas mayores. Además, atender especialmente las necesidades de espacios de conversación, espacios recreativos y temas de interés.

¿Por qué considera que su actividad es afectiva?

"El té de los recuerdos" se sustenta en el intercambio de historias personales que a su vez sostienen el tejido social de toda una comunidad.

Mediante la revisión de álbumes fotográficos familiares, vamos atendiendo y escuchando relatos biográficos de las primeras familias habitantes de Placilla de Peñuelas a comienzos del siglo XX. Este intercambio tan íntimo solo sucede en un espacio afectivo, donde emociones como la empatía, la resiliencia o la nostalgia son válidas y compartidas.

Por lo anterior, es que la invitación es a "tomar el té", "poner la mesa", "traer algo rico", propiciar un encuentro cotidiano que es la base sobre la que luego desplegamos algunos ejes temáticos relevantes para las personas mayores, tales como la memoria, el patrimonio y el edadismo.









El té de los recuerdos. Fotografías: Museo Histórico de Placilla.





Presentaciones de M.I CIVUR en Temuco y Cunco, octubre de 2024. Fotografías: Centro Interactivo de Vulcanología.

M.I CIVUR. MUESTRA ITINERANTE DEL CENTRO INTERACTIVO DE VULCANOLOGÍA DE LA REGIÓN DE LA ARAUCANÍA

CENTRO INTERACTIVO DE VULCANOLOGÍA DE LA REGIÓN DE LA ARAUCANÍA CIVUR 39°

Manuel Morales C., campus Pucón, Universidad de La Frontera

Período de realización

Entre mayo y noviembre de 2024, la actividad se realizó en 14 ocasiones, visitando las comunas de Pucón, Temuco, Panguipulli, Melipeuco, Cunco y Licanray.

Objetivos de la actividad

El objetivo de M.I CIVUR es acercar a niñas, niños, jóvenes y público en general al fascinante mundo de los volcanes por medio de diversas tecnologías interactivas dispuestas en un espacio con distintas estaciones de trabajo.

Así, busca fomentar en las comunidades el conocimiento sobre los volcanes, contribuyendo a generar una mayor conciencia sobre la importancia de la prevención y la gestión de riesgos asociados a estos fenómenos naturales.

¿Cuáles fueron los mayores desafíos o dificultades en la implementación?

Uno de los desafíos es el traslado del equipamiento, otro es el montaje del mismo y encontrar un espacio que sea adecuado a la implementación de la muestra.

Pero el mayor desafío es el gran interés que despierta entre el público asistente, lo que significa organizar cada espacio para atender a los grupos que se entusiasman en realizar el recorrido.

¿Cuáles son las principales lecciones?

La principal lección es que el utilizar los recursos didácticos apropiados despierta el interés y la fascinación de las personas por las ciencias y genera un aprendizaje entretenido.

¿Por qué considera que su actividad es afectiva?

La actividad es afectiva, pues apela a los sentimientos y a crear un ambiente de aprendizaje situado por medio del uso de recursos didácticos que provoquen el asombro y la fascinación por la ciencia.

Red de Museos en Calma:

Trabajo colaborativo para la inclusión de personas autistas

Viviana Vergara V.
Encargada de Educación,
Museo Ciudadano Vicuña Mackenna

Javiera Sepúlveda O.
Coordinadora de Estudios e Inclusión,
Museo Interactivo Mirador

Fotografías: © los museos.



Visitantes en jornada de MIM en Calma.

En este artículo se presenta el proceso de conformación de la Red de Museos en Calma a partir de las motivaciones de las instituciones participantes y sus objetivos. Se describen los principales conceptos teóricos en torno al autismo, la neurodivergencia y la neurodiversidad, en relación con las adaptaciones sugeridas para los museos y espacios culturales. Por último, se indican las primeras acciones de la Red, llevadas a cabo durante 2024, y las proyecciones para el año 2025.

Los museos y espacios culturales trabajan para ser progresivamente más participativos y accesibles a todas las personas y así responder de mejor manera a sus públicos, generando espacios de bienestar. En este sentido, la participación de las personas en situación de discapacidad y el trabajo desde la accesibilidad universal se vuelven fundamentales.

A nivel general, en los museos se observa un avance en cuanto a la accesibilidad física o de infraestructura, pero aún están en proceso de desarrollo los aspectos de accesibilidad sensorial y comunicación.[1] El Informe de Resultados de Chile año 2021 de la herramienta de autodiagnóstico de accesibilidad para museos del Programa Ibermuseos[2] indica que se observa un avance considerable en la implementación de ajustes en la infraestructura para entregar accesibilidad física a todos los públicos. Pero, por otro lado, "[...] la generación de una oferta cultural inclusiva para los públicos con discapacidad es un ámbito necesario de reforzar y promover".[3] En el diagnóstico, esto se expresa, por ejemplo, en los ámbitos de comunicación y participación de las comunidades de personas con discapacidad. En este sentido, destaca la falta de instancias de formación para trabajadores de museos que permitan contar con herramientas para desarrollar acciones de forma sistemática y sostenida en el tiempo.

La Red de Museos en Calma nace a partir de esta reflexión y en relación con algunas experiencias de los museos participantes de acercamiento y participación con la comunidad autista. Se define como una red colaborativa y autogestionada que busca reunir a distintas instituciones culturales con el objetivo de generar actividades enfocadas en personas autistas y con dificultades de procesamiento sensorial, relacionadas con las variadas temáticas que se pueden encontrar en los espacios culturales.

Las redes de museos pueden permitir la conexión entre trabajadores de diversos espacios culturales de forma horizontal, en términos de igualdad, autonomía y corresponsabilidad. En Iberoamérica han demostrado ser una herramienta clave para fortalecer los sectores museológicos y darles mayor visibilidad, fomentando la circulación de proyectos e ideas, estimulando la revisión de la programación existente y estableciendo relaciones solidarias entre sus participantes.[4] En este caso, la Red se construye en torno a una temática y una comunidad específica, en el contexto del trabajo de las instituciones participantes. Los principios sobre los cuales se estructura la red se relacionan, esencialmente, con la accesibilidad universal y con la finalidad de que las instituciones respeten a todas las personas y promuevan la participación desde la convivencia y la diversidad.

La Red se conformó en junio del año 2023 a partir del trabajo del Museo Interactivo Mirador con las jornadas de MIM en Calma y la iniciativa de mediación para personas autistas del Museo Ciudadano Vicuña Mackenna. Desde este último museo, se contactaron con representantes del MIM para conocer su experiencia y para evaluar la posibilidad de comenzar una

colaboración en red con otros museos. Las principales inquietudes de ambas instituciones se relacionaban con la necesidad de sistematizar el proceso de desarrollo de programación, realizado junto a organizaciones de la sociedad civil con enfoques especializados en términos de la inclusión e interacción con la comunidad. Además, si bien cada museo tiene sus características particulares, se buscaba compartir la experiencia respecto de los aspectos prácticos que se deben considerar a la hora de generar ajustes para las personas autistas, y de desarrollar una forma de comunicar de forma clara y precisa la invitación de los museos hacia la comunidad. Por ello, surgió la idea de generar una programación conjunta bajo un concepto unificado de un "museo en calma", que implicara una apertura sistemática y un trabajo constante en el tiempo, para un disfrute sin barreras en ambientes seguros y de calidad para la comunidad neurodivergente.

Los objetivos centrales que se definieron para la Red son:

- Generar espacios de capacitación, debido a la importancia de poner el acento en la formación del personal de museo a partir del concepto de inclusión y enfoque de derechos.
- Compartir las experiencias y el proceso de trabajo de los museos y espacios culturales participantes.
- Sensibilizar y promover adaptaciones en los espacios, las actividades y los contenidos de los museos y espacios culturales.

En una primera instancia, se hizo necesario para trabajadores de museos —debido a nuestras diversas formaciones que no necesariamente abarcan temas de salud o inclusión— conocer y definir lo que se entiende por autismo y conocer también otros conceptos relacionados, como neurodiversidad y neurodivergencia. De este modo, se puede determinar el público hacia el cual se dirigen las iniciativas de la Red, a la vez que comprender de mejor manera los requerimientos e intereses planteados por la comunidad autista con relación a los diversos espacios culturales participantes.

PRINCIPALES CONCEPTOS Y RECOMENDACIONES DE ADAPTACIÓN

El paradigma de la neurodiversidad destaca el hecho de que existen diversas formas de neurodesarrollo, es decir, que todas las personas percibimos el mundo, procesamos la información del entorno y nos expresamos de formas diferentes. En conjunto, esto es positivo para la sociedad cuando se brindan las condiciones adecuadas. Dentro de este concepto, es posible también afirmar que existen conjuntos de personas que comparten ciertas características en su neurodesarrollo, grupos cuyos funcionamientos neurocognitivos divergen de la mayoría, por lo que se consideran neurodivergentes. Dentro de este grupo, podemos encontrar a las personas en el espectro autista.[5]

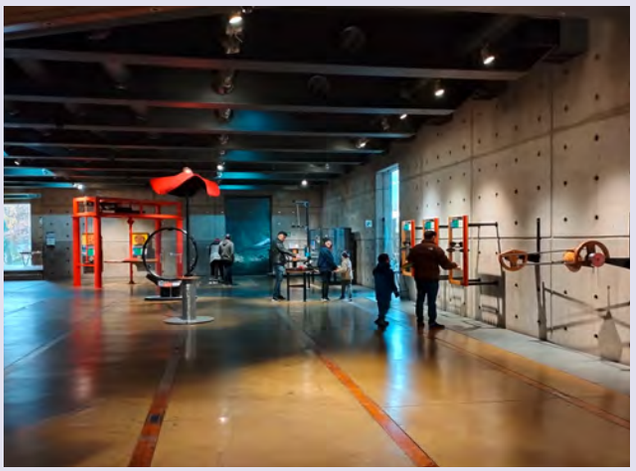
El autismo es una condición que impacta de manera diferente a cada persona dentro del espectro, por lo que es necesario comprender que todas las personas autistas son distintas y, del mismo modo, su experiencia en museos y espacios culturales no necesariamente se vive de la misma manera. Desde una perspectiva médica, asociada al diagnóstico Trastorno del Espectro Autista, se trata de una condición del neurodesarrollo que afecta principalmente las áreas de comunicación e interacción social y se caracteriza por intereses restringidos y comportamientos repetitivos.[6] Además, es importante mencionar que varias personas autistas pueden presentar dificultades en la integración sensorial de los estímulos que provienen del entorno. Este último aspecto se encuentra estrechamente relacionado al concepto de museo en calma, como un espacio tranquilo y amigable en cuanto a lo sensorial.



Visitas del Programa EA MuBo, Museo de Bomberos de Santiago.



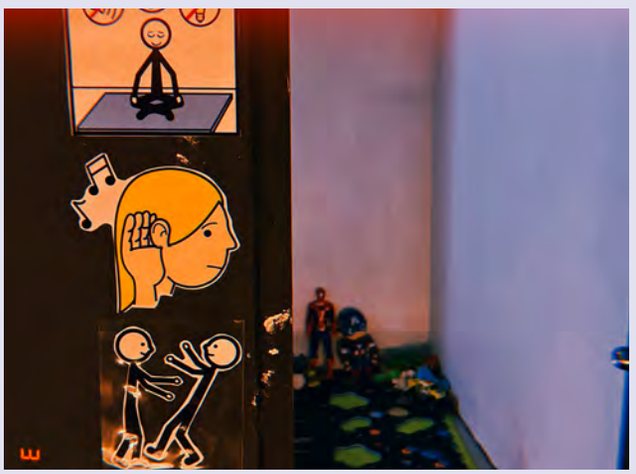
Visita jornada Museo en Calma, Museo Ciudadano Benjamín Vicuña Mackenna.



Visitantes en jornada de MIM en Calma.



Ingreso al museo en la jornada de MIM en Calma.



Sala en calma en el MIDDA, Museo Interactivo Digital Diego de Almagro.

Así, "[...] desde una perspectiva social, el autismo se entiende como una forma particular de ser persona, debido a un neurodesarrollo diferente al de la mayoría".[7] Esto se manifiesta en la forma de comprender el mundo, de pensar, de moverse, comunicarse, relacionarse y aprender. En el marco de este modelo, podemos decir que las personas autistas tienen una forma distinta de expresarse y que desarrollan intereses profundos en temáticas específicas. En relación con esto último, los museos y sus contenidos pueden ser un gran aporte para el desarrollo personal.

Las personas autistas y sus familias pueden encontrar barreras a la hora de buscar alternativas de participación cultural. Estas pueden ir desde la inseguridad de asistir a un lugar desconocido, la inquietud ante las reglas y expectativas de conducta de estos lugares, la dificultad para comprender las instrucciones y los contenidos de las actividades, hasta la posibilidad de una desregulación por sobreestimulación sensorial.[8] En el contexto de una visita a un museo o espacio cultural, es importante considerar que estas barreras constituyen una discapacidad invisible ya que las dificultades que se pueden presentar en la comunicación, la regulación de emociones o en el aspecto cognitivo no necesariamente son evidentes para las demás personas que se encuentran en el entorno.

Por lo tanto, los espacios culturales que forman parte de la Red necesariamente deben pasar por una preparación previa que contempla, entre otros, los siguientes puntos:

- Una capacitación inicial al personal del museo a partir del concepto de inclusión, uso del lenguaje, enfoque de derechos, atención de público neurodivergente, aspectos médicos respecto del autismo, entre otros.
- Desarrollar adecuaciones en museografía, en aspectos lumínicos, sonoros y de señaléticas, según corresponda a cada contexto.
- Incorporar una guía de anticipación que se encuentre disponible al público previo a su visita al museo. Este documento entrega información acerca de cómo es la visita, cuáles son los espacios disponibles y las indicaciones que se deben seguir durante el recorrido o actividad.
- Implementar una sala en calma, o un espacio seguro y de contención en caso de desregulación.
- Eliminar filas de espera.
- Conceder acceso gratuito, o en su defecto bajar el valor de la entrada.

CONFORMACIÓN DE LA RED

Desde un comienzo, se buscó a un equipo de organizaciones, fundaciones y personas de la comunidad autista, sumando al Centro de Estimulación y Terapias para el Neurodesarrollo (CENDT), especialistas en atención integral a personas autistas, encargados de capacitar y apoyar desde el inicio a MIM en Calma; ArteAutista, un espacio dedicado a visibilizar el arte de personas autistas y gestionar experiencias culturales inclusivas para personas autistas y neurodivergentes, colaboradores del Museo Ciudadano Vicuña Mackenna en su programa de inclusión y expansión social y expertos en educación en museos, y Autismo Puente Alto, con especificidad en el área de salud y comunidad autista.

Además, se invitó a las unidades de Educación y Exhibiciones de la Subdirección Nacional de Museos (SNM) y a la Universidad Alberto Hurtado, como expertos de espacios culturales y de educación, con el fin de formar un diálogo en conjunto, en el cual las indicaciones sobre cómo avanzar en temas de inclusión y las necesidades por cubrir surgen desde los requerimientos de las comunidades.

Para dar inicio a la Red, a finales de 2023 se preparó un documento con los lineamientos de funcionamiento, en el cual se especifican ajustes razonables que cada institución debe incorporar para mejorar la accesibilidad, cuyas condiciones básicas involucran un trabajo transversal de las áreas y los equipos de los espacios culturales, en particular de quienes trabajan directo con el público y que deben estar informados respecto a las orientaciones para la atención de personas autistas, con adecuaciones en la comunicación y sensoriales, entre otras. De esta manera, quienes forman parte de la Red deben contar con estándares básicos de accesibilidad, que abarquen de manera integral desde una perspectiva médica y social las necesidades de la comunidad. Durante el desarrollo del documento, se trabajó también en la creación de un sello gráfico que identificara a la Red y permitiera difundir sus actividades.

Para los museos y espacios culturales que forman parte de la Red se propuso una modalidad de trabajo colectiva y compartida. Cada museo es autónomo en la creación y difusión de las actividades, pudiendo realizar las adecuaciones en relación con su contexto y necesidades, siempre cumpliendo con los requisitos básicos de accesibilidad. Algunas de las adaptaciones consisten en adquirir los conocimientos necesarios referentes al tema, difundir su cartelera de actividades, compartir sus experiencias educativas por medio de espacios de encuentro y reuniones de coordinación durante el año.

PRIMERAS ACCIONES DE LA RED

En abril de 2024 se llevó a cabo una presentación en línea para socializar la propuesta, convocada por la Subdirección Nacional de Museos, en la cual se entregó el documento de lineamientos de la Red y se invitó a los espacios culturales de todo el país a planificar, crear y difundir contenidos, metodologías y actividades propias para personas autistas o con dificultades de procesamiento sensorial. Se convocó a los museos a participar a

partir de sus contextos, recursos y disponibilidad desde la base común de los ajustes mencionados.

La respuesta fue inmediata, tanto de trabajadores culturales, personas autistas y familiares de la comunidad, equipos que ya contaban con un trabajo en accesibilidad, otros que estaban comenzando una programación, algunos que tenían la intención, pero no sabían por dónde empezar, y otros que plantearon muchas preguntas que aún necesitaban resolver. En consecuencia, se comenzó a contactar a las instituciones interesadas en formar parte de la Red y, a la vez, a preparar una instancia de comunicación y aprendizaje entre instituciones por medio de un conversatorio.

En agosto del año 2024 se celebró el primer coloquio "Hablemos de autismo en contextos culturales" en dependencias del Museo Interactivo Mirador, con el objetivo de relevar conversaciones con fin educativo que permitan a las/os trabajadoras/es de museos sensibilizarse sobre la condición autista y adquirir conceptos y metodologías. La charla magistral, presentada por Autismo Puente Alto, abordó la situación de la comunidad autista en contextos culturales, sociales y de salud. Además, se presentaron las experiencias de actividades educativas del Memorial Paine, Museo de Bomberos de Santiago, junto a ArteAutista, y Museo Artequin Viña del Mar. Participaron instituciones de regiones de manera remota y las cercanas a Santiago asistieron presencialmente, reuniendo en total a 58 personas de distintas regiones del país (Metropolitana, Valparaíso, Maule, Biobío, Los Ríos, Los Lagos).

Desde un comienzo fue de importancia llegar a distintos lugares del país, puesto que las instancias de descentralización aportan una serie de posibilidades dentro de la vida cotidiana, entregando opciones de viaje, descanso y bienestar a las familias, al encontrar una variedad de lugares preparados para recibirlos.

Otro paso fundamental en el desarrollo de la Red fue la invitación de la Zona Educativa de Museos (ZEM), una plataforma virtual gestionada por la SNM que recoge iniciativas de los museos de Chile, con el fin de relevar y visibilizar la educación como pilar fundamental de su quehacer institucional,[9] para incorporar una pestaña permanente que permite difundir las actividades de los museos que conforman la Red.[10] La ZEM es un espacio autogestionado, en el que cada institución

Tabla 1. Instituciones participantes de la Red de Museos en Calma

Institución	Región	Contacto
Subdirección Nacional de Museos	Región Metropolitana	https://www.museoschile.gob.cl/
Museo Interactivo Mirador	Región Metropolitana	@mim.museo
Museo Ciudadano Vicuña Mackenna	Región Metropolitana	@museociudadano
Memorial Paine	Región Metropolitana	@memorialdepaine
Museo de Bomberos de Santiago	Región Metropolitana	@mubochile
Museo Artequin Viña del Mar	Región de Valparaíso	@artequinvina
Museo Artequin Santiago	Región Metropolitana	@artequin
Museo Histórico y Arqueológico de Concón	Región de Valparaíso	@museodeconcon
Museo Histórico de Placilla	Región de Valparaíso	@museo_historico_de_placilla
Museo Interactivo Digital de Diego de Almagro	Región de Atacama	@alcaldiadda
Centro de Estimulación y Terapias para el Neurodesarrollo	Región Metropolitana	@cendt_neurodesarrollo
ArteAutista	Región Metropolitana	@arteautista



Sala Subsuelo de Artequin Viña con adecuaciones en su museografía.



Registro del primer coloquio "Hablemos de autismo en contextos culturales", agosto de 2024.



Taller de mosaicos con Adiscap (Agrupación de personas con discapacidad de Paine) en Memorial Paine.



Taller de arqueología para niños en el espectro autista, Museo Histórico y Arqueológico de Concón.



Visita escuela San Nectario en Artequin, Santiago. Uso de pictograma para presentar la exposición *Cielo, mar y tierra*.

dependiendo de su programación sube sus contenidos, fechas de actividades, material de anticipación, noticias, entre otros.

De esta manera, a finales de 2024, como hito por el Día Internacional de las Personas con Discapacidad, se cumplió con el objetivo de la Red de tener a disposición de la comunidad de personas autistas una cartelera de actividades culturales de acuerdo a sus necesidades y requerimientos, junto con promulgar un trabajo permanente en el tiempo por la inclusión y accesibilidad.

A partir de la conformación de la Red, representantes del grupo hemos sostenido reuniones con diversos museos y espacios culturales con interés por participar, conocer acerca de la Red y compartir su propio trabajo. De a poco, estos distintos espacios han ido formalizando su participación en la Red, y hay otros que están en proceso. Las comunicaciones se llevan a cabo a través del correo electrónico de la Red[11] y para las convocatorias contamos con el apoyo de del área Educativa de la SNM. Actualmente, la Red cuenta con instituciones participantes en las regiones de Atacama, Valparaíso y Metropolitana, y se espera se sigan sumando nuevos espacios de comunidad y trabajo en conjunto a lo largo de Chile.

Las instituciones que son parte activa de la Red, a la fecha,[12] son: Subdirección Nacional de Museos, Museo Interactivo Mirador, Museo Ciudadano Vicuña Mackenna, Memorial Paine, Museo de Bomberos de Santiago, Museo Artequin Viña del Mar, Museo Artequin Santiago, Museo Histórico y Arqueológico de Concón, Museo Histórico de Placilla y Museo Interactivo Digital de Diego de Almagro, junto a CENDT y ArteAutista (ver tabla 1). Además, cada Museo ha creado contactos con grupos o fundaciones de personas autistas presentes en su territorio, fortaleciendo el trabajo en conjunto y con base en lo indicado por las comunidades. Las actividades de intercambio y formación han estado abiertas a todas las personas interesadas en participar, más allá de su formalización o no en la red.

Para el año 2025 se proyecta la realización de un segundo coloquio en la Región de Valparaíso, en el Museo Histórico y Arqueológico de Concón, para fortalecer los vínculos entre instituciones culturales, fundaciones y centros educativos del sector, e incentivar la descentralización de las experiencias culturales. También tenemos planificada la realización de jornadas de estudios sobre autismo en línea para ampliar las instancias de formación disponibles para los museos y espacios culturales.

NOTAS

1 Koustriava, E. y M. Koutsmani, 2023. “Spatial and Information Accessibility of Museums and Places of Historical Interest: A Comparison between London and Thessaloniki.” *Sustainability*, 15 (24): 1-17. https://doi.org/10.3390/su152416611

2 Programa Ibermuseos, 2021. *Informe de Resultados 2021 Chile. Herramienta de autodiagnóstico de accesibilidad para museos*. https://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2022/04/informe-accesibilidad-chile-final.pdf

3 Programa Ibermuseos. *Informe de Resultados 2021 Chile.* La cita es de la p. 42.

4 Azor, A., 2010. “Políticas públicas y redes de museos: articulación y fortalecimiento de las instituciones museísticas en Iberoamérica”, en *Redes de Museos en Iberoamérica. Propuestas para la articulación y el fortalecimiento de las instituciones museísticas en el espacio iberoamericano*, A. Azor, coord., pp. 15-29. https://www.ibermuseos.org/recursos/publicaciones/8907/

5 Wasiliew, A. y M. Montero, 2022, *El autismo en la escuela desde una perspectiva de aceptación y valoración: Guía breve*. Santiago: Fundación Wazú. https://bibliotecadigital.mineduc.cl/handle/20.500.12365/19185

6 Wasiliew y Montero, *El autismo en la escuela desde una perspectiva de aceptación y valoración.*

7 Wasiliew y Montero, *El autismo en la escuela desde una perspectiva de aceptación y valoración*. La cita es de la p. 5.

8 Woodruff, A. W., 2019. “Finding Museum Visitors with Autism Spectrum Disorders: Will Art Help In The Search?”. *Museum & Society*, 17 (1): 83-97. https://doi.org/10.29311/mas.v17i1.2586

9 Zona Educativa de Museos. ¿Qué es la ZEM? https://www.zem.cl/704/w3-propertyvalue-138414.html

10 Zona Educativa de Museos. Museos en Calma. https://www.zem.cl/704/w3-propertyvalue-160152.html

11 Contacto: redmuseosencalma@gmail.com

12 Este artículo se redactó en mayo de 2025.

Con.Fe.Herencia:
Energía-museo... o de cómo mediar la imaginación transformadora.
Hacia el compromiso social y la incidencia po(é/lí)tica

Germán Paley
Museólogue social, agitadore cultural, arteducadore

A continuación se reproduce el texto completo de la presentación realizada por el autor al cierre del 11.º Encuentro Iberoamericano de Museos, desarrollado entre el 25 y el 27 de noviembre de 2024 en el Museo Nacional del Perú, MUNA, en Lima.

Mediación jugada. Experiencia de recorrido participativo lúdico con infancias en la exhibición *Un lugar para vivir cuando seamos viejos* de la artista Ana Gallardo en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, año 2015.



INTRODUCCIÓN

Antes de empezar, me gustaría agradecer por este Encuentro tan necesario y posibilitador: “necesario” porque estamos en una contemporaneidad que nos separa en la hiperconectividad y nos hace disociar en la fragmentación acelerada (qué lindo es encontrarnos en un tiempo de pausa y conversación en presencia); “posibilitador” porque estar presentes, inevitablemente, nos entreteje y el ser parte de un tejido nos vuelve comunidad.

Entonces, quiero agradecer: a Ibermuseos por TENDER PUENTES y SOSTENERLOS, desarrollando arquitecturas nuevas para impulsar nuestro hacer, otras configuraciones posibles que atraviesan fronteras, que en cada territorio atiende y estimula prácticas, imaginaciones y políticas públicas que nos siguen propulsando, pero sobre todo dándonos plataforma de acción. El Programa Ibermuseos se materializa en personas que trabajan incansablemente para ampliar el horizonte museal y generar nuevos rumbos para las museologías del Sur (y no hablo de puntos geográficos, sino de modos de hacer y concebir nuestras prácticas): su presidente Alan Trampe y a su maravillosa Unidad Técnica, un corazón de amazonas impulsoras, ordenadoras, creadoras y gestoras (y cuando hablo de gestoras más que a la gestión me refiero a la gestación de proyectos vitales): Mônica Barcelos, Vanessa de Britto, Milvia León, Natalia Huerta, Nathália Pamio Luiz, Laura Pérez Pastor.

Agradecer también a ese tejido institucional que nos recibe en nuestro querido Perú, con el Ministerio de Cultura del Perú organizando y el MUNA, Museo Nacional, dándonos un lugar para este encuentro. Pero, más allá de las instituciones, a cada una de las personas que nos dieron la bienvenida y nos hacen sentir en todo momento que este también es nuestro lugar.

Ahora bien, habiendo hecho este reconocimiento —que no son meras formalidades, sino el punto de partida necesario: agradecer— toca empezar con esta CONFERENCIA DE CLAUSURA, que no sé si será estrictamente una CONFERENCIA pero definitivamente no pretende ser cierre... porque si de algo estoy convencido es de que cada uno de estos encuentros abre, expande y genera energías que no pueden ser contenidas en tres días de un calendario. Así es que más que a cerrar me gustaría invitarles a que conecten con lo vivido, lo sentido, lo pensado en estos tres días y vean de qué manera seguir alimentándolo, procurando caminos para su continuidad.

CON.FE.HERENCIA

Durante tres días nos impulsamos por la fuerza de la memoria, los aprendizajes y los afectos, tres caminos interconectados que se funden a la hora de hacer museo. Por eso, esto de “CON FE HERENCIA”. Un juego de palabras que desarma, que deconstruye y que nos permite revisitar lo dicho y en esa acción poética ver con otros ojos. “CON FE” nos arroja de lleno a esa fuerza de la creación subjetiva, no importa cuál deidad o energía nos impulse o mueva, la fe nos enmarca en la creencia y en la diversidad. Por suerte, a la hora de creer, cada comunidad, cada grupo o persona se sostiene y da sentido como puede creyendo en algo, y al creer, crea mundo(s). YO CREO: la maravilla de la conjugación del verbo que en primera persona en realidad son dos: YO CREO porque estoy creyendo y YO CREO porque estoy creando y al creer en lo que creamos, al menos ahí, yo tengo fe en los museos.

Y “HERENCIA” es creación en el tiempo, legado de materialidades y fuerzas intangibles que se transmiten y pasan de mano en mano, de corazón en corazón... bueno, y también están los museos que ven qué pueden hacer con eso que se hereda, el patrimonio y todo lo que implica. Pero aquí me gustaría tomar el concepto vivo de un gran

amigo, referente, Mario Chagas, mi *pai* de museo o *meu pai du museu*, quien nos habla de FRATRIMONIO, un neologismo, un nuevo concepto que nos lleva a una dimensión del presente, a los lazos fraternales, que como hermanes podemos crear y construir en presente: una canción, un baile, una ronda de conversación, una *ciranda*, que nos encuentra y hace presentes y creadores de algo que inevitablemente estamos legando. Porque estamos, legamos. Así que a través de este espíritu fratrimonial, mis palabras se abren como tejido afectivo para invitarnos a hacernos presente y darnos la posibilidad de pensar en qué creemos, qué nos mueve, qué museos queremos y, sobre todo, qué estamos posibilitando, qué museos creamos (o perpetuamos). Porque, ante todo, el museo no es: el museo lo hacemos. Los museos son presente continuo de pasados que se proyectan a futuro, pero nunca nos olvidemos de esa energía subjetiva que somos nosotros, y está en nuestras manos el poder transformador de qué estamos haciendo con lo que nos está pasando. Para que los museos no simplemente pasen, para que los museos sean desde nuestro compromiso, estén presentes (en el presente), se muevan, vibren, sean esa maravillosa dimensión entre historias, descubrimientos y sentires.

ENERGÍA MUSEO o acerca del museo humano

Durante años que son décadas y décadas que son siglos, los museos se erigieron como espacio, objetos, instrucciones del saber y distanciamientos de poder, un ritual que sigue moldeando una idea de museo, un paradigma. Pero bueno, desde mis prácticas y experiencias, con cierto gesto de herejía o delirio poético, vengo a proponerles otras formas: una oportunidad para abrir un catálogo de opciones, quizás un PANTONE MUSEO para que podamos dilatar esa MUSEONORMA que dictamina e incluso a ciertas subjetividades las oprime, las violenta, las niega. Les invito a reconocer la MUSEODIVERSIDAD con toda su potencia del ser, hacer y sentir museo. Para mí el museo es energía, conectada a la vida.

¿Quién soy yo, se preguntarán, y qué hago? Bueno, ya hace más de diez años desde la educación en museos vengo impulsando el "museo humano", una suerte de sello que encontré para nombrar una energía que, por medio de la práctica, me acercó a la museología social, la pedagogía empática desde las artes y la vinculación comunitaria. Un corpus de acciones e intenciones construido por la potencia de miles de preguntas



Conferencia de cierre del 11.º Encuentro Iberoamericano de Museos a cargo de Germán Paley, 27 de noviembre de 2025, en el MUNA, Museo Nacional de Perú.



Recorrido coral-performático a cargo del Grupo de los 8: Rita Campillo, Ricardo Glan, Celia Mindel, Alcira Jesiotr, Silvia Asutich, Hugo Schamber, Adela Losillo, Patricia Mazzoleni agitadores culturales y activistas de la Cultura Mayor. Exposición de Lilina Maresca *El ojo avizor - obras 1982/1994*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Enlaces del área de Comunidades: Ayelén Rodríguez y Germán Paley.

que transitan hacia una museología de los afectos. Si el museo es la expresión de las personas que lo hacen, que lo sostienen, que lo habitan, que lo aman o padecen, ¿de qué manera podemos transformar nuestras prácticas, nuestras dinámicas, nuestros vínculos para hacer un museo más humano? ¿Cómo podemos reinventar el museo desde los vínculos afectivos, más sensibles al sentir, a lo sensorial, a las corporalidades? ¿De qué manera la dimensión de lo emocional abre nuevos portales al descubrimiento, conectando al museo con la vitalidad testimonial y la potencia de las personas? ¿Qué podemos aprender desde el museo al dejarnos atravesar, transformar por las subjetividades? ¿De qué manera "visitantes" pueden jugar de "local" y hacer del museo un patrimonio vital propio, un fratrimonio? ¿Qué nuevos horizontes podríamos descubrir si nos subimos a este cambio de paradigma museal?

Lejos de ser una ponencia, esta conferencia se vuelve POTENCIA al invitarles a repensar la naturaleza del museo. Vamos por museos orientados a las personas (las personas al centro): ¿cómo podemos reinventar nuestras prácticas hacia el bienestar por medio de la cultura?

Entonces, voy a compartirles diferentes ideas/anécdotas/experiencias/deseos que quizás nos acerquen a una energía del museo humano como posibilidad de transformación. Una oportunidad para pensar nuestra propia reinvención (institucional, profesional y, por qué no, personal) teniendo a la dimensión social y el cuidado comunitario como horizonte, impulsado por la convicción de que la acción cultural y el bienestar de las personas van de la mano.

El "museo humano" se amplifica desde el activismo museal de los afectos con la intención de compartir experiencias con personas mayores devenidas agitadoras culturales, personas con problemáticas de salud mental generando una plataforma de creación sanadora, personas con discapacidad (pensando la discapacidad no como imposibilidad, sino como un poder distinto, porque nadie es "normal"), articulaciones con organizaciones sociales para abrir al museo a nuevas dinámicas de cocreación y aprendizajes compartidos, entre otras posibles acciones que pulsan a favor de la humanización como práctica po(é/lí)tica, tangible y transformadora.

Así, el "museo humano" —que no soy yo, ni es lo que hago, sino que pueden ser ustedes y lo que hacen o desean— se plantea como una filosofía ético-profesional y, a la vez, como una pedagogía transformadora que nos orienta a prácticas que promueven el florecimiento personal, valorando las subjetividades y el bienestar colectivo, oponiéndose contra todo tipo de violencias (credencialismo, capacitismo, edadismo y adultocentrismo, LGBTfobias, que son odios, entre otros).

Quizás, al fin de cuentas, esto del "museo humano" no sea más que una respuesta práctica a esa pregunta existencial, tan filosófica como filosa: ¿qué es la vida?, ¿cómo le hacemos?, ¿qué nos está pasando? Una manera de que el museo se aleje del modo *explicación del mundo* para volverse parte de él, siendo



Visita de jóvenes en el espectro. Actividad coordinada entre Fundación Brincar, por un autismo feliz y el área de Comunidades del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, año 2017.

una entidad más, afectada por lo que ocurre, tan vulnerable y subjetivo como todos nosotros. Y así, el museo se vuelve posibilidad y potencia, y está en nosotres la posibilidad de que esa energía la usemos para que el museo se vuelva un espacio de encuentro comunitario, un horizonte de posibilidades, incluso deseo de reinvención; invitarles a romper la inercia del hacer para invitarles a sentir y que la imaginación nos guíe hacia la transformación: el museo como una ENERGÍA RELACIONAL, VITAL Y POSIBILITADORA. Mencioné muchas veces la idea de "posibilidad", pero me parece necesario enfatizarlo: EL MUSEO COMO POSIBILIDAD.

TEJER COMPLICIDADES ANTE LAS COMPLEJIDADES

Me permito dialogar con las palabras de una querida pensadora contemporánea brasilera, Mônica Hoff:

> La ultraderechización del mundo; el aparente regreso de un fascismo que en realidad nunca se fue; las medidas antidemocráticas; *la transfobia y la NBfobia,* el racismo estructural; [...] la misoginia; la legitimación de la violencia; [...] *el exterminio de los pueblos indígenas;* la posverdad; los memes; las *fake news*; *—el algoritmo que nos quita el ritmo y el pulso vital—; genocidios múltiples en curso*, incendios *e inundaciones;* [...] la neoevangelización; los debates *decolonialistas*; la censura; el odio; *el salvacionismo blanco*; [...] la migración *forzada*; la militarización; la redistribución de la violencia; [...] el extractivismo territorial; el extractivismo epistémico; [...] la lucha de los movimientos sociales; la criminalización de los movimientos sociales; las milicias; el problema del agua; los cambios climáticos; [...] la emergencia climática; el colapso climático; la Amazonia en venta; la Amazonia en llamas; los feminicidios en América Latina; el régimen colonial-racializante-capitalístico; los museos".[1]

Mônica sigue enunciando problemáticas y situaciones que podría seguir citando pero con todo esto yo ya estoy agobiado. Y la pregunta es ¿cómo le hacemos?

¿Podemos con todo? No creo, pero por algún lado hay que empezar. Conflictos contemporáneos. Contemporaneidad conflictiva y los museos: ¿qué nos pasa a los museos?

Venía en el vuelo a Lima viendo una película de Jonathan Glazer llamada *Zona de Interés*, que narra la historia de un hombre construyendo un jardín del Edén para su familia, un idilio verde rodeado de muros que les garantiza el bienestar. El hombre, un capitán de las SS en la Alemania nazi; detrás de los muros, un campo de concentración, Auschwitz. Y me pregunto si, de algún modo, los muros de un museo no construyen un bienestar ficticio y para quiénes. ¿Qué ecosistema sostienen los museos muros adentro?, ¿de qué manera los museos son atravesados por esa catarata conflictiva del presente y son parte? "Los museos no son neutrales", una frase que de tanto resonar se ha vuelto un eslogan. No, no son neutrales, todos lo sabemos. Todo museo es político: por acción u omisión, por

enunciación o silencio. También, todo museo es poético, entendiendo su dimensión narrativa, su potencial lúdico, su energía metafórica para ofrecer otras perspectivas, alternativas, otras formas de construir mundo, con menos pretensión de verdad y más posibilidad de versiones diferentes conviviendo o, tal vez, eso que una definición llama "diversidad".

¿Cómo hacemos para que las palabras resuenen en acciones concretas, reales, intentos, pruebas que nos generen, incluso, desaprendizajes? ¿Cómo nos quitamos de encima estructuras que nos sostienen y ya no nos hacen sentido? ¿Cómo pasamos de la palabra a la acción? ¿De qué manera nos comprometemos con el presente?

"Un museo será social o no será", nos dice Encarna Lago, gerenta de la Red Museística Provincial de Lugo, España; "un museo que no cuida la vida no sirve para nada", arroja Mario Chagas, desde Brasil (el riesgo de que se vuelvan frases vacías y, sin embargo, tanto nos dicen). Me pregunto cómo le ponemos el cuerpo a esas ideas tan movilizantes, propias de las museologías del Sur, cómo incorporamos nuevos aprendizajes, nuevas memorias, nuevos afectos: la respuesta está en las prácticas. HACER MUSEO. POTENCIAR MUSEO... como energía vital y transformadora. Quizás un hacer museo que en primer lugar nos permita cuestionarnos. Y aquí les comparto algunas preguntas como rumbos posibles:

¿Qué es un museo para ti: es un lugar, una colección de objetos o piezas de arte? ¿Es una experiencia o son varias... de qué tipo? ¿Es una energía, un superpoder... cómo se manifiesta? O es todo eso junto: un lugar de experiencias que invita a mover energías. La cuestión es qué tipo de museo somos y cuál queremos ser, qué tipo de experiencias queremos crear y con quiénes. De qué manera podemos vincular la idea de museo con la de bienestar y transformación, libre de odio.

Piensa en el museo/proyecto del cual formas parte, ¿cómo es? ¿Qué tipo de museo es? ¿Quién va? ¿El museo vive por fuera de sus paredes, dónde? ¿Qué tipo de experiencia crea?, ¿y con quién? ¿De qué manera tu museo se vincula con el bienestar de las personas? ¿A tu museo le gustan las personas? ¿Qué hace junto a ellas?

SEAMOS METEORITAS EN UN MUNDO DE DINOSAURIOS

Aquellas preguntas motorizaron mi andar, construyendo un camino a lo largo de la última década y siguen moviéndome desde la creencia y el deseo. Me gusta pensarme como agitadore, como doula, como ekeko, como meteorita o alquimista... distintas imágenes que metaforizan cierta idea de cómo materializo mi hacer a través de la cultura (del acompañamiento, del tejido de redes, de invocar deseos y multiplicidades) y también que se alejan de cierta sanitización y claridad de los títulos y credenciales "habilitantes", que en el fondo perpetúan violencias sobre qué voces o miradas detentan el poder y, por lo tanto, tienen la legitimación para construir mundo. O sea, mi accionar se acerca un poco a la herejía, casi una sublevación ante cómo entendemos nuestras prácticas en relación con la transformación social, cultural, paradigmática.

Es decir, yo no quiero que la transformación se vuelva un tema del que se habla, prefiero construir plataformas que la garanticen y la promuevan desde la acción. Es necesario una activación de la cultura de la acción y no solamente de la proclamación. Por eso, tengo el convencimiento de que es necesario dejar atrás ciertos paradigmas que nos siguen regulando y abrirnos a otro tipo de construcciones contra la exclusión, los diferentes tipos de violencia; derribar esos mitos o creencias que estereotipan o incluso invisibilizan los derechos de ciertos grupos o colectivos sociales.

Desde mi hacer con el "museo humano" he podido realizar acciones concretas de vinculación creadora, de sensibilización y formación de comunidad, de deconstrucción institucional, de poéticas de la mirada como revancha histórica hacia voces históricamente silenciadas. Pero vayamos a lo que realmente importa, los hechos, y para eso me gustaría compartirles algún par de acciones en el tiempo que potenciaron vínculos de bienestar y transformación a las personas y al museo.

Mi museo laboratorio fue (y sigue siendo en mi corazón) el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en el cual entré con un cargo muy exquisito y particular que era el de "coordinador de guardias de sala de los fines de semana". Creo que esa fue mi primera comunidad: trabajadores del museo que para la nueva gestión se habían vuelto una "fiera a domar", pero desde mi perspectiva no se trataba de aplicar un abordaje "vigilar y castigar" para imponer cierto orden, sino que la clave estuvo en la escucha, conocer a estas personas que trabajaban cuidando el museo y se me apareció la pregunta "¿quién cuida a quienes cuidan el museo?". Es decir, personal clave en la experiencia de los visitantes como el personal de mantenimiento, de limpieza y seguridad era totalmente desestimado, descuidado por estructuras organizacionales de contratación. Y si bien yo no iba a poder solucionar temas contractuales, empecé a escuchar sus requerimientos y necesidades, atendiendo a situaciones como la falta de un lugar donde sentarse durante su extenso turno en sala. Y eso me llevó a observar a las personas detrás de los uniformes, pero también a los visitantes y, de algún modo, repensar la experiencia del museo para que sea más amigable, menos violenta.

Incluso, esta disposición a la mirada atenta y una escucha empática me llevó a ver más allá de los muros del Museo y ver qué lo rodeaba, y descubrí que a la vuelta del Museo había una residencia geriátrica pública donde vivían personas mayores. El Museo y la Residencia fueron vecinos por 38 años pero jamás se habían conectado, así es que un día tomé el impulso de ir y presentarme con la directora de este hogar de personas



Taller “Más allá de lo uniforme: Mediación y anfitrionazgo” para personal de cuidados (seguridad, mantenimiento y limpieza) del Museo de Arte Carrillo Gil (INBAL), año 2023.

mayores y contarle que me interesaba comenzar un vínculo para hacer cosas juntos, a lo que ella me responde que no tenía dinero y le dije “yo tampoco cuento con presupuesto, pero tengo las ganas”. Entonces desde las ganas, comenzamos a articular primero con las tradicionales visitas guiadas y luego generando otras acciones tanto en el Museo como en la Residencia.

Comencé a visitar la Residencia una vez a la semana para tomar el té con un grupo de señoras: llevaba mis libros para hablar de arte pero al tercer encuentro ya los libros habían sido dejados de lado para pasar a hablar de nuestras vidas, mientras yo me preguntaba si eso era museo. En paralelo, el vínculo con la residencia fue creciendo y en el Museo creamos el primer taller de arte +60 para personas mayores, a cargo de las educadoras Mini Meola y Gabriela Gugliottella, un hito que marcó un antes y después porque los talleres solían estar dirigidos a infancias o familias. Una de las residentes, Ana Guichón, fiel asistente a cada una de las actividades que organizamos, al principio se mostraba reticente y malhumorada, pero con el correr del tiempo empezó a cambiar su actitud y sonreír. Luego de tres meses, al entrar a la Residencia, Ana me intercepta en la puerta de entrada, me da la bienvenida con un abrazo y una sonrisa en el rostro para terminar confesándome: “El museo me cambió la vida: me iba a dormir con pensamientos oscuros y ahora vivo en colores”. A partir de ese día, dejé de cuestionarme si lo que estábamos haciendo era museo, claro que era museo, un museo-salvavidas. Con el correr de los años, Ana se propuso abrir un espacio de pintura en la Residencia y una vez a la semana se junta con sus compañeras a crear. Lo que al principio parecía un delirio o algo fuera de lugar se volvió parte central del área de Comunidades del Museo y se sostuvo como una línea de trabajo con personas mayores. El tiempo se vuelve un aliado fundamental de la transformación. Y también un catalizador de los afectos.

Otra de las líneas que sostuvimos desde el área de Comunidades del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2016-2021), junto a Ayelén Rodríguez, fue la de salud mental. Una exploración prepandémica hacia nuevos territorios que indagó sobre el poder del arte y la cultura como un camino para el bienestar de las personas. Entre las diversas acciones que desarrollamos,

“Una manera de que el museo se aleje del modo *explicación del mundo* para volverse parte de él [...]”





Arriba: Taller de randas para jóvenes en el espectro, a cargo de la artista Alejandra Mizrahi. Actividad coordinada entre Fundación Brincar, por un autismo feliz y el área de Comunidades del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, año 2017.

Abajo: Visita participativa para personas mayores con discapacidad. Área de Comunidades del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, impulsada por Ayelén Rodríguez y Germán Paley, año 2016.



Taller “El museo humano: Imaginación y poéticas museales para la transformación”, destinado a trabajadoras/es de museos y gestoras/es culturales. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, año 2024.

vale destacar el proceso de trabajo que sostuvimos durante varios años con la Dirección General de Salud Mental de la Ciudad de Buenos Aires y que comenzó con un grupo de usuarios y profesionales del ala de Salud mental del hospital público Argerich. A través de encuentros quincenales en el Museo y en el Hospital, creamos un grupo de acompañamiento, escucha y creación que luego de su primer año de existencia montó una exposición de los procesos de creación y salud en la sala de educación del Museo, abriendo y compartiendo los aprendizajes con la comunidad.

Un par de ejemplos de tantas transformaciones y aprendizajes que se dieron en el marco de un impulso que empezó tímidamente escuchando los “NO” del museo, dirigidos a ciertas personas y colectivos, y buscando las maneras de derribar esas barreras de ignorancia del propio museo: ¿Qué no sabe un museo y debe aprender?

Desde el museo humano pude ir entendiendo el poder de la expresión artística, de la conversación como pedagogía, de cómo resistir a la inercia que alimenta la exclusión y, de ese modo, pude acompañar a florecimientos subjetivos personales y comunitarios. Si el bienestar y el entendimiento entre personas puede ser entendido como paz, creo que estos últimos años estuve construyendo en esa dirección. Es imposible no contextualizar esta pulsión de querer mover hacia la paz, justamente, en un mundo donde actualmente las violencias bélicas y el entramado de odio sistematizado en un orden neoliberal, fortalecido por el avance de las ultraderechas, no hace más que ir en contra de las vidas de muches, empobreciendo, quitando derechos, empujando al abismo del sinsentido e incluso al empobrecimiento mortal. Ante este panorama por momentos deprimente, desolador y de abusos, siento que los museos deben transformarse más allá de su motivo original en torno al saber y el conocimiento. Amplificar aquel “templo de saber” porque hoy, más que nunca, el presente nos pide que seamos abrigos de esperanza, refugios contra el sinsentido, jardines de construcción amorosa, santuarios de bienestar y goce, portales para ser como queremos ser, libres de violencia y de odio. Que podamos florecer o simplemente ser. Como queramos, como deseamos, como sentimos.

¿De qué manera vamos a reinventar(nos) en respuesta al presente para construir otros porvenires —o presentes, porque no tenemos que esperar tanto— más dignos, justos, libres de violencia?

No pienso clausurar (ni claudicar) aquí. Al contrario: que esta con.fe.herencia se vuelva una APERTURA FUNDACIONAL a la MUSEOLOGÍA IBEROAMERICANA DE LOS AFECTOS, un giro actual que termine de abrir la plataforma que conjugue prácticas e ideas de una *nuevanueva* museología al ritmo del presente, resonando con las museologías para la paz, haciendo carne la dignidad. Sigamos constelando esas frecuencias de otros poderes y formas que no piden permiso, que se hacen con otres, que vibran en pleno compromiso con las personas y sus realidades, que derriban binarios de arriba/abajo, de adentro/afuera, de saber/no saber para posibilitar integraciones, transformaciones, rompiendo esa historia patriarcal y violenta que sigue pulsando la dimensión museal pero que desde los artivismos museales y culturales pierde fuerza, porque la museodiversidad es también brújula de nuevos rumbos ya no orientados al Norte Global y sus formas desafectadas.

Para resonar con otras voces, les comparto el poema de una poeta lesbiana mexicana, Yolanda Segura:

> los hombres
> se obsesionaron con entenderlo todo olvidaron que
> el misterio
> es condición exacta y necesaria para imaginar y sobre
> todo para saber que las cosas
> no necesitan pasar por las palabras ni por imágenes
> para existir.

Y por qué no hacerlo resonar con una pequeña y potente frase de la poetrans argentina Susy Shock: “y que otros sean lo Normal”.[2]

¿Qué museos podemos crear con más misterio y menos normalidad? Y, sobre todo:

¿Cómo nos damos aliento en tiempo de desesperanza?

¡Sé que humanizar los museos puede ser un misterio! Pero aún así, sé que existen museos más humanos incluso en todos los museos que conocemos. Solo es cuestión de hacer, de mover. Sé que la transformación no es de un día para el otro y desaprender es un proceso que nos afecta incluso desde lo que no queremos, nos hace temer el soltar o compartir poder, nos hace tener que reconocernos en otres, pero tal vez todo eso no sea más que un comienzo, empezar a mover la energía-museo desde la convicción de que los museos son mucho más que un lugar u objeto a preservar o transmitir.

Los museos también son:

museos salvavidas
museos semilla
museos refugio
museos herramienta
museos abuelas
museos pancarta
museos incubadora
museos niñeces
museos rituales
museos huella digital
museos posibilidad
museos que son plataforma de construcción social en movimiento,
museos que son espacios de encuentro y afectos y, sobre todo, y de esto estoy plenamente convencido:
museos que son espacios de paz contra todo tipo de violencias y odio, eso sí, si nos movemos con la voluntad de transformarnos.

Pongamos a mover la energía-museo y ojalá se propague.
Abrazo museal.

NOTAS

1 Hoff, M., 2022. “El museo, las palabras mágicas y las políticas de salvación”. En *Museo digital. Ciudadanía y cultura 2020*, pp. 92-99. Ciudad de México: MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. https://muac.unam.mx/assets/docs/cuaderno_muac_museo_digital_ciudadania_y_cultura.pdf.
N. de la E.: Las cursivas son intervenciones del autor y la cita original y completa se encuentra en la p. 93.

2 Verso de “Yo, monstruo mío”, de *Poemario Trans Pirado* (2011).



Imagen del exterior del Museo Territorial Yagán Usi. Fotografía: Gonzalo Arriagada Kritzler, 2025.

Museo Territorial Yagan Usi:

Un *akar* para la memoria viva del pueblo yagán[1]

Alberto Serrano Fillol
Museo Territorial Yagan Usi

Nicole González Herrera
Subdirección Nacional de Museos

En enero de 2024 se inauguró la nueva museografía del Museo Territorial Yagan Usi. El proceso de renovación comenzó a mediados de 2021 y revisitaba las narrativas curatoriales, las colecciones patrimoniales y las interpretaciones que eran transmitidas a la comunidad visitante. Este ejercicio institucional y colectivo buscaba reformar, por sobre todo, la idea instalada del último yagán (sin descendencia), del fin del mundo (sin vigencia) y del *yagankuta* como una lengua muerta (sin transmisión).

ANTECEDENTES

En la comuna de Cabo de Hornos, Región de Magallanes y de la Antártica Chilena, al extremo más austral de Chile, se encuentra el Museo Territorial Yagan Usi - Martín González Calderón. La institución fue fundada en 1974 bajo el nombre de Museo Antropológico Martin Gusinde por personal presente en la Base Naval de Puerto Williams.[2] En ese entonces, el sentido histórico y universalista del Museo priorizaba la raíz occidental e institucional, enfatizando la soberanía chilena y sus intereses geopolíticos. La museografía original fue reformada durante 2008, pero por problemas de forma y espacio no logró dar cuenta del acontecer de la comunidad indígena ni de los procesos de revitalización cultural que lleva adelante el pueblo yagán. Además, el relato quedaba obsoleto frente a los nuevos lineamientos jurídicos que modificaban la relación con el Estado en la declarada Área de Desarrollo Indígena.[3]

Con el impulso del Plan Nacional de Mejoramiento Integral de Museos[4] que promueve la Subdirección Nacional de Museos del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, el Museo decidió renovar la museografía y exhibición permanente, profundizando el trabajo participativo con la Comunidad Indígena Yaghan de Bahía Mejillones. Esta nueva propuesta museográfica debía emanar desde las políticas y los principios del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, principalmente respetando la diversidad cultural, la democracia, la participación y el reconocimiento de los pueblos indígenas con un anclaje sólido en el enfoque de derechos humanos, territoriales e interculturales.

Un importante incentivo fue la restitución de bienes culturales, fundada en un diálogo permanente del Museo con las comunidades originarias, ya que retornaron a su territorio de origen 32 piezas pertenecientes a la colección Martin Gusinde, que estaban guardadas en los depósitos del Museo Nacional de Historia Natural en Santiago. Este escenario —que amplió las colecciones patrimoniales— coincidió con la difusión de nuevos enfoques y conocimientos interdisciplinares levantados durante las últimas décadas desde la historia marítima, los estudios sobre la artesanía actual y sus procesos, las recientes excavaciones y dataciones arqueológicas del territorio, la biodiversidad subantártica, entre otros.

DESDE EL TERRITORIO, AVANZAR EN DESCOLONIZAR

El trabajo de reflexión y organización que la comunidad indígena yagán ha desarrollado busca reconocer la vitalidad y trascendencia que los sostiene hasta hoy. Amparados en el Convenio n.º 169 sobre pueblos indígenas y tribales de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), en la Ley Indígena n.º 19.253 y en los planes de Revitalización Cultural Indígena de la Subdirección Nacional de Pueblos Originarios, hacen explícita la ocupación milenaria del territorio austral y afirman que el “pueblo se encuentra plenamente vivo”.[5] Esta activa participación en temáticas de desarrollo, cultura e identidad también alcanza el ámbito patrimonial y museal, pues lograron definir y reconocer –en voz propia– el amplio sentido de conexión que mantienen con el entorno y su historia. En el *Protocolo de buenas prácticas para la protección del patrimonio cultural indígena yagán*, la Comunidad Indígena Yaghan de Bahía Mejillones declara:

> Definimos y reconocemos como nuestro Patrimonio Cultural Indígena al conjunto de conocimientos, prácticas y expresiones culturales, tradicionales y contemporáneas, tales como: nuestra lengua, la navegación, nuestra alimentación, nuestras artesanías, nuestros cantos y danzas, nuestros sitios sagrados y/o de significación cultural, nuestra memoria y nuestra historia. También consideramos como parte de nuestro patrimonio a las materias primas necesarias



A la izquierda, *Ayshu hilix*, máscara de corteza; a la derecha, *Ushmina*, máscara de cuero de lobo, utilizadas en la ceremonia del *Kina* en 1922. Fotografía: Gonzalo Arriagada Kritzler, 2025.

> para la realización de nuestras prácticas tradicionales y contemporáneas, los registros de cualquier naturaleza que contengan elementos de nuestro patrimonio, nuestra comunidad y cada una de las personas que la conforman, y el territorio en el cual todos los elementos mencionados que componen nuestro Patrimonio Cultural Indígena se llevan a cabo, tanto históricamente como en la actualidad.[6]

Desde el campo de la museología, el proceso de revitalización indígena empalma con una reflexión que debate la presencia exclusiva de discursos dominantes que reforzaron miradas nacionalistas y homogenizantes respecto de la ciudadanía y el territorio. El giro decolonial busca mirar y reconocer las desigualdades de poder y las opresiones históricas que operan dentro de cada Estado nación, visibilizando la dispareja construcción social. En el caso de las comunidades indígenas locales refiere no solo al despojo territorial, la mortandad de su gente y cultura tradicional en el pasado, sino que a la desarticulación de su cultura como un proceso permanente que se desarrolla en diversos campos y de variadas formas en el quehacer cotidiano del tiempo presente y al alero del Estado. Por ello, múltiples museos latinoamericanos[7] –y, especialmente, el Museo Territorial Yagán Usi– buscan promover la construcción de nuevas narrativas, a favor de la reflexión y la transformación social. Un ejemplo de ello es el cambio nominativo desde Martin Gusinde, un sacerdote alemán destacado por sus investigaciones etnográficas de principio del siglo XX, a Martín González Calderón, navegante y artesano de la comunidad yagán, reconocido por transmitir oficios ligados a la navegación, la cultura y las artesanías tradicionales de su pueblo. La comunidad local señala que "el nombre y trabajo de Martin Gusinde seguirán ocupando un importante sitio en nuestra localidad, en el mundo, en el Museo y en nuestra Comunidad, como un preservador y difusor de la cultura",[8] pero es la ocasión de hacerle un homenaje congruente a la persona que navegó isla por isla todo el Yagan Usi y que "confeccionó el *ánan* [canoa] que recibe al público visitante [del Museo], abriéndoles nuestra cultura".[9] Así, la vida de cada persona yagán, además de los objetos, cobra relevancia. Un giro de sentido que trastoca la noción objetual y exclusivamente material del patrimonio cultural, permitiendo despertar una





Arriba: Fotografía en la recepción del Museo. Grupo de familias yaganes en Shamakushwea, Puerto Remolino, 1920.
Fotografía: Martin Gusinde H.

Abajo: Comunidad Indígena Yaghan de Bahía Mejillones reunida en ese lugar al momento de enviar una roca representativa al National Museum of the American Indian, Washington, EE. UU.
Fotografía: Museo Territorial Yagan Usi, 2004.

conciencia colectiva hacia la alteridad, la genealogía, la familiaridad, la comunalidad, el espíritu, el legado y los saberes transmitidos durante varias generaciones.

Los museos atienden las medidas de conservación de los objetos, preservando la cultura material resguardada para la posteridad,[10] sin embargo, otro aspecto que también promueve el museo de Upushwea (Puerto Williams) es colaborar con los procesos de revitalización cultural de la comunidad yagán desde el presente. Es decir, ofrecer el museo como una herramienta reivindicatoria y vigorizante de los valores culturales que trascienden la materialidad física de las piezas, para abarcar entramados inmateriales con significados y dimensiones simbólicas, sociales o cosmogónicas dentro y fuera del territorio yagán.[11] Estos ejercicios coparticipativos se hacen imprescindibles en contextos "que viven una compleja situación histórico-cultural cargada por fuertes tensiones pasadas y presentes, muy arraigadas en las familias de la actualidad".[12]

UNA MUSEOGRAFÍA DESDE EL PRESENTE A LO ANCESTRAL

En enero de 2024 se inauguró la nueva museografía del Museo Territorial Yagan Usi. El proceso de renovación comenzó a mediados de 2021 y revisitaba las narrativas curatoriales, las colecciones patrimoniales y las interpretaciones que eran transmitidas a la comunidad visitante. Este ejercicio institucional y colectivo buscaba reformar, por sobre todo, la idea instalada del último yagán (sin descendencia), del fin del mundo (sin vigencia) y del *yagankuta* como una lengua muerta (sin transmisión); todo lo cual desvaloriza a los yaganes actuales. Frente a esto, se elaboró un documento de trabajo conocido como Declaración de propósitos[13] con lo cual se decidió que el objetivo general de la exhibición fuera dar cuenta de los modos de vida y los procesos históricos, sociales y culturales experimentados por la comunidad humana más austral del mundo, hasta los días de hoy.

La propuesta está alineada con las corrientes de la museología crítica que priorizan un enfoque en la sociedad, la experiencia, la participación y el pensamiento crítico.[14] En definitiva, los contenidos de la exhibición no buscaron establecer una objetividad rotunda, sino aportar elementos y conocimientos para que cada visitante establezca sus propias nociones o conclusiones respecto de las colecciones y la museografía recorrida. Los tres pisos del inmueble fueron destinados a reconocer la permanencia histórica del pueblo yagán, único grupo humano con siete mil años de ocupación canoera ininterrumpida, además de los procesos de colonización foráneos, intermitentes y complejos, que antecedieron a la soberanía chilena y su límite con Argentina.

El diseño del recorrido propuesto, que cuenta con tres plantas principales, está organizado mediante un orden cronológico inverso, es decir, desde lo contemporáneo hacia el pasado y en torno a las diferentes dimensiones de la cultura yagán y su patrimonio atávico. El primer piso recibe el nombre de Yagan Usi [Territorio yagán] y presenta el relato sobre la cultura yagán actual y ancestral, sobre la navegación con sus herramientas y ajuares, la distribución y conformación social de la geografía del archipiélago, la caza de animales, la cestería, los ritos de iniciación *kina* y *chiajaus* con sus cantos y, finalmente, la arqueología y su revisión sobre el poblamiento del territorio. El segundo piso continúa con *Poluaóala shanatara* [Llegan los extranjeros], donde se narra la colonización desde el siglo XVI hasta el presente, centrándose en las experiencias del pueblo yagán; también se presenta la biodiversidad magallánica y subantártica. El tercer piso ofrece un panorama amplio del territorio y su clima desde los vocablos originarios.

Además del protagonismo dado a la comunidad yagán se decidió presentar los contenidos de manera estratégica; por ejemplo, incorporando nombres, palabras, videos e interactivos en lengua *yagankuta*, para revitalizar su uso y su oralidad,



Vitrina ceremonial que presenta objetos del *Chiajaus* y su vinculación con la comunidad yagán actual.
Fotografía: Gonzalo Arriagada Kritzler, 2025.

ofreciendo fotografías históricas que recuperan los nombres yaganes de las/os retratadas/os, junto a imágenes recientes para aludir a la vigencia y vitalidad de la comunidad. Así, se visibiliza la sabiduría de la cestería elaborada por mujeres artesanas, como Cristina Calderón Harbán, Julia González Calderón, Claudia González Vidal, Marta Balfor Clemente, Elcira Hernández Walton, entre otras, y se exponen "más de 40 especies de taxidermia que ilustran la fauna y el paisaje"[15] para valorar el medio ambiente y las otras especies que habitan los canales y archipiélagos, como albatros, cormoranes, pingüinos, caranchos negros, palomas antárticas, salteadores chilenos, huairavos, caiquenes, peuquitos, bandurrias, etc. También se sumaron nuevas tecnologías, con paisajes sonoros de cantos yaganes, y la realidad virtual para facilitar el acceso a quienes están fuera de Chile o de la Región de Magallanes.[16]

Una decisión transversal —documentada en la Declaración de propósitos— fue que la principal audiencia del Museo es la propia comunidad indígena yagán que reside en la Isla Navarino, le siguen quienes son residentes de Puerto Williams, la población magallánica o de Punta Arenas y, finalmente, estudiantes, investigadores, documentalistas, reporteros, turistas, entre otros, que visitan el territorio para conocer sobre esta cultura y localidad.

LA RECEPCIÓN DEL PÚBLICO VISITANTE

A fines del año 2024 el área de Estudios de la Subdirección Nacional de Museos junto al equipo del Museo Territorial Yagan Usi elaboraron una encuesta de opinión y satisfacción respecto de la exhibición permanente ofrecida. Así, entre el miércoles 16 de octubre y el sábado 23 de noviembre se registraron 81 encuestas válidas con los primeros datos sistematizados y las impresiones iniciales de las y los visitantes. La encuesta buscó identificar al público, conocer sus percepciones y comprensión sobre la muestra, así como su satisfacción con los servicios entregados.

Según la información levantada, al Museo lo visita un 65% de género masculino y un 35% de género femenino, cuyas edades transitan entre los 12 y 82 años. Además, un 47% de los visitantes cuenta con estudios universitarios y un 21% con estudios de posgrado. Con relación al origen del público se identificó que un 46% de las personas viven en la misma región donde se encuentra el Museo, mientras que un 44% proviene de otras regiones del país y un 10% de quienes acceden a la muestra son turistas extranjeros, principalmente provenientes de España y Argentina.

La información demográfica levantada reconoció que un 20% (16 personas) del público asistente pertenece a un pueblo originario, reflejando la participación e identificación indígena. Entre los mencionados, destacan las y los visitantes provenientes de



Ananakar, hall circular que inicia el recorrido por el Museo junto a la canoa de Martín González Calderón. Fotografía: Gonzalo Arriagada Kritzler, 2025.



Vitrina arqueológica *Wataóala*, los tiempos antiguos, que presenta instrumentos elaborados con *hayaf* [piedra] y *hatush* [huesos]. Fotografía: Gonzalo Arriagada Kritzler, 2025.



El segundo piso del Museo exhibe la grandiosa biodiversidad del Yagan Usi. Fotografía: Gonzalo Arriagada Kritzler, 2025.



Nube de palabras elaborada a partir de los vocablos u objetos asociados a la exhibición

los pueblos Mapuche (9), Mapuche Huilliche (4), Yagán (2) y Chaná (1).

En relación con los objetivos de la muestra, el 87% de las personas comprendió que la exhibición se centra en la identidad yagán y busca reflejar la visión e historia de la propia comunidad; también un 83% comprendió la relación del pueblo yagán con el mar, en especial su estilo de vida nómada. Un aspecto menos comprendido fueron los límites del Yagan Usi y el valor del territorio como un elemento inseparable de la cultura, pues solo un 66% estuvo "muy de acuerdo", sin embargo, este contenido puede ser reforzado en visitas mediadas y otras actividades de extensión. Los elementos museográficos, como el diseño, los objetos, los textos, la iluminación y los lugares de descanso, tuvieron una valoración general positiva, con un 97% "de acuerdo".

En una línea más cualitativa, se le pidió a las personas encuestadas que indicaran tres vocablos u objetos que recordaran de la exhibición y con ello se creó una nube de palabras en la que algunos de los conceptos más mencionados fueron "canoa" y *ánan*, términos equivalentes en español y lengua yagán, respectivamente; *yagan usi*, que significa "territorio yagán", además de otras palabras en *yagankuta* como *chiajaus*, *akainij*, *wapisa* y *hanuja*. También "canastas" y "cestería" recibieron múltiples menciones, al igual que "puntas de lanza", "flechas" y "evolución pueblo yagán", lo cual guarda relación con los modos de vida yagán y su desarrollo en el tiempo.[17]

Este ejercicio de memoria e interpretación que realizaron las personas encuestadas permite visualizar de manera directa el conocimiento ancestral y la realidad del pueblo yagán que se transmite mediante la muestra; allí se teje un nuevo entendimiento con la sociedad, respetando las diferencias y desechando los antiguos discursos centrados en la colonización y en la estigmatización de sus condiciones de vida. Esta línea de cercanía y empatía prioriza el trabajo recíproco con la comunidad local. Así lo reseña Verónica Balfor Clemente, integrante de la Comunidad Indígena Yaghan de Bahía Mejillones, al hablar del acceso a los archivos y a las colecciones: "Lo bueno es que Puerto Williams es chico y nosotros podemos verlos [los objetos] en el Museo cuando queremos observarlos y analizarlos, las puertas siempre están abiertas".[18] Incluso, en la actualidad, integrantes del equipo del Museo son descendientes de la comunidad yagán, reflejando el espíritu de colaboración y participación.

Esperamos que el rumbo de la muestra continúe ofreciendo un espacio de convivencia y respeto mutuo, que enriquezca el tejido social, la consulta y la reflexión de las relaciones humanas y territoriales que deben enfrentar día a día las narrativas de extinción.

PROYECTO DE HABILITACIÓN MUSEOGRÁFICA
Investigación, guion y producción general: Museo Territorial Yagan Usi - Martín González Calderón y Subdirección Nacional de Museos
Museografía y Montaje: Encaje SPA (diseño general)
Interactivos: Encaje SPA
Diseño gráfico: Sebastián Garrido Peña y Ana Mutran

NOTAS

1 El *akar* es la vivienda o choza donde habita el pueblo yagán cuando se encuentra sobre la tierra. Se trata de un refugio escogido para abrigarse y compartir en torno al fuego.

2 Ochoa, G. y Marticorena, F., 2022. *Lazos de resistencia: cestería yagan y vitalidad cultural en el sur austral*. Proyecto Bajo la Lupa. Santiago: Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/lazos-de-resistencia-cesteria-yagan-y-vitalidad-cultural-en-el-sur-austral

3 Decreto Supremo n.° 279 de 2005, conforme lo dispuesto en el artículo 26 de la ley n.º 19.253.

4 Dicho Plan se comenzó a implementar a partir del año 2001, con el objetivo de elevar los estándares museológicos y consolidar una plataforma adecuada para la gestión patrimonial de los museos estatales.

5 Comunidad Indígena Yaghan de Bahía Mejillones, 2021. *Protocolo de buenas prácticas para la protección del patrimonio cultural indígena yagán*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. https://www.pueblosoriginarios.gob.cl/sites/www.pueblosoriginarios.gob.cl/files/2021-09/FolletoProtocolo_Yag%C3%A1n.pdf La cita es de la p. 7.

6 Comunidad Indígena Yaghan de Bahía Mejillones, *Protocolo*. La cita es de la p. 6.

7 Cervellera, A. y V. López, comps., 2024. *Acciones y exhibiciones para descolonizar las narrativas de los museos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Wikimedia Argentina, Fundación TyPA. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Acciones_y_exhibiciones_para_descolonizar_las_narrativas_de_los_museos.pdf

8 Gómez Zárraga, L., 2022. Carta de la Comunidad Indígena Yaghan de Bahía Mejillones al Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, octubre de 2022. Documento de trabajo.

9 Gómez Zárraga, *Carta*.

10 Rivera Cusicanqui, S., 2018. *Un mundo Chi´xi el posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón.

11 Los últimos años se han realizado otros proyectos como navegación de mujeres yaganes y visita a sitios históricos, conversatorio de mujeres yaganes en torno a las fotografías de Martin Gusinde, recuperación de la toponimia local en lengua *yagankuta*, grabación de un documental sobre Martín González Calderón, etc.

12 Serrano, A., 2020. "Información biográfica familiar en la colección fotográfica de Martin Gusinde, investigación participativa con enfoque de género", en *Actas. Coloquio Internacional de Museología Social, Participativa y Crítica*, Y. Girault e I. Orellana, coords., pp. 321-330. Santiago: Ediciones del Museo de la Educación Gabriela Mistral. La cita es de la p. 322.

13 Este documento de la Subdirección Nacional de Museos declara los antecedentes, el manifiesto, los objetivos, los mensajes centrales, los visitantes y los recursos de la muestra. Actualmente recibe el nombre de *Estrategia interpretativa*.

14 Lorente, J. P., 2006. "Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica". *museos.es*, 2: 24-33. https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:f7e98180-b951-45ab-bae3-4af66471ba78/rev02-jesus-pedro-lorente.pdf

15 "Reinaugurado museo más austral del mundo con nuevo nombre y museografía". Museo Territorial Yagan Usi. Noticias, 10-01-2024. https://www.museoyaganusi.gob.cl/noticias/reinaugurado-museo-mas-austral-del-mundo-con-nuevo-nombre-y-museografia

16 Museo Territorial Yagan Usi – Martín González Calderón, 2024. Patrimonio virtual. Recorridos virtuales. https://www.patrimoniovirtual.gob.cl/recorridos/museoyaganusi.html

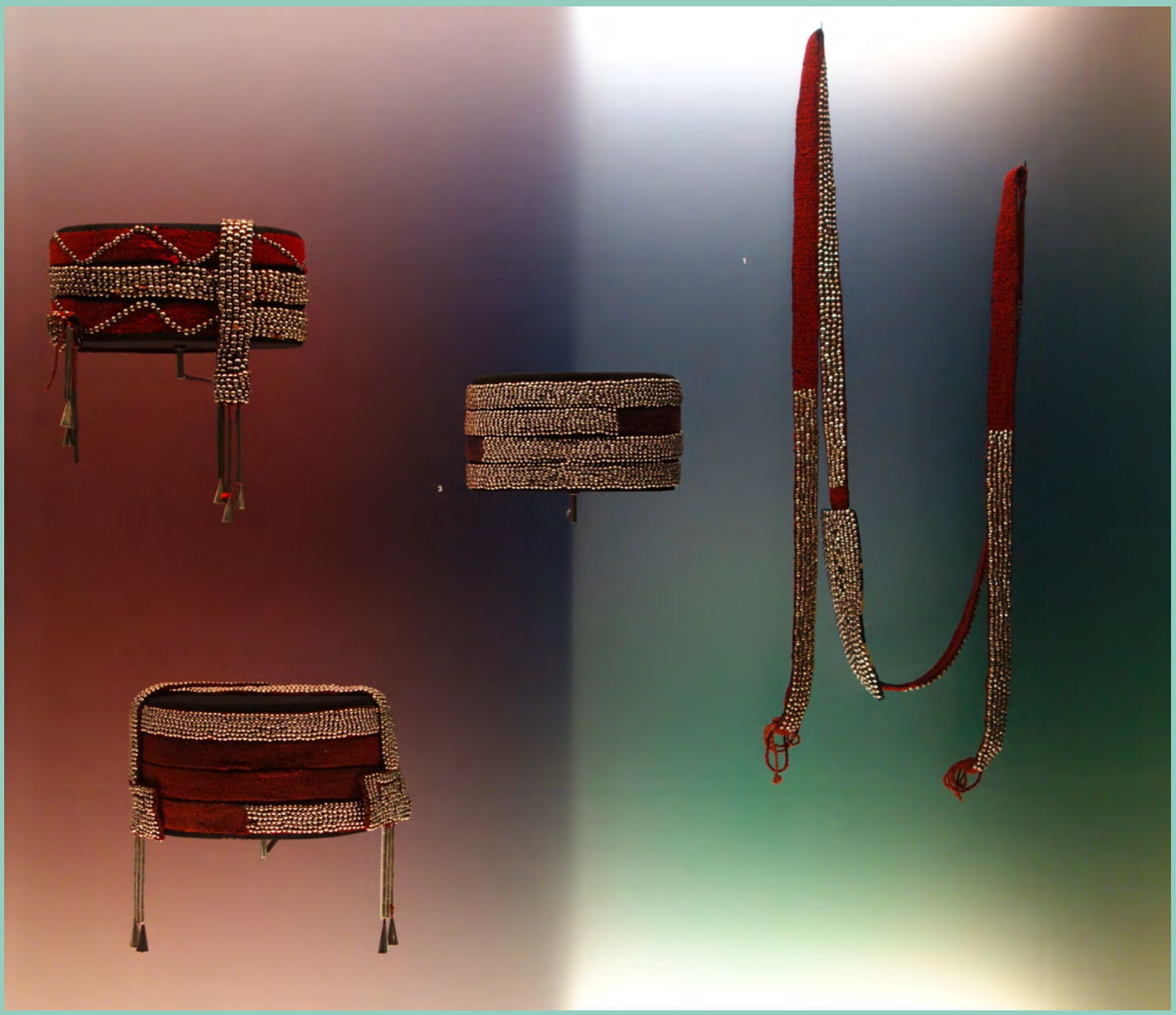
17 Área de Estudios, SNM, 2024. Encuesta de opinión y satisfacción Exhibición permanente del Museo Territorial Yagan Usi – Martín González Calderón. Documento de trabajo. La cita es de p. 14.

18 Marticorena, F. y A. Butto, 2024. "Entrevista a Verónica Balfor Clemente y Francisco Filgueira Martínez: 'Somos tan yaganes como nuestros ancestros y, gracias a ellos, hoy estamos acá'", en *Derecho a la memoria: Archivos, derechos humanos, pueblos originarios y tribales*, M. Hafemann, ed., pp. 51-63. Santiago: Archivo Nacional de Chile. https://www.archivonacional.gob.cl/sites/www.archivonacional.gob.cl/files/2024-12/Derecho%20a%20la%20Memoria%20Archivos%20DDHH%20Pueblos%20Originarios%20y%20Tribales.pdf La cita es de la p. 54.

Un guion para *Lepün Kuifi Kimün*, un espacio para el encuentro en torno a la platería

Macarena Murúa Rawlins
Historiadora del arte y museóloga

Paloma Molina San Martín
Antropóloga con estudios en historia del arte y archivística



Vista general vitrina Ngütrowe del ámbito La sabiduría de la plata | *Rütran tañi kimün*. Fotografía: SUMO.

Lepün Kuifi Kimün es una sala museográfica de carácter permanente que exhibe una cuidada selección de piezas de la colección de platería mapuche perteneciente a la Municipalidad de Los Ángeles. El guion que da forma al recorrido es fruto del trabajo realizado junto al destacado *rütrafe* Juan Painecura Antinao, cuya voz se hace presente como parte importante de la estrategia narrativa y museográfica.



Vista general del ámbito La sabiduría de la plata | *Rütran tañi kimün*. Fotografía: SUMO.

Lepün Kuifi Kimün, espacio de encuentro en torno a la platería mapuche, es una sala museográfica permanente, ubicada en el centro de la ciudad de Los Ángeles en la Región del Biobío. Abrió sus puertas el 15 de noviembre de 2024, gracias a la gestión de la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones (CMPC), la Municipalidad de Los Ángeles y la Corporación Cultural Municipal de Los Ángeles, que le encargaron a la empresa de diseño y arquitectura SUMO y a un equipo de profesionales el desarrollo de este proyecto.[1]

La colección de platería que se despliega en su interior fue formada por el médico, coleccionista e investigador Raúl Morris von Bennewitz y fue parte del Museo de la Alta Frontera, un espacio municipal dedicado a la difusión del patrimonio material de la región, que cerró sus puertas tras el terremoto de 2010.

Luego de casi 15 años almacenadas, las piezas de la colección Morris vuelven a exhibirse en este nuevo espacio, desplegando un potencial narrativo que nos conecta con la filosofía detrás de la construcción de cada una de las joyas, la cual está en plena vigencia.

1. HABLAR SOBRE LA PLATERÍA DESDE EL PRESENTE

La invitación a ser parte del equipo que desarrollaría un nuevo espacio dedicado exclusivamente a la platería mapuche, en la ciudad de Los Ángeles, significó de manera inmediata la aprensión respecto a la responsabilidad que significa abordar una temática tan importante para el pueblo mapuche.

Afortunadamente la colección había sido revisada y evaluada, hacía poco tiempo, por el destacado *rütrafe* (platero) Juan Painecura y la entonces directora del Museo Mapuche de Cañete, Juana Paillalef. Sus miradas expertas habían posibilitado la jerarquización de las piezas, destacando aquellas joyas que sobresalían por su factura, materialidad, antigüedad, uso y función.

Para quienes pudimos acceder a los documentos e informes que ellos elaboraron, llamaba la atención que en ese listado de piezas destacadas convivían joyas del siglo XIX, pero también otras de un siglo XX tardío. Esto nos permitió comenzar a dimensionar que el arte de la platería es un lenguaje no solo estético, sino también una declaración social, política y económica expresada por quien porta las piezas y su contexto de uso.

Uno de los más importantes exponentes de la joyería mapuche es justamente Juan Painecura Antinao, un gran conocedor

de la filosofía e historia del pueblo mapuche, responsable del análisis y la clasificación de la colección Morris y autor del libro *Charu: Sociedad y cosmovisión en la platería mapuche,*[2] un referente para la comprensión de la platería. Don Juan —como le llamamos todos con cariño y admiración— fue nuestra contraparte técnica en la elaboración del guion para este espacio expositivo,[3] trabajo que estuvo marcado por la posibilidad de relevar el oficio y el conocimiento del *rütrafe* con relatos en primera persona, que también buscaron dar cuenta de la vigencia de la tradición y la importancia de que las nuevas generaciones le den continuidad junto a sus protocolos en el tiempo actual.

2. LA COLECCIÓN

No se sabe a ciencia cierta cuántas piezas llegaron a conformar la colección de platería mapuche que el médico cardiólogo formado en la Universidad de Chile, Raúl Morris von Bennewitz (1927-2011), reunió a lo largo de su vida.

En las palabras introductorias del catálogo de la exposición *Tesoros de la Araucanía*, publicado en marzo de 1986 y realizado con motivo del 247.º aniversario de la ciudad de Los Ángeles, Morris hace memoria sobre el origen de su colección, recordando que entre sus primeras piezas se encontraban algunos objetos heredados de su familia materna, destacando la figura de su madre, quien le habría inculcado tempranamente el amor y el interés por la cultura de este pueblo.

La colección familiar data de 1880, cuando su bisabuelo adquirió mediante trueque un prendedor circular (*chelltuwe*), a partir del cual formó un importante conjunto de platería que luego se repartió entre sus descendientes. De este acervo, Morris menciona que logró rescatar cerca de 126 piezas, gracias a las gestiones que realizó con su familia, para formar su colección personal.[4]

En 1956 Morris se trasladó a vivir a la ciudad de Angol, lugar donde su tío materno, Eduardo von Bennewitz, quien también tenía una colección de platería, le enseñó las estrategias para adquirir ese tipo de piezas. Así, le presenta una casa de compraventa de objetos usados que funcionaba como casa de empeño, donde los mapuche afligidos por dinero iban a prendar sus joyas y muchas veces no volvían por ellas, tras lo cual eran comercializadas a personas interesadas.

También tuvo la posibilidad de generar compras directas a los mapuche gracias a la intermediación de su amigo Juan Chumai Colipi, quien lo contactó e introdujo con las comunidades. En este contexto, Morris menciona que en general los mapuche niegan poseer piezas de plata en sus casas y muy raramente acceden a venderlas a personas ajenas a sus círculos.[5]

Reconoce igualmente la ayuda que le brindaron la señorita Eloísa de la Galería Artesanal de Temuco, quien le avisaba cuando detectaba alguna buena oportunidad, y el señor Víctor Pérez, dueño de una tienda de venta y exhibición de artículos indígenas en Temuco. Él lo ayudó a adquirir piezas de la provincia de Cautín.

Gracias al constante estudio etnográfico realizado por el doctor Morris durante los años dedicados a la formación de su colección, se transformó en un referente en cuanto a investigación de esta tipología objetual. A su haber se identifican varios escritos sobre platería mapuche, convirtiéndose en una fuente obligada para el estudio de diversas colecciones a lo largo del país. Destaca su libro *Platería Mapuche*,[6] de 1994, donde aborda el universo de la platería mediante un completo contexto de origen y uso. También sobresale su publicación titulada *Los plateros de la frontera y la platería araucana*,[7] de 1997, en la cual aborda la caracterización de las piezas de plata a partir del caso judicial del robo al cacique Huenul sucedido durante la segunda mitad del siglo XIX.

La calidad y diversidad de su colección lo transformaron muy tempranamente en un coleccionista solicitado para formar parte de exposiciones especializadas en la materia. Tal es el caso de la exposición *Plateros de la luna*, realizada en 1988 en la Biblioteca Nacional, por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), en la que compartió espacio con la colección privada Mayo Calvo de Guzmán y la colección del Museo de Arte Popular Americano.

Con el pasar de los años, Morris fue desprendiéndose de su colección de platería. Una gran parte fue vendida al coleccionista Carlos Cardoen, entre los años 1989 y 1990. En años posteriores, más de 500 piezas fueron adquiridas por la Municipalidad de Los Ángeles, las cuales, al momento de implementar el nuevo espacio de exhibición en 2024, fueron traspasadas a la Corporación Cultural Municipal de Los Ángeles.

Parte de dicha colección está en exhibición permanente en el nuevo espacio expositivo Lepün Kuifi Kimün.

3. LA CONSTRUCCIÓN DE UN RELATO

La propuesta curatorial desarrollada para el nuevo espacio de exhibición de la colección de platería de la Corporación Cultural Municipal de Los Ángeles se basó en la comprensión de la platería como un referente integral del pueblo mapuche, entendida como una creación que se relaciona estrechamente con su filosofía, contexto social, histórico, político y territorial.

Se consideró primordial estructurar el relato desde las voces autorizadas por las comunidades mapuche vinculadas al territorio de Los Ángeles, lo que implicó la discusión, en primera instancia, del nombre que este espacio debía llevar y lo que debía representar para su gente. Gracias al mediador intercultural José Ceballos, se llegó al acuerdo de definirlo como un “espacio de encuentro en torno a la platería”, primando la voz en *mapudungun “lepün küifi kimün”*, que promueve un lugar dinámico, convocante y que trae el legado de la platería al presente.

Y justamente este presente, marcado por aquellas figuras de la cultura mapuche que mantienen viva la tradición desde las nuevas realidades sociales, fue la marca distintiva del *rütrafe* Juan Painecura Antinao, como especialista mapuche y contraparte técnica en la elaboración del guion de contenidos que iba a dar forma a la puesta en escena de la colección Morris.

Junto a él se estandarizaron las denominaciones de piezas y el vocabulario desde el *mapudungun*, específicamente desde el grafemario unificado, priorizando la identidad mapuche del universo objetual abordado y evitando las descripciones exógenas.[8]

Los mapuche construyeron cuerpos de ideas filosóficas que determinaron las expresiones en la platería y que pueden ser leídas e interpretadas en referencia al uso personal, familiar y social. Estos elementos definieron maneras en las que algunas manifestaciones deben ser interpretadas también desde una perspectiva social y política al interior del pueblo mapuche. El enfoque general del guion consideró la platería como una manifestación determinada por el territorio y su vinculación con este, y como un reflejo de los escenarios históricos por los cuales ha transitado, evidenciando las diferencias entre los contextos de finales del siglo XIX respecto al siglo XX y principios del siglo XXI.

Si bien era importante lograr una descripción formal de las piezas al interior de la museografía, fue la interpretación de sus partes y de la iconografía presente lo que permitió acercar un relato sobre aspectos de su procedencia y su destinatario. En este punto fue fundamental la aproximación interpretativa desarrollada por Painecura para el guion.

Un ejemplo de esto son las lecturas que realizó respecto a algunas piezas:

> [...] si nos encontramos una joya con peces o elementos marinos es muy probable que pertenezca al sector *lafkenche*, o en el caso de un *keltatuwe* que tenga un eslabón en las cadenas que unen la parte superior con la inferior, indicaría que fue una pieza utilizada por una *machi*, ya que en ella se aloja la sabiduría de comunicar entre la tierra y las energías que la gobiernan.[9]

La propuesta metodológica para abordar la colección consideró un enfoque interdisciplinar, haciendo converger la historia del arte con la etnografía y el conocimiento propio del *rütrafe*, como un patrimonio inmaterial que esta exposición también buscaba visibilizar, permitiendo alcanzar el propósito de que las piezas se transformaran en objetos parlantes y que conectaran con las personas como una expresión artístico-espiritual en profunda sintonía con el territorio y la historia. De esta forma el patrimonio es potenciado a partir de diálogos multiculturales, en los cuales la interdisciplina enriquece y amplía las prácticas de salvaguarda y difusión del conocimiento.

4. EL RECORRIDO

A partir de una estructura preliminar, cada sección de la exhibición fue discutida y enriquecida con el relato de Juan Painecura, quien se reunió sistemáticamente con el equipo para ir profundizando en cada uno de los temas y subtemas propuestos.

La configuración final del recorrido determinó la presencia de tres ámbitos que se complementan, guardando una independencia que permite generar una secuencialidad dinámica y que propicia la autonomía del visitante. La experiencia se enriqueció estableciendo un segundo y tercer nivel de lectura, mediante los cuales se ofrece la posibilidad de acceder a información complementaria. En un segundo nivel, se propuso la incorporación de gráficas tituladas "¿Sabías que...?" como datos curiosos que se articulan junto a las claves de lectura "La voz del *rütrafe*", que presentan citas de referentes de la platería que potencian la comprensión de los temas que se van abordando. Un tercer nivel de lectura ofrece una interacción directa al visitante, quien debe acceder a los contenidos desde el gesto de acercarse a observar a través de una mirilla o una lupa, escuchar un relato o sonidos, o presionar los botones de un dispositivo, accediendo a un material sugerente y evocador que lo conecta con la información desde aspectos más sensibles y sensoriales.

El primero de los ámbitos se titula Territorio y *rakiduam*[10] | *Mapu ka rakiduam* y engloba un relato que va desde el surgimiento de la vida natural y humana, hasta la conformación de colecciones de platería mapuche en Chile y, en particular, la de Raúl Morris von Bennewitz.

Mediante el despliegue y la articulación de diversos tópicos se buscó ofrecer una forma distinta a una línea de tiempo para acercarse a los hechos que han marcado la historia del pueblo mapuche, junto al desarrollo y la evolución de la platería. Este punto fue crucial al comprender que la perspectiva *winka* (persona no mapuche) tiende a una temporalidad secuencial, a diferencia de la mirada relacional y dialéctica de la cultura mapuche.

Esta decisión permitió desplegar diversos hitos, que fueron complementados por los relatos del *longko*[11] Pascual Coña y por el propio Juan Painecura. La mirada crítica hacia los procesos de anexión y reducción del pueblo mapuche en manos del Estado chileno permite al visitante comprender las intermitencias en la producción de joyas y su calidad, su comercialización como un acto de supervivencia y su actual puesta en valor como uno de los objetos con mayor significancia dentro de su cultura material.

En paralelo a la lectura de los hitos recién referidos, se despliega una secuencia de vitrinas que ofrecen los primeros objetos de la colección en exhibición, encargados de ilustrar y complementar aspectos específicos de algunos de los relatos desarrollados como hitos. Un ejemplo es la vitrina titulada "El valor del intercambio: mostacillas por ganado", la cual presenta



Recurso educativo en uso, vitrina La Luna y el Sol. Fotografía: SUMO.



Vista general del ámbito Territorio y *rakiduam* | *Mapu ka rakiduam*. Fotografía: SUMO.

una selección de piezas realizadas a partir de mostacillas o *llangka* de vidrio, piedra o cerámica, hiladas o trenzadas, como *meñake* (collar pectoral) o *trarüküwü* (pulsera). El conjunto de piezas relata el intercambio generado entre españoles y mapuche en época de conquista (una taza de mostacillas por varias cabezas de ganado), y su posterior uso como mecanismo de subsistencia durante el ocaso de la platería mapuche hacia fines del siglo XIX.

El segundo ámbito se titula El poder del rito | *Ngillatun tañi newen* y corresponde a un espacio de conexión sensorial con los rituales asociados al pueblo mapuche y la importancia de las joyas y los implementos de plata que acompañan las ceremonias. A partir de fragmentos de registros audiovisuales y sonoros —provenientes en su mayoría del archivo del Museo Chileno de Arte Precolombino—, el visitante conecta con el sonido de las *kaskawillas* (sonaja), el *kultrun* (tambor) y las *pifilcas* (silbato), los cantos de las y los *machi,*[12] junto a la presencia del canelo por medio de un diorama. Para comprender la importancia de estos ritos y su conexión con los ciclos de la naturaleza se relevaron los escritos *Relatos del Sikil* [13] de Elicura Chihuailaf y *La estrella de Chile*[14] de Gastón Soublette, los cuales, desde la poesía y la etnografía, entregan información que contextualiza y pone en valor cada aspecto del *rakiduam* mapuche.

Como una experiencia inmersiva y sensorial, en que la presencia de imágenes en movimiento a gran escala, la cadencia del sonido y la iluminación tenue juegan un rol fundamental, el visitante es invitado a procesar lo leído y observado en la sala anterior y a empaparse del poder espiritual de las joyas y su contexto de uso, preparándose para ingresar a la siguiente sala donde encontrará las joyas más destacadas de la colección dispuestas en el espacio.

El tercer y último ámbito del recorrido, titulado La sabiduría de la plata | *Rütran tañi kimün*, refiere al valor simbólico y social de las joyas, que caracterizan a quien las porta. Funciona como una cámara de las maravillas, en la cual las diversas tipologías de joyas destellan desde sus formas características, dando cuenta de las similitudes y diferencias de cada familia de objetos. Para la caracterización de las piezas fue fundamental el *rütrafe* Juan Painecura, quien permitió identificar las singularidades presentes en objetos que fueron denominados como “piezas destacadas”, los cuales se hicieron parte de la puesta en escena a partir de un tratamiento museográfico especial.

Un lugar protagónico está dedicado a la caracterización de tres mujeres con distintos roles y edades, lo que es posible leer e interpretar a partir de las joyas que portan. Una de ellas es la *machi*, personaje que conecta directamente con la experiencia



Vista detalle pilares con recursos educativos en el ámbito Territorio y *rakiduam* | *Mapu ka rakiduam*. Fotografía: SUMO.

del ámbito anterior, esta vez a partir de las joyas en uso que presenta y la contextualización que realiza la voz del *rütrafe* Juan Painecura:

> La *machi* le pide una joya al *rütrafe* a partir de la interpretación de un *pewma* (sueño). El resultado es completamente único, una pieza de arte, irrepetible. Esta joya se transformará en un verdadero amuleto de protección y conexión.[15]

Otro caso relevante fue el de los *püllü* (espíritus), pequeños colgantes o *püñpün* con formas antropomorfas que dan cuenta de un proceso de perfeccionamiento y profundización de la filosofía y la espiritualidad mapuche.

Un ejemplo de esto es el *püllü* que presenta una forma triangular con cabeza de hombre, que en palabras de Painecura se puede leer de la siguiente manera:

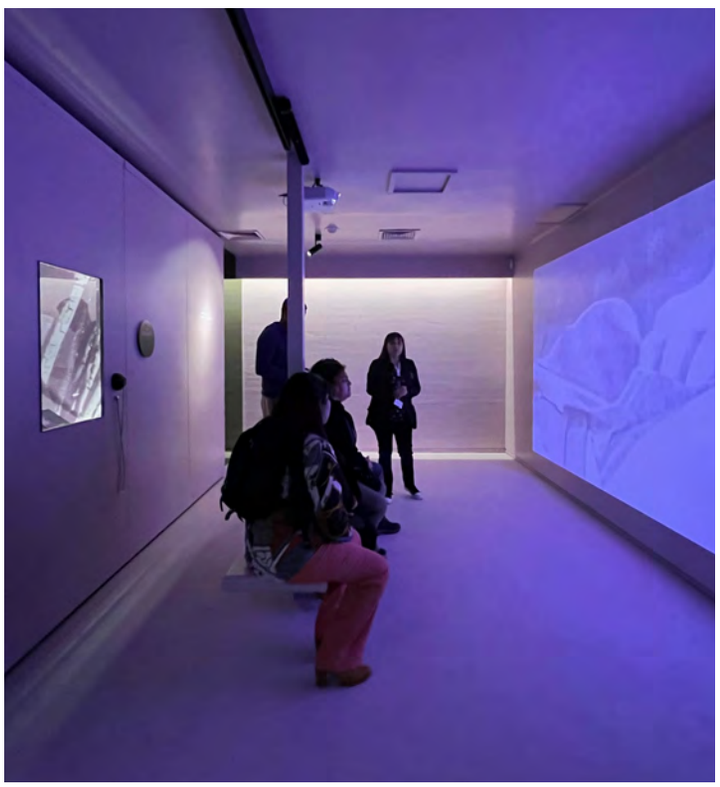
> Su cuerpo triangular representa la energía creadora de la vida: en la parte superior se encuentran los astros; a la derecha se encuentra el océano Atlántico, lugar donde nace el sol; a la izquierda se encuentra el océano Pacífico, donde se pone el sol, y la base es el Nag mapu, espacio donde habitan los mapuche.[16]

A la voz de don Juan se sumó también la de Raúl Morris, quien se refiere en su texto *Lágrimas de luna*[17] a los *püñpüñ* como los espíritus que dan vida y equilibrio al pueblo mapuche, los cuales comenzaron a adquirir formas y representaciones influenciados por las figuraciones españolas católicas y, posteriormente, chilenas. Así surgieron los colgantes humanizados que representan a los antepasados.

Este último ámbito cierra el recorrido con un espacio dedicado a la figura de *longko*, símbolo de poder al interior de las comunidades que se manifiesta por medio de los objetos de plata que rodean su vida: anillos, cinturón de cuero y hebilla de plata, una *kitra* (pipa) para las reuniones de importancia, mates y bombillas y ricas riendas para sus caballos. La mayoría de estos objetos son identificados como producción puelche, es decir, de proveniencia argentina, y ellos permiten identificar las redes de intercambio y movilidad que tuvo el pueblo mapuche en un momento determinado de la historia.

La puesta en escena de "La sabiduría de la plata" complementa las experiencias previas de aproximación a la historia del pueblo mapuche y la importancia de la plata como expresión filosófica, religiosa, social, económica y política, expuestas en los dos ámbitos anteriores, coronando de esta forma la visita con el despliegue de las piezas más importantes de la colección Morris, esta vez cargadas de relatos y significancia.





Arriba: Vista detalle vitrina *Püñpüñ* o colgantes del ámbito La sabiduría de la plata | *Rütran tañi kimün*. Fotografía: SUMO.

Abajo: Vista general del ámbito El poder del rito | *Ngillatun tañi newen*. Fotografía: SUMO.

5. PROYECTANDO EL FUTURO

Poner en escena la colección formada por Raúl Morris von Bennewitz y dedicar la totalidad de un espacio a su relato transforman a Lepün Küifi Kimün en la única exhibición permanente destinada exclusivamente a la platería mapuche. Esta característica permite no solo una mayor profundidad en los contenidos abordados, sino también el despliegue de una gran cantidad de piezas que entran en diálogo con otras exhibiciones y con otras colecciones similares presentes en nuestro país.

Al trabajar los contenidos que articularon esta exhibición junto a don Juan Painecura pudimos constatar la importancia radicada en el conocimiento de las piezas, con sus diversos orígenes, facturas, contextos de uso y de conformación como colección. Si bien hace más de dos siglos el territorio mapuche era uno solo —desde el nacimiento del sol en el océano Atlántico hasta su puesta sobre el océano Pacífico—, las colecciones se han diseminado por el territorio chileno y argentino tal como lo hicieron sus creadores, sus portadores y hoy sus propietarios. En este escenario, la exhibición permanente de la colección Morris posibilita el establecimiento de un diálogo con otras colecciones hermanas,[18] como la de Carlos Cardoen en el Museo Colchagua, y vecinas, como las colecciones de Tomás Stom en el Museo Stom en Chiguayante y la del Museo Leandro Penchulef de la Universidad Católica, en el Campus Villarrica,[19] entre otras, permitiendo profundizar en el conocimiento de las prácticas culturales en torno a la platería mapuche.

Las colecciones necesitan ser visibilizadas y puestas en diálogo con otras colecciones que las potencien y dinamicen para expandir su alcance hacia otros territorios y comunidades. De esta manera, se genera un trabajo mancomunado e interdisciplinario con una mayor proyección entre la administración y gestión de los acervos, y las exposiciones e investigaciones proyectadas tanto para un público general como para el especializado.

Tal como lo expresaron las distintas comunidades que participaron en la definición del nombre de este nuevo espacio y también don Juan Painecura en las numerosas reuniones sostenidas durante el desarrollo del guion, el interés mayor de esta exhibición radica en promover su apropiación por parte de las generaciones más jóvenes, como una fuente de inspiración que induzca a la creación de piezas en el contexto contemporáneo y al reconocimiento de una de las manifestaciones culturales y artísticas más significativas de nuestro país.

Al ser un lugar de encuentro, tal como lo señala su nombre, se busca también convocar a diversos *kimche* (persona sabia), que puedan compartir sus experiencias en torno al pueblo mapuche, dando continuidad a un legado de conocimiento al ser transmitido a las generaciones más jóvenes, evidenciando que la tradición de la platería mapuche se encuentra viva y en plena vigencia.



Juan Painecura Antinao interactuando con una de las vitrinas en el ámbito El poder del rito | *Ngillatun tañi newen*.
Fotografía: SUMO.

NOTAS

1 El equipo estuvo conformado por SUMO, a cargo del diseño museográfico y responsable del proyecto; Gaggero Works, en el desarrollo de identidad de marca y el diseño gráfico de la puesta en escena, y Eduk Diseño, en el diseño y la implementación de interactivos. El guion curatorial estuvo a cargo de Macarena Murúa y Paloma Molina y como asesor especialista e informante clave, Juan Painecura Antinao, destacado *rütrafe* de la Región de La Araucanía.

2 Painecura Antinao, J., 2011. *Charu: Sociedad y cosmovisión en la platería mapuche.* Temuco: Universidad Católica de Temuco.

3 Fue designado por la Municipalidad de Los Ángeles y la Corporación Cultural Municipal de Los Ángeles, con las que ha colaborado en numerosas ocasiones mediante charlas y conferencias sobre la cultura y la platería mapuche.

4 Morris von Bennewitz, R., 1986. *Tesoros de la Araucanía. Colección Raúl Morris von Bennewitz, plata de la Araucanía*. Ilustre Municipalidad de Los Ángeles y Museo Regional de la Araucanía. La referencia es de la p. 11.

5 Morris von Bennewitz, *Tesoros de la Araucanía.* La referencia es de la p. 13.

6 Morris von Bennewitz, R., 1994. *Platería Mapuche*. Santiago: Kactus.

7 Morris von Bennewitz, R., 1997. *Los plateros de la frontera y la platería araucana. En el proceso caratulado "Salteo al cacique Huenul" (1856-1860)*. Temuco: Universidad de la Frontera.

8 Tanto la revisión de la denominación en *mapudungun* de las joyas y piezas de plata como las traducciones de los títulos de cada ámbito expositivo, fueron realizadas y revisadas por el historiador del arte y curador Cristian Vargas Paillahueque, quien actualmente se encuentra desarrollando el proyecto "Catálogo razonado" respecto a la colección mapuche del Museo Chileno de Arte Precolombino.

9 Painecura Antinao, J., 2024. Relato durante sesiones de trabajo con el equipo guionista.

10 La incorporación de este concepto fue crucial para comprender la importancia del lenguaje para la cultura mapuche, desechando la posibilidad de aplicar el concepto de "cosmovisión", el cual no existe en ese contexto. Juan Painecura fue enfático en este punto, explicando que dicha palabra limita el alcance real que ofrece el concepto en *mapudungun*, el cual expresa el pensamiento profundo en el que se asientan su espiritualidad y religión.

11 Refiere a la autoridad política y espiritual que está a cargo de un *lof*, unidad básica de organización social.

12 Curandera que utiliza sus conocimientos para intermediar entre el mundo natural y el espiritual.

13 Morris von Bennewitz, R., 2006. *Lágrimas de luna. Tesoros de la platería mapuche. Colección Domeyko Cassel*. Santiago: Fundación CMPC. En p. 49.

14 Soublette, G., 1984. *La estrella de Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso. Texto explicativo de la iconografía presente en el *kultrun* mapuche, pp. 15 y 37.

15 Painecura, relato durante sesiones de trabajo con el equipo guionista.

16 Painecura, relato durante sesiones de trabajo con el equipo guionista. Este texto acompaña a la pieza en exhibición.

17 Morris von Bennewitz, *Lágrimas de luna.* En p. 33.

18 Se denomina coloquialmente como una colección hermana, ya que tanto la de la Fundación Cardoen, como la que actualmente pertenece a la Corporación Cultural Municipal de Los Ángeles, fueron, hace no muchos años, una sola colección. Acceder a ambos universos objetuales permite dimensionar el espíritu coleccionista de Morris, sus intereses y estrategias, obteniendo una visión más integral de su figura y de las mismas piezas.

19 El proyecto expositivo contó con una etapa preliminar de análisis del posible impacto que tendría una exhibición de este tipo. En ese momento se identificaron al menos 13 colecciones de platería mapuche, las que, en su gran mayoría, cuentan con un espacio de exhibición abierto al público. Estas se ubican desde la Región Metropolitana hasta la Región de La Araucanía, estableciendo una potencial red de colaboración e investigación.

Zona Educativa de Museos: Un nuevo ecosistema digital para la educación museal en Chile

Francisca Contreras Carvajal
Encargada ZEM
Subdirección Nacional de Museos

Con el objetivo de recopilar, sistematizar y difundir las experiencias educativas de los museos chilenos, nace la Zona Educativa de Museos (ZEM), una plataforma digital impulsada por la Subdirección Nacional de Museos y que se enmarca en la Política Nacional de Museos. En el texto se reflexiona sobre los aportes de este nuevo sitio web en su primer año de funcionamiento, orientado a promover la inclusión, la colaboración y el rol pedagógico de las instituciones museológicas en Chile, así como el acceso democrático a la educación no formal en museos. Asimismo, se analizan la estructura de trabajo, las principales prácticas pedagógicas y el enfoque que identifica a los equipos educativos museales del país.

Apoyada en las nuevas corrientes museológicas que surgieron en la década de los setenta y ochenta del siglo pasado, la educación comienza a formar parte del rol social que tienen los museos, convirtiéndose en un eje clave de su transformación hacia espacios más inclusivos, democráticos y comprometidos con su contexto. La educación en los museos adquiere importancia por el potencial que tienen las acciones pedagógicas de convocar, de manera cercana y creativa, a personas de diferentes edades, intereses y contextos. En esa línea, la académica británica Eilean Hooper-Greenhill plantea que el museo se convierte en una organización cultural compleja, cuyo sentido depende del vínculo que se genera con las personas que lo visitan, por lo que tiene que estar atento a sus intereses y necesidades.[1] Una manera en que la educación se puede hacer cargo de esta complejidad y aportar a la materialización de una museología social, es por medio de estrategias pedagógicas que incluyan reflexiones críticas sobre las exhibiciones, dinámicas participativas y recursos didácticos que den forma a un método de educación no formal, el cual caracteriza el quehacer educativo de los museos. Así, el personal de educación tiene la oportunidad de vincularse de manera más directa con la comunidad, lo que les permite conocer de primera fuente las motivaciones de quienes visitan la institución y tomarlas en consideración a la hora de desarrollar procesos educativos.

A pesar de la relevancia que tiene la educación en el cumplimiento del rol social de los museos, a nivel nacional es posible evidenciar carencias en el desarrollo de la labor pedagógica y falta de reconocimiento sobre los aportes que los equipos

educativos entregan al escenario museológico. En respuesta a esta situación, surge la Zona Educativa de Museos (ZEM), un sitio web impulsado por la Subdirección Nacional de Museos (SNM), que tiene por objetivo recopilar, sistematizar y difundir las prácticas educativas de los museos chilenos. Se enmarca en la Política Nacional de Museos y su propósito es visibilizar el papel de los museos como espacios de educación no formal. A su vez, pretende fortalecer las capacidades de los equipos educativos creando una red nacional de educadores de museos y democratizando el acceso al conocimiento de las prácticas pedagógicas en el campo de la museología.

LOS ORÍGENES DE LA ZEM Y SU VINCULACIÓN CON LA POLÍTICA NACIONAL DE MUSEOS

La ZEM tiene su origen en la antigua Zona Didáctica de Museos, un proyecto impulsado por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM, hoy Servicio Nacional del Patrimonio Cultural) y cuyos antecedentes se remontan al año 2006. Esta iniciativa se desarrolló en el marco del programa "Ciencia, tecnología e innovación: redes de información cultural para el sistema escolar", el cual tenía por objetivo comunicar de forma accesible y democrática los contenidos culturales y patrimoniales de los espacios educativos de la DIBAM,[2] entre ellos los museos. Su propósito consistía en fortalecer los procesos de aprendizajes de estudiantes de diferentes niveles educativos, mediante el uso de métodos didácticos y nuevas tecnologías para impactar positivamente su experiencia al visitar un museo.

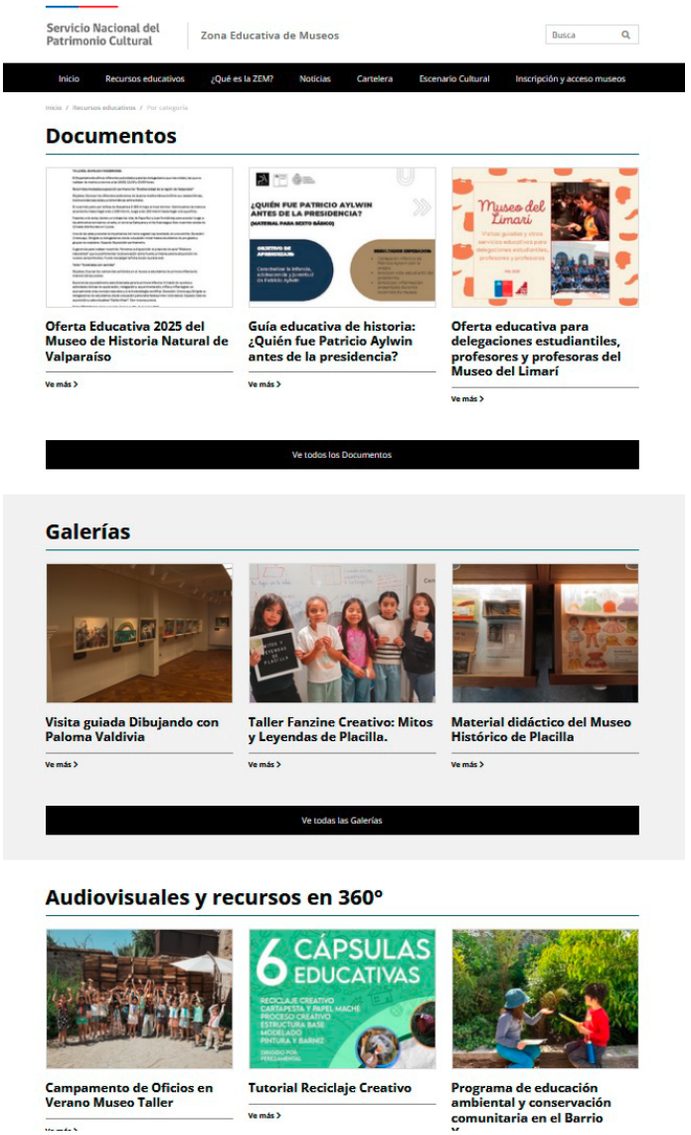
La Zona Didáctica de Museos estaba enfocada solo en los museos regionales y especializados administrados por la SNM, para los que se contemplaba crear una "modalidad didáctica de aproximación a contenidos y materiales patrimoniales".[3] Esto consistía en, por un lado, incluir actividades y recursos que intervinieran directamente las exhibiciones de los museos mediante la instalación de módulos didácticos acordes con la temática de cada institución, y, por otro lado, la creación de un sitio web enfocado en los públicos potenciales y escolares, ofreciendo recursos que apoyaran la experiencia museal antes, durante y después de la visita.

El contexto en el que se desarrolló este proyecto estaba influido por la importancia que revestía el uso de las tecnologías digitales en el ámbito escolar. La masificación de internet durante la primera década de los años dos mil, con una mayor infraestructura computacional instalada en las escuelas, significaba importantes beneficios para el aprendizaje; sin embargo, también implicaba desafíos sobre el uso efectivo de la información que se encontraba en la red. Por lo tanto, convergían dos intereses: acercar el contenido de los museos del Estado a la comunidad escolar y contribuir al desarrollo de habilidades digitales y manejo de la información en la red.

Estos antecedentes son de una década anterior a la creación de la primera Política Nacional de Museos, que en su etapa de diseño abarcó un período de dos años entre 2014 y 2016. Con el fin de fomentar la mejora de los museos a nivel nacional, comprendiéndolos como un sector específico del patrimonio, se trabajó de manera participativa con instituciones de todas las regiones del país en un documento que orientara estratégicamente el "desarrollo armónico y sostenido de los museos de Chile".[4] Este documento se transformó en la primera política pública oficial para los museos y al presente se encuentra en un proceso de actualización.

En este contexto, la Zona Didáctica de Museos no se ajustaba a las necesidades de los museos a los que se debía orientar la política: no solo estatales, sino una amplia mayoría de distintas dependencias. Además, en el momento en que ocurría toda esta discusión, se necesitaba la actualización del *software* de animación del sitio web, para lo cual se requería de una nueva inversión de recursos públicos. Por lo tanto, tras la evaluación de los aspectos técnicos y discursivos en los que se tenía que enfocar la política museal, se estimó la transformación del espacio digital existente a uno más amplio e inclusivo, pero manteniendo su atención en lo educativo.

De este modo, en 2016 surgió la necesidad de replantear el funcionamiento del sitio web. Se propuso agrupar en un solo lugar la oferta educativa de los museos para dar mayor difusión a sus actividades pedagógicas. Con un alcance nacional que representara la extensa y diversa realidad de los museos inscritos en el Registro de Museos de Chile (RMC),[5] el nuevo proyecto de sitio web se orientó hacia un público objetivo de docentes y estudiantes, además de la comunidad en general. De esta forma, nació la actual Zona Educativa de Museos que, mediante un enfoque colaborativo y de acceso abierto, se convierte en la plataforma digital que responde a una necesidad histórica de los espacios museales: difundir y fortalecer el rol pedagógico de los museos en Chile.



Captura de pantalla de la pestaña Recursos educativos, agrupados por categorías, en el sitio web de la Zona Educativa de Museos.

UNA RADIOGRAFÍA A LOS EQUIPOS EDUCATIVOS DE MUSEOS

En términos concretos, la ZEM reúne en un mismo espacio virtual la oferta educativa de los museos chilenos, lo que da forma a un repositorio de experiencias y recursos pedagógicos especializado en el sector museológico. Sin importar sus dimensiones, tipo de administración o de colecciones, cada museo tiene la posibilidad de difundir el material educativo que produce por medio de diferentes formatos: documentos, imágenes, audiovisuales, noticias y cartelera. Estos quedan alojados en la plataforma, los que luego pueden ser descargados y utilizados por docentes, estudiantes, investigadores y cualquier persona interesada en el contenido del museo.

Funciona sobre la base de la colaboración, por lo que cada museo inscrito en el sitio web tiene la facultad de subir material educativo de manera autónoma, aportando con su experiencia a la construcción de este repositorio. En ese sentido, la plataforma también sirve para poner a disposición de educadoras y educadores de museos referencias útiles y actuales en relación con buenas prácticas de educación no formal que pueden ser llevadas a sus propios contextos. De este modo, se estimula el intercambio de aprendizajes y saberes acumulados, en un espacio común y accesible.

Con esta perspectiva inclusiva y democratizadora, además, la ZEM funciona como una herramienta de gestión

pública que tributa a los intereses del sector museológico nacional. Permite aportar información actualizada sobre la situación de los equipos educativos de los museos, lo que contribuye a comprender con más claridad la realidad educativa de las instituciones del país. Esta evidencia resulta fundamental para orientar la toma de decisiones dentro de las instituciones museales y el diseño de políticas públicas que se ajusten a las necesidades del sector.

La ZEM comenzó a operar en mayo de 2023 y durante los primeros siete meses de funcionamiento se logró inscribir alrededor de cien museos. A partir de los datos entregados por las instituciones al momento de registrarse en la plataforma, se levantó un primer estudio cuantitativo, usando como instrumento el formulario de inscripción. Para el análisis se estableció un período de referencia de mayo a diciembre de 2023. Durante ese lapso, 79 museos se inscribieron y completaron el formulario de registro, cuyos datos son lo que se utilizan en la muestra. Los resultados del estudio quedaron plasmados en el documento *Zona Educativa de Museos. Informe 2023*, publicado en 2024.[6]

A partir de la información recabada en este primer estudio, se puede identificar una participación de museos de casi todas las regiones del país, con excepción de la Región de Arica y Parinacota, que no reportó museos inscritos hasta la fecha de corte. En particular destaca la participación de instituciones de las regiones Metropolitana y Valparaíso, y en general se evidencia una mayor presencia de museos de la zona centro y sur del país.

Sobre la estructura del trabajo educativo en los museos, este se organiza a partir de dos categorías de base: área educativa y servicio educativo. La primera se refiere a una unidad compuesta por una o más personas que se ocupan explícitamente de gestionar el rol educativo del museo, mientras que la segunda responde a la inexistencia de personal exclusivamente dedicado al ámbito educativo, pero de igual modo el museo asume un rol pedagógico mediante la entrega de algunos servicios.

Aun cuando se reconoce una diferencia entre áreas educativas y servicios educativos, se estima que son “dos formas de ejercer de manera activa el rol educativo de los museos”,[7] ya que en ambos casos hay un desarrollo de recursos y actividades de tipo pedagógico. Por lo tanto, a pesar de que no todas las instituciones cuentan con personal asignado de manera formal para llevar a cabo este rol, de igual modo los

Gráfico 1: Distribución geográfica de los museos por región



Gráfico 2: Porcentaje de áreas educativas y de servicios educativos

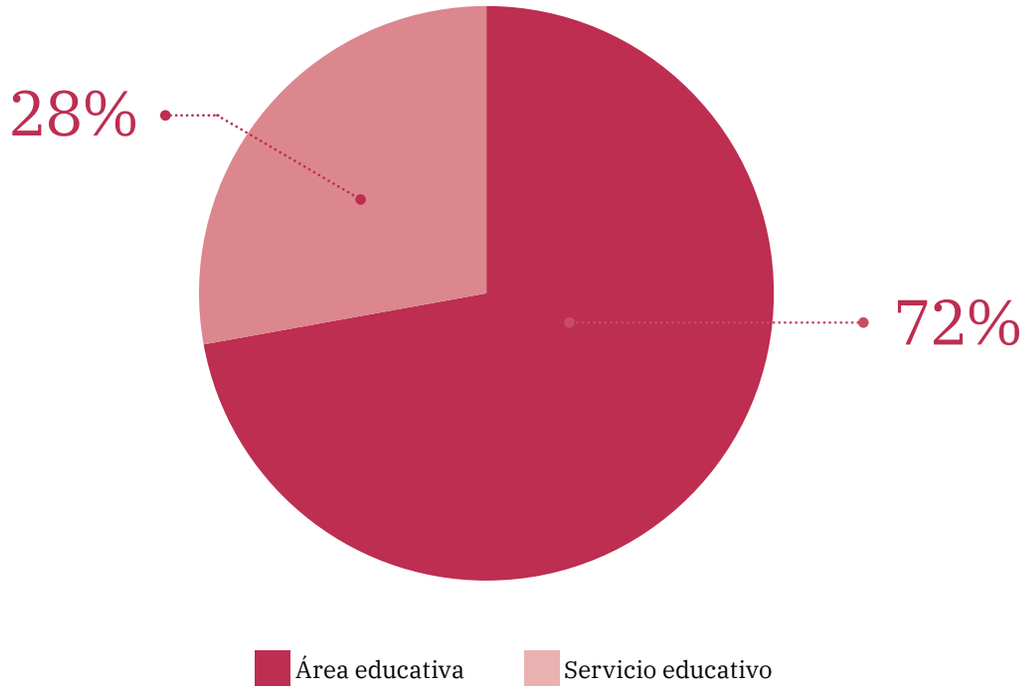


Gráfico 3: Porcentaje de pasantes y practicantes en áreas educativas

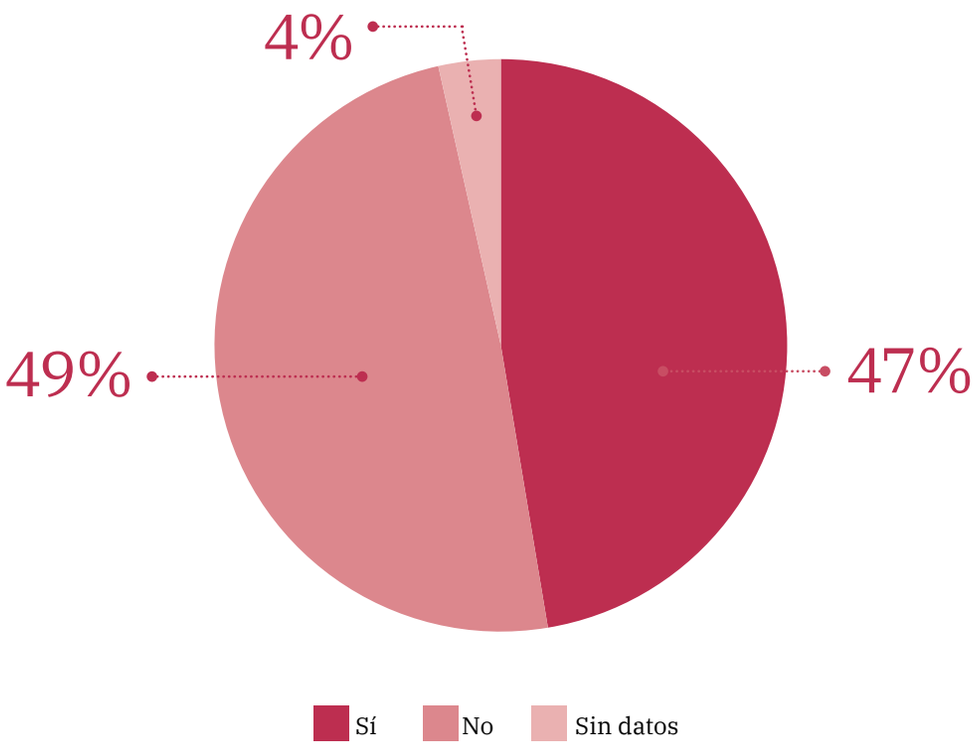
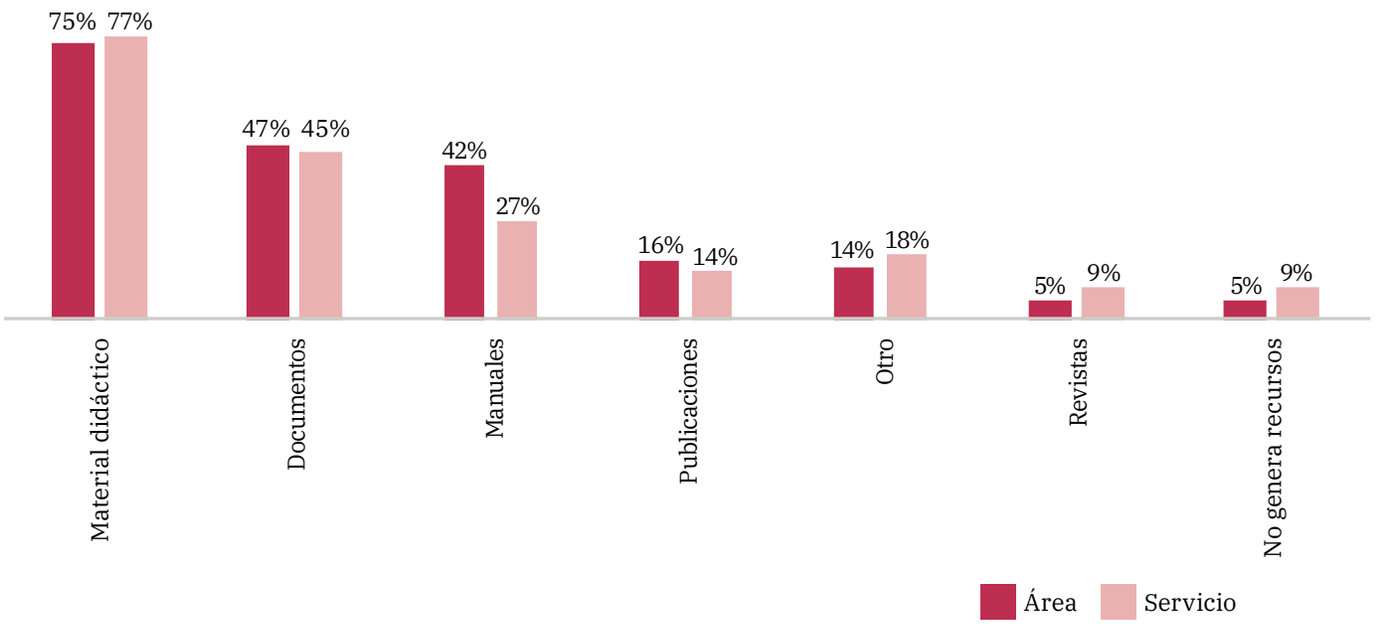


Gráfico 4: Porcentaje de recursos educativos por área y servicio



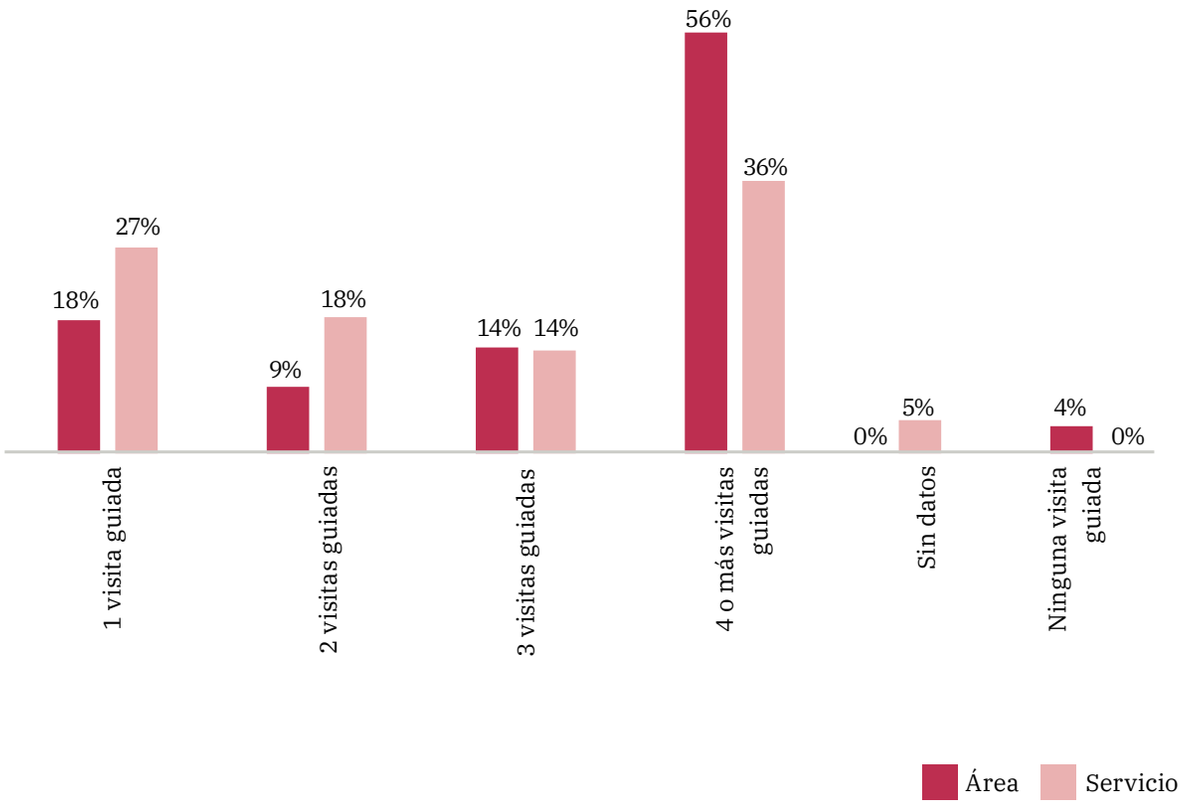
servicios cumplen un papel esencial al asumir acciones que generan experiencias de aprendizaje.

A partir del análisis de los datos, se evidenció que la mayoría de los museos del estudio cuentan con áreas educativas (72%), pero más de la mitad de estas áreas (51%) funcionan con solo una persona, lo que resulta en una estructura mayoritariamente unipersonal de los equipos educativos, y que sería una de sus principales características. A pesar de esto, casi la mitad trabaja con pasantes y/o practicantes (47%), que suelen ser estudiantes en formación, especialización o personas que, en términos más generales, buscan aprender sobre el oficio museal. Por lo tanto, existe una oportunidad de contar con nuevos colaboradores que enriquecen las prácticas educativas, aunque de manera irregular.

En un escenario en el que la museología no se ofrece como una carrera profesional, la mayoría de los educadores de museos (y de otras especialidades) se forman directamente en el oficio, es decir, en la práctica cotidiana. Al igual que su metodología de trabajo basada en la educación no formal, sus habilidades y destrezas se construyen a partir de un enfoque práctico, centrado en el *aprender haciendo*. Es un conocimiento que se gana con los años, trabajando directamente con las particularidades del espacio físico. Por ejemplo, al interactuar directamente con los públicos, con el conocimiento de las colecciones, con el diseño de estrategias didácticas, mediante la transmisión de memorias y la comunicación tanto efectiva como afectiva.

Respecto a las prácticas educativas que declaran tener los museos del estudio, queda en evidencia que estos se desenvuelven en múltiples escenarios, como visitas guiadas, actividades de formación, gestión cultural, organización de eventos, entre otras. Si bien se reconoce un desarrollo casi equitativo de cada una de estas acciones, la visita guiada es la más transversal entre los museos (91%). Se identifica por ser una de las formas más tradicionales de la pedagogía de los museos y, probablemente, una de las más conservadoras, en la que solo se exponen contenidos mientras se recorre la exhibición. Sin embargo, desde una perspectiva del acceso, nos encontramos con que es una de las formas de educación no formal más democratizante que tienen los museos, ya que independiente de su dimensión, recursos y trayectoria, cualquier tipo de museo puede acudir a esta estrategia, por lo que

Gráfico 5: Porcentaje de visitas guiadas por área y servicio



constituye “un lugar común dentro de la acción educativa en espacios museales”.[8]

Ahora bien, el impacto de la visita guiada en el aprendizaje significativo de los públicos, va a depender del foco que se ponga en las personas. Por ejemplo, mediante una educación basada en el diálogo, en la que, por medio de la reflexión y la participación activa de los públicos, se busca construir aprendizajes que apelan a la escucha del otro y la construcción colectiva de conocimientos, elementos que forman parte de la museología social.

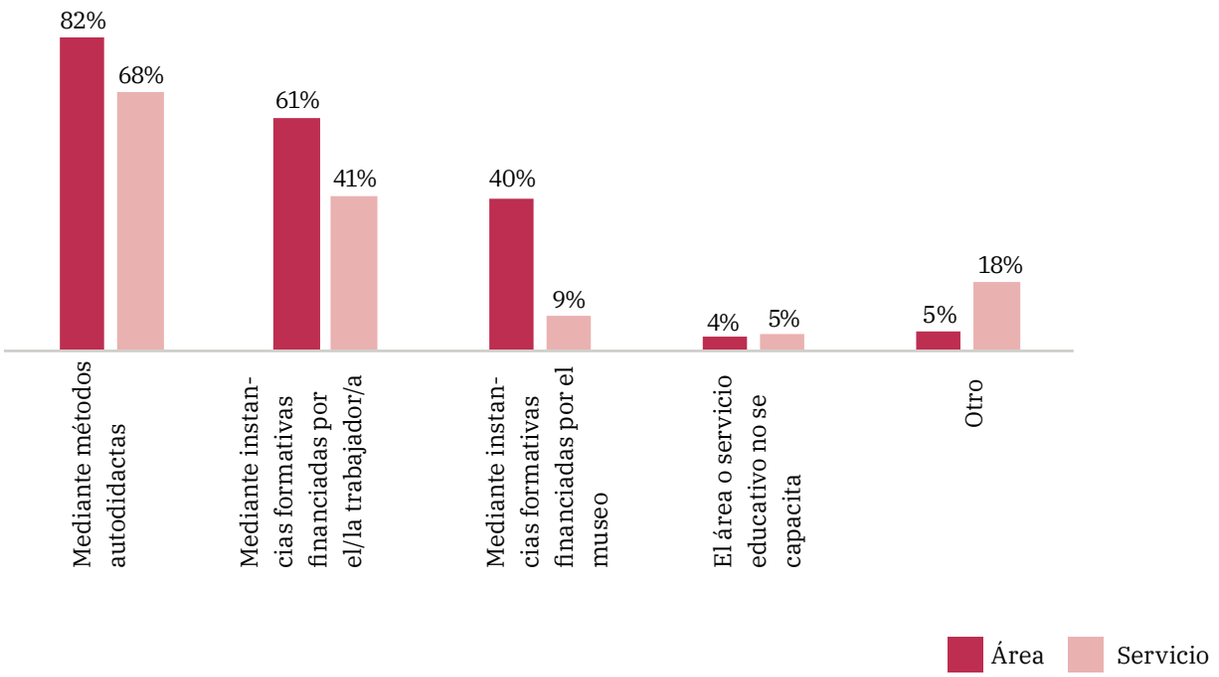
Además de actividades pedagógicas, sabemos que los museos también generan recursos materiales que, para efectos de la ZEM, representan el principal factor que da forma a este repositorio especializado en la educación museal. En este caso, destaca por sobre todo la noción de material didáctico, definido como aquellos elementos que se utilizan de manera intencionada, que “favorecen y potencian la educación”,[9] y que en el contexto museal se relaciona directamente con las colecciones, el territorio y la temática de la institución.

Como parte de las características de la ZEM, los recursos educativos que los museos comparten en el sitio web quedan disponibles para ser descargados de manera libre. Esto, además de facilitar el acceso al público para sus propios fines, representa una expansión de los métodos de enseñanza propia de los museos, que está dado por un enfoque en las colecciones, los territorios y las diferentes comunidades en las cuales se centra su educación no formal. En consecuencia, por medio de la ZEM, los museos no solo pueden difundir contenido, sino también metodologías.

En relación con lo anterior, el estudio también hace un análisis sobre los recursos educativos que hasta la fecha de corte estaban compartidos en el sitio web. Al observar sus contenidos, existe un marcado enfoque en el territorio donde se encuentra el museo. Si bien esto podría parecer evidente, detrás de esta orientación hay un trabajo profundo de recopilación de memorias colectivas, identidades locales y una serie de aspectos del patrimonio que solo lo entrega el vínculo con el territorio y su comunidad. Desde el punto de vista de la política pública, la ZEM representa una oportunidad para mostrar las posibilidades de desarrollar experiencias educativas situadas.

Finalmente, uno de los hallazgos más significativos del estudio tiene relación con el ámbito formativo de los equipos educativos, evidenciando una alta demanda por instancias

Gráfico 6: Porcentaje de capacitación por área y servicio



de capacitación accesibles y especializadas. A pesar de la importancia que los equipos asignan al desarrollo profesional, la mayoría de las áreas y los servicios educativos declara capacitarse por medios autodidactas o mediante instancias costeadas directamente por las y los trabajadores, lo que refleja una brecha estructural en el acceso a formación continua. Esta situación da cuenta de la necesidad urgente de ampliar las oportunidades formativas a los equipos educativos, como parte del cumplimiento de los objetivos establecidos por la Política Nacional de Museos.

UNA COMUNIDAD DE EDUCADORAS Y EDUCADORES DE MUSEOS

Cuando comenzó a gestarse el proyecto de la ZEM, el foco estaba puesto en difundir las actividades educativas de los museos. Esto, a partir de la percepción de que las acciones en educación no siempre cuentan con los recursos, los espacios y el personal necesario, por lo que generalmente resulta ser un trabajo que se desarrolla con mucha voluntad y pocos medios.

Sin embargo, en la medida que las ideas se iban articulando, empezaron a surgir otros aspectos por los que el proyecto podría interesar a los museos. Uno de ellos era la posibilidad de abrir puentes y habilitar diálogos entre equipos educativos físicamente distantes, los que muchas veces trabajan solos y con pocas referencias sobre cómo abordar la educación no formal en museos.

Sobre esta lógica, la ZEM se presenta como una herramienta digital que fortalece el ecosistema museológico a nivel nacional, mediante la formación de comunidades de aprendizaje y colaboración entre pares. En la medida que más instituciones se suman al proyecto, más diversas son las referencias a las que educadores museales pueden acceder y, por lo tanto, la construcción de un repositorio más diverso, orgánico y representativo de la realidad museal chilena.

Como una red en crecimiento, la ZEM representa una oportunidad para avanzar en temas no resueltos por la política pública de museos. Uno de ellos es la necesidad de ampliar las instancias de capacitación especializadas en educación museal, haciéndola más accesible a los profesionales que ya trabajan en estas instituciones. Por consiguiente, tiene una importancia estratégica al dar una respuesta innovadora y sostenible a las necesidades actuales de los museos.

La creación de la ZEM, basada en los principios de colaboración, inclusión y democratización del conocimiento en torno

a la educación en los museos, no solo expande el rol social de los museos al llegar a diferentes públicos, sino que favorece el desarrollo de redes de aprendizaje entre profesionales de museos. Conocer y aprender sobre lo que otros están haciendo para dar solución a problemas de similares características, aunque estén ubicados a kilómetros de distancia, enriquece las prácticas educativas de museos.

En esa misma línea, Luis Grau señala que el futuro de los museos pasa por estructuras supramuseísticas que permitan el trabajo en red. De acuerdo con su definición, una red de museos se caracteriza por ser horizontal, generar espacios de igualdad y autonomía, además de distribuir los beneficios de forma equitativa.[10] En ese sentido, la ZEM fomenta la igualdad entre los museos, independiente de su tipo o tamaño, generando instancias de difusión y capacitación para todos por igual. Son ideas, modelos, métodos, programas y profesionales, los que forman parte de este ecosistema digital para la educación museal, en miras a adoptar relaciones que ayuden a mejorar las prácticas educativas desde la cooperación.

Si bien la relación dentro de la ZEM es asimétrica, porque la administración del sitio web es gestionada directamente por la SNM, no hay un sesgo que diferencia a los museos una vez que se inscriben en la plataforma. Por el contrario, promueve el contacto autónomo y potencia las iniciativas que levantan los propios museos. Ejemplo de ello es la Red de Museos en Calma, que ante la necesidad de contar con un espacio para difundir su trabajo, ahora puede publicar de manera conjunta las actividades que organiza y así tener más visibilidad y contacto entre quienes conforman esta red que se enfoca en el tema de las neurodivergencias en el ámbito de los museos.

Luego de todo lo expuesto, cabe preguntarse ¿qué es lo que distingue a la ZEM de otras redes de museos? Nos atrevemos a decir que es el aspecto afectivo en un sentido amplio y profundo, que se expresa de distintas maneras. En primer lugar, al tejer relaciones de cooperación de manera voluntaria sobre un mismo objetivo como es la educación museal, genera sentido de pertenencia, pues la ZEM, aun cuando es administrada por un ente central, es de todos los museos. En segundo lugar, es una red con una expansión sin precedentes: con ayuda de la tecnología, el sitio web abre nuevos mundos posibles para museos del territorio nacional, pero también para todo el espectro de museos latinoamericanos. Por último, al servir a la política pública, permite a los museos conocerse, tanto en sus fortalezas como en sus debilidades, promoviendo acciones que encaminen la educación museológica a contextos de trabajo más estables, reflexivos y significativos para las comunidades a las cuales sirven.

NOTAS

1 Hooper-Greenhill, E., 1999. *The educational role of the museum*. Nueva York: Routledge.

2 Archivo área Educativa, Subdirección Nacional de Museos.

3 Eduk Diseño, 2006. Didáctica para los museos regionales y especializados de la DIBAM. Propuesta de diseño.

4 Subdirección Nacional de Museos, 2018. *Política Nacional de Museos*. La cita es de la p. 11.

5 El Registro de Museos de Chile (RMC) es una plataforma que reúne información estadística sobre los espacios museales del país. www.registromuseoschile.cl

6 La información completa sobre el documento está de libre acceso en el sitio web de la ZEM: https://www.zem.cl/704/w3-propertyvalue-138414.html

7 Área Educativa, SNM, 2024. *Zona Educativa de Museos. Informe 2023*. https://www.zem.cl/704/articles-126462_archivo_01.pdf. Santiago de Chile: Subdirección Nacional de Museos. La cita es de la p. 33.

8 *Zona Educativa de Museos. Informe 2023*, p. 34

9 Manrique Orozco, A. M. y A. M. Gallego Henao, 2013. "El material didáctico para la construcción de aprendizajes significativos". *Revista Colombiana de Ciencias Sociales,* 4 (1): 101-108. La cita es de la p. 104.

10 Grau, L., 2006. "Redes de museos. Un ensayo de supervivencia". Actas de las IX Jornadas de Museología. Museos locales y redes de museos, Gijón, 6-8 de octubre de 2005. *Museo,* 11: 17-28.

De los datos a la acción:

Mentorías como estrategia para el vínculo con visitantes

Candela Arellano Gallardo, investigadora Subdirección Nacional de Museos
Diego Valenzuela Gómez, investigador Subdirección Nacional de Museos
Paula Vergara Ibáñez, coordinadora Unidad de Públicos y Territorios



Fotografía:
Museo Ciudadano
Vicuña Mackenna.

Las mentorías, impulsadas por el MINCAP y la SNM, acompañan técnicamente a los equipos museales en el diseño de estrategias para vincularse con sus visitantes mediante la elaboración de un plan de desarrollo de públicos. Este proceso fortalece vínculos sostenidos con comunidades, promueve competencias estratégicas y potencia la sostenibilidad institucional.

Las mentorías para el desarrollo de públicos de museos son un proceso de acompañamiento técnico enfocado en los equipos de trabajo de espacios museales del país. Esta iniciativa —desarrollada por la Unidad de Públicos y Territorios (UPT) del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP), en conjunto con el área de Estudios de la Subdirección Nacional de Museos (SNM)— representa una instancia de colaboración significativa y productiva para las instituciones museales.

Durante cuatro sesiones, representantes de museos participan en encuentros virtuales donde, por medio de metodologías de enfoque de desarrollo de públicos, clasifican y caracterizan a sus visitantes. Las mentorías culminan con la elaboración de un plan que entrega un marco de acción para que los espacios museales construyan y fortalezcan relaciones de largo plazo con quienes les visitan.

Desde que en 2015 se creara el área de Estudios de la SNM, se ha implementado una línea de trabajo orientada a brindar herramientas que permitan a los espacios museales conocer a sus públicos. En ese contexto, en 2020 se publica *Visitantes de museos chilenos: Oportunidades y desafíos para el sector de museos*,[1] primera investigación transversal y pública enfocada en visitantes, aplicada entre 2018 y 2019 en museos públicos y privados. El estudio entregó una caracterización sociodemográfica representativa de quienes visitaron estos museos, ahondando en las características de su visita, sus motivaciones y expectativas de retorno, entre otros.

La segunda versión, *Estudio de visitantes 2022: Perfiles, prácticas y desafíos de 27 museos chilenos*,[2] aplicada durante 2022 y publicada en 2023, avanza en la incorporación de nuevas variables, con el objetivo de indagar sobre la relación digital entre los museos y sus visitantes, en un contexto de recientes aperturas luego de los cierres por la pandemia de covid-19. Con este estudio se ofreció la posibilidad de aplicar un instrumento estandarizado y validado que permitió a los museos conocer en profundidad a quienes visitan su espacio, con miras a un uso estratégico de la información por parte del museo. A partir de los resultados, se decide consolidar el Estudio de visitantes como una instancia anual coordinada por la SNM.

En este contexto, y junto con el análisis y la sistematización de los datos, surge la pregunta sobre cómo los museos pueden utilizar esta información para fortalecer la relación con sus públicos. La realidad de los espacios museales del país muestra que en gran parte los equipos de trabajo son pequeños o medianos (hasta 13 personas) y que una baja proporción de ellos realiza investigación en áreas relacionadas con los públicos.[3] De esta forma, y en conocimiento del trabajo de la UPT del MINCAP, nace una colaboración entre ambas áreas.

En 2018, el MINCAP creó una unidad especializada en promover el enfoque de desarrollo de públicos, entendido como la gestión de las relaciones a largo plazo entre organizaciones culturales y sus públicos. Este enfoque ofrece un marco teórico y estratégico para abordar de manera eficaz la creación y mantención de estos vínculos.

La actual Unidad de Públicos y Territorios tiene como propósito acompañar a las organizaciones culturales en la adopción del enfoque de desarrollo de públicos, promoviendo la generación de comunidades comprometidas con las propuestas artísticas culturales de los espacios, con la finalidad de convertirlos en lugares relevantes para la vida de las personas. Para llevar a cabo lo anterior, se implementan tres líneas de

trabajo: capacitaciones para agentes culturales, asistencia técnica para los equipos de trabajo de las organizaciones culturales y, por último, programación artística cultural cogestionada con los públicos. Las mentorías se enmarcan en el componente de asistencia técnica.

SOBRE LAS MENTORÍAS: EXPERIENCIAS DE MUSEOS EN EL DESARROLLO DE PÚBLICOS

Para la primera versión de las mentorías, en 2023, se convocó a nueve museos que fueron parte del Estudio de visitantes 2022 y que destacaron por su participación durante dicho período. Luego, para la convocatoria de 2024, se invitó a cuatro museos que ya contaban con un trabajo previo de conocimiento con sus públicos. Con ello, son 13 los espacios museales que, desde la implementación, han participado del proceso de mentorías (ver tabla 1).

La metodología de trabajo de las mentorías consiste en cuatro sesiones, ampliadas e individuales, con objetivos específicos. La primera sesión expone de manera general el marco conceptual del enfoque de desarrollo de públicos, junto con la presentación de las principales problemáticas y propósito de los museos participantes. Luego, en la segunda sesión se trabaja en la caracterización de sus visitantes, clasificándolos como públicos regulares, ocasionales, potenciales y no

Tabla 1: Espacios museales que han participado de las mentorías según año

Museo	Región	Comuna	Dependencia	Año de desarrollo
Museo Regional de Atacama	Región de Atacama	Copiapó	Público	2023
Museo Histórico Arqueológico de Quillota	Región de Valparaíso	Quillota	Público	2023
Museo La Ligua	Región de Valparaíso	La Ligua	Público	2023
Museo Claudio Arrau León	Región del Ñuble	Chillán	Público	2023
Museo de Historia Natural de Concepción	Región del Biobío	Concepción	Público	2023
Museo Nacional Ferroviario Pablo Neruda	Región de La Araucanía	Temuco	Público	2023
Museo Regional de Aysén	Región de Aysén del General C. Ibáñez del Campo	Coyhaique	Público	2023
Museo Ciudadano Vicuña Mackenna	Región Metropolitana de Santiago	Providencia	Público	2023
Museo Histórico Nacional	Región Metropolitana de Santiago	Santiago	Público	2023
Museo del Limarí	Región de Coquimbo	Ovalle	Público	2024
Museo de Bellas Artes Palacio Vergara	Región de Valparaíso	Valparaíso	Público	2024
Museo Histórico de Puerto Natales	Región de Magallanes y la Antártica Chilena	Puerto Natales	Privado	2024
Museo de Artes Visuales	Región Metropolitana de Santiago	Santiago	Privado	2024

Fuente: Elaboración propia, SNM.



Sesión de trabajo presencial en el MAVI. Fotografía: Andrea Carvajal Gutiérrez.

públicos, para que, después, en la tercera sesión, los museos decidan en qué tipo de público desean enfocar su plan de desarrollo. Con esto, elaboran una estrategia de públicos focalizada en el segmento seleccionado, que incluye delinear los objetivos y las estrategias, junto con un cronograma que sirva de guía para el desarrollo de las actividades, además de metas e indicadores para hacer el seguimiento del plan. Por último, en la cuarta sesión cada museo presenta su estrategia de desarrollo de públicos. En esta instancia recibe la retroalimentación por parte del equipo de la UPT, del área de Estudios y de sus pares, así como sugerencias para su implementación. Luego de este proceso, los espacios museales utilizan el plan de acción generado como hoja de ruta para guiar el trabajo con sus visitantes.

En esta línea, y con el interés de conocer las experiencias de los espacios que participaron en dichas instancias, se consultó por su participación al Museo Ciudadano Vicuña Mackenna, que formó parte del ciclo de mentorías 2023, y al Museo de Bellas Artes Palacio Vergara, que participó en el año 2024.

A continuación, se indaga en aspectos como la experiencia general, las metodologías aplicadas, el involucramiento y coordinación del equipo, y el impacto y la importancia para el museo. En términos generales, ambos espacios destacan que contar con un plan de públicos orienta las decisiones estratégicas y la construcción de relaciones más sólidas y sostenidas en el tiempo con sus visitantes.

Experiencia general de la mentoría

Ambos espacios señalan que fue una experiencia positiva, enriquecedora y bien organizada. En particular, el Museo Ciudadano Vicuña Mackenna sostiene que “la mentoría estuvo muy bien organizada y cumple con el objetivo de relevar la importancia de que cada unidad cuente con un plan de públicos que permita organizar y potenciar el trabajo que se viene realizando hace años con las diferentes comunidades del museo”, destacando el papel de ambas instituciones organizadoras.

Por su parte, el Museo de Bellas Artes Palacio Vergara resalta la relevancia de la instancia al señalar que “era prioritario contar con un diagnóstico claro sobre nuestros públicos y comprender cómo fortalecer nuestra relación con ellos. La mentoría nos dio la oportunidad abordar este desafío con una mirada estratégica, orientada a mejorar la vinculación y proyección de nuestras audiencias”. En este caso, la valoración adquiere un sentido especial, considerando que la experiencia se desarrolló tras la reapertura del espacio en 2021.

Metodología de trabajo

Los museos valoran las instancias de la mentoría, ya que pudieron ampliar su mirada, adaptándola a su realidad contextual.

En este sentido, el Museo Ciudadano Vicuña Mackenna resalta las sesiones colectivas, señalando que “el visualizar las propuestas de desarrollo de públicos de otros museos en la sesión final colectiva, permite ampliar y reflexionar en torno

a las diversas dinámicas y fenómenos, para que el trabajo con enfoque de públicos pueda aplicarse en otros territorios". Esta mirada evidencia una valoración positiva hacia la propuesta metodológica para conocer y aprender de otras experiencias.

Por su parte, el Museo de Bellas Artes Palacio Vergara pone acento en las sesiones individuales: "este enfoque facilitó el planteamiento de consultas concretas y la obtención de respuestas ajustadas a nuestras necesidades, generando un espacio de diálogo constructivo y productivo". En este caso, la institución destaca tanto el aporte del equipo que conduce el programa como el acompañamiento brindado a quienes participan en estas instancias.

Involucramiento y coordinación de las sesiones

En cuanto al involucramiento, ambos museos valoran la presencia, la cercanía y el compromiso del equipo de mentorías. El Museo Ciudadano Vicuña Mackenna destaca las propuestas y soluciones ofrecidas durante el proceso, mientras que el Museo de Bellas Artes Palacio Vergara subraya el interés genuino mostrado por el equipo de mentorías por comprender la realidad del museo y orientar el trabajo en función de ella.

Respecto a la coordinación, las dos instituciones resaltan la planificación de las sesiones, considerando aspectos como la frecuencia y la organización para asistir a estas instancias. También hicieron hincapié en el trabajo que implican las mentorías. Como expresó el Museo Ciudadano Vicuña Mackenna: "al principio parecería algo intenso dado que los tiempos son acotados; sin embargo, al terminar el plan de públicos se agradece". En la misma línea, el Museo de Bellas Artes Palacio Vergara señaló que si bien algunas sesiones resultaron extensas, comprenden que responde a la necesidad de abordar diversos aspectos y resolver dudas específicas, lo que enriquece el proceso. Ambos museos responden que la percepción inicial de exigencia terminó siendo valorada como un aporte al aprendizaje y la calidad del trabajo desarrollado.

Impacto e importancia para los museos

El impacto de las mentorías fue distinto en cada institución, lo que refleja la diversidad de enfoques al trabajar diferentes planes de públicos. En el caso del Museo Ciudadano Vicuña Mackenna, la experiencia llevó a formalizar y estructurar el trabajo con las comunidades, destacando que "el plan es dinámico y flexible, por lo que permite ir acomodándolo acorde a los avances de lineamientos de trabajo del museo". Este proceso abre la posibilidad de explorar nuevas metodologías de vinculación con distintos públicos.

Por su parte, el Museo de Bellas Artes Palacio Vergara señala que las mentorías brindaron mayor claridad sobre quiénes son sus públicos y qué áreas requieren fortalecimiento. Este diagnóstico inicial les dio la oportunidad de comenzar acciones de difusión con información más precisa sobre los segmentos trabajados. En ambos casos, la experiencia aportó una línea de base útil para planificar y proyectar actividades a futuro.

En cuanto a la importancia del desarrollo de públicos, ambas instituciones coinciden en que es fundamental para la gestión museal, ya que el conocimiento y la vinculación con los visitantes generan tanto espacios de reflexión como proyecciones estratégicas que favorecen la sostenibilidad de los museos. El Museo Ciudadano Vicuña Mackenna enfatiza el vínculo comunitario, señalando que "contar con un plan de públicos actualizado posibilita llegar a las comunidades de forma más directa y generar lazos más profundos y permanentes".

En cambio, el Museo Palacio Vergara pone el acento en el plano institucional, indicando que les "brinda herramientas para planificar de manera estratégica a corto y largo plazo, adaptándonos a las transformaciones culturales y sociales de los próximos años". Así, mientras uno subraya el impacto en las comunidades y la relación con ellas, el otro enfatiza la planificación estratégica interna, mostrando la versatilidad y alcance de este tipo de procesos.

De esta forma, las mentorías han favorecido la consolidación de un trabajo complementario a nivel interinstitucional entre el área de Estudios de la SNM y la Unidad de Públicos y Territorios, posibilitando un abordaje integral para el apoyo a los espacios museales en un ámbito de creciente interés y relevancia. Con miras al futuro, se espera fortalecer los mecanismos de seguimiento para museos que aplican sus estrategias y, al mismo tiempo, generar oportunidades de actualización de dichos planes.

APRENDIZAJES DERIVADOS DE LOS PROCESOS DE MENTORÍAS

Desde su implementación, las mentorías han entregado una serie de enseñanzas para los equipos de los museos, que pueden resumirse en los siguientes puntos:

- Propician un cambio de paradigma a nivel organizacional. Se avanza desde un enfoque centrado en la gestión y difusión de colecciones, exposiciones y actividades, a un enfoque relacional según el cual lo que el museo ofrece se vuelve relevante para los públicos. Por ejemplo, la cantidad de visitantes no se entiende como un objetivo en sí mismo, sino como consecuencia de construir vínculos significativos con los públicos.
- Favorecen la planificación de la implementación de un proceso estratégico para generar y mantener en el tiempo el vínculo con sus visitantes y comunidades de interés. Así, desde este enfoque se comprende que no basta solo con llegar a nuevos públicos, sino que el verdadero



Sesión plenaria entre los museos, el área de Estudios y la UPT, abril de 2024.

impacto ocurre cuando estos dejan de ser nuevos y se transforman en visitantes habituales, comprometidos, implicados y colaboradores de la gestión; es un círculo virtuoso que contribuye tanto al desarrollo de las personas como a la sostenibilidad de los propios museos.

- Facilitan la comprensión de que el desarrollo de públicos es una responsabilidad que debe ser compartida por todas las áreas del museo, y no solo por las áreas de educación o mediación. En efecto, tiene implicancias en la curaduría, la programación, las comunicaciones, la operación del edificio, la política de acceso y de precios, entre otros ámbitos de la gestión cultural.
- Incentivan a la implementación de las herramientas necesarias para conocer a los públicos y fortalecer la toma de decisiones basadas en datos, a partir de estrategias probadas, pero adaptables a cada contexto, que hacen posible pasar rápidamente de los datos a la acción.
- Posibilitan adquirir competencias estratégicas y técnicas para los equipos de trabajo, para formarse con metodologías que permitan crear, captar, fidelizar e implicar a los públicos.

En este contexto, la realización de las mentorías se comprende como un trabajo profundo y con implicancias para los museos participantes. La entrega de herramientas y conocimientos en el desarrollo de estas lleva a trasformaciones en el quehacer de las instituciones, lo que impacta en las relaciones que construyen con sus visitantes.

NOTAS

1 Área de Estudios, SNM, 2020. *Visitantes de museos chilenos: Oportunidades y desafíos para el sector de museos*. Santiago de Chile: Subdirección Nacional de Museos, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. https://www.registromuseoschile.cl/663/w3-article-98496.html

2 Área de Estudios, SNM, 2023. *Estudio de visitantes 2022: perfiles, prácticas y desafíos de 27 museos chilenos*. Santiago de Chile: Subdirección Nacional de Museos, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. https://www.registromuseoschile.cl/663/w3-article-121573.html

3 Área de Estudios, SNM, 2024. *Panorama de los museos en Chile. Reporte 2023*. Santiago de Chile: Subdirección Nacional de Museos, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. https://www.registromuseoschile.cl/663/w3-article-124905.html

Algunos aniversarios de museos chilenos en 2024*

80
años
Museo Nacional Aeronáutico y del Espacio
1944
Cerrillos, Región Metropolitana

65
años
Museo Histórico de San Felipe
1959
San Felipe, Región de Valparaíso

55
años
Museo Arqueológico de Los Andes
1969
Los Andes, Región de Valparaíso

25
años
Museo Histórico y Arqueológico de Concón
1999
Concón, Región de Valparaíso

30
años
Museo Parroquial de Barraza
1994
Ovalle, Región de Coquimbo

30
años
Museo de Arte Contemporáneo Valdivia
1994
Valdivia, Región de Los Ríos

20
años
Museo Nacional Ferroviario Pablo Neruda
2004
Temuco, Región de La Araucanía

20
años
Museo Escolar Laguna Taguatagua - MELT
2004
San Vicente, Región del Libertador General Bernardo O'Higgins

15
años
Museo Interactivo Recreación de una Mina de Carbón
2009
Curanilahue, Región del Biobío

Aniversarios de museos

55
años
Museo de Arte Colonial de San Francisco
1969
Santiago, Región Metropolitana

45
años
Santuario Cuna de Prat
1979
Ninhue, Región de Ñuble

45
años
Museo de Artes Decorativas Palacio Rioja
1979
Viña del Mar, Región de Valparaíso

40
años
Museo Histórico Gabriel González Videla
1984
La Serena, Región de Coquimbo

40
años
Museo Colonial Alemán de Frutillar
1984
Frutillar, Región de Los Lagos

40
años
Museo de Antofagasta
1984
Antofagasta, Región de Antofagasta

10
años
Museo de Sitio de Puerto Cristal
2014
Río Ibáñez, Región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo

10
años
Museo Judío de Chile
2014
Lo Barnechea, Región Metropolitana

10
años
Museo Pedagógico Colegio Germán Riesco
2014
La Serena, Región de Coquimbo

* Basado en datos del Registro de Museos de Chile.

Museo Escuela Laguna Taguatagua: 20 años de gestión de los patrimonios de Taguatagua a partir de la comunidad local

El pasado 16 de junio de 2024 celebramos 20 años de vida del Museo Escuela Laguna Taguatagua (MELT), marcados por la genuina intención de la comunidad local por dar a conocer la gran riqueza patrimonial, natural y cultural que tiene ese territorio.

Ubicados en la comuna de San Vicente de Tagua Tagua, entre cerros, rinconadas y a orillas del desecado humedal, el MELT nace de la comunidad educativa Escuela La Laguna y actualmente se posiciona como uno de los museos más visitados de la Región de O'Higgins y un referente de los ecomuseos o museos de territorio de Chile central.

Estos pergaminos obedecen a un incesante trabajo durante los últimos 10 años en materia de investigación, conservación y divulgación del patrimonio natural y cultural de Taguatagua y la región, resultado de una virtuosa relación entre la comunidad local, liderada por Fundación Añañuca, y la academia o comunidad científica, más el respaldo del gobierno comunal.

Paleojornadas estudiantiles, encuentros de arqueología, festival de las aves, encuentros por el bosque nativo, fiestas costumbristas, noches de San Juan, Wetripantu, fiesta de las plantas medicinales, encuentros de saberes y cientos de mediaciones culturales al año —especialmente para infancias, adolescentes y adultos mayores— son algunos de los grandes eventos o actividades que movilizan y unen a distintas comunidades o públicos con el MELT.

Además, celebramos la creación de un depósito de colecciones reconocido por el Consejo de Monumentos Nacionales desde el año 2019, dotado de tecnología, materiales, seguridad y todos los requisitos establecidos por la normativa vigente. A su vez, y en paralelo, se reactivaron las investigaciones y excavaciones sistemáticas de los sitios paleontológicos y arqueológicos de la antigua laguna, logrando poner a Taguatagua nuevamente en el radar de la academia nacional y consolidando un equipo científico multidisciplinario coordinado con el Museo y la comunidad local.

Actualmente, y desde el año 2018, la Escuela no funciona como establecimiento educativo formal, sin embargo, la comunidad de San Vicente de Tagua Tagua ha decidido mantener vivo uno de sus principales frutos, el Museo Escuela Laguna Taguatagua, ya que reconocen en él beneficios educativos, culturales, científicos, artísticos, sociales y turísticos, entre otros.

Celebramos entonces la memoria de la Escuela y a la comunidad fundadora del Museo, pero así también a las diversas fuerzas locales del presente que, con el gonfoterio o mastodonte sudamericano como emblema, se suman para sostener y darle vida al principal centro educativo y cultural que la comuna y la Región de O'Higgins tienen para estudiar, conservar y poner en valor la historia natural y antropológica de la laguna Taguatagua.

Gustavo Aliaga Droguett
Director Museo Escuela Laguna Taguatagua



Inauguración Museo Escuela Laguna Taguatagua,
16 de junio de 2004.



Remodelación casona patronal donde se ubican las salas de exhibición del Museo.



Primera escultura de gonfoterio o mastodonte sudamericano del Museo, realizada por estudiantes, profesores y apoderadas/os de la Escuela La Laguna.



Vertebras fósiles de gonfoterio de Taguatagua (*Notiomastodon platensis*).



Depósito de colecciones arqueológicas y paleontológicas del MELT.



Estrategias de prevención y protección contra robos y otras acciones intencionales en museos

Claudio Gómez
Jefferson Chapman Executive Director, McClung Museum, University of Tennessee*

Michel De L'Herbe
Consultor en Emergency Management

Este artículo presenta una revisión de los distintos tipos de estrategias que los museos pueden utilizar para prevenir robos y otras acciones intencionales que afecten a sus colecciones, instalaciones, visitantes y personal.

← Piezas de gran formato y que se pueden apreciar de distintos ángulos, como esta reconstrucción de un dinosaurio en el Field Museum, pueden ser protegidas por una barrera robusta y de perímetro amplio. Fotografía: Chris Nguyen en Unsplash.



En el caso de esculturas y otras piezas expuestas fuera de vitrinas, una solución común y efectiva es rodearlas de una barrera física sencilla, tal como esta que se ve en el British Museum. Fotografía: Taylor Keeran en Unsplash.

1. INTRODUCCIÓN

Tal como muchas otras instituciones que operan en el ámbito público, los museos están expuestos a amenazas y riesgos de diferente tipo, ya sea que se relacionen con fenómenos naturales y accidentes o con acciones intencionales de individuos y grupos.

Una revisión sumaria de artículos de prensa y publicaciones en medios profesionales de la museología muestra que, durante las últimas dos décadas, las acciones intencionales contra museos siguen ocurriendo a pesar de la creciente disponibilidad de oportunidades y recursos para enfrentarlas. Definimos “acciones intencionales” como todos aquellos actos de naturaleza humana que tienen como objetivo el robo o la destrucción deliberada de colecciones patrimoniales, el vandalismo en instalaciones o colecciones, y la disrupción de los servicios provistos por un museo.

Sabiendo que las amenazas y los riesgos ocurren siempre en un continuo del que nunca se tiene completo control, las acciones intencionales se diferencian de aquellas amenazas de origen natural precisamente porque en estas últimas existe mayor probabilidad de anticipar situaciones que pueden afectar a las personas, las colecciones, las instalaciones, la reputación y la continuidad operacional. No obstante, en ambas se requiere de una aproximación integral que permita la gestión de cuatro componentes interdependientes, también conocido como “ciclo de vida de la emergencia”: prevención-mitigación, preparación, respuesta y recuperación.[1]

Con el fin de proveer orientaciones prácticas dentro de lo que tiene más probabilidad de ser controlable por los espacios museales, este artículo se concentra en presentar una revisión de las estrategias y medidas destinadas a prevenir amenazas y proteger de riesgos de acciones intencionales de naturaleza física, en especial el robo de colecciones. La bibliografía reciente sobre temas de seguridad en museos es limitada y en aquellos casos en que está disponible, usualmente se enfoca

en describir casos puntuales de museos específicos y las lecciones aprendidas. De mayor seriedad es que la bibliografía sobre este tema en idioma español es prácticamente inexistente. Entre lo más reciente, el artículo de Demes, Juarez y Clark de 2024 es el que más se aproxima a la intención y el contenido presentado a continuación.[2] Tal como ellos, el enfoque usado aquí es el del conocimiento experto[3] de los autores.[4] A partir de una perspectiva integral y de una aproximación empírica e interdisciplinaria, esperamos aportar a la comunidad museal[5] mediante la presente revisión de estrategias y soluciones concretas y realizables para prevenir casos de acciones intencionales contra museos.

2. CONTEXTO GENERAL

A pesar del crecimiento sin precedentes en tecnologías y herramientas orientadas a fortalecer la seguridad en el siglo XXI, las acciones intencionales en museos no han disminuido. Esto representa un desafío creciente para la gestión institucional, que debe aprovechar al máximo dichos avances sin perder de vista los factores humanos, organizacionales, financieros, logísticos y de un contexto en permanente evolución.

Entre las múltiples amenazas físicas que enfrentan los museos se encuentran hurtos, robos, saqueos, protestas e incluso ataques armados. Según el informe de INTERPOL de 2021, solo en la región de las Américas se notificaron 1.512 delitos contra bienes culturales durante ese año,[6] duplicando los 668 casos registrados en 2020.[7] Este aumento sostenido refuerza la urgencia de adoptar estrategias más robustas, preventivas y adaptadas a los contextos de cada museo. El desglose regional de 2021 muestra que los museos representaron el 11% de los delitos reportados en las Américas, otro 11% en Europa, 10% en Asia y 6% en África.

Paralelamente, la naturaleza de los actos intencionales contra museos ha evolucionado, incluyendo un creciente número de acciones simbólicas que confrontan directamente el rol institucional del museo. Las protestas protagonizadas por activistas, como el lanzamiento de pintura o alimentos sobre obras protegidas, se han vuelto más frecuentes, mejor organizadas y mediáticamente efectivas. Estas acciones, asociadas a causas medioambientales, políticas o identitarias, interpelan no solo las narrativas curatoriales, sino también la legitimidad institucional del museo como espacio público. Sostenemos, entonces, que las amenazas contemporáneas exigen una gestión anticipatoria basada en una lectura continua y crítica del entorno sociocultural, y requieren una capacidad de preparación y respuesta más allá de la reacción ante eventos consumados. Frente a esta complejidad, es necesario superar los enfoques centrados exclusivamente en infraestructura o vigilancia e incorporar una mirada integral e interdisciplinaria que articule prevención, análisis de riesgos y fortalecimiento institucional.

Con tal fin, presentamos a continuación una compilación sistemática de las diversas estrategias y medidas que los museos pueden adoptar para la prevención de acciones intencionales.

3. ESTRATEGIAS DE GOBERNANZA

La gobernanza en seguridad debe entenderse como un componente transversal e inseparable de la gestión museal, no como una función subordinada





Arriba: Cada vez que sea posible, los objetos en exhibición deben instalarse dentro de vitrinas completamente cerradas, tal como este ejemplo observado en el National Museum of Asian Art (Smithsonian Institution). Fotografía: © Michel De L'Herbe.

Abajo: Si bien visualmente atractiva, esta barrera ofrece una protección parcial dentro del recorrido de la exhibición permanente del Museo de Historia Natural de Valparaíso. Fotografía: © Michel De L'Herbe.

a la infraestructura o la tecnología. Esto implica posicionar la seguridad como un eje estratégico de planificación institucional, con recursos asignados, responsabilidades claramente definidas y mecanismos de coordinación tanto internos como externos.

Una gobernanza efectiva permite liderar procesos de mejora continua, integrar la seguridad como un valor transversal en la gestión museal y asegurar un aporte a la calidad de la experiencia, fortaleciendo la confianza y la percepción positiva de los visitantes. Asimismo, fomenta una cultura organizacional en la que todos los colaboradores —desde la dirección hasta el personal de servicio al visitante y el administrativo— comprenden su rol en la protección integral del patrimonio y en la gestión en seguridad y protección.

Además de la formulación de planes y procedimientos operativos estándares, la gobernanza abarca el desarrollo de capacidades, la coordinación y colaboración con actores del entorno (fuerzas de seguridad, servicios de emergencia, autoridades locales y comunidad) y la implementación de medidas de seguridad que se integren de forma armónica en el servicio. Este enfoque busca que dichas medidas sean efectivas sin que se perciban únicamente como limitaciones o restricciones para el público. Así, la gobernanza en seguridad museal se consolida como una herramienta fundamental no solo para responder a incidentes, sino para anticiparlos, prevenirlos y transformarlos en oportunidades de aprendizaje institucional, agregando valor a la experiencia organizacional.

4. PLANIFICACIÓN Y GESTIÓN ESTRATÉGICA

De acuerdo a la American Alliance of Museums (AAM), todo museo debería contar con un plan de emergencias y preparación ante desastres vigente, completo y adaptado a sus características específicas.[8] Este plan debe abordar cómo la institución protegerá al personal, al público visitante y a las colecciones en caso de emergencia, incluyendo desastres relacionados con amenazas naturales, humanas o tecnológicas. Además, debe contemplar asignación de responsabilidades, rutas de evacuación, estrategias de recuperación, entre otros elementos que deben ser revisados periódicamente.

Por su parte, estándares internacionales como NFPA 1660[9] y el International Building Code,[10] y la NCh-ISO 22320:2019[11] (todos disponibles comercialmente) proveen orientaciones integrales para la planificación ante emergencias, la continuidad operativa y la gestión de crisis. Estas herramientas pueden ser un complemento importante para las orientaciones y regulaciones locales, especialmente por su enfoque aplicado y de orden práctico para la mejor gestión e implementación de medidas, tales como:

- Diseñar, mantener y actualizar un plan integral e integrado, con un enfoque de todo tipo de peligros/amenazas que contemple la gestión de emergencias en todas sus fases, seguridad y continuidad operacional, estructurado bajo el enfoque de gestión del ciclo de vida de la emergencia (antes, durante y después del evento).
- Establecer una estructura funcional de gobernanza, con delegación formal de responsabilidades, autoridad operativa y trazabilidad de decisiones. Esta estructura debe contemplar roles claramente definidos para cada fase del ciclo de gestión del riesgo, ser conocida por todo el equipo, estar documentada y mantenerse actualizada.
- Integrar el plan en los instrumentos de planificación estratégica del museo, incluyendo planes de desarrollo, indicadores de desempeño institucional y compromisos de dirección.
- Asegurar la asignación de un presupuesto anual exclusivo para esta área de gestión (emergencias, seguridad y continuidad operacional), considerando recursos humanos, adquisición de tecnologías, fortalecimiento estructural, capacitación, seguros y mantenimiento preventivo, y gestión de cada fase.
- Establecer un programa de formación y entrenamiento continuo para todo el personal bajo un enfoque y modelo por competencias, incluyendo funcionarios contratados, colaboradores externos, estudiantes en práctica y voluntariado.
- Implementar mecanismos de seguimiento, verificación, evaluación y mejora continua del plan, incluyendo aspectos como simulacros; auditorías internas y externas; revisión posterior de incidentes críticos, sistematizando y documentando la experiencia, aprendizajes, propuestas de cambio y seguimiento en la implementación de los mismos.
- Fortalecer la cooperación y articulación territorial con actores clave del entorno, realizando un adecuado mapa de los grupos de interés (*stakeholders*), así como el establecimiento de vínculos operativos, protocolos de coordinación y convenios de colaboración. Tomando como ejemplo el caso de Chile, este proceso debe incluir una participación activa de todos los *stakeholders* relevantes para el museo, consolidando redes de confianza y respuesta conjunta con municipalidades, gobierno regional, delegación presidencial; SEREMI de seguridad pública, servicios públicos de emergencia (carabineros, PDI, bomberos, SAMU); juntas de vecinos y organizaciones comunitarias, establecimientos educacionales y espacios culturales y patrimoniales con quienes se comparten riesgos territoriales y con los que se puedan establecer redes de alerta, prevención y asistencia mutua en la zona de influencia.



El uso efectivo de personal de seguridad en salas de exhibiciones requiere su continua atención en el entorno, tal como se ve en esta foto obtenida en el Metropolitan Museum of Art. Fotografía: © Yanqi Ding, Licencia CC 4.0.

5. ESTRATEGIAS BASADAS EN LA GESTIÓN DE COLECCIONES

Una política de gestión de colecciones (PGC) cumple varias funciones, siendo una de ellas establecer los procedimientos y estándares para el cuidado físico, el control y la documentación de las colecciones,[12] incluyendo protocolos de acceso restringido, actualización de inventarios y registros visuales sistemáticos. Un plan de este tipo contiene estrategias críticas que permiten anticipar o mitigar riesgos asociados a acciones intencionales. Algunas de las más importantes son:

- Definir las responsabilidades asociadas al cuidado de las colecciones, incluyendo personal remunerado, voluntariado y estudiantes.
- Contar con inventarios que contengan información actualizada de las colecciones en exhibición y en depósito, incluyendo fotografías y dimensiones de todas las piezas u objetos (cuando ello sea viable).
- Disponer de un registro visual de base de todas las piezas y los objetos que estén en exhibición y de su posición al interior de cada vitrina, sala o galería. Este registro debe ser contrastado diariamente por el personal del museo.
- Definir los niveles de acceso que cada empleado tiene a las áreas donde se conserven o estudien las colecciones, tales como depósitos de colecciones, laboratorios y oficinas; estos pueden ir desde acceso irrestricto a prohibición total de acceso.
- Establecer y mantener un sistema de control, identificación y registro de las personas que ingresen a áreas de trabajo con colecciones, incluyendo visitas ocasionales.
- Mantener información actualizada sobre todas las piezas recibidas o enviadas en préstamo, incluyendo exhibiciones temporales y permanentes.
- Requerir el contrato y la mantención de seguros sobre aquellos elementos más valiosos de la colección (la

práctica actual evita asegurar colecciones completas por razones prácticas y de costo) y de aquellos objetos que estén en préstamo.

6. ESTRATEGIAS BASADAS EN EL DISEÑO DE LA EXPERIENCIA Y EL SERVICIO A LOS VISITANTES

El diseño de experiencias es la herramienta por la cual los museos definen los parámetros y las soluciones que son parte de la experiencia física y digital de los visitantes. Para efectos del presente artículo, nos referimos en particular a estrategias y medidas del ámbito físico de la experiencia:

- Contar con una sola vía de ingreso y salida al museo para visitantes, facilitando así el monitoreo simultáneo y constante del flujo en ambas direcciones (esto no excluye las vías de escape necesarias con sensores de apertura y monitoreo de imagen, las que deben estar siempre operativas para casos de emergencia).
- Disponer de un mesón de bienvenida ubicado en el ingreso y en el cual haya presencia continua del personal del museo.
- Restringir el acceso de bolsos y ofrecer una sección de guardarropía y armarios (*lockers*), donde los visitantes puedan dejar con seguridad bolsos y otros elementos. En caso de ser necesario, se puede determinar la revisión de bolsos.
- Señalización clara y reiterada de las reglas de comportamiento para visitantes.
- Utilizar principios de diseño y arquitectura que eliminen o al menos reduzcan los "puntos ciegos" en los espacios de acceso público.
- Diseñar exposiciones temporales o actualizar exposiciones permanentes de modo tal que no interfieran con las medidas de seguridad ya instaladas (cámaras de vigilancia, sensores, etc.) que dificulten la vigilancia y el control en dichos espacios.
- Utilizar delimitadores perimetrales en sitios de alto tráfico para mantener el flujo de circulación, especialmente en exposiciones de alta convocatoria y en el entorno de piezas u objetos altamente llamativos.
- Proveer al personal de atención de público y de seguridad con elementos de identificación que sean claros y evidentes, incluyendo credenciales, uniformes u otra vestimenta distintiva.
- Cuando sea posible, ofrecer un acceso de ingreso y salida para el personal que sea distinto al de los visitantes.

7. ESTRATEGIAS DE NATURALEZA FÍSICA

La protección física de objetos y colecciones es el resultado de un conjunto de estrategias y medidas que proveen el cuidado más básico en caso de actos intencionales contra objetos y colecciones en museos. Las más importantes son:

- Asegurar la completa hermeticidad del edificio cuando este deba ser cerrado sin personal de seguridad en su interior. Reforzar y asegurar puertas, ventanas y otros accesos de modo tal de impedir su vulneración. Usar láminas antirrobos en ventanas y ventanales que puedan ser eventuales vías de ingreso al museo.



El mesón de atención de usuarios del Museo Nacional de Historia Natural (Chile) se ubica enfrentando el único acceso público del museo. De esta manera, se puede orientar al visitante y monitorear los flujos de entrada y salida. Fotografía: © Cristian Becker.

• Contar con barreras físicas en las entradas a las salas de exhibiciones, tales como rejas o cortinas metálicas, de modo tal de impedir o retardar el acceso a piezas u objetos cuando no haya personal del museo en su interior.

• Proteger todas las piezas y los objetos en exhibición mediante vitrinas completamente cerradas con cristales blindados (o tratados con láminas antirrobos). Si por consideraciones prácticas o curatoriales las piezas o los objetos no pueden instalarse dentro de una vitrina, entonces deben fijarse a soportes que impidan su rápida remoción.

• Utilizar delimitadores perimetrales en aquellas piezas y objetos exhibidos fuera de una vitrina. Algunas de las soluciones más comunes son señalización aplicada al piso, barreras físicas (fijas o portátiles) y alarmas de acercamiento.

• Cubrir todas las obras de arte bidimensionales que estén en exhibición (pinturas, grabados, fotografías y similares) con cristales blindados.

8. ESTRATEGIAS DE NATURALEZA TECNOLÓGICA

En este grupo de estrategias y medidas se incluyen las diversas opciones tecnológicas que previenen o reducen los riesgos de acciones intencionales en un museo. Sin embargo, es importante destacar que estas soluciones requieren ser monitoreadas por el personal del museo, que también debe preocuparse de su mantenimiento preventivo y correctivo de manera constante. Las principales estrategias de este tipo son:

• Cámaras y circuito cerrado de televisión (CCTV): esta tecnología ha avanzado de manera exponencial en las últimas décadas, permitiendo el almacenamiento de registros de videos por largo tiempo, así como la programación y el envío de alertas en tiempo real a partir de lo registrado por las cámaras. La incorporación de video analítico permite establecer una solución probada al alcance de instalaciones pequeñas y grandes a partir de alertas y procesamiento de imágenes en tiempo real. Se incorpora así la automatización a tareas que suelen estar asignadas a la capacidad limitada de concentración y visualización por parte del personal, contribuyendo a una



Es siempre recomendable que los visitantes recorran el museo con la menor cantidad de efectos personales. Una solución común es proveer casilleros como los provistos por el Museo Histórico Nacional de Chile. Fotografía: © Michel De L'Herbe.

gestión proactiva y anticipatoria en materia de seguridad. Además, el uso de aplicaciones de inteligencia artificial tiene un enorme potencial en este tipo de tecnología.

• Sensores y alarmas: esta es una familia de soluciones que incluye sensores de intrusión, ya sea por apertura no autorizada de accesos o detección de movimientos; sensores no visuales con capacidad de análisis de audio para detectar sonidos tales como agresiones verbales; sensores de proximidad en caso de obras que no se pueden exhibir en vitrinas cerradas; sensores de rotura de cristales (en caso de vitrinas); sensores de vibración para vitrinas y objetos que estén expuestos de manera directa; sensores infrarrojos para situaciones de baja luminosidad, y sensores de identificación por radio frecuencia (RFID) para monitorear piezas de valor excepcional. Esta multiplicidad de sensores y alarmas deben estar integrados en un sistema central único, capaz de gestionar toda la información recogida (integración, interoperabilidad, transmisión de voz, dato e imagen). Este sistema debe tener capacidad de alerta para el personal a cargo y permitir respuestas automáticas, como la activación de alarmas en horarios donde no haya personal presente. En este contexto, se recomienda también evaluar soluciones en la nube, que ofrecen ventajas significativas en seguridad de datos, reducción de costos operativos y escalabilidad, especialmente útiles para museos con recursos limitados o que buscan implementar sistemas compartidos.

• Otras soluciones incluyen control de accesos mediante tarjetas magnéticas y biometría (por ejemplo, lectores de huella dactilar o reconocimiento facial); pórticos de detección de metales y objetos sospechosos; botones y sensores de alarma/emergencia conectados a centrales de respuesta de seguridad pública y privada; generadores o baterías de respaldo para los sistemas de seguridad.

9. ESTRATEGIAS DE NATURALEZA HUMANA

Aunque las estrategias previamente descritas son soluciones concretas para la protección contra acciones intencionales, el equipo del museo desempeña un papel crucial en la capacidad de anticipación y respuesta. Todo el personal es corresponsable de la prevención y seguridad, manteniendo una actitud de alerta y reportando de manera oportuna todo aquello que se

“La mejor respuesta a la incertidumbre es crear y sostener en el tiempo una cultura de prevención contra acciones intencionales, basada en un enfoque estratégico y multidimensional de los diferentes factores de riesgo a los que está expuesto un museo”.

perciba como una posible amenaza. Sin embargo, es indudable que aquellos museos que cuentan con personal exclusivo para atención de visitantes y tareas de seguridad tienen mayor capacidad de anticipación y respuesta ante acciones intencionales. Una estrategia de diseño de experiencias para los visitantes ideal debiera asignarle a cada uno de estos equipos tareas diferentes pero complementarias:

- Además de dar la bienvenida a los visitantes y cobrar entrada cuando corresponda, el personal de atención al público tiene el potencial de actuar como un disuasivo sutil y poderoso contra el robo, el vandalismo y otras amenazas intencionales. Una de las estrategias más efectivas utilizadas es el compromiso activo con los visitantes. Acciones simples como establecer contacto visual, ofrecer un saludo cordial y mostrar atención visible pueden reducir significativamente la probabilidad de acciones intencionales. Además, el personal de atención al público suele ser el primero en notar comportamientos inusuales o señales de alerta, lo que los convierte en piezas clave para la detección temprana de amenazas y la respuesta ante emergencias. Su capacidad para evaluar situaciones con calma y comunicar sus preocupaciones de manera adecuada contribuye a prevenir incidentes.
- En el caso del personal de vigilancia, su rol debe ir más allá del control físico, integrándose activamente al diseño de la experiencia de servicio. Esto implica operar con principios similares al personal de atención al público, proyectando presencia, accesibilidad y disuasión desde una actitud profesional, de servicio proactivo y orientada a la seguridad integral. Revisar sus elementos visuales y no visuales, de identificación, diseño de vestuario y actitud de servicio son elementos claves al momento de fortalecer la sinergia y coherencia al momento de potenciar esta mirada integral de seguridad.

10. CONCLUSIONES

Al cierre, es conveniente recordar que los museos deben tener conciencia de que enfrentan las acciones intencionales contra sus colecciones, instalaciones, visitantes y personal sin tener control total de sus causas. La mejor respuesta a esta incertidumbre es crear y sostener en el tiempo una cultura de prevención contra acciones intencionales, basada en un enfoque estratégico y multidimensional de los diferentes factores de riesgo a los que está expuesto un museo. Este enfoque requiere la incorporación de componentes de gestión, de diseño y tecnológicos, como apoyo y complemento al equipo del museo para reducir el riesgo de robos y otras acciones similares.

NOTAS

* E-mail: claudio@utk.edu

1 Por ejemplo, ver: Conservation Center for Art & Historic Artifacts, s. f. *Emergency Management Cycle*. https://ccaha.org/resources/emergency-management-cycle

2 Demes, F., J. Juarez y J. H. Clark, 2024. “Challenges Requiring New Thinking in Museum Security”. *Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals* 20 (2): 290-297. https://doi.org/10.1177/15501906241233814.

3 Ericsson, K. A., M. J. Prietula, E. T. Cokely, 2007. “The Making of an Expert”. *Harvard Business Review* 85: 114-121, 193. Disponible en https://archive.is/qZnee.

4 Para una aproximación sistemática a este tema, recomendamos el excelente manual sobre museos del National Park Service de Estados Unidos, *The Museum Handbook* (2003), disponible digitalmente en https://www.nps.gov/subjects/museums/museumhandbook.htm.

5 La expresión “comunidad museal” se entiende de manera amplia e inclusiva. Abarca a todas las instituciones que custodian, investigan, interpretan y difunden bienes culturales, independientemente de su tipología, tamaño, localización o régimen administrativo. Esta aproximación permite que las recomendaciones aquí presentadas sean aplicables a realidades diversas, tal como ocurre en el contexto de América Latina y el Caribe, donde conviven grandes museos nacionales, instituciones regionales, museos comunitarios, espacios de memoria, casas históricas y muchas otras instituciones clasificables como “museos” según la definición provista por ICOM en 2022 (https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/).

6 Interpol, 2022. *Evaluación sobre los delitos contra los bienes culturales 2021*. https://www.interpol.int/es/Delitos/Delitos-contra-el-patrimonio-cultural/Proteccion-del-patrimonio-cultural.

7 Interpol, 2021. *Evaluación sobre los delitos contra los bienes culturales 2020*. https://www.interpol.int/es/Delitos/Delitos-contra-el-patrimonio-cultural/Proteccion-del-patrimonio-cultural.

8 AAM, 2018. Developing a Disaster Preparedness-Emergency Plan. https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2018/01/developing-a-disaster-plan-final.pdf.

9 National Fire Protection Association, 2024. NFPA 1660. Standard for Emergency, Continuity, and Crisis Management: Preparedness, Response, and Recovery. https://www.nfpa.org/codes-and-standards/nfpa-1660-standard-development/1660.

10 International Code Council, 2024. International Building Code. https://codes.iccsafe.org/content/IBC2024V1.0.

11 Instituto Nacional de Normalización, 2019. NCh-ISO 22320:2019. Seguridad y resiliencia - Gestión de emergencias - Directrices para la gestión de incidentes. https://www.inn.cl/nch-iso-223202019.

12 La AAM ofrece múltiples recursos sobre políticas de gestión de colecciones en su sitio web https://www.aam-us.org/.

Reseñas

Índice de Desarrollo de Museos. Una caracterización de los museos chilenos según sus funciones

Área de Estudios SNM
Ediciones Subdirección Nacional de Museos

Esta publicación presenta el Índice de Desarrollo de Museos (IDM), un indicador que mide las capacidades de los museos para cumplir con las funciones relacionadas con su organización, gestión, preservación y comunicación de sus objetos y los recursos que tienen para vincularse con sus visitantes. El IDM es un índice sumativo compuesto y está conformado por nueve dimensiones que miden las capacidades instaladas de los museos para cumplir con sus funciones. Las dimensiones son manejo de colecciones, educación, trabajadores, visitas, comunicación, investigación, accesibilidad sensorial, accesibilidad del edificio y financiamiento.

El IDM se elaboró con las variables presentes en la ficha del Registro de Museos de Chile y los datos utilizados corresponden a la actualización 2023, para el año de referencia 2022. La investigación fue desarrollada por el área de Estudios de la Subdirección Nacional de Museos, en conjunto con Sofía Madariaga y Alejandro Ludueña, sociólogos de la Pontificia Universidad Católica de Chile durante 2022.

Formato digital, 43 páginas.
Disponible para descarga en https://www.museoschile.gob.cl/indice-de-desarrollo-de-museos



Guía básica para la identificación y documentación de bienes arqueológicos en museos

Iris Moya Fuentes
Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales

El Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP), unidad técnica de la Subdirección de Fomento y Gestión Patrimonial, dependiente del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, tiene como misión contribuir a la protección y el manejo eficiente de la información asociada a las colecciones que resguardan los museos. Para conseguir este objetivo, una de sus principales acciones es la elaboración de protocolos y manuales técnicos dirigidos a los encargados de colecciones y registradores que facilitan su quehacer, tanto en el manejo de las colecciones, como en la identificación, el registro y la documentación de los bienes patrimoniales muebles.

En este contexto, durante 2023 el CDBP trabajó en la elaboración de la *Guía básica para la identificación y documentación de bienes arqueológicos en museos*, publicada a comienzos de 2024. Esta guía fue creada para orientar a los encargados de colecciones, específicamente a los que custodian y registran objetos arqueológicos, proporcionando pautas simples y ejemplos reconocibles para describir y fotografiar objetos cerámicos, líticos, metálicos, óseos, adornos e instrumentos musicales.

Fuente: CDBP

Formato digital e impreso, 69 páginas.
Disponible para descarga en https://www.cdbp.gob.cl/publicaciones/guia-basica-para-la-identificacion-y-documentacion-de-bienes-arqueologicos-en-museos



El museo, una metáfora
Área Educativa SNM
Ediciones Subdirección Nacional de Museos

Si el museo fuera un animal, ¿cuál sería y por qué? Esta fue la pregunta que, entre los años 2017 y 2020, el área Educativa de la Subdirección Nacional de Museos (SNM) hizo a niñas y niños, por medio de dos estudios sobre imaginarios de infancia que permitieron replantear la relación entre museo y niñez y erradicar creencias o representaciones que la niegan como actora sensible y opinante. Años más tarde, en 2023, se quiso replicar la experiencia para averiguar de qué manera ven su museo las personas que trabajan en él; de qué manera la cotidianeidad y el contacto habitual con los objetos y patrimonios que resguardan van configurando un mundo propio acerca de su lugar de trabajo. Así, se preguntó a trabajadoras y trabajadores de las áreas educativas de museos en Chile con qué animal identificaban su institución. Como resultado de ese proceso, la publicación *El museo, una metáfora* incluye las respuestas de 44 museos participantes y sus respectivos animales, los que fueron especialmente ilustrados por Paulina Reyes Castro, encargada del área Educativa del Museo de Artes Decorativas.

Formato digital e impreso, 119 páginas.
Disponible para descarga en https://www.museoschile.gob.cl/publicaciones/el-museo-una-metafora



Experiencias que nos conectan: Innovación en educación museal
Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Museo Chileno de Arte Precolombino y Fundación Olivo

Esta publicación es fruto del seminario internacional de educación en museos “Experiencias que nos conectan: Innovación en educación museal”, realizado entre el 10 y 11 de noviembre de 2021. Con el propósito de plasmar y poner a disposición aquellas reflexiones, inquietudes y experiencias que continúan desafiando a quienes trabajan y están asociados al ámbito de la educación y comunicación museal, el patrimonio y la vinculación con comunidades y públicos, esta edición reúne voces y miradas de diversas personas expertas provenientes de instituciones internacionales, museos locales y regionales de Chile en torno a tres ejes: innovación, interculturalidad y entornos digitales. Todas ellas han ideado propuestas innovadoras que buscan enriquecer la relación con los públicos, en un momento en que los museos están repensando sus quehaceres y compromisos, considerando la diversidad como un valor base.

Fuente: MINCAP

Formato digital e impreso, 73 páginas.
Disponible para descarga en https://www.cultura.gob.cl/publicaciones/innovacion-en-educacion-museal/



Panorama de los museos en Chile: Reporte 2023
Área de Estudios SNM
Ediciones Subdirección Nacional de Museos

Esta edición forma parte de una serie realizada desde 2020 por el área de Estudios de la Subdirección Nacional de Museos (SNM), que levanta información anual, pública y estandarizada sobre las instituciones que integran el Registro de Museos de Chile (RMC). Complementada con la publicación de infografías regionales –a partir de 2021– este informe proporciona datos relevantes sobre el quehacer de los museos en Chile y facilita su difusión, análisis y evaluación.

Esta nueva versión del *Panorama* sistematiza la información reportada por los espacios museales entre el 1 de enero y el 12 de abril de 2024, período en el que se invitó a las instituciones inscritas en el RMC a revisar, completar y actualizar su registro para el año de referencia 2023. De los 439 espacios museales inscritos en el RMC, 310 actualizaron su registro, correspondiendo a una muestra del 71% que garantiza un nivel de confianza del 95%. La publicación entrega una caracterización general de los museos catastrados y detalla aspectos más específicos de aquellos espacios que actualizaron su ficha, referidos a las formas de administración y financiamiento, infraestructura, gestión de colecciones, equipos de trabajo, visitas y servicios ofrecidos, entre otros.

Formato digital, 114 páginas.
Disponible para descarga en https://www.museoschile.gob.cl/publicaciones/panorama-de-los-museos-en-chile-reporte-2023



Estrategia Nacional de Patrimonios Digitales 2024-2029
Subsecretaría del Patrimonio Cultural, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

La Estrategia Nacional de Patrimonios Digitales busca establecer y articular medidas para la preservación, el aumento, la puesta en valor y la difusión de los patrimonios digitales, considerando el patrimonio nativo digital y la digitalización de material análogo, asegurando la coordinación y la colaboración entre los diversos actores vinculados con los patrimonios digitales, así como también entre estos y los distintos niveles de la administración del Estado. La elaboración de la Estrategia Nacional de Patrimonios Digitales se realizó en las etapas durante 2023: una primera de diagnóstico sobre los patrimonios digitales en Chile; luego identificación de actores, para lo cual se aplicó una consulta en línea que buscó catastrar a personas y organizaciones vinculadas a los patrimonios digitales y, finalmente, una conceptualización preliminar y proceso participativo, en el que se realizaron mesas de trabajo virtuales para generar los lineamientos preliminares, que posteriormente fueron socializados y validados en un encuentro virtual.

Formato digital, 51 páginas.
Disponible para descarga en https://www.cultura.gob.cl/publicaciones/estrategia-nacional-de-patrimonios-digitales/



Panorama





MUSEO DE HISTORIA NATURAL DE VALPARAÍSO REABRIÓ SUS PUERTAS TRAS RESTAURACIÓN Y CON COMPROMISO SOSTENIBLE

Tras meses de obras de renovación, y en el contexto de su 145.º aniversario, a mediados de enero se reabrió el Museo de Historia Natural de Valparaíso (MHNV). Este hito marca el fin de un proyecto de conservación impulsado por el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (Serpat).

La completa renovación del MHNV abarcó desde la restauración estructural del Palacio Lyon hasta la implementación de prácticas sostenibles que redefinieron sus estándares. Así, se implementaron mejoras como la eficiencia térmica de la nueva techumbre, la protección y el resguardo de las colecciones; la renovación integral de espacios para exposiciones, como las salas Eduardo de la Barra y José Carpeneto, y la restauración del salón patrimonial y el auditorio Ana Ávalos Valenzuela.

El Museo reabrió con la exposición *Dinosaurios, más allá de la extinción* —parte de la itinerancia nacional del Museo Nacional de Historia Natural—, que ofrece un recorrido por la evolución de este grupo de reptiles, desde hace más de doscientos millones de años hasta sus descendientes actuales, las aves.

El compromiso con la sostenibilidad, en tanto, va más allá de la renovación de pintura y techumbre. Junto con la restauración se implementaron acciones como, por ejemplo, la instalación de un punto de reciclaje permanente, promoviendo la reutilización de materiales. Cabe destacar que, en 2023, el Ministerio del Medio Ambiente acreditó al Museo en nivel intermedio en el marco del programa Oficina Verde (anteriormente conocido como Estado Verde), cuyos objetivos apuntan a mejorar la eficiencia y disminuir los impactos ambientales en el uso de recursos en el ámbito laboral, y a educar y concientizar sobre conductas tendientes a formar una sociedad más sustentable.

Finalmente, la reapertura se produce a 10 años de la reinauguración del MHNV, cuando se presentó la nueva museografía en el marco del Plan Nacional de Mejoramiento Integral de Museos impulsado por la Subdirección Nacional de Museos. En la ocasión, además, la presidenta Michelle Bachelet anunció el inicio de la gratuidad en los museos del Serpat, hito que también celebra una década en 2024.

Fuente y fotografías: MHNV.



SE INAUGURÓ MUSEO DE BOLSILLO VIOLETA PARRA

La inauguración de “Museo de Bolsillo” en el Museo Violeta Parra, en enero de 2024, marcó la primera etapa de habilitación y apertura del espacio público enfocada en la ciudadanía, tras los incendios que afectaron a su edificio original a partir de 2019.

En el marco de Museos en Verano, el nuevo espacio se presentó junto con una variada programación cultural, incluyendo un ciclo de cuecas, títeres, talleres educativos, mingas de recuperación de los espacios verdes del museo, escuchas creativas y un ciclo de documentales, en una alianza generada con el Centro Arte Alameda.

Fuente y fotografía: Museo Violeta Parra.

DÍA DE LOS PATRIMONIOS 2024: 25 AÑOS DE HISTORIAS

La versión 2024 del Día de los Patrimonios se llevó a cabo los días sábado 25 y domingo 26 de mayo, bajo el lema “25 años de historias”, con el fin de destacar su trayectoria. Durante este tiempo, la celebración ha permitido ampliar el disfrute, el reconocimiento, la visibilización y el acceso a los patrimonios culturales y naturales, consolidándose como una instancia que ofrece diversas vivencias y experiencias en torno a los patrimonios para la ciudadanía, aportando a la construcción de la memoria colectiva.

Esta celebración fue instaurada en abril de 1999 y a contar del año 2000 se realiza el último domingo de mayo, para extenderse en 2018 a dos días, respondiendo al creciente interés de la ciudadanía por participar. Debido a la pandemia de covid-19, en 2020 se desarrolló por primera vez de manera virtual y, a partir de 2021, se lleva a cabo en modalidad mixta, incluyendo actividades presenciales y virtuales. En 2022 esta fiesta cambió de nombre, pasando de Día del Patrimonio Cultural a Día de los Patrimonios, con el objetivo de destacar y visibilizar la pluralidad de patrimonios e identidades presentes en Chile, así como la diversidad de culturas, comunidades y pueblos que habitan en los territorios y que definen, valoran y transmiten diferentes manifestaciones y bienes patrimoniales.



Entre ambos días, la versión 2024 contabilizó 1.624.348 visitas presenciales y 1.377.400 virtuales, sumando 3.001.748 de visitas, las que aumentaron un 33,3% respecto del año anterior y permitieron alcanzar la cifra de participación más alta en los 25 años de historia del evento.

Fuente: Mincap, 2024. *Informe estadístico Día de los Patrimonios 2024*. https://www.cultura.gob.cl/publicaciones/informe-dia-patrimonio-2024/





Arriba: Taller de percepción háptica.
Abajo: Ponencia a cargo del arquitecto Perri Chana, "Recomendaciones para la gestión de infraestructura cultural accesible".

SE REALIZÓ PRIMER SEMINARIO DE PRÁCTICAS CULTURALES INCLUSIVAS

Texto: Grupo de Trabajo en Inclusión.

El Primer Seminario de Prácticas Culturales Inclusivas se realizó en agosto de 2024, en el Museo Ciudadano Vicuña Mackenna, por iniciativa del recién formado Grupo de Trabajo en Inclusión, compuesto por personas venidas de distintos ámbitos académicos y culturales: Museo Ciudadano Vicuña Mackenna, Unidad de Inclusión del Serpat, Subdirección Nacional de Museos, Universidad Alberto Hurtado, Memorial de Paine y Estudio de arquitectura Petricor.

Tanto la agrupación como el seminario responden a la necesidad de conversar, reflexionar y compartir experiencias que permitieran, por una parte, erradicar mitos y estereotipos en torno a la inclusión y, por otra, generar encuentros que contribuyeran a pensar, colectivamente, en lugares accesibles, amables e inclusivos.

Se determinó que el seminario debía ser, en primer lugar, ampliado, es decir, no solo los museos podían asistir, por lo que tanto la conferencia como las ponencias debían impulsar una reflexión que abordara la idea de cómo habitar los variados espacios inclusivamente y, además, plantear soluciones para distintos sitios culturales. En segundo lugar, debía ser acotado, pues la inclusión abarca varias dimensiones humanas: género, edad, territorialidad, nacionalidad, etnia, etc. En tercer lugar, sin desconocer el valor de la dimensión teórica, el seminario debía entregar herramientas prácticas que contribuyeran a que las personas pudieran implementar acciones sin dificultad. Finalmente, y señalado casi como un principio o valor, el seminario debía apelar a la construcción de un espacio amable y seguro, donde quedara claro que todas las personas estábamos aprendiendo a relacionarnos bajo nuevos paradigmas de respeto. Esto, fundamentalmente por las dudas que surgieron en torno a cómo nombrar a las personas con alguna discapacidad.

Así, en una estructura sencilla de media jornada, la conferencia inaugural estuvo a cargo de Francisco Silva, persona ciega encargada del Área de Desarrollo Institucional, Unidad de Estudios del Serpat. El panel de discusión incluyó a un arquitecto especialista en accesibilidad; a una persona autista, encargada de educación en Memorial de Paine, y a una persona sorda, artista y mediadora cultural. Los talleres aludieron a dos temas: lenguaje claro y accesibilidad y audiodescripciones y material táctil.

REABRIÓ EL MUSEO DE SANTIAGO CASA COLORADA

Luego de 14 años cerrado al público, a inicios de septiembre el Museo de Santiago Casa Colorada reabrió sus puertas tras una extensa restauración. Entre las mejoras se incluyen la renovación de fachadas, escaleras, rampas de acceso, pisos y paredes, así como una actualización completa de la iluminación y la museografía en general, sumando tres salas y numerosos recursos a la muestra.

En cuanto al guion, se realizó una renovación y ampliación del relato, situando como personaje principal al habitante de Santiago, desde los primeros ocupantes hasta nuestros días en el siglo XXI.

Luego, entre las novedades, se integraron la aplicación Lazarillo para guiar los recorridos para personas no videntes, dos nuevos dioramas de Zerreitug –a quien se homenajeó durante la ceremonia de apertura–, proyectores y pantallas táctiles, además de un centro de documentación que albergará la colección bibliográfica de la Municipalidad de Santiago.

El Museo estuvo cerrado a público desde 2010, a causa de los daños estructurales ocasionados por el terremoto del 27 de febrero de ese año.



Fotografía: Registro de Museos de Chile.

NUEVAS POLÍTICA DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y POLÍTICA DE EDUCACIÓN PATRIMONIAL

El Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Mincap) junto con el Ministerio de Educación (Mineduc) lanzaron la Política de Educación Artística y la Política de Educación Patrimonial para el período 2024-2029. Fruto del trabajo intersectorial, estas políticas buscan garantizar el derecho a la educación cultural y artística de todas las personas –especialmente niños, niñas y jóvenes–, promoviendo el acceso a experiencias formativas de calidad en la educación formal y no formal.

Contar con estas políticas permitirá, para efectos de la educación artística, desarrollar un Plan Nacional de Artes en la Educación. Para el ámbito patrimonial, la política articula y fortalece el quehacer en materia de educación patrimonial, contribuyendo a la formación de los agentes y educadores patrimoniales, al desarrollo de prácticas educativas y la generación y apropiación de conocimientos sobre los patrimonios.

Ambas políticas se trabajaron mediante procesos participativos. Se convocó a diferentes agentes de la educación artística y de la educación patrimonial para que pudieran realizar propuestas que permitieran establecer el objetivo general de cada





política y sus ejes temáticos. Además, el diálogo aportó insumos para fijar los objetivos específicos y las líneas de trabajo y actores responsables para su implementación.

Fuente: Mincap.



EN LIMA SE DESARROLLÓ EL 11.º ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE MUSEOS

Del 25 al 27 de noviembre, el Museo Nacional del Perú – MUNA acogió el 11.º Encuentro Iberoamericano de Museos (EIM), evento de la cooperación iberoamericana para la reunión de los museos de toda la región.

"Aprendizajes, afectos y memorias" fue el lema que reunió a los participantes en este encuentro. El 11.º EIM se presentó como una oportunidad para dialogar sobre materias cruciales como los derechos humanos y la cultura de paz, la accesibilidad y el respeto a las diversidades, la lucha contra las exclusiones, el impacto de la emergencia climática y el reconocimiento de la "museodiversidad", entre otros. Estos temas no solo reflejaron los compromisos asumidos en el 10.º EIM, celebrado en México en 2022, sino que también orientaron el camino a seguir en esta nueva cita regional.

La reunión constituyó un espacio para fortalecer las relaciones entre profesionales del sector museístico de la región, contribuyendo a la integración, la cohesión y la afirmación de una museología iberoamericana. Por medio de la reflexión conjunta, la propuesta de nuevas ideas y la cooperación en un marco de escucha activa y reconocimiento de las diversas culturas, se vivieron tres días de intercambios y conexiones.

El 11.º EIM se llevó a cabo de manera híbrida, es decir, toda la programación —excepto los talleres— se realizó en el Museo Nacional del Perú y, simultáneamente, contó con una transmisión en directo a través de un micrositio especialmente diseñado. Las inscripciones para participar en el encuentro fueron gratuitas, alcanzando 198 participantes presenciales y más de 2.500 visualizaciones en YouTube.

La cita concluyó con la *Declaración de Lima*, que establece 14 recomendaciones acordadas por los 19 países participantes, para fortalecer el papel transformador de los museos iberoamericanos como agentes de cambio, inclusión y sostenibilidad.

El 11.º EIM fue una iniciativa del Programa Ibermuseos y del Ministerio de Cultura del Perú, por medio de la Dirección General de Museos. Para su concepción, un comité organizador —conformado por el equipo de la Unidad Técnica de Ibermuseos y representantes de Perú, Chile, Colombia y Uruguay— trabajó intensamente para establecer una agenda que respondiera a las reflexiones más urgentes y emergentes del campo museístico.

Fuente: Programa Ibermuseos.







ELEGIDO ANTEPROYECTO GANADOR EN CONCURSO DE ARQUITECTURA PARA EL NUEVO MUSEO RAPA NUI

Luego de un riguroso proceso de evaluación, la propuesta de Z Estudio SPA fue seleccionada como ganadora del concurso de anteproyectos de arquitectura para el nuevo Museo Rapa Nui. El diseño —desarrollado por los arquitectos Nicolás Vivar Machicao, Diego González Zeman, Eduardo Tapia Vargas y Carmen Benítez Merino— se impuso entre otros 67 proyectos.

El jurado valoró la propuesta por su enfoque innovador, que combina respeto por la tradición y adaptabilidad a los desafíos actuales. El diseño conecta la arquitectura con el océano y la naturaleza, utilizando materiales como madera laminada y hormigón armado. Su disposición orgánica en el terreno rememora las embarcaciones de los navegantes ancestrales, evocando la historia fundacional de Rapa Nui.

Además, el proyecto incluye áreas programáticas en el exterior, como un jardín botánico, un observatorio astronómico y espacios comunitarios, reforzando su carácter integrador. Estos elementos posicionan al museo como un espacio cultural y educativo que no solo resguardará el patrimonio natural y cultural de la isla, sino que también será un lugar de encuentro para la comunidad y un referente internacional.

El concurso contó con un jurado integrado por representantes del pueblo Rapa Nui, el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio por medio de la Subsecretaría del Patrimonio Cultural, la Unidad de Infraestructura del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (Serpat), la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas (DA MOP), la Municipalidad de Rapa Nui, arquitectos de la Asociación de Oficinas de Arquitectura (AOA) y del Colegio de Arquitectos de Chile. Además, un comité asesor consultivo compuesto por miembros de la comunidad rapa nui garantizó que el diseño seleccionado reflejara fielmente su identidad cultural y visión de futuro.

Fuente e imágenes: Serpat.

Fondo para el Mejoramiento Integral de Museos. Convocatoria 2024

Número de proyectos beneficiados

53

Total de recursos asignados a nivel nacional

$1.455.782.598

Gráfico 1. Montos distribuidos y cantidad de proyectos adjudicados por región

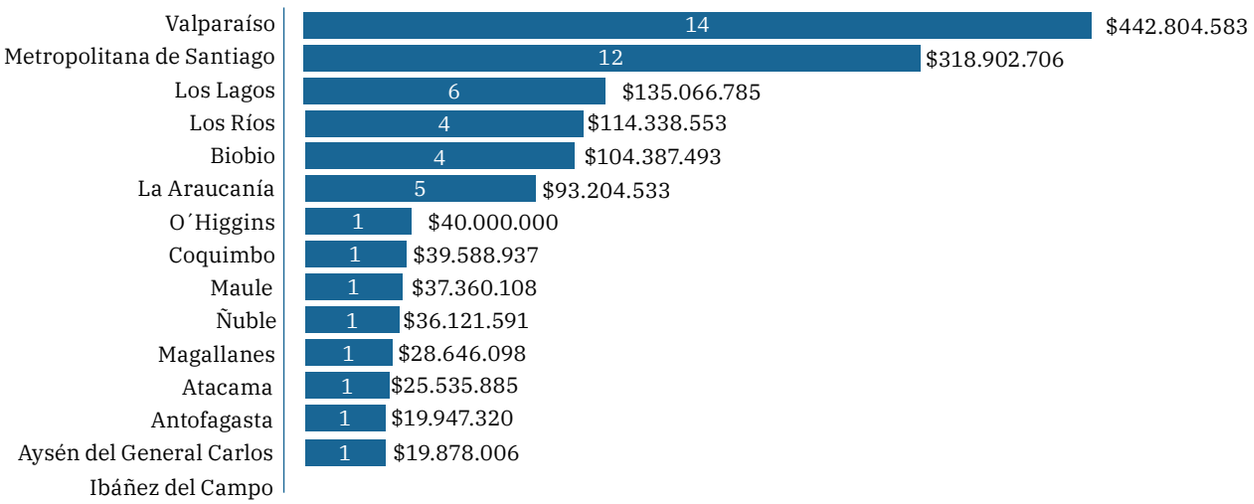


Gráfico 2. Montos distribuidos y cantidad de proyectos beneficiados por categoría

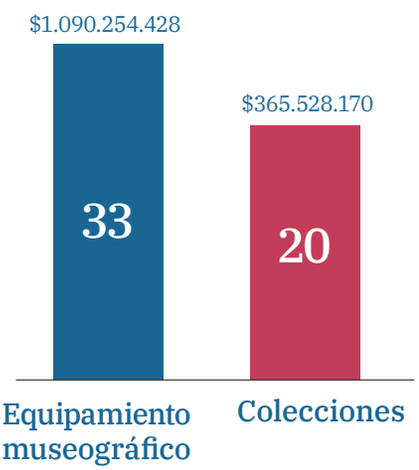
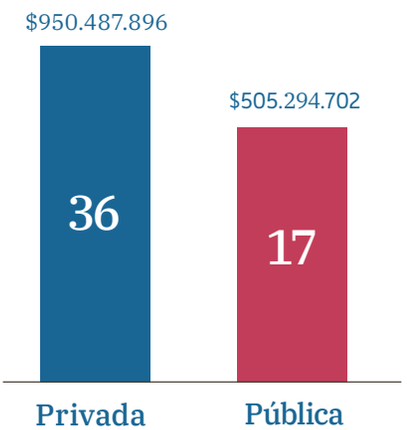


Gráfico 3. Montos distribuidos y cantidad de proyectos beneficiados por tipo de administración



Testimonio adjudicatarios: Percepción de impacto en la institución y la comunidad

Museo Arqueológico de Los Andes

Los Andes, Región de Valparaíso

Proyecto	Resguardo y documentación de la colección arqueológica y bioantropológica del Museo Arqueológico de Los Andes
Convocatoria FMIM	2022
Certificado de ejecución total	2024
Categoría	Colecciones

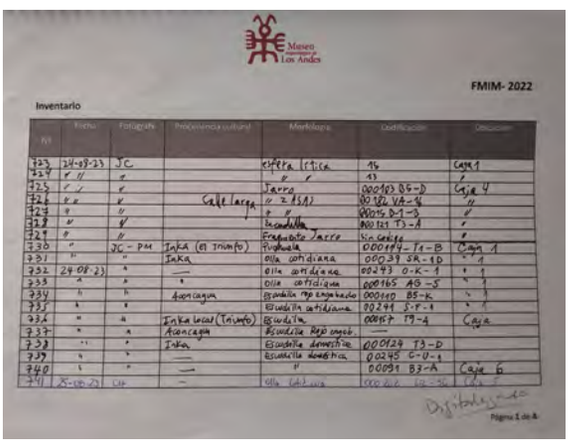
Desde 2022, el Museo Arqueológico de Los Andes está en un proceso de reapertura que ha buscado renovar su funcionamiento en todos los ámbitos. En cuanto al trabajo de colecciones, es gracias al Fondo para el Mejoramiento Integral de Museos (FMIM) que el sistema de registro de colecciones ha podido ser parte de esta renovación general, tras la ejecución de dos proyectos continuos: el primero y ya ejecutado, correspondiente a la convocatoria 2022, y el segundo, "Resguardo documental de los objetos en exhibición permanente del Museo Arqueológico de Los Andes" correspondiente a la convocatoria 2024 y aún en desarrollo.

Así, la información sobre nuestras colecciones ha podido pasar de estar almacenada en libros y fichas manuales de más de 30 años de antigüedad a estar en un complejo sistema informático de gestión de colecciones, diseñado de acuerdo con nuestros requerimientos y los de nuestro acervo. De este modo, el FMIM se ha presentado como una gran oportunidad para mejorar estructuralmente nuestro sistema de registro, dando pie a que los resultados se extiendan más allá de la fecha de término de los proyectos.

En particular esta iniciativa ha aportado beneficios tanto al personal del Museo como a la comunidad circundante. Un sistema de gestión de colecciones eficiente facilita el acceso a la información por parte del equipo interno, lo cual es crucial para su posterior difusión. Esto se puede materializar, por ejemplo, mediante la respuesta a consultas de investigadores o la generación de contenido divulgativo en redes sociales.

Pamela Maldonado Rivera
Encargada de administración y museología
Museo Arqueológico de Los Andes





Izquierda: Registros existentes a inicios de 2023.

Derecha: Registro provisorio con información actualizada y documentación visual asociada. Proyecto FMIM convocatoria 2022, trabajado durante 2023.

Museo Arqueológico de Los Andes



N° DE INVENTARIO: 0038-NN

Tembetá

Objeto creado por Bárbara Silva

Procedencia
Otro

Tipo de colección
Arqueológica

Identificación General

Dimensiones
Dimensiones pendientes.

Ubicación actual
El objeto se encuentra En exhibición detalladamente en Sala Chile Central en la Vitrina Periodo Agroalfarero Temprano.

Estado
Muy bueno

Completitud
Completo (100%)

Biografía del objeto
No posee mayor información

Marcaciones del objeto
30

Codificaciones no marcadas
No posee

Observaciones generales
No definido.

Contexto Original

El contexto original principal se encuentra sin referencias.

Observaciones
No definida.

Funcionalidad del sitio

Funcionalidad
Sin referencias

Observación de otra funcionalidad
No definido.

Localización estatigráfica

Unidad
No definido.

Capa
No definido.

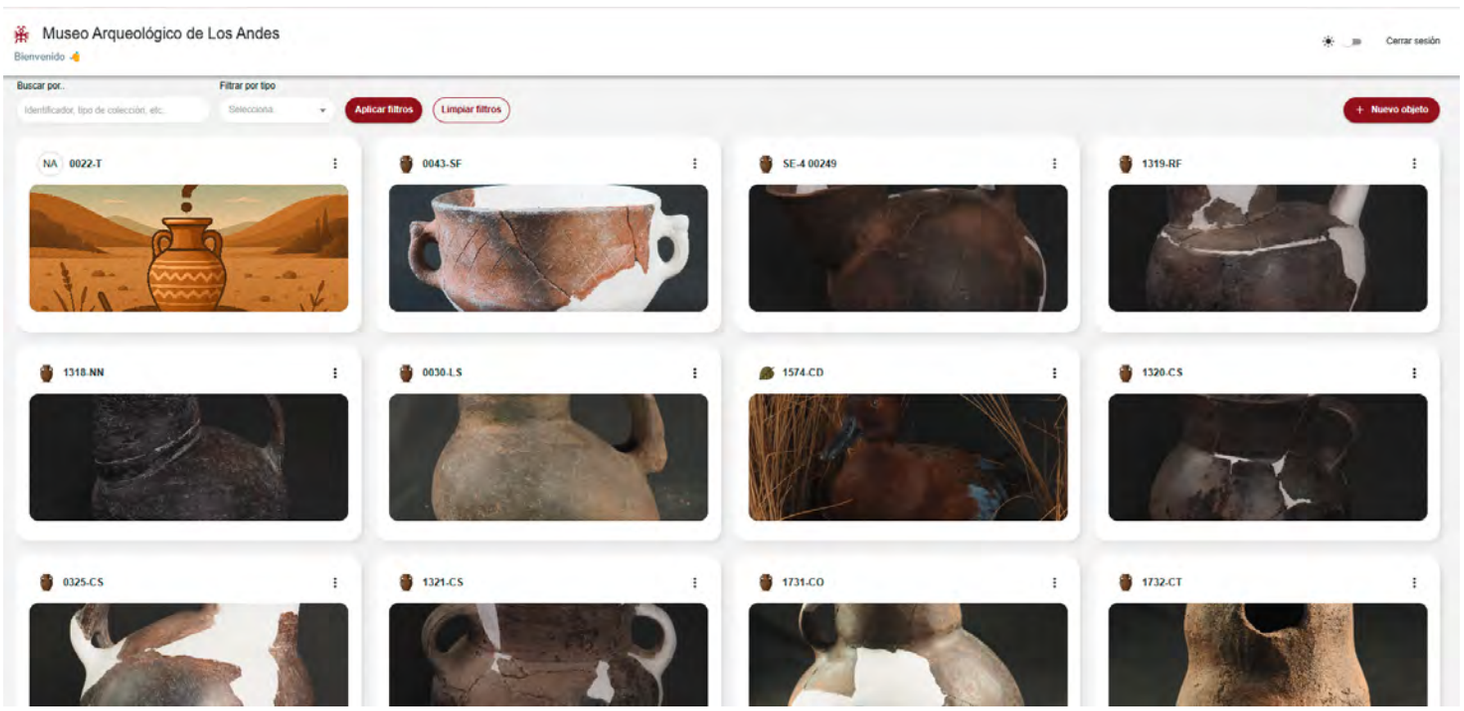
Nivel
No definido.

Observaciones



Documentación visual actualizada, obtenida de la ejecución del FMIM convocatoria 2022.

Ficha resumida entregada por la aplicación digital para administración de colecciones. Resultado del FMIM convocatoria 2024, en desarrollo.

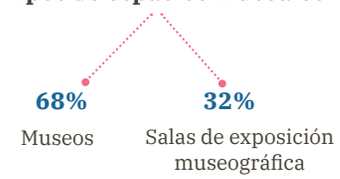


Captura de pantalla de la aplicación de gestión de colecciones. Resultado del FMIM convocatoria 2024, en desarrollo.

Panorama de los museos en Chile en 2024

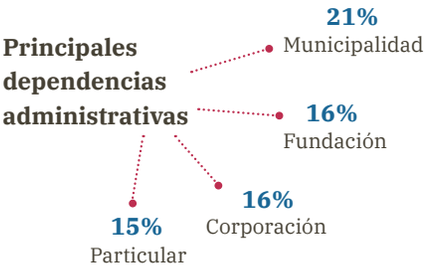
477 espacios museales catastrados*

Tipos de espacios museales



38.743
habitantes por espacio museal

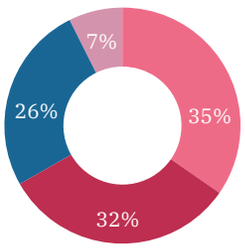
Principales dependencias administrativas



352 espacios museales con registro completo***

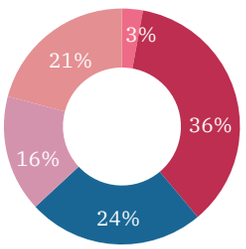
CARACTERÍSTICAS GENERALES

Colecciones



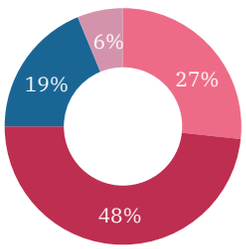
- 1 a 300 objetos
- 301 a 2.000 objetos
- 2.001 a 15.000 objetos
- 15.001 objetos o más

Visitas



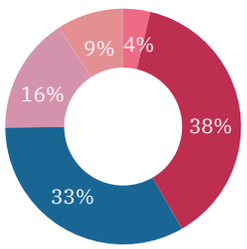
- Sin datos****
- 0 a 1.000 visitas
- 1.001 a 5.000 visitas
- 5.001 a 20.000 visitas
- 20.001 o más visitas

Trabajadoras/es



- 1 a 3 trabajadoras/es
- 4 a 13 trabajadoras/es
- 14 a 39 trabajadoras/es
- 40 trabajadoras/es o más

Superficie construida



- 0 m²*****
- 1 a 300 m²
- 301 a 1.000 m²
- 1.001 a 2.500 m²
- 2.501 m² o más

FUNCIONES MUSEALES

INSTITUCIONAL

48% del personal contratado******

Principales áreas de trabajo
Atención de público (90%)
Exhibiciones / museografía / montaje (89%)
Educación / mediación (80%)
Conservación (73%)

14% de los inmuebles se encuentra en muy buen estado (el inmueble no presenta daños ni deterioro)

58% de los inmuebles se encuentra en buen estado (el inmueble presenta daños o deterioro leve, sin afectar el normal funcionamiento del museo)

22% de los inmuebles se encuentra en estado regular (el inmueble presenta daños o deterioro moderado, afectando el normal funcionamiento del museo)

Principales fuentes de financiamiento
Fondos concursables (30%)
Privado (28%)
Donaciones (27%)
Gobierno municipal (26%)

GESTIÓN DE COLECCIONES

92% de los museos cuenta con sistema de inventario

36% de las colecciones del país están inventariadas

33% de los museos no tiene depósito para sus colecciones

En el país se preservan mayoritariamente colecciones de las áreas de historia (84%), arte (54%) y arqueología (38%)

VINCULACIÓN CON EL ENTORNO

Principales servicios de educación
Visitas guiadas (91%)
Talleres / cursos (59%)
Material didáctico (53%)
Actividades fuera del espacio museal (52%)

Principales servicios de accesibilidad
Rutas accesibles (41%)
Baño para personas con discapacidad (41%)

26% de los museos participa de una red regional

Redes sociales más utilizadas
Instagram (64%)
Facebook (59%)

* Espacios del país inscritos en el Registro de Museos de Chile.
** Fuente: Informe FMIM 2024, SNM. Disponible en: https://www.museoschile.gob.cl/estadisticas-fondo-para-el-mejoramiento-integral-de-museos
*** Espacios que actualizaron su registro durante 2025 con la información correspondiente al período entre el 1 de enero a 31 de diciembre de 2024.
**** Espacios que operan exclusivamente de forma virtual o que permanecieron cerrados durante el período consultado.
***** Espacios que no cuentan con infraestructura física, como museos a cielo abierto, virtuales o itinerantes.
****** Personas que desempeñan funciones en el espacio museal, reciben remuneraciones y poseen un vínculo contractual con la institución, ya sea a honorarios o contrato indefinido.
Fuente: Registro de Museos de Chile, 15 de abril de 2025.

museos

SERPAT
Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Gobierno de Chile