

En este número

3 Editorial. Alan Trampe

RENOVACIÓN MUSEO DE CAÑETE

5 Génesis de una Exhibición, Museo Mapuche de Cañete. Francisca Valdés

9 Museo Mapuche de Cañete: Una ventana hacia las historias de un pueblo. Leonel Lienlaf

11 Hacia una metodología de trabajo. Trinidad Moreno

16 Una nueva museografía en el Wajmapuche. Juanita Paillalef

RENOVACIÓN MUSEO DE LINARES

19 Museo de Arte y Artesanía de Linares, un museo para todos. Patricio Acevedo Lagos

25 Museo de Linares, Museografía de la experiencia. Christian Godard

29 Hacia una arquitectura de sumas. Andrés Fernández Valbuena

30 La Colección. Margarita Valenzuela Dabiké

31 Un elogiado logro. Slavia San Martín Sepúlveda

RENOVACIÓN MUSEO GABRIELA MISTRAL DE VICUÑA

33 Renovación Museo Gabriela Mistral de Vicuña. Rodrigo Iribarren

36 Consideraciones de Diseño sobre el Museo Gabriela Mistral de Vicuña. Francesco di Girolamo Quesney

39 Biblioteca Museo Gabriela Mistral de Vicuña. Cynthia Suárez

TERREMOTO

41 Red de Museos VIII Región Del Bío-Bío y su accionar tras el terremoto. Marco Sánchez

47 La Reconstrucción de los Museos del Maule. Alejandro Morales Yamal

49 Conformación Mesa Patrimonio en Riesgo. Mesa de trabajo, Santiago 2010

MUSEOS EN RED

51 Red Portuguesa de Museos: 10 Años de cambio en la museología de Portugal. Clara Frayão Camacho

61 El Observatorio Iberoamericano de Museos. Virginia Garde López

OTRAS INICIATIVAS

64 Chile antes de Chile: Un Proyecto del Museo Chileno de Arte Precolombino. Carlos Aldunate

67 El proyecto del nuevo Museo R.P. Gustavo Le Paige S.J. René Huerta Qinsacana

71 Crónicas de Colonia. Diego Lascano

74 Panorama

Libro catastro museos de Chile 2010 • Talleres realizados por Área Educativa: Ovalle, Temuco y Linares •
xii Seminario de Patrimonio Cultural: Pensar en red • Renovados museos favorecen itinerancias •
Celebrando en grande el Bicentenario en el MHN

79 Cifras | Reconocimientos

Nº 29 AÑO 2010:

LA REVISTA

La Revista Museos representa el compromiso de la Subdirección Nacional de Museos como organización, ante la necesidad de reconocimiento, valoración y promoción de la indispensable labor que realizan las instituciones museológicas en nuestro país.

Esta publicación pretende ser un medio de transmisión de conocimientos y experiencias que pongan de manifiesto la diversidad de nuestros museos, su acción como agentes del desarrollo social y de protección del patrimonio material e inmaterial. Pone a disposición un espacio para el diálogo museológico, para compartir las experiencias de todos quienes trabajamos en museos y también para quienes se sienten atraídos e interesados por los temas que los museos abordan. **m**



● Museo de Artes Decorativas, Santiago, tras terremoto del 27 de febrero del 2010.



EDITORIAL

Alan Trampe

Subdirector Nacional de Museos
Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos

El año 2010 fue muy especial para los chilenos. Un año marcado por la conmemoración del Bicentenario, para lo cual nos veníamos preparando con alguna anticipación, y también por el duro golpe que el terremoto del 27 de febrero significó para una gran parte de nuestra población, catástrofe natural que nos sorprendió, a pesar de que vivimos en un país altamente sísmico, y afectó de muchas formas.

En el ámbito de los museos, fueron varios los inmuebles dañados, muchos de ellos de carácter patrimonial, al igual que un importante número de objetos muebles por ellos custodiados. En todo caso, tomando en consideración la fuerza y extensión del sismo, puedo señalar que, en general, el impacto para las colecciones de los museos no fue tan devastador como se podría haber esperado. Al parecer la experiencia del terremoto del año 1985 sensibilizó a muchos y generó una línea de trabajo asociada a la conservación preventiva y al mejoramiento de estándares, tanto en montajes museográficos como en sistemas de almacenamiento y embalajes, situación que amortiguó los efectos y disminuyó las pérdidas.

A la situación nacional se sumó una serie de eventos catastróficos en otros países, poniendo a prueba los sistemas de prevención y de reacción frente a sismos, inundaciones e incluso conflictos bélicos. En este escenario, resurge con mayor fuerza la necesidad de trabajar planes de emergencia y protocolos de seguridad asociados al área del patrimonio y en especial para museos, teniendo en cuenta que, de acuerdo a la experiencia, el trabajo y las inversiones relacionadas con la prevención son altamente eficientes y de claro beneficio.

Las particulares circunstancias del año 2010 retrasaron la definición y concreción del nuevo número de nuestra revista, razón por la cual empezamos a distribuir este N° 29, correspondiente al año 2010, recién en marzo del 2011.

Este nuevo número incluye un par de artículos referidos a la huella que deja el terremoto en los museos de dos de las regiones más afectadas: la región del Maule y la del Biobío. También se encuentra una nota referida a la creación de la mesa técnica de Ibermuseos destinada a abordar el tema del patrimonio museológico en riesgo.

Otra área que aborda este número es la vinculada a la renovación de museos en el marco del Plan Nacional de Mejoramiento Integral de Museos Estatales DIBAM, que en esta oportunidad permitió poner a disposición de la comunidad tres museos totalmente remodelados: el Museo Gabriela Mistral ubicado en la ciudad de Vicuña, el Museo de Arte y Artesanía de Linares y el Museo Mapuche de Cañete; los dos últimos ubicados en zonas afectadas por el terremoto. También se da cuenta de otras iniciativas, asociadas a importantes proyectos de renovación de emblemáticos museos de nuestro país como es el caso del Museo Chileno de Arte Precolombino y el Museo Arqueológico de San Pedro de Atacama.

Asimismo, se ha incorporado el relato de una interesante alianza estratégica entre la Subdirección Nacional de Museos, la Fundación Colonia Antigua y los museos de la ciudad de Colonia del Sacramento, en Uruguay.

Aprovechamos la oportunidad para dar cuenta del Seminario del Patrimonio Cultural 2010, organizado por la DIBAM, que en su versión XII puso su atención en la pregunta ¿Qué queremos para los museos?, en el contexto de Pensar en Red.

Como se puede ver, en cada uno de estos artículos y notas, la revista asume la diversidad y pluralidad, incorporando distintas miradas y lenguajes, y respetando la originalidad y particularidad de cada uno de los autores y colaboradores. De esta forma reforzamos la postura editorial de incorporar y acoger más que la de excluir, corregir o censurar. **m**



● Inauguración Museo Mapuche de Cañete, julio 2010.



GÉNESIS DE UNA EXHIBICIÓN, MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE

Francisca Valdés

El Museo Mapuche de Cañete, de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), está ubicado en un lugar privilegiado, próximo a la ciudad de Cañete, sobre el camino que la une con Contulmo, ruta que bordea el lago Lanalhue. El edificio, un monumento inspirado en la ruka mapuche, se empina sobre una loma y mira un extenso campo arbolado que finaliza en la Cordillera de Nahuelbuta.

Fue creado en 1968, bajo la gestión de Roque Esteban Scarpa, con el propósito de rendir un homenaje a la cultura del pueblo mapuche mediante la custodia de su patrimonio ancestral. La propuesta arquitectónica, de Andrés Crisosto, tuvo el mérito de ser una de las primeras iniciativas del sector público en crear espacios interculturales, que facilitara la realización de investigación, docencia, difusión y extensión acerca del pasado, presente y futuro del pueblo Mapuche.

Se inauguró en el año 1977 y desde esa fecha el Museo Mapuche de Cañete comienza a reunir un importante patrimonio arqueológico, etnográfico e histórico del territorio mapuche lakkenche en la VIII Región. Algunas colecciones provienen de investigaciones arqueológicas, otras de préstamos de otros museos de la DIBAM y en tercer lugar de importantes donaciones. Suman hoy cerca de 1.450 objetos, más una interesante colección fotográfica como de patrimonio intangible. Entre sus colecciones cabe destacar un wampo (canoa) rescatada en 1995 de las profundidades del lago Lanalhue.

A treinta años de su fundación, el Museo y la DIBAM se propusieron hacer un trabajo de replanteamiento integral del Museo, de su tarea con la comunidad y por ende, de toda su infraestructura y servicios. La misión se orienta ahora a “*promover e incentivar la valoración positiva, del conocimiento y pensamiento de la cultura mapuche en la sociedad nacional*” y la meta más concreta del proyecto de ampliación y renovación museográfica será “*preservar y comunicar el patrimonio mapuche en resguardo a través de una nueva exhibición, gestada y conducida por las propias comunidades y sus representantes*”. Se está consciente también de que debe existir un nuevo y respetuoso entendimiento entre las diferentes culturas que conviven en nuestra sociedad.

Con los propósitos claros, se da inicio, en el año 2003, a numerosos estudios que solucionen y reformulen los espacios interiores del edificio histórico como la búsqueda de una ampliación del Museo, que sea armoniosa con el volumen existente. El proyecto lo realiza la Dirección de Arquitectura del MOP, en base a la propuesta arquitectónica de Rubén Pizarro.

Dos años más tarde, en conjunto con Fundación Andes, se lleva a cabo un proyecto relativo a poner en valor las colecciones del Museo. El objetivo general será diseñar e implementar un sistema de administración de las colecciones, plan que incluye diagnósticos, documentación, capacitación de personal, equipamiento y políticas de colecciones.



En cuanto a guión, se soñaba, en palabras de la directora Juanita Paillalef “*con lograr una exhibición reflexiva, discutida y comprometida con las comunidades, una propuesta concertada y de acuerdo a las actuales exigencias museográficas, donde se presentara la actualidad histórica y los desafíos futuros como mapuche...*”. Los temas que se habían conversado con la comunidad se relacionaban con el origen y el territorio, los sujetos históricos, la organización tradicional, la evolución situacional, social y política; la ruka y la vida de sus ocupantes, las vivencias a través de testimonios, la cultura material relacionada, la mujer y su esfera de acción, los niños y niñas, los parientes y ancianos, la oralidad y las voces mapuche, la lengua, la medicina, el espacio de los espíritus, el espacio de los muertos, entre otros contenidos a desarrollar.

Para enfocar el trabajo venidero, el Museo y la Subdirección de Museos, con los antropólogos Soledad Martínez, Carmen Menaes, Gerardo Mora y Niklas Stüdemann realizaron las **Primeras Jornadas de Reflexión con las Comunidades Mapuches** en la primavera del año 2005 con el objeto de contar con una evaluación del Museo y su exhibición como asimismo conseguir propuestas para el nuevo proyecto. Los participantes señalaron que la

accesibilidad, el acogimiento y la consideración eran factores primordiales para relacionarse mejor con el Museo, para sentirlo como institución cercana. La Institución debía “representar a la cultura Mapuche en su presente, como una cultura dinámica, donde la comunidades participan desde una doble posición: como público y a la vez concibiendo la muestra que construye una imagen de ellos. Destacaron las ganas de las comunidades de participar en proyectos en conjunto con el Museo, como la reparación de algunos elementos y la creación de nuevos.

Para profundizar el tema de la nueva exhibición y su concepto, a fines del año 2005, se realizó un **Seminario de Reflexión** con autoridades mapuche y académicos conocedores del tema de la cultura mapuche.

Durante esa jornada se comunicaron muchos pensamientos, a saber: Daniel Maribur, Dirigente Comunidad Elikura - Contulmo, : “*Cuando se habla de participación a veces se equivocan los conceptos y se habla, de participación cuando a veces son consultas nada más*”. Armando Marileo, Ngenpin, Autoridad Mapuche, acerca del Museo de Cañete: “*que cuente la historia de nuestros*

antepasados, lo que somos en esencia y nos pueda conectar hacia el futuro. Pero esa conexión no sea sólo de los mapuche, si no en conjunto con mapuche y no-mapuche, nos proyecte hacia el tiempo". Leonel Lienlaf, poeta y escritor mapuche: "pensé, de alguna manera intervenir para que este Museo pueda transformarse, más que en una guardiana de la sabiduría, como de repente se pueda pretender, en algo donde se puedan guardar estas colecciones que básicamente se están abandonando, o que terminan en Europa, o terminan en otros museos, o terminan en el Smithsonian. Que puedan mantenerse acá en espera de que alguna vez el pueblo mapuche pueda recuperarse como pueblo, pueda plantear su idea de patrimonio. Rolf Foerster, Antropólogo de la Universidad de Chile señaló: "Conversando con los dirigentes, nosotros llevamos a veces los documentos y los viejos alucinan, entonces pienso que el Museo podría ser "el lugar de la alucinación", de poder encontrar los antecedentes históricos de lo que son las comunidades".

Frente al desafío de la exhibición, Leonel Lienlaf manifestó que era preciso hacer un esfuerzo en: "cómo adaptamos este espacio, que ya existe, y este espacio que va a existir, en términos físicos de infraestructura, de casa, lo adaptamos para mostrar un poco, nuestra

cosmovisión del mundo porque por primera vez –como mapuche– estamos entrando en un tema en el cual, de alguna manera igual se estaba vedado".

Por último, se conversó in extenso acerca de la lengua con que se haría la narrativa del Museo. Pedro Mege, antropólogo, profesor de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, señaló "plantearlo como un Museo en lengua mapuche me parece un error; plantearlo en castellano, me parece un error. Lo interesante sería generar el perfecto equilibrio de los dos mensajes: del "mensaje hacia adentro" que potencia el mensaje y del "mensaje hacia afuera" que ilumine un mensaje incomprensible. Esta fue la idea que predominó en la propuesta final.

Luego de los trabajos ya mencionados, considerando todo lo aportado en la reunión señalada, encargamos al poeta Leonel Lienlaf el guión de la exhibición, que se realizó durante el año 2006, enriquecido en el 2007. La propuesta señalaba que el Museo, preservador de patrimonio, podía asimilarse a la idea mapuche de conseguir la permanencia del conocimiento en relación al territorio y al lenguaje. Lienlaf concibió el guión como una "conversación transcurrida entre los objetos expuestos y los visitantes, una invitación a conocernos, a compartir"... "La idea central es que la historia expuesta en la colección sea una ventana para que el visitante pueda vislumbrar sobre un mundo mapuche que permanece, no sólo en la memoria del objeto en sí, sino en el lenguaje que lo nombra perpetuándolo en el tiempo".

Para conseguir que los objetos mostraran "el mundo mapuche que permanece" realizamos un tercer estudio denominado **Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía Museo Mapuche de Cañete, 2007**, con el mismo equipo que realizó el primer estudio aquí citado. Esta investigación nos llevó a contextualizar las colecciones con las comunidades. Se llevaron 20 fotografías de objetos seleccionados y se inició una conversación acerca de su simbología, uso y temas afines. Se tuvo que "rescatar, desde la vasta zona geográfica que influye el Museo, información relevante y lo más auténtica posible" señalan los autores. "Además, deberíamos indagar en cómo y dónde tendrían que presentarse en el Museo estos objetos... Por esto, decidimos trabajar con mapuche de un rango etéreo alto y que fueran reconocidos por sus pares como conocedores de su cultura. Así, podríamos acceder a relatos más precisos y fidedignos, provenientes de adultos mayores receptores de la sabiduría de generaciones anteriores y de vasta experiencia empírica".



Mientras avanzábamos con las comunidades, iniciamos la preparación de un concurso museográfico, con un jurado idóneo, a dirimirse en el Museo. Participaron la empresa Árbol de Color, Sumo S. A. y Grupoinventa (hoy Manual S. A.), siendo seleccionado ganador el tercer equipo, constituido por los profesionales Trinidad Moreno y Rodrigo Latrach. El propósito de la empresa fue generar una museografía pensada y diseñada desde y junto a la comunidad mapuche de modo que el producto final fuera fruto del diálogo entre sus representantes y el equipo de trabajo. Asimismo propendió a buscar elementos que transmitieran lo intangible. Más que una exhibición de objetos o hechos históricos, querían que el Museo hablara de una cultura, un sentir, una forma de pensamiento. Para materializar esta idea proponían materializar la exposición permanente buscando altos estándares comunicacionales, de diseño y seguridad, que asegurara su vigencia y durabilidad a largo plazo.

El trabajo de creación y producción museográfica fue largo y muy minucioso. Comenzó en el año 2007 y concluyó en julio del año 2010 con la inauguración del Museo. Se puso mucho énfasis en seleccionar adecuadamente las colecciones, completar y enriquecer su documentación, su sistema de montaje y ubicación en la vitrina. Un recorrido no menor fue obtener mobiliario museográfico adecuado, eficiente, seguro, de fácil funcionamiento y reposición.

En cuanto a contenidos, se realizó una investigación detallada, dirigida por Leonel Lienlaf, donde se rastreó toda crónica, relación histórica, artículo, memoria que pudiera enriquecer y complementar los testimonios de las comunidades. Incluso se tradujeron textos algo desconocidos que estaban en inglés. Fueron largas sesiones, de mucho intercambio y conversación, donde participaron activamente los diseñadores, la Directora del Museo y el equipo de la Subdirección de Museos, en un contexto excepcional: el Centro Patrimonial Recoleta Dominica, en Santiago.

Para las animaciones se escribieron algunas leyendas y mitos significativos, los que fueron dibujados y animados con gran maestría por Paloma Valdivia y Carles Ballesteros. Se realizaron en mapudungun, español e inglés pensando en hacerlos accesibles para todo público. El mapa oral, con información en audio de distintos personeros mapuche, da cuenta de la historia oral del territorio donde se encuentra el Museo, del cerro Pelaco, de Nahuelbuta y el significado de la Piedra del Águila, de Elicura, Lleulleu, Paicaví, Ponotro, Pangué entre otros lugares con especial significado. Un video presenta a la Sra. Teresa Curaqueo en su vida diaria, al interior de su ruka. Ella prepara con gran dedicación la comida del día, la cazuela, luego trabaja al telar, comparte con su familiares, atiende a sus animales. Es una filmación de varias horas, muy emotiva.

Este esfuerzo mancomunado produjo una museografía de calidad, que se inicia con una cálida bienvenida al visitante, sigue con una narración creada por Lienlaf que hilvana textos, poesías y relatos con exhibidores con colecciones, todo en un ámbito de singular belleza y colorido, que da cuenta de una cultura viva, una cultura también nuestra. **m**

Francisca Valdés es Encargada del Área de Exhibiciones, Subdirección Nacional de Museos

Museo Mapuche de Cañete: *Una ventana hacia las historias de un pueblo*

Leonel Lienlaf

Poeta Mapuche que lideró el desarrollo del guión de la exhibición

¿Por qué tenemos que tener un museo cuando somos una cultura viva?, me dijo un peñi en uno de los tantos viajes a la ciudad de Cañete para revisar y tratar de armar un guión para la nueva exhibición del Museo Mapuche.

Aunque parezca trivial la pregunta, cobra sentido cuando nos enfrentamos a qué es lo que vamos a entender por museo; si la visión clásica de un espacio que alberga colecciones de una historia o le daremos nuevo sentido. Entonces no se me ocurrió otra cosa que echar mano al legendario acto de la incorporación del caballo al mundo mapuche y le devolví la pregunta al peñi: ¿por qué no adoptamos el museo y le sacamos la pesada carga que conlleva el concepto Museo, como hicimos con el caballo. Saquémosle la montura y montémoslo "a pelo".

"La historia de la creación, no es el principio de la historia de un pueblo, sino es una historia creada y narrada al final de la historia para explicar su creación".

Armando Marileo Leño en *Un acercamiento para comprender al Mundo Mapuche*.

Así entonces intentamos, después de múltiples tránsitos por senderos imaginados, desde las crónicas ocultas por la historia oficial hasta los relatos orales que viven en la memoria colectiva del pueblo Mapuche.

Por ahí fuimos andando, intentando primero que los objetos nos contaran su historia, sus sueños; porque eso es en el fondo nuestro pensamiento: los objetos no solo son restos vacíos de un pasado sino una continuidad de la memoria. Los objetos sueñan y nos traen esa realidad desde el futuro como pueblo.

Mirar el pasado adelante es lo que aprendimos siempre desde niño, alrededor del fogón y nuestra visión cíclica de la historia; donde el pensamiento se abre a través de pequeñas ventanas que nos alumbran para caminar los senderos que hemos trazado para nuestra existencia en el Mapu.

Varios relatos nos acercaron a como distribuir en este espacio pequeño el universo mapuche; aunque ya teníamos el proceso de síntesis desarrollado en los dibujos del kultrun o en la concepción de la ruka donde se reproduce en forma simbólica el universo que habitamos (el wajmapu).

Al contar una historia reconstruimos y recreamos el mundo que habitamos, y en ese sentido el guion intentó plasmar este pensamiento en su recorrido. El tránsito por el Museo es un continuo elíptico y circular donde los objetos nos guían y cuentan las historias que habitan la memoria colectiva del Pueblo Mapuche. Quizás la parte más difícil fue ubicar los espacios de poder y las piedras de los kalkus. Más bien, estos se hicieron presentes porque fueron apareciendo de a una. Siempre estuvieron en el Museo, pero por alguna razón se habían mantenido ocultos, incluso a la vista de expertos que en algún momento catalogaron estas piedras de poder como guijarros.

Fue una sorpresa encontrar la boca abierta de una de estas piedras que nos hablaban de varios Renis (cuevas míticas donde se realiza el entrenamiento de sabios, kalkus, y guerreros mapuche) en los cuales estos se usaban y que se ubican en la cordillera de Nahuelbuta.

Fuimos también recordando el espacio de uso de las kitras, las cuales llegaron de la memoria y de la palabra de algunas entrevistas que había hecho hace muchos años a propósito del uso de plantas en el mundo ritual de los kalkus.

Apareció por allí también la historia de un viejo lagarto del Laraquete, aferrado sobre la piedra de mando de algún jefe guerrero de antaño; mirando desde su petrificada figura el acontecer actual de la historia mapuche.

Fuimos hacia los relatos antiguos del Lleulleu y aparecieron allí los objetos de una niña que una tarde de un día dejó su aprendizaje de alfarera para partir hacia el Nometulafken guiada por las tvmpvlkawe siguiendo el camino de los antiguos mapuches que viajaron hacia los mundos del gran río del cielo.

Y volvimos hacia el presente donde los rostros nos miran y guían desde la entrada de esta Ruka o Reni: donde se abren algunas ventanas para aquel que quiera adentrarse en este vasto universo del wajmapu en busca del sueño futuro del pueblo mapuche.

Y así nomas; montado "a pelo", transitamos este esbozo, esta mirada, que es una de las múltiples miradas; porque pare el mundo Mapuche, nada es taxativo, todo fluye y toda historia se construye y reconstruye en el presente. Este es un primer intento de domar un Museo, seguramente vendrán otros. **m**



● Niños observando telar, Sala "Como vive la gente / Cumecimogen Ce", Museo Mapuche de Cañete.



HACIA UNA METODOLOGÍA DE TRABAJO

Trinidad Moreno

En las bases del concurso de ideas para la nueva museografía del Museo Mapuche de Cañete se incluyeron dos documentos esenciales para situarnos en el problema: la transcripción de las jornadas de reflexión en torno al Museo, que realizó la DIBAM con comunidades de la zona de Arauco y expertos en temas mapuche y el guión museológico realizado por el poeta mapuche Leonel Lienlaf.

De las jornadas de reflexión pudimos extraer varios aspectos importantes, como la noción de un pueblo que siente que su cultura se está perdiendo o la imperiosa necesidad de mantener y enseñar el idioma a las nuevas generaciones. En un principio nos extrañó la desconfianza de los mapuche ante el concepto tradicional de museo. La idea de conservar el patrimonio es extraña para su pensamiento, ya que el tiempo se percibe de una manera distinta. El pasado y sus antepasados conviven en el presente a través del idioma, de sus vivencias cotidianas y rituales. Entonces ¿qué sentido tiene guardar y exhibir un objeto antiguo en una vitrina? El valor de un objeto tiene relación con su uso en un espacio y significancia determinada. Cuando ya no sirve, éste debe ser devuelto a la tierra.

En congruencia, el guión de Lienlaf se refería a un museo que habita un tiempo imaginario, un museo-relato que al nombrar los objetos y el mundo, realiza un acto ritual que trae el pasado y la memoria al espacio presente. Así, desde la palabra y el nombrar, la labor del museo es mantener vigente el conocimiento del territorio, la sabiduría y tradición mapuche.

Estas reflexiones nos revelaron un pensamiento complejo, ajeno a nuestra lógica occidental. Entendimos que este debía ser un museo distinto, poético, testimonial, que muestre lo intangible de la cultura Mapuche, su espiritualidad, su filosofía, esa forma bellísima de interpretar y relacionarse con el universo.

Y aquí aparece el dilema; debíamos traducir un mundo repleto de símbolos y significados a un lenguaje museográfico universal, entendible por todos. Teníamos que dar forma a un museo con múltiples mensajes: desde lo mapuche, para los mapuche y para los no mapuche.

Comprendimos que cada decisión debía estar fundamentada, pues en el pensamiento mapuche nada es al azar; el acceso, la orientación, la distribución de un espacio, el uso de un color, de una iconografía, la posición de un objeto, todo tiene una base conceptual que debía ser respetada.

Esto significó, una vez ganado el concurso, la necesidad de involucrarnos en el proyecto y en el entorno mapuche mucho más allá de lo imaginado. Además de consultar la bibliografía propuesta por Lienlaf (principalmente crónicas históricas y autores mapuche), nos dedicamos los primeros meses a investigar y recorrer la zona lafkenche de Arauco (VIII Región) donde está el Museo y otras zonas mapuche de la IX Región. Tuvimos la suerte de conocer a personas y comunidades que nos dejaron entrar a sus casas, contestaron nuestras preguntas y compartieron generosamente su sabiduría. En gran parte, gracias a Juanita



Sala "El habitar frente a la tierra / Relamtugen".

Paillalef, Directora del Museo, muy querida y respetada por las comunidades de Arauco.

Estas exploraciones (además de las consultas sobre algunos objetos que la DIBAM encargó hacer a las comunidades) nos permitieron reconocer las diferentes identidades dentro del territorio mapuche y los aspectos que los diferencian. No todos los objetos de la colección del Museo provenían de la zona lufkence de Arauco y era importante diferenciarlos en la muestra. El Museo debía referirse al mundo mapuche global, desde un contexto territorial específico que es el lufkenmapu.

Cada avance de nuestra propuesta fue presentada y discutida con lonkos (jefes), kimce (sabios), hombres y mujeres de las comunidades de la zona. Con ellos tuvimos que buscar una forma (a través de láminas y conversaciones en las mismas salas del Museo) que nos permitiera el mutuo entendimiento entre nuestra formación más bien visual y su carácter oral. En paralelo, conversamos con algunos expertos en temas específicos como Ma. Teresa Curaqueo (tejedora), Armando Marileo (músico), la machi Lorenza, Armando Marileo L. (filosofía), Sergio San Martín (cerámica), Juan Antonio Painecura (platería), Marco Sánchez y Mauricio Massonne (arqueología), etc.

A medida que avanzamos en el desarrollo de la nueva museografía, nuestras preguntas eran más específicas y los temas más

acotados. Hasta la etapa final del proyecto trabajamos con Leonel Lienlaf y Juanita Paillalef, ya que se realizó un arduo trabajo de re-interpretación y traducción de conceptos que en ningún caso podíamos realizar en forma independiente.

En los tres años (2007 a 2010) que trabajamos en la museografía (anteproyecto, proyecto y ejecución) sucedieron varios hechos relacionados a la causa mapuche que nos tocó vivenciar de manera muy cercana, incluyendo la incautación, en dos ocasiones, por parte de la PDI de material que se utilizaría para la exhibición y que nunca fue devuelto. Estos hechos nos reafirmaron la trascendencia del Museo en un momento crucial de la historia, no solo para mostrar el pensamiento mapuche a la sociedad nacional desde una perspectiva positiva, sino también para configurarse como un espacio que registra, expresa y fundamenta las reivindicaciones de este pueblo.

LA PROPUESTA

Nuestra propuesta se configuró a partir de dos aspectos básicos: oralidad y dualidad.

La oralidad a través del uso de la lengua, donde el relato es lo que configura los espacios museográficos. Como dice Leonel Lienlaf, el *cezugun* o *mapuzugun* es un idioma ideográfico, su estructura y sonido revelan la relación con el territorio en sus múltiples niveles o dimensiones; aguas, *gnen*, fuerzas, linajes, animales tutelares, horas del día.



Wampo en Sala "El viaje de la búsqueda / Nometulafken".

La dualidad en la forma de ver el mundo, donde lo cotidiano y lo sobrenatural conviven con normalidad. Cada objeto tiene una dimensión espiritual además de su funcionalidad práctica, cada rito tiene un doble significado, el equilibrio del universo está dado por energías complementarias. De este concepto se desprende una museografía donde el objeto tiene un valor, no tanto en sí mismo sino en el contexto o espacio en que se utiliza.

Junto con la renovación museográfica, se ejecutó el proyecto arquitectónico de rehabilitación y ampliación del edificio del Museo (que data de 1977). Esto nos dio la posibilidad de realizar algunas transformaciones en el área de exhibición permanente en función del nuevo guión museográfico. Por ejemplo se cambió el acceso (lo que implicó la construcción de una gran rampa) de la sala de mayor tamaño situándola al final del recorrido, se botó un muro para generar una conexión entre dos salas a través de una vitrina transparente, se intervinieron muros, pisos, cielos, etc.

Se desarrolló un recorrido circular que transita desde lo más concreto o terrenal hasta la dimensión ritual o de los sueños. Son 5 ámbitos que se adecuaron a las 5 salas del edificio unidas por un pasillo:

- **Wajmapumogen (La vida en el territorio):** Territorio mapuche, historia, tiempo, antepasados, linajes, travesías al Puelmapu, piedras de poder.

- **Cumecimogen Ce (Como vive la Gente):** Ámbito cotidiano, la mujer, la ruka, la transmisión de la sabiduría, relatos, el arte mapuche.
- **Vijmogen (Las diversas manifestaciones de la vida):** El ser machi, sus medicinas y ritos de sanación, plantas medicinales y su relación con los espacios de poder.
- **Relamtugen (El habitar frente a la tierra):** La ritualidad, los elementos sagrados, el rewe, la música, el palín, los poderes ocultos, y la concepción de la muerte.
- **Nometulafken (El viaje de búsqueda):** los relatos en torno al viaje después de la muerte.

Para cada uno de los ámbitos propusimos un proceso de 3 niveles de aproximación al relato:

- **La palabra que nombra**
- **Espacio sensorial**
- **El objeto**

De esta manera cada sala comienza con una palabra-frase en mapuzugun que introduce al relato, luego un elemento museográfico que reinterpreta el espacio-atmósfera en que se sitúa este relato, y luego las vitrinas con los objetos, que junto a la información gráfica dan forma a este relato.

En este esquema, la agrupación y distribución de los objetos en las vitrinas fue pensada en función de este relato implícito, el



cual es complementado por textos, testimonios y fotografías (actuales y históricas).

Como ejemplo, para la segunda sala, Cumecimogen Ce, que habla de la ruka, la mujer y el espacio cotidiano, se propuso un elemento luminoso circular embutido en el piso, al centro de la sala. Este produce un sutil juego de luces evocando la calidez al interior de una ruka, donde el fogón está permanentemente encendido. Está rodeado de pequeños asientos de madera y en el muro próximo se proyecta una filmación que muestra en tiempo real, a una mujer que cocina, tiñe y teje en su ruka. Una de las 3 vitrinas de esta sala contiene los objetos asociados a la obtención de alimentos (pesca, caza, recolección y cultivos), procesamiento (piedra de moler, cedazo, bandejas de fibra) y preparación de éstos (ollas, recipientes, etc). La presencia de varios testimonios contextualizan el uso de estos objetos y organizan la vitrina.

Como el mapuzugun es un idioma oral, generamos una serie de elementos auditivos que permiten oír el idioma, enriqueciendo el relato con cantos, narraciones, poemas, rituales, además de videos y animaciones a lo largo del recorrido.

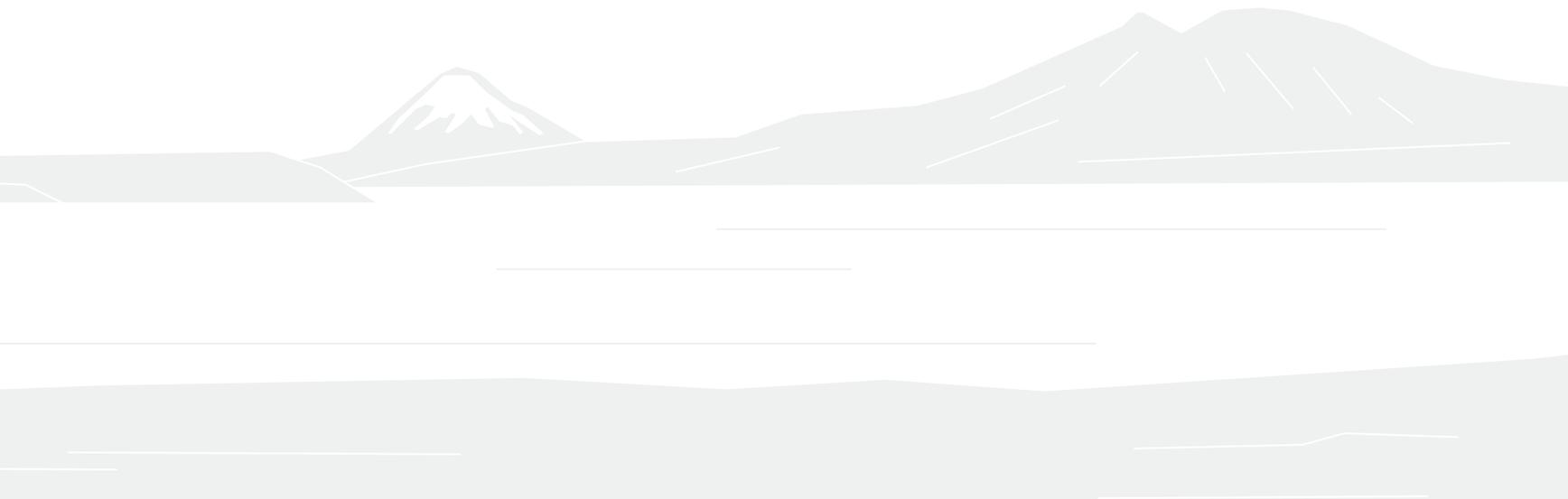
El tratamiento del idioma era un tema complejo, técnica y conceptualmente. Al provenir de lo mapuche, era elemental que el relato del Museo fuese “contado” en mapuzugun, pero

lógicamente debía estar presente la versión en castellano y, por requisito de la DIBAM, en inglés. Además, como previno Pedro Mege en las jornadas de reflexión, no queríamos generar una exhibición bilingüe, donde un texto es la traducción del otro, sino más bien comunicar un doble mensaje. De esta manera creamos un sistema donde los conceptos, títulos y nombres fueron escritos en mapuzugun, la interpretación o explicación de los conceptos en castellano, y al final de cada panel, una síntesis muy concreta en inglés.

Como museógrafos enfrentados a nuestro primer museo, mantener una congruencia formal y comunicacional desde los conceptos propuestos en el guión significó un tremendo desafío. Evitando caer en lo literal o, como dice el mismo Mege, en lo complaciente, tuvimos que mantener una cierta contención al momento de diseñar y olvidar muchos paradigmas propios de nuestro oficio. Usamos tecnología de punta (HD, iluminación LED, circuitos electrónicos de sonido) junto a materiales tradicionales como la madera y el metal para transformar el espacio desde una visión poética, sugerente, interpretativa. Sin duda esta experiencia marcó nuestra forma de enfrentarnos a un proyecto museográfico.

ALGUNOS CASOS A DESTACAR

En la sala Wajmapumogen, se concibió una línea del tiempo que debía representar todas las dimensiones del tiempo mapuche,



que es, según Lienlaf, una forma de ver el universo, cíclico, tridimensional, con el futuro detrás y el pasado que se ramifica en múltiples posibilidades frente a quien lo mira. Donde los tiempos que vienen y el origen del universo son tiempos subjetivos que se conocen sólo a través de sueños y visiones. Luego de muchas reflexiones y conversaciones con Leonel optamos por un panel formado por planos retroiluminados con cuatro circunferencias que representan los cuatro ciclos de la historia mapuche; “La vida que viene”, “Esta vida”, “La construcción del mundo mapuche” y “El mundo antiguo” con predominio de ilustraciones, símbolos y colores cuidadosamente escogidos.

En la misma sala, el guión contemplaba una maqueta del territorio próximo al Museo, señalando los hitos geográficos y espacios espirituales que ahí cohabitan: las comunidades, sus lugares rituales, los linajes, cascadas, lagunas, miradores, ríos, etc. Para obtener esa información (que ciertamente no aparece en ningún libro) con Juanita Paillalef realizamos una serie de reuniones, mapa en mano, con personas de las distintas comunidades para que nos fueran relatando acerca del espacio en que viven. Toda esta información fue traducida a una animación 3D (realizada por Flúorfilms) proyectada desde el cielo de la sala a una mesa circular de hormigón, donde una cámara se pasea por el territorio entre el mar y la cordillera de Nahuelbuta. Desgraciadamente las limitaciones técnicas y de tiempo no nos permitieron utilizar todo el material, sin embargo queda abierta la posibilidad.

Como es empíricamente imposible ubicar un rewe al interior de una sala, (dejaría de ser rewe ya que éste es un concepto que existe sólo en un ámbito ritual) optamos por instalar en la sala Relamtugen un tronco de roble sin tallar, al que se le dio el tratamiento de impermeabilización que se le da tradicionalmente a los troncos que serán usados como rewe y se explicó gráficamente que el rewe no es un objeto, es el punto de conexión con lo sagrado, con los distintos espacios del universo mapuche; Mincemapu (Bajo la tierra) con el Wenumapu (tierra de arriba).

Esperamos haber logrado algunos de los objetivos propuestos. Uno de los aspectos que nos llamó la atención al comenzar el proyecto es que muchos de los mapuche de las comunidades aledañas declaraban conocer y participar de las actividades exteriores del Museo, sin embargo muy pocos habían entrado o recordaban apenas la exhibición permanente. Con seguridad podemos decir que estas mismas personas fueron parte del desarrollo de la muestra, y pueden reconocerse en ella a través de sus fotos, testimonios, voz, cantos, objetos donados o conceptos y lugares que les son familiares. **m**

Trinidad Moreno es Diseñadora, Manual S.A.

Una nueva museografía en el Wajmapuche

Juanita Paillalef

Directora Museo Mapuche de Cañete

El presente relato, es una síntesis del proceso realizado para cumplir con lo que es hoy (desde junio del 2010 el Museo) la nueva museografía instalada en el corazón de territorio lafkenche cuyos límites son conceptos, historias, imágenes, entre otros, que quedaron fuera del guión museográfico que los/as sabios/as mapuche y las personas que voluntariamente participaron en este proceso, eligieron compartir en este espacio, permitiéndoles revivir y proyectar su Inarumen (estilo/forma de vida).

El proceso de modernización del Museo Mapuche de Cañete (MMC), ha sido un ejercicio participativo e interdisciplinario con situaciones especiales, tales como la sensibilización y acercamiento del Museo a la comunidad por medio de diversas ofertas culturales que fueron muy bien atendidas y aceptadas por la comunidad que se quiso involucrar en este proceso. Así también se pudo constatar el desconocimiento de la función del Museo en un territorio especial en donde confluyen personas de orígenes diversos que hoy ocupan estas ancestrales tierras mapuche.

Desde el 2002, el Museo comenzó a invitar a diversas entidades que usaban la oferta cultural que el Museo entregaba, siendo esta institución la única que existe en la Provincia de Arauco de esta envergadura. Dentro de estos invitados estuvieron representantes de centros de padres, instancias de turismo, centros culturales, organizaciones sociales, educativas, universidades, directivos de educación como también representantes del pueblo mapuche. Así también, logramos modificar en conjunto con la comunidad la Misión (2002) de este Museo. Ya en estos momentos, las comunidades mapuche lafkenche, originarios de este territorio, hicieron llegar una solicitud relacionada con el cambio de nombre del Museo, la cual fue enviada a la DIBAM para responder a este requerimiento anhelado por los comuneros.

Por otro lado, las comunidades lafkenche urbanas y rurales, solicitan al Museo el espacio (parque) para realizar rituales tales como Palín y Guillatún, organizados por las diversas comunidades mapuche en fechas que ellos necesitan. Hasta el momento se han realizado diez Guillatun y otros tantos encuentros de Palín en este espacio.

A partir de estos episodios, realizamos en el 2002 encuentros para saber como la comunidad veía el Museo ampliado, puesto que ya percibíamos la escasez de espacios y a la vez la necesidad de mejorar la oferta museal que entregábamos. Así también los contenidos que hasta ese momento ofrecía a sus visitantes; vistas las innumerables investigaciones que se producían, nos permitiría actualizar la información que el Museo tenía por 30 años. En conjunto con la comunidad y con la participación de la Corporación Amigos del Museo realizamos el Primer Taller sobre Cosmovisión Mapuche, el cual tuvo un éxito importante que

permitió adquirir otros elementos conceptuales que la muestra no invocaba hasta ese entonces. De esta manera, se lograron realizar varios encuentros, seminarios y talleres que permitieron avanzar en la investigación, gracias a que los mapuche eran los relatores de estos episodios. En estas actividades participaron activamente las comunidades mapuche, aportando con sus conocimientos, evaluando los contenidos y sugiriendo otros temas que para ellos fueran relevantes.

Por otro lado, en este transcurrir, el Museo fue invitado a eventos que las distintas comunidades realizaban en sus territorios. Este acercamiento nos permitió modernizar los contenidos. Participar de Guillatún que duran 'una vuelta del sol' (24 hrs. sin parar) no es menor cuando de reciprocidad se trata, puesto que los mapuche de este territorio aprecian ese sacrificio y apoyo de nuestra parte, situación que nos dejó percibir la valoración que tenían del Museo y la confianza que estaba naciendo entre ambos.

En los años 2005 y 2006 se realizó el Proyecto Administración de Colecciones financiado por la Fundación Andes, cuyo propósito fue realizar un trabajo interdisciplinario que incluyó una conservadora, una arqueóloga, dos técnicos en conservación que trabajaron con la colección patrimonial del Museo, creando un registro, trabajo de conservación preventiva, embalaje para la colección, entre otros fines, que hoy nos permiten tener una colección perfectamente embalada (incluyendo embalaje para los objetos en exhibición permanente) que a su vez hizo que no sufriéramos bajas de objetos de la colección en el terremoto del 27 de febrero 2010 por estar en estas condiciones, ya que aún no comenzábamos la instalación de los objetos seleccionados en la nueva museografía.

En este proceso, también avanzábamos con el Proyecto de Ampliación y Habilitación del Museo, financiado por el Gobierno Regional del Biobío en su etapa de diseño en el cual participaron cinco empresas de Arquitectura, adjudicándose un ganador, con una propuesta arquitectónica que cumplía con los requerimientos tanto técnicos como de exigencias solicitadas en el proceso de participación de la comunidad local para que este proyecto fuera seleccionado. Fue la empresa Remodelación arquitectónica Rubén Pizarro Ruedi y Cía. Ltda. la adjudicada y la unidad técnica fue la Dirección de Arquitectura del MOP de la Región del Biobío.

Apoiados por la Subdirección Nacional de Museos, en el año 2003 se realizó un primer sondeo relacionado con la recopilación de información para el nuevo guión del Museo, con actores locales de distintos LOF. Este trabajo culminó con un Estudio de Público, el cual permitió, por una parte, confirmar las distintas evaluaciones y solicitudes que veníamos recibiendo desde el año 2002 en relación a la significación que la gente mapuche le daba a este

espacio. La empresa Trashumante, Estudios Culturales se hizo cargo de este trabajo, para lo cual me solicitaron no intervenir a fin de que las personas que participaran lo hicieran de forma libre para conversar acerca de la función del Museo. Trashumante convocó e instaló la metodología a usar para lograr los objetivos solicitados. Muchas de las opiniones surgidas en este trabajo fueron también tomadas en cuenta al momento de llamar a concurso para la nueva museografía que el Museo requería. Algunas de esas intervenciones mencionaron, por ejemplo: "por qué venir a un museo, como que está todo quieto, como que algo ha muerto...y... no es tan así, porque efectivamente los mapuche existimos..., aquí estamos... estamos vivos... todavía somos".

En el año 2006 fuimos distinguidos con el Premio Innovación, el cual destacaba las experiencias con una relevante participación social en los procesos de implementación de propuestas como la que concebimos en el proceso de mejoramiento del Museo. Sin duda que este proceso tuvo experiencias de dulce y agrídulce, hasta que se reabrió la exposición permanente.

Siendo estos espacios de confluencia social y lugares de connotación política, cultural y territorial, como espacio público, logramos llegar a muchos usuarios a través de una mirada más amplia de lo que la gente esperaba de este espacio patrimonial. Así nos acercamos a personas que están, y no están de acuerdo con que exista un Museo en una zona en donde se lucha por mostrar una cultura viva y vigente, por los procesos que las comunidades mapuche viven en estos lugares. La pérdida de muchos valores culturales como territoriales siempre fueron los temas recurrentes. Por ello seguimos nuestro trabajo de recopilación de antecedentes para incluirlos en el guión, incorporando material bibliográfico como de investigación actualizada.

En este proceso también tuvo una importante responsabilidad la Subdirección Nacional de Museos, puesto que venían trabajando este tipo de metodología con otros museos del país, razón por la cual nos asesoraron y guiaron en el cumplimiento de la meta referida a lograr un concurso público dirigido a diseñadores que incluyeran los temas solicitados a fin de crear e instalar la nueva museografía para el MMC. En 2007 se lleva a efecto este concurso, cuyo jurado estuvo compuesto por representantes de comunidades, como por expertos y la Subdirección de Museos. En esta oportunidad la Empresa de Diseño Inventa (hoy llamada Manual S.A.) fue la ganadora.

Respaldo con financiamiento de la DIBAM, toda la implementación museográfica (vitrinas, iluminación, gráfica, audiovisuales, seguimiento y asesoría de los diseñadores, soportes, etc.) fue administrada por el equipo multidisciplinario de la Subdirección y del Museo. También nos apoyó en temas pertinentes el Museo de Historia Natural de Concepción.

En terreno, los diseñadores se instalaron en el Museo, visitando el territorio, conversando con diversos actores sociales y culturales a fin de ordenar y complementar los contenidos que deberían incluir en su propuesta de diseño inicial, el cual también deberían compartir con los mismos, o sea, presentar la propuesta al público mapuche. Esta presentación no fue fácil pensarla ya que la mayoría de las/os sabio/as son analfabetos del castellano, para lo cual los diseñadores llevaron a cabo una metodología participativa y coloquial con la cual se pudo avanzar positivamente en esta etapa del proyecto museográfico.

Varias aspiraciones de la comunidad mapuche local o provincial, fueron asumidas por la DIBAM, entre ellas el cambio de nombre del Museo: *Ruka Kimvn tain volil- Juan Cayupi Huechicura*. Este nombre fue elegido en un *Guillatun* que se realizó en las dependencias del Museo (a fines del 2009), con la participación de representantes y comunidades mapuche de toda la Provincia de Arauco y, luego de varios *Xawvn* para llegar a este acuerdo.

Se había proyectado inaugurar el Museo el 9 de marzo de 2010. La naturaleza no lo quiso así, por lo cual tuvimos que esperar dos meses para retomar este proceso, a raíz de que se tuvieron que realizar reparaciones de fisuras en los muros del Museo recién ampliado y habilitado a consecuencia del terremoto que azotó el centro sur de Chile. Finalmente, se reinauguró el Museo el 30 de junio 2010 con la participación de autoridades mapuche y no mapuche del territorio, constituyéndose en uno de los hitos culturales más importantes de la Región del Biobío. **m**



● Vitrina representación animal, Sala Rari un Mundo en Miniatura.



MUSEO DE ARTE Y ARTESANÍA DE LINARES, UN MUSEO PARA TODOS

Patricio Acevedo Lagos

MARCO CONCEPTUAL

Suponer que un museo es un mero almacén o depósito de elementos materiales dotados de valor histórico-cultural es una deformación absoluta del concepto museo. Si vamos a los orígenes del término, nos encontraremos que la palabra griega *museion* rememora un templo de Atenas dedicado a las musas y, deriva de otra egipcia, que abarca un conjunto de edificios en el Palacio de Ptolomeo Filadelfo de Alejandría, el cual albergaba la famosa biblioteca, un anfiteatro, un observatorio, salas de trabajo y de estudio, un jardín botánico y una colección zoológica. Por su parte, el museo ateniense tenía una pinacoteca, aunque ella no ocupaba el templo, sino un ala de la Acrópolis, la de los propileos. Frente a esto, podríamos señalar que todos estos elementos forman parte de los servicios que un museo moderno entrega de alguna u otra manera dependiendo de su área de especialidad: biblioteca y bellas artes, academias, talleres de conservación y restauración, auditorio multipropósito, muestras de fauna y flora, objetos histórico- antropológicos, arqueológicos y de artesanía tradicional. Sin esta universalidad, sin esta vocación enciclopédica, a nuestro juicio, un museo no debería llamarse museo. Bajo esta visión de lo que debe ser un museo, la disyuntiva a la que nos vemos abocados algunos profesionales de museo, es encontrar el programa o diseño museográfico adecuado que permita entregar el mensaje que le dará contenido a la exposición permanente de sus colecciones, que nos identificará y nos diferenciará de instituciones similares.

Si nos atenemos a la teoría comunicacional del canadiense Marshall Mc Luhan (“La comprensión de los medios como extensiones del hombre” *Understanding Media: The extensions of man*. 1964) podríamos enfocarlo desde la perspectiva de *lo frío* y *lo caliente*. Estas categorías plantean una distinción conceptual de los medios de comunicación. Básicamente un medio caliente es aquel de *alta definición*, es decir, es un medio rico en datos informativos para el receptor y que por ende, exigirá una menor participación de éste. En cambio, los medios fríos son relativamente pobres en información y por tanto, estimulan y obligan a la audiencia a una mayor participación. Sin ahondar más en esta teoría comunicacional y aplicándola al mensaje o mensajes que los museos modernos deben entregar acorde a un plan museológico y a un diseño museográfico, podríamos señalar que un *museo caliente* (informativo) será aquel cuya exhibición permanente está plagada de información para el visitante, entregando contenidos pre-elaborados y bajo una forma que inhibe o impide la participación activa de la audiencia. A su vez, un *museo frío* (comunicativo) será aquel cuyo mensaje sea eminentemente comunicacional, facilitando y permitiendo una acción participativa de parte de la audiencia. Puede ser paradójico que un buen museo tenga que ofrecer poca información para entregar eficazmente su mensaje institucional, sin embargo esto es solo aparente, ya que la comunicación sólo se establece cuando el mensaje es decodificado, entendido y complementado por el interlocutor o receptor del mismo. De esta manera, un museo frío comuni-



Fachada Museo de Arte y Artesanía de Linares.

ca su mensaje museográfico y espera la retroalimentación que provendrá de su audiencia, cerrándose así el circuito de comunicación con activo protagonismo del visitante. Esto le dará mayor dinamismo a la exposición e incluso podrá permitir, acorde con la audiencia, futuras adecuaciones y modificaciones.

Estamos convencidos de que la concepción académica de la función del museo es esencialmente informativa, pero también de que una exhibición permanente con demasiada información agota al visitante, lo desmotiva, lo obliga a acelerar su visita para tratar de alcanzar a recorrer todo el circuito expositivo, sacrificando, generalmente, cantidad por calidad, con la sensación que solamente estuvo ahí, lo que significa que nuestro mensaje no llegó íntegro al receptor y obviamente, no le quedan intenciones de regresar. Por ello proponemos un nuevo lenguaje para comunicarse con la audiencia de los museos. Debemos crear las condiciones que generen en el visitante la necesidad de regresar con muchas ganas de seguir disfrutando de la exhibición permanente, de manera que sienta la necesidad de volver porque le gustó

lo que se le ofreció y así, satisfacer esa necesidad de querer ver más. Aquí apostamos a que en un próximo tiempo libre destine específicamente un lapso para ello. En consecuencia, debemos entregar sólo la información básica necesaria, con un lenguaje claro y sencillo, al alcance de todos y de cualquier estrato socio económico y cultural. Debemos ofrecerle una muestra permanente con un atractivo diseño museográfico, con mecanismos participativos, que nos permitan crear un vínculo que motive al visitante a regresar voluntariamente para completar el proceso comunicacional de retroalimentación y así, cerrar el circuito entre emisor (museo) y receptor (visitante).

Muchos especialistas en museología podrán estar en desacuerdo con esta postura, no nos cabe duda, ya que podrán decir que un museo informacional obliga al visitante a volver, porque al no poder completar el recorrido en una sola visita, éste retornará obligatoriamente para completarla en una o más visitas, lo que implicará una mayor taquilla y una mejor estadística de usuarios, aspectos muy importantes en la vida de un museo. En esta

visión informativa también se juega con la variable tiempo libre del visitante y se apuesta a que éste retornará al museo a completar el circuito, pero la motivación será totalmente distinta a la que genera la visión comunicacional. En este caso más que una opción es una obligación. Regresará cuando pueda y no cuando quiera. Lo más probable será que destine parte de su tiempo libre a otras actividades de ocio. Lo concluyente es que esa audiencia, probablemente no vuelva más, ya sea porque se retiró exhausta, aburrida o saturada con el bombardeo de información a la que fue sometida o porque no fue capaz físicamente de asimilarla e internalizarla en una sola visita. Si llegara a volver, lo hará muy esporádicamente cuando su tiempo de ocio se lo permita, esperando encontrarse, tal vez, con un posible cambio en la museografía de la exhibición permanente. Esta audiencia no regresará por el hecho de haber sido cautivada por la muestra permanente ni porque ésta fuera atractiva y comunicativa. No regresará porque se sienta más actor que espectador. No regresará porque sienta la necesidad de volver por más. No regresará porque el museo le dejó una impronta que lo impele a hacerlo. No regresará, simplemente, porque no se siente interesada en hacerlo. Como esto no puede ocurrir, ya que significaría el fracaso de un museo y atentaría contra su existencia institucional, creemos que se debe entregar al visitante un mensaje museográfico que conjugue lo informativo con lo comunicativo, para que así, a través de la fusión de ambas categorías, podamos lograr que nuestro mensaje sea decodificado exitosamente por nuestra audiencia, con las consecuencias positivas que esto implicaría.

UN MUSEO PARA TODOS

Teniendo presente el marco conceptual explicado precedentemente, el Museo de Arte y Artesanía de Linares de Chile, que ha experimentado un gran desarrollo institucional y una ampliación de su infraestructura museográfica en los últimos años, en el diseño museográfico de la exposición permanente de arte y artesanía ha tratado de conjugar ambas visiones. Nuestro mensaje es informativo y comunicativo. Una mixtura de museo frío y de museo caliente siguiendo el concepto de la teoría comunicacional de Mc Luhan.

El Museo ocupa una casona de estilo colonial (1886), declarada monumento histórico el año 1996, construida en adobe (tierra y paja), madera y teja colonial. La planta se compone de habitaciones distribuidas en forma lineal conectadas entre ellas y en torno a corredores que forman un patio central. Podría decirse que la casona que ocupa está en la categoría de *monumento-museo*, es decir, aquella en que el inmueble actúa exclusivamente como contenedor de colecciones para su conservación, exhibición e investigación y, su mensaje actual no guarda relación con el inmueble que las alberga.

Entre 2004 y 2010, la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, organismo del cual depende el Museo, dentro de su política de desarrollo y crecimiento de los museos estatales a su cargo,

invirtió una suma cercana a los US \$ 1.600.000 y con el apoyo del Gobierno Regional del Maule que aportó US \$ 400.000, se logró restaurarla y ampliar el Museo con un volumen arquitectónico de cuatro niveles y de estilo moderno, quintuplicando su infraestructura museográfica (1.735 m²).

Como este es un Museo con dos áreas de especialidad: Artes Visuales y Artesanía Tradicional, nos vimos enfrentados a dos importantes desafíos: elaborar dos programas museográficos para la exhibición permanente. Uno para cada área. Elaboramos los contenidos de ambos mensajes, los que nos permitieron darle sentido a la exposición permanente, teniendo como base la filosofía de lo frío y lo caliente, potenciando su calidad de inmueble patrimonial, a fin de dar cumplimiento cabal a nuestro slogan de un museo para todos y a nuestra misión de ser un espacio abierto a la comunidad local y regional proyectando su acción cultural al más amplio número de personas. Se pretende generar un vínculo muy fuerte con la comunidad, principalmente con los estudiantes, abriéndonos a todo tipo de expresiones artísticas y culturales, para ser un Museo inclusivo que permita llegar a los más amplios sectores de la sociedad.

En el nuevo edificio institucional se albergan todos aquellos servicios mínimos que un museo moderno debe tener: un amplio almacén de colecciones; una gran sala para exposiciones temporales (125 m²); un auditorio con un aforo para 90 personas; una biblioteca especializada; un anfiteatro al aire libre con capacidad para 80 personas; recintos para talleres de arte, artesanía y museografía; baños públicos para hombres, mujeres y discapacitados; recintos para oficinas administrativas; un amplio ascensor-montacargas que comunica los cuatro niveles; tienda y cafetería. Como en un museo moderno las actividades transitorias son las que le dan vida y son las que constituyen el complemento perfecto para la exhibición permanente de sus colecciones. En este edificio se realizan todo tipo de actividades culturales temporales: congresos, seminarios, charlas y conferencias, exposiciones temporales de arte y artesanía, ciclos de cine y otros eventos afines.

El Museo propiamente tal, con su exposición permanente de colecciones de arte y artesanía tradicional, se circunscribe al edificio patrimonial y el objetivo es que el nuevo edificio funcione de manera más flexible acogiendo múltiples actividades. Por ello, decidimos que la muestra permanente debía exhibirse en la planta noble del edificio histórico, de manera de relevar tanto a las colecciones de arte, artesanía e histórico-antropológicas como al edificio mismo.

Así, la muestra de bellas artes ocupa dos salas del edificio patrimonial y en su Sala de Arte se ofrece al visitante un recorrido cronológico por 100 años de pintura y escultura en Chile y en su segunda sala exclusiva para la plástica regional, denominada

El Taller del Artista, se destaca la obra de Pedro Olmos Muñoz, fundador y primer director del Museo y la obra de los artistas locales y regionales.

En tanto, la muestra de artesanía tradicional se exhibe en cuatro salas del edificio histórico y en ellas se muestra el desarrollo de la artesanía regional, teniendo como idea-fuerza el hecho que en la Región del Maule se da una gran diversidad de expresiones artesanales que dan cuenta de su riqueza patrimonial; que los artesanos reflejan su creatividad e identidad cultural a través de los objetos y artefactos que realizan; que en las artesanías se expresa el saber ancestral, lo que permite proyectarlas en función del conocimiento, valoración y fortalecimiento; y, que la importancia del sector artesanal radica en el aporte que implica en términos sociales, culturales y económicos para el desarrollo de la región y del país. Creemos que a través de las artesanías se posibilita el reconocimiento de nuestra identidad, la valoración de una expresión humana y de una actividad productiva sustentable.

Así, el contenido de la muestra permanente, dentro de un contexto histórico-antropológico, es un paseo por diferentes expresiones artesanales regionales, tanto urbanas como rurales, considerando las materias primas de mayor utilización, tales como fibras textiles, crin de caballo, cerámica y alfarería, madera, cestería, piedra, metal y cuero.

De todos los centros de producción artesanal existentes en la zona, destaca especialmente Rari, villorrio precordillerano situado a la orilla del estero del mismo nombre, donde se realiza un tipo de cestería de pequeño formato que le ha dado fama a nivel nacional e internacional. Por ello, en la primera de sus salas denominada *Sala Rari, un mundo en miniatura* se destaca esta artesanía esencialmente ornamental, apoyada por proyecciones multimedia.

En su segunda sala denominada *Lo privado, el objeto desde su uso*, se escenifica el estar de una casa en la que se muestran diferentes objetos artesanales de uso y ornamento del diario vivir al interior de la misma.

En su tercera sala, denominada *El Taller del Artesano, el objeto desde su origen*, se releva el trabajo de éste en sus diferentes materialidades y se separa en cuatro grandes zonas:

- **Zona Tierra:** Todos los pueblos del mundo, en algún momento de su historia, han utilizado el barro para confeccionar objetos para el uso cotidiano y el uso ritual.
- **Zona Vegetal:** El mundo vegetal es un mundo en que convive la necesidad de alimentación del hombre con los secretos medicinales, la protección frente al mal y la elaboración de hermosas cesterías.



El taller del artesano, el objeto desde sus orígenes. Zona Tierra.

- **Zona Animal:** Los animales son los que han ayudado en gran medida a construir la cultura campesina tanto en Chile como en todo el mundo.
- **Zona Metal:** Los metales son un elemento fundamental en el desarrollo tecnológico y artístico de un pueblo. Son ellos los que han permitido al hombre defenderse y trabajar la tierra desde hace milenios.

En su cuarta y última sala destinada a la artesanía tradicional, llamada *El mundo de lo público*, a través de los objetos en exhibición se da un vistazo a la vida pública fuera de la casa. La elaboración manual y en pequeña escala viste a los personajes característicos de la zona: arrieros, bandidos y huasos, y les provee de toda clase de implementos para satisfacer sus necesidades. También de la producción manual surgen grandes herramientas y objetos para la agricultura y para la preparación de alimentos.



Sala El Taller del Artista.



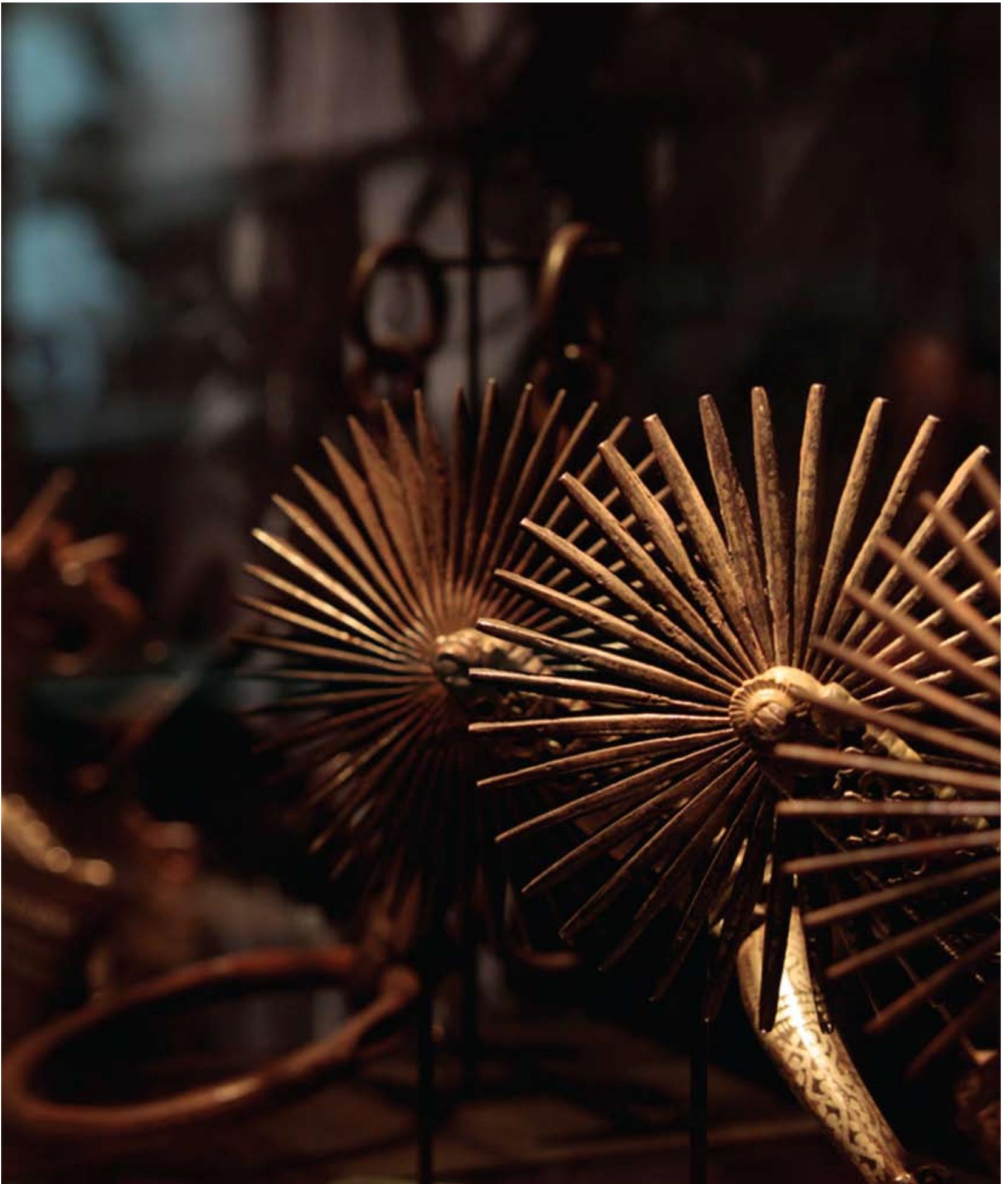
Proyección multimedia, Sala Rari un Mundo en Miniatura.

Finalmente, a fin de identificar al Museo con la historia local y regional, en la sala de acceso al edificio histórico, llamada Sala de Historia se exhiben objetos pertenecientes a personajes locales que han hecho historia en el ámbito de la política, la educación y la cultura nacional.

De esta manera, el Museo en sus exposiciones permanentes con paneles de información básica en las salas de arte, artesanía e historia, con un guión museográfico claro y comprensible, con un mobiliario museográfico hecho a medida, con iluminación con tecnología de punta, con apoyo de proyecciones multimedia y con un montaje museográfico atractivo de los diferentes objetos en exhibición, deja abierta la posibilidad para que el visitante, a través de mecanismos participativos, tales como buzón de sugerencias y reclamos, terminales de auto-consulta en el corto plazo, talleres educativos, biblioteca especializada, auditorio multipropósito y otros, pueda jugar un rol activo importante

durante su visita. Se sienta motivado a buscar más información que la que se le ofrece directamente, ya sea en la misma visita o en visitas posteriores. Que regrese cuando quiera y no cuando pueda y se interese por participar en actividades organizadas por el Museo. No queremos que se quede como mero receptor de mensajes sino que se sienta actor y perciba que él es tan importante como las colecciones que el Museo conserva, investiga y exhibe permanentemente. Así, tenemos un Museo informativo-comunicativo que está re-encantando a la audiencia y permitiéndole un rol más participativo durante su visita, a fin de que éste le deje una impronta que la haga regresar cada vez con más deseos de sorprenderse. Que sienta que el Museo, además de centro educativo, es un Museo inclusivo, un lugar de encuentro y de participación para toda la comunidad. **m**

Patricio Acevedo Lagos es Director del Museo de Arte y Artesanía de Linares.



● El taller del artesano, el objeto desde sus orígenes. Zona Metal.



MUSEO DE LINARES, MUSEOGRAFÍA DE LA EXPERIENCIA

Christian Godard

Desarrollar la propuesta definitiva de diseño para la museografía del Museo de Arte y Artesanía de Linares, sobre todo para el tema Artesanía, implicó tomar algunas opciones:

Saltar del coleccionismo a la experiencia, de la conservación a la educación, de la idea del objeto como valor artístico, etnográfico e histórico a la valoración del objeto como reflejo de una sociedad, una cultura y como el vínculo privilegiado que permite llegar al creador y develar el proceso creativo.

Así, el concepto de patrimonio se extiende más allá de lo puramente material, e incluye las tradiciones, pasado o presente, el “know-how” de quien está detrás de los objetos.

Para lograr este objetivo, planteamos con la DIBAM y el Museo, desde el inicio, la necesidad de salir a terreno para conocer la realidad actual de los artesanos de la zona y confrontar esta realidad con la colección del Museo, y proponer una organización, un guión que pueda reflejar esta actualidad.

Aquí va el relato de esta experiencia que fue tremendamente interesante y fundamental para el proceso de diseño, al revelarnos la vitalidad y la riqueza de la artesanía en la zona.

Cabe destacar que cada visita realizada en terreno, cada encuentro con comunidades de artesanos permitió también realizar un registro fotográfico y de video de los procesos de fabricación, y sobre todo de las personas y “manos” detrás de los objetos, lo

que sirvió de base a la edición de los audiovisuales que ahora son parte de la muestra.

Empezamos un recorrido en la provincia de Cauquenes, donde encontramos varias generaciones de mujeres, guardianas de la tradición y secretos de fabricación de objetos en greda, objetos simples o más sofisticados, formas depuradas o más caprichosas, pero siempre útiles, ancianas trabajando con hijas y nietas. Los hombres bastante ausentes quizás, escondidos.

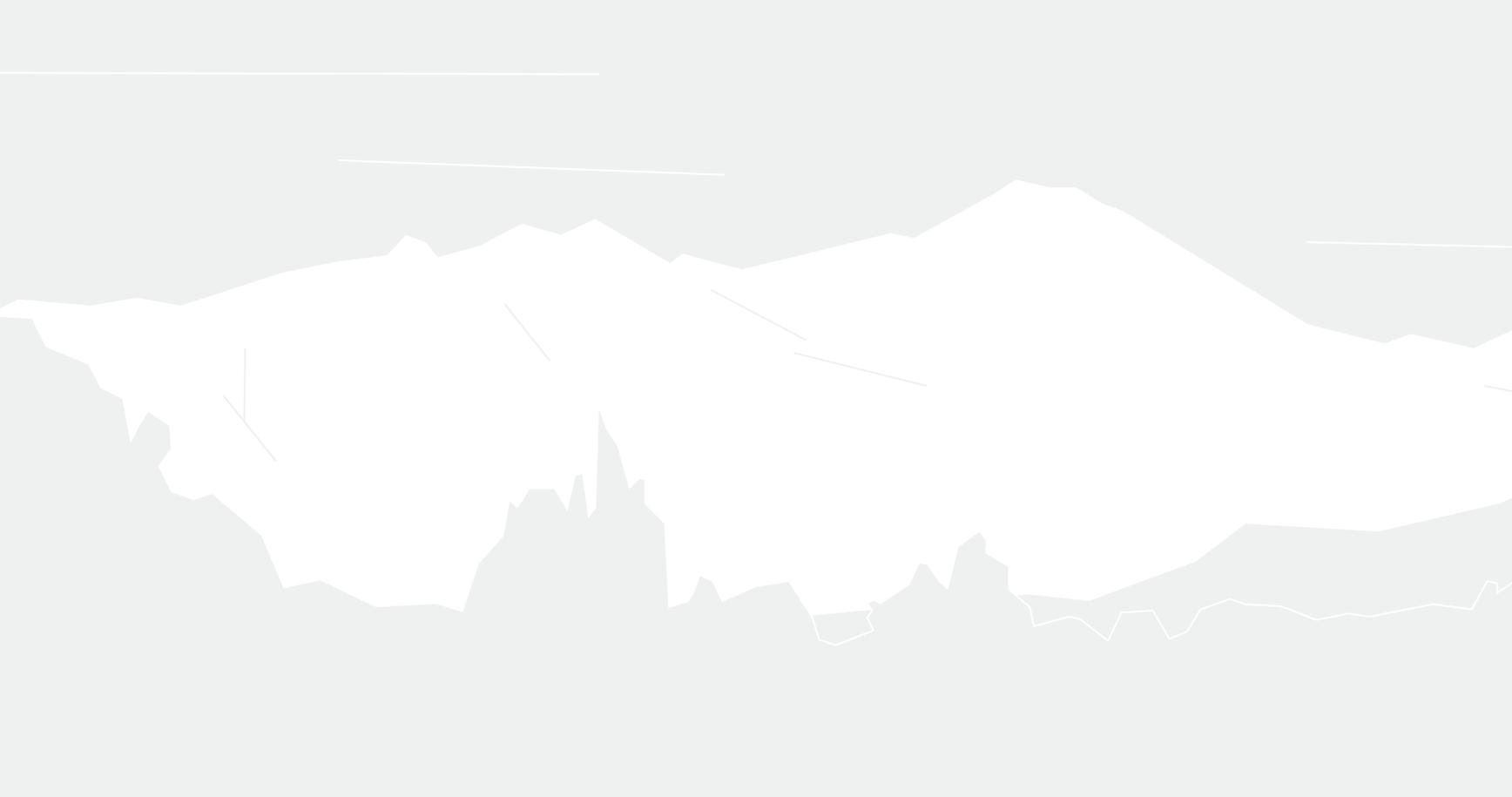
Las piezas de la colección del Museo empezaron a tomar vida, historia, y nombres como Colbún, Pilén, Quinchamalí, Vichuquén, tomaron realidad.

Siguiendo en Linares, Parral, encontramos verdaderos orfebres en sus especialidades.

Vimos en un modesto taller, con un fuego alimentado con madera, aparecer espuelas de 15 cm de diámetro con más de 40 puntas a partir de un viejo clavo de rieles de ferrocarriles.

Vimos también aparecer estribos finamente tallados de un pedazo de madera. Escuchamos el ruido de las herramientas trabajando lenta y pacientemente un trozo de tronco y darle poco a poco la forma elegante al objeto útil.

En otro taller, fuimos testigos del arte de ensamblar pedazos de cuero. Seguimos fascinados las manos que saben controlar una



aguja y un hilo de algodón grueso con puntos regulares y trenzar cordelitos de cuero, al lado del huaso que simplemente espera que se termine su nueva montura.

Cerca de Quinamávida, acompañamos a comunidades de mujeres, a tintar, a secar en las ramas de los árboles, a hilar y por fin a tejer la lana.

Y por fin, efectuamos varias visitas a la zona tradicional de Rari para interiorizarnos del trabajo artesanal de la zona, lo que nos permitió generar contactos directos con las protagonistas de esta tradición tan específica (un total de 57 mujeres agrupadas en varias asociaciones), y develar el tejido histórico y social vinculado a esta actividad y medir la vitalidad que hoy en día tiene.

La historia de esta artesanía es particularmente interesante porque nace de factores tan diversos como la necesidad de ocupar largos tiempos de ocio en los tratamientos de las termas colindantes (así lo cuenta la memoria popular, una monja en tratamiento en las termas de Quinamávida), la presencia de un material natural (raíz de álamo o sauce hoy en día desaparecida por culpa de un uso intensivo de los herbicidas en los cultivos que desembocan en los ríos, reemplazado por fibra del maguey de México), y el ingenio de usar el crin de caballo, con una técnica derivada de la cestería.

Aprovechamos también para entender qué tipo de crin existe, cómo se tiñe, de donde viene, cuáles son los colorantes que se usan.

Y nos dieron ganas de comunicar este mundo maravilloso, con su serenidad y tranquilidad, con su ritmo propio, donde cada gesto tiene un significado y atesta de un saber hacer en armonía con la naturaleza y las reales necesidades de la gentes.

Nos pareció que la museografía, además de presentar y “ordenar” la colección de objetos del Museo debería ser la oportunidad para contar estas historias, mostrar esta gente en su taller, transmitir estos ruidos, esta serenidad, estas raíces.

Y así demostrar la constante evolución y adaptación de la artesanía de la zona, incentivar al visitante a pensar la artesanía como algo vivo.

Esta experiencia es la base de nuestro guión museográfico, donde intentamos proponer al visitante una experiencia y vivencia, con los objetos:

- Desde su uso en la primera sala, con una puesta en escena que simula el interior de un hogar, cocina, estar, comedor.
- Desde los materiales y el taller del artesano en la segunda sala, dividida en cuatro áreas, con la presencia de cuatro artesanos trabajando con cuatro materiales: la tierra, el fierro, lo vegetal y lo animal.

En la tercera sala, además de los objetos grandes en relación con las labores agrícolas y la vida “social”, se presenta un video que recoge los gestos de cada artesano. Antes de llegar a esta sala, ya se pueden escuchar los ruidos, el golpe de un martillo contra la madera, el murmullo de una comunidad de mujeres trabajando, para invitar a compartir y disfrutar el proceso completo.

DE LOS SOPORTE DE EXHIBICIÓN

La primera pieza del Museo, es la casa patrimonial, con sus muros de adobe y sus cielos pintados a más de 5 metros de altura en el ala noble. Para respetarla y no perder el contacto con su arquitectura, optamos por un diseño lo menos invasivo posible. Para tal efecto, todas las vitrinas murales son montadas sobre un sistema de pilar anclados en el piso y un solo punto en el muro.

Siguen un trazado centrado en un eje entre las puertas de cada sala, que no coincide con el plomo de los muros perimetrales. Eso permite que los soportes de exhibición sean despegados del muro, que a su vez sirve de fondo a la vitrina. Las molduras, las ventanas y las persianas fueron destacadas con un tono levemente diferente de los muros, que son de color claro, excepto en la sala del Rari que necesitaba una particular dramatización de la luz.

Los otros soportes de exhibición son vitrinas “sueltas” en el espacio de cada sala. Son vitrinas “cápsulas”, en el sentido que tienen un “pie” cuadrado de 50 X 50 cm (metal electro pintado negro) anclado en el piso, con una cápsula de vidrio para proteger las piezas, sin estructura aparente mas que el cristal. Un sistema de riel y ruedas interior permite abrir un costado completo de cada vitrina para limpieza y actualización. La base y parte superior de cada vitrina está constituida de una placa metálica con una retícula de hoyos que permite alojar tubos de acero, que sirven o de soporte a una pieza o de soporte a una luz (LED). De esta manera cada vitrina es distinta, con un “montaje” adaptado a su contenido.

DEL CONTENEDOR MULTIVISUAL

Para proponer una experiencia adecuada a la muy completa colección de tejidos de Rari del Museo, desarrollamos un sistema completo que llamamos contenedor multivisual, basado en 2 capas de contenidos y un sistema de interacción entre las dos capas controlado directamente por el video.

La primera capa es una pantalla constituida de varios cristales a tope, revestidos con un filme semi transparente a 50% (Window Vision de 3M) que actúa como reflector de la proyección video. Por su gran tamaño (3 X 1.8m aprox.), en relación al tamaño de la sala, permite provocar una “sorpresa” que contrasta con el tamaño de las piezas. En una primera parte, se proyecta el video con

el detalle de las manos y gestos de las artesanas, lo que permite seguir la fabricación de un objeto de 2 cm como a través de un microscopio...

La brillantez de la proyección impide ver la segunda capa que está constituida de 9 vitrinas de unos 10 cm detrás de la pantalla, con formas de lentejas (como muestras de microscopio), que contienen varios elementos, como crin natural, crin teñido, raíz de álamo, objetos semi terminados y terminados.

Cada 9 “lentejas” está dotada de varios LED para su iluminación interna, alimentada por un circuito independiente, conectado a una celda foto sensible dispuesta en la parte superior de la pantalla.

Cuando empieza el video, éste tira una franja blanca sobre la línea de celdas foto sensible en la parte superior de la pantalla, cerrando todos los circuitos de iluminación de la capa 2 que así permanece oculta, detrás de la proyección.

Cuando el video pasa a explicar el origen del crin, por ejemplo, aparecen imágenes relacionadas (caballos en movimiento, escenas de campo, etc.). Se requiere en este instante mostrar el material real (crin natural o teñido). Para tal efecto, el video “manda” una “mancha” negra en la ubicación de la lenteja que contiene la muestra real y un cuadrado negro sobre la celda foto sensible correspondiente de esta lenteja, abriendo el circuito de LED de la lenteja.

El resultado visual es que se “enciende” la lenteja al mismo momento que la ausencia de luz en esta zona de la proyección hace que el WindowVision se vuelva casi transparente y haga “aparecer” el contenido de la vitrina detrás de la pantalla, como flotando y mezclado con el video que sigue funcionando. En otra ocasión, el video muestra el detalle de un gesto de una tejedora, y al mismo tiempo aparece el objeto real terminado.



Este sistema permite elaborar varios guiones de videos que interactúan con los mismos contenidos reales, dado que el control se da por la proyección del video mismo editado con la diagramación idónea, que pasa a ser parte de la colección del Museo, concebidos para acompañar, explicar y poner en valor y perspectiva las piezas de Rari y su técnica.

DE LA LUZ

Como bien se sabe, la iluminación es clave. Pero el presupuesto también, y no solo el de inversión, también el de funcionamiento. Para responder a estos criterios, hicimos algunas “apuestas” tecnológicas, sobre todo para la iluminación de las vitrinas. Optamos por usar LED de alta potencia (1W), lo que hoy es más reconocido y aceptado por los especialistas (calidad y control de la luz) que hace unos 5 años, cuando empezamos el diseño.

Este sistema otorga la posibilidad de iluminar a bajo costo individualmente cada de los 10/15 objetos por vitrina dentro una sala con nivel lumínico entre 50 y 200 lux ambiental. Es importante tomar la precaución de esconder el LED mismo dentro un pequeño tubo negro para evitar los reflejos directos.

La iluminación general de cada sala se ha realizado con un sistema de rieles denominado “trifásicos” por sus capacidades de controlar 3 circuitos regulables independientemente, que soportan focos de 2 tipos:

Haluro metálicos con ampolleta de 24° de apertura, para todas la “tarimas” de exhibición y las esculturas, y Halógeno de menos apertura (8°) para todas las necesidades más puntuales.

El sistema de regulación de luz permite lograr ambientes de luz tenue que preserva la puesta en escena de las piezas chicas y delicadas, sobre todo en la sala Rari, permite también no competir con la proyección video y el sistema del contenedor multivisual, pero al aumentar el nivel permiten que un grupo de estudiantes puedan tomar notas o hacer croquis y discutir sobre la muestra.

En la sala de Arte, se instaló en la pared principal también un sistema de Wall Washer que permite entregar un nivel de luz casi natural, reservando la mezcla de focos Haluro y Halógeno sobre rieles para dar acento a ciertos cuadros y esculturas.

DE LA SALA DE ARTE

El diseño de la sala de Arte responde a un criterio muy simple, que es ocupar el volumen disponible (un rectángulo de 19X4 por 3 metros de altura) con todas su paredes como superficie de exhibición, resguardando al centro un espacio de descanso y señalética.

A partir de este concepto, se diseñaron unos elementos centrales de madera, como sillones o bancos “ondulando” entre paredes. Cada curva respondiendo a las tarimas redondas instaladas en cada vano de la fachada hacia el patio que soportan las principales esculturas de la colección. La cabeza de cada “onda” recibe un biombo de cristal con una gráfica que representa la silueta de un niño saltando, un turista tomando foto, una mujer contemplativa, etc., poblando la sala de personajes virtuales pero curiosamente presentes...

En el taller del pintor, la sala colindante, se instaló el atril de Pedro Olmos, que fue el primer director del Museo. Sobre este atril está una copia no terminada de uno de sus cuadros más conocidos, sus pinceles y una tarima manchada de pintura.

El pintor vuelve enseguida... [m](#)

Christian Godard es Arquitecto, Nasca Arquitectos.

Hacia una arquitectura de sumas

Andrés Fernández Valbuena

Arquitecto a cargo del proyecto de ampliación y restauración del MAAL

En el proyecto de ampliación y remodelación del Museo de Arte y Artesanía de Linares apuntamos a completar y sumar al orden implícito en la espacialidad original de la casa patrimonial, no sólo a agregar volúmenes a las preexistencias, sino que a poner en valor las cualidades espaciales de la casona con las ampliaciones y remodelaciones.

Para esto, consideramos una lógica de organización sucesiva en torno al patio, asociando los recintos proyectados con los pre-existentes. Esta operación nos permitió, en términos espaciales, conseguir un orden en torno al vacío central sumando magnitud a este mismo, y en términos programáticos, buscamos responder a las limitantes propias de la demanda, es decir, le dimos una mayor flexibilidad al uso del Museo, pudiendo albergar, por ejemplo, exposiciones de gran envergadura.

En efecto, la propuesta planteó cerrar el sistema en el costado sur, a través de un cuerpo con 4 niveles conformado por los recintos de mayor tamaño, rematando y configurando el vacío del patio. Las áreas de administración, museografía, bodegas y servicios se dispusieron en 2 volúmenes laterales de 3 niveles cada uno, los cuales continúan, en su trazado, las crujías de las alas oriente y poniente de la casa. Esta condición terminó por cerrar el sistema de recintos en torno al vacío central, el cual, puede ser recorrido y observado a partir de una circulación ininterrumpida.

La expresión neutra y limpia de los nuevos cuerpos, no intenta asimilarse a la expresión de la casona, sino más bien, se convierte en un fondo contra el cual se realzan la riqueza de los detalles y materiales de la casa monumento.

Completar un sistema

En el mismo sentido de sumarse a la preexistencia, propusimos completar la estrategia de organización que plantea la casa patrimonial, tanto espacialmente, como en los recorridos. Todos los elementos de la propuesta se amarran al trazado de la casa original, incorporando nuevas magnitudes y multiplicidad de niveles que surgen de la necesidad de puesta a punto del Museo. Se entregan así espacios para exposiciones temporales, auditorio y recintos para la difusión y realización de cursos abiertos a la comunidad.

Privilegiamos las circulaciones como la instancia de recorrido y conocimiento del Museo, configurando un sistema que permite visitar los distintos recintos que ofrece el programa de modo continuo, enlazando corredores con rampas, escaleras y puente en un sinfín que permite múltiples modos de visitar el museo.

Este circuito se amarra con los corredores de la casa patrimonial, incorporando con mayor fuerza la tridimensionalidad al sumar

rampas que permiten diversificar la mirada y agregar plantas públicas en niveles superiores e inferiores al nivel único original de la casa.

Dentro de este sistema continuo, el puente, entre el patio y la gran sala propuesta, actúan como puntos de mirada, tanto del recinto y la exhibición que rodean, como del patio y la casa patrimonial. De este modo, la casa y los espacios patrimoniales, quedan expuestos como pieza principal de la muestra del Museo.

Recuperación casa patrimonial

Propusimos destinar la totalidad de los recintos de la casa original a uso del visitante, tanto para exhibiciones como sala de acogida e informaciones.

Las intervenciones en la casa patrimonial son mínimas, principalmente se refieren a recuperación de la fachada original, renovación de pavimentos y elementos de madera deteriorados, nueva iluminación y cierre acristalado del corredor para permitir su climatización e incorporación al sistema de interiores.

En su restauración intentamos recuperar la espacialidad original de la casa, limpiando agregados de poco valor y reconstruyendo los elementos esenciales de la tipología de casa colonial urbana.

Linares suma un nuevo espacio para la cultura

Con la restauración de la casona Museo y su ampliación, la ciudad recupera un espacio para la interacción social y suma nuevos espacios para la difusión y el cultivo de expresiones artísticas locales, convirtiéndose en un nuevo espacio para el desarrollo cultural de la región y del país. **m**

La Colección

Margarita Valenzuela Dabiké

Encargada de Colecciones MAAL

La colección del Museo de Arte y Artesanía de Linares comenzó a formarse hacia 1962 gracias a la gestión y visión del reconocido pintor Pedro Olmos, quien recibió de generosos artistas de la época, más de 200 obras pictóricas, escultóricas, dibujos y grabados. Pero el sueño de Olmos de tener un buen Museo para Linares no termina allí. Él deseaba que este Museo también estuviera dedicado a la artesanía chilena. Por ello, gestionó que el Museo Histórico Nacional, en 1969, facilitara parte de su colección, la cual correspondía a la primera Colección de Objetos del Folklore Chileno recolectada en las primeras décadas del siglo XX.

Con el transcurrir de los años, la colección de artes visuales se fue incrementando con el préstamo de obras por parte del Museo Nacional de Bellas Artes, donaciones de nuevos artistas y retribuciones de Proyectos FONDART, por mencionar algunos. Conjuntamente, la iniciativa de desarrollar una feria de artesanos en Linares ayudó para proveer a nuestro Museo de nuevas piezas de artesanía originarias de las distintas regiones del país, reuniendo objetos de factura y de artesanos vigentes.

Actualmente podemos señalar que el Museo de Arte y Artesanía de Linares posee una Colección de Bellas Artes que abarca desde la Colonia hasta el presente, reuniendo más 600 obras de destacados creadores, comprendiendo casi todas las corrientes estilísticas surgidas en Chile y algunas obras de extranjeros.

Por su parte, en la Colección de Artesanía destacan los objetos del apero huaso, cerámica, cestería, artesanía en crin, tejidos y objetos utilitarios, entre otros, de diversas materialidades y procedencias, sumándose en total más de 1.200 piezas.

Junto a esto, el Museo cuenta con una Colección Histórico-Antropológica de más de 200 objetos asociados a personajes destacados de la Región: dos presidentes, artistas, militares e intelectuales, reuniendo libros, fotografías, vestimenta, objetos de escritorio, documentos, etc.

Además, existe una Colección de Arqueología conformada por una pequeña recopilación de petroglifos de Huaiquivilo, maderas petrificadas y herramientas líticas que no superan el medio centenar de piezas.

Por último, una cuantiosa Colección de Numismática, conformada por un gran número de monedas, billetes y fichas de distintas épocas y lugares, contabilizándose casi 700 ejemplares. Dado este gran universo de piezas que existen, a la hora de desarrollar el guión museográfico, la pregunta que surgía era ¿qué exhibir?, pues no se puede ni se debe exponer todo a la vez por razones de espacio y de conservación. Pero ya teniendo un

panorama claro de lo que albergaba el Museo y evaluando el valor histórico, material, estético y sentimental de los objetos que conformaban cada colección, se pasó a definir el objetivo de las muestras, teniendo presente que una de las principales intenciones era crear un Museo cercano, donde la comunidad local se viera reflejada, donde se pudiese aprender sobre la cultura local, donde se mostraran tradiciones en desuso y se pusiera en valor el patrimonio vigente.

Como se deseaba tener un punto en común entre arte y artesanía, para vincular estas colecciones, se reflexiona que en ambas la "mano" era una herramienta implícita en el proceso de producción.

Así se gesta una sala enfocada a exhibir artistas o temáticas regionales, donde también se realiza el proceso creativo del artista ("El Taller del Artista"). También una sala con obras que abarcan más de 100 años de arte en Chile y con algunas obras extranjeras ("Sala de Arte"), pudiéndose alternar un guión cronológico para mostrar el contexto socio-cultural en que surgieron, con un guión temático que las agrupa de acuerdo a los temas expresados, como reflejo de la visión de mundo del autor.

Para la Colección de Artesanía se buscaba hacer una muestra ligada con la vida cotidiana de Linares, despertando en el espectador los recuerdos de un pasado reciente en el que los objetos de la vida cotidiana se hacían a mano. Como estos objetos cruzaban todos los ámbitos de la vida, se ambientan salas donde se muestran las piezas desde su uso, como una dedicada a "Lo íntimo", vinculada a la mujer y el hogar, otra a "Lo público" enfocada al hombre y al trabajo campesino, creándose un enfoque más bien etnográfico.

Otros objetos de la Colección de Artesanía se clasifican según su materialidad y por los centros productivos de donde proceden, para que así se pueda apreciar la técnica y las tradiciones de los artesanos, creando la sala "El Taller del Artesano". Pero una de las cosas que más se quería destacar era la artesanía local, disponiéndose una sala exclusivamente para exhibir la artesanía hecha en crin, "Rari, un mundo en miniatura".

Por último, y teniendo presente que uno de los principales objetivos de los museos es educar y que los principales visitantes que concurren a esta institución son los escolares, no se quiso dejar de lado la posibilidad de contar con un espacio para recordar a los personajes históricos destacados de la zona, para ello, se generó un espacio para exhibir algunos de los objetos que los recuerdan. Junto a ello, tiene cabida un espacio que recuerda al huaso y los bandidos, por ser personajes que han formado parte de nuestra historia y que han dejado un legado material que los identifica. **m**

Un elogiado logro

Slavia San Martín Sepúlveda

Funcionaria más antigua del Museo

Después de más de un año de un gran proceso de construcción, restauración y ampliación, el Museo de Arte y Artesanía de Linares reabrió sus puertas al público con un nuevo rostro, casa y nueva museografía, llegando a ser el más grande e importante Museo de la Región, que podrá entregar a la ciudadanía y público en general, la mejor y más amplia atención cultural a adultos y niños; especialmente a los estudiantes, que siempre han dado al Museo un amplio apoyo y quienes se han convertido en el grueso de los visitantes de este renovado Museo.

Si traemos a la memoria, nuestro anterior Museo, además de ser un cálido, cordial y acogedor espacio cultural, era sin lugar a dudas muy pequeño para recibir la cantidad de alumnos y visitas que se estaban atendiendo, quienes a veces, debían esperar turnos para visitarlo. Se hicieron muy estrechos sus depósitos para guardar las colecciones, y al no contar con suficientes espacios no podía cubrir todas las actividades como talleres, cursos, ciclos de cine, charlas, clases y otras como las que hoy ampliamente se están desarrollando. Un gran beneficio para la ciudadanía linarense e incluso ciudades cercanas, puesto que con el desastre ocasionado por el terremoto de Febrero, este Museo con su moderno y ampliado inmueble, está siendo el refugio y solución para las actividades culturales-educacionales de la Región.

El Museo de Arte y Artesanía de Linares alberga un valioso patrimonio Cultural en sus colecciones pictóricas, de esculturas, de historia, de artesanías como la de crin de caballo, estribos, maderas talladas, cerámicas, espuelas y otras, colecciones que aportan una inagotable fuente de temas para estudios, guías, talleres y actividades dirigidas a nuestros educandos, que están siendo muy bien recibidas y aprovechadas por los alumnos y profesores. De valor incalculable es la colección de obras pictóricas y esculturas para los profesores de Artes Visuales, quienes podrán reforzar contenidos para sus asignaturas, beneficiándose con las exposiciones de artistas nacionales y extranjeros.

Un Museo novedoso y único en su arquitectura en la región. Se trata de un espacio para exhibiciones revolucionario en nuestra ciudad. Una hermosa y reacondicionada casona antigua junto a un moderno y amplio edificio de 4 pisos.

La casona acoge la exhibición del Museo en sus reacondicionadas salas, con una moderna museografía con diseños de última generación que han transformado las visitas al Museo en un verdadero placer para adultos, alumnos y la "delicia" de los niños pequeños, ya que al ser tan amplio, les permite salir de la rigurosa disciplina que se tiene arraigada bajo la palabra Museo. Se ha generado gran entusiasmo con el Museo en general: con la tecnología, con los videos incorporados en el montaje de las salas, el guión y montaje

de los objetos, con las magníficas condiciones de exhibición que permiten una prestigiosa calidad estética, acogedoras salas, iluminación sugerente y enigmática, pero que faculta dar nuevos tintes y matices a las obras expuestas, con un estilo de montaje, que hace más ameno e interesante el momento de la visita.

El moderno edificio nuevo facilita de inmediato hacer las diferencias en las características de la arquitectura de una parte y la otra, alberga las oficinas, administración, salones, depósitos, talleres, sala de exhibiciones temporales, un amplio y confortable salón auditorio vastamente disfrutado por los usuarios.

La sorpresa no ha sido pequeña. A nadie ha dejado indiferente este grande, moderno y novedoso Museo, de armónica belleza en su estructura y colecciones, su montaje y guiones. Merecido por la comunidad linarense y público asistente. Un elogiado logro, y un digno regalo a la paciente espera de todos, que logra sacar una sonrisa de satisfacción a los visitantes. **m**





● Instalación "Vía Láctea" en acceso a Museo Gabriela Mistral de Vicuña.



RENOVACIÓN MUSEO GABRIELA MISTRAL DE VICUÑA

Rodrigo Iribarren

Los orígenes del Museo se remontan al 30 de noviembre de 1935, cuando por iniciativa del Alcalde Sr. Julio Álvarez, un connotado grupo de vecinos de Vicuña echan las bases para crear el Centro Cultural Gabriela Mistral, institución que tendría entre sus objetivos, apoyar todas las iniciativas culturales de la ciudad, crear una biblioteca pública, un hogar para niños, y un museo para perpetuar y rendirle merecido homenaje a la insigne coterránea, es decir crear “El Rincón de la Mistral en Chile”, como era la idea de Emelina Molina, la hermana de Gabriela.

El 20 de enero de 1936 tuvo lugar la sesión constitutiva de dicho Centro, el 12 de octubre comenzó a funcionar la incipiente biblioteca en calle Maipú 238 (posteriormente la calle recibiría el nombre de Gabriela Mistral). Ese mismo año la biblioteca recibiría, a través de Emelina, 905 libros aportados por Gabriela Mistral que pertenecían a su biblioteca personal que tenía en la ciudad de La Serena, los cuales podrían considerarse los primeros objetos que tendría el futuro museo. 177 libros más del mismo origen llegarían en 1942.

Al grupo inicial de vicuñenses se integraron poco a poco otros elquinos del interior del Valle. Durante la primera década, el Centro se abocó a realizar actividades culturales, mejorar el funcionamiento de su biblioteca y a realizar una fuerte campaña tendiente a que el gobierno expropiase la propiedad donde había nacido Gabriela Mistral.

En 1946 se retoma la idea de crear, con los objetos personales de Gabriela Mistral y otros “objetos de arte autóctono” (Diaguitas), un “Museo Regional”, un salón de conciertos, conferencias y exposiciones, una Biblioteca Pública y un “Hogar infantil de niños abandonados”. En ese minuto los dirigentes del Centro Cultural no dimensionaron la dificultad que tendrían más adelante para recolectar objetos de propiedad de Gabriela o de su familia, ya que Gabriela en ese sentido se diferenciaba de Pablo Neruda, “coleccionista empedernido” de caracolas, botellas, mascarones de proa y joyas literarias.

Pero el Museo del Centro Cultural Gabriela Mistral recién sería inaugurado el 18 de septiembre de 1957, siendo su primer Director la Sra. Isolina Barraza de Estay. Le sucedería en el cargo don Pedro Moral Quemada, a quien por su activa y fecunda labor por más de 25 años en el Centro Cultural Gabriela Mistral, se le concedería el título de Presidente Honorario Vitalicio de la Institución.

Formaron parte de estas colecciones iniciales, los libros aportados por Gabriela, los álbumes con recopilación de artículos de prensa de distintas ciudades del país relativas a ella, que había juntado en vida Emelina Molina Vda. de Barraza, un cuadro con la imagen de Gabriela donado por el Diputado Raúl Marín Balmaceda, un catre que ocupó Gabriela mientras permaneció en la localidad de El Molle y que fuera donado en 1950 por Rigo-



Vitrina con objetos personales de Gabriela Mistral. Atrás, sobre silla, tabla de madera donde Gabriela escribía. Donación Doris Atkinson.

berto Mery, algunas fotografías y un par de retratos de Gabriela aportados también por la propia Emelina.

Los objetos patrimoniales, cartas, fotografías, se fueron incrementando paulatinamente con donaciones efectuadas por particulares. En ese aspecto destaca el aporte efectuado por Isolina Barraza de Estay.

Un aumento sustancial en el número como en la variedad de los objetos de carácter patrimonial de las colecciones del Museo se produce con la llegada de una parte de lo que algunos han llamado “el legado”. Este legado corresponde a la generosa donación que hiciera Doris Atkinson, sobrina y heredera de Doris Dana, al Estado chileno en el año 2007. Doris Atkinson estipuló que los objetos que no fueran manuscritos originales, correspondencia o documentos, formarían parte de las colecciones del Museo Gabriela Mistral de Vicuña, incluyendo los libros de la biblioteca personal de Gabriela que mantuvo en EEUU hasta la fecha de su muerte, en 1957.

Durante los 10 años que vivieron juntas Doris Dana y Gabriela (1947-1957), Doris se encargó de juntar y ordenar la memorabilia de Gabriela, por lo que la mayor parte de los objetos estuvieron en Santa Bárbara (Anapamú N°729) y Roslyn Harbor (Spruce N°15) New York.

Entre los objetos que acompañaron a Gabriela en su deambular por América y Europa, un grupo de ellos pertenece a su vida íntima, y son los que nos permiten hoy en día dimensionar la simpleza y austeridad de la vida de Gabriela; entre ellos encontramos un retrato enmarcado de su madre, doña Petronila Alcayaga, el cual la poetisa disponía en su velador, mantuvo siempre cerca su grupo de libros de estudio y unas monedas que coleccionaba su querido sobrino Yin Yin (Juan Miguel Godoy) quien se suicidara en Brasil en 1943. Con especial devoción guardó un libro de clases que utilizó su padre en la escuela de La Unión (hoy Pisco Elqui) y que le fuera obsequiado por las autoridades de la época. Esta valiosísima colección de objetos de distinta índole y procedencia, de algún modo u otro, nos acerca y devela ese pequeño mundo íntimo que tanto protegió de la mirada ajena. Objetos que van desde esos pequeños y curiosos envoltorios que contienen tierra de su amado valle de Elqui a los estupendos grabados que hiciera André Racz y que fueron publicados en el libro “Poema de las Madres”.

Dentro de la colección del Museo existen una serie de objetos que Gabriela recibió a lo largo de su vida, en los múltiples viajes que realizó tanto dentro de Chile como en el extranjero, entre ellos algunos mates de plata que le obsequiaron en sus visitas a Chile y “la maternidad”, una bellísima escultura en piedra de la “boliviana genial”, Marina Núñez del Prado. Guardó algunas



Niños utilizando pantalla táctil del Museo.

artesanías confeccionadas en cerámica y otras muy finas en tejido a telar que le hicieron indígenas en sus múltiples estadias en México. Con celo conservó un hermoso mantel bordado que se le había hecho entrega en su “Patria Chica” de Montegrande.

Dentro de la colección bibliográfica patrimonial, destaca la primera edición del Canto General, realizada en el año 1950 en México, autografiada por el autor, Pablo Neruda. Encontramos el Evangelio con notas y comentarios de su puño y letra, Los Salmos del Rey David, varias obras de teosofía de la Irlandesa Annie Besant, la filosofía Rosacruz de Max Heindel (miembro del Colegio Cósmico de la Gran Logia Blanca), publicaciones sobre meditación ocultista, Ramacrishna, o El Bhagavad Guita, llamado también el Canto del Señor o el Mensaje del Maestro. Lecturas que nos muestran el interés, la riqueza y complejidad de su mundo interior. Aparecen también libros de aves, la naturaleza y algunos muy curiosos de origami o biorritmo.

Entre los casi mil libros que pertenecieron a Gabriela y Doris Dana, que recientemente Doris Atkinson envió a Chile y hoy forman parte de nuestras colecciones bibliográficas patrimoniales, destacan obras de: Rilke, Emerson, Tagore, Martí, Maeterlink, Dostoevsky, José Vasconcelos, Miguel de Unamuno, Jacques Maritain, Rubén Darío, Eduardo Frei, Victoria Ocampo, Esther de Cáceres. Como lo afirma la propia Doris Dana, auto-

res preciados y entrañables para Gabriela, quienes le nutrieron su espíritu.

Testimonio de su vida diplomática son los timbres y membretes que utilizó en su correspondencia oficial. Lo son también los muebles del Consulado de Rapallo y Nápoles que utilizó durante su permanencia en esas bellas ciudades de Italia.

Finalmente, podríamos afirmar que el sueño de ese grupo de hombres y mujeres entusiastas y visionarios que se juntaron en 1935 en Vicuña, Valle de Elqui, valle que acunó a la pequeña Lucila de María en su más tierna infancia, hoy se ve realizado. Después de 75 años de acontecido ese hecho, Vicuña cuenta hoy en día con un renovado Museo y una museografía de primer nivel, comparable con cualquier museo de las urbes o ciudades modernas. Esperamos con ello poder contribuir a la difusión del legado de ésta, nuestra Premio Nobel, hija de nuestra tierra y ciudadana del mundo. **m**

Rodrigo Iribarren es Director del Museo Gabriela Mistral de Vicuña.

CONSIDERACIONES DE DISEÑO SOBRE EL MUSEO GABRIELA MISTRAL DE VICUÑA

Francesco di Girolamo Quesney

Desde el punto de vista del diseño, un museo es un lugar pensado para albergar y exponer visualmente la memoria, ancestral o inmediata. Y puesto que la memoria cambia con las generaciones y las interpretaciones, también es un espacio dinámico, interactivo y multisistémico. Quien accede a los museos lo hace desde su cultura personal y por ello, un museo es un lugar que es interrogado. Un museo es un lugar en el que habitualmente se baja la voz, porque se está ante algo. Un museo debiera ser un signo de algo. Un signo de los tiempos y de cierto tipo de memoria, cuyo lenguaje expositivo debiera imbuir al visitante en una experiencia, en un panorama visual y conceptual cada vez más contemporáneo que contenga los lenguajes de nuestro tiempo y hable respecto del ser del hombre y de su memoria colectiva y local.

Dicho esto, enfrentarse a la creación de un diseño expositivo en un espacio expositivo, obliga a tener primero, una visión y una lectura especial sobre el tema. Ver cómo desde una primera idea o atisbo inicial, a partir de algo que se ha entrevisto como aspecto sustancial e inherente, se concibe y se ordena un guión formal específico que además determina un orden específico en el espacio. En este caso, el espacio museográfico entendido como una totalidad interior y exterior, para el Museo Gabriela Mistral de Vicuña. En este punto surgen todas las preguntas... ¿Cómo entender esto y “entrar” en el encargo? ¿Quién era Gabriela Mistral? ¿Qué nombra su poesía? ¿Cómo fue su vida? ¿Cuál es la esencia del Valle del Elqui? ¿Qué es un museo dedicado a la poesía? ¿Cómo concebir y en torno a qué ordenar un proyecto museográfico temático, dedicado a la vida y obra de la poetisa Gabriela Mistral? ¿Cómo definir un concepto claro y potente

que permita definir un curso de trabajo y a la vez, organizar el espacio, el equipamiento y la gráfica, dándoles un sentido y una estructura total?

Respecto de estas interrogantes, puedo decir que la percepción y el descubrimiento más importante para mí de su persona fue la de su extrema inteligencia, en el verdadero sentido de la palabra. Su conciencia, su espiritualidad intensa y abierta, su cultura cosmopolita, su dependencia emocional del hecho Latinoamericano y también, una cierta anticipación de los tiempos, como mujer y como ser humano. Me impresionó su trayecto desde la precariedad del pueblo de Montegrande en 1889, su paso sufrido y brillante por el mundo como una mezcla de cultura, cosmopolitismo y despojo pueblerino, su sinceridad, lucidez y falta de pretensión para nombrar y decir lo que debería ser dicho o nombrado; hasta su muerte en el Nueva York de los años 50, centro de la cultura moderna.

Luego, vino la interpelación al árido paisaje que la vio nacer, a su palabra poética y a su prosa, a los relatos que tejieron su niñez, a ciertas imágenes y pertenencias, a la itinerancia permanente. A raíz de esto, llegué a establecer tres consideraciones fundamentales:

I. EL PAIS

Chile no tiene extensión en el sentido de un área plana, como la tiene por ejemplo Rusia, Francia o Brasil. La extensión de Chile es una larga línea “recta” de 5000 km., flanqueada por el muro impresionante de la Cordillera de los Andes. Chile es el borde



de occidente, el borde más austral del mundo, un largo borde al final del continente americano enfrentado a la extensión móvil del Océano Pacífico, el más vasto del planeta.

II. EL VALLE DEL ELQUI

Un gran corte profundo y estrecho entre los cerros que se levantan desnudos recortando el cielo límpido con la línea de sus cimas. Abajo al fondo, el verdor regado por el hilo de agua que baja. A media altura, el sinuoso y polvoriento camino que recorre el flanco de los cerros, a cuyo borde se arriman caseríos, aldeas y pimientos.

"No existen las ciudades de Chile; existen las tres aldeas míseras del valle del Elqui en las cuales me crié, sobre todo Montegrande".

III. GABRIELA MISTRAL

Desde muy pequeña, su vida queda marcada por el dolor interior, el desencanto, la incompreensión, la falta de criterio y sobre todo, por el desamor. De alguna manera, ella se convierte en una herida que habla y su poesía aparece como la huella de ese dolor que canta e interpela: "Yo he tenido una vida muy dura". Su voz y su lenguaje son la Poesía, la Palabra. Esa que escribe con lápiz a mina inclinada sobre la tablilla, en el gesto más íntimo y solo que se pueda imaginar: "Yo escribo sobre mis rodillas y la mesa de escritorio nunca me sirvió de nada, ni en Chile, ni en París, ni en Lisboa." A partir de estas tres consideraciones, se establecen como conceptos radicales y fundacionales:

- *El país entendido como un largo*
- *El valle del Elqui entendido como un surco zigzagueante*
- *El dolor entendido como una cicatriz en el alma*

Como estas tres relaciones conceptuales tienen su expresión en lo lineal, el concepto formal que domina todo el proceso de diseño de la propuesta para el Museo, es *la línea*.

Una vez definido el concepto inicial, había que ver cómo podía llegar a ser usado como un elemento ordenador que permitiera iniciar los trabajos de diseño en toda su amplitud y diferentes escalas. Entonces, sobre el mapa geográfico del sector de Vicuña, tracé una línea recta uniendo el punto de la tumba de GM en Montegrande (su origen), con el punto del Museo en Vicuña (su memoria). Del trazado de esta línea, surgió el eje Montegrande-Vicuña con un ángulo determinado. Esta línea resultante fue trazada -respetando el mismo ángulo- sobre el total del terreno del Museo, atravesando todos sus espacios exteriores e interiores, desde la vereda hasta el fondo de la arboleda. En este dibujar sobre el plano, la línea fundacional apareció como una diagonal. Y es esta diagonal, la que se convierte en el verdadero eje fundacional formal, que permite iniciar la intervención en la totalidad del museo, como un diseño que se supedita a este eje, dando cuenta de la relación fundamental y poética entre memoria y origen. Es en este atravesar el espacio total de lo existente, que este trazado único que surge de esta línea, enlaza y define una serie de situaciones, cuyas intervenciones toman un lenguaje de diseño particular. Estas situaciones son:

A. La réplica de la casa natal de la poetisa

El adobe contra el suelo. A esta réplica, se le respeta su lenguaje de adobe y suelo apisonado y que no se toca. Lo que se hace, es diseñar un suelo-bandeja, que al ser de piedra negra recorta

la casa y la expone suspendiéndola por contraste, mostrándola unitariamente como un elemento expositivo. A este suelo negro, se le da una torsión que se contrapone al emplazamiento de la casa natal y se le alinea con la diagonal general.

B. El patio de acceso

El lugar de lo público y las ceremonias, cuadrado y austero a pleno sol. Se diseña un gran parrón de pilares y vigas diagonales de madera, que recupera el ritmo y la sombra de los viñedos. Una altura transparente y cálida sobre las graderías. Concebido además, para “dejar pasar” el largo cielo del Elqui hacia el suelo de la plaza de acceso, donde la línea se vuelve un bajorrelieve lineal a ras de piso, que muestra las estrellas del cielo del Elqui atravesando la vía láctea junto a los nombres de las 42 ciudades donde vivió Gabriela Mistral, desde Montegrande a New York. ¿Porqué no lucir el hecho geográfico, cuando menos, que es el hecho indiscutible que tenemos, el lote de gracia que Dios nos ha dado, y hacer volverse hacia nosotros el ojo, bastante disciplinado, del viejo mundo?.

C. Las salas del museo

En el espacio interior del Museo, el espacio de exhibición propiamente tal, esta línea aparece como una leve demarcación segmentada en el piso, que traza en piedra este signo original. Acorde a ello, se consideró la ortogonalidad existente del espacio interior y se le dio una torsión supeditada a la demarcación diagonal, potenciando el eje del trazado con el diseño e instalación de los cuerpos del mobiliario expositivo en el espacio. Este mobiliario fue constituido por dos rangos:

1. Lo que se refiere a la contención de los objetos. El espacio de los objetos se propuso como planos horizontales lineales y continuos, de superficie transparente y protectora, suspendidos visualmente del suelo.
2. Lo que se refiere a las imágenes y la palabra. La propuesta narrativa/visual está regida por dos conceptos articuladores: palabra y lugar. Planos verticales y transparentes, suspendidos en línea a media altura. Levedad, superposición y transparencia. Aquí se trabajaron temáticamente las imágenes de su infancia, de su paisaje, del continente americano. Los lugares donde vivió, enseñó, habló, escribió. Estas imágenes texturales que funden personajes y paisajes, aparecen acompañadas con las citas más relevantes de la obra mistraliana, como iluminación de su contenido.

El orden de lectura de estos paneles se estructuró temáticamente en seis aspectos:

- * *El origen y el valle del Elqui. La enseñanza y la educación*
- * *El americanismo y la cultura*
- * *La escritura y la pasión de leer*
- * *La obra poética*
- * *Gabriela, figura histórica relevante*
- * *Lo religioso*

D. Sala Albricias

Inicialmente dedicada a juegos manuales interactivos, esta sala hoy acoge la última donación Atkinson. Su particularidad es que contiene todo lo que Gabriela Mistral atesoró y trasladó por los lugares donde vivió. Es una suma de objetos casi irrelevantes pero cargados de significado, cosas pequeñas, íntimas, especiales, impregnadas de cotidianeidad, que tuvieron tanto significado para ella. En su conjunto, conforman una instalación del destierro. ¿Cómo mostrar un reguero de recuerdos? Se diseñó un mobiliario semiescalonado y lineal, transparente y suspendido, que termina enfrentado a un gran volumen vertical de vidrio. Espacio semicerrado que da cuenta de la ausencia de la poetisa: una silla de colegio vacía, sobre la cual se apoya la tablilla donde ella escribió la mayoría de sus poemas, silla que descansa sobre un vidrio apoyado en un plano de tierra de Montegrande.

E. Plaza de la Memoria

En el espacio externo posterior del Museo, en su "patio de atrás", bajo los árboles del huerto originario, en el lugar más calmado y recogido, esta línea fundacional toma la forma de un surco que hunde su cauce en la tierra, rematando en un círculo de adoquines, plaza del encuentro a cielo abierto.

G. Biblioteca

La voluntad póstuma de Gabriela Mistral respecto de que todos sus libros fueran donados a los niños de Vicuña, es lo que da origen a la Biblioteca. Ésta se concibe a continuación del volumen de servicios y sala de conferencias, respetando el lenguaje arquitectónico original del total del Museo basado en la piedra y la carencia. Se diseña como un solo espacio limpio y transparente que mira hacia los jardines posteriores, con lucarnas para la luz natural, un mesón de atención en obra, una gran estantería para la colección de libros y elementos de consulta multimedial para los niños. **m**

Francesco di Girolamo es Diseñador, Museografía MGMV.

Biblioteca Museo Gabriela Mistral de Vicuña: *Resguardando el legado de Gabriela y promoviendo la lectura*

Cynthia Suárez

Bibliotecaria del Museo Gabriela Mistral de Vicuña

Inaugurada en diciembre del 2009, la nueva Biblioteca del Museo Gabriela Mistral de Vicuña, se construye con la finalidad de albergar, conservar y difundir la biblioteca personal de Gabriela Mistral Aquella que conservara hasta sus últimos días en su casa de Santa Bárbara en los Estados Unidos y que pertenece al legado Mistraliano, entregado al Gobierno de Chile en el año 2007, por Doris Atkinson. Constituida por más de 1.500 volúmenes y una variedad de temáticas, donde principalmente destaca la literatura, esta colección bibliográfica de carácter patrimonial, se enriquece más aún, ya que una cantidad significativa de estos volúmenes, están subrayados por puño y letra de su lectora, Gabriela, quien utilizaba un particular lápiz mina de color azul para destacar aquello que le interesaba o llamaba su atención, por lo tanto, con sólo leer lo subrayado u/o anotado; el curioso, el investigador o la bibliotecaria, pueden hilar, entramar y entender el pensamiento de Gabriela.

La Biblioteca posee además otros fondos bibliográficos importantes: la colección que Doris Dana entregó al Barnard College y que Doris Atkinson envió recientemente a Chile, la biblioteca personal que acompañó a Gabriela hasta los años 30 en La Serena y formaron la primera Biblioteca Pública de Vicuña, su bibliografía, una serie de libros que hablan de la vida y obra de la Nobel y finalmente una importante colección bibliográfica infantil destinada a niños y niñas entre 0 y 12 años.

Claramente uno de los enfoques de esta biblioteca es el patrimonial, y como una necesidad surge otro enfoque, el público y social, aquel de servir a la comunidad y principalmente a los más pequeños, creando un interesante y enriquecido rincón infantil, con un objetivo claro, fomentar y desarrollar el gusto por la lectura en los más pequeños de la comuna, es decir niños y niñas.

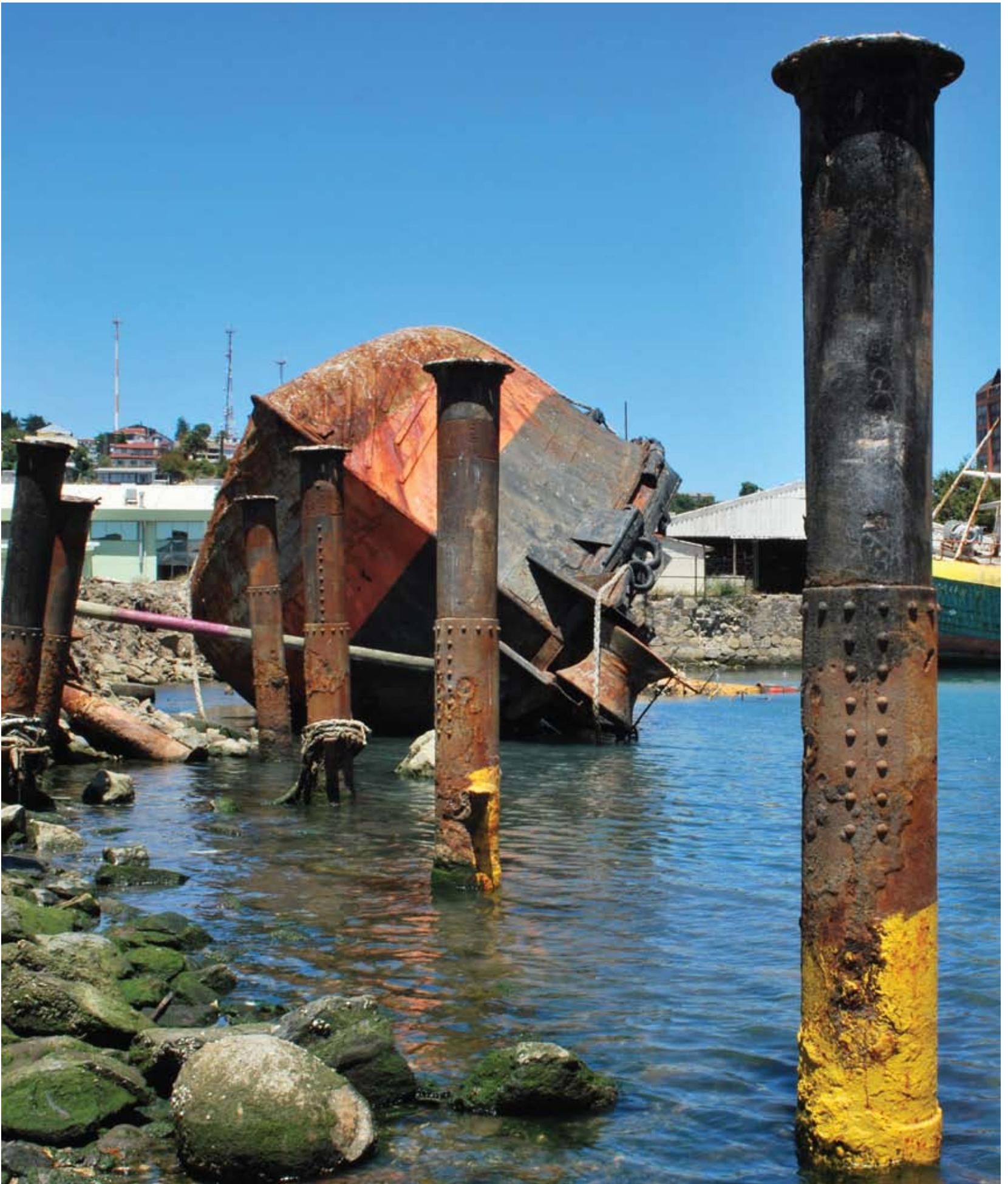
Con un año de funcionamiento, la Biblioteca se ha ido posicionando de manera positiva dentro de la comunidad, consolidándose como un espacio alternativo, para adultos, jóvenes y niños. Esta biblioteca de provincia, lentamente se ha ido transformando en un pequeño brasero, cobijando la curiosidad de los más pequeños que llegan tomados de la mano de sus madres o educadoras y se maravillan al mirar todo un sector de la Biblioteca dispuesto libremente para ellos. Gracias a la modalidad de estantería abierta y anaqueles apropiados para la altura de un niño, el pequeño usuario transita autónomamente entre la variedad de libros que existen, dejándole plena libertad para escoger sus lecturas. Se han tomado diferentes acciones, para lograr difundir y dar vida a esta Biblioteca, una de ellas consiste en la visita periódica y planificada de los jardines infantiles rurales de la comuna realizada en conjunto con el Programa Chile Crece Contigo, otra de ellas, es la visita a jardines infantiles, donde se les narran cuentos, para luego ser invitados a visitar la biblioteca, generando así una gran expectativa.

Finalmente, al alero de la biblioteca se ejecutan dos proyectos financiados por el Consejo de la Cultura y las Artes, Fondo del Libro, Línea Fomento de la Lectura, uno de ellos consiste en una biblioteca itinerante que visita algunas escuelas rurales de la comuna llevando una serie de talleres en relación al fomento de la lectura, la creación literaria y el préstamo de libros. El segundo denominado ¿Quién te prestó ese libro?, que consiste en un programa de educación en el uso de la biblioteca, destinado a niños de prebásica, el cual enseña a los más pequeños el cuidado e importancia de los libros, a través de actividades lúdicas, narración de cuentos, juegos, rondas y títeres. Gracias a estos proyectos, se han ido generando una serie de vínculos entre la comunidad, el Museo y su Biblioteca. **m**

*"La biblioteca de la provincia ha de volverse
"cosa viva" como un brasero".*

Gabriela Mistral.





● Estado del Monumento RAM Poderoso, a consecuencia del tsunami en la Bahía de Talcahuano.



RED DE MUSEOS VIII REGION DEL BÍO-BÍO Y SU ACCIONAR TRAS EL TERREMOTO

Marco Sánchez, Roxana Torres y Gloria Cárdenas

Desde el año 2001 el Museo de Historia Natural de Concepción, ha buscado consolidar la relación con los museos y desarrollar actividades asociativas en el ámbito de la VIII Región del Bío-Bío, donde uno de los hitos más relevantes consistió en la firma de un Acta con fecha 30 de agosto del año 2001 por representantes de 16 instituciones regionales con el fin de constituir la Coordinación de Museos de la Región del Bío-Bío, “con el propósito de cooperar en los diferentes ámbitos de la museología regional, reconocer y fortalecer el conjunto heterogéneo de los elementos que conforman el patrimonio histórico y cultural de la región del Bío-Bío”.

Posteriormente la gestión de Patricio Pincheira, Gerente de Marketing Circuito Lota Sorprendente, da como resultado un proyecto del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART), que contó con el apoyo de Fundación Chile. Este proyecto hizo posible una segunda convocatoria de instituciones museales, aumentando a 19 el número de participantes. Esta acción consolidó un nuevo paso para articular los museos de la región, enunciando que “nuestra principal preocupación consiste en que la comunidad nacional e internacional valore nuestro patrimonio cultural y ambiental, a través de muestras organizadas con creciente calidad”, sustentado bajo la premisa de que “en la región del Bío-Bío existen ambientes propicios e interrelacionados que permiten valorar sus activos ambientales, su historia,

desarrollo social, cultural y artístico”. El proyecto logró además editar un primer catálogo impreso denominado “Red de Museos. Región del Bío-Bío”.

Una tercera instancia está constituida por el proyecto Base Musa o sitio web de las Redes de Museos en Chile. El proyecto comprende un sistema de información o catastro de museos en línea, que tiene hasta ahora como objetivo principal reunir y difundir, por medio de este sitio, la mayor cantidad de museos en Chile, sin distinción. El Museo de Historia Natural de Concepción asume el papel de coordinador a nivel regional de este proyecto, con el apoyo de la Subdirección de Museos-DIBAM, la que actúa como patrocinador del proyecto Base Musa. Se tiene presente que este sitio ha sido creado para servir como un espacio de coordinación y difusión de las redes y los museos.

Gracias a todas estas gestiones previas, la propuesta Base Musa, encuentra un escenario propicio y se empieza a desarrollar con fuerza a partir del año 2006, implicando un nuevo desafío para el personal de los distintos museos de la región. Sus esfuerzos permiten intensificar y ampliar la búsqueda en el territorio, logrando aumentar a 40 los museos identificados en la región e incorporar a 33 de estos a la Base Musa, que hoy se pueden visualizar a través de su página web; datos que reflejan que hay instituciones que restan aún por integrarse a esta red.



Objetos arqueológicos caídos en el interior de una vitrina. Museo de la Alta Frontera, Los Ángeles.

En este entorno de Red se encuentran los museos del Bío Bío cuando ocurre el gran terremoto, magnitud 8,8, del 27 de Febrero a las 03:34 a.m. en la zona central de Chile. El terremoto se originó debido al desplazamiento súbito de la placa de Nazca bajo la placa Sudamericana, en un área que se extiende aproximadamente desde la Península de Arauco por el sur hasta el norte de Pichilemu, cubriendo unos 450 km de longitud en dirección prácticamente norte sur, por un ancho de unos 150 km. Un fenómeno natural, que pone a prueba la fortaleza y trascendencia de la iniciativa Red de Museos en el nivel regional, demostrando un valor inapreciable, que permitió incorporar nuevos museos a la red y recolectar información sobre los daños en los Museos y situaciones de emergencia pos terremoto, en base a una red que había alcanzado niveles importantes de consolidación.

El Museo como coordinador y su extensa red de contactos institucionales e interpersonales, permitió generar una base de datos e información confiable para ser provista en el nivel regional y nacional, en relación a la situación de los Museos y su patrimonio. Se desarrollaron además acciones que permitieron ejecutar los primeros diagnósticos por parte del Centro Nacional de Conservación, Consejo de Monumentos Nacionales y Subdirección de Museos y brindar asistencia técnica a instituciones en emergencia como los Museos Hualpén y Stom.

El Museo de Historia Natural de Concepción logró un conjunto de informes de primera fuente, preparados por los propios museos, que contienen valiosa información testimonial. Algunos de sus fragmentos son reproducidos a continuación:

“El museo en sí, cosa mínima, la muralla de piedra se derrumbó”
(Museo Voces y Rostros de Cobquecura).

“El terremoto no produjo grandes pérdidas patrimoniales al Museo Arrau. Del patrimonio de Arrau sólo se quebró algo de vajilla (2 unidades). Por supuesto que cayeron algunos estantes con libros y algunos artículos quedaron esparcidos por todos lados, pero... recuperables. En cuanto a la infraestructura, el Museo resistió bien. Se quebraron 3 grandes ventanales y el acceso al segundo piso, que también es de vidrio, quedó inutilizado y debió ser removido”
(Museo Arrau).

“Acá tenemos malacología entomología y colección húmeda (fetos, hongos) que no sabemos cómo tratarlos por la formalina tetracloruro naftalina que hasta la hora hay un olor denso y no sé si es tóxico”
(Museo de Ciencias Naturales de Chillán).

“Le comento que sólo sufrimos algunos rompimientos de vitrinas, y problemas con algunos sobremarcos de algunos dioramas. Además



Detalle de los daños provocados en el edificio del Museo Minero Puchoco-Schwager.

sufrimos algunas grietas y desprendimiento de materiales, en los muros, y deslizamiento de algunas tejas en el techo”
(Galería de la Historia de Concepción).

“El edificio destinado para el área de exhibición sufrió daños menores: murallas agrietadas que afortunadamente no eran de carácter estructural, pero sí se dañaron vitrinas, se quebraron muchos objetos, se desprendieron los soportes de las vitrinas, hubo mucha quebrazón de vidrios, más de la mitad de un total de 30 vitrinas”
(Museo Geológico Universidad de Concepción).

“Nuestro centro está funcionando en forma normal. Ya restablecimos el cerco de pandereta que se cayó con el terremoto. Se recubrió con tres retablos”
(Centro cultural Curarrehue).

“Sólo perdimos una pieza y estamos cerrados por una muralla de Catedral que podría estar en mal estado. Así que esperamos abrir luego”
(Museo de Arte Sagrado).

“Pasada la situación de emergencia y luego de los trabajos de rescate, documentación y protección de la colección se evaluaron los daños, los que se estiman en un 30 % del total de las piezas”
(Museo Hualpén).

“Luego de una completa inspección de los edificios principales y de los espacios educativos, podemos informar que el recinto no tiene ningún daño en sus dependencias ni en los espacios educativos”
(Parque Jorge Alessandri).

“En el Parque Isidora Cousiño, los casos más graves se registran en la casa “Jacarandá”, construcción de madera que data de 1870 y que funciona como museo; el Observatorio Meteorológico, de madera y tallados de principios de 1900... La mina Chiflón del Diablo sufrió daños en un conjunto de edificios de madera ubicados en su acceso... El pique minero, que se interna bajo el mar a 850 metros de profundidad, no sufrió daños. En Chivilingo, el edificio de la primera central hidroeléctrica de Chile, declarado Monumento Nacional, tiene agrietamientos en todos sus muros de mampostería de piedra”.
(Proyecto Lota Sorprendente).

“Respecto al Museo, está dañado estructuralmente y aún no es posible su uso por lo que las piezas más delicadas fueron embaladas y guardadas en un recinto adecuado para su resguardo”.
(Museo de Rere).

“La Sala Pedro Luna, Pinacoteca, Sala O'Higgins y oficinas administrativas incluyendo Biblioteca Municipal que se encuentran en



Detalle del daño en la colección de loza del Museo Pedro del Río Zañartu, Hualpén.

el edificio Libertador Bernardo O'Higgins, se encuentra con daños y en evaluación, no está habitable"
(Museo Alta Frontera Los Ángeles).

"El terremoto destruyó el espacio físico del Museo, además algunas esculturas, pero el patrimonio cultural gráfico se salvó, al igual que otras piezas patrimoniales"
(Museo Nacimiento).

"Nuestro Museo sigue resistiendo estoicamente a los temblores. Lo que más nos preocupa es que luego de cada temblor se corta la luz y quedamos sin comunicación. De la colección no hemos tenido bajas ni deterioro, tanto en la muestra permanente como en el depósito"
(Museo de Cañete).

"Tuvimos sólo destrucción de vitrinas y en cuanto a los objetos patrimoniales que se resguardan, en un 90% soportaron de buena manera la embestida del sismo"
(Museo de Arauco).

"Felizmente debo decir que nuestro espacio no sufrió daños por lo que estamos trabajando sin problemas"
(Museo Curanilahue).

Una mención especial merece el Museo del Sindicato de Pescadores de Llico (Museo Marino), completamente arrasado y desaparecido por efecto del Tsunami. Este Museo, si bien no alcanzó a formar parte de los museos inscritos en Base Musa, ya había sido contactado y recibió visitas a sus dependencias, de parte de los coordinadores de la Red, desde el año 2008.

De acuerdo a los datos obtenidos en Red, para el 30 de mayo, Día del Patrimonio Cultural de Chile, los museos que, por diversos motivos, no pudieron ser abiertos a público, correspondieron al: 60% en la provincia Ñuble, 80% en la provincia de Bío-Bío, 57% en la provincia de Arauco y el 55% en la provincia de Concepción.

En agosto del año 2010 el trabajo en Red permitió consolidar un primer cuadro resumen de la situación de los museos que se reproduce a continuación:

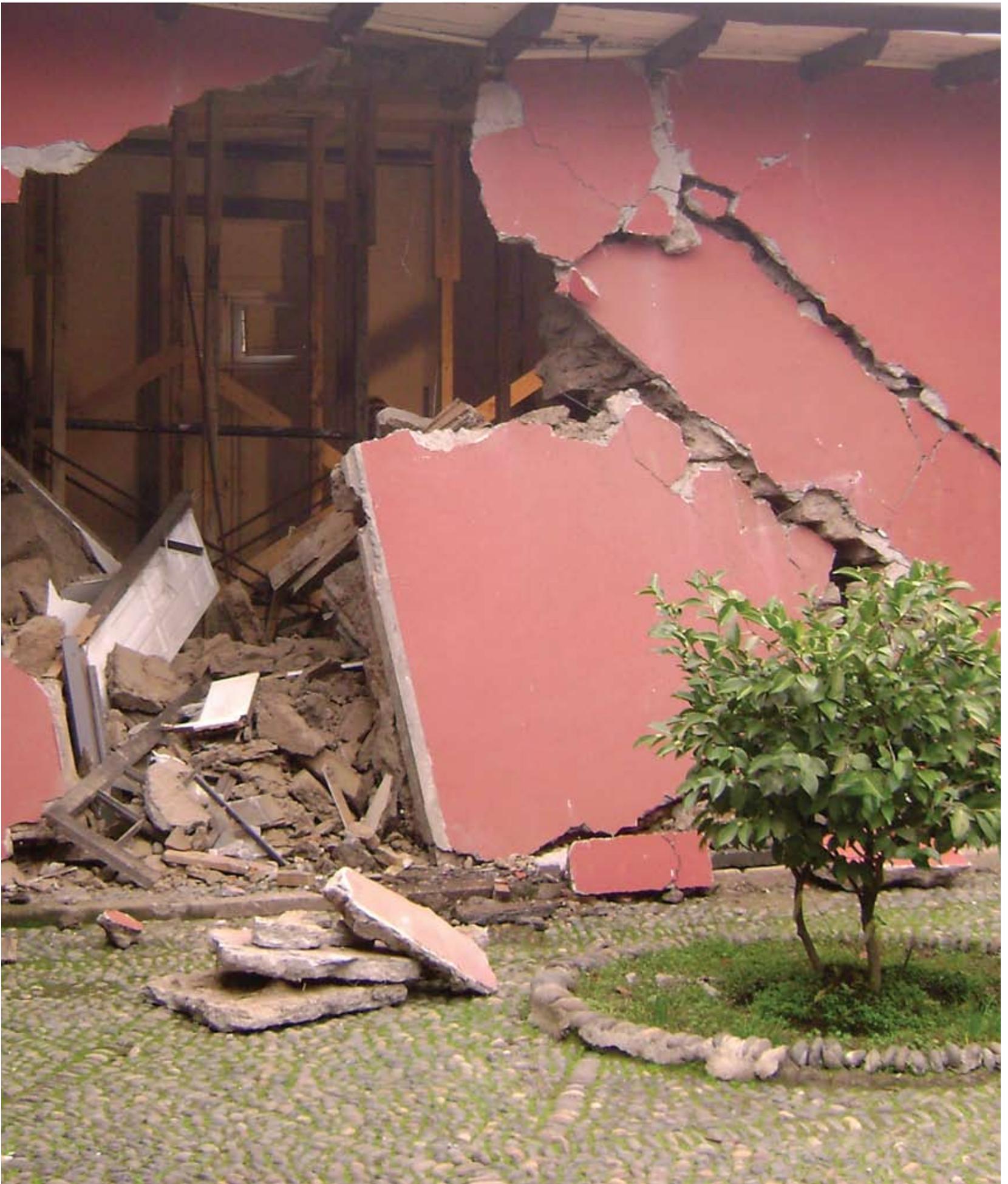
	Daño Infraestructura	Daño Colecciones	Desaparecido	Sin Daños	Cerrados
Museos VIII Región					
PROVINCIA DE ÑUBLE					
Santuario Cuna de Prat *	●				●
Museo San Francisco *	●				●
Museo Municipal de Historia Natural de Chillán		●			
Museo Claudio Arrau *				●	
Museo Náutico El Chinchorro	●				●
Museo Internacional de la Gráfica *				●	
Museo San José *		●			
Museo Municipal de Bulnes *	●				●
Museo Rostros y Voces de Cobquecura *	●	●			●
Museo Casa Colonial de San Nicolás *				●	
PROVINCIA DE CONCEPCIÓN					
Galería de la Historia de Concepción *	●				
Museo de Arte Sagrado UCSC *	●	●			
Pinacoteca Casa del Arte, UdeC				●	
Museo de Historia Natural de Concepción *				●	
Museo Regimiento Chacabuco *				●	
Museo Geológico "Lajos Biró", UdeC *	●				
Monitor R.H. Huáscar *				●	
Museo Parque Pedro del Río Zañartu *	●	●			●
Monumento R.A.M. Poderoso *	●				●
Museo Stom *	●	●			●
Centro de Cultura Tradicional Curarrehue *	●	●			
Parque Jorge Alessandri				●	
Museo Minero Puchoco-Shwager *	●	●			●
Museo Histórico de Lota *	●	●			
Mina Chiflón del Diablo *	●				
Museo Interactivo Big-Bang *	●				●
Parque de Lota Isidora Cousiño *	●	●			●
Central Chivilingo-Lota	●	●			●
PROVINCIA DE BÍO-BÍO					
Museo de la Alta Frontera *	●				●
Museo Municipal de Rere *	●				●
Museo Ferroviario de San Rosendo	●				●
Museo Lugar de Encuentro el Pewen de Ralco *				●	
Museo Histórico Cultural Antuhenu *					●
PROVINCIA DE ARAUCO					
Museo Sindicato Pescadores de Llico			●		
Museo y Archivo Histórico de Arauco *					●
Museo Mapuche de Cañete *				●	
Centro Cultural Dun Wun We *				●	
Museo Tamaya *		●			
Centro Cultural y Ecológico Tamy Mapu *	●				●
Museo Minero Histórico Paleontológico *				●	

(*) Museos adscritos a www.basemusa.cl

Al mes de diciembre 2010 los datos generados en Red indican que el 57% de los Museos de la Región del Bío-Bío están abiertos al público. **m**

Marco Sánchez es Director del Museo de Historia Natural de Concepción.

Roxana Torres y **Gloria Cárdenas** son profesionales del Museo de Historia Natural de Concepción.



● Patio interior Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca tras el terremoto.



LA RECONSTRUCCIÓN DE LOS MUSEOS DEL MAULE

Alejandro Morales Yamal

LOS MUSEOS DEL MAULE, CONSERVADORES Y PROMOTORES DEL PATRIMONIO REGIONAL

La Región del Maule, era el cuarto territorio que contenía más museos estatales a nivel nacional, dependientes del Ministerio de Educación, de carácter regional y local: (a) el Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, (b) el Museo de Arte y Artesanía de Linares y (c) el Museo Histórico de Yerbas Buenas. Cada uno de ellos situados en tres Monumentos Históricos Nacionales protegidos.

A los anteriores se sumaban otras iniciativas que pretendían consolidarse como verdaderos Museos Locales: eran los casos del Museo de Vichuquén, el Museo Histórico de Curepto, el Museo Bomberil de Talca "Benito Riquelme", el Museo de Arte Religioso Colonial Manuel Larrain (Villa Cultural Huilquilemu), el Museo Histórico de Villa Alegre, el Museo Antropológico y de Arte Rupestre de Colbún, el Museo Arellano de Empedrado, el Museo Municipal de Constitución, el Museo Histórico de Cauquenes y el Museo Guadalupe del Carmen situado en Chanco. Hay que considerar, también, que coincidentemente se localizan en medios territoriales patrimoniales que reflejan parte de la Historia e Identidad Regional.

EL TERREMOTO DEL BICENTENARIO, SACUDE A LOS MUSEOS LOCALES

Hasta el 27 de febrero del 2010, estos 13 Museos público-privados del Maule, conformaban una oferta real de Turismo Cultural de intereses especiales, que atendían en su conjunto a más de 100

mil turistas de todo el mundo y que funcionaban más de 360 días al año. Dichos Museos, almacenaban aproximadamente 15 mil piezas de colección, de las cuales un 40% se exhibía en forma permanente.

Sin embargo, el terremoto provocó serios daños en la infraestructura de dichas instituciones culturales. El Museo Guadalupe del Carmen (Chanco), el Museo Histórico de Cauquenes, el Museo Histórico Religioso de Curepto y el Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca tienen graves problemas estructurales en sus construcciones. Más leves son los daños de las casonas que albergan al Museo de la Villa Cultural Huilquilemu, el Histórico Museo de Yerbas Buenas y el Museo local de Villa Alegre (3 monumentos históricos nacionales).

Pese a la destrucción de los edificios patrimoniales, en la gran mayoría de los museos, sus colecciones y bienes culturales no sufrieron muchos daños; en donde la pérdida (destrucción total) fue casi mínima. Es decir, los antiguos inmuebles de adobe "no soportaron" el fuerte movimiento telúrico pero sí sus objetos patrimoniales de colección.

Caso aparte, es la situación del Museo de Sitio "Cuevas de Quivolgo" en Constitución, que había sido abierto en forma reciente, pero que quedó gravemente afectado en sus instalaciones —pasarelas, señalética y miradores— por el consiguiente terremoto y posterior tsunami en la "perla del Maule"; como así mismo su Centro de Visitantes en el mismo lugar.

Hoy en día sólo atienden público cuatro museos: el de Vichuquén, el Bomberil de Talca, el Museo Histórico de Empedrado y el renovado Museo de Arte y Artesanía de Linares (inaugurado el 4 de junio de este año 2010).

A esto hay que sumarle la Casa del Arte-Galería “Gabriel Pando”, el Centro de Extensión y la Pinacoteca de la Universidad de Talca y el nuevo Museo de Automóviles Antiguo en Curicó.

LA RECONSTRUCCIÓN DE LOS MUSEOS DEL MAULE

Ya han pasado varios meses del terremoto y han surgido muchas iniciativas –de diversa índole y magnitud– que han permitido reponer y rediseñar la recuperación de estos espacios culturales locales.

El Museo Histórico de Villa Alegre –específicamente el edificio que es Monumento Histórico Nacional–, fue restaurado rápidamente con recursos municipales, lo que ha permitido reponer las colecciones que contiene y reabrir a la comunidad; recientemente a mitad de año.

La villa cultural Huilquilemu “Hernán Correa de la Cerda”, que alberga a 2 museos temáticos: uno de arte religioso y otro folclórico y de artesanía está en proceso de “restauración” de su techumbre que cubre la antigua casona rural de más de 3 mil 300 metros cuadrados; esto para dar seguridad a las instalaciones y resguardar el patrimonio en su interior. Hay que recordar que Huilquilemu, es un inmueble que pertenece a la Universidad Católica del Maule (UCM) desde 1975 y que ha optado por postular a través de la Dirección de Arquitectura del MOP (Ministerio de Obras Públicas) a la etapa de “diseño” un proyecto que contempla estudios de diagnóstico y propuestas arquitectónicas como museográficas y de paisajismo para “poner en valor” a través de una intervención integral el MHN y el parque que lo circunda con sus colecciones en su interior. Esta iniciativa tiene un costo aproximado de 174 millones de pesos y que debería ser financiado a través del Programa de Restauración Patrimonial del BID (Banco Interamericano de Desarrollo), durante el año 2011.

Así mismo, el Museo Histórico de Yervas Buenas (casa del Brigadier Pareja), está iniciando sus trabajos de reconstrucción y remodelación estructural que también implican una “renovación museográfica” que permitirá abrir en el primer semestre del 2011.

Y finalmente el Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca, está hoy en día en la configuración de su nueva Planificación Estratégica 2010-2020 la cual dará los nuevos lineamientos y orientaciones a seguir durante dicho período.

LOS DESAFÍOS FUTUROS:

UNA OPORTUNIDAD POST TERREMOTO

En el siglo XXI, hay que plantear que estos espacios museales contienen piezas “únicas” de colección –de carácter histórico, arqueológico, artístico– que representan la identidad colectiva e individual de la Región del Maule, asociada a estas construcciones antiguas que “vale la pena” reconstruir y restaurar –a pesar del alto costo técnico y financiero– que requieren de la protección y de la responsabilidad pública de nuestras instituciones de gobierno (regional) como de la filantropía privada. No obstante, también es el momento de “renovar” nuestros museos locales para proyectar en el tiempo nuestra frágil memoria histórica, construyendo y/o ampliando espacios culturales; usando diseños arquitectónicos innovadores e incorporando nuevas tecnologías de información (TICs) como soportes de novedosas exhibiciones y montajes de colecciones patrimoniales que permitan interactuar –cada vez más– con nuestros nuevos y diversos públicos –estudiantes, trabajadores y profesionales– para expandir sus conocimientos culturales y despertar en ellos, emociones y sensibilaciones en torno a nuestra “conciencia e identidad regional”.

Así pueden surgir en el futuro cercano algunos Museos locales, que son iniciativas lideradas por universidades, por el Consejo de Monumentos Nacionales y algunas entidades privadas como la Ruta del Vino de Curicó, siendo ejemplo de ello los proyectos de Museo de Sitio “Orígenes” en Tutuquén, el anhelado Museo del Vino y el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano. **m**

Alejandro Morales Yamal es Director Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca.

Conformación Mesa Patrimonio en Riesgo

Extracto resultados Mesa de Trabajo, Santiago 2010

A comienzos del mes de octubre del 2010 se llevó a cabo, en Santiago de Chile, la primera reunión de trabajo de la Mesa Técnica que asumirá el liderazgo del *Programa de Apoyo al Patrimonio Museológico en Situación de Riesgo o Emergencia de Ibero museos*.

Esta mesa, constituida por representantes de Argentina, Brasil, Chile, Ecuador, El Salvador, España y México, definió los objetivos y el plan de acción del Programa instaurado para la creación de mecanismos de protección y salvaguardia que garanticen la protección del acervo de los museos Iberoamericanos.

Objetivos generales/estratégicos

- Asegurar una continuidad en la reflexión y atención al patrimonio en riesgo.
- Establecer políticas de prevención a largo plazo, en coordinación con instancias regionales, nacionales e internacionales.
- Validar, considerar y articular la experiencia y la opinión técnica de los profesionales e instituciones de las áreas vinculadas en el cuidado y la conservación del patrimonio cultural (arquitectura, ingeniería, ciencia, seguridad) para la planificación en conservación preventiva y en casos de emergencia, incluyendo la identificación y prevención de posibles problemáticas que lo afecten.
- Fortalecer las acciones educativas para la identificación y apropiación del patrimonio, trabajando la memoria histórica de los desastres.
- Incorporar la gestión de riesgos en los procesos técnicos de instituciones con patrimonio mueble a cargo.
- Promover y articular capacitación en el área, para la creación de multiplicadores y nodos responsables.
- Favorecer el inventario y documentación del patrimonio museológico.
- Divulgar buenas prácticas de atención al patrimonio museológico en situación de riesgo en los ámbitos institucional, particular y técnico.
- Fomentar en la comunidad internacional una cultura de la cooperación y solidaridad.

Objetivos técnicos

CORTO PLAZO

- Crear una Red de contactos para la gestión de riesgos en la comunidad Iberoamericana, que incluya 1) una red especializada de todos los agentes implicados: órganos de gobierno (patrimonio, asistencia civil, planificación), Escudo Azul, asociaciones, asesores técnicos, voluntarios, otros 2) la identificación de riesgos en cada país.
- Ofrecer en el Portal Ibero museos un Fondo documental técnico que permita definir tipologías de problemas, responsabilidades y actuaciones, así como identificar las áreas con menor documentación. Incluirá también un documento que presente un protocolo mínimo para efectuar el diagnóstico general de riesgos, debilidades y maniobras de prevención y emergencia, a modo de sugerencia Ibero museos.

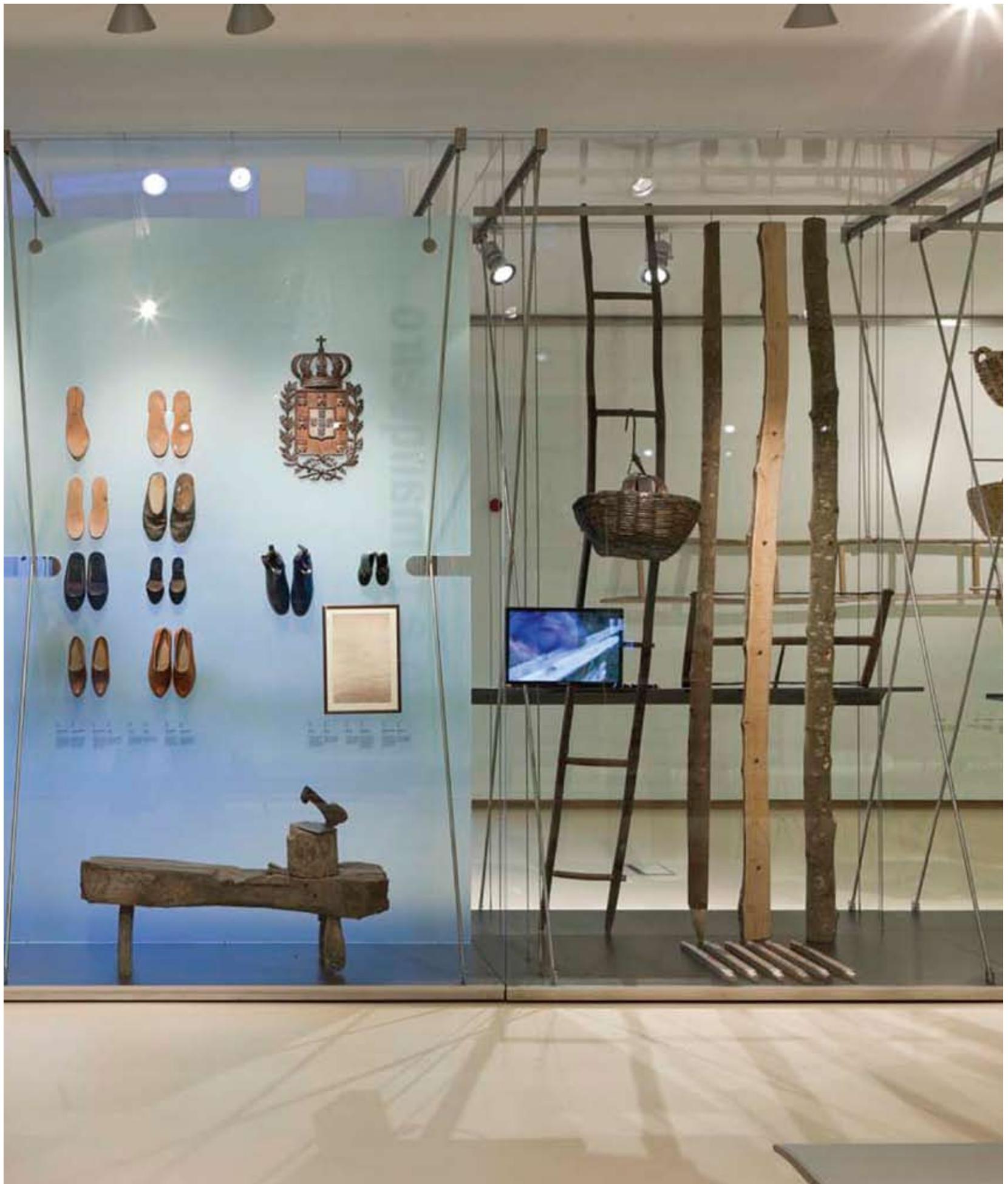
MEDIO PLAZO

- Ofrecer un sistema de asistencia técnica para la prevención y la actuación de emergencia en los países Iberoamericanos que la soliciten, coordinado por la Mesa Técnica del Programa y en base a la red especializada en cada país.
- Crear una línea de capacitación técnica en gestión de riesgos y en conservación preventiva adaptada a la región Iberoamericana, en coordinación con los puntos focales en cada país. Esta relación permitirá identificar temas y aspectos necesarios para completar el panorama integral del área, y las iniciativas relacionadas que se lleven a cabo en la región. Se propone una distribución de proyectos distribuidos regionalmente (Centroamérica, México, América del Sur y España y Portugal) y una perspectiva multidisciplinaria que contemple diferentes gremios profesionales (bomberos, anti-explosivos, asistencia civil, otros). Se estudiará cómo documentar los encuentros; para el ámbito audiovisual se propone extender la colaboración con el programa Televisión Educativa Iberoamericana (TEIB) para la retransmisión y la edición de los foros.
- Presentar una campaña de sensibilización por un patrimonio común Iberoamericano.
- Visibilizar buenas prácticas en el manejo del patrimonio en emergencia.
- Mapear con los puntos focales en cada país los trabajos de investigación y publicaciones existentes.
- Establecer criterios de evaluación de las acciones del Programa.

LARGO PLAZO

- Crear un Fondo de Actuación, en colaboración con entidades bancarias y articulado, si es posible, con otros fondos de la región. Se deberá estudiar cómo viabilizarlo administrativamente y financieramente.

Este Programa está coordinado por la Subdirección Nacional de Museos de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile y el Programa Ibero museos. **m**



● Museo Municipal Penafiel, Portugal.



RED PORTUGUESA DE MUSEOS: 10 AÑOS DE CAMBIO EN LA MUSEOLOGÍA DE PORTUGAL

Clara Frayão Camacho

CREACIÓN Y CONCEPCIÓN DE LA RED PORTUGUESA DE MUSEOS

En Portugal, país del sudoeste europeo, el aumento del número de museos constituye uno de los más significativos rasgos de la cultura contemporánea. Se trata de un movimiento con una gran expresión en las últimas décadas, más acentuado después de la vuelta a la democracia, en 1974. La iniciativa de la creación de museos se debe sobretudo a los municipios locales, a asociaciones y a entidades privadas.

Si el incremento del número de museos es la señal de relevantes deseos de preservación patrimonial y de una afirmación de identidad, no es menos cierto que en un país pequeño y con recursos limitados la creación de museos debería implicar la ponderación respecto de las motivaciones y de los objetivos que llevan a dichas decisiones, así como la capacidad de sostenibilidad futura y de dinamización social, educativa y cultural de las entidades museológicas. Al final de cuentas, el patrimonio cultural puede ser preservado y aprovechado de variadas formas y no siempre resulta obligatoriamente en la creación de museos.

A fines de la década de los 90, del siglo XX, la Dirección del Instituto Portugués de Museos (IPM), instituto creado en 1991, consideró que se hacía necesario mirar más allá del universo de los cerca de 30 museos dependientes de dicho organismo y extender la política museológica a la totalidad de los museos existentes en el país. La creación de la Red Portuguesa de Museos (RPM) fue la medida política considerada adecuada para

dicho efecto, precedida por la realización de una Encuesta a los Museos de Portugal (realizada en asociación con el Observatorio de Actividades Culturales), que permitió trazar el retrato de la situación museológica y hacer un levantamiento de los principales problemas y vulnerabilidades del sector.

De este modo, se creó en el año 2000 la Estructura de Proyecto de la Red Portuguesa de Museos, nuevo servicio, conformado por 6 técnicos, dotado de una gran autonomía y que depende de la Dirección del IPM. El mandato de esta Estructura consistía en la definición del modelo de la Red, en la elaboración de programas de apoyo financiero a museos, en la promoción de iniciativas de formación y en el establecimiento de formas de articulación con otras entidades.

El punto de partida fue basar este proyecto en una metodología de construcción colectiva, participativa y que incluyera a la comunidad museológica nacional. Para lograr este objetivo, se hizo un estudio del contexto internacional contemporáneo y un levantamiento de las experiencias anteriores en Portugal, lo que permitió establecer los cimientos del programa de trabajo para los museos de Portugal. De ello, se obtuvo un documento programático, enviado a todos los museos portugueses y que se discutió en cinco debates descentralizados en todo el país, con la participación de más de 500 asistentes. Esta metodología permitió impulsar consensos y consolidar un ambiente generalizado de entusiasmo frente al nuevo proyecto que se esbozaba para la museología portuguesa.

Así, a comienzos del año 2001, ya estaba definida la noción de *Red Portuguesa de Museos como un sistema de mediación y de articulación entre entidades de índole museal, con el objeto de promover la comunicación y de compartir, con vistas a la calificación de la realidad museológica portuguesa*. Esta acepción le imprime a la noción de red un amplio espectro de contenidos, al estar nutrida por dos vertientes complementarias: una “red de información”, que implica la diseminación de la información y el estímulo a la comunicación entre sus miembros y una “red física”, incluido el objetivo de calificación de los equipos y de articulación entre museos.

EJES PROGRAMÁTICOS

Teniendo como referentes principales el concepto que acabamos de enunciar y las necesidades de los museos visualizadas en los resultados de la Encuesta a los Museos de Portugal, se definieron inicialmente tres ejes estructurantes de las líneas de acción de la Red Portuguesa de Museos:

1. **Información**
2. **Formación**
3. **Calificación**

De estos ejes nacieron programas específicos que empezaron a ser desarrollados de manera regular desde 2001 hasta la fecha. Posteriormente se agregó un cuarto eje, el de la Acreditación de Museos.

El eje de la **Información** tiene por objetivo principal promover la divulgación sistematizada y regular las iniciativas de la Red Portuguesa de Museos y de las actividades de los museos integrados a ella. Para el logro de estos objetivos se crearon dos instrumentos de información: el sitio web y el boletín trimestral.

El portal del Instituto de los Museos y de la Conservación www.imc-ip.pt incluye información relativa a los programas e iniciativas de la RPM y de los museos integrados a dicha red, mediante fichas de caracterización de cada institución museológica.

El *Boletín de la RPM*, iniciado en 2001, es otro canal privilegiado de comunicación entre los museos, que se extiende hacia todo el medio museológico portugués, el cual ha adquirido un importante lugar como referencia. Ya son 36 los números publicados, con un tiraje de 3 mil ejemplares y una rigurosa periodicidad trimestral. En 2009 se modificó su presentación gráfica, se le cambió el nombre a *Museos en Red* y se agregaron nuevos autores.

El eje de la **Formación** se revisa anualmente y se actualiza con nuevas temáticas, incluidas las iniciativas sobre temas que cubren el espectro de las funciones museológicas: inventario; conservación preventiva; gestión y mantención de reservas; servicio educativo; sitios de internet; museos y accesibilidades; usos del documental en los museos; museos y patrimonio inmaterial.

Estas iniciativas se realizan siempre de forma descentralizada, en asociación con diferentes museos del país y en todo el territorio nacional, incluidas las regiones autónomas de las Acores y de Madeira.

La aspiración central del eje programático de la **Calificación** consiste en el desarrollo de medidas y de programas de apoyo para satisfacer las necesidades de mejora técnica de las instituciones museológicas portuguesas. El Programa de Apoyo a la Calificación de los Museos, creado en 2001, se ha constituido, de este modo, en Portugal, en el primer programa de apoyo financiero emanado del Ministerio de Cultura y está orientado a museos que forman parte de la Red Portuguesa de Museos y que no dependen de la administración central.

Después de su aplicación consecutiva durante seis años y efectuado su balance, el programa fue reformulado, originando, en 2007, el nuevo Programa de Apoyo a Museos de la Red Portuguesa de Museos, denominado ProMuseos. Una de las principales novedades es el hecho de contemplar proyectos en asociación con diferentes museos, en las áreas de investigación, educación y circulación de exposiciones. Con esta línea de apoyo se busca incentivar a los museos para que cooperen a través de proyectos multidisciplinarios, que involucren diferentes tipos de recursos y que abarquen diversos tipos de público.

Junto con los programas de apoyo financiero, se creó en el eje de Calificación el Programa de Apoyo Técnico a Museos, que brinda consejo técnico, a través de consultores especializados, a museos, integrados o no a la RPM, en funcionamiento o en proceso de creación. Las áreas temáticas habitualmente más solicitadas son la conservación preventiva, la arquitectura de museos, el inventario y el área educativa.

El cuarto eje de la RPM —la **Acreditación**— fue tomando forma desde el primer momento, en el sentido de la construcción progresiva de este sistema de museos, fundamentado en la afiliación voluntaria de las entidades museológicas, con un ánimo de inclusión, sobre la base de un conjunto de parámetros asentados en los grandes pilares que definen la condición de museo y aplicables a su diversidad.

Como es sabido, muchas de las entidades que se autodenominan museos no cumplen con los requisitos pertinentes a dicha institución, los cuales, a pesar de que el concepto de museo utilizado a nivel internacional por el ICOM, varía de país a país. En el caso portugués, optamos en una primera instancia (2001 — 2004) por adoptar la noción de museo del ICOM según la concepción de los criterios de afiliación a la Red Portuguesa de Museos, tomándola como referente para la consideración de las postulaciones.



En 2004, con la publicación de la Ley Marco de Museos Portugueses (Ley nº 47/2004, del día 19 de agosto), se definió el concepto de “museo”¹, diferenciándolo del concepto de “colección visitable”². Esta ley estipula los requisitos comunes a los museos portugueses, que están basados en el conjunto de las funciones museológicas que a continuación se señalan: estudio e investigación, incorporación, inventario y documentación, conservación, seguridad, interpretación y exposición y educación. La ley define los principios de la política museológica nacional, establece un régimen jurídico común para los museos, instituye mecanismos de regulación y de supervisión para la creación de museos y define los derechos y los deberes del Estado y de las entidades de las cuales dependen los museos.

El establecimiento de las reglas de acreditación de museos y la institucionalización de la Red Portuguesa de Museos son dos aspectos clave de esta ley de encuadre del sector museológico, que son el resultado de la experiencia en terreno obtenida en los años anteriores. En efecto, la acreditación consiste en la evaluación y en el reconocimiento oficial de la calidad técnica de los museos, y tiene por consecuencia su integración a la Red Portuguesa de Museos. En 2006, se publicó el cuerpo legislativo que reglamenta las postulaciones al nuevo sistema de acreditación, a través del Oficio Normativo nº 3/2006, del 25 de enero.

En 2010, la RPM está constituida por 131 museos, en un sistema conformado progresivamente a través de los años, con postulaciones y con ingresos anuales en virtud del Día Internacional de Museos.

Con relación a la subordinación administrativa, los museos de la Red Portuguesa de Museos son mayoritariamente museos públicos, entre los que figuran los dependientes de los municipios (42%). Entre los museos de la administración central (33%) tienen mayor expresión los que están bajo la tutela del propio Instituto de Museos y de Conservación, que incluyen a reconocidos museos nacionales, como el Museo Nacional de Arte Antiguo y el Museo Nacional de los Coches, y palacios nacionales, como el Palacio Nacional de Sintra y el Palacio Nacional de la Ayuda.

Considerando el contexto histórico portugués, se explica fácilmente el predominio de los museos municipales en el contexto de la Red Portuguesa de Museos, que corresponde a la propia realidad museológica nacional y demuestra la capacidad de iniciativa de los municipios. Son museos de tipologías y de colecciones muy diversas, que incluyen museos del territorio, museos temáticos, museos de arte, museos de colecciones mixtas, especialmente de arqueología, etnografía y arte, y se observa también el rol creciente del patrimonio industrial.



En resumen, la diversidad impera en el sistema museológico de la RPM, que incluye, tanto a los internacionalmente reconocidos Museo Gulbekian y Museo de Arte Contemporáneo de Serralves, como a pequeños museos del interior del país.

RESULTADOS Y EVALUACIÓN

Tras 10 años de la creación de la Red Portuguesa de Museos, de las medidas desarrolladas en torno a los ejes estructurantes citados, destaco los siguientes resultados cuantitativos: en el caso de los ejes de Información, 26 boletines editados; en Formación, más de mil 500 profesionales de museos participantes en iniciativas; en Calificación, casi medio millar de proyectos apoyados financieramente; y en Acreditación, 131 museos pertenecientes a la RPM.

Desde el punto de vista cualitativo, creo que los efectos de la RPM en los museos portugueses están relacionados a tres vectores centrales: el reconocimiento en el medio museológico portugués; el aporte a la calificación de los museos; el instrumento de cohesión.

Estos resultados se pueden verificar a través de la ejecución de los programas de apoyo financiero de la RPM, que dan soporte a la adquisición de material para la conservación preventiva, de mobiliario para reservas de programas y materiales pedagógicos, de ediciones, de nuevos sitios web, de proyectos de investigación y de inventario. Los resultados de la acción de la RPM son asimismo visibles en las mejores condiciones de conservación de los acervos, en índices más altos de informatización de los inventarios, en colecciones mejor estudiadas y mejor divulgadas, en servicios educativos mejor preparados.

La Red Portuguesa de Museos ha contribuido a la creación de un ambiente de cooperación que busca integrar a todo tipo de museos, no sólo a los más frágiles, sino también a los de mayor reconocimiento y visibilidad. El trabajo desarrollado en ese sentido ha ayudado a terminar con la idea de que cada museo trabaja encerrado en sí mismo, tanto mediante los instrumentos formales de comunicación, como el boletín, el sitio web y los encuentros anuales de los museos de la RPM, como a través de la presencia en terreno, de las visitas a museos, de la divulgación de las experiencias llevadas a cabo en museos vecinos o de la misma área disciplinaria, de la mediación y de las diligencias para poner en contacto a diferentes museos.

Con la publicación de la Ley Marco de Museos Portugueses en agosto de 2004, las entidades tutelares de quienes dependen los museos están obligadas a cumplir con los requisitos exigibles y a mejorar los servicios orientados al público. Han pasado a ser obligatorios los documentos de gestión museológica, hasta entonces escasos en el panorama museológico portugués, como el Reglamento Interno del Museo, el Plan de Conservación Preventiva, la Política de Incorporaciones y el Plan de Seguridad. El cumplimiento de las funciones museológicas estipuladas en dicha ley es una obligación técnica de los museos, apoyadas en los respectivos resguardos que deben garantizar los respectivos recursos humanos, financieros y logísticos.

Entre las líneas de trabajo que aún no han sido posible concretar, destacamos la creación de “Núcleos de Apoyo a Museos”, establecidos desde 2004 en la Ley Marco de Museos Portugueses. Por instalar en museos nacionales y en otros museos de la

RPM que se destaquen por la calidad y referencia de los servicios prestados a determinadas áreas de materias o temáticas, estos núcleos tendrían por objeto apoyar técnicamente a los museos de una misma área temática o geográfica y promover entre ellos la cooperación y la articulación, particularmente a través de la conformación de subredes temáticas o geográficas. Considerados como los futuros nodos de la malla de la RPM, no ha sido posible hasta la fecha lograr los medios y los recursos necesarios para su instalación.

Como la evaluación es una preocupación constante en la metodología de construcción de la RPM, se llevó a cabo en 2004, por parte de un organismo independiente, el Observatorio de Actividades Culturales, una encuesta a los museos que integran la RPM, publicada en *O Panorama Museológico Português (2000-2003)* (Santos, et alii, 2005). Dicha investigación incluyó temas relativos al cumplimiento de los objetivos de la RPM, a la evaluación de los ejes programáticos de la información, de la formación y de la calificación, mientras que el último grupo incidió en el impacto global en el museo. De los resultados de esta investigación, cabe resaltar que el cumplimiento de los objetivos fue evaluado como satisfactorio o muy satisfactorio por parte de la gran mayoría de los encuestados.

Nuestra intención era proseguir con regularidad los estudios de este tipo. Sin embargo, por complicaciones de orden financiero no fue posible volver a promover la evaluación externa de la RPM. En el año 2010 está en marcha un estudio de evaluación del impacto de la RPM, por iniciativa del Departamento de Estudios de la Inspección General de Finanzas, cuyos resultados estarán disponibles a fines de año.

El trabajo realizado en la RPM desde el año 2000 se ha desarrollado con un constante vínculo entre el plan de reflexión, de donde provienen los parámetros y los estándares de calidad para los museos, y el plan de acción, inherente a una política que desarrolla y aplica los instrumentos necesarios para alcanzar los estándares deseados. Teniendo en cuenta las características de los museos de la RPM, se espera que dichos museos puedan profundizar y desarrollar su actuación y sean ejemplos de buenas prácticas que repercutan y se ramifiquen en las demás iniciativas de naturaleza museológica del país. Este proyecto constituye una etapa de un largo camino que, en conjunto, los museos y los organismos que actúan en el área de la Museología tendrán que recorrer para cuidar mejor los patrimonios bajo su responsabilidad y para trabajar mejor a nivel social.

Finalmente, cabe resaltar que todo el trabajo desarrollado en pro del progreso de las condiciones de los museos portugueses siempre tiene como finalidad mejorar la comunicación con los públicos y con las comunidades, la democratización de la cultura y el desarrollo de la sociedad, y estos son los propósitos que nos mueven en última instancia. **m**

NOTAS

1. De acuerdo con el artículo 3º de la Ley Marco de los Museos Portugueses: "1 – Un museo es una institución de carácter permanente, con o sin personalidad jurídica, sin fines de lucro, dotada de una estructura que le permite garantizar un destino unitario a un conjunto de bienes culturales y asignándoles valor a través de la investigación, incorporación, inventario, documentación, conservación, interpretación, exposición y divulgación, con objetivos científicos, educativos y lúdicos, que faculta el acceso regular al público, y tiene por finalidad la democratización de la cultura, la promoción de la ciudadanía y el desarrollo de la sociedad. /2 – Se consideran museos las instituciones, con diferentes designaciones, que presenten las características y cumplan las funciones museológicas señaladas en la presente ley para un museo, aunque su respectivo acervo integre especies vivas, tanto botánicas como zoológicas, testigos resultantes de la materialización de ideas, representaciones de realidades existentes o virtuales, como igualmente bienes de patrimonio cultural inmueble, ambiental y paisajístico".
2. El artículo 4º de la Ley Marco de los Museos Portugueses define colección visitable: "Se considera colección visitable al conjunto de bienes culturales conservados por una persona natural o por una persona jurídica, pública o privada, expuesto públicamente en instalaciones especialmente destinadas a ese fin, pero que no reúna los medios que permitan el pleno desempeño de las restantes funciones museológicas que la presente ley establece para el museo".

BIBLIOGRAFÍA

- Camacho, C., et alii. (2001): *Linhas Programáticas da Rede Portuguesa de Museus*, Instituto Português de Museus, Lisboa.
- Camacho, C. (2008): "Red Portuguesa de Museus. Un proyecto estructurante de la política museológica nacional", *museos.es*, 4, 128-135.
- Campagna, A., et alii. (2008): *Musei di qualità: sistemi di accreditamento dei Musei d'Europa*. Gangemi Editore, Roma.
- Instituto Português de Museus et alii. (2000): *Inquérito aos Museus em Portugal*, IPM/OAC, Lisboa.
- Instituto Português de Museus (2002): *Actas – Fórum Internacional Redes de Museus*, IPM, Lisboa.
- Santos, M. L., et alii. (2005): *O Panorama Museológico em Portugal (2000-2003)*, OAC/IPM, Lisboa.

LEGISLACIÓN

- Ley n.º 47/2004, de 19 de Agosto – Ley Marco de los Museos Portugueses.
- Oficio Normativo n.º 3/2006, de 25 de enero – Formulario de Postulación a la Acreditación de Museos.
- Oficio Normativo n.º 3/2006, de 25 de julio – Reglamento del Programa de Apoyo a Museos de la Red Portuguesa de Museos (ProMuseos).

Clara Frayão Camacho es Coordinadora de la Red Portuguesa de Museos.

Rede Portuguesa de Museus: 10 Anos de mudança na museologia de Portugal

Clara Frayão Camacho

Coordinadora de la Red Portuguesa de Museos

Criação e concepção da Rede Portuguesa de Museus

Em Portugal, país do sudoeste europeu, o crescimento do número de museus constituiu um dos mais significativos traços da cultura contemporânea. Trata-se de um movimento com grande expressão nas últimas décadas, acentuado depois do regresso à democracia, em 1974. A iniciativa de criação de museus deve-se sobretudo aos municípios locais, a associações e a entidades privadas.

Se o aumento do número de museus é sinal de relevantes vontades de preservação patrimonial e de afirmação identitária, não é menos certo que num país pequeno e com recursos limitados a criação de museus deveria implicar uma ponderação sobre as motivações e os objectivos que conduzem a tais decisões, bem como sobre a capacidade de sustentabilidade futura e de dinamização social, educativa e cultural das entidades museológicas. Afinal o património cultural pode ser preservado e fruído de formas variadas, nem sempre resultando obrigatoriamente na criação de museus.

No final da década de 90 do século XX, a Direcção do Instituto Português de Museus (IPM), instituto criado em 1991, entendeu que se tornava necessário olhar para além do universo dos cerca de 30 museus dependentes deste organismo e estender a política museológica à totalidade dos museus existentes no país. A criação da Rede Portuguesa de Museus (RPM) foi a medida política considerada adequada para este efeito, antecipada pela aplicação de um *Inquérito aos Museus de Portugal* (realizado em parceria com o Observatório de Actividades Culturais), que permitiu traçar o retrato da situação museológica e levantar os principais problemas e fragilidades do sector.

Assim, foi criada no ano 2000 a Estrutura de Projecto da Rede Portuguesa de Museus, serviço novo, constituído por 6 técnicos, dotado de grande autonomia e dependente da Direcção do IPM. O mandato desta Estrutura consistia na definição do modelo da Rede, na criação de programas de apoio financeiro a museus, na promoção de acções de formação e no estabelecimento de formas de articulação com outras entidades.

O ponto de partida foi o de basear este projecto numa metodologia de construção colectiva, participativa e envolvente da comunidade museológica nacional. Para atingir este propósito foi efectuado um estudo do contexto internacional contemporâneo e feito o levantamento de experiências antecedentes em Portugal, o que permitiu alicerçar o programa de trabalho para os museus de Portugal. Daqui resultou um documento programático, enviado a todos os museus portugueses e discutido em cinco debates descentralizados em todo o país com a presença de mais de 500 participantes. Esta metodologia permitiu alavancar consensos e alicerçar um ambiente generalizado de entusiasmo face ao novo projecto que se desenhava para a Museologia portuguesa.

Assim, no início do ano de 2001, estava definida a noção de *Rede Portuguesa de Museus como um sistema de mediação e de articulação entre entidades de índole museal, tendo por objectivo a promoção da comunicação e da partilha, com vista à qualificação da realidade museológica portuguesa*. Esta acepção imprime à noção de rede um amplo espectro de conteúdos, ao afectar-lhe duas vertentes complementares: "rede de informação", implicando a disseminação da informação e o estímulo à comunicação entre os seus membros e "rede física", incluindo o objectivo de qualificação dos equipamentos e de articulação entre museus.

Eixos programáticos

Tendo como referentes principais o conceito que acabamos de enunciar e as necessidades dos museus evidenciadas nos resultados do *Inquérito aos Museus de Portugal*, foram definidos inicialmente três eixos estruturantes das linhas de acção da Rede Portuguesa de Museus:

1. *Informação*
2. *Formação*
3. *Qualificação*

Destes eixos emanam programas específicos que começaram a ser desenvolvidos de forma regular desde 2001 e até ao presente. Um quarto eixo foi posteriormente acrescentado, o da Credenciação de Museus.

O eixo da *Informação* tem por objectivo principal promover a divulgação sistematizada e regular das acções da Rede Portuguesa de Museus e das actividades dos museus nela integrados. Para a prossecução destes objectivos foram criados dois instrumentos de informação: o website e o boletim trimestral.

O portal do Instituto dos Museus e da Conservação www.imc-ip.pt inclui informação referente aos programas e acções da RPM e dos museus integrados nesta rede, através de fichas de caracterização de cada instituição museológica.

O *Boletim* da RPM, iniciado em 2001, é outro canal privilegiado de comunicação entre os museus, estendendo-se a todo o meio museológico português, no qual tem vindo a adquirir um importante lugar de referência. São já 36 os números publicados, com uma tiragem de 3.000 exemplares e rigorosa periodicidade trimestral. Em 2009 foi modificada a sua apresentação gráfica, alterado o nome para *Museus em Rede* e acrescentadas novas rubricas.

O eixo da *Formação* é anualmente revisto e actualizado com novas temáticas, incluindo acções sobre temas que cobrem o espectro das funções museológicas: inventário; conservação preventiva; gestão e manutenção de reservas; serviço educativo; sítios Internet; museus e acessibilidades; usos do documentário nos museus; museus e património imaterial. Estas acções realizam-se sempre de forma descentraliza-

da, em parceria com diferentes museus do País e em todo o território nacional, incluindo as Regiões Autónomas dos Açores e da Madeira.

O desiderato central do eixo programático da *Qualificação* consiste no desenvolvimento de medidas e de programas de apoio para atender às necessidades de melhoria técnica das instituições museológicas portuguesas. O Programa de Apoio à Qualificação dos Museus, criado em 2001, constituiu, assim, em Portugal o primeiro programa de apoio financeiro emanado do Ministério da Cultura e dirigido a museus integrados na Rede Portuguesa de Museus e não dependentes da administração central.

Após uma aplicação consecutiva ao longo de seis anos e feito o seu balanço, o programa foi reformulado, dando lugar, em 2007, ao novo Programa de Apoio a Museus da Rede Portuguesa de Museus, denominado *ProMuseus*. Uma das principais novidades é o facto de contemplar projectos em parceria entre diferentes museus, nas áreas da investigação, educação e circulação de exposições. Com esta linha de apoio procura estimular-se os museus a cooperarem, através de projectos pluridisciplinares, envolvendo diferentes ordens de recursos e abrangendo diversos públicos.

A par dos programas de apoio financeiro, foi criado no eixo da Qualificação o Programa de Apoio Técnico a Museus, que presta aconselhamento técnico, através de consultores especializados, a museus, integrados ou não na RPM, em funcionamento ou em processo de criação. As áreas temáticas habitualmente mais solicitadas são a conservação preventiva, a arquitectura de museus, o inventário e a área educativa.

O quarto eixo da RPM –a *Credenciação*– foi tomando forma desde os primeiros momentos, no sentido da construção progressiva deste sistema de museus, alicerçado na adesão voluntária das entidades museológicas, num espírito de inclusão, com base num conjunto de parâmetros assentes nos grandes pilares que definem a condição de museu e aplicáveis à sua diversidade.

Como se sabe, muitas das entidades que se auto-denominam museus não cumprem os requisitos que estão cometidos a esta instituição, os quais, pese embora o conceito de museu veiculado a nível internacional pelo ICOM, variam de país para país. No caso português, optámos num primeiro momento (2001-2004) por adoptar a noção de museu do ICOM na concepção dos critérios da adesão à Rede Portuguesa de Museus, tomando-o como referente para a apreciação das candidaturas.

Em 2004, com a publicação da Lei Quadro dos Museus Portugueses (Lei nº 47/2004, de 19 de Agosto), foi definido o conceito de "museu"¹, distinguindo-o do conceito de "coleção visitável"², estabelecendo esta lei os requisitos comuns aos museus portugueses, que assentam no conjunto das seguintes funções museológicas: estudo e investigação, incorporação, inventário e documentação, conservação, segurança, interpretação e exposição e educação. A lei define os princípios da política museológica nacional, estabelece um regime jurídico comum aos museus, institui mecanismos de regulação e de supervisão da criação de museus e fixa os direitos e os deveres do Estado e das entidades de que dependem os museus. O estabelecimento das regras de credenciação de museus e a institucionalização da Rede Portuguesa de Museus são dois aspectos

centrais desta lei de enquadramento do sector museológico, que resultam da experiência de terreno obtida nos anos antecedentes. Com efeito, a credenciação consiste na avaliação e no reconhecimento oficial da qualidade técnica dos museus, tendo por consequência a sua integração na Rede Portuguesa de Museus. Em 2006 foi publicado o diploma legislativo que veio regulamentar as candidaturas ao novo sistema de credenciação, através do Despacho Normativo n.º 3/2006, de 25 de Janeiro.

Em 2010, a RPM é constituída por 131 museus, num sistema formado progressivamente ao longo dos anos, com candidaturas e com entradas anuais por ocasião do Dia Internacional de Museus.

Quanto à dependência administrativa, os museus da Rede Portuguesa de Museus são maioritariamente museus públicos, entre os quais avultam os dependentes dos municípios (42%). Entre os museus da administração central (33%) têm maior expressão os tutelados pelo próprio Instituto dos Museus e da Conservação, que incluem reconhecidos museus nacionais como o Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu Nacional dos Coches, e palácios nacionais, como o Palácio Nacional de Sintra e o Palácio Nacional da Ajuda.

Tendo presente o contexto histórico português, é facilmente explicada a predominância de museus municipais no contexto da Rede Portuguesa de Museus, correspondendo à própria realidade museológica nacional e evidenciando a capacidade de iniciativa dos municípios. São museus de tipologias e de colecções muito diversas, que incluem museus de território, museus temáticos, museus de arte, museus com colecções mistas, especialmente de arqueologia, etnografia e arte, sendo também visível o papel crescente do património industrial.

Em resumo, a diversidade impera no sistema museológico da RPM, que tanto inclui os internacionalmente reconhecidos Museu Gulbenkian e Museu de Arte Contemporânea de Serralves como pequenos museus do interior português.

Resultados e avaliação

Passados 10 anos de criação da Rede Portuguesa de Museus, das medidas desenvolvidas em torno dos eixos estruturantes citados, destaco os seguintes resultados quantitativos: no caso da Informação, 36 boletins editados, na Formação, mais de 1 500 profissionais de museus participantes em acções, na Qualificação, quase meio milhar de projectos apoiados financeiramente e na Credenciação, 131 museus pertencentes à RPM.

Do ponto de vista qualitativo, creio que os efeitos da RPM nos museus portugueses podem ser equacionados em torno de três vectores centrais: reconhecimento no meio museológico português; contributo à qualificação dos museus; instrumento de coesão.

Estes resultados são verificáveis através da execução dos programas de apoio financeiro da RPM que apoiam a aquisição de equipamento de conservação preventiva, de mobiliário para reservas de programas e materiais pedagógicos, de edições, de novos websites, de projectos de investigação e de inventário. Os resultados

da acção da RPM são igualmente visíveis em melhores condições de conservação dos acervos, em índices mais elevados de informatização dos inventários, em colecções melhor estudadas e melhor divulgadas, em serviços educativos melhor apetrechados.

A Rede Portuguesa de Museus tem contribuído para a criação de um ambiente de cooperação que procura integrar todo o tipo de museus, não apenas os mais frágeis, mas também os de maior reconhecimento e visibilidade. O trabalho desenvolvido com este objectivo ajudou a contrariar a ideia de que cada museu trabalha encerrado sobre si próprio, tanto através dos instrumentos formais de comunicação, como o boletim, o website e os encontros anuais dos museus da RPM, como através da presença no terreno, das visitas a museus, da divulgação das experiências levadas a cabo em museus vizinhos ou da mesma área disciplinar, da mediação e das diligências para colocar em contacto diferentes museus.

Com a publicação da Lei Quadro dos Museus Portugueses em Agosto de 2004, as entidades de tutela de quem dependem os museus ficaram obrigadas a cumprir os requisitos exigíveis e a melhorar os serviços dirigidos ao público. Passaram a ser obrigatórios documentos de gestão museológica, até então escassos no panorama museológico português, como o Regulamento Interno do Museu, o Plano de Conservação Preventiva, a Política de Incorporações e o Plano de Segurança. O cumprimento das funções museológicas previstas naquela lei é obrigação técnica dos museus, apoiados nas respectivas tutelas que devem garantir os respectivos recursos humanos, financeiros e logísticos.

Entre as linhas de trabalho que não foi ainda possível concretizar, salientamos a criação de "Núcleos de Apoio a Museus", previstos desde 2004, na Lei Quadro dos Museus Portugueses. A instalar em museus nacionais e noutros museus da RPM que se destaquem pela qualidade e referência dos serviços prestados em determinadas áreas disciplinares ou temáticas, estes núcleos teriam por objectivo apoiar tecnicamente os museus da mesma área temática ou geográfica e promover entre estes a cooperação e a articulação, nomeadamente pela constituição de sub-redes temáticas ou geográficas. Entendidos como os futuros nós da malha da RPM, não foi possível até ao momento presente obter os meios e os recursos necessários para a sua instalação.

Sendo a avaliação uma preocupação constante na metodologia de construção da RPM, foi realizado em 2004, por um órgão independente, o Observatório das Actividades Culturais, um inquérito aos museus que integram a RPM, publicado em *O Panorama Museológico Português (2000-2003)* (Santos, et alii, 2005). O inquérito integrou questões que recaíram sobre o cumprimento dos objectivos da RPM, a avaliação dos eixos programáticos da informação, da formação e da qualificação, enquanto o último grupo incidiu no impacto global no museu. Dos resultados deste Inquérito, salienta-se que o cumprimento dos objectivos foi avaliado como satisfatório ou muito satisfatório pela grande maioria dos inquiridos.

Era nossa intenção prosseguir com regularidade os estudos deste tipo. Contudo, por constrangimentos de ordem financeira não foi possível voltar a promover a avaliação externa da RPM. No ano de 2010 está em curso um estudo de avaliação do impacto da RPM por

iniciativa do Gabinete de Estudos da Inspecção-Geral de Finanças, cujos resultados estarão disponíveis no final do ano.

O trabalho efectuado na RPM desde 2000 desenvolveu-se numa união constante entre o plano da reflexão, de onde emanam parâmetros e padrões de qualidade para os museus, e o plano da acção, inerente a uma política que desenvolve e aplica os instrumentos necessários para atingir os padrões desejados. Tendo presentes as características dos museus da RPM, espera-se que estes museus possam aprofundar e desenvolver a sua actuação e sejam exemplos de boas práticas que se repercutam e ramifiquem nas restantes iniciativas de natureza museológica do País. Constitui este projecto uma etapa de um longo caminho que, em conjunto, os museus e os organismos actuantes na área da Museologia terão de percorrer para melhor cuidar dos patrimónios à sua guarda e para melhor actuar socialmente.

Importa finalmente salientar que todo o trabalho desenvolvido em prol da melhoria de condições dos museus portugueses tem sempre como finalidade a melhoria da comunicação com os públicos e com as comunidades, a democratização da cultura e o desenvolvimento da sociedade, sendo estes os propósitos que em última instância nos movem. ■



Museo Nacional de Arqueología, Portugal.

NOTAS

- De acordo com o artigo 3.º da Lei Quadro dos Museus Portugueses: "1 – Museu é uma instituição de carácter permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos, dotada de uma estrutura que lhe permite garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objectivos científicos, educativos e lúdicos, que faculte acesso regular ao público, e visa a democratização da cultura, a promoção da cidadania e o desenvolvimento da sociedade. /2 – Consideram-se museus as instituições, com diferentes designações, que apresentem as características e cumpram as funções museológicas assinaladas na presente lei para o museu, ainda que o respectivo acervo integre espécies vivas, tanto botânicas como zoológicas, testemunhos resultantes da materialização de ideias, representações de realidades existentes ou virtuais, bem como bens de património cultural imóvel, ambiental e paisagístico."
- O artigo 4.º da Lei Quadro dos Museus Portugueses define colecção visitável: "Considera-se colecção visitável o conjunto de bens culturais conservados por uma pessoa singular ou por uma pessoa colectiva, pública ou privada, exposto publicamente em instalações especialmente afectas a esse fim, mas que não reúna os meios que permitam o pleno desempenho das restantes funções museológicas que a presente lei estabelece para o museu."

BIBLIOGRAFIA

- Camacho, C., et alii. (2001): Linhas Programáticas da Rede Portuguesa de Museus, Instituto Português de Museus, Lisboa.
- Camacho, C. (2008): "Red Portuguesa de Museus. Un proyecto estructurante de la política museológica nacional", *museos.es*, 4, 128-135.
- Campagna, A., et alii. (2008): *Musei di qualità: sistemi di accreditamento dei Musei d'Europa*, Gangemi Editore, Roma.
- Instituto Português de Museus et alii. (2000): *Inquérito aos Museus em Portugal*, IPM/OAC, Lisboa.
- Instituto Português de Museus (2002): *Actas – Fórum Internacional Redes de Museus*, IPM, Lisboa.
- Santos, M. L., et alii. (2005): *O Panorama Museológico em Portugal (2000-2003)*, OAC/IPM, Lisboa.

LEGISLAÇÃO

- Lei n.º 47/2004, de 19 de Agosto – Lei Quadro dos Museus Portugueses.
- Despacho Normativo n.º 3/2006, de 25 de Janeiro – Formulário de Candidatura à Credenciação de Museus.
- Despacho Normativo n.º 3/2006, de 25 de Julho – Regulamento do Programa de Apoio a Museus da Rede Portuguesa de Museus (ProMuseus).





EL OBSERVATORIO IBEROAMERICANO DE MUSEOS

Virginia Garde López

La idea de crear un Observatorio Iberoamericano de Museos (OIM) como plataforma aglutinadora del conocimiento sobre estas instituciones, ya está presente en la Declaración de Salvador (Brasil), documento elaborado y aprobado durante el I Encuentro Iberoamericano de Museos celebrado en el año 2007. En dicho documento se explicitan inicialmente sus fines, que serían los de conocer los públicos de los museos, explorar la relación de las instituciones con la sociedad y desarrollar investigaciones de interés para el campo de los museos y la museología.

Con posterioridad, esta propuesta fue nuevamente discutida durante el II Encuentro Iberoamericano de Museos, celebrado en Florianópolis (Santa Catarina, Brasil) en junio de 2008. Respecto al Observatorio, y teniendo en cuenta los objetivos de esta iniciativa, se acordó entonces la conveniencia de organizar un seminario en el que trabajar conjuntamente la metodología y coordinar las primeras acciones nacionales sincronizadas, con la idea de que el OIM integrara y se beneficiara de los proyectos que ya estaban entonces funcionando en algunos de los estados asociados, tales como Observatorio Cultural portugués, el

Laboratorio Permanente de Público de Museos del Ministerio de Cultura español o el Sistema de Información Cultural del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México.

Por tanto, y con el fin de ir encaminando y discutir la creación del futuro organismo, se celebró en el mes de diciembre de 2008 un Seminario cuyo objetivo fundamental fue promover una reflexión conceptual y metodológica, entre representantes de diferentes países de Iberoamérica, sobre la experiencia acumulada en el área de investigación y los medios de construcción e intercambio de conocimientos acerca de la relación museos y sociedad. Los objetivos específicos de dicho Seminario fueron:

- Poner de relieve y confrontar diferentes cuestiones (preocupaciones, marcos conceptuales, proyectos en marcha) que ayuden a la producción de datos, estadísticas e indicadores culturales sobre los museos en Iberoamérica.
- Discutir las distintas aportaciones y los límites de las propuestas metodológicas y conceptuales presentadas por los distintos representantes.

- Proponer, discutir, y definir los objetivos y las acciones necesarias para la creación de un Observatorio Iberoamericano de Museos.
- Proponer un programa de trabajo para la implantación del Observatorio Iberoamericano de Museos.

Las conclusiones de dicho Seminario ratificaron la necesidad de poner de relieve la importancia de los museos en las distintas dimensiones de la vida social, así como comprender sus diversos aspectos. Tras la presentación de una serie de experiencias y reflexiones conceptuales, que provocaron una fructífera discusión entre todos los países participantes³, surgieron una serie de posibles objetivos del mismo y de líneas de trabajo a evaluar y revisar para la puesta en funcionamiento del Observatorio, derivados de la experiencia acumulada a través de todas las iniciativas, ya privadas o públicas, que presentaron los países participantes.

Con la constitución definitiva del Programa Ibermuseos, en el mes de abril de 2009², la creación del Observatorio se constituye en una de sus líneas fundamentales como refleja el programa de trabajo para el período 2009-2011, aprobado en esa fecha en la ciudad de Río de Janeiro por el Consejo Intergubernamental que dirige el programa. En este documento, el Observatorio Iberoamericano de Museos se plantea como herramienta para la captura y procesamiento de indicadores en torno al quehacer museístico de Iberoamérica y como primera acción encaminada a la creación de la Red Iberoamericana de Museos.

La creación y puesta en funcionamiento del Observatorio responde simultáneamente y de modo específico, a varios de los objetivos de Ibermuseos, en concreto a:

- El establecimiento de mecanismos de intercambio, información y difusión entre los museos.
- Promover la formación y capacitación de profesionales del área técnica y de gestión.
- Establecer mecanismos para ampliar la capacidad educativa de los museos.
- Estimular el derecho a la memoria de las distintas etnias y géneros, de grupos y de movimientos sociales, apoyando acciones de apropiación social del patrimonio y de valorización de los distintos tipos de museos.

El siguiente paso dado para la constitución del OIM fue la aprobación de las líneas generales de actuación del Observatorio y de la coordinación conjunta del mismo entre España y la Unidad Técnica de Ibermuseos, lo que tuvo lugar en septiembre de 2009 en la tercera reunión del Comité Intergubernamental del Programa celebrada esta vez en la ciudad de Santiago de Chile.

Las líneas generales aprobadas entonces fueron las mismas ya definidas en el documento resultante del Seminario celebrado en Río de Janeiro, en concreto:

1. Identificación, categorización y sistematización de las diversas iniciativas de producción de información relativas al ámbito museístico, para su posterior análisis comparativo.
2. Creación de un marco conceptual común para ser aplicado en el ámbito del Observatorio.
3. Creación de un sitio, dentro del portal Ibermuseos, destinado a la comunicación y difusión de las acciones del Observatorio.
4. Construcción de instrumentos de seguimiento y evaluación de la gestión de los museos, tales como estudios de público, censos de museos, indicadores, directorios.

- 
5. Programas de formación relacionados con la investigación, la gestión y la evaluación de las prácticas museológicas y su relación con la sociedad.
 6. Formación de grupos de trabajo sobre los diferentes temas relativos a la implantación y desarrollo del Observatorio.
 7. Realización de encuentros periódicos sobre los temas relativos al Observatorio.

En esta reunión quedó igualmente aprobado el modelo de organización interno y de funcionamiento del Observatorio, articulado a través de un Comité Asesor formado por representantes de los países que integran el Programa Ibermuseos, y un Comité Consultivo en el que participan el resto de países iberoamericanos. En este marco, la coordinación ejecutiva del Observatorio propone al Comité Asesor las líneas de trabajo del mismo, que las discute y en su caso aprueba, aunque en última instancia es el Consejo Intergubernamental del Programa el que ratifica definitivamente las líneas de actuación y los presupuestos correspondientes.

En cuanto a la coordinación española del proyecto, su envergadura supone un reto para España como país participante en el Programa, por las expectativas despertadas por esta iniciativa, el nivel de desarrollo de todas las experiencias ya existentes y el nivel de interés de otras que están poniéndose en marcha más recientemente en diversos países del entorno. El papel y la contribución de España en este panorama serían fundamentalmente la creación de un marco y una dinámica de colaboración y de intercambio de conocimientos que verdaderamente puedan constituirse en una herramienta eficaz en la toma de decisiones que afecten al mundo de la museología y los museos, y a su repercusión en la sociedad desde todos los puntos de vista, bajo el

común reconocimiento de la importancia estratégica del museo como espacio de diálogo e intercambio cultural.

En el momento actual el Ministerio de Cultura de España está trabajando con la Organización de los Estados Iberoamericanos en la formalización de un marco que ampare las relaciones interinstitucionales y las actuaciones derivadas de la puesta en marcha del Observatorio, que se concretan inicialmente en la contratación de los recursos humanos que resultan necesarios para iniciar la materialización de este proyecto.

Madrid, 7 de octubre de 2010. **m**

NOTAS

1. Argentina, Brasil, Colombia, España, México, Portugal y Uruguay.
2. Si bien la aprobación inicial del Programa fue en octubre de 2008, en la XVIII Cumbre de Jefes de Estado y de Gobierno que tuvo lugar en la ciudad de San Salvador.

Virginia Garde López es Jefe de Área de Difusión y Desarrollo Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Cultura de España.

Chile antes de Chile:

Un Proyecto del Museo Chileno de Arte Precolombino

Carlos Aldunate

Director Museo Chileno de Arte Precolombino

Fundamentos

Chile quiere presentarse hacia el exterior sobre la base de su naturaleza, sus ordenadas finanzas, su modernidad y estabilidad. Nuestro patrimonio humano, nuestro desarrollo como país desde la prehistoria hasta hoy, ha estado ausente de la concepción de país que queremos construir y presentar.

La celebración del Bicentenario, nos ofrece precisamente la oportunidad de mostrarnos como una nación con espesor cultural, cuyas raíces se remontan mucho más allá de 1810 y de la conquista hispana, abarcando una historia de más de 10 mil años.

Haciéndonos cargo de nuestro pasado nos será más fácil rescatar nuestra verdadera identidad, dando mayor complejidad y riqueza a la construcción de una nación. Nos permitirá reapropiarnos de nuestro pasado estableciendo una relación más sana y verdadera con los pueblos originarios que hasta ahora hemos ignorado o, en el mejor de los casos, subvalorado. Don Sergio Larraín, fundador del Museo, acostumbraba hablar de "nuestra madre desconocida", refiriéndose a los verdaderos orígenes de las naciones americanas, sepultados por la conquista europea.

Los 200 años de Chile republicano también dan una renovada oportunidad a las instituciones públicas y privadas para reforzar su voluntad y compromiso en este proceso de construcción de nuestra identidad como país. Este tema, en la era de la globalización, es de vital importancia ya que en el concierto latinoamericano Chile es conocido como un país con una identidad cultural débil.

El Museo Chileno de Arte Precolombino invita a reforzar este compromiso, haciendo visible la rica diversidad cultural y artística de las distintas regiones que durante milenios ocuparon lo que hoy día conforma el territorio chileno, haciéndonos cargo del proyecto "Chile Antes de Chile".

Chile antes de Chile

El Proyecto Bicentenario del Museo Chileno de Arte Precolombino consiste en la creación de un Área de exhibiciones, publicaciones, conservación e investigación, cuyo objeto es conocer y difundir la historia desconocida de nuestro pasado originario. La construcción de un espacio subterráneo de 2 mil m² dentro del actual Museo, que aloje en forma permanente la exhibición, el conocimiento y las colecciones de esta área, será el objetivo final de esta iniciativa, asegurando su perpetuación en la historia. Ser pioneros en un proyecto de estas características, realizado con profundidad académica y comunicacional será considerado como un aporte significativo a la construcción del país y su identidad y a la responsabilidad de asumir e incorporar nuestro pasado aborígen americano como un inapreciable valor cultural.

El Museo Chileno de Arte Precolombino tiene colecciones de arqueología y etnografía de enorme importancia y envergadura provenientes del actual territorio chileno, que formarán la base de un proyecto de exhibición y difusión de arte precolombino de Chile. Además, desde hace tres décadas ha acumulado conocimientos, un enorme conjunto bibliográfico, importante material audiovisual acerca de las culturas precolombinas que habitaron nuestro actual territorio, la música, la arqueología, la etnografía de Chile, generando un enorme acervo que debe ser sistematizado y puesto a disposición del público.

La Fundación Familia Larraín Echenique, entidad que gobierna el Museo, junto con la I. Municipalidad de Santiago, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Minera Escondida, serán parte de este gran proyecto que tendrá por nombre "Chile Antes de Chile" y que pretende mostrar la larga historia de los diversos pueblos que, a lo largo de milenios, han poblado el territorio tan heterogéneo que hoy es Chile. Esta historia aún no ha sido contada y necesita urgentemente ser conocida por los chilenos para que puedan apreciarla y apropiarse de ella. **m**

Arquitecto: Smilan Radic

Superficie: 1800 m²

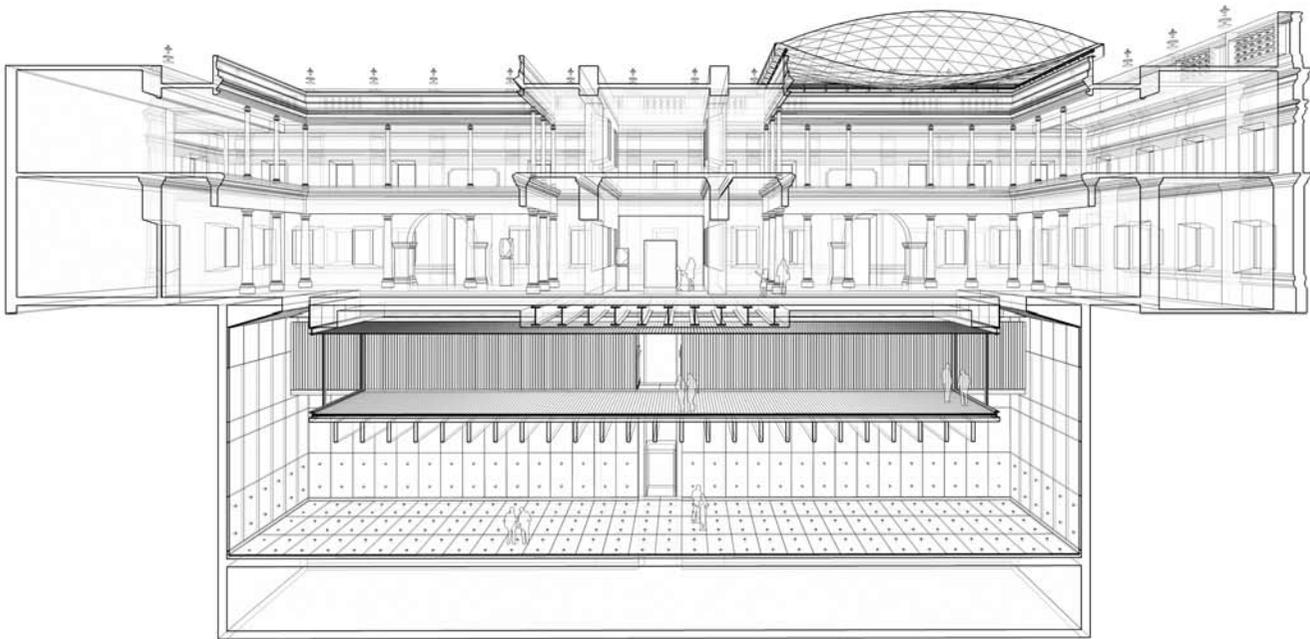
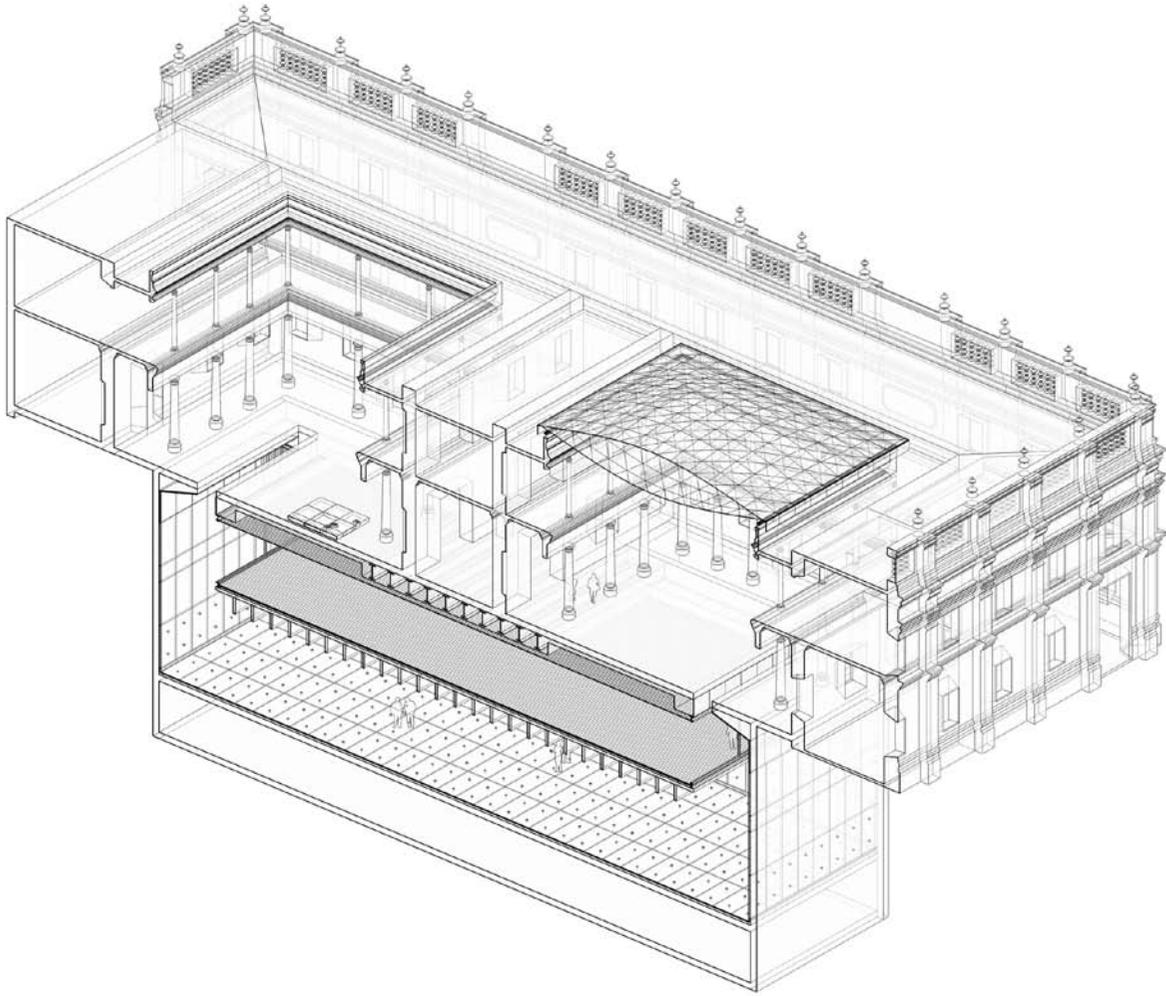
Ejecución: marzo 2010 - enero 2011

Museógrafo: José Berenguer

Inversión: 10 millones de dólares

Financiamiento: Minera Escondida

Detalles ampliación: Primer nivel con dos salas dedicadas al Área Educativa; Segundo nivel con dos salas de exhibición (de 150 m² cada una); y Tercer nivel con depósitos y área de restauración.





● Complemento del complejo alucinógeno, Colección Le Paige.



EL PROYECTO DEL NUEVO MUSEO R.P. GUSTAVO LE PAIGE S.J.

René Huerta Qinsacana

Convertirse en un espacio para el resguardo y la gestión patrimonial de primer nivel y gran alcance, transformándose en un referente internacional en el ámbito de los museos arqueológicos, es la principal meta de esta Institución, que resguarda una colección de cerca de cuatrocientas mil piezas.

EL PROYECTO DE NUEVO MUSEO

En 1963, el R.P. Gustavo Le Paige consiguió el apoyo de la Universidad del Norte para construir un Museo que exhibió, protegió y resguardó la colección arqueológica rescatada por él. Las instalaciones actuales del Museo, todavía parte de la Universidad Católica del Norte, construidas a principios de los setenta y remodeladas en los años ochenta, privilegian la exhibición de acuerdo con los antiguos conceptos museográficos. Hoy el desgaste propio de la edificación y el cambio del enfoque institucional hacia el resguardo del patrimonio, además de su difusión, requieren de la construcción de un nuevo edificio que permita mostrar completamente la historia de este pueblo precolombino y así además, darle el lugar protagónico que le corresponde en nuestra historia patria.

El objetivo es diseñar y construir un nuevo edificio que incluya los requerimientos y estándares museológicos al más alto nivel mundial. Para ello se está utilizando una línea de financiamiento a través del FNDR (Fondo Nacional de Desarrollo Regional) de arte y cultura en la sub modalidad de museos, que permite el

financiamiento tanto para la etapa del diseño que incluye el guión museológico y el proyecto arquitectónico y una segunda etapa para la ejecución de este diseño.

Aunque este proyecto de un nuevo edificio venía rondando desde hace años en la mente de los investigadores, el terremoto del sur del país y la geografía de esta zona andina, motivó a que autoridades del gobierno local y regional, junto a representantes de la Universidad Católica del Norte, decidieran aunar esfuerzos para materializar en el menor plazo posible, lo que será el nuevo hogar de la colección Le Paige.

El resultado de esa alianza estratégica fue la adjudicación, en enero de 2010, por votación unánime del CORE de la región de Antofagasta, de un presupuesto aproximado de trescientos millones de pesos. “En esta etapa se está desarrollando el diseño del edificio, que considera infraestructura y guión museológico, pero cuya máxima relevancia radica en que debe incluir todos los requerimientos básicos asociados al resguardo, conservación y exhibición de estas piezas arqueológicas. Por ello es necesario contar con un



Textil etnográfico Colección Le Paige.

equipo multidisciplinario para desarrollar esta etapa del proceso”, explica René Huerta, Encargado de Proyectos y Cultura del Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo (IIAM).

El proceso de diseño del edificio tiene un tiempo estimado de seis meses y su ejecución se espera no demore más de dos años. Para que esta meta se cumpla, el apoyo de entidades públicas y privadas es imprescindible, pues cumplen el papel de sostenedores de propósitos y además asumen la responsabilidad social que les compete para el desarrollo integral de una región.

“Sentimos que hemos logrado un gran avance vía FNDR y gracias al apoyo de la Municipalidad de San Pedro de Atacama y en particular de la Alcaldesa Sandra Berna. Asimismo han estado presentes el Gobierno Regional y entidades como la DIBAM

a través de la Subdirección Nacional de Museos, Consejo de Monumentos Nacionales y del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, que han puesto lo mejor de su gente en pos de materializar este gran proyecto en el Bicentenario de nuestro país”, señala Huerta.

Desde otro ángulo, cobra importancia el rol de la Universidad Católica del Norte, ente articulador de las labores del IIAM y cuyo rector Misael Camus ha asumido este proyecto como parte fundamental de los planes de desarrollo de esta casa de estudios. Transformar este Museo en un atractivo mundial trae consigo otras ventajas pues no sólo responde a la necesidad de proteger la colección de posibles catástrofes o desastres naturales, sino que además consolida el desarrollo del turismo de intereses especiales de la comuna de San Pedro de Atacama.



Gorro casquete, Colección textil Le Paige.

PUESTA EN VALOR

La colección Le Paige se administra mediante estrategias o acciones orientadas a la puesta en valor de sus piezas, donde el registro y la documentación es una de las actividades prioritarias. En abril de este año, se conformó un equipo de profesionales de diversas disciplinas integrados por un antropólogo, un arqueólogo, personal de la unidad de conservación del IIAM y un especialista en informática, dando inicio a la conformación de una base de datos digital de la colección Le Paige.

Este programa responde a tres objetivos fundamentales: “cuantificar el material resguardado, ubicar el lugar donde se encuentran y evaluar el estado de conservación de las piezas, incorporando la información asociada al objeto”, señala Manuel Torres Fernández de la Vega, administrador de colecciones y conser-

vación del IIAM, quien junto a su equipo han logrado iniciar el largo proceso de registro de esa enorme colección, que incluirá el proceso de nivelación, el diseño y elaboración de embalajes óptimos, marcado de las piezas y registro documental-fotográfico.

Somos testigos de un nuevo escalón en la historia del Museo Le Paige. Muy pronto se transformará en un renovado Museo para el siglo XXI de nivel internacional. “Todas las entidades y organismos necesarios para materializar este proyecto lograron vincularse en torno a nuestra iniciativa y por eso estamos muy confiados en el éxito futuro. Hay muchas voluntades involucradas, particularmente de nuestras autoridades universitarias, de la municipalidad y del gobierno regional y central”, finaliza el doctor Mark Hubbe, director del IIAM. **m**

René Huerta Qinsacana es encargado de proyectos IIAM.



● Estribo de caballería del Ejército Imperial Brasileño, c.1825. Exhibición: "Los últimos portugueses", en la Sala Cisplatina del Museo Portugués de Colonia del Sacramento.



CRÓNICAS DE COLONIA

Diego Lascano

Exitoso desarrollo del Convenio Dibam con Sistema de Museos de Colonia del Sacramento

Uruguay es un país pequeño pero con una historia grande, y la ciudad de Colonia del Sacramento no es la excepción.

Fundada por los portugueses en 1680, frente a Buenos Aires, en territorio perteneciente a España, constituye la única población lusitana en las costas del Río de la Plata, que rápidamente se convierte en el escenario del mayor conflicto geopolítico en la región, entre ambas coronas de la Península Ibérica. Concebida con carácter netamente militar, esta “plaza fuerte” amurallada cambia de dueño en reiteradas oportunidades como resultado de acciones bélicas y diplomáticas hasta que, en 1777, el Tratado de San Ildefonso le otorga la posesión definitiva a España.

Poco más de doscientos años después, en 1995, su casco histórico es declarado Patrimonio Histórico-Cultural de la Humanidad por la UNESCO, destacando la exitosa fusión de los estilos portugués, español y post-colonial.

Establecida en 2006, la Fundación Colonia Antigua – HSBC Bank Uruguay tiene como misión colaborar con el cuidado, puesta en valor y conocimiento público del Barrio Histórico de Colonia del Sacramento. Con dichos fines, concentra sus acciones en el rescate arqueológico, en la recuperación patrimonial, en la gestión de cooperación técnica internacional y en la capacitación de los actores socio-culturales de todos los sectores vinculados al quehacer del Barrio Histórico.

A partir de los estudios previos para definir el campo de acción de la Fundación, se detectan las diversas necesidades del

Sistema de Museos de Colonia con sus siete museos públicos, residentes, en su mayoría, en edificios patrimoniales. Sin pausa, se desarrollan los contactos con la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile para sumar su apoyo institucional y la experiencia de sus profesionales en este emprendimiento. Finalmente, el 9 de mayo de 2007, se firma un convenio de cooperación entre la DIBAM, la Intendencia Municipal de Colonia y la Fundación Colonia Antigua.

Los objetivos principales de esta asociación son generar los canales que permitan conocer y evaluar la realidad patrimonial y museológica de la ciudad de Colonia; desarrollar acciones específicas que posibiliten transmitir conocimientos y experiencias referidas a temas de conservación, documentación, difusión y gestión patrimonial y museológica; y llevar a cabo actividades conjuntas destinadas a la capacitación y perfeccionamiento de los funcionarios del Sistema de Museos de Colonia a cargo de profesionales de la Subdirección Nacional de Museos en los rubros siguientes:

- **Catalogación, registro y documentación de colecciones.**
- **Gestión y planificación estratégica.**
- **Diseño conceptual y elaboración de material educativo.**
- **Conservación preventiva y manejo de colecciones.**
- **Museología y museografía.**

Estas intenciones plasmadas en el papel se materializan rápidamente por intermedio de un contingente de la DIBAM que viaja a Colonia del Sacramento. De este modo, entre el 11 y el 15 de

junio de 2007, se lleva a cabo un taller de capacitación museológica con la participación de 35 funcionarios del Sistema de Museos de Colonia y de otras instituciones públicas y privadas de la región. En el transcurso de las cinco jornadas, el Subdirector Nacional de Museos, Alan Trampe, aborda los desafíos para los museos en el siglo XXI, haciendo hincapié en los ámbitos de la gestión, planificación estratégica y desarrollo de proyectos integrales. La conservadora Ana Elisa Anselmo instruye en conservación preventiva a través de diagnósticos en terreno, análisis de casos y capacitación básica en la manipulación, mantención y exhibición. Por su lado, la museógrafa María Luisa Figueroa introduce a los participantes en los aspectos generales para asumir soluciones prácticas referidas al diseño gráfico y montaje de objetos patrimoniales. Finalmente, Leonardo Mellado, Coordinador de Difusión y Extensión del Museo Histórico Nacional, presenta diversas opciones dentro del concepto de acción cultural, abarcando desde la comunicación patrimonial hasta la metodología para una guía exitosa.

Sin duda, la posibilidad de contar con un diagnóstico específico y directo sobre las virtudes y falencias del Sistema de Museos de Colonia y con el aporte de los profesionales de la DIBAM en terreno motiva al personal local en la búsqueda de las soluciones más apropiadas, de acuerdo a los medios disponibles en la región.

Esta inquietud se ve reflejada de inmediato en el ámbito de la conservación, que presenta variados problemas y graves deficiencias. Sin embargo, el entusiasmo no es suficiente y se decide adelantar el envío a Santiago de Chile, previsto para 2008 en un principio, de dos funcionarios colonienses para su perfeccionamiento en la especialidad. Estas pasantías se desarrollan entre 26 de noviembre y el 7 de diciembre de 2007, inaugurando la segunda etapa del Convenio.

Bajo la tutoría de Ana Elisa Anselmo, Conservadora del Museo de Artes Decorativas y del Museo Histórico Dominicó, el programa de actividades, enfocado en la colección del Sistema de Museos de Colonia, incluye trabajos en depósito, registro y restauración como también visitas didácticas a más de una docena de museos, exhibiciones y sitios patrimoniales.

Los conocimientos adquiridos por los becarios no tardan en multiplicarse. En marzo de 2008, se realiza una presentación pública en la Casa de la Cultura de la Intendencia Municipal que ilustra acerca de la experiencia de los pasantes en Chile, acompañada de una charla específica sobre técnicas de conservación. No sólo asisten el personal completo del Sistema de Museos de Colonia y funcionarios de los diversos museos del departamento, sino también el director y personal especializado del Museo Naval de Montevideo, abocados a la apertura del Museo Naval de Colonia en 2010.

Con los resultados a la vista, el Directorio de la Fundación resuelve no sólo darle la necesaria continuidad al proceso sino también acrecentar sus efectos positivos. En esta oportunidad, de la interconsulta entre los firmantes del Convenio, surgen como prioritarias las áreas de Museografía y Registro. De esta manera, entre el 9 y el 20 de junio de 2008, las dos funcionarias colonienses responsables de dichos rubros se forman en el Centro Patrimonial Recoleta Domínica, bajo la tutoría de personal especializado de la Subdirección Nacional de Museos. Las actividades incluyen la revisión de proyectos museográficos, el trabajo en depósito y registro, una introducción al uso del Programa SUR (Sistema Unificado de Registro, diseñado por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales) y diversas visitas didácticas.

Una vez más, se impone la difusión entre sus pares de los contenidos y técnicas aprendidas en Chile. No obstante, en esta ocasión, la exposición en la Casa de la Cultura de Colonia se complementa con la presentación del Programa SUR y con tres talleres sobre Museografía, Registro y Conservación, a cargo de los cuatro becarios, durante el 5 y 6 de septiembre de 2008.

Indudablemente, los cambios operados en el Sistema de Museos de Colonia se hacen notar, no sólo en los aspectos técnicos sino en la motivación de su personal, que hace frente a las dificultades, naturales en instituciones con pocos recursos, extremando su ingenio y creatividad en búsqueda de la excelencia. Prueba de ello es el acondicionamiento de una sala del Museo Portugués para albergar material patrimonial adquirido a particulares por la Fundación y complementado por objetos del mismo Museo.



Botones e insignias de unidades militares del Reino de Portugal, Brasil y Algarve y del Imperio de Brasil. Sala Cisplatina del Museo Portugués de Colonia del Sacramento.

A pesar del presupuesto limitado, en la nueva “Sala Cisplatina” los funcionarios colonienses utilizan las técnicas de diseño gráfico y museográfico más modernas como así también los materiales adecuados para la conservación y exposición de las piezas que conforman la exhibición permanente “Los últimos portugueses”.

A modo de corolario de la etapa de pasantías en Santiago de Chile, entre el 16 de mayo y el 1º de junio de 2009, coincidiendo con el Día de los Museos y la Semana del Patrimonio, la Coordinadora del Sistema de Museos de Colonia desarrolla su capacitación en el área de Gestión en la Subdirección Nacional de Museos, y uno de los responsables colonienses de Extensión, en el Museo Histórico Nacional.

De ahora en más, este valioso y enriquecedor emprendimiento continuará a través de casos específicos en las áreas de restauración y conservación, con el aporte de los profesionales de la DIBAM, en cooperación con los funcionarios del Sistema de Museos de Colonia.

Sin embargo, el desafío no termina allí. Colonia del Sacramento es un yacimiento arqueológico histórico a cielo abierto. Caminando por las calles empedradas o por la escarpada costa basáltica aún se pueden encontrar monedas, balas de mosquete, marchamos (precintos de aduana portuguesas) y diversos objetos de valor patrimonial de los siglos XVIII y XIX. Desafortunadamente, existe

una actividad predatoria que, año tras año, hace desaparecer un gran número de piezas únicas y representativas que bien podrían formar parte de las colecciones de los museos locales, además de aportar valiosa información sobre la vida y las costumbres del pasado en el Río de la Plata. Por ello, la creación de una “conciencia patrimonial” en sus habitantes será el cierre de un necesario círculo virtuoso para que la categoría de Patrimonio Histórico-Cultural de la Humanidad encuentre su verdadero sustento. Sin duda, el Museo, como institución, deberá ser un pilar fundamental en este proceso.

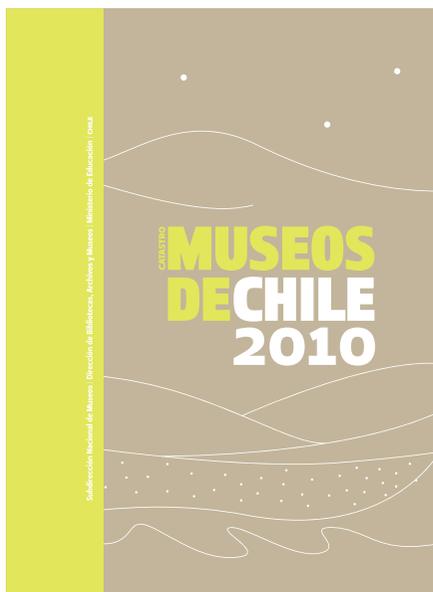
Finalmente, quien tenga la oportunidad de visitar los museos de Colonia del Sacramento podrá apreciar el esfuerzo y las ganas que invierten sus responsables y sostenedores para transformarlos de oscuros recintos coloniales y decimonónicos abarrotados de objetos, en sitios atractivos que inviten a revivir la aventura de la Historia en este pequeño rincón del Río de la Plata. **m**

Diego M. Lascano es Director Ejecutivo Fundación Colonia Antigua – Hsbc Bank Uruguay.

Panorama



Libro catastro museos de Chile 2010



Este año el proyecto Base Musa dio dos pasos importantes al estrenar un nuevo sitio web que facilita la inscripción de nuevos museos y al imprimir por primera vez un libro- catastro que da cuenta del universo de museos y espacios de exposición patrimonial que a septiembre del año 2010 se encontraban inscritos en el catastro en línea www.basemusa.cl.

En esta publicación podemos encontrar información básica sobre 177 museos que actualmente funcionan en nuestro país. Si bien aún no están incorporados el 100% de los museos activos, durante estos años se ha avanzado de manera significativa. Esperamos que a partir de la distribución de este ejemplar logremos sumar a todos aquellos museos que aún no están presentes alcanzando de esta forma nuestro objetivo inicial.

Los beneficios de un catastro que pueda ser actualizado diariamente por los propios museos inscritos son muchos. El sólo hecho de contar con información actualizada y disponible para todos los interesados que tengan acceso a la web, marca una gran diferencia en relación a los registros tradicionales que únicamente consideraban publicaciones impresas. No obstante lo anterior, nos parece importante sumar al catastro en línea una versión en papel que permita una visualización más convencional del producto.

Este catastro considera tanto a museos como a algunos otros espacios de exhibición patrimonial que tienen una o más características compartidas con los museos. La idea es hacer una convocatoria incluyente que evite la invisibilización de espacios, centros o lugares que trabajan con patrimonio natural y cultural.

Nuevamente invitamos a todos a sumarse a este catastro en línea que, además de funcionar como una plataforma de recopilación de información, debe ser utilizado como un punto de encuentro y de difusión de las múltiples iniciativas que cada uno de los museos chilenos implementa día a día.



Talleres realizados por área educativa: Ovalle, Temuco y Linares



En el marco del desarrollo de una línea de trabajo en conjunto que brinde apoyo en materia educativa a los museos de la Subdirección Nacional de Museos, durante el año 2010 el Área Educativa de la Subdirección realizó las siguientes actividades concentradas en dos áreas de trabajo:

Formación de Redes de trabajo

A comienzos de año se desarrolló una convocatoria a museos de Santiago para formar una red de trabajo en el Área Educativa. Es así como establecimos lazos para un trabajo en conjunto e intercambiar prácticas. Se vio la necesidad de compartir experiencias y trabajar en red, lo que implica conocer lo que se está haciendo en cada uno de las instituciones en terreno, es decir, unas pasantías programadas para intercambiar información. Al mismo tiempo, se buscó alianzas para trabajar en conjunto los museos de Santiago con museos regionales, a través de encuentros o visitas.

Bajo esta iniciativa, desarrollamos e intercambiamos opiniones en torno a:

- El proyecto "Educando la sensibilidad a través del patrimonio cultural y natural: dialogando con los objetos de nuestros museos".
- El documento "Labor Educativa en los museos, Subdirección Nacional de Museos, 2010".
- La labor educativa realizada en el Museo Nacional de Historia Natural, a pesar de estar cerrado.
- Los talleres educativos del Museo de Artes Decorativas.

Las reuniones se realizaron cada dos meses en distintos museos de Santiago y se realizó una visita a terreno al Museo de Arte y Artesanía de Linares.

Reuniones Talleres en los museos regionales *Museo del Limarí, Ovalle:*

- Lanzamiento del material educativo "Educando la sensibilidad a través del patrimonio cultural y natural: dialogando con los objetos de nuestros museos" en el Museo del Limarí en Ovalle. Junto con profesionales del Museo de la Educación Gabriela Mistral de Santiago, se sociabilizó con los profesores de la zona sobre el museo como recurso educativo y un taller práctico sobre cómo usar el recién inaugurado material educativo interactivo.

Museo Regional de la Araucanía:

- Junto con miembros del Área Educativa del Museo Nacional de Historia Natural y del Museo de la Educación Gabriela Mistral se sociabilizó y compartió ideas sobre el rol y las prácticas educativas al personal de las siguientes instituciones: Museo Regional de la Araucanía, Museo Regional de Ancud, Museo de Sitio Fuerte Niebla, Museo de Historia Natural de Concepción y Museo Mapuche de Cañete.
- Lanzamiento de talleres interactivos "La Maleta del Colono" y "La Cuadrícula del Arqueólogo" a la comunidad docente de la ciudad de Temuco.

Museo de Arte y Artesanía de Linares:

- Visita a terreno al Museo de Arte y Artesanía de Linares, donde los profesionales de Santiago compartieron sus experiencias en torno a la visita guiada con los profesionales del propio Museo y del Museo de Yerbas Buenas. Los visitantes de Santiago pudieron apreciar la nueva museografía e interpretarla desde el punto de vista educativo.

Museo Regional de Magallanes, Punta Arenas:

- Se compartieron experiencias sobre el rol educativo de los museos, con profesionales de los museos de la zona austral, personal del Museo y profesores y estudiantes universitarios de pedagogía.



XII Seminario de Patrimonio Cultural: Pensar en red



Fortalecer la asociatividad de los museos y el papel de éstos en la ciudad fueron parte de los temas tratados en el XII Seminario organizado por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), titulado *Pensar en red*.

El Seminario realizado los días 11 y 12 de noviembre de 2010 en el Centro Patrimonial Recoleta Dominica tuvo una masiva asistencia de público y contó con la presencia de destacados expositores nacionales e internacionales. Entre ellos destacó la presencia del experto internacional Pau Rausell Köster, economista, doctor y profesor titular del Departamento de Economía Aplicada de la Universidad de Valencia y autor de numerosas publicaciones de economía aplicada a la cultura, quien dictó una charla sobre cómo la creación de redes permite mejorar la gestión y comunicación de los museos con la ciudadanía.



Otra ponencia que destacó fue la de Museos y Gestión Ciudadana con Federico Sánchez, Director de la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales; Ernesto Ottone, Director del Museo de la Solidaridad Salvador Allende y Javier Adán, Socio de Patrimonia Consultores, que fue moderada por José de Nordenflycht, Presidente de ICOMOS Chile.

El viernes 12 el seminario continuó con la ponencia: *Diversas redes, múltiples beneficios*, donde participó Alan Trampe, Subdirector Nacional de Museos, quien dio a conocer el

catastro Museos de Chile 2010; Julio Poblete, socio de la Oficina Consultora Polis-Arquitectura Urbana, quien está desarrollando un recorrido por Santiago que vincula diferentes edificios patrimoniales; y Macarena Durán y Pablo Andrade, del programa BiblioRedes, de la Subdirección de Bibliotecas Públicas. Dicha mesa fue moderada por Marco Sánchez, director del Museo de Historia Natural de Concepción y coordinador de la Red de Museos del Bío-Bío.

Finalmente, cerró este XII Seminario una charla de Cecilia Puga, arquitecta y miembro del Comité Ejecutivo del Museo Chileno de Arte Precolombino.



Renovados museos favorecen itinerancias



Contar con más de 13 museos regionales y especializados renovados al año 2010, ha permitido sumar espacios adecuados para recibir exposiciones itinerantes generando una cada vez más dinámica circulación de bienes culturales a lo largo del país.

Platería etnográfica mapuche recorre Chile

La Universidad Católica de Temuco junto al Museo Regional de la Araucanía desarrolló en conjunto un proyecto de exhibición e itinerancia de platería etnográfica mapuche, teniendo como base la colección patrimonial de propiedad de la Universidad.



Entre diciembre del 2009 y diciembre del 2010 la exposición ha recorrido los museos de la red estatal en Temuco, Concepción, Linares, Santiago y Punta Arenas; y a principios del año 2011 está proyectada su inauguración en Puerto Williams.

La colección exhibida en "Sueños del Rutrafe", corresponde a platería de mediados del siglo xx proveniente de la zona de Victoria, x Región. Luego de visitar varias ciudades de Latinoamérica este año el viaje ha podido beneficiar a la comunidad nacional.

Chile pasa a formar parte de la ruta de Darwin, hoy

En mayo del 2010 y gracias a un convenio con el British Council, comienza la itinerancia de la exhibición "Darwin Now". Proyecto diseñado y producido en Inglaterra para

dar a conocer las ideas más revolucionarias de Darwin en el contexto de su época y sus implicancias actuales.

La muestra, que consta de paneles y un árbol de la vida, además de afiches y material educativo en la web, fue expuesta en el Museo Regional de Temuco, Museo de Historia Natural de Concepción y en el Museo del Limarí, en la ciudad de Ovalle.

Tramas vegetales, el arte de tejer fibras

A partir de enero del 2011, las exhibiciones diseñadas y producidas por la Fundación Artesanías de Chile, podrán ser admiradas por el público de los museos DIBAM en varias ciudades de Chile. El viaje comenzará en el Museo de Arte y Artesanía de Linares, museo con colecciones afín, para luego seguir a Ancud y otros destinos.

Con alrededor de 100 piezas tradicionales de cestería, la muestra acerca al visitante al mundo de las materias primas, formas y a las técnicas representativas desarrolladas en Chile. Además de incorporar este gran elemento escultórico tejido con distintas fibras, abre este tradicional oficio a nuevas exploraciones.



Celebrando en grande el Bicentenario en el MHN



Desde el jueves 30 de septiembre de 2010 hasta marzo de 2011, en el Salón Gobernadores y Patio Colonial del MHN.

"La Razón del Bicentenario" es una exposición que busca sacar a la luz de la sociedad chilena, a través de importantes objetos pertenecientes a la colección del Museo Histórico Nacional (muchos de los cuales no han sido exhibidos nunca), un discurso en el que se ponen de manifiesto diversos tópicos en torno a este significativo acontecimiento denominado Independencia y que hoy conmemora sus doscientos años.



El 18 de septiembre de 1810 es una fecha importantísima para la Historia de Chile. Se trata del inicio de un proceso, que concluyó con la declaración definitiva de la Independencia en 1818. Durante esos años, y los que inmediatamente le siguieron, se generaron una serie de cambios al interior de la sociedad chilena, los que transitan por aspectos políticos y jurídicos, pero también sociales y culturales.

Todos estos cambios ayudaron a generar las bases de una nueva Nación. En ella intervinieron una serie de actores, anónimos en su mayoría, pero tal como hoy, construyen y constituyen en su conjunto un país pujante y generoso, joven y ambicioso, un país que desde la Independencia es reconocido por todas las naciones, un país llamado Chile.

La temática de la exposición, surge de la necesidad de poner en valor y con ello visibilizar y difundir, el acervo patrimonial del MHN, que son sus colecciones. De esta forma y ante la cercanía de las conmemoraciones del bicentenario, se pensó en un grupo de piezas que, pese a su alto valor histórico, no se encuentran presentes en la muestra permanente. De ahí, entonces, se reúnen parte de estas colecciones en función de un guión que apostó por construir un relato representativo de esas piezas, que al mismo tiempo, fuese capaz de fijar un contexto específico, pero que a su vez tuviese la posibilidad de problematizar, desde una mirada historiográfica y educativa, el contexto de la Independencia, que es la razón del Bicentenario.

Dentro de las piezas, que se incorporan por primera vez a una exposición de estas características y que debieron ser restauradas o intervenidas para su conservación, destacan: el quitasol del Virrey del Perú, traído a Chile por José de San Martín; el Diario de guerra de José Miguel Carrera; un altar de campaña perteneciente a B. O'Higgins; Gualdrapas pertenecientes a Oidor Balmaceda. Así mismo, se incluyen dos pinturas pertenecientes a la colección del Museo y que se encuentran a préstamo en el Palacio de la Moneda, como son "La Jura de la Independencia" de P. Subercaseaux y "La batalla de Maipú", de J.M. Rugendas, de un tremendo valor artístico e histórico.

Cifras

- › El presupuesto de la SNM para el año 2009 fue de \$ 1.699.199.000 para funcionamiento y proyectos de desarrollo. No considera recursos humanos.
- › Las actividades de extensión de los museos SNM alcanzaron a 1.104 durante el 2009, beneficiando a 103.567 personas, un promedio de 93,8 usuarios por cada actividad.
- › Los museos SNM recibieron 682.144 usuarios en el 2009. La dotación de funcionarios en los 23 museos fue de 173, es decir, 3.860 visitantes por cada funcionario.
- › Nuestros museos operan en 197.223 metros cuadrados.
- › 54.855 objetos pertenecientes a las colecciones de nuestros museos han sido identificados en el Sistema Único de Registro (SUR) y de ellos 37.930 son registros con imágenes. Su descripción está disponible en www.surdoc.cl



Público que ingresa a los 23 museos:

2004	2005	2006	2007	2008	2009
631.320	613.384	585.620	674.289	667.906	682.144

Durante el 2009 visitaron nuestros museos diversos tipos de usuarios:

Usuarios a Exposiciones Individuales Colectivos	Biblioteca	Actividades de Extensión	Servicios Profesionales	Total	
451.183	121.475	3.530	103.567	2.389	682.144

NOTA: Es importante señalar que todos los años se han cerrado museos para poder implementar los proyectos de mejoramiento. En ocasiones 3 o 4 museos han estado sin atención de público al mismo tiempo. Por lo tanto no se dispone de una cifra que de cuenta del total de usuarios de los 23 museos regionales y especializados en pleno funcionamiento. Esta situación también explica en parte las variaciones entre un año y otro.

Reconocimientos

Diversos proyectos de la Subdirección de Museos fueron reconocidos en Bienal de Diseño y de Arquitectura de Santiago.

Por partida doble fueron reconocidos durante este 2010 varios proyectos de nuestra Subdirección. Primero en la Bienal de Diseño en que fueron seleccionados como proyectos la Museografía de cuatro Museos DIBAM, la Revista Museos 2009 y el afiche "Ven a los Museos". Dichos proyectos fueron desarrollados por la Subdirección de Museos en conjunto con diseñadores que han ganado concursos abiertos de museografía o diseño.

La Bienal de Diseño es un evento que nace con el objetivo de dar a conocer y potenciar las propuestas más representativas, destacadas e innovadoras del diseño tanto en el ámbito académico como en el profesional del país. En ese contexto seis proyectos de la Subdirección de Museos fueron seleccionados. Estos son:

- *Diseño Museográfico Museo Mapuche de Cañete*, realizado por Latrach y Moreno el año 2009.
- *Museografía Museo Regional de Antofagasta*, realizada por Amercanda S.A. el año 2008.
- *Rediseño Museografía Museo Antropológico Martin Gusinde*, realizado por Manuel Araneda Castex el año 2007.
- *Reformulación Museo Gabriela Mistral de Vicuña*, realizado por W & U design.
- *Revista Museos año 2009*, realizada por Junta Editorial de las Comunas Unidas.
- *Afiche "Ven a los Museos"* años 2008, realizado por Junta Editorial de las Comunas Unidas.

La Bienal de Arquitectura fue otra instancia en que fuimos reconocidos. Esta vez en la muestra de patrimonio, centrada en obras realizadas por arquitectos chilenos que representen operaciones de rescate, puesta en valor e intervenciones sobre el patrimonio arquitectónico, identificándose con los conceptos contenidos en la idea "conservación como proyecto". En ese contexto uno de los proyectos seleccionados fue el del Museo de Arte y Artesanía de Linares, realizado por el arquitecto Andrés Fernández e inaugurado durante el año 2010.



REVISTA

museos

29 Año 2010

Directora y representante legal

Magdalena Krebs K.

Editor

Alan Trampe T.

Subdirector Nacional de Museos

Coordinación general

Magdalena Palma C.

Comité editor

Equipo Subdirección Nacional de Museos

Diseño

Junta Editorial de las Comunas Unidas

www.comunasunidas.com

Impresión

Worldcolor Chile

Contacto:

**Subdirección Nacional de Museos
Centro Patrimonial Recoleta Dominica**

Dirección Postal:

Tabaré 654
8240262 Recoleta
Santiago, Chile

Teléfonos: (56-2) 7352969 - 7352699

Fax: (56-2) 7326092

Correo electrónico:

subdireccion.museos@museoschile.cl

Sitio Web: www.museoschile.cl

Agradecimientos

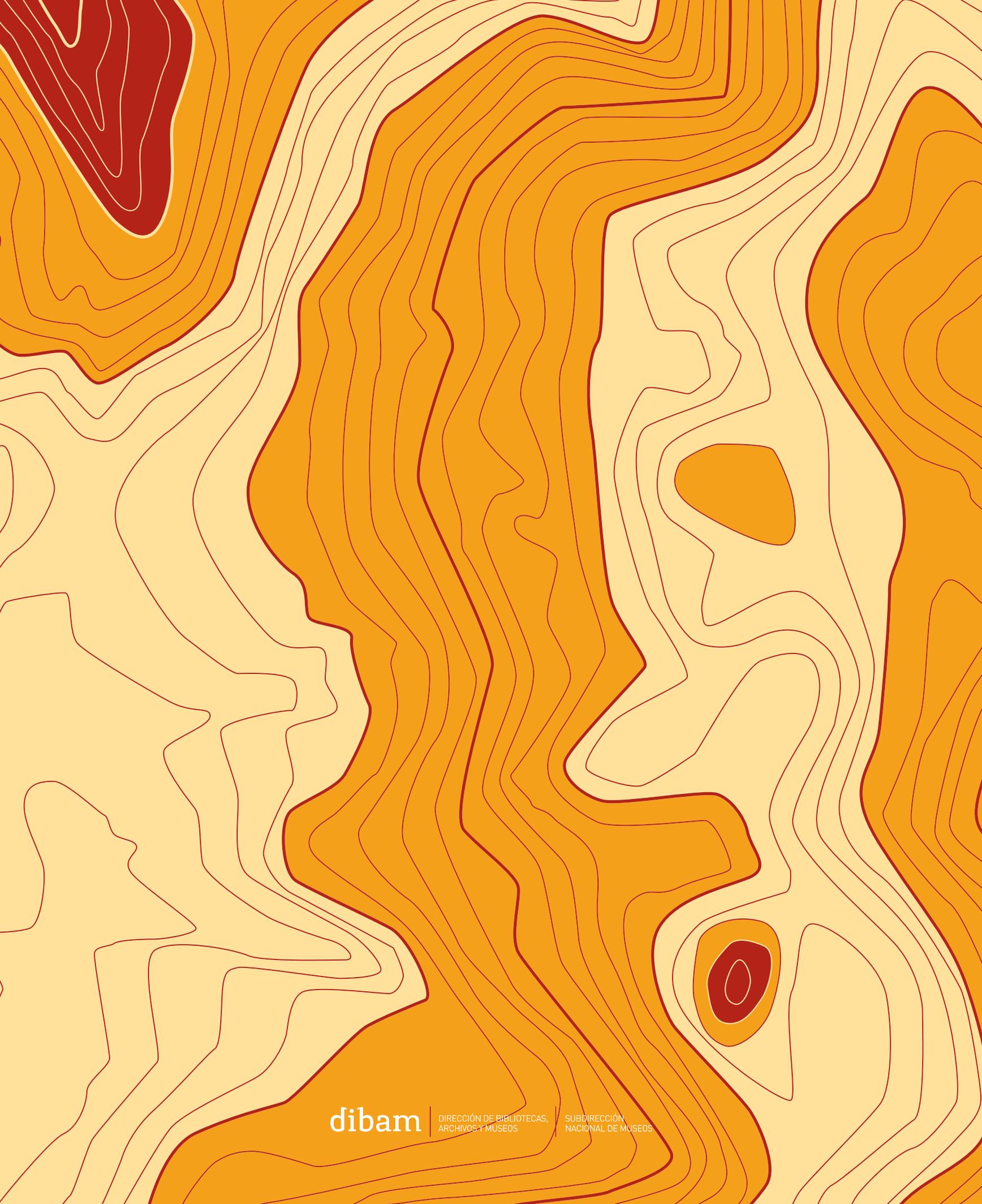
Revista Museos es una publicación institucional de la **Subdirección Nacional de Museos de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos**, organismo dependiente del Ministerio de Educación del Gobierno de Chile.

Agradecemos la participación de todos quienes forman parte de la Subdirección Nacional de Museos y los museos regionales y especializados, por el entusiasmo en sus aportes y por inspirar la publicación de éste, el número 29 de Revista Museos.

Nuestro especial agradecimiento a todas las personas que colaboraron con artículos para esta edición.



dibam
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS



dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

SUBDIRECCIÓN
NACIONAL DE MUSEOS