



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Trabajo final presentado para optar al título de Magíster en Museología y Gestión del Patrimonio

Mariana Avella Castellanos

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio
Bogotá D.C., Colombia
2018

Museología y gobernanza cultural: una mirada crítica a los indicadores propuestos por instituciones supranacionales (UNESCO 2014)

Mariana Avella Castellanos

Trabajo de Grado presentada(o) como requisito para optar al título de:

Magister en Museología y Gestión del Patrimonio

Director (a):

Jordi Pascual i Ruiz

Codirector (a):

Edmon Castell

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio

Bogotá D.C., Colombia

2018

La función del museo consiste en asegurar el desarrollo cultural de la sociedad, en ser el lugar de creación del patrimonio cultural y de sus significados sociales, al par que el medio de su difusión.

Giovanni Pinna

Resumen

Este documento recoge los resultados finales de los tres componentes que integran el trabajo final para optar al título de Magister en Museología y Gestión del Patrimonio. El primer apartado, de orden conceptual, presenta una reflexión crítica sobre la forma de medición y el rol del museo en los Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo (IUCD). El segundo apartado, corresponde al informe de práctica realizado en la Red de Bibliotecas del Banco de la República de Colombia. Por último, el tercer apartado, recopila el trabajo de estancia realizado en el Museo de Trajes de Bogotá.

Palabras clave: museología, desarrollo humano, gobernanza cultural, cultura, Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo.

Abstract

This document incorporates the final results of the three components that integrate the final work for the Master in Museology and Heritage Management. The first section of this document presents a critical reflection on the form of measurement and the role of the museum in the UNESCO Culture for Development Indicators Suite (CDIS). The second and third section, present the results of the work of practice and stay carried out in the Banco de la República, Colombia and the Museo de Trajes, Bogotá, respectively.

Keywords: museology, human development, cultural governance, Culture, UNESO Culture for Development Indicators.

Trabajo conceptual

**Museología y gobernanza cultural:
una mirada crítica a los indicadores
propuestos por instituciones
supranacionales, UNESCO (2014)**

Contenido trabajo conceptual

Lista de tablas.....	XII
Resumen.....	XIII
1.Introducción.....	14
2.Museos, desarrollo y gobernanza.....	17
2.1 Desarrollo como libertad.....	17
2.2 Cultura y desarrollo	19
2.3 Gobernanza cultural	22
2.4 Museología y gobernanza	24
3. Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo	30
3.1 Dimensión Economía	32
3.2 Dimensión Educación.....	33
3.3 Dimensión Gobernanza	34
3.4 Dimensión Participación Ciudadana	40
3.5 Dimensión Igualdad de género	40
3.6 Dimensión Comunicación	41
3.7 Dimensión Patrimonio	41
4. Postura crítica	46
4.1 Análisis de indicadores.....	48
4.1.1 Indicador 10.....	48
4.1.2 Indicador 12.....	50
4.1.3 Indicador 3.....	52
4.1.4 Indicador 22.....	53
5. Conclusiones.....	56
6. Bibliografía	59

Lista de tablas

Pág.

Tabla 3.1	Dimensión Economía de los IUCD.	36
Tabla 3.2	Dimensión Educación de los IUCD.....	37
Tabla 3.3	Dimensión Gobernanza de los IUCD.....	38
Tabla 3.4	Dimensiones Participación ciudadana e Igualdad de género.....	43
Tabla 3.5	Dimensiones Comunicación y Patrimonio de los IUCD.....	44

Resumen:

Las instituciones culturales juegan un rol preponderante en el fomento de la vida cultural de los ciudadanos. El museo, guiado bajo principios de democracia cultural, diálogo entre sujetos, dinamismo social y multidisciplinariedad, se establece como un espacio coadyuvante de la gobernanza, en tanto su labor, propicia la interacción entre actores culturales, favorece la acción colectiva, y genera relaciones horizontales de participación cultural. Sin embargo, los indicadores culturales, al intentar aproximarse a la realidad cultural a través de datos y mediciones, desconocen la potencia del museo como institución dinámica, participativa y democrática. En este documento, se presenta una reflexión crítica sobre la forma de medición y el rol del museo en los Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo.

1. Introducción

El desarrollo humano desde la perspectiva de Sen (2000) consiste en la ampliación de las libertades por medio del acceso a oportunidades que permitan desplegar las capacidades de todos los individuos. El modelo de desarrollo económico basado en las premisas de equidad, eficiencia y sostenibilidad responde parcialmente a las necesidades de la sociedad actual. En ese sentido, para Sen (2004) se debe reconocer a la *cultura como una parte constitutiva del desarrollo* “que consiste en incluir el enriquecimiento de las vidas humanas a través de la literatura, la música, las bellas artes y otras formas de expresión y práctica culturales, que fortalezcan el bienestar y amplíen las libertades a las que aspiramos” (pág. 2)

La cultura y las políticas culturales encaminadas hacia nuevos marcos conceptuales fortalecen el postulado de Sen. Si se reconoce *lo cultural* como parte de los bienes comunes, que se refieren a las maneras de gestionar los recursos de manera compartida, a partir del trabajo colectivo y el establecimiento de reglas, las políticas culturales propiciarían el desarrollo (Barbieri, N, 2014) y por ende, se concebirían como parte constitutiva del desarrollo.

Por su parte, el museo al ser una “institución pública, privada o mixta, sin ánimo de lucro, abierta al público de manera permanente, que investiga, documenta, interpreta, comunica, narra, exhibe y conserva testimonios materiales, inmateriales y/o naturales que reconoce la diversidad cultural, económica y social de las comunidades, y promueve los principios de acceso democrático a la información y al conocimiento, a través de la participación y el constante diálogo con los públicos”¹, debe trabajar en estrecha cooperación con las comunidades de donde provienen sus colecciones y/o a quienes presta sus servicios. El museo se constituye como un espacio contemporáneo de interacción entre actores culturales cuya labor debe favorecer la acción colectiva, fortaleciendo la gobernanza al generar relaciones horizontales de organización y de

¹ Programa de Fortalecimiento, Ministerio de Cultura de Colombia. (2014). Política Nacional de Museos. Mejores museos, mejores ciudadanos, pág. 7.

participación, legitimando los derechos culturales de los que gozan todos los ciudadanos y potenciando el papel de la cultura en el desarrollo.

La gobernanza se refiere en un sentido amplio, “a un cambio profundo en la acción social y las formas de gobierno en las sociedades contemporáneas... En la ciencia política la gobernanza expresa una transformación de la estatalidad en las democracias, que se ve obligada a transitar desde formas jerárquicas y soberanas hacia modalidades más cooperativas” (Innerarity, 2011, pág. 3). En lo referente a la gobernanza en el ámbito cultural, la colaboración estrecha entre la administración local y la ciudadanía contribuye a que estos últimos participen en la vida cultural y en la construcción de políticas culturales.

Este trabajo considera que el museo contemporáneo independiente de su titularidad (público, privada, mixta) es una institución coadyuvante de la gobernanza, porque al estar al servicio de la sociedad puede propiciar relaciones horizontales de participación entre las personas y la institución, a fin de favorecer la gestión colectiva del patrimonio material o inmaterial. Así mismo, esta premisa es un desarrollo conceptual de lo que debería ser un museo, ya que la realidad difiere, en el sentido de que los museos generalmente gestionan el patrimonio institucionalmente sin involucrar a la comunidad, y prestan una serie de servicios con base a sus criterios de exhibición, educación, comunicación y narración.

El museo como lo menciona Weil de Speroni es (2015) “gobernable y sustentable, no solamente porque cuenta con fondos privados y de gestión tercerizada, sino porque la sociedad civil también está presente e interactúa con la institución”.

El museo es un lugar de encuentro y dialogo que establece un dinamismo con la comunidad, a quien relaciona y hace partícipe de su labor, sin embargo, dicha conexión museo-personas resulta compleja ponerla de manifiesto a través de datos empíricos. Los estadísticas culturales hacen un esfuerzo por sistematizar, por medio de información numérica, manifestaciones percibidas tras observar un fenómeno cultural, no obstante, la dificultad de medir la cultura radica en que “existe mucha información en el entorno cultural, sin embargo la mayoría no es exportable a datos y en consecuencia susceptible de convertirse en indicadores validos” (Carrasco Arroyo, 2006, pág. 2).

Las estadísticas culturales son relevantes bien sea porque describen y hacen seguimiento a la realidad o porque contribuyen a planificar la política cultural. Por lo tanto los indicadores juegan un papel preponderante a la hora de establecer datos que intenten reflejar la realidad y que sirvan para la toma de decisiones en materia de política.

Por lo anterior, en este trabajo, a partir de un enfoque interdisciplinar, analizar los sistemas de medición que dan cuenta sobre el rol de los museos en la sociedad y su relación con la gobernanza², resulta un elemento primordial para comprender los nuevos esquemas que involucran la cultura y el desarrollo y, para conocer la pertinencia de los indicadores culturales en la toma de decisiones referentes a la implementación y/o seguimiento a políticas del ámbito museal.

Para ello, se estudian los Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo (aplicados entre 2011 y 2014, en 11 países entre ellos Colombia) diseñados como herramienta para poner de manifiesto la función de la cultura en los procesos de desarrollo. Se seleccionan específicamente los indicadores que mencionen el término museo, institución museal equipamiento o infraestructura y se analiza su formulación, propósito y forma de medición, esto con el fin de responder la cuestión: ¿Qué rol tiene el museo en los Indicadores UNESCO de Cultura para el desarrollo?

El trabajo se ha dividido en cuatro partes. En el primer apartado se expone el marco conceptual, se define el concepto de desarrollo y su relación con la cultura, y se expone la relación entre museo y gobernanza cultural, a fin de brindar un marco conceptual que permita analizar los indicadores en mención. En el segundo apartado se presenta la metodología, se definen, identifican, contextualizan los Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo, en el tercer apartado se brinda una mirada crítica a los indicadores a luz de la museología y los planteamientos teóricos propuestos y se enfatiza en la importancia de la medición y evaluación de la gobernanza, en el último apartado se presentan las conclusiones finales del trabajo conceptual.

² La gobernanza como dimensión del desarrollo humano, que exige “el ejercicio de los derechos culturales como un elemento vital para desarrollar sociedades pacíficas en las que los individuos tengan la posibilidad de llevar una vida plena y creativa de acuerdo con lo que ellos valoran y por tanto promover un desarrollo humano e inclusivo fundamentado en derechos” UNESCO (2014)

2. Museos, desarrollo y gobernanza cultural

2.1 Desarrollo como libertad

La expansión de las libertades humanas a través del acceso a oportunidades es tanto el fin primordial del desarrollo como su medio principal. Esta visión del desarrollo de Amartya Sen (2000), contrasta con las visiones estrictas o clásicas, que postulan su consecución a través del crecimiento del producto nacional bruto, el aumento de la renta per cápita y la industrialización. El modelo clásico de desarrollo económico responde a supuestos basados en la maximización de utilidades para lograr bienestar. Sin embargo, la renta puede ser un medio importante para expandir las libertades, pero no el único.

Para Pascallon (1985) fue a partir de la segunda Guerra Mundial que los países industrializados aunaron sus esfuerzos por aumentar la producción en pro de un incremento de la tasa de crecimiento económico y, centraron su atención en el producto nacional y su responsabilidad de obtención. Para la década de los setenta, se explicó que el crecimiento económico generaba solvencia e intensificaba la satisfacción de las necesidades de las personas, así, la lógica establecida favoreció el pensamiento individual, y fortaleció los roles del consumidor y el productor, dando paso a un liberalismo económico que conllevó a la denominada sociedad de consumo. Dicha sociedad acrecentó la distribución desigual del ingreso perpetuando la inequidad y la pobreza. Esta obsesión por el crecimiento se replicó en América Latina bajo el denominado “desarrollismo”, cuyo interés se centró en la industrialización como impulsor del desarrollo (o crecimiento) autónomo.

Sin embargo, los objetivos de crecimiento son cuestionables en comunidades con economías primitivas donde las formas de organización están dadas por las relaciones familiares o por la religión, “de modo que los excedentes de productividad no se acumulan o se invierten, sino que se gastan en prácticas culturales tales como celebraciones, bodas, lugares sagrados, etc., que refuerzan las estructuras sociales

tradicionales” (Pascallon, 1985, pág. 1005). Es así, como en estas comunidades la circulación de bienes y servicios se hacía a través del intercambio de regalos, lo que generaba lazos de confianza, reciprocidad y cohesión, reforzados a su vez por ritos y ceremonias.

En ese sentido y conociendo la organización social de comunidades donde prima la cooperación en vez del individualismo, Polanyi (2009) destaca cómo las nuevas tendencias de oposición frente al mercado autorregulador son fundamentales para la transformación institucional de la economía de mercado, dado que relacionan las estructuras institucionales con los comportamientos de los individuos, propiciando la socialización de prácticas colectivas y no individuales, es decir, subordinando los deseos y prácticas del individuo a la colectividad. Así, la política recupera su papel constructor de la sociedad, a través de la regulación de la vida económica, y de la prevalencia del bien común por encima del bien individual, y debe estar “reflejada en nuevas miradas y nuevas instituciones que valoricen el protagonismo social, los saberes más localizados y lógicas más inclusivas y menos depredadoras” (Calle Collado, 2015, pág. 57)

Por consiguiente, el desarrollo visto únicamente desde la perspectiva del crecimiento económico, ha reforzado un sentido individualista de la vida, lo que a su vez ha fortalecido los altos niveles de desigualdad y pobreza. Sin embargo, por los postulados sesgados que establece el desarrollo como crecimiento económico, estudiosos, países, organizaciones, entre otros, han sentido la necesidad de transformar este modelo para involucrar nuevos componentes, como la calidad de vida, la longevidad, el conocimiento, la cultura, entre otros.

En lo que respecta a este trabajo conceptual, adoptaremos la visión del desarrollo de Amartya Sen basada en la noción de desarrollo y libertad, que se centra en tres conceptos fundamentales: libertad, capacidad y agencia, y que se funda en la idea de que el desarrollo consiste en la expansión de las libertades humanas, y no exclusivamente en la expansión de la riqueza. Sen (2000) define la *capacidad* como un tipo de libertad, que se refiere a la gama de opciones que una persona tiene para decidir la clase de vida que quiere llevar y, no se limitan únicamente a lo material (pág.21). Identificar dichas opciones ha generado en la ciencia económica respuestas tales como indicadores de calidad de vida, que más allá de centrarse únicamente en los niveles de

renta, incluyen temas como la fecundidad, la educación, la salud, la libertad política y social.

La expansión de libertades se traduce en la *capacidad* que una persona tiene para configurar su propia vida, y depende de las oportunidades económicas, sociales, culturales, además de las posibilidades que le brinda su entorno, bien sea a través de la educación, la salud, el acceso a bienes y servicios, el fomento de iniciativas, etc. De igual manera, la *agencia* se refiere a la habilidad de una persona para actuar de acuerdo a lo que valora y tiene razones para valorar, además para ser “agente” de transformación de la sociedad. Sea dicho entonces que para lograr desarrollo, el individuo ha de participar activamente en las decisiones colectivas que involucran su bienestar, y no debe ser un receptor pasivo de programas de desarrollo que no involucran sus visiones y perspectivas. (Sen, 2000, pág. 21). Esta perspectiva de desarrollo pone en el centro al ser humano, y considera la riqueza como un medio para expandir las libertades, mas no como el fin del desarrollo.

2.2 Cultura y desarrollo

Como se anotó antes, los modelos de desarrollo basados únicamente en los niveles de renta resultan caducos y no suplen las necesidades de la sociedad actual. “El concepto de desarrollo es integral; no sólo representa un alto ingreso económico por habitante, una democracia estable y un moderno sistema de valores, sino que constituye un triángulo cuyos lados son el desarrollo económico, el desarrollo político o democracia y el desarrollo cultural” (Romero Cevallos, 2005)

La cultura como dimensión del desarrollo o como parte constitutiva del mismo, es una posición que organismos como el Banco Mundial, la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura - UNESCO, el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo - PNUD, han defendido, porque reconocen su escasa valoración en los programas de desarrollo de los últimos cincuenta años.

El reconocimiento de lo cultural en el desarrollo, desde el enfoque de las libertades humanas, implica una concepción más holística, pues estima que todo lo hecho por las personas en su contacto con la naturaleza origina cultura (Romero Cevallos, 2005, pág. 22), y en ese sentido, siguiendo a Romero (2005), la cultura está conformada tanto por lo

material, como por lo espiritual, en tanto que no es posible separar la cultura de las actividades económicas, y menos pensar el desarrollo fuera de la cultura, ya que el desarrollo emerge y se proyecta en un contexto cultural (pág. 22).

Nicolás Barbieri afirma que únicamente podremos legitimar la cultura si la consideramos un bien común, una herramienta de acción política y social, un sistema complejo que permita implicar a toda la ciudadanía. No se trataría de hacer menos política cultural sino de hacerla diferente: “reconociendo la cultura como sustantivo y como adjetivo, trabajando la política cultural como una política de bienes comunes” (Barbieri, 2014).

Ahora bien, podría considerarse la cultura como un instrumento para alcanzar fines de carácter meramente económico, es decir, apreciarse como un producto que participa en los intercambios mercantiles y que nutre las denominadas industrias culturales. Empero, “la cultura debe ser considerada no como un simple medio para alcanzar ciertos fines, sino como su misma base social” (Sen, 1998, párr. 8). Sen (2004) reconoce el papel constitutivo de la cultura en el desarrollo, al considerar el enriquecimiento de la vida humana a través de la literatura, la música, las bellas artes y las prácticas culturales que tenemos razón en valorar, “tener un alto PNB per cápita pero poca música, pocas artes, poca literatura, etcétera, no equivale a un mayor éxito en el desarrollo. De una u otra forma, la cultura envuelve nuestras vidas, nuestros deseos, nuestras frustraciones, nuestras ambiciones, y las libertades que buscamos” (pág. 39).

Sen, reconoce que la importancia de lo cultural, radica en que las influencias culturales inciden en el comportamiento humano y en la formación y evolución de valores, la participación en la actividad política al igual que la solidaridad social y el apoyo mutuo están influidos por la cultura, el conocimiento del pasado y la rememoración de la historia, por medio de la preservación de tradiciones culturales permite ampliar las interpretaciones del presente.

Las libertades culturales hacen parte de esas libertades que el desarrollo debe expandir, pues para vivir una vida plena, se debe poder practicar abiertamente cualquier religión, hablar una lengua, honrar las tradiciones y costumbres, resguardar el pasado y participar en actividades culturales. Por lo tanto, el reconocimiento de lo cultural promueve la tolerancia de diferentes modos de vida, la democracia, y la diversidad cultural,

propiciando su incorporación en las políticas públicas al impulsar modos de participación que nutran las políticas de contextos y culturas locales.

Así mismo, los derechos culturales se relacionan con la libertad de expresión, opinión y culto, “el derecho a la creatividad en distintas formas materiales e inmateriales, la identidad y la pertenencia a comunidades múltiples, diversas y cambiantes, la capacidad de acceder al patrimonio cultural y a los recursos contemporáneos...” (Shaheed, 2014, pág. 2). Shaheed, menciona que el derecho al patrimonio cultural se vincula con el presente, con el acceso a la vida cultural, con el derecho a decidir qué se debe conservar y modificar, además de participar en la identificación, conservación e interpretación del patrimonio, así como en el diseño de políticas. El reconocimiento de los derechos culturales es fundamental en la ampliación de libertades y la búsqueda del desarrollo humano a través de la libre creatividad, el acceso al patrimonio cultural y la diversidad.

El desarrollo no es una receta universal que se replica con resultados positivos en todos los contextos, por el contrario, el desarrollo es relativo a cada sociedad, y un modelo que funciona en un determinado territorio, no necesariamente funcionará en otro, pues cada sociedad y cultura está definido por una serie de valores y normas que la hacen única. “La cultura determina qué tiene valor en una sociedad, es decir, cómo influencia sobre los individuos y las comunidades, y cómo responden éstos a los cambios resultantes del desarrollo” (Romero Cevallos, 2005, pág. 34). Es decir, para aplicar un proyecto o una política de desarrollo, en un determinado lugar, se debe conocer su cultura local y lo que valora cada sociedad.

La cultura como parte constitutiva del desarrollo, no deja de lado los pilares o dimensiones que se establecieron a finales del siglo pasado en el modelo de desarrollo sostenible, a saber: el crecimiento económico, la inclusión social y el equilibrio medioambiental, por el contrario los complementa y los potencia. Al respecto, Pascual (2013) afirma:

“la cultura tiene una dimensión económica (genera ingresos y empleo) pero no puede ser reducida a una herramienta de crecimiento económico. La cultura también tiene una dimensión social (lucha contra la pobreza, participación e igualdad de derechos) pero no puede ser reducida a un instrumento para crear inclusión o cohesionar una sociedad; es mucho más que eso. La cultura tiene una

dimensión medioambiental pero no puede ser reducida a un instrumento para generar conciencia sobre la responsabilidad de cuidar el medio ambiente” (pág. 2).

La Convención de la UNESCO sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 2005 incluye a la cultura en el modelo de desarrollo sostenible, por un lado estimulando los sectores culturales y por otro abogando para que la cultura sea reconocida en las políticas públicas, ya que la creatividad, el conocimiento, la diversidad y la belleza están intrínsecamente relacionados con la libertad (CGLU - Ciudades y Gobiernos Locales y Regionales Unidos, 2010).

Por otro lado, las infraestructuras culturales impulsan actividades económicas, como por ejemplo el turismo, que se intensifica y/o promueve por medio de equipamientos (museos, bibliotecas, monumentos, centros culturales, etc.) que atraen visitantes, sin embargo, lo que compete a la reflexión teórica acá propuesta es resaltar el carácter participativo, propositivo, formador y transformador de capacidades de estos equipamientos culturales (específicamente del museo), y no, su participación económica en la industria cultural.

Para ello se considera que el desarrollo sólo puede ser entendido a nivel local, “como una gobernanza local que invite y empodere a las personas y lugares para que se conviertan en actores participes que creen nuevos significados sin perder su identidad” (Pascual, 2013, pág. 3), esto es, un proceso cultural, en el que el museo tiene un rol significativo como mecanismo de gobernanza que potencia el desarrollo sostenible y que se relaciona con las comunidades de las que se nutre, potencia y transforma.

2.3 Gobernanza cultural

Así como los nuevos paradigmas han reconocido el papel de la cultura en los procesos de desarrollo, la gobernanza surge como respuesta a los cambios del mundo contemporáneo, que se caracterizan por procesos de transformación social que requieren de la política para modificar las formas institucionales, mecanismos e instrumentos gracias a los cuales las sociedades resuelven sus problemas.

Innerarity (2011) menciona que esas transformaciones son producto de una crisis que se refleja en primer lugar en que la política no está haciendo bien aquello para lo que cual

está prevista, en segundo lugar, en que no existe un nivel de decisión institucional adecuado ante la presencia de problemas de carácter global, y en tercer lugar, en que no se deben encontrar soluciones a los problemas ya conocidos, sino replantear y formular nuevos problemas, es decir, lo que se requiere es plantearse la cuestión de si la política se enfrenta a problemas que simplemente puede solucionar o si se trata de transformaciones históricas y sociales que solicitan una manera de innovación política que exige una nueva forma de pensar y actuar (pág. 3)

Por consiguiente, la gobernanza es una estrategia que busca recuperar la fuerza configuradora y transformadora de la política, “es una manera renovada de gobernar dentro o más allá del estado nacional” (Innerarity, 2011, pág. 6), que transforma la acción social, en la medida en que exige un tránsito de formas jerárquicas de poder a modalidades cooperativas que involucren a la sociedad.

Siguiendo a Innerarity cuando se habla de gobernanza, se habla de participación ciudadana, lo que no significa desregularización, despolitización o liberación, por el contrario se configura como una oportunidad para la acción política y las energías sociales, que favorece la horizontalidad, al mismo tiempo que recupera la política y la transforma.

Por su lado, la gobernanza cultural,

“se entiende como colaboración entre la administración local y los ciudadanos, con un enfoque «relacional», que permita a los ciudadanos participar en la vida cultural y en las políticas culturales participativas o deliberativas. Esta gobernanza afecta a los distintos niveles de la administración (organizaciones internacionales, gobiernos nacionales, gobiernos locales) y a los acuerdos que entre estos niveles se alcancen, en programas a largo plazo con responsabilidades compartidas” (CGLU - Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, 2014, pág. 5)

Para el profesor Raymond Weber (2010) la gobernanza de la cultura no es una «técnica» para gestionar la cultura mejor, sino una ética, relacionada con los principios de la transparencia, la igualdad de oportunidades, especialmente en lo referente al acceso a la cultura, la participación, la asociación, la cooperación, la responsabilidad compartida y la construcción de capacidades (pág. 20), en la que confluyen tres actores: los actores

públicos (el Estado y sus instituciones), los actores privados (empresas y sector privado) y los actores civiles (asociaciones, organizaciones sin ánimo de lucro, fundaciones).

2.4 Museología y gobernanza

Las instituciones culturales juegan un rol preponderante en el fomento de la vida cultural de los ciudadanos. “La vida cultural es una de las esferas públicas fundamentales, y buena parte de esta vida cultural se realiza en contextos locales y de proximidad, relacionando lo local y lo global en una negociación creativa” (Pascual, 2005, pág. 3). Es en lo local donde se establecen relaciones de gobernanza cultural que posibilitan la participación ciudadana o de la comunidad local en la activación de proyectos e iniciativas en espacios culturales.

Los museos son instituciones que acercan lo cultural a la sociedad. La Nueva Museología establece los siguientes principios para el campo museístico y patrimonial: “democracia cultural, comunidad, territorio, concienciación, sistema abierto e interactivo, dialogo entre sujetos y multidisciplinariedad” Maure, M. (1996) en (Arrieta Urtizberea, 2008, pág. 13), que ponen de manifiesto el carácter abierto de los museos, al posibilitar a los ciudadanos participar en la vida cultural; así, los museos se constituyen como espacios coadyuvantes de la gobernanza.

Ahora bien, teniendo en cuenta los actores que confluyen en la gobernanza cultural (Weber, 2010), se propone ahondar en la relación gobernanza - museos desde los siguientes ámbitos: el *ámbito político-económico* y el *ámbito social-participativo*.

En el ámbito político-económico, se establece la relación entre gobernanza y museos, desde la gestión institucional, que siguiendo los estudios realizados por Joaquim Rius Ulldemolins (2013), se refiere a la articulación entre responsables políticos y managers de las instituciones culturales para gobernar las instituciones y definir la legitimidad de sus objetivos y planes de gestión, visto desde tres esferas: la económica, la política y la artística. Con instituciones culturales (entre ellas el museo), se refiere específicamente a aquellas instituciones que cuentan con una participación de las administraciones públicas en sus órganos de gobierno y en su financiación.

Rius Ulldemolins (2013) menciona la tendencia en diversos países en la “que los responsables políticos están protagonizando un rol más preponderante en la definición de la política cultural (Dubois et al., 2012; Gray, 2008) y en la que el mánager tiene un papel más activo en la gestión de los equipamientos culturales nacionales (Cray et al., 2007; Dewey, 2004; Peterson, 1986)” (pág. 75). Dicha tendencia está determinada por un proceso histórico que en principio condicionó la gobernanza y la gestión de los museos al grado de intervención del estado.

Siguiendo a Rius (2013), en el mundo anglosajón la intervención estatal en el ámbito cultural es más débil y se vehicula mediante organismos independientes, además existe una tradición de participación de mecenazgo. Caso contrario ocurre en Europa continental que desde la posguerra, el estado ha financiado las instituciones culturales y tiene un rol preponderante en la gestión de las políticas culturales.

Desde la década de los 80 se ha destacado la importancia de la cultura para el desarrollo de las ciudades, a través del surgimiento de las denominadas industrias culturales, se reconoció una nueva fuente de crecimiento económico. Esto a su vez incidió en el reconocimiento de un rol más activo de los niveles de gobierno local y regional en las políticas culturales. Así, los equipamientos culturales, entre ellos los museos, se convirtieron en un importante instrumento económico, por su capacidad de impulsar procesos de regeneración urbana y por potenciar la imagen de las ciudades (Rius Ulldemolins, 2014, pág. 401)

Para la segunda mitad del s. XX el número de organizaciones artísticas aumentó en los países europeos debido al incremento de la financiación pública, lo que conllevó a animar a las organizaciones que recibían sus fondos a “incrementar el público, es decir, a tomar el crecimiento del público como indicador de éxito”, y a “generar proyectos de financiación e informes con datos económicos y de público detallados, así como la creación de estructuras administrativas capaces de satisfacer esta demanda de mayor planificación estratégica” (Rius Ulldemolins, 2013, pág. 79).

Lo anterior conllevó a que los museos ampliasen sus servicios y líneas de actividad a fin de cumplir con los objetivos de gestión, lo que favoreció el desarrollo de servicios educativos como generadores de valor para las instituciones, e incidió en la necesidad

del museo por representar la identidad cultural, crear nuevos públicos y buscar modelos de financiación mixta (público, privado) que generasen estabilidad económica en las instituciones.

Ahora bien, en cuanto al papel de los equipamientos culturales (museos) en las políticas culturales, generalmente su orientación se ha concebido como una dinámica de arriba a abajo, es decir, las administraciones públicas inciden en las decisiones de las instituciones, conforme hacen parte de la estructura organizacional de las mismas, lo cual acarrea, aparte de un grado de dependencia económica, un nivel de decisión y autonomía restringida para los museos.

En ese sentido, la gobernanza desde el ámbito político-económico, exige una relación entre administración pública y equipamientos culturales que rebase la estructura jerárquica (arriba - abajo) y alinee las posiciones entre administración y equipamientos, es decir, que la administración pública establezca marcos reguladores y sea un catalizador del sector cultural actuando sobre los efectos, mas no sobre la producción de servicios de los museos, otorgándole mayor autonomía jurídica, financiera y de gestión a las instituciones, sin que ello implique reducir la inversión económica, sino generar transparencia en la rendición de cuentas.

Establecer relaciones horizontales en la gestión de los museos, requiere además vincular actores (administración pública, acción privada, directores de museos, trabajadores de museos y personas) que compartan la construcción, estructura, organización, mantenimiento de la institución, considerando que la época en la que los museos existían al amparo del Estado protector ha caducado, y que es imposible concebir al museo desasociado de las dinámicas económicas. François Mairesse, menciona que se debe sumar la lógica del don a la lógica del mercado-estado, involucrando coleccionistas, mecenas, voluntarios y asociaciones de amigos que permitan anclar el museo a la comunidad. “Un museo que recibe visitantes es una cosa; un museo que gana dinero con las entradas es otra; pero un museo al que sus visitantes le ofrecen dinero o algo más también es otra cosa” (Mairesse, 2012).

Dichas relaciones deben buscar un equilibrio entre lo económico y lo cultural, un modelo de gestión híbrido que no legitime el desarrollo únicamente desde la dimensión económica, basada en la cultura como producto y espectáculo cuyos beneficios

monetarios se reinvierten en el museo a costa de sacrificar la misión y objetivos de la institución, sino que encaje los principios de la Nueva Museología y genere un modelo horizontal y cooperativo de gestión.

Para ello la gobernanza desde el ámbito *político-económico* basada en la gestión institucional, se debe reforzar por el ámbito *social-participativo*, que acoge los principios de la Nueva Museología, reconociendo el rol social del museo y la posición de lo humano en el centro de la institución.

En el ámbito *social-participativo* la gobernanza consiste en generar participación social en el museo, que va,

“desde formas más o menos abstractas de democratización de los espacios culturales y del patrimonio, del reconocimiento de los públicos en su calidad de titulares de derechos (es decir, como ciudadanas y ciudadanos), o de la conceptualización del museo como difusor de los valores democráticos o promotor de la inclusión social —como plantea Rafael Azuar (2008)—; hasta experiencias concretas de organización «desde abajo» a través de las cuales se genera un proceso de participación social en torno al patrimonio” (Maceira Ochoa, 2008, pág. 39).

El ámbito *social-participativo* de la gobernanza en y para los museos, centra su atención en la relación museo – comunidad, considerando al museo como un espacio democratizador, que bajo los principios de la Nueva Museología establece relaciones horizontales con las personas, y que a su vez puede ser un dinamizador de la discusión en la esfera pública, “partiendo de la idea de que la sociedad civil, en sus distintas expresiones, como grupos organizados, movimientos sociales o como organizaciones civiles, además de la interlocución directa con el Estado, establece acciones hacia sí misma y construye escenarios de lucha y de acción social, cultural y política para configurar el espacio público y desarrollar su acción social” (Cohen & Arato, 2000), dichos escenarios de acción social pueden tener lugar en las exposiciones de los museos a través de la enunciación de tema de interés, de visibilidad de planteamientos, de generación de debate público, etc. (Maceira Ochoa, 2008, pág. 49)

Si bien lograr que la participación desde la óptica de la acción política, social y cultural, es difícil, debido a la capacidad discursiva que se requiere (una propuesta museológica y museográfica clara y apropiada) para entrar en el espacio expositivo, además de procesos de gestión complicados, hay que reconocer la potencia del museo como medio de comunicación y, especialmente la de las exposiciones, que pueden poner de manifiesto temas de grupos sociales que generalmente están silenciados, y que a través de las experiencias comunes se configuran como bienes simbólicos, perspectivas, pensamientos, opiniones, argumentos, que encuentran en el museo un espacio de fortalecimiento, oportunidad y memoria.

En consecuencia, la relación museo – comunidad se establece a partir de la creación de vínculos de participación que se nutren de aportes recíprocos, es decir, a su vez que el museo ofrece una serie de servicios a sus visitantes (que forman parte de una comunidad y son considerados más que un público pasivo que visita el museo para conocer el patrimonio que aguarda), los visitantes cuentan con la capacidad de agencia, que les permite participar, apropiándose del patrimonio que aguarda el museo, para que lo consideren propio, o que les refleje algo común, “para lo cual se hace preciso la participación activa en su gestión, asunto que traerá consigo además la verdadera valoración y respeto del mismo, y de forma consecutiva la reflexión crítica, la autonomía, y en todo caso la relación dialéctica con el poder” (Muñiz Jaén, 2008, pág. 97)

Siguiendo a Muñiz Jaen (2008) la implantación de instituciones culturales debería llevarse a cabo desde la mayor horizontalidad posible, apoyando (o dejando existir) las experiencias alternativas de cultura popular paralela (o enfrentadas) a la institucional, para favorecer con todo ello la diversidad de expresiones y el dinamismo cultural alejado de lo unidimensional (pág. 97).

Sin embargo, la teoría y la práctica difieren en el mundo de los museos, ya que las instituciones se enfrentan a una época de cambios guiados bajo los principios de la posmodernidad y el capitalismo, que priman el ofrecer experiencias nuevas y estimulantes a los visitantes, impulsadas por los cambios tecnológicos del nuevo siglo, y que a su vez inducen al museo a competir con múltiples espacios a los cuales pueden asistir las personas que buscan acceder a contenidos culturales, provocando que los

objetivos de la Nueva Museología se alejen de su cumplimiento y el museo se enfoque en buscar mayores niveles de asistencia, así como fuentes de recursos que le permitan sostener la institución, a costa de sacrificar iniciativas, programas y proyectos que no generan mayores réditos, pero cuyo objetivo es brindar oportunidades para potenciar las diversas capacidades de quienes se vinculan de alguna manera con el museo.

Así, el museo del s. XXI aun cuando encuentra dificultades en el contexto económico, puede buscar alternativas para sobrellevar esa lógica, entendiéndose y reconociéndose como un bien común, es decir, un bien que no pertenece a una persona sino a una sociedad más o menos bien definida, que basa su administración en principios de propiedad colectiva, con reglas de juego establecidas, y con lazos horizontales de organización, que propicien la donación y cooperación, incentivando a las personas, “más precisamente a un cierto número de aficionados por el museo y sus actividades, a constituir una fuerza considerable para el mantenimiento de la actividad museística, que actúa por trabajo voluntario, por apoyo financiero, o más simplemente por el apoyo de los medios de comunicación (en forma de una petición o una campaña de prensa)” (Mairesse, 2013, pág. 46)

Aun cuando cambiar esta lógica es un proceso que en la práctica puede llevar tiempo, y está lejos aplicarse, se debe reconocer y entender que los museos en su misión, objetivos y planes, son instituciones que al estar al servicio de la sociedad, propician procesos de participación, inclusión, democratización, que son afines a los planteamientos de la gobernanza cultural, y que pueden ser espacios que favorezcan y coadyuven a establecer diálogos entre la sociedad, la institucionalidad y la administración pública, bien sea a través de exposiciones, programas, planes o actividades, que acerquen a las personas al museo, y/o vinculando la voz de las personas en los planteamientos museológicos de las instituciones, a través de ideas, argumentos, e inquietudes. Planteamientos que terminan por socializarse en redes de personas interesadas y vinculadas a los museos, que a su vez pueden propiciar y fortalecer la generación, desarrollo o cumplimiento de políticas en el ámbito museal y en muchos otros aspectos sociales y humanos.

3. Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo

El interés por cuantificar la contribución económica de las actividades ligadas a la cultura, ha suscitado la construcción de marcos metodológicos que abordan la cuestión: el Marco de Estadísticas Culturales de la UNESCO (MEC-2009), el Marco Europeo de Estadísticas de Cultura de EUROSTAT (ESSnet-Culture 2012), y el Manual Metodológico del Convenio Andrés Bello para la elaboración de las Cuentas Satélite de Cultura en Iberoamérica (CAB- 2015), son herramientas que proponen mecanismos de medición que ponen de manifiesto el impacto de la cultura en el desarrollo socioeconómico, el empleo cultural, la oferta y demanda de bienes y servicios culturales, entre otros aspectos, que contribuyan al diseño y formulación de políticas públicas.

Sin embargo,

“el carácter invisible de muchos aspectos culturales ha generado controversia entre los especialistas en desarrollo, pues ¿cómo medirlo?, ¿cómo cuantificarlo? Seguramente, si no se puede, es porque no tiene mayor valor. Podría argumentarse que el valor simbólico tiene su propio dominio y no puede, por lo tanto, ser incorporado al desarrollo entendido como crecimiento material, no imaginario. Al reconocer, que parte de la cultura es inmaterial, hay que considerar aquellos aspectos visibles y no visibles, como también los elementos intangibles que sí tienen presencia, la que puede y debe ser percibida al menos, por los interesados” (Romero Cevallos, 2005, pág. 47).

Los Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo (2014), en adelante denominado IUCD³, surgen con el fin de presentar datos concretos que argumenten el modo en que la

³ Los IUCD internacionalmente se conocen como Culture for Development Indicators Suite (CDIS).

cultura contribuye a lograr beneficios tanto económicos, como intangibles, en los procesos de desarrollo. Los Indicadores según la UNESCO (2014), proponen una metodología novedosa, en la que a través del Manual metodológico presentan una serie de instrucciones de la construcción, implementación y/o utilización de 22 indicadores, distribuidos en 7 dimensiones, que “facilitarán la adopción de políticas bien fundadas y una mayor integración de la cultura en las estrategias y los sistemas de seguimiento del desarrollo” (pág. 4). Las dimensiones que abarcan los 22 indicadores son: Economía, Educación, Gobernanza, Participación social, Igualdad de género, Comunicación y Patrimonio

La construcción de los indicadores es el resultado de un proceso participativo que entre 2011 y 2014, recibió aportaciones de expertos internacionales, especialistas de la UNESCO, y partes interesadas en el proyecto. La metodología se aplicó en 11 países (Bosnia y Herzegovina, Burkina Faso, Camboya, Colombia, Ecuador, Ghana, Namibia, Perú, Swazilandia, Uruguay y Vietnam) y se constituyó como un intento por superar las dificultades de medir la cultura, adaptándose a las necesidades de países de bajos ingresos. Para el trabajo conceptual aquí propuesto nos referiremos (en caso que así lo requiera el análisis), a la aplicación de dichos indicadores en Colombia.

En este trabajo conceptual, la metodología se basa en un enfoque cualitativo, cuyo objetivo consiste en describir las cualidades de los IUCD. Por lo tanto, no se interpretarán los datos que arrojaron los indicadores una vez aplicados en Colombia, sino lo que se pretende examinar, es el propósito, el proceso de formulación y el método de cálculo de los mismos, es decir, lo que interesa aquí es analizar el indicador en sí mismo. Se escogió justamente estos indicadores, debido a que proponen específicamente la dimensión que ha interesado a este trabajo: la gobernanza, porque se hace mención al museo en varios indicadores y porque son indicadores creados para dar cuenta del modo en que la cultura contribuye al desarrollo sostenible.

Para desarrollar el enfoque metodológico propuesto, en primer lugar se observaron los 22 indicadores que aborda el Manual metodológico, y se identificaron aquellos indicadores que mencionan la palabra museo, infraestructura o equipamiento cultural, se detalló su descripción, fuente de datos y método de medición. A continuación, se exponen los 22 indicadores, las dimensiones, su objetivo y/o propósito, y

específicamente se hace énfasis en aquellos indicadores que mencionan al museo, su forma de medición y fuentes de datos, explicando las tablas presentadas más adelante.

3.1 Dimensión Economía

En la dimensión economía se analiza la contribución del sector cultural al desarrollo económico mediante el examen de tres indicadores centrales: 1) La contribución de las actividades culturales al PIB; 2) el empleo cultural; y 3) el gasto de los hogares en cultura, descritos en la *Tabla 3.1*.

Las fuentes de datos de esta dimensión son extraídas de clasificaciones internacionales adaptadas por los países que codifican la información de las actividades, ocupaciones y categorías y que pueden ser: la Clasificación Industrial Internacional Uniforme de todas las Actividades Económicas (CIIU), la Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones (CIUO) y la Clasificación del Consumo Individual por Finalidad (CCIF). Para identificar en estas clasificaciones los elementos culturales la UNESCO propone un procedimiento descrito en el Manual Metodológico.

De los tres indicadores, el primero, se refiere a la contribución de las actividades culturales, privadas y formales al Producto Interno Bruto, que incluye netamente las actividades culturales privadas, así como las relacionadas con equipamiento/apoyo (como las empresas de telecomunicaciones). Por lo tanto, este indicador no abarca actividades culturales no comerciales como las ofrecidas por instituciones sin ánimo de lucro, entre ellas los museos.

El indicador dos, mide el *porcentaje de las personas dedicadas a ocupaciones culturales respecto del total de la población activa empleada*, para ello tiene en cuenta las personas que desempeñan ocupaciones culturales y personas que trabajan en establecimientos culturales. Este indicador no abarca ni las ocupaciones que no tienen un carácter cultural y que se desempeñan en el marco de actividades y/o establecimientos culturales, ni el empleo informal en el sector de la cultura. Para el cálculo del indicador se emplea la CIUO, que para ocupaciones exclusivas del museo tiene en cuenta a: Archivistas y curadores y Técnicos de galerías, bibliotecas y museos.

El indicador tres, calcula el *porcentaje de los gastos de consumo final de los hogares en actividades, bienes y servicios culturales, respecto de sus gastos de consumo totales*, para ello comprende “las adquisiciones de las familias residentes en un país que atañen a bienes y servicios culturales individuales suministrados a precios económicamente significantes e insignificantes”. Para el cálculo del indicador se emplea la CCIF, que incluye los gastos por las familias relacionados con el pago por entradas a museos. El indicador no abarca, bienes y servicios como los proporcionados por museos, bibliotecas públicas y eventos culturales gratuitos, que pueden representar una porción importante del consumo final de los hogares en actividades, bienes y servicios culturales.

3.2 Dimensión Educación

La dimensión de educación de los IUCD se interesa por la educación primaria secundaria, profesional y terciaria, asumiendo la importancia de la educación en el desarrollo de un país. El objetivo de la dimensión subraya la relación educación, cultura y desarrollo por medio de la ampliación de cobertura, la valorización de la diversidad cultural y el fomento de una “clase creativa competitiva”. Para ello plantea cuatro indicadores: 5) Educación inclusiva, 6) Educación plurilingüe, 7) Educación artística y 8) Formación de los profesionales del sector cultural. Como se describe en la *Tabla 3.2*, los indicadores 4, 5 y 6 hacen énfasis en índices de escolaridad en población joven, horas de instrucción dedicadas a promover el multilingüismo y porcentaje de instrucción dedicadas a la educación artística el básica secundaria.

El indicador de educación que menciona al museo, es el 7, mide el *Índice de coherencia y cobertura del sistema educativo nacional, técnico terciario, en el ámbito de la cultura*. Para ello, plantea una Tabla de Datos con preguntas relacionadas con la existencia de instituciones educativas que dispensen áreas de formación en: patrimonio, música, artes, gestión cultural y cine, para el caso de formación relacionada con museos contempla: formaciones conducentes a certificados o títulos en, por ejemplo, arqueología, historia, restauración, arquitectura, curaduría, etc., y formaciones técnicas en conservación, digitalización, archivística, catalogación, etc.

3.3 Dimensión Gobernanza

Esta dimensión hace énfasis en las políticas, medidas de intervención, normativas, y disponibilidad y repartición de infraestructuras culturales, con el fin de “evaluar los compromisos, esfuerzos y resultados en materia de gobernanza e institucionalidad cultural y de abordar los procesos mediante los cuales se formulan e implementan las políticas culturales y se reconocen y aplican los derechos culturales”. La fuente de datos para esta dimensión corresponde a bases de datos legislativos y administrativos nacionales, atlas culturales, directorios, entre otros. Los indicadores son estructurales y de proceso, es decir, miden el cumplimiento de tratados internacionales y los instrumentos y esfuerzos realizados para implementarlos, mas no, resultados que midan el disfrute, eficiencia y eficacia directa de las políticas realizadas.

En la *Tabla 3.3* se especifican los 4 indicadores de esta dimensión, el indicador 8, calcula el *Índice de desarrollo del marco normativo para la protección y promoción de la cultura, los derechos culturales y la diversidad cultural*, con el fin de evaluar la adopción de marcos jurídicos internacionales y evaluar el grado en que la legislación nacional regula la intervención del Estado y otras partes interesadas en la promoción de sectores y procesos culturales. Para ello solicita completar una Tabla de Datos de la Dimensión, respondiendo “sí” o “no” las preguntas de dos niveles: internacional y nacional.

En relación con el museo y su lugar en este indicador, en la Tabla de Datos figura lo siguiente: en el nivel internacional se pregunta si se ha ratificado la Convención para la Protección y Salvaguarda del Patrimonio Mundial Cultural y Natural; en el nivel nacional, se pregunta sobre: 1) la existencia de una ley sectorial de patrimonio, 2) la existencia de leyes/reglamentos/decretos para la promoción del mecenazgo y el patrocinio, que regulen ayudas públicas y subvenciones para el sector de la cultura y/o sobre fiscalidad cultural, y 3) la existencia de otras leyes/reglamentos/decretos destinados a la promoción de la participación de los jóvenes en la vida cultural, acceso de los minusválidos a los espacios e infraestructuras culturales, promoción de las mujeres en el campo de la cultura.

El indicador 9, calcula el *Índice de desarrollo del marco político e institucional para la protección y promoción de la cultura, los derechos culturales y la diversidad cultural*, su propósito es abordar las características del sistema político-administrativo a cargo de la

implementación, formulación, aplicación y gestión de las políticas culturales. Al igual que el indicador anterior, su cálculo consiste en completar la Tabla de Datos respondiendo “sí” o “no” en las opciones dadas en los niveles: marco político y marco institucional. Con respecto al lugar del museo en este indicador en la Tabla de Datos se pregunta acerca de: 1) la existencia de políticas / marcos estratégicos sectoriales para el patrimonio y 2) la existencia de organismos dedicados a la promoción, a nivel nacional, de uno o varios sectores culturales (música, danza, cine, etc.) y financiados con fondos total o parcialmente públicos (organismos públicos o de economía mixta).

El indicador 10, a través del cálculo de la *Repartición de las infraestructuras culturales seleccionadas respecto a la repartición de la población nacional en el seno de las unidades político-administrativas inmediatamente inferiores al nivel estatal*, evalúa “el grado de equidad, en función de la población y de las unidades político-administrativas en que esta reside, de la cobertura y repartición, a nivel de todo el territorio nacional, de los equipamientos e infraestructuras culturales seleccionados con vocación pública”. Para este indicador la UNESCO selecciona tres tipos de equipamientos e infraestructuras básicas: museos, bibliotecas y mediatecas así como espacios de exhibición dedicados a las artes escénicas, y solicita a los países completar las casillas de la Tabla de Datos indicando para cada unidad político-administrativa el número de infraestructuras culturales que están abiertas, funcionando y son accesibles al público, en relación con el número de habitantes de cada unidad.

Por último, el indicador 11 de esta dimensión, calcula el Índice de promoción de la participación de los representantes de los profesionales del sector cultural y de las minorías en los procesos de formulación y ejecución de políticas, medidas y programas culturales que les conciernen, completando la Tabla de Datos correspondiente insertando, en función del contexto y la realidad nacional, “X”, en la casilla “Respuestas”. Aun cuando no mencionan al museo en este indicador, si cuestionan sobre la participación a nivel nacional, regional, municipal y local la existencia de mecanismos institucionales o estructuras orgánicas (reuniones periódicas, consejos) que prevean la participación de representantes de los operadores del sector cultural (gremios, asociaciones, redes, etc.) en los procesos relativos a la formulación y ejecución de políticas, medidas y programas culturales que les conciernen, la frecuencia, su poder resolutorio y su actividad.

Tabla 3.1. Dimensión **Economía** de los IUCD.

DIMENSIÓN	#	INDICADORES	DESCRIPCIÓN	MÉTODO DE CALCULO	¿MUSEO?
ECONOMÍA Analiza la contribución del sector cultural al desarrollo económico mediante el examen de tres indicadores centrales.	1	Contribución de las actividades culturales al PIB.	n/a		
	2	Empleo cultural.	Porcentaje de las personas dedicadas a ocupaciones culturales respecto del total de la población activa empleada.	1. Calcular el número de personas que tienen una ocupación de carácter cultural: i. Personas que desempeñan ocupaciones culturales en establecimientos culturales. ii. Personas que desempeñan ocupaciones culturales en establecimientos que no son culturales. 2. Calcular la proporción de personas en el total de la población activa empleada que tienen una ocupación cultural. Fórmula matemática: $\% \text{ personas dedicadas a ocupaciones culturales} = \frac{\text{Suma del total de personas empleadas en ocupaciones culturales según códigos CIUO}}{\text{Número total de población con empleo}}$	Datos de la Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones (CIUO). Código.3433. Técnicos de galerías, bibliotecas y museos . Código. 2621 Archivistas y curadores.
	3	Gasto de los hogares en cultura.	Porcentaje de los gastos de consumo final de los hogares en actividades, bienes y servicios culturales, respecto de sus gastos de consumo totales.	1. Cálculo de los gastos de consumo final de los hogares en bienes y servicios culturales de acuerdo a la Clasificación de Consumo Individual por Finalidades (CCIF). 2. Cálculo de los gastos de consumo final de los hogares en bienes y servicios culturales respecto de la totalidad de los gastos de consumo final de los hogares. Fórmula matemática: $\text{Proporción gasto de consumo final de los hogares en cultura} = \frac{\text{Suma de los gastos de consumo de los hogares de conformidad con la selección de códigos de la CCIF}}{\text{Total de los gastos de consumo final de los hogares}}$	Comprenden los gastos culturales en entradas de pago en museos . Código CCIF 9.4.2. Servicios culturales. El indicador no abarca bienes y servicios como los proporcionados por museos gratuitos.

Tabla 3.2. Dimensión **Educación** de los IUCD.

DIMENSIÓN	#	INDICADORES	DESCRIPCIÓN	MÉTODO DE CALCULO	¿MUSEO?
EDUCACIÓN Subraya los vínculos entre educación, cultura y desarrollo mediante el análisis de la prioridad acordada por las autoridades públicas al desarrollo de un sistema educativo...	4	Educación inclusiva	Índice de escolaridad media de la población con edades comprendidas entre 17 y 22 años ajustado en función de las desigualdades existentes.		
	5	Educación plurilingüe	Porcentaje de horas de instrucción dedicadas a promover el multilingüismo respecto del total de horas de instrucción dedicadas a la enseñanza de lenguas en los dos primeros cursos de secundaria (grados 7-8).		
	6	Educación artística	Porcentaje de horas de instrucción dedicadas a la educación artística respecto del total de horas de instrucción, en los dos primeros cursos de secundaria (grados 7-8).		
	7	Formación de los profesionales del sector cultura.	Índice de coherencia y cobertura del sistema educativo nacional, técnico y terciario, en el ámbito de la cultura.	<p>Se construye automáticamente completando la Tabla de Datos que la UNESCO creó para este indicador.</p> <p>Con este objetivo, se inserta "X" en la casilla correspondiente a cada una de las preguntas, cada vez que su país cuente con al menos una institución educativa que dispense formaciones en las cinco áreas estudiadas de tipo terciario o técnico.</p>	<p>¿Existe en su país al menos una institución educativa, pública o privada dependiente del gobierno, que dispense formaciones en el área de patrimonio? Marque x:</p> <p>i. De nivel terciario <input type="checkbox"/></p> <p>ii. De nivel técnico <input type="checkbox"/></p>

Tabla 3.3. Dimensión **Gobernanza** de los IUCD.

DIMENSIÓN	#	INDICADORES	DESCRIPCIÓN	MÉTODO DE CALCULO	¿MUSEO?
GOBERNANZA Abarca los marcos normativos, las políticas públicas, las infraestructuras, la capacidad institucional y los procesos destinados a fomentar el desarrollo cultural inclusivo, la estructuración de sectores culturales dinámicos y la promoción de la diversidad.	8	Marco normativo en cultura.	Índice de desarrollo del marco normativo para la protección y promoción de la cultura, los derechos culturales y la diversidad cultural.	<p>Se debe completar la hoja correspondiente de la Tabla de Datos respondiendo, en cada casilla, "si" (insertando "S") o "no" (insertando "N") en función del contexto y la realidad nacional. En la Tabla de Datos se han seleccionado una serie de componentes básicos clasificados en dos grandes niveles:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. El nivel supra-nacional o internacional. 2. El nivel nacional. <p>Se ha asignado un valor específico a cada uno de los dos niveles que conforman el indicador, el nivel nacional tiene un peso dos veces superior al nivel supra-nacional. Por otro lado, se ha otorgado un mismo peso o valor a cada uno de los elementos integradores de cada bloque que compone cada nivel.</p>	<p>Nivel Nacional:</p> <p>bloque 2. Marco nacional legislativo y reglamentario:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Existencia de una ley sectorial de <i>patrimonio</i>. -Existencia de leyes/reglamentos/decretos para la promoción del mecenazgo y el patrocinio culturales y de leyes/reglamentos/decretos que regulen ayudas públicas y subvenciones para el sector de la cultura. -Existencia de otras leyes/reglamentos/decretos destinados a crear entornos propicios para la cultura y la creatividad: promoción de la participación de los jóvenes en la vida cultural, acceso de los minusválidos a los <i>espacios e infraestructuras culturales</i>, promoción de las mujeres en el campo de la cultura
	9	Marco político e institucional en cultura	Índice de desarrollo del marco político e institucional para la protección y promoción de la cultura, los derechos culturales y la diversidad cultural.	<p>Se debe completar la Tabla de Datos respondiendo en cada casilla, "si" (insertando "S") o "no" ("N") en función del contexto y la realidad nacional. En la Tabla de Datos se han seleccionado una serie de componentes básicos clasificados en dos grandes niveles:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Marco político: revisa las principales políticas públicas existentes en favor de la cultura. 2. Marco institucional: contempla el aparataje institucional nacional que contribuye a formular las políticas culturales y sobre todo a asegurar su operacionalización y gestión en la práctica. <p>El marco político tiene un peso total del 40% del valor final y el marco institucional de 60%. Todos los elementos integrados en cada uno de los dos niveles tienen un peso o valor idéntico.</p>	<p>Marco político:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Existencia de políticas / marcos estratégicos sectoriales para el <i>patrimonio</i>. <p>Marco institucional:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Existencia de organismos dedicados a la promoción, a nivel nacional, de uno o varios <i>sectores culturales</i> (música, danza, cine, etc.) y financiados con fondos total o parcialmente públicos (organismos públicos o de economía mixta).

	10	Repartición de infraestructuras culturales	Repartición de las infraestructuras culturales seleccionadas respecto a la repartición de la población nacional en el seno de las unidades político-administrativas inmediatamente inferiores al nivel estatal	<p>Para construir el indicador, complete las casillas correspondientes en la hoja pertinente de la Tabla de Datos indicando, para cada una de las unidades político-administrativas del país identificadas de acuerdo con lo estipulado en la sección “definiciones” (provincias, departamentos o regiones):</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ El nombre de la unidad político-administrativa considerada (nombre de la provincia, departamento o región en cuestión); ■ El número de infraestructuras culturales seleccionadas (a saber el número de museos, bibliotecas y mediatecas, y espacios de exhibición dedicados a las artes escénicas) que están abiertas, funcionando y son accesibles al público; ■ El número de habitantes, de acuerdo con el censo nacional más reciente. 	El porcentaje de museos , bibliotecas y mediatecas, y espacios de exhibición dedicados a las artes escénicas presentes en cada una de las unidades político-administrativas del país respecto al total de museos, bibliotecas y mediatecas, y espacios de exhibición dedicados a las artes escénicas del país.
	11	Participación de la sociedad civil en la gobernanza cultural	Índice de promoción de la participación de los representantes de los profesionales del sector cultural y de las minorías en los procesos de formulación y ejecución de políticas, medidas y programas culturales que les conciernen	<p>Se debe completar la Tabla de Datos correspondiente insertando, en función del contexto y la realidad nacional, “X”, en la casilla “Respuestas” prevista a tal efecto. Se han seleccionado una serie de componentes básicos clasificados en dos grandes bloques, a los que se ha asignado un peso equivalente.</p> <p>1. La participación de los representantes organizados de las minorías analiza, tanto a nivel nacional como regional/municipal/local, la existencia de mecanismos de consulta y participación de las minorías así como las principales características de dichos mecanismos.</p> <p>2. La participación de los representantes organizados de los profesionales del sector cultural analiza, tanto a nivel nacional como regional/municipal/local, la existencia de mecanismos de consulta y participación de los operadores del sector cultural, así como las principales características de dichos mecanismos.</p>	<p>Participación de los profesionales: <u>Nivel Nacional,</u> <u>regional/municipal/local:</u></p> <p>¿Existen mecanismos institucionales o estructuras orgánicas (reuniones periódicas, consejos) que prevean la participación de representantes de los operadores del <u>sector cultural</u> (gremios, asociaciones, redes, etc.) en los procesos relativos a la formulación y ejecución de políticas, medidas y programas culturales que les conciernen? ¿Pueden considerarse activos? ¿Tienen un carácter permanente o ad hoc? ¿Sus resoluciones tienen un poder decisorio? ¿O consultivo?</p>

3.4 Dimensión Participación Ciudadana

Esta dimensión tiene por objeto “mostrar cómo los valores, prácticas y actitudes culturales repercuten en el sentido de integración, cooperación y emancipación de los individuos y las comunidades, que les conduce a orientar sus acciones”. La fuente de los datos que sugiere la UNESCO son las procedentes de encuestas sobre la participación cultural y sobre el uso del tiempo de los organismos oficiales de estadística de cada país. La dimensión plantea 4 indicadores (relacionados en la *Tabla 3.4*).

El primero (el indicador 12), calcula el *Porcentaje de la población que ha participado al menos una vez en una actividad cultural fuera del hogar en los últimos 12 meses*, con el fin de evaluar los grados de vitalidad cultural y de compromiso social con las actividades culturales. Este indicador calcula dentro de las actividades culturales el porcentaje de personas que han visitado un parque histórico o cultural, o un sitio del patrimonio (monumento, lugar histórico o artístico, sitio arqueológico) en los últimos 12 meses y el porcentaje de personas que han visitado un museo, una galería de arte o una exposición de artesanía en los últimos 12 meses.

Los tres indicadores restantes (indicadores 13, 14 y 15) no mencionan al museo, ya que calculan: la participación ciudadana en prácticas culturales fortalecedoras de la identidad (festividades, celebraciones, ceremonias, rituales y eventos comunitarios), el grado de tolerancia de personas de orígenes culturales diferentes y el grado de confianza interpersonal.

3.5 Dimensión igualdad de género

Esta dimensión tiene como objetivo determinar en qué grado la igualdad de género se percibe como algo importante para el desarrollo, el respeto de los derechos humanos y la construcción de sociedades abiertas e integradoras.

Para ello, mide el grado de igualdad con que mujeres y hombres gozan de oportunidades, recursos, participación política, educación, entre otros, a través de dos indicadores: 17, Desigualdad entre hombres y mujeres y el 18, Percepción de la igualdad de género. En

esta dimensión no se hace mención de: museo y/o equipamientos culturales, de patrimonio, ni de sector cultural.

3.6 Dimensión Comunicación

Esta dimensión evalúa en qué medida se promueve el derecho a la libertad de expresión, el acceso a tecnologías digitales, y la oferta de una diversidad de contenidos en los sistemas públicos de radio y televisión que propicien participación cultural y acceso a contenidos y producciones locales. Para ello propone tres indicadores: indicador 19, mide el índice de libertad de prensa en medios radiales, televisivos e internet, indicador 20, calcula el porcentaje de personas que utilizan internet y el indicador 21, ilustra el grado de promoción y oferta de obras de ficción nacionales en los servicios públicos de teledifusión. Ninguno de los tres indicadores hace relación a museo, equipamiento, patrimonio.

3.7 Dimensión Patrimonio

Esta dimensión analiza tres componentes relacionados con la gestión y sostenibilidad del patrimonio: el componente Registro e Inscripciones “ofrece una aproximación al grado en que los recursos patrimoniales de un país se reconocen como valiosos y merecedores de protección oficial para su salvaguardia”, el componente Protección, Salvaguardia y Gestión “pone de relieve la medida en que las autoridades públicas aseguran la conservación, la valorización y la gestión sostenible del patrimonio; así como la formación de capacidades de los principales interesados, y la participación activa de comunidades” y el componente Transmisión y Movilización de Apoyos “observa los esfuerzos desplegados a fin de sensibilizar a las comunidades y ciudadanos y acrecentar su conocimiento sobre el valor y el sentido del patrimonio” (UNESCO, 2014, pág. 112).

La dimensión cuenta con un único indicador denominado: Sostenibilidad del patrimonio⁴, que mide el *Índice de desarrollo de un marco multidimensional para la sostenibilidad del*

⁴ Los IUCD se ajustan al concepto de patrimonio de la “Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972); la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003); la Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático

patrimonio. Para construir el indicador se debe cumplimentar la Tabla de Datos de la dimensión que está dividida en los tres componentes mencionados antes, respondiendo “Sí” o “No”, de igual manera se hacen unas preguntas cualitativas que se consideran en la descripción de los resultados del indicador, mas no en el cálculo del mismo.

Las preguntas del indicador relacionadas con el patrimonio que aguardan los museos se especifican en la *Tabla 3.5*, y están incluidas en los 3 componentes mencionados atrás, que a su vez incluyen subcomponentes, así:

1. Componente Registro e Inscripciones:
 - Nivel internacional.
 - Nivel nacional.

2. Componente Protección, Salvaguarda:
 - Conservación, valoración y gestión.
 - Creación de capacidades y conocimientos.
 - Participación de la comunidad.

3. Transmisión y movilización de apoyos:
 - Sensibilización y educación.
 - Estimular el apoyo.

(2000), y la Convención sobre las Medidas que deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales (1970)”

Tabla 3.4. Dimensiones: **Participación social** e **Igualdad de género** de los IUCD.

DIMENSIÓN	#	INDICADORES	DESCRIPCIÓN	MÉTODO DE CALCULO	¿MUSEO?
PARTICIPACIÓN SOCIAL Tiene por objeto mostrar cómo los valores, prácticas y actitudes culturales tienen una repercusión el sentido de integración, cooperación y emancipación de los individuos y las comunidades, que les conduce a orientar sus acciones	12	Participación en actividades culturales fuera del hogar.	1. Porcentaje de la población que ha participado al menos una vez en una actividad cultural fuera del hogar en los últimos 12 meses.	1. Establecer, sobre la base de los datos disponibles procedentes de encuestas oficiales, una lista de las actividades que se han de incluir en los dos indicadores: el de las actividades fuera del hogar y el de las fortalecedoras de identidad. 2. Calcular y tabular los porcentajes de cada una de las actividades enumerada. 3. Definir la población abarcada: población o mayor de 6 años, mayor de 15 años, o entre 15 y 64 años. *Se excluyen personas internadas en instituciones como hogares de jubilados, cárceles. 4. Especificar el periodo de referencia: se recomienda utilizar un periodo de referencia de 12 meses. 5. Calcular los indicadores sintéticos para las actividades fuera del hogar y las creadoras de identidad, elaborando dos nuevas variables a nivel de los microdatos (ver el manual metodológico).	Actividades fuera del hogar - Porcentaje de personas que han visitado un parque histórico o cultural, o un sitio del <i>patrimonio</i> (monumento, lugar histórico o artístico, sitio arqueológico) en los últimos 12 meses. - Porcentaje de personas que han visitado un MUSEO , una galería de arte o una exposición de artesanía en los últimos 12 meses.
	13	Participación en actividades culturales fortalecedoras de la identidad.	2. Porcentaje de la población que ha participado al menos una vez en una actividad cultural fortalecedora de la identidad en los últimos 12 meses		
	14	Tolerancia de otras culturas	Grado de tolerancia existente en una sociedad con respecto a las personas de orígenes culturales diferentes		
	15	Confianza interpersonal	Grado de confianza interpersonal. * pregunta de Rosenberg (ver el manual metodológico)		
	16	Libre determinación	Resultado mediano de la libre determinación percibida		
IGUALDAD DE GENERO Determinar en qué grado la igualdad de género se percibe como algo importante para el desarrollo nacional...	17	Desigualdad entre hombres y mujeres	Índice de disparidades entre las mujeres y los hombres en las esferas política, educativa y laboral y en los marcos legislativos relacionados con la equidad de género (resultado objetivo)		
	18	Percepción de la igualdad de género	Grado de evaluación positiva de la igualdad de género (resultado subjetivo)		

Tabla 3.5. Dimensiones: **Comunicación** y **Patrimonio** de los IUCD.

DIMENSIÓN	#	INDICADORES	DESCRIPCIÓN	MÉTODO DE CALCULO	¿MUSEO?
COMUNICACIÓN Respetar y promover el derecho a la libertad de expresión, promover el acceso a las tecnologías digitales, y en particular a internet, ofrecer una diversidad de contenidos en los sistemas públicos de radio y televisión que propicie una participación cultural discrecional basada en opciones.	19	Libertad de expresión	Índice de libertad de la prensa escrita, por radio y televisión y de los medios basados en internet,		
	20	Acceso y uso de internet	Porcentaje de personas que utilizan internet		
	21	Diversidad de contenidos de ficción en la televisión pública	Proporción del tiempo dedicado anualmente a la difusión de programas televisivos de ficción nacionales, con respecto al total del tiempo dedicado anualmente a la difusión de programas de ficción en los canales de televisión públicos de acceso libre y gratuito		
PATRIMONIO Contempla el grado de compromiso y de acción de las autoridades públicas a la hora de formular y aplicar un marco multidimensional para la protección, la salvaguarda y la promoción de la sostenibilidad del patrimonio.	22	Sostenibilidad del patrimonio	índice de desarrollo de un marco multidimensional para la sostenibilidad del patrimonio	<p>Este es un indicador cualitativo que se presenta en forma de lista de control. Con miras a evaluar el grado de desarrollo de un marco público multidimensional para la sostenibilidad del patrimonio se han seleccionado cierto número de elementos y se han organizado en tres grandes componentes:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Registros e Inscripciones* (40%del indicador) 2. Protección, salvaguarda y gestión** (30%del indicador) 3. Transmisión y Movilización de Apoyos*** (30%del indicador) <p>Para construir el indicador hay que cumplimentar la Tabla de</p>	<p>1. Registro e Inscripciones</p> <p>ii. Nivel nacional: - Existe una lista o una base de datos de bienes culturales sustraídos de museos, instituciones religiosas o monumentos públicos, establecida para su transmisión a la policía y a los vigilantes de aduanas, así como a los museos, las casas de subastas y los marchantes de arte de todo el mundo.</p> <p>2. Protección, salvaguarda y gestión</p> <p>i. Conservación, valorización y gestión: -Se han aprobado medidas para impedir el tráfico ilícito de bienes culturales protegidos, por ejemplo, mecanismos que impidan que los museos, los comerciantes especializados y entidades similares adquieran bienes culturales exportados ilegalmente, etc. -Existen museos que custodian colecciones permanentes de patrimonio. - Existen centros de documentación del patrimonio cultural</p>

				<p>datos de la dimensión respondiendo Sí (insertar "S") o No (insertar "N") en la casilla correspondiente, a la luz de la situación y el contexto del país.</p> <p>De esa manera se construye automáticamente el indicador de referencia. Además de respuestas afirmativas y negativas, algunas preguntas solicitan información cualitativa suplementaria (esta información no entra en el cálculo del indicador).</p>	<p>natural, material o inmaterial</p> <p>ii. Creación de capacidades y conocimientos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Existen uno o más centros nacionales de creación de capacidades en áreas relacionadas con el patrimonio dirigidos a formar a los profesionales del patrimonio. - En los últimos 3 años se han puesto en marcha uno o más programas de formación y creación de capacidades para mejorar los conocimientos especializados en la protección y conservación del patrimonio material entre el personal de gestión de los lugares y sitios patrimoniales. <p>iii. Participación de la comunidad:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Se promueve la participación de la(s) comunidad(es) concernida(s) en el proceso de decisión dirigido a identificar elementos del patrimonio material e inmaterial y registrarlos. - En los últimos 2 años se han puesto en marcha medidas y prácticas para involucrar a las minorías y/o a las poblaciones autóctonas en la protección, conservación, salvaguardia y transmisión del patrimonio. <p>3. Transmisión y movilización de apoyos</p> <p>i. Sensibilización y educación</p> <ul style="list-style-type: none"> - Existen centros de interpretación para el visitante o servicios de transmisión y presentación del patrimonio cultural y/o natural para el público en general en los 3 sitios más visitados. - En los últimos dos años se han puesto en marcha programas o acciones nacionales de sensibilización acerca del patrimonio cultural y natural, encaminados a informar y educar al público en general sobre la importancia, el valor y la frágil riqueza del patrimonio (tales como programas de información del público de gran alcance, día o semana nacional del patrimonio, etc.) <p>ii. Estimular el apoyo</p> <ul style="list-style-type: none"> - En los últimos 2 años se han puesto en marcha medidas específicas para involucrar a la sociedad civil y/o al sector privado en la protección, conservación y transmisión del patrimonio.
--	--	--	--	--	--

4. Postura crítica

Después de identificar los Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo (IUCD) que mencionan o se relacionan con: museo, equipamientos culturales, formación para trabajadores de museos, y patrimonio; en lo sucesivo me centraré en el análisis crítico de los indicadores de dos dimensiones: Gobernanza y Participación Social, esto, sin dejar de referirme a aquellos indicadores de otras dimensiones que se relacionan con el museo y que apoyan la postura acá propuesta.

El análisis parte de describir la importancia que tienen los indicadores, los mecanismos de medición y las prácticas de evaluación de la gobernanza en la mejora de la calidad y eficiencia de las instituciones y políticas públicas, con el fin de evaluar las dimensiones mencionadas de los IUCD en lo respectivo a su pertinencia, función y método.

Las prácticas de evaluación de la acción pública, son herramientas que varían considerablemente en función de su enfoque y método, además del tipo de organización encargada de realizarlas e implementarlas. La evaluación de la gobernanza “no puede restringirse a la medida de la eficiencia de las instituciones o de la acción pública,..., debe tomar en cuenta factores muchos más amplios y menos tangibles, como el modo de gobernar, las dinámicas de poderes políticos, la relación gobernantes y gobernados” (Launay-Gama & Ungar, 2011)

En ese sentido, siguiendo a Launay-Gama & Ungar (2011), se debe comprender la gobernanza no como la descripción de un conjunto de instituciones y administraciones existentes y su funcionamiento, sino como las relaciones de poder que se tejen en una misma sociedad, pensando mecanismos de evaluación que puedan tener influencia sobre las reformas de las instituciones públicas, a través de una evaluación más incluyente y pluralista que integre a la sociedad civil, e independiente y continua, en la que cada país

pueda desarrollar mecanismos de evaluación en función de sus criterios y contexto político y cultural.

Ahora bien, los IUCD tienen como objetivo poner de manifiesto a través de datos empíricos la función de la cultura como motor y catalizador del desarrollo, además de servir como herramienta que permita recolectar información que facilite la adopción de políticas públicas bien fundadas. Las fuentes de datos que emplea varían para cada indicador, pero en su mayoría corresponden a estadísticas, clasificaciones, encuestas, informes, bases de datos legislativas y administrativas, atlas culturales, directorios, diarios oficiales y sistemas de información cultural, que pertenecen al nivel nacional, así como a bases de datos de organismos internacionales. La elaboración de la metodología es resultado de un proceso participativo que involucró a ministerios de cultura, organizaciones civiles, expertos de la UNESCO, institutos de estadística, sector académico y organismos de desarrollo.

En concordancia con lo expuesto por la UNESCO en relación a la metodología de los IUCD, considero se ajustan a los planteamientos realizados por Launay-Gama (2011) con respecto a que los procesos de evaluación y medición deben contar con el involucramiento del conjunto de los actores vinculados en una política pública, empero considero no basta con contar con una metodología participativa, para que los resultados de los indicadores se traduzcan en la sensibilización y formulación de políticas culturales para el desarrollo, si las fuentes de datos restringen la implementación de los indicadores en el sentido en que varían de acuerdo a la disponibilidad de datos de cada país, aun cuando se ofrece la posibilidad de concebir indicadores alternativos o proponer indicadores nuevos.

Lo anterior, debido a que las fuentes de datos y los métodos de cálculo de cada indicador poseen una serie de limitaciones, como lo analizaremos específicamente para el caso de aquellos que involucran al museo, que aun cuando pueden poner de manifiesto carencias en el sistema estadístico de cada país, restringen los resultados de los mismos y hacen que el análisis sea sesgado o parcial, al dejar de lado variables cualitativas que tienen preponderancia en los procesos políticos, económicos y culturales. Ángel Saldomando (2011) afirma que la evaluación no solo se debe concentrar en aspectos cuantitativos,

sino también en las dinámicas culturales y políticas que determinan e inciden en estos elementos técnicos.

Ahora bien, con respecto a los indicadores que analizaré a la luz de la museología y la gobernanza cultural, me refiero específicamente a:

1) El Indicador 10 de la Dimensión Gobernanza: *Repartición de las infraestructuras culturales seleccionadas respecto a la repartición de la población nacional en el seno de las unidades político-administrativas inmediatamente inferiores al nivel estatal.*

2) El Indicador 12 de la Dimensión Participación Social: *Porcentaje de la población que ha participado al menos una vez en una actividad cultural fuera del hogar en los últimos 12 meses.*

Posteriormente haré referencia al indicador 3 de la dimensión Economía: *Porcentaje de los gastos de consumo final de los hogares en actividades, bienes y servicios culturales, respecto de sus gastos de consumo totales*, y al indicador 22 de la dimensión Patrimonio: *Índice de desarrollo de un marco multidimensional para la sostenibilidad del patrimonio.*

4.1 Análisis de indicadores

4.1.1 Dimensión Gobernanza, Indicador 10: *Repartición de infraestructuras culturales*

Como se mencionó en el apartado anterior, la dimensión Gobernanza de los IUCD, examina los mecanismos institucionales puestos en marcha por autoridades públicas para el ejercicio de los derechos culturales, abordando la formulación de marcos normativos, políticos e institucionales y la puesta a disposición de infraestructuras culturales que favorezcan la participación. Por lo tanto, los indicadores de esta dimensión tienen como objetivo evaluar los instrumentos jurídicos, la legislación nacional, los marcos normativos y el acceso a la cultura.

Desde los planteamientos teóricos propuestos en este trabajo, considero esta dimensión se limita a la medición de los rendimientos del Estado, evaluando el grado de

implementación de marcos normativos internacionales, así como la existencia de marcos políticos e institucionales de orden nacional, con el fin de dar cuenta de una “buena gobernanza”. Sin embargo, no se miden las relaciones de poder que se ejercen dentro de la sociedad, es decir la manera en que participan, y cómo se tejen las relaciones entre instituciones y personas.

A pesar de que se evalúan las oportunidades ofrecidas a la sociedad civil para participar en los procesos de formulación y ejecución de políticas, la fuente de datos favorece expresamente a minorías y profesionales del sector cultural, de igual manera, la medición se centra en mecanismos institucionales para la promoción de la participación, lo que sugiere que una vez más el indicador cae en la evaluación del funcionamiento de mecanismos establecidos por el Estado, mas no, en el intento por entender las asimetrías de poder que existen dentro de los mecanismos, las instituciones y la sociedad.

Lo anterior, teniendo en cuenta que los mecanismos institucionales, “dependen del ejercicio de las libertades de los individuos, a través de la libertad para participar en las decisiones sociales y en la elaboración de las decisiones públicas que impulsan el progreso de las oportunidades de las personas” (Sen, 2000, pág. 21).

Con respecto, al *indicador 10. Repartición de infraestructuras culturales*, que centra su atención específicamente en los museos, además de las bibliotecas, y espacios de exhibición de artes escénicas, considero el indicador es pertinente al intentar ubicar geográficamente la información de infraestructuras culturales, además de relacionarlo con censos de habitantes. Sin embargo, el indicador restringe la contabilización del número de equipamientos culturales a las unidades político-administrativas inmediatamente anteriores al nivel estatal, que para el caso de Colombia corresponde al número de museos por departamento.

Esta limitación del indicador puede provocar resultados parciales, desiguales y erróneos, debido a que calcula una ratio entre el porcentaje de la población que acoge el departamento, y el porcentaje de museos con que cuenta el departamento, lo que sugiere que si un municipio tiene muchos museos y otro no tiene o está muy por debajo de la media, aun cuando ambos pertenecen al mismo departamento, la ratio calculada va a ser la misma para los dos municipios. El indicador es global, y no tiene en cuenta la

repartición de museos en unidades territoriales más pequeñas que pueden poner de manifiesto disparidades en el seno de las unidades política-administrativas (municipios).

Por otro lado, pese a ser el único indicador de la dimensión gobernanza que involucra al museo, no reconoce la potencia de la institución en los procesos de participación social, sino que se centra en el funcionamiento de la autoridad pública en lo relativo a proveer espacios de acceso cultural. El Estado de derecho debe poner los medios necesarios para proporcionar el acceso a los ciudadanos a la cultura, por medio de la generación de equipamientos, como museo, que permitan recuperar la memoria y los procesos identitarios.

No obstante, la creación de museos, aun cuando puede ser una herramienta para democratizar la cultura y generar una repartición más equitativa de infraestructuras culturales en los territorios, no garantiza el establecimiento de relaciones de gobernanza, ya que depende del propósito y función con que se abran dichos espacios culturales. Por un lado, se pueden crear museos con miras a ser catalizadores de la regeneración urbana y de impulsar la imagen de las ciudades, como ocurrió en Europa (Rius Ulldemolins, 2013), lo que indicaría una instrumentalización del museo para fines económicos, y por otro lado, se pueden abrir museos o impulsar propuestas de organizaciones privadas o civiles, con miras a salvaguardar el patrimonio de una comunidad específica, iniciativas que aun cuando involucran la participación social, pueden quedar ancladas en sistemas económicos insostenibles, con presupuesto mínimos, que pondrían en peligro su existencia.

4.1.2 Dimensión Participación Social, Indicador 12: Porcentaje de la población que ha participado al menos una vez en una actividad cultural fuera del hogar en los últimos 12 meses

En cuanto a la dimensión participación social de los IUCD, cuyo objetivo es mostrar la forma en que los valores, prácticas y actitudes culturales repercuten en la integración, cooperación y emancipación de individuos y comunidades, la fuente de datos corresponden a las procedentes de encuestas de organismos nacionales que desglosan variables demográficas. El indicador que hace referencia a los museos es el 12, y calcula

el porcentaje de la población que ha participado al menos una vez en una actividad cultural fuera del hogar en los últimos 12 meses.

Dicho indicador, a pesar de incluir al museo, limita su análisis, debido a que para el cálculo se agrupan todas las actividades culturales fuera del hogar, como proyecciones de películas, asistencia a teatros, galerías, museos, conciertos, espectáculos, festivales, parques históricos y culturales, sitios patrimoniales. Es decir, el rol del museo en cuanto a espacio que acerca el conocimiento del pasado y del presente a través de programas, proyectos o estrategias que establecen diálogos con las personas, queda equiparado con actividades cuyo fin único es el espectáculo.

De igual manera, el cálculo del número de asistentes a una actividad cultural fuera del hogar, aun cuando puede proveer un dato importante en relación con los accesos, las preferencias y el consumo de bienes culturales, no necesariamente implica participación activa. Si desglosásemos y/o modificásemos el indicador al *porcentaje de la población que ha asistido al menos una vez a un museo en el último año*, podríamos pensar en una medida meramente cuantitativa que no ofrece información relacionada con el porqué, para qué, y de qué manera el visitante es participe en la institución.

Al utilizar el término «participante»,

“queremos alertar sobre lo que ha ido cambiando en el entorno de los museos en estos últimos años. El visitante tradicional era un invitado externo (de piedra) al que el museo proponía un tipo de visita generalmente contemplativa, bastante pasiva y rígida, con muy poco margen a la variación, y, en cuanto a contenidos y nivel de los mismos, bastante críptica y elitista. El visitante recibía una propuesta generalmente muy cerrada que debía aceptar como única opción. El visitante era contemplado en el museo tradicional como un colaborador necesario para perpetrar el acto cultural, pero sin ningún guiño cómplice sino más bien como un extra de cine casual y conveniente para alegrar un poco el decorado de la escena” (Asensio, Asenjo, Castro, & Pol, 2014, pág. 100).

El museo en el último siglo ha transitado hacia un modelo más participativo, que considera al visitante como participante del mensaje expositivo y generador de significados.

Sin embargo, para Maceira Ochoa (2008), la gente en el museo interactúa con los objetos patrimoniales, pero es inusual que participe en la construcción de ese discurso de exhibición, o que pueda dialogar con el museo en el sentido estricto, ya que pueden responder a actividades textos, objetos o apoyos, pero rara vez pueden comunicarse con el curador o con personas expertas involucradas en la exhibición.

Por lo cual un indicador que mide estrictamente las audiencias resulta incompleto en vista de que no provee mayores herramientas para analizar la participación o los diálogos que establecen las personas con las instituciones culturales, sino que considera al participante como un visitante pasivo que exclusivamente asiste al museo.

4.1.3 Dimensión Economía, Indicador 3: Porcentaje de los gastos de consumo final de los hogares en actividades, bienes y servicios culturales, respecto de sus gastos de consumo totales

El análisis del indicador 12, se puede cruzar con el indicador 3 de la dimensión economía que calcula el *Porcentaje de los gastos de consumo final de los hogares en actividades, bienes y servicios culturales, respecto de sus gastos de consumo totales*, cuyo objetivo es evaluar cómo las familias valoran los bienes y servicios culturales. Al igual que el indicador de la dimensión participación social, en el porcentaje de gastos de consumo en bienes, servicios y actividades culturales, se equipara el gasto en entradas a museos, con el de entradas a cines, representaciones teatrales, y compra de libros.

Tal y como se ha señalado antes, el museo no está distanciado de las dinámicas de consumo y de mercantilización de los bienes culturales, lo que ha intensificado la atención prestada al público, en lo referente a intentar aumentar el número de visitantes y cobrar las entradas para generar ingresos que contribuyan a la sostenibilidad del museo,

situación que puede ir en contravía con los postulados de la democratización cultural, en el sentido que restringe el acceso al museo.

Así, se excluye del cálculo aquellos productos o bienes no comerciales, como por ejemplo el valor de los bienes y servicios culturales proporcionados por instituciones sin fines de lucro y adquiridos a precios económicamente insignificantes (transferencias en especie), y los bienes y servicios proporcionados por museos gratuitos que pueden significar una gran proporción del consumo cultural. Por lo cual, considero el indicador ofrece un panorama incompleto, en cuanto suministra datos de consumo cultural que pueden mostrar la proporción del gasto de los hogares destinados a actividades culturales de carácter comercial, pero excluye el consumo cultural que no exige intercambios monetarios, pero que más allá del valor de cambio, puede tener un alto valor simbólico.

4.1.4 Dimensión Patrimonio, Indicador 22: índice de desarrollo de un marco multidimensional para la sostenibilidad del patrimonio.

En cuanto a la dimensión patrimonio, el indicador 22. *Sostenibilidad del patrimonio*, incluye al museo en tres grandes componentes que se tienen en cuenta para su cálculo: *Registro e Inscripciones, Protección, Salvaguarda y Gestión, y Transmisión movilización de apoyos*. En mayor medida las preguntas referentes al museo se centran en evaluar la protección y salvaguarda del patrimonio, por medio de: la existencia de listas de datos de bienes culturales sustraídas de museos y transmitidas a la policía u oficina de aduanas, así como a museos de arte de todo el mundo, la aprobación de medidas para impedir el tráfico ilícito de bienes, como mecanismos que impidan a los museos adquirir bienes importados ilegalmente, la custodia de colecciones permanentes de patrimonio por parte de museos, la existencia de programas de formación para personal de museo referentes a proveer o incrementar conocimientos acerca del tráfico ilícito de bienes culturales.

En relación con la participación de la comunidad en la sostenibilidad del patrimonio, el indicador cuestiona la promoción de la participación de las comunidades en el proceso de decisión dirigido a identificar elementos del patrimonio material e inmaterial, así como la existencia de comités de gestión de sitios patrimoniales con representación de las

comunidades locales. Este punto del indicador, a pesar de no nombrar o preponderar al museo como aquella institución que gestiona el patrimonio, es clave para abordar la manera en que la comunidad incide en las decisiones sobre aquello que se considera patrimonio.

“¿Hay expresiones culturales de mayor valor y de valor menor? ¿Algunas merecen preservarse y otras no? ¿Quién decide qué debe preservarse y qué no merece conservarse? Amartya Sen afirma que son las personas mismas las que deben hacerlo, refiriéndose a la gente afectada, pero se sabe que no todos los sectores tienen una adecuada representación en el estado” (Romero Cevallos, 2005, pág. 48)

El indicador aun cuando ofrece preguntas que involucran la relación patrimonio-comunidad, es muy global y se restringe a evaluar mecanismos de participación que no ofrecen mayor información sobre la manera en que participan las personas en las decisiones referentes a aquello que se debe preservar. Por lo cual, es importante que para que la aplicación sobrepase en alguna medida esa limitación, indague por medio de cuestionamientos cualitativos la manera en que funcionan estos mecanismos de participación; no basta con que existan, lo importante es que sean pertinentes y funcionen.

De igual manera, se sugiere que el museo al ser la institución que gestiona el patrimonio, tenga mayor preeminencia en la dimensión, no solo como la institución que aguarda el patrimonio, sino como aquella que categoriza lo presente y lo pasado, “marca distancias y trata de comunicar, a través de un patrimonio..., una serie de significados supuestamente unívocos para establecer la relación del hombre con y en el tiempo histórico” (Maceira Ochoa, 2008)

El museo es el puente entre el objeto cultural y las personas, así que es a través de él que se puede ahondar en el componente participativo de la comunidad en el patrimonio, a través de cuestionar de qué manera tanto las personas que se relacionan con el museo, como las que no, tienen voz en la construcción del patrimonio, en aquello que tiene valor cultural y colectivo para ellos y que valdría la pena y tiene razón de preservarse. Se sabe que en términos de medición es difícil, por no decir inmensurable, traducir estos

cuestionamientos a indicadores cuantitativos, sin embargo, a través de ejercicios cualitativos se puede fortalecer aquellas mediciones limitantes y sesgadas.

Finalmente y después de analizar críticamente los IUCD, considero que las prácticas de medición y evaluación de la cultura como componente del desarrollo son pertinentes y apropiadas para identificar aquellas deficiencias en las estadísticas nacionales que limitan los cálculos numéricos de los indicadores, además de servir como herramienta para dimensionar el valor de la cultura en diversas dimensiones. En el caso de Colombia la aplicación de los IUCD entre 2011 y 2014 sirvió para destacar las estadísticas culturales que necesitan mejorar para tener un mayor impacto en las políticas, y se convirtió en un insumo que empleó la Dirección de Fomento del Ministerio de Cultura para la creación de una herramienta de análisis de la gestión cultural denominado: *Diagnostico del Desarrollo Cultural de Colombia 2013: Hacia la construcción del índice de desarrollo cultural*.

Sin embargo, los IUCD son limitados con respecto a valorar el papel del museo en los procesos de gobernanza cultural y de participación social aun cuando reconocen la importancia de la cultura en los procesos de desarrollo. Vale la pena mencionar que los indicadores en general deben propender por medir la cultura para el desarrollo, y no la cultura en función del crecimiento. Es decir, deben ser herramientas que contribuyan a generar políticas culturales basadas en datos, hechos, necesidades, requerimientos, fenómenos reales, para que colaboren a resaltar la importancia de la cultura, y no, para que se generen políticas que terminen cumpliendo objetivos de otras áreas de las políticas públicas.

En consideración con esto, los indicadores de medición de los equipamientos culturales deben dar datos acerca del alcance de estas instituciones en el desarrollo, su papel en la expansión de oportunidades, el fortalecimiento de las capacidades y el impulso de la participación, y no solamente como espacios de ocio que aguardan y muestran un patrimonio a los visitantes, o como instituciones que contribuyen a potenciar económicamente el sector o industria cultural.

5. Conclusiones

La cultura es parte fundamental del desarrollo de todos los individuos, porque contribuye a fortalecer la independencia, la soberanía y la identidad, y determina qué tiene valor en una sociedad. El desarrollo visto únicamente desde perspectivas de crecimiento cuantitativo no responde a las necesidades de la sociedad actual, pues el desarrollo debe incluir la ampliación de las libertades personales, políticas, culturales de las personas.

De igual manera la cultura puede impulsar el sector económico por medio de actividades, sectores, infraestructuras, y/o equipamientos que atraen visitantes y generan recursos, sin embargo, para el desarrollo humano es importante resaltar el carácter participativo, propositivo, formador y transformador de capacidades, de dichas actividades y espacios, y no, únicamente su participación económica en la industria cultural.

Por su parte la gobernanza cultural surge como respuesta a los cambios del mundo contemporáneo, que se caracterizan por procesos de transformación social que requieren de la política para modificar las formas institucionales, mecanismos e instrumentos gracias a los cuales las sociedades resuelven sus problemas. Para ello, establece relaciones horizontales entre la administración pública y los ciudadanos, que permita a estos últimos participar en la vida cultural y en las políticas culturales y, que se relacionan con principios de transparencia, igualdad de oportunidades, cooperación, asociación, entre otros.

Partiendo de esa noción, los museos son instituciones coadyuvantes de la gobernanza, pues al estar al servicio de la sociedad, propician el fortalecimiento y la manifestación de identidades, así como la generación de conocimiento y oportunidades de esparcimiento. Bajo los principios de la Nueva Museología, los museos establecen diálogos con sus

visitantes para mantener vivos los elementos culturales y patrimoniales de un lugar para comprender el pasado y el presente.

Dicha relación museos – gobernanza cultural se establece desde dos ámbitos: el político-económico y el social-participativo. El primero hace referencia a la gestión de los museos desde el establecimiento de relaciones cooperativas y no jerárquicas entre administración pública, institución y sociedad civil en lo relativo a la construcción, estructura, organización y mantenimiento de la institución, el segundo, se refiere a generar procesos de participación, inclusión y democratización, que favorezcan la creación de diálogos con la sociedad civil y generen principios de propiedad colectiva, con reglas de juego establecidas, y con lazos horizontales de organización, que propicien la donación, cooperación y construcción museológica conjunta.

Para dar cuenta del papel de la cultura en el desarrollo, se han desplegado una serie de medidas de evaluación y técnicas de medición que proveen datos y ofrecen un panorama sobre lo cultural, con el fin de propiciar la creación o fortalecimiento de políticas culturales. En lo relativo a este trabajo se analizaron los Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo, específicamente aquellos que tuviesen que ver con museos, gobernanza y participación social.

Los IUCD analizados aun cuando hacen un intento por sistematizar la información cultural limitan el rol del museo, en cuanto lo equiparan con otros espacios y/o actividades culturales cuyo fin último es el entretenimiento y el espectáculo. En ese sentido, no se reconoce al museo como un espacio educativo ni como un medio de comunicación, dado que no lo involucran explícitamente en ninguna de esas dos dimensiones (Educación y Comunicación).

Por su parte en la dimensión gobernanza y participación social, el museo, es medido en función de la repartición de infraestructuras museales en el territorio en relación con el número de habitantes, así como en la participación de las personas en actividades fuera del hogar que involucran visitas a museos. Sin embargo, los IUCD no apuestan por medir las relaciones de la sociedad con el museo, los aportes y diálogos que se establecen, así como tampoco se da cuenta de su rol social y participativo. Igualmente en la dimensión economía se establece el valor de gastos por entrada a museos y otras actividades

culturales, pero se excluye (debido a la difícil medición) las aportaciones de museos gratuitos al consumo cultural.

Finalmente, considero que los IUCD son una buena herramienta de medición en tanto proveen una metodología que reconoce la función de la cultura en los procesos de desarrollo, revelando dificultades en los sistemas estadísticos de los países, así como limitaciones en las mediciones cuantitativas, que requieren de elementos cualitativos que fortalezcan los análisis. Sin embargo, limitan y reconocen en menor medida el rol de museo en los procesos de desarrollo, expansión de libertades, generación de oportunidades y capacidades, así como en los diálogos y procesos de participación que establecen los museos con sus visitantes, en relación con aquello que respecta al conocimiento de su patrimonio, su presente, pasado y futuro, y que por lo tanto, pueden cohibir el desarrollo de políticas culturales que incluyan y reconozcan la importancia del museo en el reconocimiento de los derechos culturales de las personas.

6. Bibliografía

Arrieta Urtizberea, I. (2008). *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos. Entre la teoría y la praxis*. Madrid: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

Asensio, M., Asenjo, E., Castro, Y., & Pol, E. (2014). Evaluación implicativa: hacia una visión generativa y participativa en la gestión de audiencias. En I. Arrieta Urtizberea, *La sociedad ante los museos* (págs. 97-134). Bilbao: Argitalpen Zerbitzua Servicio Editorial.

Barbieri, N. (2014). *Cultura, políticas públicas y bienes comunes: hacia unas políticas de lo cultural*. Recuperado el 2 de Noviembre de 2016, de Revista kult-ur, Vol. 1, Núm. 1: Gobernanza de la ciudad y derechos culturales: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/issue/view/v1n1/showToc>

Calle Collado, Á. (2015). *La relevancia económica y política del enfoque de los bienes comunes*. Obtenido de Revista Kultur: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/article/view/1722>

Carrasco Arroyo, S. (2006). *MEDIR LA CULTURA: Una tarea inacabada*. Recuperado el 1 de agosto de 2017, de Universitat de Valencia: <http://www.uv.es/carrascos/PDF/medir%20la%20cultura.pdf>

CGLU - Ciudades y Gobiernos Locales Unidos. (2014). *Agenda 21 de la cultura: Políticas locales y diversidad*. Recuperado el 23 de Octubre de 2016, de <http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/es/diversity-spa.pdf>

CGLU - Ciudades y Gobiernos Locales y Regionales Unidos. (2010). *La cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible*. Recuperado el 3 de Febrero de 2017, de Documento de Orientación: http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/es/zz_cultura4pilards_es.pdf

Guerrero Rincón, A. A., Patiño Ortiz, E., & Roballo Orduña, N. (2007). *Cultura, región y desarrollo*. Bucaramanga: Colección Temas y Autores Regionales, Universidad Industrial de Santander.

Innerarity, D. (2011). *Tiempo de paz: 100 números al servicio de la paz*. Recuperado el Junio de 2017, de ¿Qué es eso de la gobernanza?: <http://governance.org/wp-content/uploads/2011/01/Gobernanza.pdf>

Launay-Gama, C., & Ungar, E. (2011). La evaluación: ¿una herramienta al servicio de la gobernanza? En C. Launay-Gama, & M. Pachón, *Prácticas de evaluación de la gobernanza en América Latina* (págs. 1-8). Bogotá, D.C.: Ediciones Uniandes.

Maceira Ochoa, L. (2008). Los públicos y lo público. De mutismos, sorderas, y de diálogos sociales en museos y espacios patrimoniales. En I. Arrieta Urtizberea, *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos. Entre la teoría y la praxis*. (págs. 39-60). Bilbao: Argitalpen Zerbitzua Servicio Editorial.

Mairesse, F. (2012). *El museo híbrido*. Arial.

Mairesse, F. (2013). Logique du don et biens communs : réinventer le musée. En I. Arrieta Urtizberea, *Reinventando los museos* (págs. 45-64). Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

Mattelart, A. (2003). *Geopolítica de la cultura*. Bogotá: Ediciones desde abajo.

Muñiz Jaén, I. (2008). El Ecomuseo del Río Caicena (Almedinilla-Córdoba): Un proyecto de desarrollo rural desde el patrimonio histórico-natural, ¿y la participación ciudadana? En I. Arrieta Urtizberea, *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos. Entre la teoría y la praxis*. (págs. 95-112). Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

Pascallon, P. (Octubre-Diciembre de 1985). *DIMENSIÓN CULTURAL DEL DESARROLLO*. Recuperado el 2017 de mayo, de El Trimestre Económico. Vol. 52, No. 208(4), pp. 987-1020. Published by: Fondo de Cultura Económica:
http://www.jstor.org/stable/pdf/23395814.pdf?seq=1#page_scan_tab_contents

Pascual, J. (2005). *La Agenda 21 de la cultura: contexto, contenidos, desafíos*. Recuperado el 20 de enero de 2017, de Portal Iberoamericano de Gestión Cultural:
http://www.gestioncultural.org/ficheros/1_1316765273_bgc11-JPascual.pdf

Pascual, J. (2013). *Río+20 y cultura: Abogando por la cultura como pilar de la sostenibilidad*. Recuperado el 3 de mayo de 2017, de La Red Mundial de Ciudades y Gobiernos Locales y Regionales:
http://www.campuseuroamericano.org/pdf/es/ES_Abogando_Cultura_Rio+20_Jordi_Pascual.pdf

Polanyi, K. (2009). *El sustento del hombre*. Autor-Editor.

Rius Ulldemolins, J. (2013). *La gobernanza y la gestión de las instituciones culturales nacionales: * de la oposición entre arte y economía a la articulación entre política cultural y gestión*. Recuperado el 1 de agosto de 2017, de Papers Revista de Sociología, Vol. 99, Núm. 1 (2014): <http://papers.uab.cat/article/view/v99-n1-rius>

Rius Ulldemolins, J. (2014). *Modelos de política cultural y modelos de equipamientos culturales: de los modelos nacionales a los modelos locales. Análisis del caso de*

Barcelona. Recuperado el Agosto de 2017, de *Revistas Científicas Complutense: Política y Sociedad* Vol 51, No 2: http://dx.doi.org/10.5209/rev_POSO.2014.v51.n2.41582

Romero Cevallos, R. R. (2005). *¿Cultura y Desarrollo? ¿Desarrollo y Cultura? Propuestas para un debate abierto*. Recuperado el mayo de 2017, de Cuaderno PNUD. Serie Desarrollo Humano N° 9 : <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001440/144076s.pdf>

Saldomando, Á. (2011). De la medición del impacto a la comprensión de las dinámicas de poderes: los nuevos desafíos de la evaluación. En C. Launay-Gama, & M. Pachón, *Prácticas de la evaluación de la gobernanza en América Latina* (págs. 13-21). Bogotá, D.C.: Ediciones Uniandes.

Sen, A. (2000). *Desarrollo y Libertad*. Planeta.

Sen, A. (2004). How Does Culture Matter? En V. Rao, & M. Walton, *Culture and public action* (pág. 464). California: Stanford Social Sciences.

Sen, A. (1998). *La cultura como base del desarrollo contemporáneo*. Recuperado el 2 de Junio de 2017, de Dialogo UNESCO: <https://www.unrc.edu.ar/publicar/25/dos.html>

Sen, A. (1987). *Sobre ética y economía*. Madrid: Alianza Editorial.

Shaheed, F. (2014). *REFLEXIONES SOBRE CULTURA, DESARROLLO SOSTENIBLE Y DERECHOS CULTURALES*. Recuperado el 20 de Octubre de 2017, de PREMIO INTERNACIONAL "CGLU - CIUDAD DE MEXICO - CULTURA 21": http://agenda21culture.net/sites/default/files/files/pages/award-pages/art_FS2_SPA.pdf

UNESCO. (2014). *INDICADORES UNESCO DE CULTURA PARA EL DESARROLLO*. Recuperado el 15 de Octubre de 2016, de Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura y Oficina fuera de la sede de la UNESCO.: www.unesco.org/creativity/cdis

Weber, R. (2010). *Quelle gouvernance pour la culture et le secteur culturel?* Recuperado el 5 de Julio de 2017, de www.oei.es/historico/euroamericano/RaymondWeberSP-1.pdf



BANCO DE LA REPÚBLICA

SUBGERENCIA CULTURAL
RED DE BIBLIOTECAS

Calle 11 # 4 - 21, La Candelaria, Bogotá D.C.

Tel. (571) 343 1276 - 02

<http://www.banrepcultural.org/>

Subgerente Cultural: Ángela María Pérez Mejía.

Horario Biblioteca Luis Ángel Arango: Lunes a sábado de 8:00 a.m. a 8:00 p.m..

Domingos de 8:00 a.m. a 4:00 p.m.

Contenido trabajo de práctica

1. Introducción	65
2. Reseña histórica de la Subgerencia Cultural del Banco de la República.....	65
3. Presentación del trabajo de práctica en el Banco de la República .	69
4. Marco teórico: Digitalización de las colecciones	70
5. Organigrama de la Subgerencia Cultural	73
6. Descripción o presentación del equipo	76
7. Contexto osentido institucional del proyecto	77
7.1 Colección de arte del Banco	77
7.2 Biblioteca virtual: catalogo de biografías	79
8. Descripción detallada del proyecto	79
8.1 Memoria de la práctica	79
8.2. Proceso de elaboración de las biografías.....	83
9. Presentación de las biografías	84
10. Consideraciones críticas	85
10.1 Experiencia museológica: desarrollo del componente práctico.....	85
10.2 Proyecto de digitalización: la era digital en los museos	89
11. Bibliografía	93
Anexo: presentación de resultados.....	97

1.Introducción

El presente documento constituye la memoria escrita del trabajo de práctica realizada en la Red de Bibliotecas del Banco de la República de Colombia, como requisito para aspirar al título de Magister en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia.

El objetivo del trabajo de práctica consistió en llevar a cabo una actividad concreta en una institución museal para conocer, comparar y aplicar sus procesos, conocer el grado de desarrollo de la organización museal en un área específica y estructurar un análisis crítico del trabajo realizado por el estudiante. El proyecto en el que se enmarcó la memoria, lo ofertó el Banco de la República, con el fin de vincular estudiantes de la Maestría que contribuyesen a rescatar, complementar, estructurar y consolidar la información relativa a la vida y obra de los artistas de quienes algunas de sus obras hacen parte de la colección de Arte del Banco.

A continuación presento el contexto histórico de la Subgerencia Cultural del Banco de la República, la estructura organizacional, el marco conceptual en el que se desarrollo el trabajo de práctica, la presentación del proyecto y los resultados finales de la labor adelantada. Asimismo presento una reflexión sobre el Banco, su contexto particular, su función como ente cultural y la experiencia personal de la práctica en el desarrollo de mi formación como Magister en Museología y Gestión del Patrimonio.

2.Reseña histórica de la Subgerencia Cultural del Banco de la República

La historia del área cultural se remonta a la fundación del Banco de la República en 1923, año en que se inició una labor cultural incipiente con la apertura de una pequeña biblioteca para los funcionarios del Emisor ubicada en el edificio Pedro A. López en el centro de Bogotá, y cuya colección inicial se conformó con ejemplares del Diario oficial y

libros de asuntos económicos y de hacienda. Para ese entonces, las directivas del Banco condujeron a realizar gestión cultural teniendo en cuenta la asociación de la entidad con la protección del patrimonio monetario de la nación.

Narra el texto *Historia de una empresa cultural: BLAA 1958 – 2008* que el ámbito cultural surgió dentro de la entidad, debido a que el Banco tuvo el monopolio de la compra y venta de oro durante muchos años, lo que condujo a que adquiriera piezas de orfebrería que por su belleza e interés arqueológico no se enviarían a los hornos de fundición, al mismo tiempo que se constituyó una colección bibliográfica especializada en los temas económicos de la institución.

Para la década de los 30, la colección documental se amplió con la adquisición de volúmenes especializados en economía, hacienda pública y legislación bancaria, y se puso al servicio de estudiantes y aficionados en estas cuestiones.

En 1936 y 1939 se adquirieron las primeras piezas de la colección de orfebrería, en la Agencia de Honda y se adquirió el Poporo Quimbaya. En 1945 la colección del Museo del Oro se abrió a los visitantes. En 1949 el Banco de la República creó una dependencia denominada Biblioteca del Banco de la República, llegó la colección bibliográfica de 30.000 volúmenes de Laureano García Ortiz y se impulsó la apertura de la Biblioteca Luis Ángel Arango – BLAA el 20 de febrero de 1958.

Para la década de los 60 se amplió la BLAA por la afluencia de público, se inauguraron la sala de conciertos, el Museo Numismático y el edificio del Museo del Oro, en el parque Santander de Bogotá. En 1977 con la inauguración del Museo Filatélico del Banco de la República de Medellín se inició un proceso de descentralización hacia las regiones.

La subgerencia cultural del Banco de la República surgió en 1979 bajo la gerencia de Rafael Gama Quijano con el fin de administrar la actividad cultural, para ello fue nombrado como subgerente el director de la biblioteca para ese entonces, Jaime Duarte French. Duarte organizó numerosas actividades artísticas complementarias a la labor de consulta bibliográfica de la biblioteca, como la organización de exposiciones de pintura en la BLAA.

Así mismo, reunió una Colección de Arte latinoamericano de más de 1500 obras, y fundó el Museo de Artes Plásticas y Valores Estéticos que cuenta con “un registro de toda la

actividad pictórica latinoamericana con más de 50.000 transparencias, video cassetes y 5.000 carpetas con el currículo profesional y bibliográfico de muchos artistas latinoamericanos” (Biblioteca Luis Ángel Arango, 2012, pág. 78)

Durante principios de la década de los 80, Duarte fue sucedido en la Subgerencia Cultural por Juan Manuel Ospina, quien inició un proceso de formalización y organización de los procesos de la subgerencia. Ospina tuvo apoyo del gobierno de Belisario Betancourt, primer presidente en incluir la cultura en el plan de desarrollo nacional, y quien exigió al Emisor hacer gestión cultural. Así el Banco se expandió con miras a la democratización y la descentralización de la actividad cultural.

En 1985, Darío Jaramillo Agudelo fue nombrado Subgerente Cultural, y se desempeñó el cargo hasta 2007. Jaramillo logró una consolidación del área cultural integrada y soportada en el Banco, que funcionaba con parámetros de administración y programación a través de presupuestos, tiempos y responsables. El apoyo al área cultural del Banco procuró desarrollar una política de descentralización que multiplicase las áreas culturales en el país. Fue así, como la “Biblioteca Luis Ángel Arango y el Museo del Oro bajo la dirección de la Subgerencia Cultural, en cabeza de Darío Jaramillo Agudelo, inició la organización de una red de bibliotecas, centros de documentación regionales y museos que en 1993 se localizaban en Riohacha, Cartagena, Girardot, Ibagué, Pereira, Manizales, Pasto, Ipiales, Armenia, San Andrés, Montería, Santa Marta, Leticia, Quibdó, Cúcuta y Tunja” (Biblioteca Luis Ángel Arango, 2012, pág. 58)

En 1990 se llevó a cabo una nueva ampliación del BLAA, que dio paso a la Casa de Exposiciones. Se sistematizó la información bibliográfica de la colección mediante el programa NOTIS y después AbsysNet. En abril de 1991 se inaugura el Museo del Oro Calima en la ciudad de Cali. Con la puesta en marcha de la Ley 31 de 1992 y del Decreto 2520 se oficializaron y legalizaron las funciones culturales del Banco de la República de Colombia.

Posteriormente, en 1995 se impulsó la adquisición de nuevas colecciones y la creación de una biblioteca virtual. En 1998 el artista Fernando Botero donó una colección de obras de arte.

En el año 2000 se inaugura el Museo Botero en Bogotá y en el 2004 el Museo de Arte del Banco de la República. Durante esta década se posiciona la denominada Manzana Cultural de Banco de la República, un área dentro del barrio la Candelaria que integra:

- La Biblioteca Luis Ángel Arango
- El Museo de Arte, que a partir del año 2016 es llamado Museo de Arte Miguel Urrutia, y que corresponde a un edificio con dos grandes salas que alberga exposiciones temporales nacionales e internacionales, la sala de proyectos alternativos y experimentales: El Parqueadero, y la Colección de Arte del Banco de la República.
- El Museo Botero.
- La Casa de la Moneda.

A partir del año 2007 la Subgerencia Cultural del Banco de la República está a cargo de Ángela María Pérez, quien antes fuese directora de la BLAA y modificase el nombre de la dirección a la de Departamento de Red de Bibliotecas.

En el año 2008 se inauguró la transformación y ampliación del Museo del Oro en Bogotá. Así mismo se continuó con el proceso de descentralización cultural. En 2007 se renovaron las exposiciones del Museo del Oro Zenú en Cartagena y en 2014 se inauguró el Museo del Oro Tairona en Santa Marta, las colecciones de orfebrería precolombina están presentes en las ciudades nombradas además de Armenia, Pasto y Leticia,

En la actualidad la actividad cultural del Banco de la República “promueve el desarrollo humano, la sostenibilidad y la apropiación del patrimonio cultural por medio de cuatro líneas de acción: la Red de Bibliotecas, el Museo del Oro, la Unidad de Artes y Otras Colecciones, y la labor musical”.

La Red de Bibliotecas del Banco de la República integra los servicios de biblioteca ofrecidos en 29 ciudades de Colombia, permite consultar el catalogo bibliográfico del Banco en el portal web, da acceso a bases de datos nacionales e internacionales y a una colección de libros digitales. A su vez, la biblioteca virtual cuenta con libros colombianos, ayudas para estudiantes, prensa y biografías de personajes colombianos e internacionales.

Por su parte la Unidad de Artes y Otras Colecciones, tiene a su cargo el Museo Botero, el Museo de Arte Miguel Urrutia, la Casa de la Moneda y la Colección de arte, filatelia y

numismática. El Banco mantiene una exposición permanente de sus colecciones en los museos y a través de un amplio programa de exposiciones temporales e itinerantes. La colección está compuesta por más de 5.000 piezas y reúne los nombres representativos del arte nacional. El número de obras de arte expuestas es de más de 800 piezas y cerca de 250 artistas nacionales e internacionales en exhibición. A través de la página web el público general puede acceder a imágenes de la colección, artículos, videos, exposiciones temporales y proyectos especiales.

3. Presentación del trabajo de práctica en el Banco de la República

La Red de Bibliotecas del Banco de la República ofertó en septiembre de 2016 a la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional la posibilidad de realización de prácticas en el proyecto de estructuración de la base de datos de información biográfica de los artistas que hoy componen la colección de arte.

Para ello, convocó a los estudiantes interesados durante el mes de octubre, para brindar información sobre los alcances, la modalidad, la identificación de la relación y la forma de llevar a cabo el proyecto. Posterior a la presentación y aceptación de los estudiantes, el Banco de la República envió un convenio de acuerdo interinstitucional para el desarrollo de pasantías universitarias, que dicta entender la pasantía como la aplicación de los conocimientos, valores y destrezas que han adquirido los estudiantes durante el proceso de enseñanza-aprendizaje.

El objeto del convenio establece que la finalidad de la pasantía es el apoyo al desarrollo y la divulgación de las colecciones arqueológicas, documentales numismáticas, artísticas y filatélicas. El control de la ejecución del convenio está a cargo de la Subgerencia Cultural.

En relación con el objetivo del proyecto se estableció:

Contar con el apoyo de estudiantes que tengan el interés investigativo de rescatar, complementar, estructurar y editar la información desplegada en distintos medios y soportes de 800 artistas (de los cuales, a la fecha, se cuenta con existencia

documental de algunos de ellos, pero sin un orden establecido), para presentar sus biografías y reseñas destacadas, en un sistema de información coordinado.

Este proyecto se enfoca en una investigación propia de la estructura de conformación de la información de la Colección de Arte, orientada principalmente en el descubrimiento, renovación y actualización de los aspectos biográficos de los artistas titulares que la conforman. Por lo tanto, considerando el nivel de precisión requerido, la Directora del Departamento Red de Bibliotecas Natalia Ruiz Rodgers, da por sentado que el equipo integrante para su desarrollo exige el cumplimiento de la preparación otorgada por la Maestría.

4. Marco teórico: Digitalización de las colecciones

La museología tradicional asume al museo como un contenedor de objetos, inspirado en la *pinakothéke griega*, lugar en el que se conservaban los estandartes, los cuadros y las obras de arte de la antigüedad.

Varie-Bohan, Hugues (1979) explica cómo el origen del museo se transformó con los llamados tesoros de la gran burguesía o “gabinetes de curiosidades”, que poseían el derecho de transmitir el conocimiento y la cultura. Fue así, como en el siglo XVIII se crearon los primeros museos institucionales, abiertos a cierto tipo de públicos, y fue hasta el siglo XIX y XX, cuando se abrieron a todo tipo de público.

Por su parte, en los países europeos se impuso un modelo de museo que se ha replicado en otros países, a través de instituciones dedicadas exclusivamente a la recolección, conservación, exposición y educación. Sin embargo, Varie-Bohan, Hugues hace casi 40 años, afirmó la necesidad de modernización de los museos, dado que, con la comercialización y monetización de los bienes culturales, corrían el riesgo de ser superados.

Dicha enunciación por parte de Hugues, además de los cambios tecnológicos del s.XXI, la espectacularización de la cultura y la era digital, han provocado que los museos en la

actualidad estén acogiendo herramientas que la nueva era ha puesto a su disposición. Las tecnologías digitales han generado nuevas formas de acceso a la información y por ende se han modificado los procesos de formación del público en los museos.

De acuerdo con (Vives, y otros, 2012), la aparición en la última década del s. XX de la virtualización y digitalización de los museos a través de la captura de imágenes para gestionar y difundir el patrimonio, adquirió un carácter primordial en las instituciones de la memoria. La Comisión Europea ha promovido acciones dirigidas a la digitalización del patrimonio, con el fin de poner en la red imágenes digitales, libros, documentos, fotos, etc., y generar fuentes digitales de patrimonio cultural.

Los “objetos culturales” o documentos digitales, pueden ser elementos originalmente no digitales, o *born digital*, que corresponden a productos nacidos directamente con la digitalización. Por su parte, el proceso de digitalización de colecciones se refiere al “proceso de conversión digital de objetos originalmente no digitales” (Vives, y otros, 2012)

Con las nuevas tecnologías la visita virtual a las instituciones museales y culturales, permite la creación de contenedores que muestran a través de la red sus colección. Los museos hoy, pueden salirse de los esquemas tradicionales que lo designan como un recinto en el que se clasifica, cataloga, deposita y conserva un patrimonio. Las colecciones ya no son el centro de la institución, ahora lo es la gente, y el museo es prestador de servicios para difundir y comunicar conocimientos y experiencias, asociadas a las piezas que aguarda. “El campo del museo ha cambiado, y las colecciones museísticas han evolucionado drásticamente, especialmente por su relación entre las colecciones, sus profesionales y el público.” (Mairesse: 2010, 1) en (Almarza Rísquez, Coleccionismo en los museos 2: Las colecciones de museos hoy ¿Qué, por qué, para qué y cómo coleccionan? ¿Objetos o costumbres? ¿Curadores o etnógrafos?).

Los museos hoy, han visto en la internet una oportunidad de divulgar sus contenidos, bien sea digitalizando las colecciones, o prescindiendo de un espacio físico para crear museos virtuales. Para (Keene, 2004) a medida que la importancia del objeto crece, también se vuelve más necesario crear colecciones de una forma más holística a través de lo material y lo inmaterial, y las tecnologías hacen posible esto.

Es entonces, como los museos se han visto obligados a replantear su presencia, con miras a generar dos espacios: el real y el virtual. “La estrategia de digitalización de las colecciones, y su puesta en acceso libre e internacional en los websites de los museos, es parte de la estrategia general de abrir la visita a los depósitos de colecciones museísticas y patrimoniales” (Almarza Rísquez, 2014)

Fernando Almarza, menciona dos tipos de estrategias que emplean los museos con el fin de poner a disposición de los públicos la posibilidad de acceder a las colecciones: los depósitos visitables y la digitalización. “A medida que los inventarios y catálogos de colecciones se digitalizan cada vez más, deben hacerse accesibles como un único recurso, junto a otra información relacionada que proporcionen bibliotecas, archivos, emplazamientos y monumentos” (Keene, 2004)

Las colecciones de piezas materiales de los museos pueden ser puestas en un espacio virtual a través de imágenes digitalizadas, sin que ello signifique dejar de almacenar colecciones materiales. Los objetos materiales por su parte requerirán los procesos de conservación y restauración, que en el museo se desarrolla inherentemente. La tecnología es un medio al que los museos pueden recurrir para conservar su colección a largo plazo, documentando, catalogando y poniendo a disposición del público aquellas obras que no se exponen por razones de espacio, curaduría, conservación, etc.

“Los nuevos sistemas han superado las barreras espacio-temporales, por lo que ofrecen la posibilidad de acceso permanente y desde cualquier punto del mundo; han sido capaces de integrar y popularizar diferentes formas de expresión artística haciéndolas asequibles a todos; han convertido la aldea global en una ciudad digital; han abaratado los costes de producción y de difusión; han democratizado el arte.” (Bellido Gant, 2001)

Los museos no pueden ser ajenos a las novedades tecnológicas, deben modernizarse. A través de la digitalización, el museo puede ser explotado hacia el exterior, rompiendo los muros del museo, brindando una posibilidad de acceso a las personas que no asisten al contenedor y/o edificio. De igual manera, se proyectan hacia el interior, mejorando, complementando y explicando las colecciones.

Así mismo, la potencia del internet, permite la participación colaborativa y el intercambio de información, facilitando la interacción del museo con sus públicos. Su objetivo no es, “des-humanizar la carga cultural de los objetos creados por el hombre, ya que si es inteligentemente utilizada y dispuesta, puede convertirse en un elemento que refuerce en nuevos términos esa misma humanidad, y los sentimientos y vivencias compartidas. El patrimonio cultural museado y digitalizado, entonces, devendría en elemento cohesionador” (Almarza Rísquez)

Finalmente María Luisa Bellido Gant (2001), refiere la diferencia entre un museo virtual y uno digital. Los primeros son museos representados en términos de realidad virtual que recrean museos existentes, nuevos o imaginados, reflejo del concepto de Museo imaginario de Malraux. Mientras los museos digitales, son aquellos consagrados al arte digital, con un carácter inmaterial y efímero que permite la posibilidad de interacción.

Ambos tipos de museos pueden tener una sede física. Así mismo pueden ser complemento de las visitas, es decir, la visita virtual no debe considerarse un sucedáneo de la real, sino aportar un tipo de visita distinta, o un complemento, que ofrezca por un lado la posibilidad de acceso a la información en un tiempo más inmediato, la inmersión del museo en el mundo digital y la consolidación digital de las colecciones.

5. Organigrama de la Subgerencia Cultural

El Banco de la República además de ser el ente regulador de la economía Colombia, a través de la emisión de moneda, el control de la inflación, las tasas de interés de intervención, la administración de reservas internacionales, entre otras; tiene un compromiso con la gestión cultural y la formulación de políticas culturales dentro de la entidad, que no intervienen o conflictúan con las políticas nacionales, sino que enriquecer el sector cultural colombiano.

A través de la Subgerencia Cultura, la estructura administrativa del área cultural ha evolucionado orgánicamente como respuesta a la demanda de servicios. En la actualidad mantiene una estructura descentralizada sujeta a políticas que cohesionan la actividad cultural, sus programas, dependencias y funcionarios.

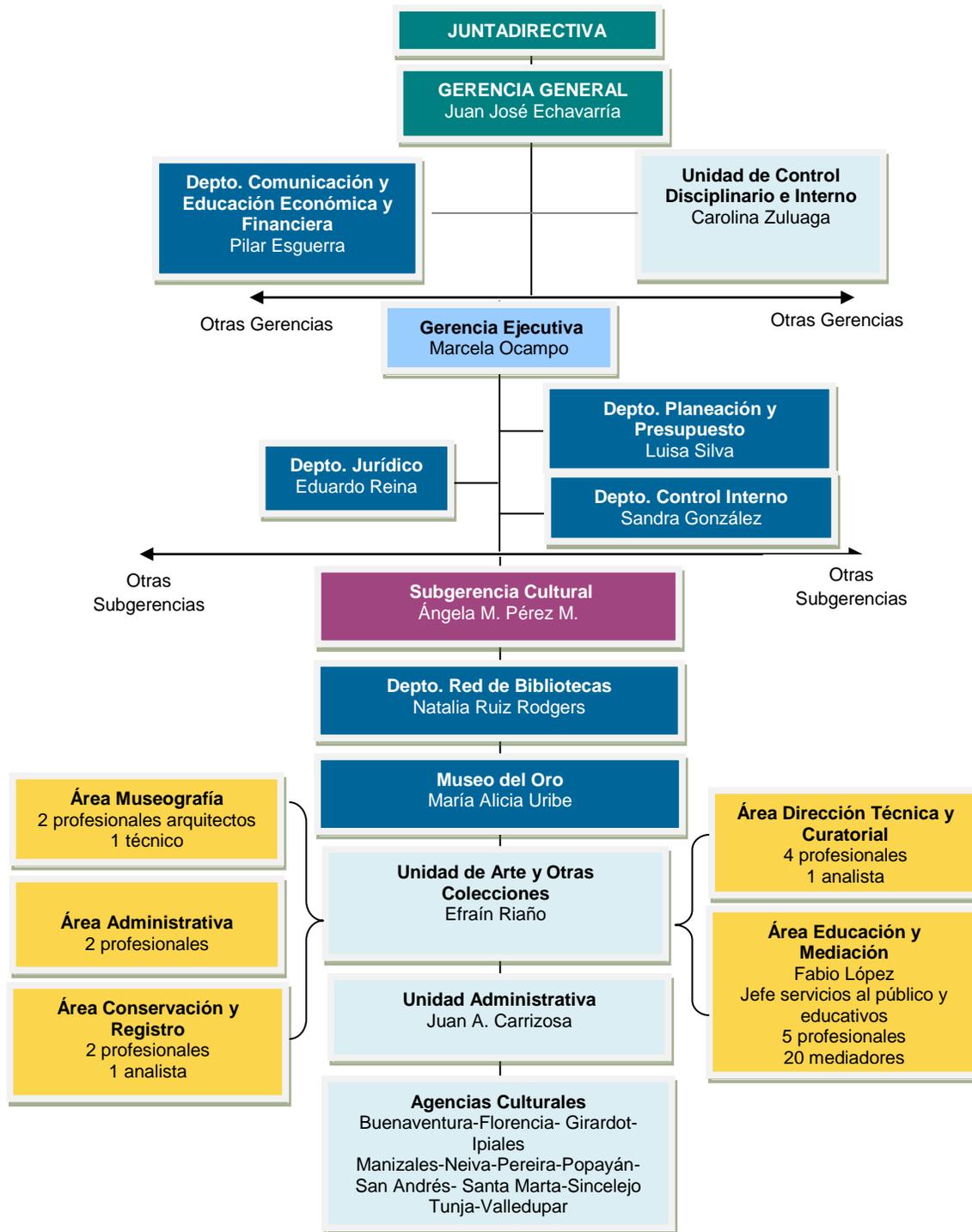


Figura 5.1 Organigrama

La subgerencia cultural está encabezada por el Departamento de Red de Bibliotecas y el Museo del Oro, y tiene como principales funciones⁵:

1. Orientar la gestión cultural a nivel nacional adelantada por la Red de Bibliotecas, la Red de Museos del Oro y la Unidad de Artes y Otras Colecciones.
2. Monitorear y apoyar el adecuado desarrollo de las actividades y desempeño de las áreas culturales del Banco en las diferentes ciudades.

En relación con las funciones de cada dependencia:

○ DEPARTAMENTO DE RED DE BIBLIOTECAS

1. Conservar, documentar y gestionar las colecciones de la Red de Bibliotecas.
2. Diseñar, planear e implementar los programas anuales y los servicios que ofrece la Red de Bibliotecas.
3. Planear la programación musical de artistas internacionales y de jóvenes intérpretes a nivel nacional y desarrollar y evaluar la programación musical en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

○ FUNCIONES UNIDAD DE ARTES Y OTRAS COLECCIONES

1. Conservar, documentar y gestionar las colecciones de arte, numismática, filatelia e instrumentos musicales.
2. Realizar y coordinar el programa de exposiciones temporales, permanentes e itinerantes dentro de los objetivos del desarrollo de colecciones en las salas de arte del Banco.

⁵ Tomado de <http://www.banrep.gov.co/es/el-banco/organigrama>

6. Descripción o presentación del equipo con que interactué

A través del desarrollo de la práctica tuve la oportunidad de interactuar con las siguientes personas:

JUAN MANUEL DUARTE RIVERA

Asesor Dirección

Red de Bibliotecas

Biblioteca Luis Ángel Arango

Subgerencia Cultural

IRENE TOBÓN RESTREPO

Sección Divulgación

Subgerencia Cultural

Banco de la República

ADRIANA HERNÁNDEZ GARZÓN

Analista de Atención al Público

Red de Bibliotecas

Subgerencia Cultural

Teniendo en cuenta que el desarrollo del proyecto en el cual se enmarcó la pasantía requería de trabajo de investigación individual, la interacción de la que hablo, se basó en reuniones de información, seguimiento y evaluación de los productos esperados por el Banco.

Juan Manuel Duarte, asesor de la dirección del Departamento Red de Bibliotecas del Banco cuya principal función consiste en” la realización de contactos con otras instituciones a nivel nacional e internacional con el fin de lograr procesos operativos para

fomentar el desarrollo de programas culturales”⁶, fue el encargado de liderar el proyecto, informando a los pasantes las fases, procesos y requerimientos para el desarrollo de las biografías.

Por su parte, Irene Tobón Restrepo, responsable de la página web de la Biblioteca, fue la persona encargada de compartir y explicar los parámetros y estructura para la elaboración y presentación de los datos biográficos de los artistas seleccionados por cada pasante, con el fin de subirlos a la web y poner a disposición del público material de consulta.

Y finalmente Adriana Hernández Garzón, fue la persona que facilitó el acceso a cubículos para investigadores de la BLAA, provistos de computadores, mesas de lectura y casilleros para libros, en donde se desarrolló el trabajo investigativo para la elaboración de las biografías.

7. Contexto o sentido institucional del proyecto

Cuando la Unidad de artes subió los más de 5000 registros fotográficos de la Colección de Arte del Banco de la República a la Web, la Biblioteca señaló que en ninguno de los casos había un dato biográfico de quiénes eran los artistas presentados. De ahí nació el proyecto, y el siguiente paso fue pensar cómo se iba a levantar la información, y cómo ésta se iba a desplegar en la web. Esto era una labor de la BLAA, porque la institución tiene la obligación de poner a disposición del público el material de consulta⁷.

7.1. Colección de arte del Banco

Por su parte, la colección de arte del Banco de la República inició en 1957 con la adquisición de las obras *Mandolina sobre silla* de Fernando Botero, *Ángel volando en la*

⁶ Tomado de: Entrevista realizada por Catalina Delgado, estudiante de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, a Juan Manuel Duarte.

⁷ Ibid.

noche de Cecilia Porras y *El Dorado #2* de Eduardo Ramírez Villamizar. Posteriormente con la adquisición de una serie de acuarelas del paisajista y artista británico Edward Walhouse Mark el Banco inició la colección de viajeros del s. XXI que reunía piezas representativas del arte nacional.

Se incluyeron a la colección obras de artistas ganadores de los salones de arte. En las décadas 80, 90, y 2000 se incluirían nombres como José Antonio Suárez, María Fernanda Cardoso, Bernardo Salcedo, María Teresa Hincapié, Santiago Cárdenas, Liliana Angulo y Luis Caballero (Banco de la República).

La colección se amplió al ámbito internacional con la adquisición en 1960 de la obra: *Cabeza de hombre llorando* de Oswaldo Guayasamín y posteriormente con la adquisición de obras de Roberto Matta, Manuel Felguerez, Fernando de Szyszlo, Armando Morales, Abularach, entre otros.

El objetivo de la colección del Banco ha sido ilustrar el desarrollo del arte, para ello, la Subgerencia Cultural estableció un comité asesor conformado por artistas, críticos de arte, historiadores que estableció los parámetros de adquisición de obras en tres frentes: completar el acervo de obras del s. XIX, adquirir obras de interés histórico y artístico del siglo XX, así como obras de artistas de generaciones más recientes.

La donación de Fernando Botero de 123 obras de su autoría y de 85 obras de artistas internacionales posibilitó su exposición permanente en el Museo Botero. Entre 1993 y 2004 se adquirieron obras de artistas internacionales, y fue a partir de 1994 que una selección de obras se exhibe de forma permanente en la salas de la Casa de la Moneda. La colección hoy cuenta con un acervo de más de 5000 obras de arte: pintura, grabado, escultura, dibujo, grabado, fotografía, libro, video e instalaciones.

El Banco, en miras de favorecer el acceso e impulsar el desarrollo de la colección el año 2015 “presentó su COLECCIÓN DE ARTE EN LÍNEA, un proyecto que pone a disposición de los usuarios de Internet las más de 5.000 obras de arte colombiano e internacional que conforman esta colección. Un gran museo digital y una herramienta completa para investigadores, que permite apreciar en detalle las obras, acceder a textos especializados, ver videos, programar visitas y conocer las últimas noticias sobre la colección de arte más completa del país” (Banco de la República)

7.2 Biblioteca virtual: catálogo de biografías

En ese sentido, y como se mencionó antes, la colección de arte en línea debiese ser complementada con la información biográfica de los artistas. Para ello el Departamento Red de Bibliotecas sería el encargado de establecer el convenio con la Universidad Nacional para ofertar la realización de prácticas a los estudiantes de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, con el fin de que apoyasen el proyecto a través de la elaboración de biografías.

En relación con la intención del Banco de poner a disposición del público las biografías de los artistas. Como antecedente del proyecto, el Banco a través de la página web en el enlace biblioteca virtual, ofrece un catálogo de biografías, donde facilita el acceso a registros biográficos de autores de diversas disciplinas: Actuación, Antropología, Arqueología, Arquitectura, Artes, Cine..., entre otras.

Dichos registros biográficos son textos escritos por diversos autores y publicados en enciclopedias, boletines de la BLAA, entre otros, que fueron digitalizados con el fin de facilitar el acceso al público a través de la Biblioteca Virtual.

8. Descripción detallada del proyecto

8.1. Memoria de la práctica

Inicialmente el proyecto se planteó con la realización de 800 biografías de artistas que conforman la colección de arte del Banco, de las cuales se escogieron 140 como prueba inicial. La selección se realizó conjuntamente con la Unidad de Artes, bajo los siguientes parámetros: “los artistas con mayor número de obra en el Banco, con mayor trayectoria nacional, y los artistas que tuvieran un significado y un alcance sobresaliente” (Duarte)⁸.

1. En la primera etapa de la práctica -noviembre de 2016- se acordó con Juan Manuel Duarte Rivera, director del proyecto, la distribución de 28 biografías por

⁸ Tomado de: Entrevista realizada por Catalina Delgado, estudiante de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, a Juan Manuel Duarte

estudiante, los estándares y formatos que definirían el desarrollo de las biografías (formato tabla de Excel), el periodo de tiempo de la práctica (diciembre de 2016 y enero de 2017) y el horario presencial de cada estudiante en la BLAA (de 4 a 8 horas semanales).

Los 28 artistas seleccionados son:

1. Álvaro Herrán
2. Armando Reverón
3. Carlos Granada Arango
4. Carolina Cárdenas
5. Eugenio Zerda
6. Fanny Sanín
7. Francisco Antonio Cano
8. Gonzalo Ariza
9. Gregorio Cuartas
10. Jesús María Zamora
11. José Antonio Suárez Londoño
12. Juan Antonio Roda
13. Juan Cárdenas
14. Lorenzo Jaramillo Mora
15. Luciano Jaramillo
16. Luis Luna
17. Luis Núñez Borda
18. Manolo Vellojín
19. Manuel Hernández
20. María Elvira Escallón
21. Miguel Sopo
22. Milena Bonilla
23. Noé León
24. Pedro Nel Gómez
25. Ricardo Borrero Álvarez
26. Rómulo Rozo
27. Saturnino Ramírez

El Banco solicitó presentar las biografías en dos formatos

1. Documento de Word
2. Tabla de Excel

La estructura conceptual que deben contener todas las biografías es:

Nombre

Apellido

Seudónimo

Descripción (1 párrafo con la descripción general del artista)

Nacimiento (País, ciudad, fecha, nacionalidad)

Fallecimiento (País, ciudad, fecha)

Familia

Educación (Primaria, bachillerato, profesional, ocupación)

Biografía (Cuerpo del texto)

Cronología (Año por año, separados por punto y coma)

Bibliografía (Pies de página, referencias virtuales)

2. Posterior a la división de artistas, se empezó el proceso de investigación bibliográfica y se procedió a redactar las primeras biografías. De acuerdo con la carga de trabajo que implicó cada una y el tiempo estipulado para la práctica de grado (96 horas), se acordó con el director del proyecto que de las 28 biografías inicialmente planteadas, se entregarían 10 el 27 de enero de 2017, fecha final de la práctica. Antes de la fecha acordada, los estudiantes recibirían una o dos correcciones de las biografías por parte del director.

Los 10 artistas seleccionados para recopilar información y redactar las correspondientes biografías son:

1. Fanny Sanín
2. Carolina Cárdenas
3. Carlos Granada Arango
4. Gregorio Cuartas
5. José Antonio Suárez Londoño
6. Gonzalo Ariza
7. Juan Antonio Roda

8. Juan Cárdenas
9. Jesús María Zamora
10. Luciano Jaramillo

El tiempo de trabajo en la Biblioteca Luis Ángel Arango inició el lunes 5 de diciembre de 2016 y finalizó el viernes 27 de enero de 2017. La dedicación horaria fue de 20 horas semanales, de las cuales 8 horas fueron presenciales los días miércoles, jueves y viernes de 2pm a 6pm.

Durante ese lapso se seleccionaron los libros, revistas y documentos que se emplearían como fuentes bibliográficas, así mismo, se realizó la búsqueda de fuentes de información virtual: Colarte, páginas web de los artistas, revistas, artículos y documentos electrónicos.

3. El 27 de enero se entregó el resultado de la práctica, el promedio de tiempo de elaboración de las 10 biografías acordadas, fue de 240 horas (el requerimiento mínimo de la práctica es de 96 horas). A partir de la fecha se acordó recibir por parte del director las correcciones finales de cada trabajo.

4. El 8 de marzo Juan Manuel Duarte envió las recomendaciones y correcciones finales para cada una de las 10 biografías entregadas. Las recomendaciones generales del documento consistían en: buscar orden cronológico, mencionar los datos de educación: inicio, formación y profesional, corregir errores de redacción y ortografía, en algunos casos completar la cronología para que no quedasen lapsos sin datos y complementar información en algunos hechos puntuales del cuerpo de la biografía, Posterior a la revisión de las observaciones y recomendaciones, se realizaron los respectivos ajustes y se corrigió el documento. El 10 de marzo se envió el documento final a Juan Manuel Duarte.

5. El 16 de marzo el director del proyecto solicitó a los estudiantes por correo electrónico la adaptación de las biografías a un nuevo formato de presentación, que implicaba la modificación del contenido y la forma de las biografías. Por consenso de los pasantes la solicitud del director del proyecto no se llevó a cabo dado que los formatos y contenidos de las biografías se establecieron en las reuniones iniciales por tanto modificarlos requería un ajuste que por cuestión de tiempo no sería posible realizar.

6. El proceso de entrega final de las biografías, culminó con una reunión con el área jurídica del Banco de la República para informar sobre derechos de autor. El Banco entregó a cada pasante un documento de autorización por medio del cual:
- Se autoriza al Banco a reproducir total o parcialmente las biografías,
 - Comunicación pública de las obras por cualquier medio,
 - Distribución pública de las obras mediante venta, alquiler, préstamo u otro procedimiento.
 - Traducción, adaptación, arreglo, edición, actualización u otra transformación de las obras.
 - Cualquier forma de utilización de las que sean susceptibles las obras por cualquier medio o procedimiento para uso del Banco.
 - Licencia de uso a terceros de todas las biografías.
 - El pasante o autor de las biografías libera al Banco de toda responsabilidad por violaciones infracciones a los derechos de autor y responderá sobre cualquier reclamo en dicha materia.
 -

La Unidad de Artes puede revisar y editar las biografías con el fin de adaptarlas a los formatos y o requerimientos que consideren.

Finalmente el proyecto de la Unidad de Artes y de la Red de Bibliotecas culminará con la publicación virtual de las biografías para que complemente la colección de arte virtual y físico del Banco.

8.2. Proceso de elaboración de las biografías

Teniendo en cuenta que la elaboración de las biografías consistió en un trabajo de selección, recopilación documental y redacción individual. El proceso de elaboración de las 10 biografías se basó en los siguientes criterios y/o pasos:

1. Lectura de textos, artículos, documentos web, registros audiovisuales, cronologías, retrospectivas, páginas web de los artistas, entre otros.
2. Establecimiento de similitudes y diferencias en las fuentes consultadas.

3. Selección de fuentes de información confiables.
4. Contacto con el artista a través de correo electrónico en caso de ausencia de información: para el caso de la investigación y redacción de la biografía de la artista Fanny Sanín, las fuentes consultadas no brindaban información suficiente sobre fecha de nacimiento y datos referentes a la infancia y juventud. Sanín respondió la solicitud y ofreció una serie de referencias que aportaron al trabajo de elaboración de la biografía.
5. Citación de todas las fuentes y referencias textuales e intertextuales con las normas correspondientes.
6. Selección de los principales datos, hechos y acontecimientos representativos de la vida de cada artista en relación con su obra, trayectoria y reconocimiento.
7. Relación en la cronología de algunos hechos personales representativos que se describen en el cuerpo de la biografía. Y, relación de todas las exposiciones temporales y permanentes en los que ha participado, así como de los premios y reconocimientos que ha obtenido por su obra.

9. Presentación de las biografías

El resultado final se presentó en dos formatos: Documento en prosa de las 10 biografías realizadas de acuerdo a los parámetros establecidos por el Banco y, tabla de Excel con la misma información pero en un formato que facilitó al Banco sistematizar y subir los datos al sistema de información virtual o página web. En ambos productos se tuvo en cuenta los parámetros convenidos inicialmente. En el Anexo A presentó los resúmenes de las biografías producto de la investigación realizada.⁹

⁹ La investigación completa se encuentra disponible para su consulta en:
https://drive.google.com/file/d/1hEEPvz5zzF5eUcpp4W19j_3Kmpjd-L4s/view?usp=sharing

10. Consideraciones críticas

A continuación presento las principales consideraciones críticas de la práctica. En primer lugar, me referiré al contexto particular del Banco de la República, su grado de desarrollo institucional, la experiencia personal de la práctica y su pertinencia en el desarrollo de mi formación en la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio.

En segundo lugar, describo la relación entre el proyecto institucional en que se enmarcó la realización de las biografías y los planteamientos conceptuales del área de digitalización de las colecciones en los museos.

10.1. Experiencia museológica: desarrollo del componente práctico

En relación con la experiencia personal y profesional obtenida tras el desarrollo de la práctica, a continuación presento una serie de reflexiones relacionados con el trabajo desarrollado en el Banco de la República.

El Banco de la República y la gestión cultural: Su estructura jerárquica y rígida propia de una institución financiera.

La relación entre el Banco de la República y las actividades culturales, se remonta al año 1923, con la denominada Misión Kemmerer. El presidente de la República de Colombia, Pedro Nel Ospina, contrató a un grupo de expertos presididos por el profesor Edwin Kemmerer, quienes brindaron una serie de consideraciones en cuanto a la remodelación de los sistemas monetarios, bancarios y fiscales, y recomendaron al gobierno nacional destinar las utilidades del banco central a la inversión en actividades culturales; asimismo el Ministerio de Educación solicitó al emisor adquirir piezas de un valor cultural incalculable para la nación. A partir de entonces, el Banco empezó a adquirir obras de arte representativas, así como piezas de orfebrería de alto valor patrimonial.

Dichas recomendaciones aun cuando llegaron a Colombia a finales del siglo pasado, tienen antecedentes históricos occidentales, como el mecenazgo de mercaderes medievales y el uso de edificios con arquitectura representativa para sedes de bancos.

“La relación del mundo de las finanzas, más en general, con el arte y la cultura se ha mantenido e intensificado a lo largo del tiempo hasta nuestros días, como muestran algunos edificios singulares en los que las entidades financieras desarrollan su actividad, o que, simplemente, son de su propiedad, o las colecciones artísticas que estas instituciones exponen al público con carácter permanente o transitorio” (López Jiménez, 2016).

Dicha relación se justifica porque el arte y el patrimonio recuerdan que los valores no son solamente monetarios. López Jiménez (2016) afirma que los bancos centrales se acercan al arte y la cultura, para transmitir al público su solidez institucional, para facilitar la creación artística a través del mecenazgo, para preservarla, transmitirla y hacerla accesible a toda la ciudadanía, para reanimar la economía atrayendo turistas y para asociar su marca institucional a una vocación social.

La protección a artistas y la adquisición de obras de arte es una manifestación de riqueza y rango social, pero también es un “medio sobre todo para contentar al pueblo, dándole algo para admirar, para entretenerse, evitando así que se interese demasiado por la política o reflexione sobre su condición social” LE GOFF, J. (2014) en (López Jiménez, 2016).

En ese sentido, la relación entre entidades financieras y actividades culturales se enmarca principalmente en la acumulación de riqueza mediante el ahorro, y en el compromiso con la gestión cultural como manera de servir a la sociedad. Para el caso del Banco de la República, sus labores financieras, como la emisión de moneda, el control de la inflación, la administración de las reservas internacionales, entre otras, no se desvía por ejercer actividades culturales.

Por el contrario, el Banco sostiene que “las habilidades para formular políticas monetarias y económicas terminaron sirviendo también para formular políticas culturales dentro de la entidad” (Biblioteca Luis Ángel Arango, 2012, pág. 66). El Banco de la República tiene a su cargo la red de bibliotecas, la red de Museos del Oro, el Museo de Arte Miguel Urrutia, el Museo Botero, la Casa de la Moneda, la Casa Republicana, y un sistema nacional de

centros culturales que lo posicionan como el ente de gestión cultural moderna en Colombia.

Sin embargo, su estructura organizacional guiada por preceptos propios de la ciencia económica, ha generado procesos institucionales jerárquicos y rígidos, que aun cuando plantean unas políticas internas que guían el qué hacer de la actividad cultural, dificultan el acceso a la información, debido a la cantidad de asuntos administrativos requeridos. Su estructura vertical pone en manos de unos pocos la gestión, en una época en que la cultura “en su conjunto perdió su función originaria de sierva de jerarquías de clase, estados y países emergentes” (Bauman, 2011: 85) en (Aramburu, 2013).

Dicha afirmación está sustentada en la experiencia obtenida con el desarrollo del trabajo de pasantía, que requirió de trámites administrativos que establecían los términos y condiciones, así como los deberes de los pasantes para con el Banco, y que limitaron el desarrollo, aprendizaje y aportes al proyecto de digitalización de información asociada a las colecciones. El desarrollo de la pasantía se limitó a la elaboración de las biografías de los artistas seleccionados, lo cual implicó, por un lado el impedimento de incursionar directamente en el funcionamiento de alguna área de los museos del Banco, y por otro, el desaprovechamiento del Banco de conocer las perspectivas, aportes e inquietudes de personas con formación museológica en relación con las labores culturales que adelantan.

La imposibilidad de como pasantes acceder al conocimiento de la labor museológica, de aportar al proyecto, de conocer el sistema de digitalización, las áreas del museo y las colecciones, entre otras, debido a requerimientos y procesos institucionales demorados, verticales y de difícil acceso, suscitan esta reflexión.

La institucionalización y el establecimiento de reglas de juego es importante en la medida en que contribuye a definir claramente las políticas y procesos de una entidad, genera control y regulariza las actividades, empero dichas reglas para el caso de la gestión de lo cultural, deben diseñarse atendiendo a las particularidades de esta materia. No se deben formular políticas culturales siguiendo lineamientos y modelos de políticas económicas y monetarias. Lo cultural es abierto, horizontal, accesible, propositivo y gobernable.

La cultura no debe convertirse en un templo con funcionarios y administradores dogmáticos, con impedimentos burocráticos y con estructuras jerárquicas. “La función del museo (y en general de las instituciones culturales) consiste en asegurar el desarrollo cultural de la sociedad, en ser el lugar de creación del patrimonio cultural y de sus significados sociales, al par que el medio de su difusión” (Pinna, 2002).

Un museo, una institución cultural, un centro cultural, puede y debiese adoptar ciertos modelos administrativos y empresariales que le permitan definir su estructura, organizar sus programas, plantear sus políticas para saber responder a las inquietudes y preocupaciones sociales, intelectuales y emocionales de su tiempo, sin que ello implique restringir el acceso y generar barreras institucionales.

“El museo ya no pertenece a nadie, es de todos, no está al servicio de un grupo ideológico o una clase social, tiene una función social. El objetivo de los actuales museos debe ser llegar a toda la sociedad, que ahora tiene voz, voces; tiene que escucharlas si quiere responder a su tiempo y hay que descubrir el tipo de vinculación que la sociedad establece con él, los valores que pone en juego y las expectativas que desea ver satisfechas” (Rodríguez Eguizábal, 2001).

Los museos deben tener estructuras permeables, que permitan el desarrollo investigativo, para que a través de la vinculación de pasantes se abogue por el crecimiento profesional, la generación de ideas, el planteamiento de inquietudes y la solución a problemas. La vinculación de pasantes, investigadores y trabajadores ad honorem, debe aprovecharse en virtud del crecimiento conjunto, y no como mera herramienta para el desarrollo de proyectos institucionales. Debe ser una relación abierta y propositiva, que sobrepase los intereses del Banco y genere relaciones horizontales.

Este enfoque horizontal como forma de gobierno, supone la existencia de una pluralidad de actores con capacidad de oponerse y obstruir, pero también de apoyar y asistir, y se inspira en la Red participativa de la gobernanza, que para (Glavinskias & Massuco, 2012) se define por tres rasgos:

- La no existencia de un centro jerárquico capaz de fijar procesos de gobierno de forma monopólica.
- La interdependencia, o dependencias mutuas entre actores en el momento de resolver problemas, perseguir objetivos y conseguir ciertos resultados.

- Cierta grado de institucionalización a través de interacciones más o menos sostenidas con algún nivel de estabilidad y rutinización. (Pág. 147)

Los museos deben rebasar sus estructuras verticales si su objetivo es la democratización de la cultura. El Banco de la República aun cuando ha fortalecido la generación de centros culturales y ha encabezado la gestión cultural en el país, ofreciendo al público actividades gratuitas y accesibles, cuenta con una estructura interna cerrada, renuente a intercambios participativos.

Por lo tanto, es de mi interés plantear la idea de un museo que se construya por redes de colaboración, como un elemento clave para generar políticas culturales internas y externas en las instituciones, que tenga en cuenta a todos los actores y/o participantes, para generar ventajas tanto a la institución como a la ciudadanía en su relación con los museos, fomentando la circulación de profesionales, proyectos e ideas que edifiquen museos dinámicos, obteniendo una mayor efectividad en la gestión y en la rentabilización de recursos humanos e impulsando la realización de investigaciones y estudios que sumen conocimientos a la red (Glavinskis & Massuco, 2012).

Finalmente, en relación con la experiencia obtenida tras el desarrollo de la práctica, considero aportó conocimientos en cuanto a la colección de arte del Banco y a los artistas que la componen, brindando una serie de datos interesantes sobre sus obras, pero no brindó la oportunidad de desarrollar alguno de los currículos académicos de la Maestría, y generar un producto académico e investigativo propio de este nivel de formación.

En tanto el objetivo de la práctica consistía en “el conocimiento especializado de un área específica de la gestión museal”, en lo que respectó al desarrollo de las biografías, no se logró conocer a fondo el área de gestión de colección y el área de divulgación. Por lo tanto, a continuación planteó una reflexión sucinta, que se infirió tras el desarrollo de la práctica, sobre la digitalización de colecciones en los museos, como producto de la era digital.

10.2. Proyecto de digitalización: la era digital en los museos

Como se describió en los numerales anteriores, el trabajo de práctica realizado en la Red de bibliotecas del Banco de la República, se constituyó principalmente por un trabajo de investigación y recopilación documental, que dio como resultado la elaboración de biografías de artistas que componen la colección de arte del Banco. El sentido del proyecto, se relacionó teóricamente con los procesos de digitalización de los museos del s.XXI, como consecuencia de los cambios tecnológicos y de la necesidad de modernización de las instituciones culturales.

Aun cuando la practica consistió exclusivamente en la realización de las biografías, el fin del proyecto, consistía en la digitalización de las biografías para que acompañen la colección de arte digital del Banco. Los Museos del Banco de la República no son ajenos a las herramientas tecnológicas ofrecidas por la era actual.

De acuerdo con (Vives, y otros, 2012), la incursión de los museos en la era tecnológica, inició a partir de la década de 1990 con la denominada Web 1.0; para ese entonces, las instituciones proporcionaban una información básica y una descripción de sus colecciones, se inició la incorporación de catálogos digitalizados para mejorar la documentación y la gestión de colecciones. A partir del año 1997, con la llamada Web 1.5, las páginas web se construían dinámicamente, permitiendo actualizar más fácilmente los contenidos, se introdujeron elementos digitales en las exposiciones, como dispositivos móviles para visitas guiadas y recursos audiovisuales. Desde el año 2003, con la Web 2.0, el acceso a las plataformas ha permitido construcciones colaborativas que permiten la interacción con los usuarios y la creación de contenido mutuo.

Los museos están ingresando a los cambios ofrecidos por la Web 2.0, dado que sus estructuras generalmente están soportadas en las dos versiones anteriores. Esta inmersión tecnológica ha supuesto cuestiones sobre los fondos y colecciones de los museos, así como sobre sus públicos.

Los museos han dejado de ser estructuras estáticas y simples contenedores de objetos de alto valor cultural. La digitalización de las colecciones, como el proceso por medio del cual se pone a disposición del público imágenes digitales de las piezas, ha sido una herramienta que permite superar los muros espaciales de las instituciones. Así mismo, la necesidad de los museos de atraer públicos, en tanto, los cambios sociales y económicos del posmodernismo preponderaron el acceso al conocimiento y a la información, ha suscitado el énfasis en las áreas de divulgación y comunicación de los museos.

Los museos del s. XXI, hoy centran su atención en los públicos, en facilitar su acceso a través de distintos medios,

“el papel del museo como “lugar elitista”, como bastión de la tradición y de la cultura elevada, empezó a ceder su terreno al museo como “medio de masas”, como “incomparable marco de una ‘puesta en escena ‘espectacular” (Huysen, 2002: 42) en (Guasch, 2008)

La gestión del patrimonio está abierta a múltiples posibilidades que incluyen una pluralidad de formas museales. Para Anna Gregorová “la museología es la ciencia que analiza la relación específica del hombre con la realidad y, a través de estas relaciones, tiene lugar la elección de todo lo que es museable y ha de ser conservado para el futuro” (Hernández Hernández, 2007, pág. 5) .

Esta amplia concepción del estudio de los museos, ha incidido en la idea de la institución, en tanto multiplica las posibilidades de formas museales y desarrolla nuevas maneras de gestionarlos, atendiendo a sus funciones y contextos específicos. La creación de centros culturales, como la denominada Manzana Cultural del Banco de la República, refleja una proyección multidisciplinar que incluye las manifestaciones culturales contemporáneas. Así mismo el arte digital, la realidad virtual, la digitalización, las instalaciones multimedia, galerías virtuales, entre otras, “son el resultado final de las estrechas relaciones que se producen entre arte, ciencia y tecnología y que les confieren un carácter dinámico, inmaterial e, incluso, interactivo muy diferente al arte tradicional” (Hernández Hernández, 2007).

En ese sentido, participar en un proyecto cuyo fin último es poner a disposición del público interesado en la colección de arte del Banco, los datos biográficos de los artistas, es pertinente en tanto potencia las posibilidades de ampliar las perspectivas de los museos, de abrir accesos a información veraz a través de herramientas digitales. Internet como difusor de las obras de arte aun cuando no ofrece una contemplación directa provee datos sobre ellas, de forma más organizada y sistémica que la que el propio espacio del museo puede ofrecer. (Martin Prada, 2000)

Sin embargo, aun cuando reconozco la iniciativa del Banco de digitalizar a través de imágenes las obras de arte que componen su colección, así como los datos biográficos de sus autores, uno de los principales retos a los que se enfrentan los museos hoy es la

de acceder a nuevos públicos, y generar procesos de interacción. Ya no se trata únicamente de poner una serie de contenidos e información en la red, la Web 2.0, permite que los usuarios dejen de ser públicos pasivos y se conviertan en agentes activos que participan en la generación de contenidos, en la participación e interacción en la red.

Por ello, la Museología no puede vivir de espaldas a los retos que el siglo XXI le presenta, sino que, con creatividad e imaginación, ha de dar respuestas a los interrogantes que la sociedad se hace sobre la necesidad de concebir el patrimonio como una realidad integral capaz de asumir cualquier dimensión que afecte al ser humano en su totalidad. (Hernández Hernández, 2007)

11. Bibliografía

Almarza Rísquez, F. (s.f.). *Coleccionismo en los museos 2: Las colecciones de museos hoy ¿Qué, por qué, para qué y cómo coleccionan? ¿Objetos o costumbres? ¿Curadores o etnógrafos?* Recuperado el 15 de Octubre de 2017, de Fundación ILAM: <http://ilam.org/index.php/es/noticias/conversemos-sobre/872-coleccionismo-1>

Almarza Rísquez, F. (2014). *Los depósitos de las colecciones: otra sala de exposición en el museo*. Obtenido de Talleres ILAM. : <http://ilam.org/wpmigracion/2014/01/15/los-depositos-de-las-coleccioness/>

Aramburu, N. (2013). Procesos de hibridación: la evolución de las infraestructuras museísticas, gestión independiente y autogestión como reinención del sistema del arte. En I. Arrieta, *Reinventando los museos*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

Bellido Gant, M. L. (2001). *ARTE, MUSEOS Y NUEVAS TECNOLOGÍAS*. Trea.

Biblioteca Luis Ángel Arango. (2012). *Historia de una empresa cultural: BLAA 1958 - 2008*. Obtenido de Banco de la República: <http://www.banrepcultural.org/historia-actividad-cultural-banco-de-la-republica>

Glavinskias, I., & Massuco, L. (2012). *Capítulo 6: Los museos sean unidos, porque esa es la primera ley*. Obtenido de Miradas sobre los museos de Rosario: pasado presente y futuro.: <https://books.google.com.co/books?id=0TnUWrb1xF8C&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

Guasch, A. M. (2008). *Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era global*. Recuperado el 28 de Octubre de 2017, de Revista Calle 14 Vol. 2, Núm. 2. Facultad de Artes - ASAB. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.: <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1236/1659>

Hernández Hernández, F. (2007). *La Museología ante los retos del siglo XXI* . Recuperado el 28 de Octubre de 2017, de e-rph | revista semestral : <http://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/3326/3338>

Keene, S. (2004). *El futuro del museo en la era digital*. Recuperado el 20 de Septiembre de 2017, de Enfoques N° 3. Noticias de ICOM.: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2004-3/SPA/p4-5_2004-3.pdf

López Jiménez, J. M. (2016). *El sistema financiero y su histórica y estrecha relación con el arte y la cultura*. Obtenido de eXtoikos N° 18: <http://www.extoikos.es/n18/pdf/3.pdf>

Martin Prada, J. L. (2000). *El museo sin paredes: Los recursos de arte en Internet*. Obtenido de Universidad de Salamanca: https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/118663/1/EB12_N115_P28-31.pdf

Pinna, G. (2002). *El museo-empresa: ¿a costa de qué?* Recuperado el Noviembre de 2017, de NOTICIAS DEL ICOM. Enfoques n° 2: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2002-2/SPA/p4_2002-2.pdf

Rodríguez Eguizábal, Á. B. (2001). *Nueva sociedad, nuevos museos*. Recuperado el 1 de Noviembre de 2017, de Revista PH. Especial Monográfico: Museos. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/1139/1139#.WgfITo-CzIV>

Varine-Bohan, H. (1979). *Los museos en el mundo*. España: Salvat.

Vives, J., Alberch, R., Álvarez, J., Cuevas, A., Labastida, I., Munilla, G., y otros. (2012). *Digitalización del patrimonio: archivos, bibliotecas y museos en la red*. Recuperado el 12 de Octubre de 2017, de Accióncultura Museos y Patrimonio. Editorial UOC: https://books.google.com.co/books?id=SO_qAgAAQBAJ&pg=PT129&lpq=PT129&dq=digitalizar+coleccion+museo&source=bl&ots=6a_MSfw10s&sig=nH22vaO_rUUdQNMJ380baxya78o&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEWjQ54PwxqrXAhVJJCYKHcs0AY8Q6AEIXzAN#v=onepage&q&f=false

A. ANEXO:

Presentación de resultados.

FANNY SANÍN SADER

BOGOTÁ, COLOMBIA. 1938



Artista bogotana radicada en Nueva York, conocida nacional e internacionalmente por sus pinturas de formas geométricas abstractas. Su obra ha sido expuesta en México, Estado Unidos, Italia, Inglaterra, Venezuela, Brasil y Colombia.



Grado en Bellas Artes,
Universidad de Los Andes,
Bogotá, Colombia



Se traslada a Londres
donde estudia grabado en
la Chelsea School of Art
and Central School of Art,
Londres



Recibe el International
Women's Year Award



Es seleccionada para
representar a Colombia
en la XV Bienal Interna-
cional de Sao Paulo,
Brasil.



Museo de Arte Moderno
de Bogotá realiza la
exposición Retrospectiva
de Fanny Sanín, curada
por John Stringer,



Admitida como miembro
del National Arts Club,
New York;

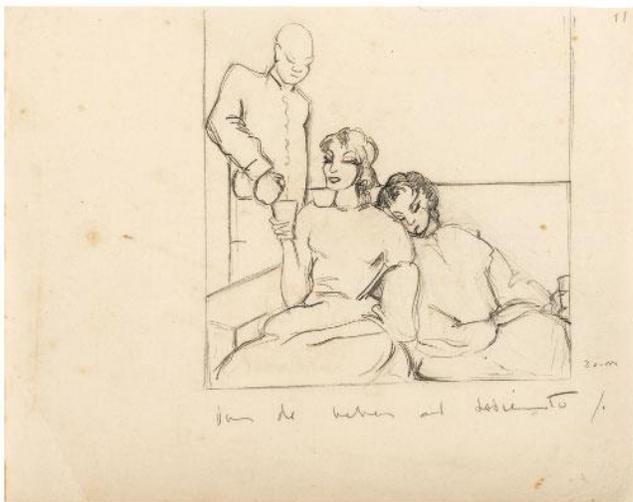


Ofrece al Museo Nacional de
Colombia la posibilidad de escoger
nueve obras representativas de
diversos periodos de su trayectoria

CAROLINA CÁRDENAS

MISS DÉCO 1903-1936
BOGOTÁ, COLOMBIA.

Carolina Cárdenas Núñez, mejor conocida como «Miss Déco», fue una artista bogotana que hizo parte de la generación que introdujo el arte moderno en Colombia. Su obra se enmarca dentro del Art Déco. En 1936, realizó la primera exposición de cerámica en Colombia, junto con Sergio Trujillo Magnenat.



1932-1934

Carolina junto con Sergio Trujillo Magnenat realizan cerámica figurativa y trabajos de fotografía;

1935

Gana una beca para viajar a España a estudiar artes decorativas y cerámicas;

1936

Inaugura la primera exposición de cerámica artística que se hizo en Colombia, cuya muestra estaba conformada por 50 piezas de cerámica, tejidos de María Brigard y algunos dibujos de Sergio Trujillo Magnenat. Muere el 1 de abril;

1997

Su obra fue incluida en la exposición "Colombia en el umbral de la modernidad", en el Museo de Arte Moderno de Bogotá

2005

El Museo Nacional de Colombia realiza la retrospectiva Carolina Cárdenas 1903-1936, con curaduría de Cristina Lleras Figueroa y Carolina Vanegas Carrasco.

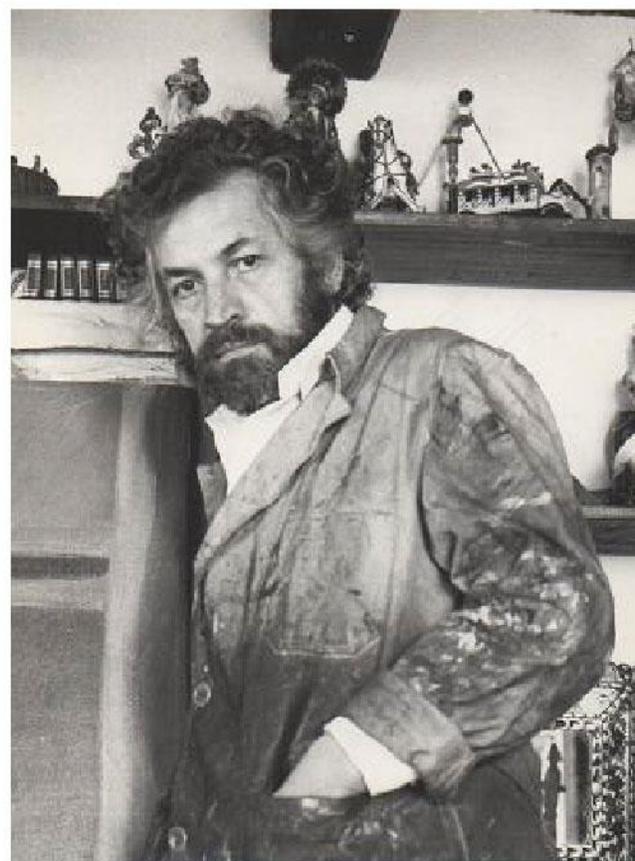


CARLOS GRANADA ARANGO

TOLIMA, COLOMBIA.
1933-2015



Artista tolimense, se especializó en pintura mural en la Academia de San Fernando en Madrid, España. Fue decano de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Obtuvo el Primer Premio en el Salón Nacional (Bogotá, 1963) y el Premio Especial en el XI Salón de Artistas Nacionales (1968).



1957

Participó en la versión X del Salón de Artistas Nacionales, Museo Nacional de Colombia, Bogotá;

1972

Fue cofundador del Taller 4 Rojo

1991

Participó en la exposición Pintores Colombianos, en Moss Gallery, San Francisco, USA

2011

Idartes le otorga el Premio Homenajes a Artista y Gestores Culturales

GREGORIO CUARTAS

SAN ROQUE, ANTIOQUIA,
COLOMBIA. 1938



1958
1959

Estudió en el Instituto de Bellas Artes de Medellín

Artista antioqueño. Su obra es considerada como una de las más importantes del arte figurativo en Colombia. Adelantó estudios de Arte en Medellín y luego viajó a Europa, donde ingresó al monasterio benedictino Pierre-qui-Vire. Ha expuesto su obra en Francia, Italia, Suiza, Estados Unidos, España y Colombia. Hizo restauración arquitectónica en Francia y diseñó y dirigió la construcción de dos monasterios benedictinos en Guatapé, Antioquia.

Empezó a desarrollar su propia obra como pintor

1971

1976

Expuso en la Harriet Griffin Gallery, New York y en la Galería Albert Loeb, París.

Realizó una exposición colectiva en el Laforet Museum, Tokyo, Japón

1987

1994
2005

Diseñó los monasterios benedictinos de Santa María de la Epifanía y el Paráclito Divino, Guatapé, Antioquia

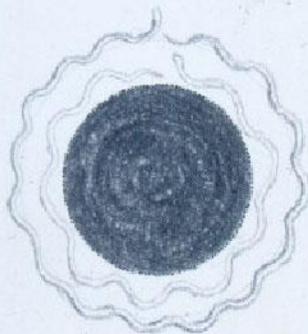


JOSÉ ANTONIO SUÁREZ LONDOÑO

MEDELLÍN,
COLOMBIA. 1955

**1978
1984**

Recibió diploma y postgrado en la Escuela Superior de Artes Visuales, Ginebra, Suiza;



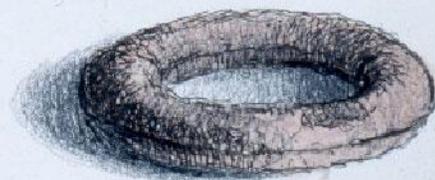
1986

Participó en el XXX Salón Nacional, Museo Nacional, Bogotá.

1992

Recibió el Primer premio Salón Regional de Artistas, Museo de Arte Moderno de Medellín.

Dibujante, ilustrador y grabador colombiano. Nació en Medellín en 1955. Estudió Artes Visuales en Ginebra, Suiza. Su obra se encuentra en el MoMA de Nueva York, en la Graphische Sammlung de Viena y en la colección de arte del Banco de la República de Colombia.



1998

Participó en la Bienal de Sao Paulo, Brasil

Artist in Residence en el Tamarind Institute, Albuquerque, New México

2005



GONZALO ARIZA

BOGOTÁ, COLOMBIA.
1912-1995



Pintor bogotano egresado de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, en 1938. Influenciado por la cultura oriental tras sus viajes a Japón, su pintura reflejaba la topografía, geografía, flora y demás elementos de los paisajes andinos.



Ingresó a estudiar en la Escuela de Bellas Artes



Obtuvo una beca del gobierno colombiano para estudiar en el Japón pintura en la Koto Kogei Gakko en Tokio.



Ganó el segundo premio en pintura del III Salón Anual de Artistas Colombianos.



Contrajo matrimonio con Susana Rubio. Expuso 40 de sus obras de paisajes tropicales en el Museo Nacional



Participó en la exposición 150 años de la Fundación Museo Nacional



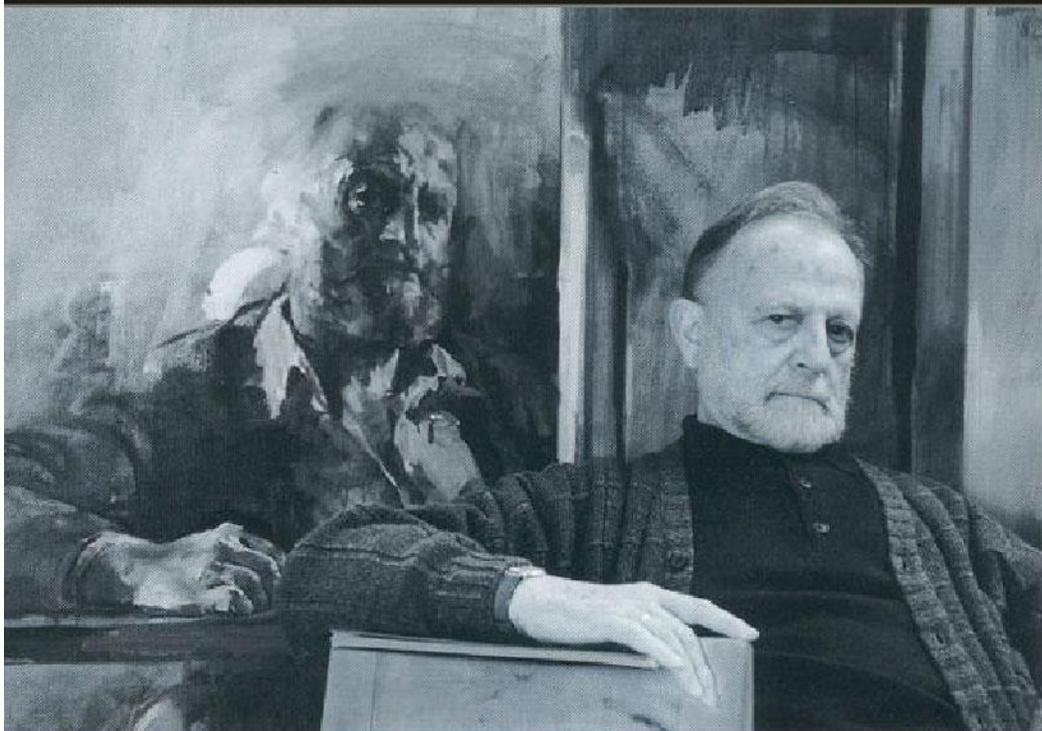
Recibió la Condecoración Kun Santo Zuimosho del Gobierno de Japón



Participó en la exposición 6 Maestros Colombianos en la galería Alfred Wild

JUAN ANTONIO RODA

VALENCIA, ESPAÑA.
1921-2003



Retratista, grabador, pintor, escritor de origen español. Estudió pintura en la Escuela Massana en Barcelona. En 1955 se trasladó a Bogotá, y en 1970 recibió la nacionalidad Colombiana. Fue profesor y director de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes. Expuso en Colombia, Cuba, Ecuador, España, Francia, Estados Unidos. Fue premiado en eventos nacionales e internacionales.

1945

Expuso por primera vez en el Salón de Artistas Jóvenes de Barcelona y obtuvo el primer premio

1959

Trabajó como profesor de dibujo en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional.

1970

Adquirió la nacionalidad colombiana.

1997

Recibió el título Honoris Causa de la Universidad Nacional, Bogotá..

1954

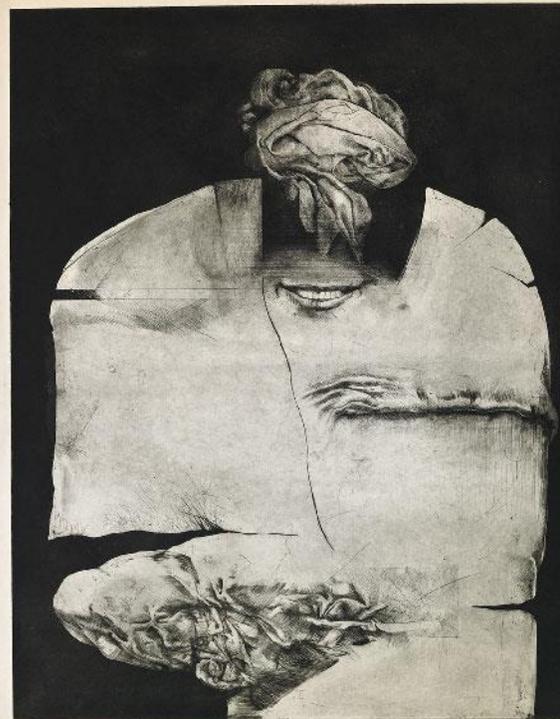
Obtuvo el primer premio en la muestra del Colegio de España en la Ciudad Universitaria de París, en el marco del Salón de Artistas Españoles residentes en París.

1967

Expuso en la Biblioteca Nacional, Bogotá. Preparó la serie de Autorretratos

1972

El Museo de Arte Moderno de Bogotá realizó la primera exposición retrospectiva que presentó la obra de Roda entre 1963 y 1973.



JUAN CÁRDENAS

POPAYÁN, COLOMBIA.
1939

Pintor y caricaturista colombiano, nació en 1939. Recibió el título de Licenciado en Bellas Artes de la Escuela de Diseño de Rhode Island en Providence, Estados Unidos. Fue caricaturista en diarios colombianos y profesor de la Universidad de Los Andes. Recibió el primer premio en el XXV Salón Nacional de Artistas de Colombia (1974). Desarrolló temas como el autorretrato, los paisajes, la historia colombiana, la naturaleza.

1966

Trabajó como caricaturista en el diario La República.

Fue incluido en la muestra Grabadores y dibujantes de Colombia en la Biblioteca Luis Ángel Arango, de Bogotá.

1971

1976

Participó en una exposición colectiva en Basilea, Suiza y en III Bienal de Artes Gráficas del Museo La Tertulia, Cali.

1986

Fue nombrado Caballero de la Orden de las Artes y las Letras, por el Ministerio de Cultura de Francia

Primera exposición retrospectiva en la Biblioteca Luis Ángel, Bogotá

2001

2016

Expuso en el Museo de Artes Visuales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.



JESUS MARÍA ZAMORA

MIRAFLORES, BOYACÁ,
COLOMBIA. 1871-1948

Pintor y paisajista boyacense. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Realizó varias pinturas con tema histórico destacando el paisaje y mostrando las particularidades geográficas y climáticas de Colombia. Le fue otorgada la Orden de Boyacá, en el grado de Caballero en 1939, por su labor artística.



1880

Se matriculó en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá. Obtuvo el tercer premio de dibujo de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá

Exhibió por primera vez en Bogotá

1898

1902

Fue designado jurado en el concurso anual de la Escuela de Bellas Artes, además fue nombrado socio fundador de la Academia de Bellas Artes

Participó en la Primera Exposición del Círculo de Bellas Artes

1920

1939

Recibió la Orden de Boyacá, en el grado de Caballero, concedido por el presidente Eduardo Santos

1949

Se realizó una exposición retrospectiva de los paisajes de Zamora en el Museo Nacional

LUCIANO JARAMILLO

MANIZALES, COLOMBIA.

1938-1984



Pintor colombiano, nacido en Manizales. Estudió pintura y publicidad en L'École de Paul Colin de París, Francia. Al regresar a Colombia expuso en diversos eventos. Fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes. Participó en múltiples versiones del Salón de Artistas Colombianos. Ganó concursos nacionales como el premio de la Corporación Nacional de Turismo (1976) y el concurso del mural de Caldas para el Banco Cafetero de Manizales (1982). Expuso en Estados Unidos, Chile, Francia, Argentina, Brasil.

1960

Participó en la exposición 3.000 Años de Arte Colombiano en la Galería Lowe de la Universidad de Miami, Florida

1965

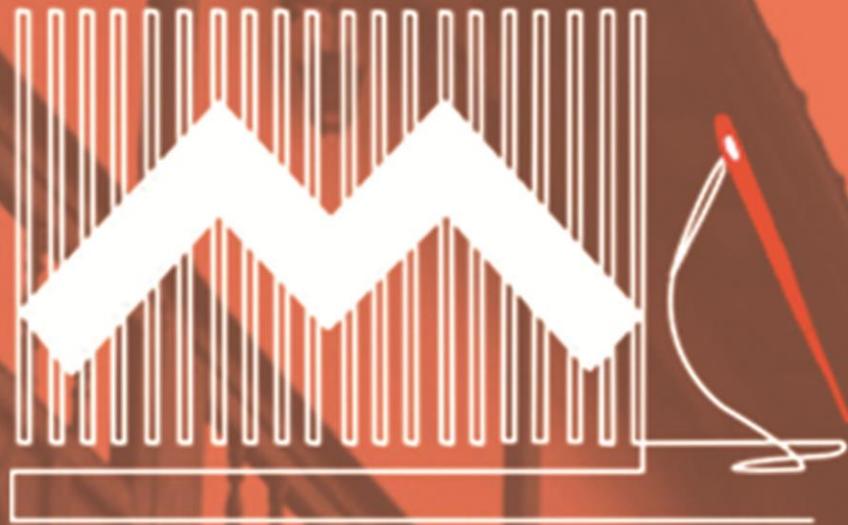
Expuso en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

1972 - 1975

Se retiró temporalmente de los salones de exposiciones para dedicarse al dibujo publicitario

1983

Participó en la exposición colectiva Aspectos del Arte en Colombia, en Roma y en la exposición Art de l' Atelier, Art de a Rue" en la Escuela de Bellas Artes de París



Museo de Trajes

Dirección: Calle 10 N° 8 – 26 Centro Histórico
Bogotá D.C., Colombia.

Teléfonos: 3410403 – 3419089 – 2824548

Página web: <http://museodetrajes.com.co/>

Horario del museo: lunes a viernes de 9:00 a.m. a 4:00 p.m.
sábados de 9:00 a.m. a 2:00 p.m.

Los días domingos y festivos el Museo no abre.

Fecha de fundación: Año 1975.

Nombre del director: María del Pilar Muñoz

Tipo de institución: Privada

Dependencia de la Fundación Universidad de América

Contenido trabajo de estancia

1. Introducción	110
2. Propuesta metodológica	111
Planteamiento conceptual.....	113
3.1 Actividad del Museo	113
3.1 Principios	114
3.1 Singularidad de la institución en el panorama museístico	114
3.1 Marco de sus colecciones	115
3.1 Tipos de públicos	116
3.1 Canales de información, difusión y comunicación	117
4. Análisis y evaluación.....	118
4.1 Antecedentes e historia del Museo de Trajes.....	118
4.2 Discurso museológico	127
4.3 Organigrama	129
4.4 Recursos económicos	130
4.5 Edificios y equipamientos.....	133
4.5.1. Historia casa de los derechos del hombre	133
4.5.2. Espacios Museo de Trajes	134
4.5.3. Equipamientos.....	135
4.5.4. Accesos y circulaciones	143
4.6 Exposición y colecciones	145
4.6.1 Discurso expositivo	145
4.6.2 Colecciones en la actual exposición permanente	147
4.6.3 Transmisión de la información de la exposición.....	156
4.6.4. Colección pequeño formato.....	163
4.6.4. Exposición itinerante	164
4.6.4. Conservación, restauración e inventarios	164
4.7 Difusión y comunicación.....	166
4.7.1 Definición del público.....	166
4.7.2 Servicios.....	173
4.7.3 Programación de actividades	174
4.7.4 Comunicación.....	179
5. Consideraciones críticas	186
6. Bibliografía.....	198
Anexo: notas de campo	200

Lista de figuras e ilustraciones

<i>Figura 2.1. Fases del plan museológico</i>	112
<i>Figura 4.3. Organigrama Museo de Trajes</i>	129
<i>Figura 4.5. Planta 1 y planta 2 Casa de los Derechos del Hombre</i>	134
<i>Ilustración 1. Fotografías sala de mestizaje</i>	135
<i>Ilustración 2. Maniquí en plástico y maniquí forrado en licra</i>	136
<i>Ilustración 3. Fotografías vitrina sala Traje Prehispánico</i>	137
<i>Ilustración 4. Vitrinas sala de Tradiciones Textiles</i>	137
<i>Ilustración 5. Fragmentos textiles, fotografías sala 3</i>	138
<i>Ilustración 6. Vitrinas sala Manos que no descansan</i>	139
<i>Ilustración 7. Iluminación sala Manos que no descansan</i>	139
<i>Ilustración 8. Vitrinas y soportes expositivos de la sala 5</i>	140
<i>Ilustración 9. Exposición temporal: Dote</i>	140
<i>Ilustración 10. Área de reserva, Museo de Trajes, 2016</i>	142
<i>Ilustración 11. Entrada principal- Casa de los Derechos</i>	143
<i>Ilustración 12. Acceso y señalética piso 1</i>	143
<i>Ilustración 13. Zona de tránsito</i>	144
<i>Ilustración 14. Zona balcón segundo piso</i>	144
<i>Ilustración 15. Textos de sala 1</i>	156
<i>Ilustración 16. Textos de sala 2</i>	157
<i>Ilustración 17. Textos de sala 3</i>	157
<i>Ilustración 18. Textos de sala 4</i>	158
<i>Ilustración 19. Fichas técnicas sala 1</i>	159
<i>Ilustración 20. Fichas técnicas 2</i>	160
<i>Ilustración 20.1. Folleto sala 2</i>	160
<i>Ilustración 21. Fichas técnicas sala 4</i>	161
<i>Ilustración 22. Fichas técnicas sala 5</i>	161
<i>Ilustración 22.1. Fichas técnicas sala 5</i>	162
<i>Ilustración 23. Apoyos audiovisuales</i>	162
<i>Ilustración 24. Ejemplos-colección pequeño formato</i>	163
<i>Ilustración 25. Fotografía pieza de interés, septiembre 2017</i>	175
<i>Ilustración 26. Logotipo Museo de Traje y Fundación Universidad de América</i>	180
<i>Ilustración 27. Programación mensual impresa, septiembre de 2017</i>	183
<i>Ilustración 28. Programación mensual virtual, septiembre de 2017</i>	183
<i>Ilustración 29. Fotografía de la cartelera interna, Museo de Trajes, 2017</i>	184
<i>Ilustración 30. Pandonde externos, Museo de Trajes, 2017</i>	184
<i>Ilustración 31. Pagina web Museo de Trajes</i>	185

1. Introducción

El presente documento constituye la memoria escrita del trabajo de estancia que se realizó en el Museo de Trajes de la ciudad de Bogotá D.C., durante los meses de septiembre y octubre de 2017. La estancia, es un requisito para aspirar al título de Magister en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia y tiene por objetivo comprender el funcionamiento, estructura, organización y cultura organizacional de una institución museal concreta, iniciando al estudiante en algunas actividades que desarrollan los museos.

A partir de un trabajo de observación y levantamiento de información en el Museo de Trajes, esta memoria tiene por objetivo inferir su Plan Museológico, aportando una reflexión sobre la labor y función de la institución. Se escogió el Museo de Trajes por su carácter abierto y su disposición al diálogo, permitiendo el desarrollo de actividades, investigaciones y ejercicios académicos propuestos por personas externas a la institución. Gracias a la trayectoria del Museo, y a su carácter permanente, al servicio de la sociedad, que cumple las funciones de adquisición, conservación, estudio, exposición y difusión de su colección, se consideró al Museo de Trajes una institución particular, apropiada, pertinente y fructífera para cumplir los objetivos de la estancia.

La memoria está compuesta de cuatro partes. El primer apartado presenta la *propuesta metodológica* que refiere al método que se empleó para inferir el Plan Museológico. El segundo apartado consiste en el *planteamiento conceptual* del Museo, que precisa en términos generales la actividad, singularidad, público, canales de comunicación y difusión de la institución. El tercer apartado titulado *análisis y evaluación*, presenta un diagnóstico de las áreas, servicios y recursos del museo, detectando sus carencias. Finalmente y a manera de conclusión se expresan unas *consideraciones críticas* con el fin de brindar un aporte que sirva al museo para establecer líneas de actuación en relación con sus necesidades.

2. Propuesta metodológica

La metodología empleada para inferir el Proyecto Museológico del Museo de Trajes se basa en el documento titulado: *Criterios para la elaboración del Plan Museológico* del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte - Gobierno de España, que es una guía de carácter práctico para la elaboración del Plan Museológico, tanto si se trata de la creación de un museo o del replanteamiento de una institución ya existente.

Este documento recopila información del Museo de Trajes con el fin de producir un mejor conocimiento de la institución a todos los niveles, detectando las relaciones entre las distintas áreas del museo.

Los conceptos clave que ofrece el documento y que resulta pertinente distinguir en lo sucesivo son:

Plan: consiste en la herramienta de planificación museística que ordena los objetivos y actuaciones en el museo en cada área funcional.

Programa: es el documento para la ordenación de las actuaciones de futuro en cada área del museo, que describe la relación de necesidades para el cumplimiento de las funciones.

Proyecto: es el documento ejecutable que materializa las especificaciones recogidas en los programas, proponiendo soluciones concretas a las necesidades planteadas (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte - Gobierno de España, 2005, pág. 28).

El Plan Museológico, es un trabajo conjunto del personal del museo, así como de asesores externos que pueden ofrecer cierta especificidad o amplitud a los componentes del plan. Por lo tanto, en lo referente a la elaboración de ese documento, la estructuración que comprende el texto citado son:

La fase I que comprende el *Planteamiento conceptual*, referente a una definición formal de la institución en la que se establecen los principios básicos que guían la actividad del museo con el fin de generar identidad, singularidad y relevancia; y el *Análisis y evaluación* que presenta un análisis del museo que permita realizar un diagnóstico de las áreas que lo componen, con el fin de dibujar la realidad del museo, detectando sus

carencias y elaborando una conclusión que dé cuenta de un primer orden de actuación sobre las necesidades del museo.

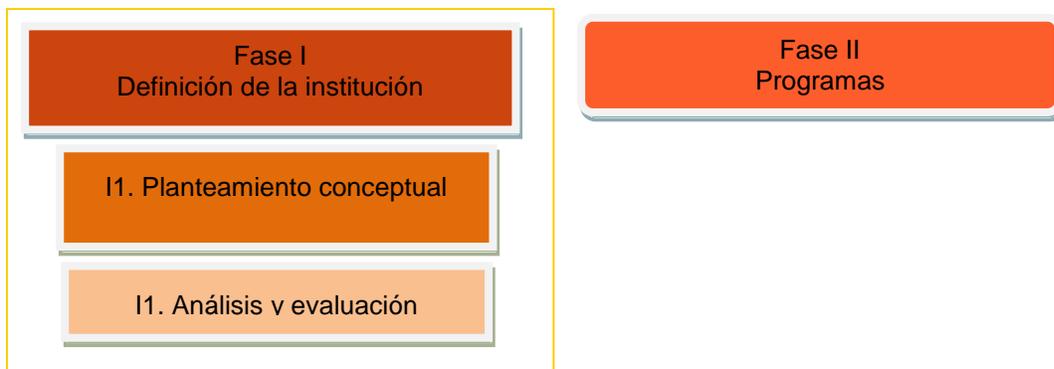


Figura 2.1. Fases del plan museológico

La fase I que comprende el *Planteamiento conceptual*, referente a una definición formal de la institución en la que se establecen los principios básicos que guían la actividad del museo con el fin de generar identidad, singularidad y relevancia; y el *Análisis y evaluación* que presenta un análisis del museo que permita realizar un diagnóstico de las áreas que lo componen, con el fin de dibujar la realidad del museo, detectando sus carencias y elaborando una conclusión que dé cuenta de un primer orden de actuación sobre las necesidades del museo.

La fase II consiste en los Programas que establecen los protocolos, procedimientos de actuación, políticas y normativas generales, que deben ser aplicadas y precisar las necesidades del museo. (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte - Gobierno de España, 2005, pág. 39)

El trabajo que se realizó en el Museo de Trajes y que se sistematiza en esta memoria, infiere específicamente la fase I del Plan Museológico. La metodología que se llevó a cabo para el levantamiento de la información consiste en un proceso de observación, recopilación de entrevistas y asistencia a reuniones con cada una de las personas que conforman el personal del museo y quienes a su vez encabezan cada área. En las entrevistas realizadas, el personal del museo facilitó el acceso y consulta de la documentación existente, así como expresó su experiencia y trayectoria en la institución.

Estos insumos son la base de este documento, que permiten elaborar un diagnóstico inicial de la institución.

3. Planteamiento conceptual

3.1. Actividad del Museo

El Museo de Trajes como dependencia de la Universidad de América, se constituye como un espacio de encuentro alrededor del tema del traje que establece un diálogo entre el pasado, presente y futuro a través de su colección, exposiciones, programas y proyectos.

El Museo actualmente está ubicado en la Casa de los Derechos del Hombre, en el centro histórico de la ciudad de Bogotá. Cuenta con salas de exposición permanente que presentan temas asociados al traje como: el traje prehispánico, los trajes tradicionales campesinos usados hasta 1950 en Colombia, trajes de comunidades indígenas vivas, traje europeo en el proceso de mestizaje, telares, tejidos, y herramientas, técnicas y oficios asociados con el vestuario. Igualmente el Museo realiza exposiciones temporales creadas por investigadores, historiadores, artistas plásticos, diseñadores de moda, entre otros, con el fin de ser un espacio abierto y de constante diálogo con las personas. De igual manera, cuenta con herramientas pedagógicas que convocan al público y hacen del aprendizaje sobre el traje una construcción colectiva.

El Museo de Trajes ha trabajado por más de cuarenta años por la investigación, conservación, divulgación y conocimiento de los saberes y prácticas alrededor del traje. Inició como un museo etnográfico dando cuenta de los rasgos del traje en distintas culturas y regiones de Colombia, a través de una amplia gama de artefactos y piezas arqueológicas y etnográficas. Con el transcurrir de los años, fue ampliando sus intereses y su colección, y en la actualidad se constituye como un museo inclusivo abierto a prácticas contemporáneas y futuras en relación con el traje, interesado en la cultura local, ancestral y contemporánea.

3.2. Principios

Los principios básicos que guían la actividad del Museo de Trajes son:

Desarrollo institucional

Autogestión

Capacitación

Creatividad

Trabajo en equipo

Responsabilidad

Concertación

3.3. Singularidad de la institución en el panorama museístico

El Museo de Trajes al ser un espacio de encuentro alrededor del traje, se constituye como el único museo en el ámbito local y nacional que aguarda trajes colombianos que a la fecha han desaparecido como consecuencia de procesos históricos y culturales. A través de su colección y sus exposiciones el Museo rememora las formas de vestimenta de distintos grupos humanos, a su vez que se acerca a sus pobladores de una manera abierta, respetuosa e inclusiva

El Museo cuenta con una trayectoria de un poco más de cuatro décadas, lo que le ha permitido en los últimos quince años constituirse como una institución museal, conforme a las normas internacionales establecidas por el ICOM que definen al museo¹⁰.

Prueba de ello, fue su reconocimiento en el año 2007 por parte del Ministerio de Cultura de Colombia con el Premio Nacional a Organizaciones Culturales de Excelencia. De igual manera, en el año 2013 fue tercer puesto en el proceso de acreditación para museos que realizó el Programa de Fortalecimiento de Museos del Ministerio de Cultura, un reconocimiento importante puesto que la evaluación de sus niveles de gestión estuvo por encima de la de museos como el Colonial, el del Oro, la Quinta de Bolívar, entre otros.

¹⁰ Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y deleite.

El Museo de Trajes se ha constituido como una institución con un enfoque organizacional que le ha permitido sostenerse en el ámbito museal colombiano. Así mismo su organización ha definido, planteado y planificado el desarrollo de actividades que van desde la adquisición de objetos, su investigación, conservación y restauración, hasta la comunicación, exhibición y el fortalecimiento de procesos educativos a partir de su colección.

El Museo de Trajes es una institución creativa, organizada, relevante, dinámica y abierta que a través de sus diversas actividades acerca al público y lo hace partícipe del conocimiento, cuidado, valoración y comprensión de su colección.

3.4. Marco de sus colecciones

La colección del Museo de Trajes está conformada por 2.688 piezas, que fundamentalmente corresponden a textiles, elementos arqueológicos, históricos y etnográficos. Los marcos que delimitan la colección son:

a. TÉMATICO:

Las piezas del museo de traje abarcan temas relacionados con:

- Traje de mestizaje: representan trajes que hablan del régimen colonial del mestizaje étnico y cultural de la población que habitó Colombia entre 1850 y 1950. Las prendas empleadas por los mestizos fueron simplificaciones del traje español de los s. XVI y XVII elaborados con materiales nacionales.
- Traje prehispánico: corresponden a testimonios históricos y arqueológicos de los atuendos usados por indígenas en el territorio colombiano, previo a la conquista española.
- Tradiciones textiles: corresponden a elementos de la tradición textil precolombina y europea (elementos traídos por los españoles a Colombia)
- Tejidos y bordados: las mujeres españolas que llegaron a Colombia en la época de la colonia impusieron entre las nativas tareas domésticas, y oficios como coser y bordar. La colección aborda piezas que dan cuenta de las técnicas de tejido y bordado como crochet y encaje de bolillos.

- Traje Europeo: corresponden a replicas de trajes de personajes neogranadinos de elaborados por estudiantes de la Escuela de Diseño y Mercadeo Arturo Tejado Cano.
- Trajes comunidades indígenas vivas: corresponde a trajes de uso diario y elementos de rituales de comunidades indígenas colombianas.

b. CRONOLÓGICO

La colección del Museo de Trajes se enmarca en los siguientes periodos:

- Periodo precolombino – prehispánico, que corresponde a piezas decorativas y mantas precolombinas, tradiciones textiles, así como elementos arqueológicos que dan cuenta de la diversidad de atuendos y adornos corporales de las sociedades que poblaban el territorio colombiano.
- Finales del s. XVIII y comienzos del XIX, que corresponde a la colección de traje europeo de personajes neogranadinos.
- 1850 – 1950 corresponde a trajes de mestizaje de la población colombiana que habitó el país en ese lapso.
- Mediados s. XX y comienzos del s. XXI corresponde a trajes de comunidades indígenas vivas que en la actualidad habitan el territorio colombiano.

c. GEOGRÁFICO:

La colección del Museo de Trajes se enmarca en las formas de vestimenta de los pobladores del territorio colombiano en los periodos temporales mencionados atrás, producto de los procesos de colonización europea y de mestizaje. Las piezas de la colección referente a los trajes de mestizaje, se enmarcan geográficamente en las regiones colombianas: Andina, Orinoquia, Caribe, Pacífico. Por su parte los trajes de comunidades indígenas vivas corresponden a la vestimenta de comunidades ubicadas en el territorio colombiano como: Arahuaca, Guambiana, Wayuu, Kamentza, Inga, Waunana, Embera, Cuna y Comunidades de la Amazonía y Orinoquía. En relación con los bordados y tejidos, las técnicas de elaboración son las traídas por mujeres europeas al territorio colombiano durante la época de la colonia.

3.5. Tipos de públicos

El público del Museo de Trajes se ha orientado conforme la misión de la institucional.

En un principio se orientó hacia el público infantil y juvenil con énfasis en fomentar la valoración de las tradiciones indígenas y campesinas del altiplano Andino y de otras regiones. Paulatinamente se amplió la colección y las salas de exposición, lo que a su vez incidió en la generación de actividades que atrajeran más público. Actualmente, en miras de cumplir con la misión del Museo el tipo de público corresponde al público general, esto en vista de la ubicación de la institución, así como de las amplias posibilidades de abordar el tema del traje, que puede interesar a cualquier persona que se acerque al Museo. El Museo se proyecta como un espacio abierto e inclusivo que acoge a todas las personas interesadas en sus exposiciones, actividades, programas y proyectos. Así mismo ofrece una serie de servicios abiertos al público general.

El Museo fija metas anualmente que planean el número de visitante que se recibirán, conforme a los resultados generados en vigencias precedentes. Para el año 2017 los datos de asistencia de público registrados a la fecha son: 15576 visitantes, de los cuales se cuenta con datos de registro de 1500 que corresponde 45% a adultos, 33% jóvenes, 17% niños y 5% adultos mayores.

3.6. Canales de información, difusión y comunicación

El Museo de Trajes a través del área de difusión y medios, emplea una serie de medios comunicativos que difunden la información del museo. Dichas medios en su mayoría son digitales, así como también se emplean canales de comunicación tradicionales.

Los medios digitales son principalmente: la pagina web de la institución y redes sociales como Facebook, Twitter, Instagram, YouTube y e-mails. Los medios tradicionales corresponden a periódicos, revistas, afiches, folletos, notas radiales y televisivas.

Mensualmente se realiza el diseño de la programación de las actividades del museo y se rota por algunos de los medios enumerados anteriormente. De igual manera, la programación del Museo se expone y difunde en las carteleras externas e internas en el Campus de la Universidad de América.

De igual manera, se envía periódicamente los servicios y actividades del Museo a aquellas personas interesadas en participar, por medio de correos electrónicos y redes sociales.

4. Análisis y evaluación

4.1. Antecedentes e historia del Museo de Trajes

EDITH JIMÉNEZ DE MUÑOZ: PRECURSORA Y FUNDADORA DEL MUSEO DE TRAJES

La historia del Museo de Trajes se remonta a la vida y obra de Edith Jiménez Arbeláez pionera en el campo de la museología y el estudio comparativo de la arqueología en Colombia.

Edith, nació en Medellín el 14 de agosto de 1916. Estudió la primaria en el Colegio Central de Señoritas. Años después, en su juventud, ingresó al Colegio Central Femenino, allí participó en una huelga junto con otras alumnas, padres de familia, intelectuales, estudiantes de universidades y sindicatos, para revocar la decisión de expulsar a la directora de la institución en ese momento Enriqueta Séculi Bastida debido a las críticas y cuestionamientos sobre los planteamientos e ideas abiertas e inclusivas que proponía la pedagoga española.

La cuestión se resolvió tras el viaje de una comisión conformada por Edith Jiménez, Blanca Ochoa y Nury Uribe a Bogotá para reunirse con el presidente de la República, Alfonso López Pumarejo y su Ministro de Educación. Reunión que condujo a la revocatoria del gobernador de Antioquia y su gabinete, pese a no obtener la restitución de Enriqueta Séculi.

Tras aquel acontecimiento, Edith y Blanca fueron las primeras mujeres bachilleres de Antioquia, título que les favoreció para recibir una beca en la Escuela Normal Superior y en el Instituto Etnológico Nacional en Bogotá. Así se convirtieron en las primeras mujeres en estudiar antropología en Colombia. Posterior a la obtención del título del pregrado, realizaron una maestría en antropología en Perú.

Posteriormente se vincularon al Museo Nacional de Colombia, donde realizaron labores de montaje, clasificación y restauración de piezas arqueológicas de cerámicas y textiles. Edith se matriculó en la maestría de ciencias económicas de la Universidad Nacional, donde conoció al abogado Santiago Muñoz Piedrahita, quien se convertiría en su esposo. Para el 9 de abril fueron destituidas del Museo Nacional por sus ideas de avanzada.

Tras su destitución, Edith acompañó a su esposo en la creación de la Fundación de la Universidad América en 1956. Para esa década en Colombia se fundaron las primeras industrias manufactureras y llegaron los primeros telares industriales. Edith centró su atención en la investigación sobre el traje directamente con las comunidades campesinas y con el estudio de los Cronistas de Indias, la Comisión Coreográfica, las obras de Juan de Castellanos, Fray Bartolomé de las Casas, Bernal Díaz de Castillo, y otros escritos costumbristas posteriores, como el Carnero de Freyle. En el trabajo con comunidades campesinas Edith registró testimonios, relatos y vivencias, que le permitieron reunir una colección de trajes campesinos y elementos de comunidades indígenas que sometería a consideración del Patronato de Artes y Ciencias para su aprobación, en 1966. En 1972 publicó el libro *Trajes Regionales de Colombia* con la financiación de la Corporación Ballet de Colombia.

FUNDACIÓN DEL MUSEO

En 1975, Edith Jiménez de Muñoz fundó el Museo de Trajes Regionales de Colombia, como una dependencia de la Fundación Universidad América. Por su formación e interés en el traje, Edith inició el museo con la idea de ver detrás de aquellas vestimentas las visiones de vida del ser humano, aquello que sentía, pensaba, su relación con lo espiritual y lo divino además de las relaciones de mestizaje de los elementos de aculturación.

El museo estuvo ubicado en la Casa de Manuelita Sáenz en el centro histórico de Bogotá, muy cerca de la Plaza de Bolívar. Su sede actual es la Casa de los Derechos del hombre edificación del siglo XVII (contigua a la Casa de Manuelita) de gran valor histórico y arquitectónico. La colección inicial constaba de 30 trajes de diversas regiones del país y una muestra de accesorios de comunidades indígenas.

Nació como un museo etnográfico pero a lo largo de su historia ha transitado por varios periodos que han sustentado su evolución institucional.

De 1975 – 1993

Durante este periodo la propuesta museológica partió de las investigaciones de Edith. El eje estructural del Museo era el traje como elemento fundamental de la identidad étnica y cultural de las comunidades indígenas y campesinas, que incorporaba tres ejes:

- Físico y geográfico: que revelaba la relación entre la vestimenta y los diversos climas y regiones de Colombia.
- Sociales e históricos: que daba cuenta de los procesos de mestizaje así como de las relaciones de los trajes con los procesos históricos del país. permitiendo ver los rasgos que los relacionaban con grupos indígenas o con españoles para rastrear el origen de los elementos del traje y de sus influencias.
- Vínculos culturales: que manifestaban las creencias mágico-religiosas, costumbres y rituales de las comunidades en relación con sus prendas de vestir.

Para ese periodo la propuesta museográfica también la realizó Edith. El criterio de ordenación de la colección fue las regiones naturales de Colombia. El museo inició con cuatro salas, en las dos primeras salas se ordenaron las regiones. En la tercera y cuarta sala se expusieron elementos complementarios a los trajes como accesorios, tejidos y mantas precolombinas.

Los sistemas de exhibición consistían en 30 vitrinas propias del museo, y otras vitrinas recibidas en calidad de comodato por el Museo Nacional de Colombia. Los sistemas de soporte eran maniqués en hierro forjado. Las fichas técnicas que acompañaban las piezas se elaboraron en dígrafo, y contenían el nombre del traje, un mapa que lo ubicaba en el territorio nacional y una foto ilustrativa. Las guías y los folletos informativos fueron elaborados por Edith con base en los elementos estructurados en los tres ejes mencionados.

El equipo de trabajo inicialmente estuvo compuesto por Edith, una secretaria y una guía.

De 1993 - 2001

Durante este periodo, se incorporó nuevo personal al museo, Ximena Muñoz (diseñadora), así como una economista y filósofa. Se amplió la colección gracias a nuevos énfasis en la investigación, y al trabajo con comunidades indígenas que permitieron la consecución de trajes: Inga, Arahuacos y Amazonas. De igual manera, se recibió por donación muestras de telares resultado de una investigación de campo previa.

Debido a que en el periodo anterior, el museo funcionó en la Casa de los Derechos del Hombre, para este periodo se incorporó a la Casa de Manuelita Sáenz, lo que representó la apertura de nuevas salas conforme a la ampliación de la colección: Sala de Accesorios, Sala de Trajes de Comunidades Indígenas, Sala de Tejidos con varios oficios, Sala de Telares y Sala de Decoración Precolombina.

Este cambio impulso la transformación del guion museográfico, que requirió el cambio de maniqués por unos nuevos, y la adquisición de nuevas vitrinas, textos de sala y fichas técnicas que brindasen mayor información al visitante sobre las piezas y el planteamiento museológico.

De igual manera se reorganizó el área de comunicación y educación, el museo se vinculó a los primeros programas de la Secretaría de Educación, la Universidad Nacional, la Asociación Colombiana de Museos (ACOM) y el proyecto El Museo un Aula Más. Se continuó con las visitas guiadas y se implementaron otros servicios educativos:

- Visitas-taller que establecían una relación con el público interactiva a través del contacto directo con objetos, técnicas y conceptos.
- Talleres para docentes
- Nuevos materiales educativos: maletas, rodillos y estampación.
- Capacitación interna

Se crearon las primeras exposiciones itinerantes con el fin de acercar el Museo a pequeños pueblos y ciudades de Colombia, con la exposición de una muestra de 12 trajes campesinos e indígenas, una muestra de telares y de reproducciones de mantas precolombinas, acompañado de textos y talleres educativos.

De 2001 a 2006

En este periodo se realizó un cambio profundo en el Museo, propiciado por la ampliación del equipo de trabajo que contó con la participación de nuevos profesionales de las áreas de antropología, conservación, educación, diseño, arquitectura, entre otros, cuya labor complementó los trabajos que se habían hecho años atrás en el Museo. Además se definieron las áreas de trabajo dentro del museo, se conformaron equipos de trabajo y se plantearon sus respectivas funciones.

María del Pilar Muñoz se vinculó de tiempo completo al Museo, lo que propició el planteamiento de un criterio organizacional para la institución, además de un proceso de planificación estratégica. Se definió el Museo, se identificó y estableció la misión, visión, políticas, objetivos y se organizaron las áreas y equipos de trabajo. Para ese año la misión se planteó conforme la definición que ofrecía el ICOM para los museos¹¹.

Así mismo se establecieron vínculos con universidades para fortalecer la investigación y se realizaron labores de gestión para buscar fuentes de recursos económicos.

En relación con el espacio expositivo se redefinieron las salas de exposición así: Trajes de la región Andina y Orinoquía, Trajes de la Costa Atlántica y Pacífica, Accesorios, Trajes de Comunidades Indígenas, Exposiciones temporales, Tejidos de punto, Decoración Precolombina y Telares.

Los elementos **museográficos** requirieron modernización, mejoramiento y simplificación de los sistemas de exhibición, unificando los elementos y modificándolos con criterios de conservación, verbigracia, se forraron los maniqués con tela para evitar el contacto de las piezas con el hierro. Igualmente se modificó la señalización del museo, se implementó un sistema de rieles para los textos.

¹¹ La misión del Museo de Trajes Regionales de Colombia es adquirir, investigar, cuidar y poner al servicio del público de la ciudad, del país y del exterior, una muestra de trajes regionales, para que sean contemplados, recreados, comprendidos y estudiados, como parte del patrimonio cultural tangible e intangible de la Nación. Esta tarea se adelanta mediante exposiciones, talleres, visitas, seminarios y publicaciones, bajo la óptica del compromiso social, el reconocimiento y respeto por la diversidad cultural, y la responsabilidad ciudadana, para alcanzar una sociedad más igualitaria, equitativa y solidaria. (Museo Trajes Regionales, 2003)

El cambio museográfico fue impulsado en gran medida por la consolidación del **Sistema Integrado de Conservación – SIC**, gracias al asesoramiento de personas especializadas en el tema y por las alianzas con el programa de conservación de la Universidad Externado que posibilitaron la capacitación del equipo del Museo en lo referente a criterios generales de conservación y manipulación de piezas. El SIC contempló tres ejes: Conservación preventiva, Conservación y Restauración, que sirvieron de guía para implementar condiciones apropiadas de mantenimiento a la colección. Se llevaron a cabo procedimientos para estabilizar la temperatura y la humedad relativa, los niveles de iluminación, el control de polución y plagas, y el embalaje de objetos, montaje de exposiciones itinerantes y área de reserva. Se adquirieron elementos de conservación como un catálogo, luxómetro, dos deshumificadores y calentadores.

En relación con el **área investigativa**, se hizo énfasis en las comunidades indígenas y festividades populares, que impulsó la serie de publicaciones tituladas Hilando Memoria Indígena. Igualmente se generaron procesos de investigación participativa con comunidades indígenas que “pretendían fundamentalmente el rescate, la difusión y apropiación de nuestro patrimonio cultural tangible e intangible y abrir espacios de intercambio de saberes y de aprendizaje de nuestras tradiciones milenarias” (Museo de Trajes Regionales de Colombia, 2008). Se adelantaron trabajos como: “La iniciación masculina y el chamanismo en el mito del Yuruparí”, “El sentido cultural de la mochila” y “La documentación de los trajes ceremoniales Tikuna que hacen parte de la colección del Museo.

En el **área educativa** se contó con el asesoramiento de María Helena Ronderos, quien capacitó al personal del museo a partir de un taller teorice-practico de 10 meses, que ahondó en metodologías pedagógicas, el fomento de la apropiación del patrimonio, el involucramiento de la comunidad educativa, entre otros. Este proceso trajo como resultado:

- Implementación de herramientas metodológicas en las visitas guiadas y en las visitas-taller por medio de los programas: *Relatos sagrados, Artes y oficios tradicionales, Las casas, el barrio y la ciudad, y Traje, región e identidad*,

- La itinerancia de tres muestras diferentes por diferentes pueblos y ciudades del país, así como en el ámbito local en casas de Cultura, Biblioteca Publicas y Juntas de acción comunal de Bogotá.
- Se inició las Exposiciones Temporales en torno a historias sobre las piezas de la colección que proponían actividades educativas, como talleres y conversatorios.
- Se fortalecieron las relaciones con el gobierno local, participando en programas como Bogotá te Enseña, Ciudad-Escuela-Ciudad, Siga esta es su Casa y Participación Activa Educativa y Cultural de Bogotá, y CECA del ICOM.
- Se creó la Escuela de Guías, que convocó a jóvenes universitarios para conformar un grupo interdisciplinario que investigase sobre el Museo y su metodología pedagógica.
- Se fortaleció el taller para docentes.
- Surgió la Escuela Itinerante que consistió en la interacción entre el Museo, colegios de la localidad de la Candelaria y otros museos.

Finalmente durante ese periodo en el **área administrativa** se coordinaron reuniones de trabajo colectivo para seguimientos, a su vez que se realizaban capacitaciones en todas las áreas. Se implementó una visión empresarial del Museo que favoreció la consolidación de presupuestos proyectados y ejecutados. Se enfocó al Museo en los lineamientos del ICOM.

De 2007-2012

Para este periodo el Museo Nacional de Colombia le propone al Museo de Trajes Regionales un ejercicio de planeación que fue implementado en la Red Nacional de Museos, y vinculó asesores, investigadores y miembros de comunidades, de tal manera que se reformuló la misión de la institución, se redefinieron los programas y cada área realizó un trabajo de planeación.

En miras de cumplir con la nueva misión, el Museo fijó su trabajo en las exposiciones, publicaciones y programas educativos. A través de sus contenidos buscarían llegar a un público general, especialmente, a los niños, universitarios y extranjeros, volcando en el trabajo con esta población la responsabilidad y compromiso de “preservar las costumbres y tradiciones que reflejan la diversidad cultural colombiana” (Museo de

Trajes Regionales de Colombia, 2008). Para este periodo el Museo se proyectó como un museo vivo en constante dialogo con las comunidades que funcionaba en la Casa de los Derechos y en la Casa de Manuelita Sáenz.

Kelly Carpio, Magister en Museología y Gestión del Patrimonio, realizó un ejercicio referente a relacionar la información del Museo con la Casa Manuelita Sáenz, en vista de que el público preguntaba sobre Manuelita. Se encontró una forma de diálogo con la Casa, separando los espacios, quitando elementos de los corredores que hacían referencia a Manuelita y creando un espacio para la compañera de Bolívar. Se investigó sobre los trajes que usaba Manuela, y así el Museo llegó a los trajes europeos.

De tal manera, en el **área de investigación** se empezó a trabajar el traje prehispánico y se profundizó en las tradiciones textiles, continuó el eje de comunidades indígena y se incluyó el traje europeo, lo que supuso una consolidación de la cronología del traje, y se identificaron elementos que empezaron a salirse de la misión planteada.

La planeación organizacional del Museo continuó fortaleciéndose, se crearon cuadros de seguimiento a las actividades de cada área, se generaron metas e indicadores cuantitativos y se continuó con la implementación de objetivos en cada área y procesos de capacitación interna y externa del personal. Se creó la Colección Pequeño Formato que consiste en replicas de los trajes de la colección del Museo, en una escala menor, con el fin de crear una forma de exposición itinerante más fácil de transitar y con criterios de conservación más sencillos. Igualmente se amplió la colección, con piezas de Arturo Tejada, así como con la adquisición de traje de comunidades.

En el **área de educación** se consolidó un programa con el SENA para el préstamo de servicios de pasantía de estudiantes por periodos de 6 meses. En la exposición permanente se implementó visitas taller seminarios.

En el **área de comunicaciones** se implementaron herramientas de estudios de público como bitácoras y encuestas de procedencia y satisfacción del cliente. Se generó metas de público esperado mensual y anualmente. Por las remodelaciones en las calles del centro circundantes al museo se vio disminuido el número de visitas escolares, razón por la cual el Museo vio la necesidad de plantear otros públicos. También se empezó el

énfasis en el área de medios, se incorporó un sistema de chequeo de mails y se dinamizó la página web.

Por último, en el **área administrativa** se implementó la contabilidad por medio del programa Elisa, se valoró la colección en términos de costos de producción, los muebles, las vitrinas y demás elementos del inventario. Se continuó generando el presupuesto y balance económico de la institución.

De 2013 a la actualidad

Durante este periodo se desarrolló un ejercicio con el equipo de trabajo del Museo para trazar los lineamientos del periodo 2013 – 2020. Tatiana Martínez estudiante de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional, acompañó al Museo en la planeación de una nueva misión para el Museo y para el replanteamiento de su nombre de Museo de Trajes Regionales a Museo de Trajes.

Dicho cambio fue consecuencia de un replanteamiento de la misión y visión del Museo a través de análisis DOFA y evaluaciones sobre el contexto del museo que sustentaran el cambio de nombre.

El **área investigativa** se ha dirigido hacia temáticas complementarias al eje del traje resultado del mestizaje, con la ampliación de las investigaciones sobre el traje prehispánico, el traje europeo que influyó en este proceso, el traje de las comunidades indígenas vivas, el traje actual urbano, el traje de diseñadores y el traje desde la mirada del arte.

El museo cuenta con aproximadamente 2000 piezas, de trajes de Colombia prehispánica, trajes producto del mestizaje, que se utilizaron hasta 1950, trajes de influencia europea, trajes de comunidades indígenas vivas.

En el área **de museografía** se contó con la colaboración de Ana María Parra (asesora externa) en lo relacionado a los trajes afro, se descartó los elementos de Manuelita Sáenz, aun cuando actualmente se brinda información sobre las casas patrimoniales. De igualmente se cuenta con la colaboración de un Conservador y Restaurador.

En el **área educativa, comunicación y mercadeo** se han establecido lineamientos para entender el área como una unidad, se continúa con el estudio de públicos, así como con los programas educativos, las exposiciones temporales e itinerantes.

Finalmente en el **área administrativa**, se logró establecer una relación más estrecha con la Universidad de América que facilitó la contabilidad del Museo, a partir de balances que envía la Universidad. Se simplificó la elaboración de presupuestos, se continuó con la obtención de indicadores cuantitativos y cualitativos, así como de reuniones de personal, planeación y seguimiento de las actividades.

4.2. Discurso museológico

MISIÓN

Museo de Trajes tiene como **Misión**, ser un espacio de encuentro alrededor del tema del Traje y de diálogo entre el pasado, presente y futuro del traje en Colombia.

VISIÓN

El Museo tiene como **Visión** para el año 2020 ser reconocido como el punto de referencia de máxima calidad sobre el tema del traje y particularmente del traje en Colombia.

OBJETIVOS:

Teniendo como marco transversal el eje administrativo y de planeación las actividades del Museo de Trajes giran alrededor de la conservación y ampliación de la colección; la investigación y las publicaciones; y la comunicación y educación. Los objetivos del Museo de Trajes son:

- Valoración de todas aquellas manifestaciones populares que hacen parte de nuestra historia.
- Recuperación de las manifestaciones culturales en la búsqueda de una sociedad más igualitaria y democrática.
- Información y divulgación y democratizaron de los programas culturales y educativos, para contrarrestar su excesiva centralización y la falta de recursos económicos de la población.
- Reconocimiento y afianzamiento de la identidad étnica y cultural.

- Valoración del traje, como elemento fundamental de la historia de los pueblos.
- Comprensión y estudio de los trajes regionales, como parte del patrimonio cultural tangible e intangible de la Nación.
- Fomento del compromiso social, del reconocimiento y respeto por la diversidad cultural, de la responsabilidad ciudadana, para alcanzar una sociedad más igualitaria, equitativa y solidaria.
- Contribución a la formación ética, estética, artística, social, educativa y cultural del público en general a través de una metodología interactiva y creativa.
- Promover un mayor conocimiento, comprensión y curiosidad acerca de los propios orígenes indígenas, campesinos o urbanos.
- Promover respeto por la diversidad étnica

MANDATO

El Museo de Trajes desde su fundación y hasta la actualidad se establece como una dependencia de la Fundación Universidad de América, constituida en 1952, por Jaime Posada. La Universidad tiene como misión impartir docencia, adelantar investigaciones y hacer labor de extensión universitaria, atendiendo al respeto de la dignidad humana, a la defensa de la libertad responsable, al culto de los valores del espíritu, a los dictados de la ciencia y de la cultura y a los postulados de la civilización cristiana (Fundación Universidad de América). Hasta la actualidad la rectoría y dirección de la Universidad de América ha estado a cargo del Dr. Jaime Posada.

Por su parte el Museo se ha consolidado como una dependencia de alta proyección social para la Universidad. Desde su fundación en 1975 y hasta comienzos del nuevo milenio, el mandato del Museo estuvo a cargo de Edith Jiménez de Muñoz, quien creó, formó y consolidó la institución, con la generación de investigaciones, la ampliación y preservación de la colección, la instauración de propuestas pedagógicas para acercar a distintas comunidades al museo y la sabia dirección de la institución.

Posteriormente, para el año 2001, María del Pilar Muñoz, quien colaboraba y asesoraba al museo durante el mandato de Edith, se vinculó de tiempo completo y asumió la dirección del para ese entonces llamado Museo de Trajes Regionales. Con la llegada de María del Pilar, el Museo se consolidó como una institución museal, se hizo énfasis en lo administrativo y organizacional, se establecieron y organizaron áreas de trabajo, se definió la misión, visión, objetivos y funciones de la institución. De igual manera, se

enfazó en los procesos de seguimiento y evaluación de las actividades del museo por medio de la creación e implementación de mecanismos como reuniones, tablas de planeación, indicadores, metas, entre otros.

Con el transcurrir de los años, y en la medida en que el Museo amplió sus perspectivas e intereses como organización, se replanteó la misión de la institución y se modificó el nombre del Museo de Trajes Regionales al de Museo de Trajes. Estos cambios, la visión organizacional y los procesos de planeación del Museo han estado encabezados por María del Pilar, quien en la actualidad continua al mando de la institución.

4.3. Organigrama

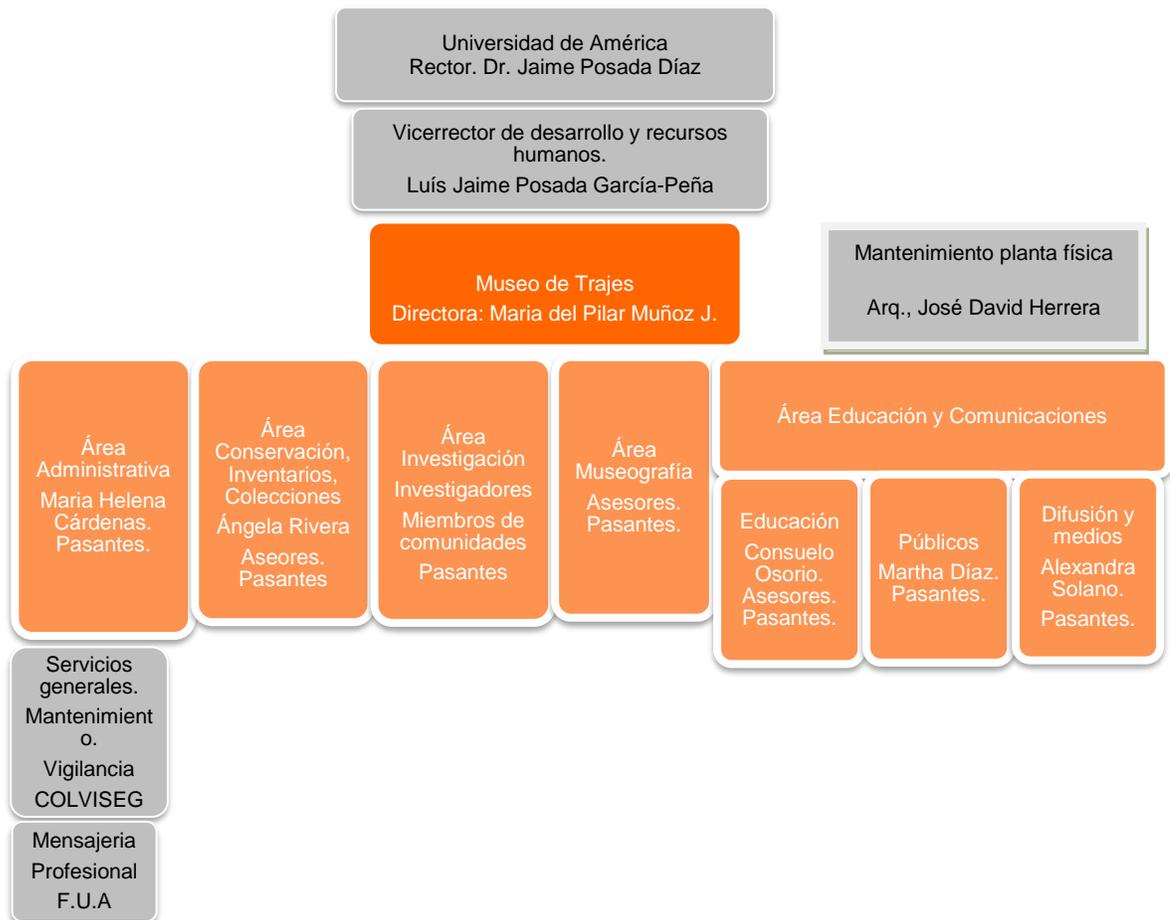


Figura 4.3 Organigrama Museo de Trajes

La dirección del Museo de Trajes la encabeza el Dr. Jaime Posada Díaz, rector de la Fundación Universidad de América, y el Dr. Luis Jaime Posada García vicerrector. El Museo como dependencia de la Universidad está dirigido por María del Pilar Muñoz, quien planteó una estructura organizacional por medio de la definición e implementación de áreas de trabajo, que responden a las funciones y labores propias de un museo, y responden al personal de planta del museo:

- Área de Planeación y Administración: 1 persona
- Área de Conservación e Inventario de Colecciones: 1 persona
- Área de Investigación: 1 persona
- Área de Museografía.
- Área de Comunicación, Educación, Estudio de Públicos y Difusión y medios: 3 personas
- Recepción: 1 persona

Las áreas de mantenimiento de la planta física, servicios generales, seguridad, mensajería y publicaciones son propias de la Universidad de América y prestan servicios al Museo.

Por su parte, el Museo cuenta con 6 personas vinculadas directamente con la Universidad que desarrollan labores misionales del Museo y encabezan cada una de las áreas mencionadas. Así mismo personal externo conformado por asesores y pasantes estudiantiles apoyan las áreas del Museo.

El personal que labora en el Museo no es profesional, sin embargo, cuenta con una amplia experiencia profesional, y con una formación a través de capacitaciones que se han llevado a cabo en instituciones como el Museo Nacional y otros museos del país, que les ha permitido desarrollar las funciones de una institución museal.

4.4. Recursos económicos

Teniendo en cuenta la estructura organizacional y administrativa del Museo de Trajes, el presupuesto que permite su sostenimiento y funcionamiento proviene 97% de la Fundación Universidad de América y 3% de recursos propios.

La información de costos y gastos que la Universidad América registra anualmente para la dependencia Museo de Trajes, es presentada por la Oficina Administrativa de la Universidad, en el siguiente informe por centros de costos, del año 2016:

GASTOS DE PERSONAL

PERSONAL ADMINISTRATIVO	299.715.224
HONORARIOS ASESORES	12.439.200
Total GASTOS DE PERSONAL	312.154.424

GASTOS GENERALES

IMPUESTOS PREDIAL - IVA - GMF	1.754.364
SERVICIOS PUBLICOS	1.223.855
ASEO Y VIGILANCIA	79.223.168
CORREO PORTES Y TELEGRAMAS	25.000
PUBLICIDAD Y PROMOCION	154.128
LEGALES	16.100
MANTENIMIENTO Y REPARACIONES	12.660.616
ADECUACION E INSTALACIONES	70.259
ELEMENTOS DE ASEO Y CAFETERIA	7.896.387
UTILES PAPELERIA Y FOTOCOPIAS	6.867.157
DIVERSOS	36.185.053
Total GASTOS GENERALES	146.076.086

TOTAL GENERAL **458.230.510**

La Universidad se encarga de cubrir los costos fijos del Museo como: pagos laborales, servicios públicos, impuestos, seguridad, gastos de mantenimiento de la infraestructura, gastos de cafetería, papelería, dotación, entre otros.

Mensualmente la Universidad gira al Museo una caja menor de \$2.000.000 repartidos quincenalmente para con destino a gastos generados por las actividades propias de la institución. El Museo reporta la caja menor ejecutada con los respectivos soportes de

gastos a la Universidad. En caso de que en el mes no se ejecute el total del monto de caja menor, el excedente se reintegra a la Universidad.

Por su parte, el Museo recibe ingresos propios por la venta de boletería y objetos de la tienda, así como por seminarios, talleres y exposiciones itinerantes. Desde enero hasta el mes de septiembre del año 2017, se ha recaudado:

INGRESOS POR BOLETERÍA	\$11.365.000
INGRESOS POR VENTA OBJETOS TIENDA MUSEO	\$319.500
TOTAL INGRESOS POR VENTAS	<u>\$11.684.500</u>

En lo relativo al uso de estos recursos, el Museo mensualmente los emplea en gastos por concepto de su actividad, por ejemplo, compra de materiales de exposición y elementos de museografía, pago talleristas, conversatorios, servicios montaje y desmontaje, compra de equipos, compra materiales para conservación, restauración y ampliación de la colección, gastos en impresiones y publicidad, replicas de esculturas en pequeño formato, entre otros.

VALORACIÓN ECONÓMICA DE LA COLECCIÓN

La valoración de la colección del Museo de Trajes, es un proceso realizado por la institución, basado en tres criterios.

1. Valor de producción de replicas
2. Valor patrimonial
3. De acuerdo al tipo de pieza se estableció que la valoración de la colección se hace calculando el mayor valor de producción. Es decir, el mayor costo de producción de una pieza, se unifica para el resto de piezas, de tal manera que el excedente se considera como el valor patrimonial

Anualmente se ajusta el valor con el Índice de Precios al Consumidor

La valoración económica de 828 piezas de la colección del Museo de Trajes para el año 2017 se estima en: \$2'070.703.246

La valoración económica de 54 piezas de la colección pequeño formato del Museo de Trajes para el año 2017 se estima en: \$116.532.000

4.5. Edificios y equipamientos

El Museo de Trajes cuenta en la actualidad está ubicado en la Casa de los Derechos del Hombre, propiedad de la Fundación Universidad América.

4.5.1. Historia casa de los derechos del hombre

La historia de la Casa de los Derechos del Hombre, se remonta a quien figuró como su primer dueño, el capitán Alonso de Olalla, beneficiario del terreno en las reparticiones hechas en la recién fundada ciudad en el siglo XVI. Para el siglo XVII la Compañía de Jesús construyó un conjunto arquitectónico compuesto por la iglesia de San Ignacio, la plazuela enfrente de la casa y la casona que la rodea. En 1767 bajo el mandato del Rey Carlos III, se autoriza una expropiación de predios, por lo cual las autoridades ocupan los predios y bienes de la Compañía. Los libros de los jesuitas que allí se encontraban permitieron abrir la Real Biblioteca.

En 1791 la casa fue rematada y el médico Luis Francisco De Rieux se convirtió en su nuevo propietario. Alquiló uno de los locales a su amigo Antonio Nariño, quien trajo una imprenta y la ubicó en este lugar bajo el encargo de Don Diego Espinosa, fue allí donde se imprimieron los Derechos del Hombre en 1794. Con la condena de Nariño y el destierro del propietario de la casa la habitó el sacerdote Don Gabriel De Silva. Al regreso del doctor Rieux la casa estaba convertida en una agencia comercial de quina. En 1801 la compró Pedro Lasso de Vega.

La casa fue propiedad y morada de los Lasso de Vega, intelectuales y respetados prelados y políticos de la Nueva República. En 1833 la casa paso a manos de la familia Arias Vargas, y posteriormente heredada por los Arias Argáez hasta mediados del s. XX. A partir de esta fecha empieza a formar parte del patrimonio de la Fundación Universidad de América que la empleó inicialmente como sede de la Universidad y actualmente

alberga al Museo de Trajes. La dirección actual es Calle 10 N° 6 18, el estado de conservación de la casa al momento no requiere ninguna intervención.

4.5.2. Espacios Museo de Trajes

El Museo de Trajes actualmente funciona en la Casa de los Derechos del Hombre declarada patrimonio inmueble, lo que significa que posee un alto valor arquitectónico e histórico para la ciudad de Bogotá. Cuenta con dos plantas donde se ubican las salas.



Figura 4.5. Planta 1 y Planta 2 Casa de los Derechos del Hombre

- ESPACIOS DE TRANSITO Y ACTIVIDADES (Planta 1):
 - Área de acogida: cuenta con un punto de información donde se registra y recibe al público, se vende boletería y se prestan servicios de guardarropa.
 - Servicios: el Museo en el área de recepción vende objetos de intereses a sus visitantes.
 - Salas para actividades: cuenta con un auditorio, sala para seminarios y talleres, espacios de transito con elementos didácticos y dos patios: el primero que exhibe un telar y el patio central donde se encuentran bustos de personajes históricos representativos de la casa.
- ÁREA PÚBLICA CON BIENES CULTURALES (Planta 1 y 2):
- SALAS DE EXPOSICIÓN PERMANENTE (resaltadas en amarillo en los planos):
 - SALA 1: TRAJES MESTIZAJE 1850 – 1950

- SALA 2: TRAJE PREHISPANICO
- SALA 3: TRADICIONES TEXTILES
- SALA 4: MANOS QUE NO DESCANSAN
- SALA 5: TRAJES COMUNIDADES INDIGENAS VIVAS

4.5.3. Equipamientos

- o TIPOLOGÍA DE SISTEMAS EXPOSITIVOS:
- SALA 1: Vitrinas, soportes, e iluminación



Ilustración 1: Fotos sala mestizaje (soportes expositivos).

En la sala 1 se emplean dos tipos de vitrinas:

Vitrinas base de madera con marcos recubiertos de vidrio. No cuentan con iluminación interna.

Vitrina pared o nichos: Aprovechando espacios abiertos en las paredes de la sala, se adaptaron a manera de vitrina, cerrando el espacio con vidrios y forrando el fondo de las paredes con tela roja.

El total de vitrinas de la sala es: 18

El total de nichos es: 4

Los **soportes expositivos** para los trajes de la sala 1 consisten en maniqués en fibra de vidrio o plásticos, forrados en guata y licra. Las piezas se sostienen con puntadas de conservación y pinzas de palo. No se usan elementos metálicos que tengan contacto con los textiles para evitar el deterioro y posible daño a las piezas.



Ilustración 2. Maniquí en plástico [izquierda] y maniquí forrado en licra [derecha]

Fuente: Museo de Trajes Regionales de Colombia, 2013

En las vitrinas se exhiben otras piezas que acompañan los maniqués, dependiendo el tipo de elemento se diseñan los soportes (retablos, siluetas, soportes metal).

Con respecto a la **iluminación** de la sala 1, corresponde a lámparas de luz blanca colgadas al techo, las mismas del resto de instalaciones del Museo. Debido a que las vitrinas no cuentan con iluminación interna, la luz del techo refleja los vidrios de las vitrinas, lo que desfavorece la observación de las piezas de la sala. El total de lámparas de techo es: 8

- SALA 2: Vitrinas, soportes, e iluminación

Las vitrinas de la sala de trajes prehispánico contemplan iluminación interna así como bases soporte para los objetos. Están elaborados en tableros de madera color gris y cubierta de vidrio. La sala tiene 4 vitrinas que aguardan piezas arqueológicas y 2 vitrinas que exhiben un maniquí cada una. La disposición de los objetos dentro de las vitrinas coincide con la medida antropométrica establecida para una persona promedio en Colombia, 1.50 m.

Los **soportes expositivos** de los objetos de la sala corresponden a bases diseñadas dentro de las vitrinas, así como soportes acrílicos que permiten la visualización de los objetos en distintos niveles, como se observa en la *Ilustración 3*. En relación con las dos piezas textiles (trajes indígenas de la sala), se encuentran montados sobre maniqués de plástico.



Ilustración 3. Fotos vitrinas sala traje prehispánico.

Por su parte la **iluminación** de la sala proviene de dos fuentes: 1. Iluminación interna vitrinas: focalizan la luz por medio de bombillos LED ubicados en la parte superior de las vitrinas que iluminan en ángulo diagonal a las piezas y 2. Iluminación techo de la sala que corresponde a 4 bombillos LED de techo que direccionan la luz a la sala (3 de luz fría y 1 luz cálida) Encienden con sensores de movimiento.

- SALA 3: Vitrinas, soportes, e iluminación

Las vitrinas de la sala de tradiciones textiles son de madera y vidrio y, madera y plástico, con telas de algodón en las bases que soportan las piezas. Se ubican rodeando las paredes de la sala. No cuentan con sistemas de luz integrados. Las vitrinas enuncian la colección en lengua braille para la comunidad en situación de discapacidad.

Aprovechando un espacio abierto en la pared que da paso a una ventana, se construyó una especie de vitrina cerrando el espacio con un vidrio y colocando una tela filtro sobre la ventana que sirve para nivelar la luz natural, y evitar que los rayos UV deterioren la colección. A excepción de está vitrina, las demás son removibles de las paredes. La sala cuenta con 6 vitrinas y 4 marcos.



Ilustración 4. Vitrinas sala Tradiciones Textiles.

Los fragmentos de textiles que no se encuentran en vitrinas, se exhiben en marcos de madera y vidrios con base forrada en tela de algodón, colgados a la pared.



Ilustración 5. Fragmentos textiles sobre recuadros, fotos sala 3.

Para las piezas que requieren soporte dentro de las vitrinas verticales, se emplea nylon. Las piezas que no están dentro de vitrinas ni marcos, corresponden a telares que por su tamaño y peso, se soportan con amarres a la pared se ubican alrededor y en el centro de las sala.

La iluminación de la sala 3 proviene de dos fuentes: 1. Iluminación estándar: corresponde a 4 lámparas de luz cálida suspendidas al techo, y 2. Iluminación luz natural: teniendo en cuenta que la sala cuenta con un ventanal amplio, del piso al techo, se emplea un liencillo protector para atenuar la cantidad de luz que entra a la sala y proteger las piezas.

- SALA 4: Vitrinas, soportes, e iluminación

De acuerdo con el Manual básico de montaje museográfico del Museo Nacional de Colombia, “los textiles como banderas, pañuelos, fragmentos, etc. se deben exhibir en superficies rígidas, planas o inclinadas en material libre de ácido preferiblemente o cualquier tipo de cartón cubierto con un liencillo previamente lavado y planchado para retirar el apresto (engomado original de fábrica). La superficie de montaje debe tener un ángulo no mayor a los 30 grados, de lo contrario se crea tensión en las fibras por gravedad” (Dever Restrepo & Carrizosa, 2000).

En consideración con la anterior recomendación, las piezas textiles: bordados y tejidos de la sala 4 están expuestas en vitrinas que protegen los objetos y permiten su visibilidad. 6 vitrinas son horizontales con una inclinación de aproximadamente 30°. Su

altura está entre 80 a 90 cm, están ubicadas contra las paredes de la sala. El área de exhibición de la vitrina está forrada de tela liencillo rojo, el cuerpo de la vitrina es madera blanca y vidrio. No cuentan con fuentes de iluminación.



Ilustración 6. Vitrinas sala Manos que no descansan.

En relación con los **soportes expositivos**, los elementos están dispuestos dentro de las vitrinas que por su grado de inclinación sostienen las piezas. Las piezas que se encuentran en marcos verticales están soportadas puntadas de conservación.

Teniendo en cuenta que las vitrinas de la sala 4 no cuentan con luz integrada La iluminación de la sala corresponde a 4 lámparas de techo de luz blanca que suponen cierta dificultad, pues se generan reflejos en los vidrios de las vitrinas como se observa en la ilustración 7. Por la entrada de la sala hay una fuente de luz natural.



Ilustración 7. Iluminación sala Manos que no descansan.

- SALA 5: Vitrinas, soportes, e iluminación

Las vitrinas de la sala 5 corresponden a vitrinas de pared, construidas con sistemas de vidrio (frente) y plástico (techo), soportados con marcos metálicos. Los espacios abiertos en las paredes de la sala se aprovechan como vitrinas, cerrándolos con vidrio y plástico transparente. Sin embargo como se observa en las siguientes imágenes, debido a la ubicación de los maniqués en los espacios de la pared se dificulta la visualización de las

piezas, al quedar muy empotrados y cercanos a otros maniqués de la sala, además de generarse reflejos por la luz.



Ilustración 8. Vitrinas y soportes expositivos de la sala 5.

En relación con los **soportes** expositivos corresponden a maniqués de plástico soportados por bases metálicas. Así mismo están dispuestos sobre paneles o plataformas de madera blanca, que permiten aislar las piezas del piso y ubicarlas a una mayor altura. En caso de tener que sujetar el textil al maniquí, se hacen unas pequeñas puntadas con hilo, cuidando de hacer únicamente las necesarias para su adecuado montaje.

La **iluminación** de la sala corresponde a 4 bombillas de techo de luz blanca, que pueden generar reflejos en los vidrios de las vitrinas. Por la puerta de acceso a la sala, entra una fuente de luz natural, que no incide directamente sobre algún objeto. Para el control de luz, las luces de la sala encienden con sensor de movimiento.

- SALAS DE EXPOSICIÓN TEMPORAL

Las exposiciones temporales del Museo de Trajes se realizan en un espacio junto a la escalera y al hall del segundo piso que conduce a las salas de exposición permanente.

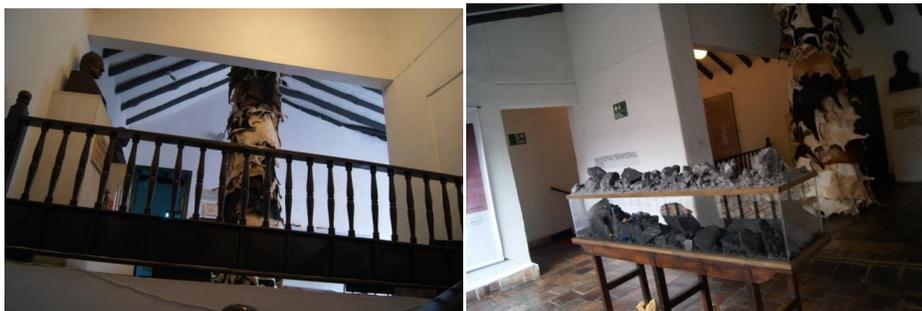


Ilustración 9. Fotos *Exposición temporal: Dote – septiembre 1 a 31 de octubre de 2017*

Los sistemas expositivos dependen de la exposición temporal, generalmente los expositores ubican instalaciones, esculturas, cuadros y estructuras en el espacio, bajo sus criterios y dependiendo los requerimientos de las piezas.

- **Tipologías exposiciones temporales:**

Las exposiciones temporales realizados en lo corrido del año 2017 son:

#	FECHA	TEMA	EXPOSITOR	TIPO OBRA	FOTO
1	Enero 9 al 30	TULU El tiempo en una alfombra	Pierre Redón	Instalación cartográfica, fabricación de una alfombra nómada turca TULU	
2	Febrero 6 - abril 6	5 Reinos	Andrea Borrero	Filtro Escultura	
3	Abril 20 - junio 23	Kkara	Dayra Bermúdez	Disfraces Carnaval Negros y Blancos	
4	Julio 8 – agosto 25	Tekesuka	Laura Arismendi	Cuadros Lienzos Báculo	
5	Septiembre 1 – octubre 31	Dote	Sergio Jiménez	Estructura con piel de ganado.	

Dependiendo los requerimientos de la exposición existe la posibilidad de reutilizar los sistemas expositivos. En relación con la iluminación de la sala, hay una fuente de luz natural proveniente del balcón del piso 2, que se debe tener en consideración a la hora de exponer objetos sensibles a rayos UV.

- RESERVA

Esta área se encarga del cuidado de las piezas, condiciones de exhibición, almacenamiento y embalaje, está ubicada en la Casa Candelaria de la Fundación Universidad América.



Ilustración 10. Fotos área de reserva, Museo de Trajes, 2016.

El Museo ha adelantado la adecuación del espacio de reserva con nuevas estructuras para trajes y almacenamiento, cajas, bolsas, que han permitido guardar la colección en mejores condiciones. Las piezas en exhibición, cada 6 meses se retiran y se llevan a área de reserva, y son reemplazadas por otras que están allí. El espacio de reserva y depósito de la Casa Candelaria cuenta con 2 datalogger y 2 deshumificadores.

- ÁREA INTERNA

El área interna del Museo de Trajes funciona en el segundo piso de la Casa de los Derechos, contigua a las salas de exposición permanente. Está conformada por dos oficinas:

1. Dirección
2. Departamentos técnicos

En el despacho de dirección se ubica el puesto de trabajo de María del Pilar Muñoz, directora del Museo y de Ángela Rivera, coordinadora del área de conservación. La oficina cuenta con un espacio para reuniones. En la siguiente oficina se encuentran

ubicados 4 puestos de trabajo de las áreas de: educación, administración, públicos y comunicación.

4.5.4. Accesos y circulaciones

○ ACCESO 1: ENTRADA MUSEO



Ilustración 11. Entrada Casa de Los Derechos

La entrada a la Casa de los Derechos se hace por la puerta principal. No cuenta con rampa de acceso para silla de ruedas o coches. En la actualidad, por cuestiones de mantenimiento de la Casa Manuela Sáenz, se dificulta la visualización y el acceso al Museo.

○ ACCESO 2: SALA EXPOSICIÓN PISO 1

Acceso y salida de la sala Trajes de Mestizaje cuenta con una rampa cubierta con caucho antideslizante. Se encuentra señalizadas las salidas de emergencia. Sistemas de emergencia: extintores. Señalética de seguridad: planos del museo, avisos riesgo eléctrico en cajas de luz.



Ilustración 12. Acceso y señalética piso 1.



Ilustración 13. Zona de tránsito 1 (izquierda), zona de tránsito 2 (derecha).

○ ZONA TRANSITO 1:

Salida a patio 1 (telar): este pasillo conduce a:

1. Costado derecho baños hombre y mujeres. Los baños no cuentan con cambiadores para niños.
2. Patio telar: no cuenta con rampa. El acceso al patio requiere el uso de escalones.

○ ZONA TRANSITO 2:

Cuenta con señalética que indica como continuar el recorrido. Este pasillo de tránsito conduce a:

- 1- Costado derecho: escaleras acceso piso dos. No hay ascensor.
- 2- Patio central: no cuenta con rampa. El acceso al patio requiere el uso de escalones.
- 3- Extintores.

○ ACCESO 3: SALAS EXPOSICIÓN PISO 2

Todas las salas cuentan con señales de salida de emergencia y extintores. El ancho y alto de las puertas de cada sala posibilita el acceso de sillas. Sin embargo, el balcón que conduce a las salas de exposición permanente 3, 4 y 5, es angosto y dificulta la accesibilidad y circulación a las salas.

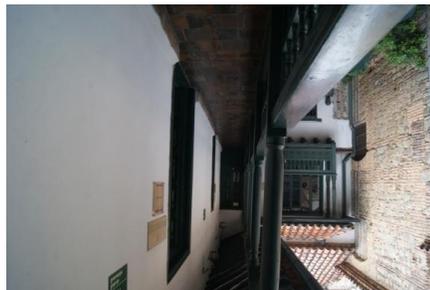


Ilustración 14. Zona Foto balcón segundo piso.

4.6. Exposición y colecciones

4.6.1. Discurso expositivo

- CONTENIDOS GENERALES:

Los contenidos generales actualmente de la exposición permanente del Museo de Trajes se enmarcan espacial y temáticamente en 5 temas y salas:

1. SALA TRAJES MESTIZAJE: réplicas de trajes de comunidades campesinas utilizados en el siglo XIX representativos de los departamentos y regiones colombianas.
 2. SALA TRAJE PREHISPANICO: piezas arqueológicas pertenecientes a grupos étnicos que estuvieron en Colombia antes de la llegada de los españoles y trajes réplica de estas comunidades.
 3. SALA TRADICIONES TEXTILES: piezas, como telares y herramientas empleadas para su elaboración. A partir de estos objetos, se exponen las técnicas usadas que revelan procesos de mestizaje de quienes fabricaban textiles. Dentro de las piezas que se destacan se encuentra el Telar Horizontal. De igual manera se reúnen textiles elaborados en otros países, como México, y trabajos realizados con fibra, como las alpargatas.
 4. SALA MANOS QUE NO DESCANSAN: comprende tejidos realizados con aguja, a través de los cuales se hace manifiesto las técnicas usadas para su elaboración, como crochet, tejido de punto, encaje de bolillo y punto de red.
 5. SALA TRAJES COMUNIDADES INDIGENAS VIVAS: Indígenas se encuentran piezas que comprenden trajes de las comunidades Arawak, Guambiano, Wayu, Kamentza, Inga, Waunana, Embera y Cuna. Algunos de estos son de uso cotidiano; y otros, de uso ritual.
- CRITERIOS EXPOSITIVOS

Teniendo en cuenta la amplia proyección social del Museo de Trajes, la exposición permanente plantea un dialogo con los visitantes, a través de la muestra de piezas representativas de las formas de vestimenta, así como de oficios, herramientas y elementos asociados al traje de diversas comunidades.

Para definir los criterios expositivos se tiene en cuenta la presencia de los elementos comunicativos que intervienen en la exposición que para (García Blanco, 1988) son:

- 1- Los objetos que se exponen, que pueden seleccionarse por el contenido de la exposición, por la valoración estética, por la necesidad de tener determinadas piezas en la exposición valorando su función y lugar en el discurso expositivo.
- 2- La ordenación de las piezas seleccionadas desde el discurso expositivo y el espacio, construyendo grupos y subgrupos y distribuyéndolos en salas y vitrinas. García (1988) afirma que la sala se constituye en una unidad espacial y temática que a su vez hace parte de una estructura espacial más amplia.

Por su parte los criterios expositivos se clasifican teniendo en cuenta su vinculación o desvinculación con el contexto original de las piezas , así como con la presencia de vínculos intencionados de las piezas expuestas. (García Blanco, 1988, pág. 56)

Los criterios expositivos establecen relación con el contexto original de las piezas estableciendo vínculos intencionados entre estas. Los criterios son:

- El contexto original, que convierte la pieza en un objeto museable. Una vez perdida la función social de las piezas originales se convierten en objetos museables que hablan del contexto social en que se originaron.
- La reproducción fiel de su contexto original en caso de que se reproduzcan fielmente los objetos de sus originales.

Se infiere que los criterios expositivos del Museo de Trajes no reproducen fielmente el contexto original de las piezas, ya que en los soportes expositivos no se presenta el ambiente original en que se usaban los trajes y las demás piezas, pero no se desligan de la información que da cuenta de su contexto, pues se presentan elementos que hablan sobre el espacio y tiempo en que se usaban.

Se establecen relaciones diacrónicas entre las piezas de distintas regiones que suponen la existencia de semejanzas o diferencias y suscitan la búsqueda de respuestas razonables (clima, cultura, género, tiempo, etc.). Así se ofrece un criterio expositivo *tipológico*, eligiendo piezas representativas de una cultura en función de un aspecto determinado: el traje. También se presenta un criterio expositivo desde el punto de vista de la *evolución*; la evolución del traje desde la sociedad prehispánica hasta la actual.

Estos criterios resultan adecuados a la información que quiere brindar el Museo y a la intencionalidad comunicativa.

4.6.2. Colecciones en la actual exposición permanente

○ SALA DE TRAJES DE MESTIZAJE 1850 – 1950:

La colección de esta sala es el producto de la investigación realizada en la década de 1950 por Edith Jiménez de Muñoz, fundadora del Museo de Trajes.

Se exhiben trajes particulares de cada región de Colombia, compuestas por prendas propias de la población que habitó el territorio durante la colonia y versiones simplificadas del traje español, que reflejan los procesos de mestizaje del traje y las tradiciones textiles prehispánicas. (Jiménez de Muñoz & Iregui de Holguín, 2016)

COLECCIÓN EXPUESTA EN SALA:



Baile del Mapalé

Traje del Atlántico-
Traje Cesar Fiesta -
Traje Cesar Diario.

Campesino Costa
Atlántica – Baile del
Bullerengue

Campesina de
Cundinamarca -
Mujer de Bogotá



Baile de la Cumbia

Mujer del Chocó

Campesino de
Santander –
Michelena de San Gil

Campesino Boyacá-
Campesina Boyacá



Arriero Antioqueño



Silletero



Pregonera de Medellín



Montañera de Antioquia



Ñapanga de

Campesino del Huila -
Campesina del Huila

Chapolera



Sombrerera de Vélez

Campesino Tolima -
Campesina TolimaBarequero de Guapi
- Barequero del Rio
GuadalupeHombre del Llano -
Mujer del LlanoÑapanga del Valle
del Cauca -
Ñapanga de Pasto

Los 32 trajes que componen la colección expuesta en la sala 1, representan las formas de vestir de los pobladores de la regiones colombiana, en su mayoría van acompañados de frutos artificiales de la región donde pertenecen, de instrumentos musicales característicos, así como de elementos que acompañan las tradiciones, costumbres y

rasgos culturales alrededor de la vestimenta, lo cual permite contextualizar los trajes con manifestaciones culturales. Así mismo, en una vitrina se expone mochilas elaboradas en distintas zonas del país acompañadas de cédulas que presentan los datos que contextualizan las piezas y en otra vitrina se presentan una serie de sombreros realizados en distintos lugares del país.

○ **SALA TRAJE PREHISPÁNICO:**

La colección de esta sala corresponde a testimonios arqueológicos originales y replicas de los atuendos empleados por los indígenas que poblaron el territorio colombiano al momento de la conquista española. El traje y los elementos de ornamentación corporal revelan las prácticas de identificación étnica, simbólica y social. Las figuras en piedra, cerámica y metal hablan de sus atavíos y su concepción del cuerpo. Los testimonios de cronistas, contribuyeron a contextualizar las piezas arqueológicas pues constituyen la única fuente de información de la indumentaria prehispánica. (Documentación Sala Traje Prehispánico I Edición 2016)

COLECCIÓN EXPUESTA EN SALA:

Trajes en los Andes Nariñenses:



Coquero Nariño Capulí (replica)

Mujer Nariño Capulí (replica)

Vasija Nariño Capulí

Textiles peruanos

Cordillera Oriental:



Aplicación textil (replica)

Algodón

Textil de algodón pintado Muisca



Trajes ceremonial masculino
(Replica) –
Guane
700 d.C. – 1500 d.C. Santander



Rodillo para pintura corporal (replica) –
Quindío Quimbaya
Rodillo para pintura corporal (replica) –
Calima Valle del Cauca
Sello Corporal (replica) – Quindío Quimbaya
Figura Antropomorfa Femenina – Nariño
Sello corporal (replica) – Quindío Quimbaya
Plantas tintóreas: Chica, Achote, Jagua



Figura Antropomorfa – Costa pacífica
nariñense Tumaco
Atuendos – Costa pacífica nariñense
Tumaco
Figura Antropomorfa – Costa pacífica
nariñense Tumaco
Figura Antropomorfa – Quindío Quimbaya
Figura Antropomorfa – Quindío Quimbaya



Figura Antropomorfa Muisca
Cundinamarca.
Figura Antropomorfa (replica) – Tairona
Sierra Nevada de Santa Marta
Figura Antropozoomorfa (replica) -
Tairona Sierra Nevada de Santa Marta
Figura Antropomorfa - Tumaco Costa
pacífica nariñense.
Figura Antropomorfa - Tumaco Costa
pacífica nariñense.
Figura Antropomorfa – Matagana Valle del
Cauca

○ SALA TRADICIONES TEXTILES:

La sala de tradiciones textiles refleja las tradiciones textiles precolombinas. Los tejidos son un medio de representación de un espacio, son un instrumento de

comunicación de conocimientos y valores adquiridos por comunidades a través del tiempo. Las fibras, los telares, la indumentaria, las técnicas de hilado y tejeduría que se exponen en esta sala tienen como fin revelar los procesos de mestizaje de las tradiciones textiles y constituyen una manifestación de la diversidad cultural Colombiana.



Tela Vertical - Morroa
Sucre.



Cedazo – Colador domestico tradicional
Telar Cedazos – Crin de caballo Departamento Boyacá

Las alpargatas:



Fique desfibrado
Clineja
Carrumba



Talón
Hormas para capellada y talón
Suela



Telar de capelladas



Urdidor de palitos

Lienzo de la tierra: algodón y
lana de oveja

Lienzo de la tierra: algodón

Fibras textiles:

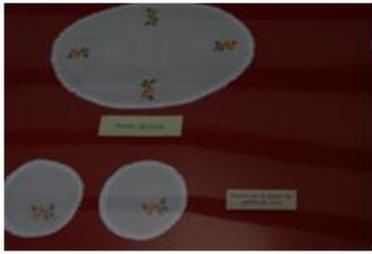
Fragmento de Huipil elaborado en telar de cintura – México
Telar de cintura: Tejido tradicional de algodón Guatemala

Telares:

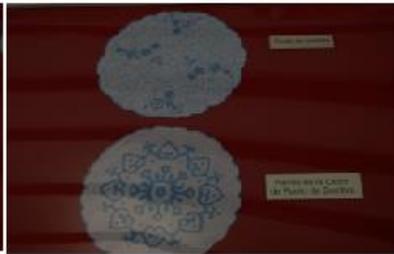
1. Telar de horqueta.
2. Telares de mano y entrelazado múltiple.
3. Telar de estacas.
4. Telar.

○ SALA MANOS QUE NO DESCANSAN:

La colección de esta sala corresponde a piezas que reflejan los oficios utilizados para el adorno de los trajes, de la ropa interior y de la elaboración de prendas de vestir y de decoración realizadas por mujeres durante la llegada de los españoles. Los españoles trajeron a América nuevas formas de vestir, en esta sala se evidencia las técnicas de bordado y costura que los grupos de mujeres españolas impusieron entre las nativas.



Punto de Cruz



Punto de Sombra



Bordado al realce



Red o Malla



Agujas: De Arria, Calado, Cinco agujas, Dos agujas, Lanzadera, Naveta, Punta roma.



Punto de media



Tejido Calado



Tejido Frivolidad



Tejidos Soles de Maracaibo

Tejidos de punto

○ SALA TRAJES COMUNIDADES INDIGENAS VIVAS

La colección de esta sala está compuesta por los trajes de comunidades indígenas vivas que habitan el territorio colombiano. Posterior a la conquista, los europeos aprovecharon los recursos y habilidades indígenas trasladando su tecnología textil y provocando cambios en la indumentaria indígena. Los trajes de esta sala son el reflejo de la adopción paulatina por parte de los indígenas del traje impuesto por los europeos, se denotan los procesos de mestizaje, a su vez que se reflejan el valor simbólico y saber artesanal indígena.



**Comunidad Indígena
Cuna**

Traje mujer Cuna
Traje niña Cuna

**Comunidad
Indígena
Waunana**

Traje mujer
Wuaunana

**Comunidad Indígena
Guambiana**

Traje de mujer para
matrimonio
Traje mujer uso cotidiano
Traje hombre uso cotidiano
Traje de niña uso cotidiano



Comunidad Indigena Inga
Traje mujer Inga uso ceremonial
Tocado Inga uso ceremonial
Traje hombre Inga uso ceremonial

Comunidad Embera
Traje hombre Embera
Traje mujer Embera

Comunidad Arhuaca
Traje de hombre uso cotidiano
Traje de mujer uso cotidiano
Traje de ni uso cotidiano



Comunidades Indigenas Amazonía

Mascaras Comunidad Macuna
Yanchama o Higueron (tela fibrosa)
Mascara ritual Comunidad Ticuna
Manco ceremonial, Cerbatana, Soplador, Rallador de yuca, Cernidor, Matafrío.



Comunidad Indigena Wayuu
Traje de hombre uso cotidiano
Traje de niño uso cotidiano
Manta del baile Yonna

4.6.3. Transmisión de la información de la exposición

○ TEXTOS DE SALA:

Todas las salas de exposición permanente así como el espacio de exposiciones temporales cuentan con textos introductorios sobre el contenido y temática de la sala.

En la sala 1 se encuentra sobre la pared del costado derecho un texto introductorio del Museo de Trajes que informa a los visitantes sobre la fundación, dependencias, y contenidos de las salas del museo. De igual manera hay un texto sobre la sala de Trajes de Mestizaje que brinda un breve marco conceptual sobre el contexto histórico y geográfico de las piezas que se exponen.



Ilustración 15. Textos sala 1.

Sin embargo, los textos de esta sala están únicamente en idioma español, y se considera que el tamaño de la letra, así como los colores de los textos y la extensión pueden aturdir al visitante y desincentivarlo de leer los contenidos. Se recomienda ubicar más textos en la sala y reducir su extensión.

En la sala 2 se encuentran ubicados sobre las paredes 4 textos de sala que informan sobre los trajes prehispánicos, los indígenas precolombinos, la pintura corporal de los grupos étnicos prehispánicos. Así mismo hay un mapa que ubica geográficamente los asentamientos indígenas. Los textos de sala están en idioma inglés y español. El diseño de las piezas graficas favorece la lectura por su tamaño, así mismo su extensión y contenidos son apropiados para los visitantes.

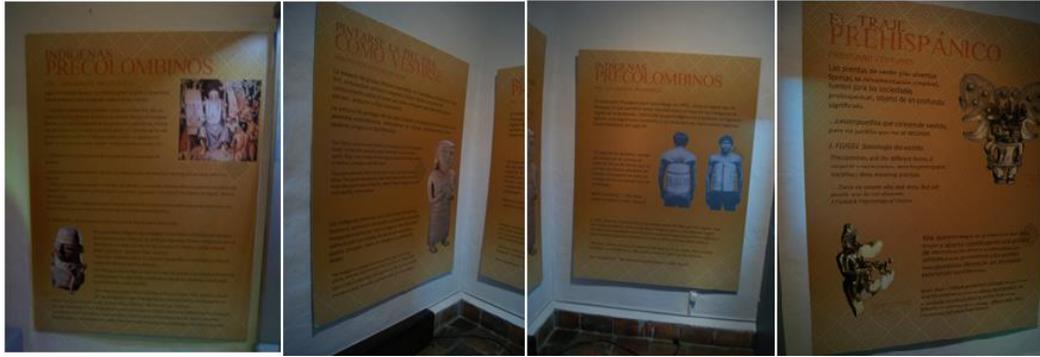


Ilustración 16. Textos sala 2

La sala 3 no cuenta con un texto introductorio sobre Tradiciones Textiles. Los textos que se encuentran en la sala corresponden a textos sobre las piezas de la colección: las alpargatas, las fibras textiles, los telares. Los textos tienen una redacción adecuada, el tamaño de la letra es apropiada, están en idioma español. Se considera pertinente que la sala tenga un texto general que dé cuenta del contenido que se pretende transmitir al visitante con la exposición de esas piezas. Se podría considerar ubicar el texto de “Las alpargatas” sobre el vidrio, dado que en el costado izquierdo de la pared de la vitrina pierde visibilidad.



Ilustración 17. Textos sala 3.

De igual manera se debe tener en cuenta que para que los textos sean atractivos y comprensibles deben ser breves, dado que tienen más posibilidades de ser leídos, además debe tener un marcaje gráfico jerarquizado, con un lenguaje común y accesible. El texto de Fibras textiles por su ubicación en altura y profundidad puede dificultar su visión al público.

En la sala 4 hay un texto de sala que introduce al visitante sobre el contenido, contextualizando históricamente las piezas que se exhiben.



La extensión del texto es adecuada. Así mismo es claro y conciso. Sin embargo, estéticamente se podría modificar el texto de manera que tenga más preponderancia, en cuanto al color, tamaño y diseño de la pieza grafica. Teniendo en cuenta que el texto está ubicado sobre una tela que cubre una ventana del Museo, podría usarse el texto para ocultar ese espacio.

Ilustración 18. Textos sala 4.

En la sala 5 hay un texto de sala que proporciona información general sobre el contenido (sobre la pared en idioma español, en la base hoja plastificada idioma inglés), procedencia, contexto de la muestra. Sin embargo es demasiado extenso y el tamaño de la letra puede dificultar su lectura. Se sugiere reducirlo y aprovechar la pared en la que está ubicada para ampliar el tamaño del texto. El método Ekarv recomienda componer el texto en trozos pequeños, evitando los párrafos largos y de escritura densa. Para el visitante es más fácil captar las palabras individuales cuando aparecen dentro de frases cortas.

○ FICHAS TÉCNICAS Y APOYOS TEXTUALES:

Todas las piezas de la exposición permanente cuentan con fichas técnicas que consignan la información específica de cada objeto.

En la sala 1 las fichas que acompañan las piezas de la sala se ubican en la parte baja de las vitrinas, junto a los maniqués. La información que contiene cada ficha es: nombre del traje, descripción, mapa de Colombia con la región a la que pertenece el traje resaltado, y una imagen del traje en su contexto real. Todos los textos de las fichas están en idioma español.

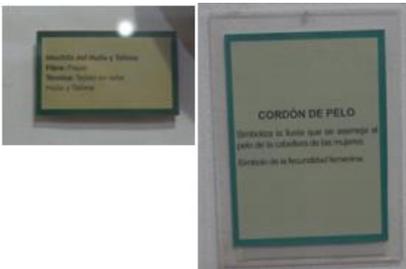


Ilustración 19. Fichas técnicas sala 1.

En algunos casos las piezas dentro de las vitrinas se acompañan de información adicional relativa a los accesorios o elementos que acompañan el traje.



Se debe tener cuidado de que los textos no queden detrás de las piezas pues se dificulta la visualización y lectura para los visitantes.



En las vitrinas de sombreros y mochilas las fichas contienen información sobre: nombre, fibra, técnica, lugar.

En la sala 2, las fichas se encuentran dentro de las vitrinas junto a las piezas arqueológicas, así mismo, hay información adicional en textos colocados en el fondo de las vitrinas. La información de las fichas técnicas de las piezas corresponde a: nombre de la pieza, comunidad indígena a la cual pertenece, año, lugar geográfico. Las fichas extendidas brindan información en inglés y español sobre los temas que representan las piezas.

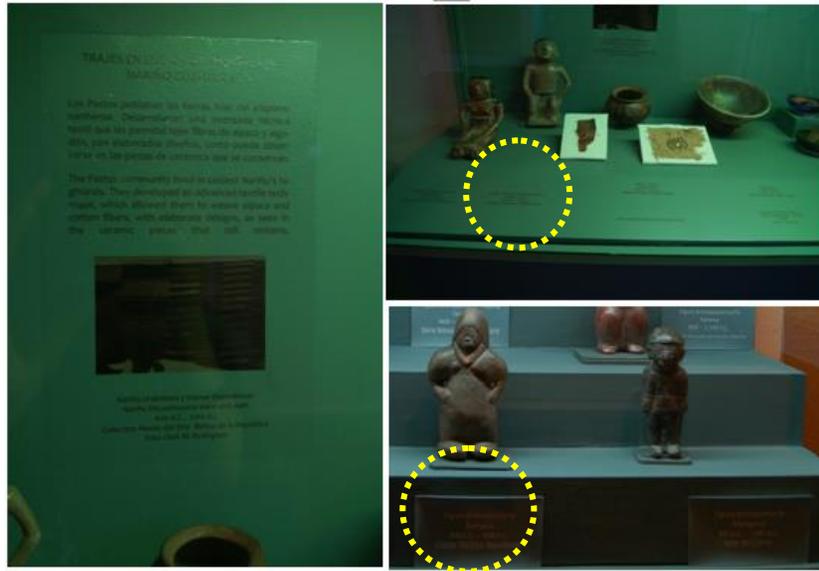


Ilustración 20. Fichas técnicas sala 2.

Las fichas extendidas están impresas sobre papel adhesivo transparente con tipografía negra, por cuestiones de iluminación de las vitrinas esta impresión no favorece la lectura dado que no genera contraste en los textos y dificulta la visibilidad. Se recomienda pensar en fichas que contrasten y llamen la atención del visitante.



Ilustración 20.1 Folleto sala 2.

En esta sala se encuentra un folleto con los contenidos conceptuales de la sala en español e inglés, es una buena herramienta en caso de que el visitante esté interesado en conocer más acerca del tema presentado.

En la sala 3 las fichas técnicas que acompañan las piezas están ubicadas bien sea sobre la pared o dentro de las vitrinas. Los textos contienen información sobre el nombre del objeto, su composición y ubicación geográfica. Algunas fichas están en idioma inglés y español.

Su extensión y composición son adecuadas.

Así mismo, hay un folleto que sirve como apoyo textual en caso de que se quiera profundizar sobre el contenido de la sala. Se encuentra en idioma español e inglés.

En la sala 4 todas las fichas que acompañan las piezas se ubican dentro de las vitrinas junto a los tejidos y agujas. Así mismo cada vitrina cuenta con una ficha extendida que ofrece mayor información sobre el tejido y su ubicación geográfica.



Ilustración 21. Fichas técnicas sala 4.

Se recomienda reducir el texto de la vitrina de agujas, y cambiarlo de ubicación ya que por la cubierta transparente y la iluminación de la sala se genera reflejos que dificultan su lectura.

Con respecto a los textos de la sala 5 se ubican en dos niveles: los textos que informan sobre los trajes que pertenecen a una misma comunidad indígena se encuentran en la parte superior de las vitrinas.



Ilustración 22. Fichas técnicas sala 5.

Y las fichas técnicas que brindan información sobre cada pieza de la sala, junto con las fichas extendidas que presentan mayor información sobre temas específicos, se encuentran en la parte baja de las vitrinas, sobre las plataformas que sostienen las piezas.



Ilustración 22.1. Fichas técnicas sala 5.

Las fichas técnicas contienen información sobre el nombre del traje o elemento, y su uso, así mismo se acompañan de fichas que ilustran a través de un mapa la ubicación geográfica de la comunidad indígena a la cual pertenecen. Considero la extensión de la información de las fichas técnicas es correcto sin embargo su ubicación puede dificultar la visibilidad en las fichas extendidas que cuentan con mayor número de caracteres.

○ APOYOS AUDIOVISUALES



Ilustración 23. Apoyos audiovisuales

Todas las salas cuentan con apoyo audiovisual a través de monitores o televisores, que transmiten información con mayor profundidad de los contenidos de la colección. Tienen

soportes estables y la información que brindan es clara, precisa y complementan los textos de las salas.

4.6.4. Colección pequeño formato – Exposición itinerante

La colección Itinerante se generó con el fin de acercar el Museo a la población que no podía asistir a su sede. Inicialmente las exposiciones itinerantes se realizaban con replicas de la colección del museo. Sin embargo, el traslado de las piezas a los espacios donde se convocaba la realización de exposiciones, provocaba deterioros y daños en las replicas.

Frente a esta situación, el Museo implementó la creación de la colección de réplicas miniaturas y la denominó: *Colección Pequeño Formato*. Está conformada por alrededor de 50 trajes.



Ilustración 24. Ejemplos colección pequeño formato.

Para las instituciones interesadas en llevar las exposiciones itinerantes a sus espacios, el Museo implementa actividades o herramientas didácticas, como la inducción sobre la colección a quienes se hacen cargo de la exposición y talleres a los públicos. La colección de miniaturas ha convocado públicos como colegios y se ha instalado en espacios como, centros comerciales.

La meta de realización de exposiciones itinerantes es de 4 al año. En relación con su presentación y conservación, se guardan en cilindros de acrílico que tienen agujeros de respiración laterales. Para el transporte de la colección, se han creado cajas con divisiones en icopor que previenen el roce entre los cilindros y son cubiertas con tela quirúrgica.

4.6.5. Exposición temporal

En relación con las exposiciones temporales las personas interesadas en mostrar su obra, tiene las puertas abiertas en el Museo. Considerando que su exposición guarde alguna relación con los contenidos de la institución.

Los expositores plantean su idea y se encargan de proponer al Museo el tema, la propuesta curatorial, el montaje y la organización de su obra. En la actualidad Sergio Jiménez, Maestro en Artes Visuales y Plásticas expone su obra Dote. Conversando con él, afirmo que el Museo de Trajes con sus exposiciones temporales, ofrece un espacio abierto e inclusivo para que artistas desarrollen sus propuestas y visibilicen sus obras.

4.6.6. Conservación, restauración e inventario¹²

Esta área se encarga del cuidado de las piezas, condiciones de exhibición, almacenamiento y embalaje. Además, de lo concerniente al inventario, en el programa de Colecciones Colombianas del Ministerio de Cultura. (Museo de Trajes Regionales de Colombia, 2016)

El Plan Integrado de Conservación es el documento en el cual están planteados los programas y acciones que se deben considerar en la conservación de la colección del Museo de Trajes. Principalmente las acciones encaminadas a cumplir con este fin son:

- **Acciones de conservación preventiva:** consiste en acciones en las que se intervienen los espacios para crear las condiciones adecuadas con respecto a humedad, luz y temperatura.

- 1- El área de conservación hace revisiones diarias de las salas del Museo y los registra en una matriz denominada: Cuadros de revisión diaria.
- 2- Se emplean 8 deshumificadores para la extracción de humedad en las salas: Sala Trajes de Mestizaje (3 deshumificadores), 4 en cada una de las demás salas, y 1 en el área de reserva. En todas las salas hay sensores de luz. De igual manera se

¹² La información registrada en este apartado fue tomada del Informe Museo de Trajes (2016)

cuenta con dataloggers para medir la temperatura y humedad, un luxómetro para medir la luz y calentadores en caso de requerir subir la temperatura de las salas.

- 3- Las mediciones de luz realizadas por el Museo recomiendan no sobrepasar 50 lux por sala.
 - 4- El Museo cuenta con un plano general ubicado en la entrada de la sala 1. Cuenta con un Plan de emergencias y desastres.
 - 5- Plan de control de plagas, comprende la desinsectación anual, desinfecciones microbiológicas, fumigaciones y demás acciones periódicas de prevención.
 - 6- Plan de embalaje de la colección y contenedores: comprende la adquisición y confección de los elementos necesarios para guardar o exhibir las piezas en las mejores condiciones de conservación. Así como la adecuación de los espacios de reserva para trajes. Por la menor carga microbiológica las piezas se guardan en bolsas de tela quirúrgica.
- **Acciones de Conservación:** Son las acciones de conservación que se aplican directamente sobre el objeto buscando interrumpir o detener el deterioro presente, sin cambiar los valores del mismo. (Museo de Trajes, Plan Integrado de Conservación)
1. Rotación de la colección: Semestralmente las piezas exhibidas se llevan a reserva y se reemplazan por replicas de la colección.
 2. Soplado y aspirado: Junto con la rotación semestralmente se hace aspirado y soplado a las piezas que se retiran de las salas. Los trajes delicados se aspiran por el revés.
 3. Lavado en seco o húmedo: Cuando es necesario se realizan estas acciones de acuerdo a procedimientos establecidos por el Museo.
- **Acciones de Restauración:** acciones encaminadas a preservar y restaurar piezas de la colección del museo que así lo requieran, bien sean de exposición permanente, temporal, itinerante o la colección almacenada en depósito. Para este proceso se buscan personas de las comunidades a las que pertenecieron los objetos (miembro de comunidades indígenas, campesinas, artesanos) o restauradores profesionales.

En relación con los inventarios de la colección, el objetivo es identificar, cuantificar y catalogar la colección. Para ellos se cuenta con:

1. Inventario rápido: arroja el número total de piezas de la colección (2.688)
2. Registro: diligenciar en fichas de catalogación la información sobre la actual colección del museo y adicionar la adquisición de piezas. Se registra los inventarios por sala: piezas, soportes, fichas técnicas, vitrinas, equipos.
3. Inclusión de la colección en el Programa de Inventario de Colecciones Colombianas del Ministerio de Cultura de Colombia.

Las labores de aseo y mantenimiento de la Casa de los Derechos las realiza el equipo de mantenimiento de la Fundación Universidad de América.

4.7. Difusión y comunicación

4.7.1. Definición del público

En el Museo de Trajes la recepción y registro de público está constituida como el área que se encarga de recolectar los datos acerca del público visitante. Anualmente se proyectan metas mensuales diferenciadas, con base en las visitas del año anterior. Se establecen indicadores mensuales de visitas (visitas meta proyectado vs. Visitas logradas)

METAS PROYECTADAS Vs. VISITAS AL MUSEO

MES	AÑO 2016 META 29.000			AÑO 2017 META 29.000		
	proyección mensual	LOGRADO	%	proyección mensual	LOGRADO	%
ENERO	1.776	Cerrado	Cerrado	1.776	1.241	70%
FEBRERO	1.788	1.118	63%	1.788	1.809	101%
MARZO	2.418	2.172	90%	2.418	1.037	43%
ABRIL	3.040	2.878	95%	2.280	698	31%
MAYO	2.402	3.539	147%	2.497	1.482	59%
JUNIO	2.340	2.501	107%	2.435	2.239	92%
JULIO	2.600	2.786	107%	2.695	2.169	80%

AGOSTO	2.800	2.965	106%	2.895	2.291	79%
SEPTIEMBRE	3.200	1.752	55%	3.295	2.610	79%
OCTUBRE	2.348	2.545	108%	2.443		
NOVIEMBRE	2.138	1.214	57%	2.233		
DICIEMBRE	2.150	739	34%	2.245		
TOTAL	29.000	24.209	83%	29.000	15.576	54%

La meta proyectada para el año 2016 fue de 29.000 visitantes, logrando 24.209 visitantes. Para 2017 se estableció la misma meta que para el año anterior, según los datos de visitas mensuales hasta septiembre, 15.576 personas han visitado el museo, lo que indica que faltando tres meses para que culmine el año, solo se ha alcanzado el 54% de visitas en relación con la meta proyectada.

○ **ESTRATEGIAS**

Para captar público el Museo ha generado una serie de estrategias basadas en:

- Precio: Franja del medio día, precio especial, Cortesías, Aporte voluntario, Día Gratuito (Último viernes del mes), Días Especiales (Fecha memorables como son: Día Internacional de los Museos), Tarifa sábados. Tarifa especial estudiantes y docentes.
- Oferta: Alianza con Museos, Entidades públicas, 2X1, Aporte Voluntario. Y una mayor recepción de público en condición de discapacidad y poblaciones vulnerable.
- Contacto: Llamadas permanentes a Colegios, Fundaciones, Asociaciones, Cajas de Compensación etc., para ofrecer servicios de visitas, talleres, cursos y actividades e incluirlos en la base de datos del Museo. Invitación directa al público invitándolos a ingresar al Museo: turistas, colegios, grupos que hacen recorridos por el sector y demás personas que transitan frente al Museo.

Los tipos de visita y las estrategias empleadas por las 15.576 personas que han visitado el Museo de Trajes de enero a septiembre de 2017 son:

PAGO NORMAL DE BOLETERÍA

TIPO DE VISITA	VISITANTES
Didáctica	136
Guiada	2
Taller	164
Libre	564
TOTAL	866

Estos 3 tipos de visita generalmente son programados y corresponden a personas que asisten en grupos y pagan boletería.

ESTRATEGÍA	VISITANTES
2 X 1 (\$1.000 2 visitantes)	685
Tarifa sábados (\$1.000)	1.645
Aporte voluntario	54
Cortesía (colegios, fundaciones – población vulnerable)	4.681
Ultimo viernes mes (gratis)	2.096
Mediodía	726
Precio especial	4.293
Ruta sexta (vistan 3 museos por \$1.000)	530
TOTAL	14.710

Los datos muestran que las estrategias que ha empleado el Museo atraen más público que la venta habitual de boletería. Se considera que esto se debe a que las estrategias han disminuido el precio de boletería, teniendo en cuenta que las visitas programadas (taller, didáctica y guiada) oscilan entre \$4.000 y \$10.000

○ REGISTRO DE VISITANTES

El visitante al ingresar al Museo deja sus datos en la carpeta denominada Registro Diario de Visitante (no todos los visitantes registran sus datos teniendo en cuenta es una acción voluntaria).

Dicha carpeta esta ubicada en la Recepción del Museo. Se realiza una clasificación de la información recopilada y se extraen los siguientes datos en un formato de Registro de Visitante

- **LA PROCEDENCIA:** Los habitantes de Bogotá son los visitantes que más recurren al museo, especialmente de las localidades del sur y centro de la capital, seguidos de visitantes provenientes de ciudades principales de Colombia, y de extranjeros, específicamente provenientes de países de América.

PROCEDENCIA		
VISITANTE	VISITANTES	%
LOCAL	1059	71%
NACIONAL	325	22%
EXTRANJERO	116	8%
TOTAL	1500	100%

- **EL GÉNERO:** En relación con el género que asistió al Museo de Trajes en el año 2017, las estadísticas muestran que 57% de los visitantes son mujeres, similar a los datos del año 2016 que registraron que el 55% de los visitantes de ese año eran mujeres.

DATOS POR GENERO – 3° TRIMESTRE 17		
GENERO	CANTIDAD	PORCENTAJE
FEMENINO	861	57%
MASCULINO	629	42%
Comunidad LGBTI	10	1%
TOTAL	1500	100%

- **LA EDAD:** Los datos de registro por edad indican que el público que más visita el Museo es el adulto y joven. Así mismo los niños representan una cuarta parte del total de visitantes.

DATOS POR RANGO DE EDAD - 3° TRIMESTRE 17		
RANGO	CANTIDAD	PORCENTAJE
ADULTO	681	45%
JOVEN	491	33%
ADULTO MAYOR	74	5%
NIÑO	254	17%
TOTAL	1500	100%

○ **ENCUESTAS**

Ahora bien, para registrar y evaluar los servicios del Museo, se han creado las siguientes encuestas de satisfacción y expectativas en relación con la exposición permanente y las actividades del museo:

- Encuesta de atención al cliente
- Encuesta pieza de interés
- Encuesta de niños
- Encuesta exposición temporal
- Libro o bitácora de visitantes y comentarios.

El Museo estableció como meta la realización de mínimo 35 encuestas mensuales de cada tipo.

Así mismo, el Museo cuenta con el buzón de comentarios y sugerencias como herramienta para conocer los comentarios de los visitantes sobre el museo. El buzón se mantiene durante todo el año y demuestra que el público lo asume en buenos términos como una herramienta de mejora continua, el cual es evaluado para seguimiento, control y acciones correctivas y preventivas. (Museo de Trajes, 2016)

Los principales resultados de las encuestas en el primer semestre de 2017 son:

1- **Atención al cliente:** se aplicaron 293 encuestas preguntando principalmente:

¿Cómo se enteró de la existencia del Museo?	Respuesta	%
Redes sociales/ página web	93	32%
Plan Turístico	47	16%
Recomendación	44	15%
Actividad Académica	34	12%
Casualidad	75	25%
TOTAL	293	100%

¿Motivo principal de la visita al Museo?	Respuesta	%	Opinión general de la visita	Respuesta	%
Actividad Académica	83	28%	Excelente	293	100%
Turismo	61	21%	Buena		
Actividad Cultural	31	11%	Regular		
Curiosidad	118	40%	Mala		
TOTAL	293	100%	TOTAL	293	100%

¿Cual Sala le llamo más la atención?	Respuesta	%	¿Cuántas veces ha visitado el Museo?	Respuesta	%	
Mestizaje	87	30%	El Museo recibe visitantes por motivo de actividades académicas, turismo y actividad cultural, sin embargo el motivo de visita: curiosidad, motivo al 40% de personas encuestadas. En general la opinión de la visita es excelente, las salas que más llamaron la atención de los encuestados son la de trajes de mestizaje y la de comunidades indígenas. El 95% de encuestados es la primera vez que visitan el Museo de Trajes.	Primera vez	278	95%
Prehispánica	36	12%		Dos veces	15	5%
Tradiciones Textiles	41	14%		Más de dos veces		
Manos que no descansan	27	9%		TOTAL	293	100%
Comunidades Indígenas	96	33%				
Traje Europeo	6	2%				
TOTAL	293	100%				

El Museo recibe visitantes por motivo de actividades académicas, turismo y actividad cultural, sin embargo el motivo de visita: curiosidad, motivo al 40% de personas encuestadas. En general la opinión de la visita es excelente, las salas que más llamaron la atención de los encuestados son la de trajes de mestizaje y la de comunidades indígenas. El 95% de encuestados es la primera vez que visitan el Museo de Trajes.

2- **Pieza de interés:** En el primer semestre de 2017 se realizaron 233 encuestas que dieron como resultados:

¿Supo de la Pieza de Interés?	Respuesta	%
SI	131	56%
NO	102	44%
TOTAL	233	100%

3-
ncu

esta para niños: En el primer semestre de 2017 se realizaron

85 encuestas a niños que dieron como resultados:

Comentario	Respuesta	%
No está resaltada	21	9%
Letrero muy pequeño	24	15%
Más publicidad	99	42%
Carteles informativos	51	22%
Iluminación Vitrina de Interés	28	12%
TOTAL	233	100%

Visitas Museos	Respuesta	%
SI	22	26%
NO	63	74%
TOTAL	85	100%
¿Por qué?	Respuesta	%
Son interesantes	10	12%
Actividad del Colegio	75	88%
Por conocer		
Por curiosidad		
TOTAL	85	100%

¿Por qué viniste?	Respuesta	%
Son bonitos	4	5%
Por tareas	65	76%
Por aprender	6	7%
Me gusta visitar Museos	4	5%
Por curiosidad	6	7%
TOTAL	85	100%
¿Qué te gusto?	Respuesta	%
Todo	14	16%
Trajes Campesinos	24	28%
Trajes Indígenas	43	51%
La casa	4	5%
TOTAL	85	100%
¿Qué quisieras encontrar?	Respuesta	%
Esqueletos Indígenas	6	7%
Más vestidos (Indígenas)	21	25%
Venta de comida	12	14%
Juegos Interactivos	46	54%
TOTAL	85	100%

- 4- **Encuesta exposiciones temporales** se registran a los resultados de las encuestas realizadas para 4 exposiciones temporales llevadas a cabo en lo corrido del 2017.

EXPOSICIÓN/ PREGUNTA	Encuesta Exposición Temporal (TULU Pierre Redon)		Encuesta Exposición Temporal (5 REINOS)		KKRA (Carnaval de Negros y Blancos de Pasto)		Tekesuka (Acercamiento a la memoria desde lo Ancestral)	
	Respuesta	%	Respuesta	%	Respuesta	%	Respuesta	%
Conocía acerca del tema de la Exposición								
SI	1	3%			52	58%		
NO	33	97%	75	100%	37	42%	26	100%
TOTAL	34	100%	75	100%	89	100%	26	100%
Lleno sus expectativas la Exposición								
SI	32	94%	71	95%	89	100%	17	65%
NO	2	6%	4	5%			9	35%
TOTAL	34	100%	75	100%	89	100%	26	100%
¿POR QUÉ?	Respuesta	%	Respuesta	%	Respuesta	%	Respuesta	%

Adquirió conocimiento	19	55%	38	51%	54	61%	13	50%
Interesante	8	24%	21	28%	22	25%	7	27%
Tengo conocimiento	1	3%			5	6%		
Proceso del cabello	5	15%	16	21%	8	9%	6	23%
Falta información	1	3%						
TOTAL	34	100%	75	100%	89	100%	26	100%
Por cual medio se entero de la Exposición	Respuesta	%	Respuesta	%	Respuesta	%	Respuesta	%
Redes Sociales/Página Web	4	12%	18	24%	31	35%	9	35%
Casualidad	26	76%	46	61%	36	40%	14	54%
Guía Turística					6	7%		
Recomendación	4	12%	11	15%	16	18%	3	11%
TOTAL	34	100%	75	100%	89	100%	26	100%
Deje su comentario acerca de la exposición	Respuesta	%	Respuesta	%	Respuesta	%	Respuesta	%
Interesante	12	35%	26	35%	42	47%	5	19%
Falta más información	2	6%	16	21%	7	8%	10	38%
Maravilloso	14	41%	14	19%	28	31%	5	19%
Tema novedoso	6	18%	19	25%	12	13%	6	23%
TOTAL	34	100%	75	100%	89	100%	26	100%

En consideración con las encuestas a públicos implementadas en el Museo de Trajes, se considera apropiada y pertinente su realización, sin embargo, en relación con el total de visitantes que el Museo acoge anualmente, la proporción de encuestas realizadas (3%) es muy baja, por lo cual no se pueden considerar únicamente estas respuestas para en dado caso implementar cambios en el Museo. Se aconseja ampliar el número de encuestas en caso de que el museo quiera llevar a cabo modificaciones en sus actividades o exposiciones.

4.7.2. Servicios

○ VISITAS

- Visita didáctica: Visita con duración 1 hora. La visita didáctica es el acompañamiento que se realiza a un grupo que ha hecho previa reservación, incluye el uso de varias fibras para el fortalecimiento de la visita.

- Visita Taller: Visita con duración 2 horas. Con previa reservación para grupo, estudiantes, docentes e instituciones. En este recorrido los visitantes pueden disfrutar de un taller, donde de manera didáctica los participantes realizan un trabajo manual.

○ **ACTIVIDADES**¹³

Las actividades que plantea el Museo, buscan construir un museo vivo que permita acercarse a las personas que elaboran los trajes, a miembros de comunidades, a público en general a través de:

- Visita de sensibilización para docentes. (Previa reservación)
- Charlas realizadas por miembros de comunidades indígenas, o personas idóneas, sobre temas afines a la colección. (Entrada libre)
 - Capacitación en técnicas de tejido y otros oficios tradicionales. (Costo según la actividad)
 - Pieza de interés (Trimestral)
 - Exposiciones temporales (Tarifa general)
- Salidas y Encuentros pedagógicos (Actividad interna del Museo)
- Exposición Itinerante: Las miniaturas- Trajes campesinos. (Previa reservación)
- Conversatorios: Es un espacio que permite el intercambio de ideas, el cual se construye a través del diálogo donde se trata un tema relacionado con el museo y la participación de los asistentes. (Entrada libre)
- Cursos de tejidos (Costo según la actividad)
- Demostraciones manuales. (Entrada libre)
- Venta de elementos (tienda): En la recepción del Museo se venden objetos al público, como réplicas de la colección de las salas, objetos elaborados con técnicas de tejidos indígenas y accesorios. Así mismo se venden postales que hacen referencia a la colección que se encuentra en las salas de comunidades campesinas y a rituales indígenas y libros de investigaciones llevadas a cabo en el Museo.

4.7.3. Programación de actividades

○ **PIEZA DE INTERÉS**

¹³ Tomado de Museo de Trajes, <http://museodetrajes.com.co/actividades-y-servicios/>

Se elige una pieza que es expuesta en la recepción del Museo, como introducción a la exposición permanente y temporal del Museo. Actualmente la pieza de interés del Museo es El Chumbe.

EL CHUMBE



PERÍODO	TEMA
Noviembre 2016 – Febrero 2017	La representación del Ave, Símbolo del dios Sua
Marzo – Agosto 2017	El Bordado
Septiembre – Diciembre 2017	El Chumbe

Ilustración 25. Fotografía pieza de interés, septiembre 2017.

○ EXPOSICIONES TEMPORALES

Las exposiciones temporales del Museo de Traje se han establecido como propuestas novedosas realizadas por artistas, colectivos, estudiantes, en torno a dar a conocer a los visitantes sus obras que tienen que ver con temas relacionados con el traje, la cultura de diversas comunidades que habitan territorios del mundo, la moda, la historia del vestuario, entre otros.

Las exposiciones temporales se llevan a cabo en el espacio del segundo piso del Museo destinada para esta función. En lo corrido del año 2017 se han presentado las siguientes exposiciones:

1. Enero 9 a enero 30: Tülü: El tiempo en una alfombra

Expositor: Pierre Redon



Fuente: pagina web Museo de Trajes.

Instalación cartográfica

Exposición asociada a una creación musical inspirados en la filosofía y la técnica de fabricación de la alfombra nómada turca *tülü*.

La instalación cartográfica consiste en la realización de una alfombra (*tülü*) con cabellos donados por los visitantes de la exposición y en dibujos en torno al tema del nacimiento. Cada mecha de cabello se teje sobre capas de pastor que representan los continentes. El resultado es un Tülü que representa el mapamundi, situando las mechass de cabello en el lugar de nacimiento de cada donador.

2. Febrero 6 a abril 6: 5 Reinos

Expositor: Andrea Borrero



Exploración artística con fibras naturales de oveja, alpaca, seda, lino, bambú y otros.

Fuente: pagina web Museo de Trajes.

La exposición por medio de contenedores de distintos tamaños, y colgantes abiertos sobre estos, representa la idea de objetos que reciben, objetos que dan y cuadros elaborados en fieltro con estampado natural y bordados. Los 5 Reinos se refieren al reino animal, vegetal, mineral, humano y divino. Todos los reinos con los que está elaborada la obra.

3. Abril 20 a junio 30: Kkara

Expositor: Dayra Benavides



Trajes y esculturas movibles con retazos de textiles y papel Maché.

Fuente: pagina web Museo de Trajes.

KKARA “es una muestra artística compuesta por NUNA RAYMI Y MUJU, dos seres andinos y fantásticos del carnaval de negros y blancos de Pasto, al sur de Colombia, en donde la máscara, el disfraz y la danza se convierten en la otra dermis para dar a luz la vida de cada personaje” (Museo de Trajes).

4. Julio 8 a agosto 25: Tekesuka: acercamiento a la memoria desde lo ancestral

Expositor: Laura Milena Arizmendi



Piezas elaboradas con hilo, tocados y grabados.

La exposición tiene como finalidad ofrecer un espacio de reflexión y reivindicación con el pasado de la cultura muisca.

Fuente: pagina web Museo de Trajes.

Tekesuta se divide en *Moque*, aspecto colectivo y, *Sinapsis Etnográfica*, aspecto personal. El primero intenta evidenciar el trabajo hecho por los Muisca a través de tocados y grabado, el segundo propone una reinterpretación personal sobre la cultura Muisca.

5. Septiembre 5 a octubre 31: DOTE

Expositor: Sergio Jiménez



Escultura con piel de ganado. Elementos de la cultura Wayuu.

DOTE es una exposición que representa los lazos y obligaciones entre familias contrayentes de matrimonio en la cultura del pueblo wayuu (península Guajira colombo-venezolana). La dote incluye mínimo 50 chivos; ganado, collares y dinero.

○ PROGRAMACIÓN MENSUAL

Mensualmente el Museo de Trajes programa actividades para atraer a distintos públicos e invitarlos a participar en conversatorios, conciertos, visitas temáticas y especializadas, talleres, presentaciones de danza, recitales. A continuación se presentan las actividades realizadas por el Museo en el año 2017 y 2016, la fecha de realización, la tipología y la cantidad de público asistente.

AÑO 2017				
#	MES	ACTIVIDAD	TEMA	ASISTENTES
1	Febrero	Conversatorio	Valuación de Joyas Estimorum	21
2	Febrero	Música	Grupo Taki Suyu Comunidad Inga	46
3	Marzo	Concierto	Violín y piano	11
4	Marzo	Conversatorio	La lana en Colombia y su proceso	15
5	Abril	Conversatorio	Reflexión sobre el entendimiento de la Madre Tierra	25
6	Abril	Conversatorio	Los textiles procesos de producción y contaminación de la tierra	15
7	Abril	Conversatorio	Significado de la simbología de los Chumbes en la comunidad Inga	10
8	mayo	Visita especializada por Museo de Trajes, Museo Arqueológico Casa del Márquez de San Jorge y Museo Santa Clara	Museos e historias controvertidas: lo femenino desde el periodo prehispánico hasta el s.XIX,	21
9	mayo	Visita temática	Circuito por la cultura indígena guna en el Museo de Trajes y la exposición temporal Molas del Museo del Oro	15
10	mayo	Conversatorio	El cuerpo es una fiesta	15
11	mayo	Danza	Afro en el Museo de Trajes	30
12	junio	Danza	Alma folclórica	20
13	junio	Visita temática	Iniciación al bordado	27
14	junio	Música	Música Latinoamericana	70
15	julio	Visita didáctica	Que las palabras no se las lleve el viento	31
16	julio	Conversatorio	La Cestería	27
17	agosto	Muestra de Casas Decorativas	Cumpleaños 479 de Santafé de Bogotá	
18	agosto	Danza	Cumpleaños 479 de Santafé de Bogotá	25
19	agosto	Conversatorio	Ropa y Joyas para decencia de dicha de mi esposa. Los vestidos de las dotes Santafé 1751 -1807	42
20	septiembre	Conversatorio	San Pacho Patrimonio Inmaterial de la Nación	25
21	septiembre	Visita temática	Semana Santa de Popayán La Ñapanga	16
22	septiembre	Conversatorio	Modernidad y Cristianismo en occidente: ¿permanencias medievales en tiempos seculares?	85
23	octubre	Danza	Zoomorfo	40
AÑO 2016				
#	MES	ACTIVIDAD	TEMA	
1	febrero	Conversatorio	Tintes Naturales	
2	marzo	Conversatorio taller	Día del agua	
3	abril	Demostración	Experiencia del café	

4	abril	Conversatorio taller	Día de la tierra, La Customización
5	abril	Concierto	Concierto de Violín
6	mayo	Visitas comentadas	Las Tres Casas: Casa del Márquez de San Jorge, Casa de las Aulas y Casa de la Imprenta.
7	mayo	Concierto	Piano
8	junio	Presentación de danza	Danza del Atlántico
9	junio	Presentación de danza	Danza del Pacífico
10	junio	Conversatorio	Semillero Tejidos Ancestrales
11	junio	Taller	Tramar en el telar vertical
12	Junio	Conversatorio	El vestido en las mujeres y hombres travestis: casos de la ciudad de Bogotá y Medellín
13	julio	Conversatorio Teórico – Práctico	El Telar de Horqueta
14	julio	Conversatorio Teórico – Práctico	Los oficios Muiscas
15	agosto	Conversatorio	La importancia cultural del Traje o vestimenta para el pueblo Arahuaco en relación con los diseños y figuras
16	agosto	Taller	Encuentro de Maestros y aprendices del crochet
17	septiembre	Conversatorio	Demostración Tejido Comunidad Kankuamo
18	septiembre	Visita comentada	Museo de Trajes
19	septiembre	Conversatorio	Arquetipos ancestrales una opción de producción limpia.
20	octubre	Conversatorio Taller	Arquitectura portables desde geometrías básicas
21	octubre	Conversatorio Taller	Encuentro y conversatorio de diseñadores marginales código recuperación de materiales ancestrales
22	noviembre	Conversatorio	El traje en las sociedades prehispánicas
23	noviembre	Recital	Recital de viola y piano
24	noviembre	Conversatorio	Tejido el arte de todos los tiempos
25	diciembre	Presentación danza y música	Ritmos predominantes del pacífico
26	diciembre	Concierto	Concierto de piano

○ EXPOSICIONES EFIMERAS

Consisten en exposiciones de corta duración alternativas a las exposiciones temporales, que consisten en muestras multimedia u objetuales sobre temas relacionados con el traje, llevadas a cabo por investigadores. La exposición es el resultado de investigaciones publicadas en la página web del Museo.

4.7.4. Comunicación

○ IMAGEN INSTITUCIONAL

El conjunto de elementos que identifican y distinguen al Museo de Trajes son:

- **Logo:** El logotipo del Museo de Trajes es diseñado de acuerdo a la misión institucional. El hilo y la aguja hacen referencia a elementos asociados con el

tema del traje, principal interés del museo. La tipografía del logo es legible y sencilla, proporcionándole seriedad.

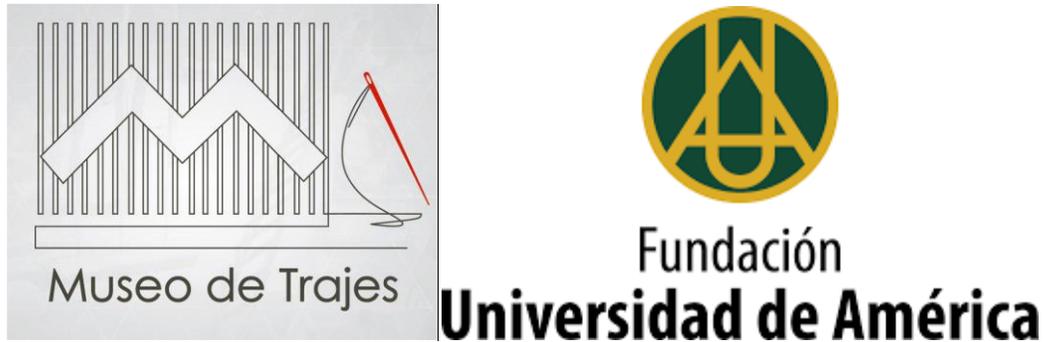
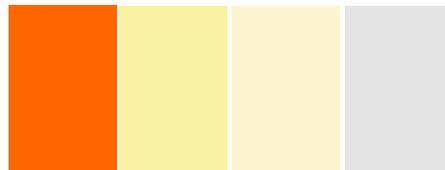


Ilustración 26. Logotipo Museo de Traje y Fundación Universidad de América

De igual manera, como el Museo es una dependencia de la Fundación Universidad de América la imagen del Museo de Trajes, siempre está acompañada del logo de esta institución.

- **Colores institucionales:** En relación con la imagen del Museo en los medios impresos y en los medios digitales, se infiere que la paleta de color del Museo es:



El color naranja sugiere frescura.

- o **POLÍTICA DE DIFUSIÓN:**

La labor del área de difusión y medios del Museo de Trajes se enmarca principalmente en la estructuración de bases de datos y en la difusión de contenidos. La información del Museo de Trajes se difunde para público interno: comunidad universitaria, y público externo.

La estructuración de base de datos consiste en la elaboración de una matriz con información sobre los públicos del Museo para contactarse por medio de correo electrónico y redes sociales, la base de datos incluye clientes internos, que corresponden a trabajadores del Museo, docentes, directivos, estudiantes, familiares vinculados a la

Universidad de América; clientes externos que corresponde a turistas, museos, universidades, colegios, escuelas de diseño, asociaciones, fundaciones, organizaciones culturales, agencias de turismo, cajas de compensación familiar, comunidades indígenas, entre otros públicos que recurren al institución; y clientes potenciales que se refiere a agencias de viajes, embajadas, empresarios, museos internacionales, artistas y diseñadores de moda, minorías étnicas, trabajadores de entidades financieras e investigadores.

La difusión de contenidos hace referencia a la divulgación por medios de las programaciones, actividades, exposiciones e invitaciones del Museo. El área de difusión mensualmente envía correos electrónicos a los clientes internos y externos de la programación de actividades entregada por el área de educación. De igual manera se difunde la información por medio de la página web y las redes sociales. En la página se publican fotografías de las actividades realizadas por el Museo, así como algunas noticias de interés para los públicos. Esta información se envía a portales que replican la información a nivel nacional e internacional, como ICOM, Museo Nacional y Museo Data.

Se emplea la fachada del Museo para colgar afiches de exposiciones temporales.

Otros medios que se buscan para divulgar información son radio, televisión, prensa y revistas, para lo cual también hay una base de datos. Se ha trabajado con la Emisora de La Candelaria. Eventualmente revistas interesadas en las temáticas del Museo, publican artículos de interés.

La difusión es peramente en medios virtuales y físicos. Los pasantes del SENA que se encuentran vinculados con el Museo entregan volantes por espacios del sector aledaños al Museo para atraer visitantes.

Con respecto al envío de correos, se hace uso de la herramienta MailChimp, que permite enviar correos masivos, modificando y creando plantillas. De igual manera se puede hacer seguimiento a la cantidad de mails se entregados y leídos.

- **RELACIONES PÚBLICAS**

El Museo de Trajes ha establecido vínculos con otras instituciones museales, con quienes trabaja en el establecimiento de propuestas pedagógicas para los públicos.

Principalmente son: el Museo Colonial, el Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge, Museo del Oro y el Instituto Caro y Cuervo. Igualmente se han generado proyectos de manera mancomunada con: los Museos de La Candelaria, Zona C, Clúster de La Candelaria, La Universidad CUN, ASAB, Oficina de Sueños, Instituto Distrital de Turismo (IDT), Universidad Pedagógica de Colombia (UPN), Escuela de Artes y Letras, Escuela Arturo Tejada.

El Museo de Trajes cuenta con personal de apoyo que colabora con las funciones de la institución, así como con investigaciones, actividades y exposiciones, principalmente se han vinculado pasantes del SENA, Universidad Autónoma, Universidad Nacional, Universidad Externado. Se ha trabajado con estudiantes de historia en el planteamiento y desarrollo de proyectos para los públicos, como la formulación de un guion general que se pueda llevar a audio guía. También se cuenta con el apoyo de la Escuela de Artes y Letras para el diseño de pendones y exposiciones.

○ **PROGRAMACIÓN MENSUAL**

Como se mencionó atrás el Museo de Trajes mensualmente plantea una programación de actividades que difunde por medios físicos y virtuales.

La programación la diseña Alexandra Solano y contiene información sobre:

- Exposición temporal
- Presentaciones de danza, conciertos o demás actividades
- Conversatorios
- Jornadas o eventos especiales
- Talleres
- Pieza de interés

Se especifican fechas, horarios, tipo entrada (entrada libre, inscripción). Se menciona dirección y teléfonos del Museo. Falta anotar el correo electrónico institucional en caso de que las personas prefieran contactarse por ese medio.

Ilustración 27. Programación mensual impresa, septiembre de 2017.

Ilustración 28. Programación mensual virtual, septiembre de 2017.

○ **CARTELERA, PENDONES, APOYOS AUDIOVISUALES DEL MUSEO:**

El Museo de Trajes a través de su cartelera interna difunde información relacionada con las programaciones mensuales. Así mismo en las carteleras informativas de la Universidad de América se presenta información sobre el Museo y sus actividades.

- **Carteleras y pantalla interna :**



Ilustración 29. Fotografía de la cartelera interna, Museo de Trajes, 2017.

- **Pendones externos**

Los pendones externos del Museo son la imagen institucional para los transeúntes., por lo cual, las obras en la casa Manuelita Sáenz dificultan la visibilidad del pendón principal que anuncia el nombre del Museo. El pendón que anuncia la exposición temporal es más visible pero debiese hacer mayor énfasis en el nombre del museo para ubicar a las personas e informarles que el Museo de Trajes está ubicado ahí, ya que es recurrente que las personas que transitan por la calle 10 se acerquen a recepción a preguntar que queda en esa casa.



Ilustración 30. Pendones externos Museo de Trajes, septiembre de 2017.

○ **MEDIOS DIGITALES:**

- **PÁGINA WEB**

Por medio de la página web las personas interesadas en conocer el Museo de Trajes pueden acceder a información general del museo, servicios y actividades que presta el Museo, información sobre la colección, las investigaciones iniciales y de apoyo del Museo, las salas de exposición permanente, las exposiciones temporales, efímeras e itinerantes, la programación mensual de actividades a realizar, la sede. De igual manera en la página web se brinda información de contacto con la institución, como teléfonos,

correo electrónico, dirección de la casa, horarios de visita, costos, boletería y redes sociales.

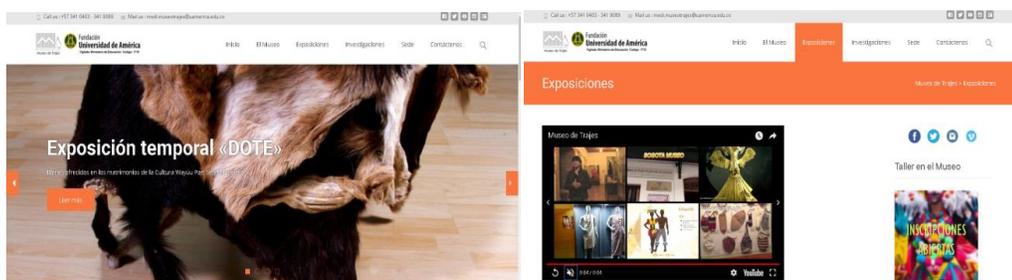


Ilustración 31. Imagen pagina web Museo de Trajes.

Por medio de la página web las personas interesadas en conocer el Museo de Trajes pueden acceder a información general del museo, servicios y actividades que presta el Museo, información sobre la colección, las investigaciones iniciales y de apoyo del Museo, las salas de exposición permanente, las exposiciones temporales, efímeras e itinerantes, la programación mensual de actividades a realizar, la sede. De igual manera en la página web se brinda información de contacto con la institución, como teléfonos, correo electrónico, dirección de la casa, horarios de visita, costos, boletería y redes sociales.

Esta herramienta es fundamental para el Museo en primer lugar porque cuenta con un dominio propio que da un nombre único que identifica el sitio web y en segundo lugar porque es un canal de información que se mantiene actualizado y por lo tanto es una herramienta útil para las personas.

- REDES SOCIALES:

Twitter: La cuenta de Twitter del Museo de Trajes [@museotrajes](https://twitter.com/museotrajes) se emplea para difundir información sobre eventos y programaciones del Museo. En promedio mensualmente se generan 15 tweets, cuenta con 939 seguidores. Se recomienda aumentar el número de tweets, Retweets e interacciones y el empleo de hashtags para conseguir más seguidores.

Facebook: El facebook del Museo de Trajes es un canal de información que permite interactuar con las personas, así como recibir comentarios sobre la institución y sus actividades. Es la red social que más mueve público por lo que se debe dar énfasis en invitar y promover a las personas por medio de incentivos a que asistan al Museo.

Instagram, YouTube y Vimeo: Finalmente Instagram, YouTube y Vimeo son las redes sociales en las cuales el Museo tiene menos presencia. Las dos últimos debido a que resulta más difícil generar contenidos audiovisuales. Instagram se maneja eventualmente, y se comparten los mismos contenidos que en Facebook y Twitter.

5. Consideraciones finales

Después de detallar y analizar cada área del Museo de Trajes, a continuación presento las principales consideraciones críticas. En primer lugar, indagaré sobre la relación del Museo con la Fundación Universidad de América, en el marco de las particularidades de los museos universitarios, su sentido y función, así como sus problemáticas y contextos particulares.

En segundo lugar presentaré las consideraciones puntuales que se infirieron después de realizado el trabajo de estancia en el Museo, principalmente en lo relativo a aspectos de su organización, exposición, museografía y su labor educativa y comunicativa.

GESTIÓN DE MUSEOS UNIVERSITARIOS: EL CASO DEL MUSEO DE TRAJES DE BOGOTÁ

Los museos universitarios son instituciones asociadas a universidades o instituciones de educación superior bien sean de carácter público o privado que tienen a cargo la protección de un patrimonio específico. El Museo de Trajes desde su fundación, en 1975, se constituyó como dependencia de la Fundación Universidad de América.

Inicialmente la Universidad se fundó con un carácter inclusivo y democrático, tendiente a favorecer y ofrecer a personas de bajos recursos la oportunidad de educarse. De igual manera la Universidad se interesó por el patrimonio, motivo por el cual adquirió inmuebles de alto valor cultural en el centro de Bogotá. Edith Jiménez, precursora del Museo, y Santiago Muñoz, su esposo, contribuyeron a la fundación de la Universidad, lo que propició la creación del Museo de Trajes como dependencia de esta institución educativa.

Con el tiempo se consolidaron ciertas facultades y carreras en la universidad, principalmente las ingenierías, ciencias administrativas, económicas, y arquitectura. El carácter humanista de los precursores de la institución fue sustituido por los intereses de estas facultades, lo que propició que las relaciones del Museo con la Universidad se diluyeran y quedaran limitadas al ámbito administrativo.

Tras la muerte de Edith Jiménez, María del Pilar Muñoz, su hija, quedó a cargo de la dirección del Museo. Con su labor el Museo se ha consolidado como una organización que adopta una visión empresarial, con el fin de definir, planificar y proyectar sus objetivos, funciones y estructura. Este trabajo ha favorecido la participación del Museo en procesos de acreditación, lo que a su vez ha incidido en su reconocimiento por parte de la Universidad.

El Museo genera informes a la Universidad con el fin de mostrar sus resultados e incidir en su reconocimiento como dependencia. Por su parte, la Universidad le interesa el Museo en tanto favorece sus procesos de acreditación, dado que como dependencia muestra datos de actividades que se realizan hacia un público externo, lo que favorece su puntuación en estos procesos. En ese sentido, las relaciones institucionales principalmente se enmarcan en procesos administrativos, acreditaciones, y sostenimiento económico.

La financiación del Museo proviene directa y casi exclusivamente de la Universidad, mediante asignaciones mensuales fijas. Así mismo, los fondos patrimoniales, como la Casa de los Derechos, la Casa Candelaria y la Casa Manuela Sáenz, las nominas, los pagos de mantenimiento, servicios públicos, y demás costos fijos son cubiertos por la Universidad. En relación con los recursos que genera el Museo por su actividad, existe autonomía para su uso, aun cuando representan aproximadamente el 5% de sus ingresos. Los recursos que genera el Museo de Trajes principalmente provienen de la venta de boletería, y de la venta de servicios de carácter comercial, como objetos de la tienda, así como de exposiciones itinerantes, libros y talleres.

La relación del Museo de Trajes con la Universidad, se sostiene y argumenta por intereses económicos, que aun cuando favorecen al Museo, dado que le brindan estabilidad y protección económica, no reconocen la potencialidad del museo como

institución que gestiona el patrimonio, y tiene un rol educativo, cultural e histórico tanto para la comunidad universitaria como para el público externo.

Dado que los museos universitarios, en esencia están vinculados a las universidades, “en lo que toca al modelo basado en los negocios y la mercadotecnia, en el Siglo XXI, más vale que nos familiaricemos [los museos universitarios] con las tablas, los esquemas y las gráficas para convencer a aquellos que controlan el dinero de que sabemos lo que estamos haciendo con él” (Aldona, 2011).

Revisando a Aldona (2011), los museos universitarios adquirieron reconocimiento hasta el año 2000, a partir de un congreso realizado en París sobre “Administración de Museo Universitarios”, donde participaron muchos de los miembros de lo que hoy es la UMAC-Comité internacional para los museos y las colecciones universitarias, del ICOM. En dicho congreso, pocos autores hablaban del tema de administración, debido a su renuencia a adoptar modelos de visión de negocios. Sin embargo, es sabido que un museo no está por fuera de las dinámicas económicas, y un museo universitario aun cuando está al amparo de una institución académica, tiene que gestionar su valor (cultural, patrimonial, simbólico, educativo, comercial) tanto para la comunidad universitaria como para la comunidad externa.

Al respecto, Peter Stanbury (2013) afirma:

“Si bien las colecciones de las universidades forman parte integrante del patrimonio nacional e internacional, los museos universitarios no suelen recibir sustanciosos fondos y tienen que buscar ingresos adicionales al igual que el resto de los museos. Sin embargo, su mantenimiento es responsabilidad exclusiva del sector académico. Las universidades en su conjunto aceptan esta situación y mantienen las colecciones en nombre de todos nosotros. (Tirrell, 2003)

Los museos universitarios en esencia son instituciones al servicio público sin fines lucrativos, que al pertenecer a una universidad generan lazos de formación y colaboración académica que favorecen y potencian su rol como instituciones culturales que enriquecen a través de sus colecciones la experiencia de cada visitante, a su vez que les brinda un espacio de conocimiento, dialogo, intercambio, oportunidad, acceso y retorno cultural. Por lo cual, para Dominique Ferriot “las

colecciones universitarias deben ayudar a enriquecer la experiencia de cada visitante, en vez de ser utilizadas de forma estática con el principal objetivo de contribuir al prestigio institucional” (Tirrell, 2003, pág. 3)

La afirmación de Ferriot en (Tirrell, 2013), refleja el caso de la Universidad de América, que más allá de reconocer la función social del Museo de Trajes, lo concibe como una dependencia que contribuye a sostener su prestigio a través de aumentar su nivel de calificación institucional.

Así mismo, esta relación es particular, en tanto como se mencionó antes, se enmarca en un trato administrativo, que supera los fines del museo. Es decir, dado que la comunidad universitaria tiene un carácter académico guiado hacia la formación en ciencias económicas y administrativas, mientras por su parte el Museo de Trajes plantea una visión antropología, etnográfica y cultural asociada al diálogo entre el pasado, presente y futuro del traje en Colombia, pareciera que las temáticas e intereses de ambos van en contravía, en tanto la institución educativa desarrolla sus investigaciones, programaciones, currículos académicos, entre otros, en torno al fortalecimiento de sus áreas educativas, mientras por su parte el Museo es autónomo en sus labores y funciona desligado de las dinámicas académicas de la institución educativa, buscando sus públicos, generando sus exposiciones y finalmente justificando sus acciones a fin de obtener recursos económicos de la Universidad. Dicha dependencia y la baja posibilidad de generar recursos propios que tengan un impacto en su presupuesto, hace que el Museo tenga pocas oportunidades de ampliar los recursos para llevar a cabo proyectos expositivos, o invertir en publicidad, remodelaciones museográficas, adquisiciones, ampliación de personal, entre otros.

Empero, ¿Qué alternativas tiene el Museo de Trajes? ¿Habría que cortar la relación con la Universidad, o habría que mantener el mecenazgo? Dado que el Museo de Trajes se ha constituido en su mandato, organización y gestión, como un museo patrimonio de una familia ¿Cómo puede proyectarse al futuro en cuanto a su mandato?, ¿Su colección y función social pueden soslayar las dificultades que supone tener una relación meramente administrativa con la Universidad?

Aun cuando no pretendo responder definitivamente estas cuestiones, dado que mis consideraciones son realizadas a partir de observaciones realizadas en la institución durante el trabajo de estancia, aporto a continuación algunas reflexiones que espero susciten algunas alternativas:

Considero el Museo de Trajes tiene el potencial para buscar fuentes de financiación que le permitan generar recursos para financiar aquellas actividades, proyectos o programas que están pendientes de realizar por restricciones económicas, sin que ello implique necesariamente acabar con las relaciones con la Universidad. En épocas en la que los museos presentan grandes dificultades por obtener recursos que garanticen su continuidad y funcionamiento, el Museo de Trajes tiene la oportunidad de estar amparado financieramente por una Universidad.

Para Smith (2011),

“siempre habrá una tensión dentro de la universidad respecto a la asignación de recursos. Esta tensión puede aumentar o disminuir dependiendo del lugar que ocupa el museo en la institución a la que pertenece, pero nunca se eliminará por completo, y al igual que el equilibrio entre los elementos que constituyen su vocación tiene que irse transformando con el tiempo” (pág. 316)

Dicha transformación no es algo inmediato, requiere tiempo y proyección. El Museo de Trajes no se debe desligar del apoyo económico que le provee la Universidad por lo menos en el presente, pero si debe proyectarse para el futuro como un museo que tiene la posibilidad de independizarse. Esta independencia es necesaria si las relaciones con la Universidad continúan ligándose por relaciones administrativas, dado que la vocación de un museo universitario debe sobrepasar lo económico y administrativo, y contribuir con los procesos académicos, la docencia, la investigación y la exhibición. Y en este caso particular, estos procesos no se han llevado a cabo, debido a la desvinculación de intereses y de disciplinas de ambas instituciones.

Por lo cual, el Museo puede empezar a proyectarse para el futuro, como una institución independiente, o vinculada a otra institución educativa que sus currículos y formaciones académicas se asocien de alguna manera con los intereses del Museo de Trajes. Para ello, debe continuar con el fortalecimiento de su estructura interna, definiendo claramente

sus áreas, construyéndose como un museo organizado y con una estructura que permita el desarrollo de sus funciones.

Así mismo, debe continuar generando vínculos institucionales como alianzas con universidades que permitan el desarrollo de pasantías en el Museo, generando recursos humanos para la institución y solventando aquellas carencias de personal que puedan existir. Sin que ello impida que el museo empiece a incorporar personal profesional, que proyecte a la institución con miras al crecimiento y se establezca una base de personal que dirija al museo en el futuro, y supere la estructura familiar que se ha mantenido en el mandato del Museo desde su fundación. De igual manera, el Museo puede abrir espacios de diálogo y exposición con escuelas de diseño, carreras profesionales en moda, y demás disciplinas relacionadas con el traje, para ampliar las perspectivas de asociación con instituciones diferentes a la Universidad de América.

Debe crear y fortalecer relaciones institucionales que le permitan ampliar el espectro de posibilidades de fortalecimiento del patrimonio y la capacidad de producción cultural. Participar en redes, más que en sistemas museísticos que se conformen por sujetos con condiciones igualitarias “que en el caso de los museos aumenten la capacidad para crear patrimonio cultural, difundir los significados y tutelar y conservar los signos materiales”, a través de un conjunto de colaboraciones que establecen derechos y deberes entre los participantes, dinamizando la participación igualitaria, en ausencia de líderes o directores del sistema, a través del afianzamiento de lazos de reciprocidad que permitan la colaboración mutua en torno a la gestión del patrimonio. (Pinna, Redes y sistemas museísticos)

Finalmente, el Museo de Trajes es una institución abierta a cambios y transformaciones, que constantemente se está evaluando para identificar sus deficiencias y buscar estrategias que permitan solventarlas. Así mismo, conoce y es consciente de las implicaciones que tiene la relación con la Universidad, que aun cuando amparan su sostenimiento económico restringen su crecimiento. Sin embargo, cree en una proyección a futuro porque sabe que su colección tiene un alto valor cultural y patrimonial, que merece ser expuesta, bien sea buscando alternativas de independencia como institución, como museo universitario, museo virtual o museo comunitario, y “adaptándose a las prácticas contemporáneas, que respondan a las necesidades de los

públicos de diversas generaciones, que conserven y protejan el patrimonio y que sean lugares en los que se produce conocimiento” (Escobedo, 2011).

Finalmente cierro esta primera reflexión con la siguiente cita de Giovanni Pinna:

“Cada museo, con independencia de su tipología o dimensión, es, en realidad, un “mundo cultural” en el sentido de que desarrolla una cultura específica, una particular visión de la historia, de la naturaleza o del arte a través de una serie repetida de procesos científico-selectivos: la formación y el análisis científico de las colecciones que implican procesos de selección de los objetos y de creación de los significados simbólicos, esenciales para la formación del patrimonio cultural y para la difusión de su significado a la comunidad” (párr. 12).

CONCLUSIONES GENERALES DEL ANÁLISIS Y EVALUACION DEL MUSEO DE TRAJES

Ahora bien, después de analizar y evaluar las diferentes áreas el Museo de Trajes, a continuación presento las principales conclusiones y consideraciones críticas en relación con el trabajo de deducción del plan museológico.

- El Museo de Trajes no es ajeno a las transformaciones del campo museológico, que invitan a que los museos se organicen como empresas culturales e incorporen elementos de la administración, con el fin de definir sus funciones, su misión, visión y objetivos, así como las estrategias, programas y proyectos que permitan garantizar eficiencia, eficacia y sostenibilidad en sus labores. Para ello, a partir de la labor de su directora María del Pilar Muñoz, se ha generado una visión empresarial y de gestión que ha permitido concretar las áreas del museo, sus funciones, definir los equipos de trabajo, establecer metas, implementar cuadros de seguimiento, planificación estratégica e indicadores de gestión. Así mismo se han adoptado parámetros establecidos por organismos como el ICOM, e instituciones como el Ministerio de Cultura de Colombia.

La importancia de la definición de una estructura interna en el Museo implica una especialización del personal y un aumento de la complejidad de la organización. Se transita de un modelo de museo tradicional a uno organizativo, que más allá de aguardar

piezas, ofrece una pluralidad de servicios. El Museo de Trajes ha extendido sus actividades, su administración se ha racionalizado y sus áreas se han especializado. Esta visión organizativa del Museo ha planteado la definición de servicios, sin que ello implique dejar de lado el fin del museo, su rol social y la gestión de bienes culturales y patrimoniales. No se trata de mercantilizar el acceso a la cultura, sino adaptarse a las exigencias del medio, intentando atraer a las personas a sus espacios. Para ello, adopta planes que identifican las debilidades, fortalezas, amenazas y oportunidades de la institución en sus diversas áreas.

El enfoque organizativo reúne el conjunto de acciones que se llevan a cabo para administrar el Museo que incluyen: organización, planificación, dirección, y control o seguimiento. El Museo de Trajes ha definido su misión, que transitó de una misión que caía en las definiciones de museo comúnmente aceptadas a una misión singular y única que responde a sus intereses y transformaciones y que se relaciona con los objetivos del Museo periódicamente reevaluados. De igual manera cuenta con una cultura organizativa que define el público, los servicios, la historia, el personal, la estructura, la financiación, el contexto local.

La definición del qué hacer, por qué y para quién del Museo trae consigo la posibilidad de ofrecer servicios a las personas que asisten al museo, atendiendo la finalidad no lucrativa de estas instituciones. Las áreas del Museo de Trajes funcionan horizontalmente y el área de administración realiza los seguimientos lineamientos, y propósitos generales del Museo a través del documento de planeación estratégica que consigna las metas, indicadores y tablas de actividades para cada área. Periódicamente se realizan reuniones de seguimiento y evaluación que intensifican el cumplimiento de objetivos y metas.

En el trabajo de estancia se pudo reconocer la estructura organizacional del Museo de Trajes, como el esqueleto que relaciona las funciones, componentes y labores de museo, dividiendo el trabajo por áreas y coordinando las relaciones entre ellas, facilitando así el logro de su misión. El Museo no es renuente a incurrir en modelos organizativos y de gestión, lo cual le proporciona una oportunidad de excelencia empresarial.

- Los procesos de participación con comunidades y personas particulares que desarrolla el Museo de Trajes, lo convierten en un museo abierto e inclusivo, con un nivel de gobernanza que reconoce en el público a actores culturales que tienen cabida en el museo. A través de las exposiciones, el Museo ofrece espacios para que expositores, estudiantes, investigadores, docentes, comunidades, planteen y desarrollen sus propuestas.

Las exposiciones temporales proporcionan un espacio abierto a artistas, estudiantes, o personas interesadas en mostrar su obra, para que desarrollen y visibilicen sus trabajos, sirviendo de puente de comunicación entre el público y el expositor. Los talleres o actividades ligadas a la colección que representa comunidades vivas, cuentan con la participación de personas de estas comunidades, de igual forma, en caso de restauración de piezas de la colección, el museo en determinados casos ofrece la oportunidad de realizar estos procesos siguiendo unos parámetros a estas comunidades. Los procesos de investigación en relación con el museo, su colección o los temas de interés del museo, por parte de investigadores de diversas disciplinas son apoyadas por el Museo de Trajes.

Por lo tanto, el Museo es receptivo a propuestas que las personas le hagan, siempre y cuando se asocien con su misión, lo cual es importante y esencial para las instituciones museales actuales. Estas iniciativas deben continuar y potenciarse, ya que un trabajo conjunto con las personas genera lazos horizontales que fortalecen la vida cultural y robustecen la labor del museo.

- Como se mencionó en el apartado de análisis y evaluación existen fallas en cuanto a elementos museográficos de determinadas salas, muchas de estas carencias se justifican por falta de recursos. Las remodelaciones museográficas se llevan a cabo de manera periódica, se trabaja por salas de acuerdo a la premura y necesidad de los requerimientos. El Museo hace un esfuerzo por adecuar los espacios en materia de conservación, con la compra de equipos, también se han adquirido apoyos audiovisuales (televisores) en las salas.

Teniendo en cuenta que el Museo es una institución pequeña, no se pretende exigir una museografía de última gama, pero si se sugiere unificar los textos en los casos en que su

ubicación, extensión o diseño dificulte su visualización. De igual manera por las condiciones de infraestructura de la Casa de los Derechos se hace evidente la dificultad de acceso para personas en situación de discapacidad, como amplitud en los espacios de tránsito, visualización de textos, dispositivos de audio, guías de accesibilidad.

- Desde su fundación el Museo de Trajes se asume como una institución cultural y educativa que integra diversas prácticas y saberes locales alrededor del traje y el tejido. Para ello cuenta con una serie de programas, servicios y actividades que propenden por generar estrategias didácticas, acercar al público al conocimiento a través del aprendizaje contextual y localizado. Con su propuesta educativa el museo propone el desarrollo de estrategias que tienen como fines principales: trabajar al interior y por fuera del museo con su colección, vincular conceptos, narraciones, relatos a las piezas de la colección, integrar saberes, prácticas e investigaciones con el fin de ampliar la comunidad de aprendizaje, promover la vinculación de comunidades al Museo, crear alianzas con instituciones educativas que permita intercambiar saberes.

Estas acciones son pertinentes en la medida en que favorecen la generación recíproca de conocimiento, tanto dentro como fuera del museo. Las programaciones mensuales evidencian el interés del museo en proponer y poner al servicio del público actividades que generan diálogos, presentan ideas, saberes, oficios, comparten conocimientos y brindan espacios de ocio y entretenimiento. Por su parte las exposiciones itinerantes, acercan la colección a grupos que no asisten al museo y son una herramienta que pone de manifiesto el interés por acercar, mostrar e informar al público la importancia de las piezas del Museo de Trajes, su valor cultural y patrimonial.

Los museos han desarrollado la idea de que “la unión de instituciones museísticas en redes de colaboración o en sistemas organizativos incide en la eficacia de cada una de las instituciones que los forma... Como consecuencia del desarrollo de esta idea, en muchos países se han producido agrupaciones de museos que han sido definidas como “redes” o como “sistemas” museísticos” (Pinna, Redes y sistemas museísticos). El Museo de Trajes no es ajeno al desarrollo de esta idea, la consecución de vínculos con otros museos para compartir sus actividades en torno a un tema y ofrecer al público recorridos culturales y patrimoniales, el establecimiento de vínculos con instituciones, escuelas, fundaciones educativas que estudian el diseño del traje para que desarrollen sus ideas,

trabajos o proyectos y establezcan diálogos con el museo, son propuestas que demuestran la intención del museo por vincularse a dinámicas contemporáneas que abogan por el trabajo colaborativo y la generación de redes de trabajo conjunto.

Por lo tanto, el área de educativa del Museo, por su trayectoria, pertinencia, función e impacto se constituye de vital importancia para que la institución sea reconocida como el punto de referencia en el tema del traje en Colombia.

○El Museo de Trajes difunde su información a través de medios físicos y digitales. La página web es la herramienta digital con la que cuenta el Museo para dar a conocer al público la información referente al que hacer de la institución, su diseño y programación permite acceder a información sobre su organización sus salas de exposición, su colección, sus investigaciones, actividades y programación. Este canal es informativo y es una herramienta de fácil acceso para las personas interesadas en conocer sobre el museo.

Por su parte las redes sociales funcionan como medios de difusión de la programación del Museo, Facebook, es el canal más abierto y participativo con el que cuenta la institución, a través de él se comparten contenidos y se puede interactuar con el público. Sin embargo se sugiere intentar establecer mayor número de interacciones a través del establecimiento de estrategias, como compartir información novedosa, ayudas visuales para recorrer la exposición, curaduría de usuarios, encuestas, actividades e incentivos de participación.

En relación con el estudio de públicos considero es un elemento fundamental para conocer a los visitantes, sus intereses y perspectivas antes y después de visitar el Museo. Así mismo, para cuantificar y hacer seguimiento a las estadísticas de visitas, y tomar decisiones y medidas con respecto a sus resultados.

La Casa de los Derechos por su ubicación y valor patrimonial, motiva a los transeúntes a visitarla y conocerla, su infraestructura atrae la atención. Sin embargo, la baja visibilidad del nombre del Museo, así como las labores de mantenimiento de la Casa Manuela Sáenz, contigua a la Casa de Los Derechos, dificultan el acceso de los visitantes; recurrentemente algunas personas se acercan al museo preguntando que queda ahí, lo

que evidencia la falta de imagen corporativa en la fachada de la casa. Habría que trabajar en esto para lograr visibilidad y reconocimiento de la imagen del Museo en el sector o localidad.

- Finalmente se debe reconocer el trabajo del personal del Museo de Trajes que aun cuando no es profesional, a través de su experiencia, ha definido, organizado y llevado a cabo las labores esenciales para el buen funcionamiento de la institución museal. Aun cuando puede constituirse como una debilidad no contar con profesionales expertos en museos, el Museo de Trajes ha solventado estas carencias con la participación de su personal en capacitaciones, congresos y talleres en torno a los museos. De igual manera, recurre a asesorías de personal profesional y con experiencia para aquellas labores en las cuales no tiene total conocimiento.

El Museo de Trajes es una institución creativa y recursiva, abierta a cambios y transformaciones, que está en constante proceso de actualización y modernización, y que se constituye como un espacio patrimonial, cultural y educativo que reconoce en el traje y los elementos asociados a estos un valor simbólico que habla sobre el pasado, el presente y futuro de las sociedades.

6. Bibliografía

Aldona, J. (2011). *Como unirse al Siglo XXI mientras seguimos fieles a nuestra misión como museos universitarios*. Recuperado el 28 de Octubre de 2017, de Dateien zu dieser Publikation: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/9265>

Dever Restrepo, P., & Carrizosa, A. (2000). *MANUAL BÁSICO DE MONTAJE MUSEOGRÁFICO*. Obtenido de Museo Nacional de Colombia: http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documentos/manual_museografia.pdf

Escobedo, H. (2011). *Los Museos Universitarios: más preguntas que respuestas*. Recuperado el 23 de Octubre de 2017, de Dateien zu dieser Publikation: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/9257/escobedo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Fundación Universidad de América. (s.f.). *La Universidad MISIÓN, VISIÓN Y OBJETIVOS*. Obtenido de <http://www.uamerica.edu.co/la-universidad/mision-vision-y-objetivos/>

García Blanco, A. (1988). *Didáctica del museo: El descubrimiento de los objetos*. Ediciones de la Torre.

Gilabert González, L. M. (2011). *La gestión de museos: Análisis de las políticas museísticas en la península Ibérica*. Obtenido de Universidad de Murcia: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/77896/TLMGG.pdf>

ICOM - Consejo Internacional de Museos. (2007). *Definición del Museo*. Obtenido de <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>

Jiménez de Muñoz, E., & Iregui de Holguín, C. (2016). *Trajes Mestizaje 1850 - 1950*. Obtenido de Museo de Trajes - Fundación Universidad de América: <http://museodetrajes.com.co/exposiciones/mestizaje/>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte - Gobierno de España. (2005). *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*. Recuperado el 1 de Septiembre de 2017, de <https://www.mecd.gob.es/cultura/areas/museos/mc/pm/pm/portada.html>

Muñoz, M. d. (mayo de 2013). *Edith Jiménez de Muñoz: manos que nunca descansaron*. Obtenido de Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina : http://www.interindi.net/es/archivos/Baukara3_14_Munoz.pdf

Museo de Trajes. (2016). *Informe area de recepción y públicos*. Bogotá: Fundación Universidad América.

Museo de Trajes Regionales de Colombia. (2008). *Historia y Planeación Estratégica en el Museo de Trajes Regionales de Colombia*. Bogotá.

Pinna, G. (2003). *L'organizzazione intellettuale dei musei*. Obtenido de <http://giovanni.pinna.info/pdf/convegno-firenze.pdf>

Pinna, G. (s.f.). *Redes y sistemas museísticos*. Recuperado el 26 de Octubre de 2017, de <http://giovanni.pinna.info/sistemas.html>

Smith, E. (2011). *El lugar de los Museos Universitarios dentro de las Estructuras de las Universidades. Un estudio de caso del Museo Hunteriano y la Galería de Arte de la Universidad de Glasgow que se suma al cuerpo de evidencia que lleva a conclusiones más generales*. Recuperado el 23 de Octubre de 2017, de Dateien zu dieser Publikation: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/9272>

Tirrell, P. (2003). *Los Museos y Colecciones Universitarias*. Recuperado el 20 de Octubre de 2017, de Cahiers d'étude. Study series. Cuadernos de estudio; 11. ICOM.: http://icom.museum/uploads/tx_hpoindexbdd/11_ICOM-UMAC.pdf

Anexo: notas de campo

A continuación presentó la información brindada por el personal del Museo, corresponden a notas levantadas tras conversar con las personas encargadas de cada área.

Cada 5 años se hizo planificación estratégica. Misión visión nombre. DOFA.
Organigrama área de comunicación. Comunicación- queremos saber cómo es el organigrama de comunicaciones...

Lunes 4 septiembre 2017. Hablar con María del Pilar. 9 y media
Tatiana Martínez hizo tesis acá.

Ángela Rivera. Área de conservación. ILAM conservación. Januario Díaz pasantes de conservación. 33 años en el museo, 10 a 12 años.

Casa Manuela - restauración
Casa carr 4. - 1 año oficinas - Área se reserva. Casa derecho- exposición.
CASA NUEVA-Acá exposición.
Volver a la casa Manuel en el largo plazo

Plan integrado conservación documento registro estado conservación. Retroalimentación.
Conservación preventiva - no tocar las piezas
Plan de control de condiciones ambientales, salas desinfección microbiología anual, estudio cargas micrógenas y que procesos se pueden hacer para disminuirla

Deshumificador data logres y luxemotro calentadores. Máx 50

Plan de control plagas - evitar polillas desintectacion, desratización anual (enero)
Fumigación. Mantenimiento sistema eléctrico (equipos).
6 deshumificadores
Plan de montaje y embalaje - limpiar con balletija seca blanca, tela Garza motosos, limpieza área reserva.
Colección en Pequeño formato réplica de la colección de trajes grandes para evitar deterioro.
Limpieza con tela Garza. Cajas transporte y embalaje de la colección. Préstamo inventario salido y regreso
Colección permanente revisión diaria de las vitrinas.
Embalaje en fine fomeboard.

AREA CONSERVACIÓN

Rotación retirar trajes se reemplaza por el área de reserva se guardan 6 meses. Aspirado total del techo vitrina, trapo Garza paredes, retiro maquina aspira pieza por pieza se ingresan las piezas de reserva a las vitrinas.
Algunas piezas se ingresan en lavado en húmedo (blusas blancas) jabón sin ph. Los negros se les hacen aspirados. Toda la colección tiene una réplica. Ir a la casa de reserva con el inventario, sala de mestizaje trae los trajes operarios masculinos de la universidad.

Restauración. Revisar las piezas a diario que no requieran algún tratamiento. Artesanos que tengan conocimiento de las piezas o que tengan mínimo de conocimiento de cómo se restauran.
Historias conservación, número ingreso fichas.

Área inventario y registro, colecciones colombianas mincultura, colecciones registradas como patrimonio, número registro y fotografía, ficha ingreso piezas, recibir evaluar estado conservación, datos donación o comodato
 Inventario básico de piezas.
 Inventario pequeño formato.
 Inventario equipos.

Ampliación y adquisición de la colección, réplicas de la colección, conseguir las telas, contacto persona que hará la réplica, tanto colección permanente como de la colección pequeño formato.
 Pequeño formato (2004) persona que hace cajas, personas que hacen la estructura, persona que hacen los vestidos.
 Formato traslado y movimiento de piezas, si va para reserva (si no se pueden usar para la rotación se hace replica) si se dan de baja.

Diccionario de terminología de la colección, pasantes tercera parte. Documentos de investigación, afectación de polillas, socializo con el personal, para informar si en la colección hay insectos.

AREA COMUNICACIÓN

Consolidación públicos.
 Martha Díaz - recepción de públicos -
 26 años universidad América -8 años públicos.

Función captar públicos correos, email, programación, llamar colegios, invitaciones. Proyección mensual meta 2017 - 29000 visitas, mes a mes.

Promedio mensual 1500 visitantes, no todos los que ingresan se registran.

Carpeta registro públicos - procedencia. País, ciudad, barrio, ocupación, género, rango de edad, cantidad. Consolidado trimestre 1 :8506 visitantes.

Boletería
 Clasificación con talonarios, rango de edad, fechado, día a día. Luego se consolida en el registro diario de entradas, entre semana y sábados,.
 Ingresó particular 1000.
 Tarifas diferencial y estrategias para captar público:
 visita didáctica acompañamiento a un grupo que ha hecho reservación, incluye uso varias fibras, niños: 4000, estudiantes con carnet: 5000, adultos: 7000, adulto mayor: 4000.

Estrategia dos por uno, pagan 1000 pesos por dos, aporte voluntario, o cortesía.

Ruta de la sexta - museo colonial museo Márquez, pago 1000 cada museo para temas específicos. 20 minutos en cada museo.

Estrategia 2017 precio unificado 1000. Lunes a viernes 9 a 4.

Visita-taller: duración dos horas con previa reservación, los visitantes disfrutan de un taller donde hacen un trabajo manual. Niños 6 mil, Estudiantes carnet 7 mil, adulto 9 mil, adulto mayor 6 mil.

Ultimo viernes de cada mes gratuito, no aplica para colegios ni grupos grandes.

Registro procedencia, mes a mes.
 Matriz general de público - caracterización pago tipo servicio forma de pago.
 Cada 3 meses se hace un balance.
 Cuadro actividades semanales.

Publico mayor vulnerable y colegios, niños menos re de 10 gratis. Grupo colegio si tiene costo.

Captar públicos - base de datos por localidad, llamar a colegios diariamente, para conocer a cuál colegio le interesa. Docentes, Egresados, entidades escolares (instituidos, cajas liceos, jardines...) estudiantes, empresas, particulares que quieren recibir información de la programación.
Formato efectividad llamadas.

Encuestas. Piezas de interés (3 meses). 35 mensuales de cada encuesta, 105 trimestral.
Encuesta atención al cliente,
Encuesta interés,
Encuesta de niños,
Encuesta exposición temporal.
Libro o bitácora de visitantes y comentarios.
Consolidado de encuestas.

Cuadro de actividades, meta mensual consolidada por rango de edades, cualitativo y cuantitativo, cosas negativas y positiva de la bitácora.

María helena Cárdenas - ÁREA ADMINISTRATIVA.
1 años y 2 meses. Función: auxiliar de dirección, manejo correspondencia externa e interna del museo, pedías de proveedores (útiles de las personas)

Planeación (directora)
Actividades contables. Caja menor, universidad da un monto mensual, lo que se puede gastar, hace una caja y se envía a la universidad. (Informe a la universidad)

Dineros de la tienda, entrada boletería y compra de tienda. (Informe mensual a la universidad), reporte a la universidad.

Pedidos.
Manejo de personal, horarios de empleados.

María helena Cárdenas - área administrativa.
1 años y 2 meses. Función: auxiliar de dirección, manejo correspondencia externa e interna del museo, pedías de proveedores (útiles de las personas) 1 millón, ingresó diario boletería, cortesía mensual promedio 1500 millones. Reporte con anexos con todo lo que se gasta.

Gastos boletería: gastos del museo,
Talleres conversatorios
Tv
Telas.
Montaje piezas
Folletos.

Universidad semestralmente manda un pedido papelería, cafetería si se agota se hace pedido o en caso que se hace por caja menor.
Publicidad folletos - caja menor Ingresos del museo.

Planeación (directora)
Actividades contables. Caja menor, universidad da un monto mensual, lo que se puede gastar, hace una caja y se envía a la universidad. (Informe a la universidad)

Dineros de la tienda, entrada boletería y compra de tienda. (Informe mensual a la universidad), reporte a la universidad.

Pedidos.

Manejo de personal, horarios de empleados.
 Certificaciones pasantes.
 Recoge plata de boletería, envía a la directora.

Plan de emergencia y desastres. Cronograma. Plan de manejo de emergencias con la universidad América. Primeros auxilios, incendios, salidas y señalética.

Inventarios papelería,
 Formatos de la universidad.
 Formato correspondencia de la universidad.
 Requerimientos de mantenimiento.

Presupuesto. 20510000 10890000
 Caja menor transporte cafetería papelería
 Inventario cafetería.

Alexandra Solano – AREA MERCADEO Y MEDIOS.

4 años.

Función: documento de planeación, está en proceso de reajuste,.

Bases de datos.

Pasantes del Sena página del IDT envían correos electrónicos de personas interesados.

Universidad distrital- base datos personas artísticas.

Formato correo del museo.

Mail Shem.

Programaciones mensuales

Diseño mensual.

Horizontal

Vertical

Para enviar correo.

Difusión permanente actividades virtual y física.

21 sitios que se entrega impresos. Pasante Sena entrega volantes pasando por cada sitio, como saber quiénes volían al museo con el 2 x1, pero les interés son las actividades.

Información

Páginas web. Depende actividades meta.

Fb y twitter 15 mensuales e instagram.

Canales de YouTube.

Investigaciones autónomas.

Programación en otros medios

Radio

Tv

Revistas. Las revistas buscan al museo para publicarle artículos.

Museo data

Creative morning Bogotá

ICOM

Aplicaciones para móviles

Tribuka

Vestuario. Distrital.

Generar archivo fotográfico.

Encuesta procedencia de pública, conocer la parte de redes y página web.

AREA EDUCACIÓN

Consuelo administración turística.

21 años

2004 reestructuración áreas

Educación.

2016 Propuesta pedagógica desarrollada por Ana María López.

Actividades

Guión no había, documento base era el libro de Edith.

Guión por sala, falta terminar construir guión general

Portafolios: actividades didácticas para acercar el público.

Oferta de productos para grupos que reservan.

Visitas didácticas: acompañamiento durante una hora, lúdica o dinámica empleando recursos de fibras.

Visita taller: dos horas enfocadas en un tema y se termina con una actividad (elaborar una manilla en telar) clasificada por grupos y temas.

Visitas comentadas (pasante de guía turística paga por la universidad apoyo SENA 2013) vinculados con la universidad.

Material a docentes: hubo material con visita previa para los docentes, folletos y actividades, para generar conocimiento del espacio y del tema, por tiempo desplazamiento de los docentes se acabo. Actividades para los colegios ha venido cambiando, debido a las dinámicas de los colegios, arreglos del centro, profesores tienen más requerimiento para salir, por seguridad (indigentes...)

2012-xxx escuela de guías. María helena Ronderos dio un seminario de educación, capacitando al museo, escuela con 11 estudiantes de pregrado (humanidades). Dinámicas de profesionalización, por carencia de público, el programa se acabó.

TALLER CURSO SEMINARIOS

corta duración (1 día - 1 semana)

Seminario 1 cada año (tema cambio de acuerdo a las necesidades)

ACTIVIDADES gratuitas mensuales. (Feb -dic)

Conversatorios, conciertos (Corpas), danza, música, demostraciones de tejido

Cuadro de actividades (sistematizan)

Auditorio

Danza en la calle

PROYECTOS CON OTRAS INSTITUCIONES

ESCUELA NACIONAL DE COMERCIO 4 años se hacía una actividad.

MUSEODATA publicidad difusión

MUSEO BOGOTA visitas didácticas

ESCUELAS DE DISEÑO

LASAB Muestras trabajos finales con estudiantes.

FILBO - talleres de manillas.

Alianza con museos. Museo del oro, museo colonial, museo independencia, museo arqueológico, reuniones periódicas para dinamizar el tema de lo públicos. Unión de temas con el museo del oro. Ruta de la sexta: 3 museos.

La gente llega al museo y conforme van llegando se programan actividades.

PERSONAJE DEL MES.

Cronograma anual: con traje o personaje del mes, se adecuó una sala. Se acabó porque era muy trabajosos.

PIEZA DE INTERESES (trimestral o anual)

Mostrar de otra manera la pieza articulando con otras piezas de la colección par establecer relaciones para él visitante. Articulado con pequeño formato.

EXPOSICIÓN TEMPORALES

CASA Manuela. auditorio.

CASA Derechos. Espacio segundo piso (hall) los montajes los hace el expositor, cronograma anual programado de las exposiciones (la gente llega y propone una exposición) 2017 - 6 exposiciones. Años anteriores (3 al año).

Las mismas personas, artistas plásticos (contactan al museo y exponen) temas que tienen que ver con el museo. Gratis. Ponen recursos, el museo con recursos puede apoyar exposiciones. Son una buena estrategia para estrategia para atraer público.

EXPOSICIÓN ITINERANTE

Anteriormente - escala real, por problemas de deterioro se acabó.

Pequeño formato - consecución (alrededor de 50),

3 exposiciones al año, por exposición 500 mil. Generar - Estrategia porque las personas no están dispuestas a pagar.

FORMACIÓN

interna, socialización capacitaciones,

Externa - exposiciones conservatorios en otras instituciones,

PERSONAL DE APOYO

SENA

pasantes-universidad - universidad distrital gestión cultural, autónoma - historia, diseño gráfico, modas -CUN.

EXTENCION CULTURAL- CON LA UNIVERSIDAD.

Eventos culturales programación enviada a la universidad

Actividad cultural,

HISTORIA MUSEO DE TRAJES

María del Pilar martes 12 de septiembre

El traje como eje estructural del museo.

Edith Jiménez primera promoción bachilleres de Antioquia junto con Blanca Ochoa. Reforma educativa en esa época las mujeres solo podían ser normalistas Alfonso López Pumarejo. Enríquez, fue una española con ideas nuevas en la sociedad paisa, la echaron hubo una revuelta para restituir, lograron destituir al secretario de educación, no volvió enriqueña pero volvieron al colegio y fueron las primeras bachilleres en Antioquia. Invitaron a Bogotá a becarse en etnografía; carrera que se estaba instituyendo en la unal, primeras mujeres que estudian antropología en Colombia. Primeras investigaciones que se hacen en antropología en Colombia, mujeres el territorio era el museo nacional. 9 de abril las despidieron por ideas de avanzada sus Edith esposa de Santiago Muñoz (ideas de avanzada). Blanca ocho se quedó en la facultad de antropología.

Década 50 (Colombia es un país rural la industria no se ha desarrollado) primeras industrias manufactureras se fundan en esta época. Llegan los primeros telares industriales, (desfase colombiano de 100 después de la revolución industrial) Edith sentía un cierto interés por los textiles, empezó su investigación sobre el traje directamente con comunidades campesinas, textos cronistas (cronistas de indias, el carnero de fraile). El traje se va perdiendo con esos cambios, Por eso la importancia Cultural, económica y geográfica. Comisión corografía, vio láminas y alcanzó

a recoger en sus investigaciones, colección inicial campesino tradicional y elemento de comunidades indígenas (viajes, regalos, búsqueda)

La universidad de América porque el esposo participó en la creación de esta universidad (idea universidad democrática) con una visión humanista ahora ingeniera y economía

Museo traje regionales, con la característica con que se hizo en ese momento.

Ver detrás de los objetos, el ser humano que está allí (siente, piensa, relación con la divinidad, etc.) relación de mestizaje de los objetos elementos de aculturación (rojo mundo tierra muertos y de la fertilidad) cinturón pelo (lluvia naturaleza) protección vientre. Historias detrás de la pieza en relación a lo económico, simbólico, social.

Chumbe protección vientre, fertilidad.

75-93 etapa 1. Cada de los derechos. Edith (pedagógico) trabajó en el museo nacional que lo dono en comodato vitrinas. Ella hizo la investigación, guión museológico, museográfico, fichas manuales.

93-2001 se empezaron a vincular personas Ximena Muñoz (diseñadora). Ángela, Consuelo, establecer nuevos contratos para ampliar la colección. Contacto con museo un aula más y educación, fichas de diseño aún no hay impresión, cambio de montajes, no existían mayores criterios de conservación. Exposición manos que no descansan empezó como algo temporal y se empezó a modificar el museo (muestra bordados, arama asociación para el rescate de las artes manuales de Antioquia), se tomó posición de la casa Manuela.

Se definieron salas de trajes regionales. Empieza a definirse la sala de tejidos.

Visitas taller. Involucrada las dos casas. Talleres para docentes y nuevos materiales educativos, maletas, rodillos, estampación.

Exposiciones itinerantes empezaron.

2001-2006

Llega María del Pilar de tiempo completo.

Criterio organización MUSEAL. Planeación estratégica estructuración del museo por áreas.

Incorpora Elvia Isabel antropóloga. (Cultural) énfasis comunidades indígenas y festividades populares, publicación de hilando memoria.

Conservación (vínculo con estudiantes del externado) Catalina hizo capacitaciones de sic sistema integrado conservación) que después se llamó PIC para educar al equipo de trabajo.

Ángela (conservación)

Consuelo (educación-comunicación) no había mercadeo, primer computador colecciones colombianas para empezar el inventario, empezaron a pedir internet. No querer ser un museo acartonado, académico y magistral, elemento de vivencia de las personas siempre interés, talleres, visitas, conversatorios. María Helena Ronderos (capacitación con trabajadores del museo, visitas educativas) Consuelo no es profesional en educación) propuesta pedagógica con María helena. Temas para la organización de los talleres, escuela de guías nació.

Exposiciones itinerantes y temporales (mensuales con festividades de Colombia)

Secretaría de educación en esa época tenía separado al museo, después con los, parques nacionales.

Escuela itinerante:

Paola Cárdenas (administrativa-organización funciones de cada área, subáreas) implementar reuniones con equipo de trabajo para seguimientos. Capacitación en todas las áreas. Visión empresarial (hojas de Excel y calculo, presupuestos proyectados y ejecutados). Entrega de informes.

Contacto colegas de otros museos, reuniones del SECA, ICOM, aprender qué es y qué significa un museo.

Museografía (Jimena) guion museográfico por salas. Donan una colección de telares, sistemas exhibición.

Ampliación guión museológico énfasis comunidades indígenas.

Redes de ayuda.
Primera visión atada a la definición ICOM.
Edith vivió hasta el 2008.

Etapa 2007-2012

Implementación indicadores cuantitativos.

Ejercicio con museo nacional

Construcción colectiva de la visión, misión.

Acaba de afinar las áreas.

Área investigación- perspectiva de trajes campesinos y por primera vez se empezó a trabajar el traje prehispánico, tradiciones textiles se profundizó. Continúa eje Comunidades indígenas. Museo es un museo vivo estaba en la casa de los derechos y Manuela.

Bitácoras y encuestas de públicos. Público preguntaba por manuelita. Kelly Carpio, ejercicio información entre museo trajes y casa manuelita. Encontrará ron una forma de diálogo con Manuela separando los espacios quitan los elementos que hacen relación de Manuela de los corredores, se creó un espacio Manuela Sáenz y se investigó sobre los trajes que usaba ella, se llegó a los trajes europeos a través de Manuela. Antes campesino e indígena, ahora traje europeo y consolidación sala traje prehispánico. Consolidación línea del tiempo, cosas que se empezaron a salir de la misión planteada en el periodo anterior.

Creación cuadro actividades para seguimiento por Área de las tareas.

Capacitación interna y (externamente: visitar otros museos constantemente)

Se generan metas y se continúa con la implantación de actividades y objetivos en cada área).

Llego Colección Arturo Tejada (bicentenario).

Aplicación colección adquisición traje comunidades.

Se creó la colección pequeña formato. Réplicas de la colección.

Implementación criterios restauración.

Programa colecciones colombianas.

Educación

Perdió la escuela de guías, no era necesario.

Programa SEÑA persona estable (pasante 6 meses).

Colección permanente (visitas taller seminario)

Colección itinerante. (Exposiciones con metas anuales)

Cuadros de público bitácora de visitantes. Se crea la encuesta de procedencia. Encuestas satisfacción del cliente.

Diferenciación área educación:

1. Estudió de públicos. (Refinar instrumentos medición del público, meta público esperado anual y mensual con datos de años anteriores).

Cierres calles del centro, público escolar, reemplazo por otros públicos.

2. Llego Alexandra y se empieza con el énfasis de medios. (Organización, públicos, incorporación sistema mail, página web dinámica) definición metas y actividades.

Administrativo

1. Elisa

2. Inventarios (valor de la colección, muebles, vitrinas problema para valorar la colección, precio costo producción)

3. Planeación (presupuestos, balances)

4. Reuniones de seguimiento.

2013

Ejercicio colectivo con Tatiana Martínez - como nos veníamos que queríamos quienes somos redacción visión y misión con la cual actualmente se siente cómoda. Ampliación, DOFA. Análisis de porter. Cambio del nombre del museo, quitar lo regional, cambio de logo.

Investigación se transforma hacia ejes temáticos (estudio Alejandra moscoso). Conceptos y perspectivas de un museo, concepto de regional al mestizaje. Prehispánico, europeo, mestizaje, oficios, comunidades indígenas. Inclusión social con formas de vestir, temas desde lo etnográfico, social, político y cultural

Montaje (Ana María Parra) casa de los derechos. Segundo piso 2015.

Arturo Tejada (traje europeo)

Ana María Parra (traje afro)

Se quitó lo de Manuela aún cuando está la base de dar información sobre las casas de patrimonio.

Documento de educación. (Entender que es Una unidad)

Estudió públicos: encuestas varias. Balancear los niveles de público, estudio de recorridos, impacto sala prehispánica.

Mercadeo. (Metas e indicadores no sólo seguimiento)

Administración,

lograr una relación más estrecha con la universidad ya no tenemos Elisa, la universidad envía balances. Simplificar los presupuestos por mes, p. Continúan indicadores cualitativos y cuantitativos, reuniones, personal, inventarios, planeación y seguimiento.

No hay profesionales se formaron en el trabajo de museos.

Conservación,

Januario Días (conservador museo colonial) plan de mantenimiento de anual.

Museografía

Januario Díaz, Ana María Parra (asesora externa) y pasantes.

Autogestión, capacitación, creatividad, museo más pequeña. Museo visión y misión, pasó a paso.