

CONCEPTUAL

Acercamiento metodológico para proyectos participativos de extensión
en el Centro de Museos de la Universidad de Caldas



Por: Andrea Ospina Santamaría
Dirección: Gabriela Aidar

TRABAJO CONCEPTUAL

Acercamiento metodológico para proyectos participativos de extensión en el
Centro de Museos de la Universidad de Caldas

Methodological approach for participatory extension projects in
Centro de Museos of Universidad de Caldas

Estudiante: Andrea Ospina Santamaría

Dirección: Gabriela Aidar

Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio
Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá
2022

Agradezco a la Universidad Nacional de Colombia, mi mayor orgullo y mi segundo hogar.

A Gabriela Aidar, por ser más que una directora, una voz paciente, admirable y cariñosa.

A mis compañeros de maestría, por sobrepasar el fin del mundo conmigo siendo un espacio seguro y crítico, así como a los docentes y administrativos, por enseñarnos con tanta pasión a pesar de todo el caos, la virtualidad y el miedo.

A las comunidades de Encimadas, San Diego, Bogotá y Madrid, por enseñarme tanto en tan poco tiempo. Por los afectos, los sueños compartidos y las ganas de seguir adelante.

A AMECUM, el MAMBO, el Centro de Museos de la Universidad de Caldas y el proyecto Hilando Capacidades, por abrirme las puertas. A las personas que allí trabajan porque muchos se han quedado en mi corazón para siempre.

A todos los colegas que me brindaron su conocimiento y sus palabras en cada entrevista (Edmon Castell, Carlos Jiménez y William López, principalmente).

A mi familia y a mis amigos (humanos y de cuatro patas) por siempre estar, por ser mi hogar en cualquier lugar en este trabajo nómada.

A todos los que siguen creyendo en utopías museales y las comparten en cualquier parte del mundo.

A los que alzan la voz desde el cuidado y la escucha, desde las calles y los campos.

Gracias.

Resumen

Acercamiento metodológico para proyectos participativos de extensión en el Centro de Museos de la Universidad de Caldas

El siguiente trabajo corresponde al cierre de la Maestría en Museología y Gestión del patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá. Toda la investigación gira en torno a la educación en museos leída desde las prácticas museológicas sociales latinoamericanas, donde encuentro más preguntas que respuestas. Dentro del proceso se realizaron tres experiencias: Una práctica en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) en su área educativa, ejecutando un estudio de públicos y replanteando estrategias de mediación en exposiciones de arte; una estancia en la Asociación de Educadoras y Mediadoras Culturales de Madrid (AMECUM) analizando su trabajo de investigación y aporte gremial en torno a las condiciones materiales de la mediación cultural; y, por último, un trabajo conceptual en el Centro de Museos de la Universidad de Caldas, a partir del proyecto *Hilando Capacidades Políticas para las Transiciones en los Territorios* en Samaná, Caldas. A partir de estos, reconociendo la diversidad y fluidez del área, se realiza un acercamiento metodológico y de principios éticos que permitan plantear proyectos participativos con el respeto necesario para quienes interactúan con los museos. Todo esto a partir del diálogo con diferentes iniciativas, la democracia cultural y la valorización de la educación en museos como un área con su propia historia y formas de trabajo.

Palabras claves: Museología, educación en museos, mediación, participación, museos universitarios.

Abstract

Methodological approach for participatory extension projects in Centro de Museos of Universidad de Caldas

The following work corresponds to the closing of the Master's degree in Museology and Heritage management of the Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. All the research revolves around museum education assumed from Latin American social museological practices, where I find more questions than answers. Within the process, three experiences were carried out: An internship at the Museum of Modern Art of Bogotá (MAMBO) in its educational area, carrying out a study of the public and rethinking mediation strategies in art exhibitions; a stay at the Association of Educators and Cultural Mediators of Madrid (AMECUM) analyzing their research work and union contribution around the material conditions of cultural mediation; and, finally, a conceptual work at the Center for Museums of the University of Caldas, based on the project *Hilando Capacidades Políticas para las Transiciones en los Territorios* in Samaná, Caldas. Based on these, recognizing the diversity and fluidity of the area, a methodological approach and ethical principles are carried out that allow participatory projects to be proposed with the necessary respect for those who interact with museums. All this from the dialogue with different initiatives, cultural democracy and the appreciation of education in museums as an area with its own history and ways of working.

Keywords: Museology, museum education, mediation, participation, university museums.

Índice

1. Introducción	... 04
2. ¿Educación o mediación en museos?	... 07
2.1. Del área educativa al posicionamiento discursivo de lo educativo	... 10
3. ¿Por qué trabajar desde lo local?	... 14
4. Caso Centro de Museos de la Universidad de Caldas	
4.1. Retos actuales en los museos universitarios	... 19
4.2. Contexto del Centro de Museos de la Universidad de Caldas	... 24
4.3. Educación y participación desde el Centro de Museos de la Universidad de Caldas	...28
4.4. Proyecto Hilando Capacidades Políticas para las Transiciones en los Territorios	...37
5. Acercamiento metodológico y principios para proyectos participativos	... 43
5.1. Principios	... 48
5.2. Acciones metodológicas	... 53
6. Cuestionamientos finales	... 58
7. Imágenes y tablas	... 70
8. Referencias	... 71
9. Anexos	... 77
9.1. Anexo 1 Ampliación Caso Centro de Museos Universidad de Caldas	
9.1.1. Contexto Institucional	
9.1.2. Posicionamiento actual en el contexto local	
9.1.3. Contexto proyecto Hilando Capacidades - Colombia Científica en Samaná Caldas	
9.1.4. Descripción de los proyectos realizados.	
9.2. Anexo 2 Referencias de experiencias metodológicas de participación en museos	
9.2.1. Exposiciones temporales universitarias y co-creación, Edmon Castell	
9.2.2. Proyectos participativos desde museos tradicionales en región, Carlos Jiménez	
9.2.3. Metodología propia de trabajo de archivo comunitario, La Digitalizadora de la Memoria Colectiva	
9.3. Anexo 3 Memoria Museo de Arte Moderno de Bogotá	
9.4. Anexo 4 Memoria Asociación de educadoras y mediadoras de Madrid	

1. Introducción

Hace poco leí un texto de Mónica Hoff en donde planteaba preguntas para repensar la relación de los museos con el mundo. Casi cerrando, menciona “¿Cómo () repensar los museos sin repensar la noción de educación que da origen y forma a los museos?” (2018, p. 98). Es desde esta cita que sitúo mi lugar de enunciación: soy una mujer latinoamericana y aunque mis palabras parten de las artes están mezcladas con los roles de gestora, educadora y ahora, museóloga.

Desde allí parte mi principal interés, cuestionar y reflexionar sobre la educación en museos desde un contexto que se aleja de las afirmaciones centralistas y la historia contada en tercera persona. Me pregunto entonces ¿Cuáles son los marcos conceptuales y contextuales a tener en cuenta en una propuesta de extensión y participación comunitaria? ¿Qué acercamientos metodológicos y éticos podría asumir este tipo de propuestas para comunidades rurales locales? Con este pensamiento crítico propongo principios y acciones que sean, al menos a nivel personal, una guía ética y metodológica que me ayude a aplicar los conocimientos de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio.

El objetivo de una maestría en profundización es la relación de complementariedad entre la práctica y la teoría del saber estudiado. En este caso, se realiza desde tres componentes: un trabajo conceptual que responde una experiencia específica y dos inmersiones prácticas en instituciones determinadas. La experiencia del presente documento está atravesada por la pandemia de COVID-19 y el Paro Nacional de Colombia del 2021, siendo administrativamente compleja, pero también cambiando las dinámicas internas en cada institución.

De igual manera, este propósito se ha cumplido al reflexionar sobre lo educativo mezclando las nociones museológicas contemporáneas — especialmente la museología social latinoamericana y la mediación comunitaria — con tres contextos, tan específicos como dispares:

- Primero, un acercamiento desde el área educativa de un museo de alcance nacional e histórico en el campo de las artes visuales (Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO, del 21 de mayo hasta el 7 de agosto de 2021) en ciclos de exposiciones que requieren un acompañamiento más tradicional, con las restricciones que ello implica. (ver anexo 3)

- Segundo, una experiencia internacional en una asociación (Asociación de mediadoras y educadoras culturales de Madrid , AMECUM, del 1 de mayo hasta el 7 de julio de 2022) que dedica su esfuerzo a la comprensión y mejora de la práctica de la mediación cultural en diversos tipos de instituciones. Son un grupo de personas con un altísimo nivel de experiencia trabajando en investigaciones sobre este campo, especialmente sus condiciones materiales. (ver anexo 4)
- Tercero, un proyecto de extensión del Centro de Museos de la Universidad de Caldas (de febrero a noviembre de 2022), un museo de pequeña escala en una ciudad donde la museología no es particularmente fuerte. Allí se apoyó un proceso participativo llevado a cabo desde una alianza entre un tercero (un programa externo centrado en el posconflicto llamado Hilando Capacidades) y una comunidad rural casi con nula institucionalidad cultural situada en Samaná, Caldas. (ver anexo 1).

A pesar de que el trabajo conceptual desarrollado a continuación se centra en el tercer caso, no cabe duda que las reflexiones escritas atraviesan por todas las experiencias. No pretendo realizar una revisión extensa de los conceptos tratados (todos con una profundidad, especificidad y autonomía en el ámbito museológico, que sería imposible de abordar con este alcance), sino reflejar el punto de enunciación político, académico y contextual de la investigación. El objetivo es aclarar algunas nociones y situarlas en un ámbito territorial, conformando un marco general de posibilidades y claridades para la acción.

En una primera sección se plantea el acercamiento bibliográfico a la educación en museos, es decir, su historia, nominaciones (diferencia con otros términos), potencias pero también riesgos y problemáticas, los cuales son guías en el proyecto. Las dinámicas de la educación en museos, que quebrantan los límites disciplinares, han rodeado el tema de la apropiación patrimonial y de conocimiento desde lo sensible y crítico, pasando de la instrucción a la participación abierta, de la enseñanza a la colaboración, y de un área en el museo a una política transversal.

La segunda sección del documento especifica la necesidad de retomar lo local, como una mirada básica para articular intereses institucionales con comunidades que no han tenido la oportunidad de verse reflejadas en el ámbito museológico. También aborda la diferencia entre

democracia y democratización cultural, así como algunos referentes teóricos que dan marco a este proceso como la museología social latinoamericana.

A partir de allí se inicia una contextualización del Centro de Museos de la Universidad de Caldas, trabajo que da pie a muchas de las conclusiones obtenidas en este proceso. Inicio con la definición y contexto de los museos universitarios, para después entrar al caso específico con un rastreo de fuentes externas y propias del museo, indagando sobre su contexto, y un acercamiento a algunos de los agentes involucrados como el área educativa, la comunidad y el proyecto mismo¹. Dentro de este se especifica la diferencia entre participación, colaboración y co-creación y cómo se aborda en esta experiencia.

Por último, se realiza un análisis crítico de diez principios (enunciación política, articulación, proximidad, colaboración, continuidad, profesionalidad, transparencia, disidencia, desarrollo equilibrado e intercambio) y diez acciones metodológicas (diagnóstico interno y externo, triangulación, definiciones conjuntas y planeación colaborativa, restricción de tiempos y alcances, etapas de co-creación, desarrollo conciliado, materialización, registro y archivo, evaluación, autogestión y fortalecimiento). Son un posible camino sugerido, que permita abrir la puerta a futuros proyectos en esta y muchas otras instituciones, siendo más conscientes de los marcos contextuales a tener en cuenta en un espacio propicio de participación.

El documento cierra con algunos cuestionamientos finales de estos tres procesos, así como una serie de anexos en donde se puede encontrar las reflexiones y contextos más específicos de cada una de las experiencias. En estas palabras, desde la incertidumbre de tener más preguntas que respuestas, trato de revisar un cruce contextual que plantea la educación en museos y sus extensiones en la museología, como un camino de empoderamiento a públicos y comunidades con su propia historia, por su sensibilidad con los saberes que portan las demás personas y su libertad práctica de traducir un mundo a veces indigerible. Esta investigación parte de la ensoñación de apoyar el museo en términos prácticos, a su vez que se hace una reflexión crítica que pueda aportar a la descentralización y la participación comunitaria.

¹ Apoyo al programa Colombia Científica en Encimadas y San Diego, corregimientos de Samaná, Caldas. Ver anexo 1.

2. ¿Educación o mediación en museos?

El campo de la educación en museos es tan amplio y dependiente de los contextos (territoriales, disciplinares e institucionales) que sería inabarcable en cualquier tipo de producción académica. Solo la concepción de educación ya responde a un carácter dinámico que se gesta en un marco histórico concreto (dependiente de los demás sucesos, sistemas y problemáticas que atraviesan las sociedades), desarrollando diversos paradigmas con el pasar del tiempo y la enunciación de un lugar específico.

La educación en museos hace parte de este compendio de saberes y prácticas, por lo que se ve afectada por los conceptos que se asumen de educación y pedagogía, sus diversas formas de institucionalización, y la influencia de los referentes históricos que modifican estas definiciones desde las instituciones, la academia y la comunidad. Por eso, acompaña estas mutaciones constantes desde la revolución francesa hasta el día de hoy, especialmente la modificación de las relaciones de poder entre la institucionalidad, el público, la comunidad y el territorio. Como respuesta los procesos educativos pueden figurar desde una acción particular (por ejemplo, visitas guiadas) hasta una parte vital de la política museológica, e incluso un límite difuso con la práctica curatorial, museográfica y la participación comunitaria.

Tan importante es este campo para la museología que el último debate del ICOM sobre la definición del museo ha tenido como uno de sus grandes focos el uso o eliminación del término “educación”². Actualmente esta palabra se tensiona con múltiples denominaciones que presentan notables cambios según su contexto de uso y la comprensión de la cultura, en cuanto a su capacidad política, económica, ciudadana, entre otros.

Rastreando la información del Comité de Educación y Acción Cultural (CECA) del ICOM, Wencke Madersbacher (2020) menciona las siguientes nociones: educación, mediación cultural o artística, moderación, facilitación, pedagogía museística, público o servicio cultural, actividad cultural y programas de interacción o aprendizaje; a lo que podríamos sumar las diferentes

² En la Asamblea General Extraordinaria del ICOM (Praga, 24 de agosto de 2022) se ha aprobado una nueva definición de museo: “Un museo es una institución permanente sin ánimo de lucro al servicio de la sociedad que investiga, colecciona, conserva, interpreta y expone el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Funcionan y se comunican de forma ética, profesional y con la participación de las comunidades, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos.”

categorizaciones internas de diferentes iniciativas como interpretación, mediación educativa, mediación comunitaria; e incluso prácticas aunadas en áreas de comunicación y públicos. Otros autores (Castro, Costa, Chiovatto y Soares, 2018) acuñan el término educación museal como el conjunto de prácticas y reflexiones sobre el acto educativo y sus interfases con el campo de los museos. Lo plantean en relación con nociones como educación en museos, educación patrimonial (que suele referirse al patrimonio oficial), educación para el patrimonio o educación con el patrimonio, y también enuncian otras como pedagogía museal (aprendizaje de saberes por el visitante), experiencia museal y aprendizaje museal.

El enfoque de la educación museal tiene múltiples diferencias relativas a los contenidos y metodologías propias: el aprendizaje, la experimentación, la promoción de estímulos y motivación con el contacto directo con el patrimonio, el reconocimiento de los diferentes sentidos otorgados a este por el visitante, la priorización de las diferentes maneras de estar en el museo, el sentimiento de pertenencia, la creación de una memoria individual y colectiva, entre otros. Esta educación, crítica e integral, pretende la emancipación y actuación consciente de los individuos en la sociedad.

El principal debate se ha generado entre la mediación y la educación en museos. En ellos cambia el punto de enunciación y los lenguajes, ya que en ambos casos se respalda una estructura disciplinar y política: la mediación está más acorde con el discurso de las artes visuales (muy fuertes en Europa), que tiene la potencia de la experimentación, a pesar de que uno de sus riesgos es caer en el desconocimiento del contexto y la generalización de las experiencias. La noción de educación, en nuestro contexto, continúa la línea de la educación popular, muy aferrada a las ciencias sociales en Latinoamérica, que, aunque se escapa de un lenguaje neoliberal, muchas veces ignora procesos de gestión y cae en una romantización de las colectividades.

Nos situamos en un campo disciplinar y otro territorial, con sus fuerzas y debilidades, los cuales se encuentran en sus principales objetivos. En este universo cambiante se desdibujan sus límites. Usaremos aquí el término *educación en museos* para abordarlas a ambas en ese engranaje medio suelto - incómodo y repentino - que hace mucho se alejó de la traducción de un discurso. Hoy la educación está más cerca a una conversación constante, con ritmos cambiantes, entre personas y colectividades.

Así, conceptos como mediación educativa (Mediación Comunitaria, 2015), siguiendo los postulados de Freire³, buscan reconocer las dinámicas de poder existentes en toda acción relacionada con educación. A su vez, destacan la capacidad de cuestionamiento y la potencia emancipadora de la práctica frente a diferentes formas de dominación, con una lucha simbólica como espacio político. Para generar una posible transformación, se debe comprender las condiciones sociales e históricas y aprehender de la experiencia en el diálogo divergente, mundos diferentes y construcción intersubjetiva.

A partir de este concepto, el Equipo de Mediación Comunitaria de la Fundación Museos de la Ciudad (2015) plantea la mediación comunitaria como base para todas sus áreas de investigación y práctica, en la cual se basa parte del presente proyecto:

La mediación comunitaria intenta articular demandas y aspiraciones colectivas, generando condiciones para el diálogo y participación frente a las políticas institucionales, políticas culturales, o las mismas lógicas de organización y relacionamiento social dentro de las comunidades. (...) Promueve la participación social en los modelos de gestión de los museos y centros culturales, en base a la construcción de lo común y el ejercicio de los derechos culturales. Más allá de las "buenas prácticas de responsabilidad social" el equipo de mediación comunitaria reconoce las tensiones de poder y las posibilidades de transformación que implica la relación entre instituciones culturales y sociedad. Estamos interesados en la colaboración como principio que dibuja las iniciativas, objetivos y alcances de nuestro trabajo y genera formas de imaginación e intercambio colectivo. (p.211)

En este punto, es posible comprender esta acción educativa como una definición discursiva y de formas de mediación, comunicación y creación colectiva. Comparando con la noción de educación museal, ya no contamos con visitantes sino con comunidades gestoras y co-creadoras, ya no pensamos en el patrimonio musealizado sino producido, ya no educamos a partir del contacto directo con el patrimonio sino del reconocimiento de este y ya no se evalúan las diferentes maneras de que otros estén en el museo, sino de que el museo esté y sea aún fuera de él mismo. En este contexto se espera que conocimientos y prácticas sean mediados por los objetos, saberes y acciones según unos objetivos trazados desde el diálogo, la interacción con el profesional y la experiencia museológica.

³ Aunque en este caso el equipo de Mediación Comunitaria no especifica la base bibliográfica de Paulo Freire que fue utilizada para la redacción de dicho concepto, es claro que durante del autor podemos aportar que en diferentes textos (desde la Pedagogía del Oprimido de 1968 hasta la Pedagogía de la Autonomía de 1996) continúa reforzando el postulado de la educación como una forma de libertad y emancipación con un claro componente político y crítico, así como un alto grado de compromiso social frente al contexto. Los estudios de Freire se convierten en un referente internacional para la pedagogía crítica y además en un pilar conceptual, práctico y ético de la educación en América Latina dentro y fuera del ámbito cultural.

2.1 Del área educativa al posicionamiento discursivo de lo educativo

Ahora bien, aunque el vínculo de educación y museos existe desde su creación, no siempre fue considerada una parte específica de la institucionalidad y su función ha estado en relación con otros avances de la museología, como menciona López basado en los estudios de Hein (1998):

Según los historiadores, la función educativa del museo moderno hace parte de su naturaleza institucional desde su aparición en la historia europea. La acumulación de objetos, así como su preservación, estudio y exhibición con el fin de edificar y entretener a un público, desde mediados del siglo XVII y durante los siglos XVIII y XIX, fue adquiriendo cierta particularidad profesional, hasta llegar al siglo XX, cuando, en contacto con las teorías educativas, se empieza a diferenciar como una práctica profesional específica dentro de la compleja administración del museo contemporáneo (López, 2015, p.41).

Esta historia entonces tiene múltiples inicios y diversos caminos. Como citan Aidar y Leyton (2019)⁴, hace por lo menos seis décadas ha sido un debate el entender a los públicos de las instituciones como consumidores y productores de cultura. Uno de tantos caminos es el iniciado en Estados Unidos e Inglaterra en los años 1940 con las perspectivas didácticas e interactivas (especialmente en los museos de ciencias), otros centrados en Europa con la memoria y múltiples corrientes pedagógicas como el constructivismo, y otros en Latinoamérica con las relaciones con la pedagogía popular.

Aunque, para algunos autores como Méndez - Suárez (2021), sólo hasta los años 1980 se consolida a nivel internacional la acción educativa, conformando áreas o departamentos particulares dentro de las instituciones. Según Rodrigo y Añó (2012)⁵, así como Vasconsellos (2010), podemos entender el surgimiento de este tipo de departamentos a partir de la demanda del sector escolar, especialmente de docentes en los años 1970.

También es en los años 1970 que en Colombia empiezan a darse las primeras experiencias centradas en la educación en museos. Beatriz Gonzales en el Museo de Arte Moderno de

⁴ citado de Teixeira Lopes (2009)

⁵ En España en esta misma época inicia la fundación de los Departamentos de Educación y Acción Cultural (DEAC) bajo la nueva museología, generando puentes de acceso, difusión y programas (Rodrigo y Añó, 2012) un antecedente importante de las áreas de educación.

Bogotá (MAMBO) y Emma Araujo de Vallejo en el Museo Nacional de Colombia, fueron pioneras en escuelas de guías, materiales didácticos, exposiciones pensadas con el fin educativo, estrategias pedagógicas, programas educativos, espacios dedicados al taller, entre otras acciones relevantes para su tiempo y para la historia de la museología nacional. Centrada en públicos infantiles, juveniles y universitarios la museografía comienza a cumplir el objetivo explicativo del museo erudito, en donde pretendía pedagógicamente tener una finalidad comunicativa para la discusión de una memoria pública: desde la tipografía, los apoyos de información complementaria, la contextualización y los niveles de lectura, la exposición misma se empieza a pensar como un puente para el espectador (López, 2010).

Poco a poco, a nivel internacional y nacional, los departamentos educativos empiezan a responder a una alta demanda de grupos y de masificación de los museos, con programas específicos del área que seguían atados a los itinerarios de curadores e investigadores, a decisiones de marketing y a un rol centrado en ser un puente entre el discurso del museo y el espectador. Hoy el componente educativo se reconoce como un área con su propia historia y espacio institucional. Además, se empieza a eliminar el concepto de que la institución aporta conocimientos y el espectador sólo los recibe: en este momento se da la transición a un enfoque en los públicos y no en las colecciones, planteando un aprendizaje que no se genera en sentido unidireccional.

La educación en museos hoy es consecuente con las teorías educativas y pedagógicas como la constructivista, la cual plantea que la interpretación se basa en una serie de procesos cognitivos y afectivos que ocurren dentro del espacio museal, cuyo significado depende de los constructos mentales existentes y el contexto cultural de quien accede o entra en contacto con una experiencia educativa y cultural. También argumenta que quien es educado construye el conocimiento mientras aprende, reorganizando lo ya conocido, al tiempo en que interactúa con el entorno, generando así significados personales desde la exhibición (Hein, 1999).

Como menciona López (2019) aunque muchas instituciones de carácter tradicional se han revestido del discurso educativo de la museología, siguen teniendo una acción marginal aplicada en nichos sociales muy acotados. En algunos museos tradicionales (incluyendo museos locales que mantienen dicha estructura por los referentes que utilizan) la responsabilidad de la democracia cultural cae en manos del área educativa, sin percibirse

como una acción conjunta de toda la institución. Esta debería ser un eje transversal a toda la política: la vocación educativa del museo está en su infraestructura, su gestión y sus colecciones. Abordamos entonces una contradicción en lo que consideramos la educación incluso desde dentro de la institución misma, de sus áreas y proyectos, lenguajes y discursos.

Dentro de tantos contextos diversos, la forma de asumir el discurso desde el museo se vuelve de vital importancia para la comprensión de la educación y la participación en cada uno de ellos. Mörsch (2015) describe cuatro discursos usuales: el afirmativo, que reproduce el discurso autoritario de la experiencia disciplinar; el reproductivo, que busca ampliar el acceso (principalmente por expertos en educación y pedagogía); el deconstructivo, ligado a la museología crítica que busca posicionar las voces subalternas dentro de la institución; y, por último, el transformativo, que busca expandir la institución expositiva y posicionarla de manera política como un actor de cambio social.

Es entonces cuando, viéndose fortalecida por la nueva museología, la educación en museos es asumida como una función que va más allá de llenar los vacíos docentes o de las instituciones educativas, o peor aún, de reproducirlas mediante una traducción simple. Tampoco es una fórmula para interpretar un museo. Por el contrario, busca un componente diferente en la curiosidad, la cotidianidad, lo lúdico, la introspección, la exploración y el uso compartido de lenguajes, además de alejarse de la traducción para generar debate y resaltar la relevancia de los temas abordados de forma particular para cada proyecto comunitario o público:

La mediación, más bien, sería comprendida como un dispositivo con diversos discursos, esto es, un conjunto de regulaciones, relaciones de poder, normas, y al mismo tiempo, un campo de resistencias, fricciones, divergencias. Este campo complejo se basa tanto en comunicar, educar o dar voz a los públicos, como sobre todo en albergar espacios de disidencia donde generar otras miradas, otras relaciones y conocimientos con y desde los diversos habitantes y usuarios del museo. (Rodrigo y Collados, 2016, p. 27)

Es en este punto, como menciona Vasconcellos (2010), donde se alcanzaría una perspectiva crítica de la inmersión de quien participa en la sociedad, resaltando el valor de la ciudadanía en relación con el patrimonio. Esta reflexión se basa en la capacidad de hacer elecciones y tomar posición ya sea al visitar el museo, usar recursos educativos y, en el presente proyecto,

la participación en procesos museológicos locales. A partir de la capacidad crítica⁶ se puede comprender la diferencia y articular los fenómenos complejos y las transformaciones, especialmente en el espacio comunitario.

Situados en este discurso transformador cambia la concepción del museo y la orientación de los proyectos, los cuales dejan de pensar cómo comunicar su propio patrimonio o mediar sus colecciones, para pasar a diversificar, asesorar y enriquecer procesos de comunidades que tienen un acervo propio. El museo responde al deseo de preservar y compartir, o de legitimar una historia desde el aparato museológico. Estos nuevos escenarios de trabajo de lo educativo reconocen un campo mucho más complejo, el cual ratifica la ciudadanía y la democracia, y no se considera un puente entre la cultura y el público, sino un constructor / potenciador de comunidades. Dichos grupos pueden generar relatos, interpretaciones y contradicciones hacia la narrativa institucional de memoria, cultura y patrimonio

Es justo en esta línea que se sitúa el actual proyecto. Desde la evolución de la educación en museos, podemos considerar que todos aquellos artefactos, propuestas y lugares que generan mediaciones o interacciones sociales con el territorio hacen parte del museo como un dispositivo pedagógico expandido. En él se proyectan ideas institucionales y de gestión cultural que, como discursos, determinan dinámicas culturales.

En las experiencias educativas se permite que las vivencias sucedan, que los temas de interés afloren en el camino y que el uso de diferentes lenguajes se moldee según la necesidad de la comunidad o grupo, para posicionarse como productores de cultura y del proceso de creación en la construcción conjunta, un intercambio y circulación de repertorios culturales (Fernandes y García, 2005). En este caso, la experiencia creativa y el cuestionamiento de lo cotidiano debe ocurrir también en el educador o promotor, para realmente plantear un posicionamiento crítico y reflexivo.

⁶ Concepto que alude a lo mencionado por Meneses, U. (2000) en "Educación en museos, seducción, riesgos e ilusiones" (1986)

3. ¿Por qué trabajar desde lo local?

Desde hace mucho tiempo, la educación en museos se concibe como un campo amplio que interactúa de formas abiertas con los conceptos de colaboración y patrimonio, así como con la experimentación de la materialidad, el fortalecimiento de la memoria y la reafirmación de una soberanía territorial. Esta última especialmente en comunidades migrantes, desplazadas de sus territorios, excluidas en ciertos ámbitos sociales o víctimas de la falta de presencia gubernamental, quienes requieren de espacios de encuentro para reorganizar y suplir muchas necesidades (que incluyen las culturales) ante una sistemática violación de derechos humanos.

Experiencias de educación me han atraído hacia comunidades que no están sensibilizadas con el museo, principalmente en mi lugar de origen. Provengo de una ciudad intermedia (Manizales, Caldas) sin grandes instituciones culturales, centrada en Colombia, un país donde, como menciona William López (2015) la museología nunca ha sido dominante ni legitimada, por lo que los museos han sido históricamente marginales y han representado la resistencia de diferentes sectores sociales (desde las élites ilustradas hasta los populares). Esto evidencia la paradoja de muchas escenas locales⁷: un reconocimiento en la institucionalidad cultural pero siempre desde sus límites.

Muchos sectores, programas y públicos con intereses afines al museo (estudiantes, proyectos públicos de memoria y cultura, entre otros) desconocen este tipo de instituciones, impidiendo que se proyecte como parte de la práctica profesional o de un interés comunitario. Por otro lado, cuando este interés es generado, museos de pequeña escala y pocos recursos tienen la responsabilidad de ser los grandes proyectos museológicos del departamento, incluso ostentan poder por su ubicación en la capital. Esto incluye permitir la circulación, intercambio y generación de conocimientos en apartados territorios rurales que suelen ser víctimas de violencia y olvido estatal.

La apuesta por lo local escucharía algunas voces y memorias invisibilizadas desde hace mucho tiempo en la historia nacional para las cuales el museo no era parte del imaginario cultural.

⁷ La escena local es un concepto utilizado en diversas investigaciones de Uberbau House (Guillermina Bustos y Jorge Sepúlveda, 2017) para delimitar las relaciones, acuerdos implícitos y actores de ciertos lugares en torno al sistema del arte, o en este caso, al sistema expositivo cambiando los roles, su importancia, práctica e impacto en el ecosistema cultural. Comúnmente hace referencia al trabajo fuera de los circuitos integrados por las ciudades que concentran la mayoría de institucionalidad cultural.

Ahora bien, no cabe duda de que muchas posiciones en la mediación de museos son altamente centralistas en cuanto a un contexto Europeo. A la hora de formular un proyecto y proponer una metodología pueden llegar a tratar de forma ingenua los intereses políticos, las necesidades básicas y las tensiones internas de las comunidades.

Es por esto qué, desde un punto de vista teórico, para esta investigación son un horizonte al que apuntar en la construcción institucional las corrientes de pensamiento de la Nueva Museología y la museología social (Mesa de Santiago, 1972 y Declaración de Québec, 1984), así como la museología radical (Bishop, 2013), y las propuestas decoloniales y comunitarias que han surgido desde América Latina (Elvira Espejo, Teresa Morales, entre otras⁸).

Autores latinoamericanos también han mencionado la potencia de la participación desde Brasil, Chile, Colombia, entre otros, en el contexto de la museología comunitaria y social. Solo por mencionar un ejemplo, Ribotta (2021) propone el museo como dispositivo de agencia social comunitaria que crea un lazo afectivo. También considera que el museo pasó de ser de musas a ser de masas, y ahora podría pasar a ser de mesas: de trabajo, de compartir comunitario, de necesidades básicas. Un museo minga, como lo planteado en el estallido social chileno en 2019, o un museo ubuntu, palabra africana que refiere a la necesidad de ser unos con los otros, son formas en que el autor se aproxima a lógicas no occidentales que permiten el espacio de encuentro e incluso lo naturalizan.

Ahora bien, han tenido gran fuerza ciertos movimientos de las artes contemporáneas y la museología social (las prácticas instituyentes, crítica institucional, la museografía participativa, entre otras), los cuales se han centrado en la comunidad como voz política que requiere otro tipo de análisis desde nuevos puntos de enunciación, en este caso disminuyendo la distancia entre el museo y el tejido social. Poco a poco se visibiliza la postura activista y política de comunidades, gracias al reconocimiento del aprendizaje como un proceso que no es pasivo en ningún sentido, ni totalmente direccionado. Por lo tanto, tampoco lo es la lectura del arte, el patrimonio y la memoria, conduciendo a que se enfatice el discurso, al hablar de educación en museos, en el tema de la participación.

⁸ Aunque para el presente trabajo en específico no se analizaron bibliografías de cada una de las autoras, hacemos referencias a las teorías de Elvira Espejo en cuanto a cosmovisiones andinas representadas en la gestión del Museo Nacional de Etnografía y Folklore en La Paz, Bolivia y su línea editorial; y a la propuesta de Teresa Morales de gestión en los Museos Comunitarios de Oaxaca, México reflejada en textos como El museo comunitario: un espacio para el ejercicio del poder comunal (2009) entre otros.

Dichas posturas son conscientes del papel que el museo ha tenido dentro de las dinámicas de exclusión y dominación de diferentes grupos sociales, la invisibilización simbólica y el monopolio de producción de lo cultural desde ciertos sectores (López, 2015). Muchos de los programas pensados para comunidades vulneradas por el abandono estatal, o con amplias necesidades en el acceso a institucionalidad cultural, caen en los mismos discursos de traducción, transmisión y profesionalización de estos patrones de exclusión, por lo que se hace importante plantear la diferencia entre democracia cultural y democratización cultural.

Para Gabriela Aidar (2020) la democratización de la cultura (surgida a finales de los años 1950) alude a la popularización de una cultura erudita, que sostiene una estructura jerarquizada para incentivar el consumo. Esto es diferente a la democracia cultural, que prioriza el acceso a la producción cultural y la descentralización del control sobre esta, desde la libertad y la consciencia de que todos producimos cultura.

La autora sostiene que muchas iniciativas actuales en los museos tienen tendencias y acciones que mezclan estas dos posibilidades, la popularización de una cultura oficial y la implementación de proyectos para grupos particulares. En el caso de esta investigación tiene sentido pensar en dicha opción mixta, teniendo en cuenta que la mayoría de museos locales en Colombia no han conseguido la democratización cultural (es decir el acceso o consumo al patrimonio institucionalizado) y al mismo tiempo tienen la responsabilidad de generar nuevos patrimonios en territorios apartados.

Para Aidar y Leyton (2020) desde los proyectos que encabezan⁹ los procesos educativos deben ser significativos y tener beneficios en los participantes, los cuales son brindados por el contacto con el museo. Estos están centrados en superar barreras simbólicas y garantizar derechos que permitan pensar y construir la realidad que se desea vivir, aportando en temas como salud mental y bienestar con carácter político. La capacidad de ver lo que es asumido comúnmente como limitación a modo de potencialidad es importante, independientemente de si dichas personas serán posteriormente visitantes frecuentes del museo.

Todo este proceso se justifica ante la necesidad del museo como agente de cambio y de diálogo en un contexto local, recordando que se encuentra dentro de un país centralizado en

⁹ Experiencias centradas en la accesibilidad desarrolladas en Brasil en la Pinacoteca de Sao Paulo con personas en situación de calle y el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo con comunidades sordas.

cuanto a recursos e institucionalidad cultural. La centralización no es sólo una cuestión de Bogotá al resto del país, o de Europa a Latinoamérica. Es también la relación entre las cabeceras municipales y sus corregimientos e incluso, los corregimientos y las veredas. Es una perspectiva y por ello combatirla es situarse en dichas escalas de valor, manteniendo un impulso que procure, poco a poco, concebir espacios que ya no piensan en espectadores sino en creadores, gestores y pensadores, capaces de generar un patrimonio diferenciado propio de cada comunidad.¹⁰ (Aidar, 2020).

Cuando la educación en museos es trabajada en escenas locales, que no pertenecen necesariamente a los grandes circuitos, se requiere un entendimiento pleno de las dinámicas y lenguajes del lugar; así como repensar todas las micropolíticas que rodean una acción, desde quienes lo ejecutan hasta quienes lo acogen. Como menciona Iniesta (2009), la memoria necesita ser activada políticamente para construir futuros locales con las particularidades necesarias dentro del panorama globalizado.

Es esta comprensión la que permite que cada técnica, metodología y acción incorporada en el quehacer profesional se adapte con una escucha real a la experiencia previa de los grupos, a los repertorios culturales y a los procedimientos próximos a la realidad cotidiana. Como mencionan Rodrigo y Añó (2012):

La pedagogía crítica y la rama más comunitaria de la educación han supuesto también la expansión de la educación en el museo en planes y programas comunitarios, donde los grupos no son identificados como meros públicos, sino como redes organizadas, nodos o comunidades prácticas que generan diálogos complejos y modos experimentales de producir cultura, y simultáneamente ponen en cuestionamiento la centralidad del museo.

Lo importante es que estos no sean basados en la comparación con territorios de características diferentes donde las relaciones de poder, la capacidad y la gestión no corresponden en valores ni en factores históricos.

No cabe duda de que la museología local adolece aún de escritura, de registros y de evidencias de procesos que parecen pasar desapercibidos. En múltiples ocasiones, en los museos pequeños, el ámbito de la educación y la extensión participativa es ejecutado más no

¹⁰ Basado en los objetivos de la museología social trabajada por Mario Chagas en su texto *Imaginación museal y museología social: Frag-mentos* (2019)

necesariamente analizado, por lo cual el aporte conceptual desde un trabajo focalizado puede ser un referente para el abordaje de museos locales en próximas investigaciones.

Resaltar las trayectorias de las instituciones, sus aciertos y posibilidades, es una tarea necesaria. Así se construye una visión crítica del área profesional y su potencia actual, a pesar de las múltiples dificultades que enfrentan (López, 2015). En este caso, la resistencia regional, educativa y democrática de los museos fuera de las grandes ciudades es una fuente de investigación y una posibilidad de fortalecimiento. Siguiendo al mismo autor (López, 2019) la disidencia se basa en las iniciativas locales, muchas de ellas en museos universitarios o comunitarios, que han logrado generar dinámicas diferentes desde la misma institucionalidad.

Por esta razón, el foco dentro del tema educativo se propone como una vía para activar la formación de formadores y el empoderamiento de las comunidades a través de la idea de museo: Más allá de estadísticas de asistencia al museo, o de cifras que justifican la ejecución de recursos, espero que en algún momento las comunidades con las que trabajo, sean aportantes y defensoras de la amplia idea de la museología, donde las personas puedan ver el peso que tiene su rol de agentes activos en su propio desarrollo y en la transformación social

La educación museal es una posibilidad para generar una memoria múltiple y comunitaria, para lo que se requiere un museo permeable al cambio y expansivo a nuevos espacios de trabajo. La museología aplicada a dichos casos de colaboración y a los proyectos que procuran la mediación comunitaria contribuye a la dignidad y la calidad de vida.



Imagen 1. Construcción placa huella Encimadas, Samaná. Cortesía del proyecto Hilando Capacidades, 2020.

4. Caso Centro de Museos de la Universidad de Caldas

4.1 Retos actuales de los museos universitarios

Si bien el museo es constantemente comparado con la escuela en una connotación negativa, esta investigación parte de un deseo de tensionar esta relación, visibilizando los aportes posibles desde los proyectos participativos de extensión a la institución educativa, más exactamente universitaria. Como menciona Edmon Castell¹¹, exdirector del Sistema de Patrimonio y Museos de la Universidad Nacional (ahora cerrado), partimos de que las universidades pueden asumir un papel clave para orientar los museos como espacios de diálogo y mediación de memorias compartidas.

El Centro de Museos, donde se focaliza esta experiencia, está asociado y respaldado por la Universidad de Caldas, lo que lo constituye en un museo universitario. El hecho de pertenecer a una universidad de carácter público, que incluye diferentes áreas de conocimiento, estratos sociales y participación de todas las regiones, hace que la democracia cultural sea parte del marco estructural del museo y su cumplimiento sea un deber institucional.

Realizando una revisión de los textos presentados en las memorias de encuentros internacionales en torno a los museos universitarios¹², así como a otras investigaciones al respecto¹³, es posible considerar que la naturaleza del museo universitario ha sido de difícil definición, por la falta de investigación y la variedad de sus colecciones, funciones, contextos institucionales y alcances, generando una confusión en los límites que separan una categoría de otra (Puigdollers, 2013).

Cabe aclarar que la importancia de los museos universitarios parte desde su propia historia. Siguiendo a Puigdollers (2013) la primera asociación entre museo y universidad se encuentra en el Mouseion de Alejandría y las primeras colecciones universitarias (sin un lugar de exhibición¹⁴) se sitúan incluso en la edad media, con el nacimiento mismo de las instituciones

¹¹ Entrevista realizada el 18 de marzo de 2022. Disponible en anexo 4

¹² Memorias de la I Cátedra de Museología y Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional (2010) alrededor de la temática *Museos, universidad y mundialización. La gestión de las colecciones y los museos universitarios en América Latina y el Caribe*, así como las conclusiones del Congreso Internacional Museos Universitarios *Tradición y futuro* (Madrid 2014).

¹³ Tesis de fin de máster de María López Puigdollers (2013) y artículo virtual de Margarita Guzmán e Ingrid Frederick (2021).

¹⁴ Aún hoy en día la distinción entre colección universitaria y museo universitario sigue siendo debatida en diferentes espacios académicos, ya que no siempre existe una apuesta museal más allá del depósito de objetos, incluso sin procesos de registro y conservación.

de educación superior. Muestra de esta relevancia es que el Ashmolean Museum en 1683, es considerado el primer museo universitario, pero también el primer museo público del mundo. Siguiendo su evolución, en el siglo XIX y XX se presenta un crecimiento significativo que inicia por las colecciones de historia natural, arqueología y otras ciencias de carácter altamente académico e investigativo. Estas luego se consolidan en museos de ciencia, tecnología y artes con otros tipos de enfoques que se acercan al componente de comunicación y educación.

Entre ellos existen casos que varían según la importancia histórica y política que se ha brindado a las instituciones que los acogen: encontramos en este mismo grupo espacios que se consolidan como museos nacionales de amplia relevancia (especialmente en Estados Unidos e Inglaterra), hasta modelos más cercanos a las gestiones autónomas y disidentes de impacto local, que suelen ser consideradas de segundo orden tanto por sus instituciones madre como por la sociedad en las que se generan.

Por otro lado, enfocando esta discusión al territorio latinoamericano, podemos situar dos panoramas a tener en cuenta: las dinámicas de configuración social de las ciencias, las artes y el patrimonio, en torno al proceso de globalización y economía transnacional, contrastado con universidades subalternas por la dominación política postcolonial (López, 2010). Estos museos dependen de las dinámicas que tienen ambas instituciones en el país, las educativas y las culturales, no sólo actualmente sino en su configuración histórica, determinando para esta investigación que no es posible pensar contextualmente el Centro de Museos sin tener en cuenta a nivel ciudad, regional y nacional, las concepciones y limitaciones del actuar museológico, y las dificultades políticas de la educación pública.

Si vamos al caso de Colombia¹⁵, solo por dar un paneo a algunos de los museos universitarios¹⁶, el Museo La Salle remonta su historia a 1904. Según Guzmán y Frederick (2021) existen los siguientes museos de este tipo registrados en el Programa de Fortalecimiento de Museos del Ministerio de Cultura Colombiano:

¹⁵ En Colombia existe una invisibilización generalizada en la educación superior, diferente a tradiciones de otros países (Brasil, México, entre otros) donde las colecciones que tienen los museos universitarios son anteriores incluso a las universidades mismas.

¹⁶ Si pasamos a un ámbito regional, el museo de Historia Natural de la Universidad del Cauca tiene su fundación en 1936 y el de la Universidad de Antioquia en 1942.

Ciudad	Museos universitarios	Ciudad	Museos universitarios	Ciudad	Museos universitarios
Barranquilla	2	Manizales	3	Popayán	3
Bogotá	21	Medellín	8	Santa Marta	2
Bucaramanga	3	Neiva	1	Ibagué	2
Cajicá	1	Palmira	2	Leticia	1
Cali	2	Pasto	1		

Tabla 1. Museos universitarios por ciudad. Extraída de

<https://www.urosario.edu.co/Revista-Nova-Et-Vetera/Museo-UR/Pensar-los-museos-universitarios-estudio-de-caso/>

Sería necesaria una investigación más exhaustiva de este tema para correlacionar qué proporción ocupan este tipo de museos en cada una de estas ciudades frente a la institucionalidad patrimonial en general. Esto teniendo en cuenta que en muchos contextos el único acercamiento al museo es el universitario.

Para precisar este tema, se ha realizado una entrevista con el docente William Lopez¹⁷, director de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, sobre el futuro que tuvo la Red Latinoamericana de Museos Universitarios¹⁸. Allí es posible observar la complejidad que tiene el museo universitario con sus limitaciones y la precariedad de sus cargos, la gran cantidad de responsabilidades en sus directores y la dependencia a las decisiones macro de la institución.

Esta red se ve afectada por la falta de continuidad de programas y trabajos de los directores encargados, la falta de tiempo y el origen de los fondos presupuestales. Pero, en especial, se puede leer la dificultad de las relaciones de poder del campo académico y de la gestión cultural misma. Además, el museo universitario se convierte, en ocasiones, en un paliativo para los compromisos mal asumidos por el estado, el cual en su falta de gobernanza frente al patrimonio no encuentra otra solución que ceder piezas sin ningún plan futuro.

Muchos procesos de los museos universitarios lastimosamente se quedan en el tintero y pierden constantemente su continuidad a pesar de que logran consolidar redes de trabajo informales y una suerte de afectividad que aporta al campo museológico. También suelen proponer proyectos que impactan en diferentes esferas de la institución y articulan iniciativas

¹⁷ Entrevista realizada el 24 de febrero de 2022

¹⁸ La red se gesta en medio de una energética atmósfera de discusión sobre este tipo de museos y sobre la creación de la maestría misma en la Universidad Nacional de Colombia, pero, a pesar de ello, no supera su firma y comunicado inicial

más allá de las salas, generando incomodidad en las zonas de confort establecidas, incluso una resistencia en quienes directamente se pueden ver favorecidos por su trabajo.

Es curiosa la disyuntiva entre la potencia del museo universitario (histórica y patrimonial) frente a su capacidad de gestión (la precariedad del campo académico y cultural). En un país donde la exclusión simbólica se da incluso en las clases altas (quienes a pesar de su poder no conocen la legitimidad del museo ni lo frecuentan), la contradicción de potencia e identidad de los museos repercute aún más en lo rural y en los proyectos que relacionan una tercera institución.

Por un lado, el rol del museo es asumido como una voz sabia para una intención y una pulsión de proyectos externos, los cuales ven en el museo una fuerza legítima y estable para comunicar deseos de una comunidad. Estas personas lo pueden leer como estado, institucionalidad, educación, autoridad y representante de un centro urbano, el cual, al mismo tiempo se ve fortalecido por su capacidad de emancipatoria y decolonial, muchas veces no esperada.

Pero, al mismo tiempo, es la misma institución que se enfrenta a un relegado rol en la institución educativa y la política nacional. Al interior de las instituciones se da un uso limitado de las colecciones en el proceso de enseñanza e investigación, además de poca inclusión en las políticas institucionales lo que conlleva a la baja apropiación de sus actividades por programas específicos, así como a una poca autonomía ante las unidades académicas (Smith and Arnold-Forster, 2010).

Una situación que, en el sistema neoliberal, genera una falta de recursos para la gestión (humanos, infraestructura y financieros) y de movimiento (limitaciones institucionales) que desencadena en ocasiones colecciones sin óptimas condiciones de conservación, problemas de accesibilidad y poca proyección a futuro. En general, como menciona Cristina Moreno (2010) los museos universitarios son considerados una operación periférica que consume recursos, pero no produce beneficios.

A pesar de ello, los museos universitarios tienen ventajas y potencialidades que otros espacios no poseen. Como mencionan Smith and Arnold-Forster (2010), estos se han caracterizado por

abrir las instituciones educativas a un mundo mucho más amplio, trayendo nuevas formas de financiación para la investigación, incluyendo la universidad en programas de diversa índole y siendo, en ocasiones, una de las caras hacia la comunidad, no sólo local sino regional y nacional.

En la misma entrevista, López (23 de febrero de 2022) también aporta que al momento de creación de la red uno de sus pilares era la fuerza del museo al sumar su propia historia, con la posibilidad de ser un laboratorio museológico. Desde allí era factible conseguir la potenciación de los planes museológicos de las instituciones en sus áreas básicas: relacionamiento con comunidades, apropiación social del conocimiento y el patrimonio, programas para niños y niñas, formación de formadores e investigación. Un ejemplo de ello son los programas como *El museo un aula más*, generado en el Museo universitario de arte de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), que pudo escalar a incluir en la política pública de cultura en Bogotá y en Medellín¹⁹.

Para el caso de esta investigación, la característica más importante de este tipo de museo es su capacidad para ser un laboratorio museológico (planteada por López, 2010) y un centro de entrenamiento para el sector patrimonial (Smith and Arnold-Forster, 2010) con un amplio potencial para incidir en la política pública y en las estrategias pedagógicas de las instituciones universitarias. Un lugar donde puede iniciar un camino que se disemina territorial, disciplinar y afectivamente, desde la formación de formadores, las nuevas propuestas educativas y los programas de apropiación social.

Si pasamos entonces a algunas de las soluciones planteadas en los diversos textos, se propone que el futuro de los museos universitarios está por un lado en la flexibilidad, profesionalización y aprovechamiento de su potencial dentro y fuera de la institución (Smith and Arnold-Forster, 2010); el trabajo en red entre diferentes organizaciones²⁰; el convencimiento de los gestores e instituciones sobre la importancia de comunicar sus acervos

¹⁹ A mediados de 1990, con la coordinación de María Elena Ronderos y María Elena Bernal, se propone el laboratorio de formación artística, en donde participan profesoras y estudiantes de arte, quienes pensaban en las metodologías de creación como activador para fortalecer comunidades. Las propuestas pedagógicas del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, a través del programa *El museo un aula más*, tuvieron incidencia en la formación artística de niños y niñas de los colegios bogotanos y antioqueños, por cuanto sus propuestas fueron acogidas por las Secretarías de Educación tanto de la Capital como del Departamento de Antioquia. Esto gracias al trabajo de sus gestoras en dichos entes territoriales, continuaron ampliando dichos principios a las políticas públicas (Bernal, 2015). También el Museo del Siglo XXI tuvo un sugerente proyecto educativo (López, 2013).

²⁰ Como lo planteado en UMAC (Committee for University Museum and Collections) desde ICOM a partir de 2000 o la Red Latinoamericana de Museos Universitarios planteada en 2007 (Lopez, 2010)

(Puigdollers, 2013); y la búsqueda de una identidad para definir sus usos, usuarios y por lo tanto “crear una conciencia de su pertenencia al colectivo al que sirven” (García, 2014).

Podemos concluir que no basta con el potencial intrínseco de estas instituciones para tener la capacidad de comunicar y más allá de esto, en la museología latinoamericana, la capacidad de generar comunidades políticas y co-creativas que se apropien y propongan en un marco de democracia cultural. Son estas propuestas diversas las que lograrán la permeabilidad de las estructuras que rigen los museos universitarios.

4.2 Contexto del Centro de Museos de la Universidad de Caldas

No hay manera de pensar lo ético y lo metodológico sin centrarse en un contexto práctico. La teoría de la educación en museos tiende a sentirse como una utopía que se torna compleja al acercarse a los aspectos de gestión. Es una tarea vital pero llena de tensiones procurar la coherencia con los objetivos en el proceso y el resultado desde la planeación hasta la evaluación de los proyectos educativos museales.

Al preguntarse por los marcos conceptuales y contextuales a tener en cuenta en una propuesta de extensión y participación comunitaria, seguiría la pregunta ¿Qué implica que sea específicamente desde el Centro de Museos de la Universidad de Caldas? Llego a este espacio gracias a la relación que he tenido con la Universidad como estudiante, egresada y ahora docente. Siempre ha sido un lugar que considero con inmensa riqueza pero al que no me había acercado en cuanto a gestión y conocimiento interno.

El Centro de Museos tiene una trayectoria de 25 años, cuenta con cuatro tipos de colecciones (en total suman más de 50.000 ejemplares): arqueología, geología, historia natural y arte²¹. Dentro del espacio cuenta con una sala expositiva temporal en donde se ha realizado articulación con diferentes eventos a nivel local, nacional e internacional, principalmente festivales²² asociados a las artes y el diseño, lo cual permite un abordaje doble desde la museología: se posiciona en la apropiación de la ciencia y la tecnología, y al mismo tiempo en la apropiación del patrimonio y las manifestaciones culturales.

²¹ Más información en el anexo 1

²² Parte de la programación de eventos como el Festival de la Imagen, el Festival de Arte Contemporáneo, encuentros de teatro, poesía, textil, entre otros; muchos de ellos ligados a la Universidad de Caldas.

Teniendo en cuenta que en las salas expositivas temáticas se demuestra su carácter fundacional desde la antropología y la diversidad del eje cafetero (cultural y natural), sin duda estos temas no deberían estar aislados de la responsabilidad del ámbito cultural frente a la memoria, el conflicto y las problemáticas sociales del país: “Lo que afirmamos es que no basta sólo mostrar la diversidad cultural en los museos antropológicos. Es preciso politizar la cuestión y trabajar en el sentido de que es posible que los “diferentes” interactúen, condición fundamental si se pretende construir un mundo realmente más comprometido con la paz y la justicia social”. (Vasconcellos, 2010, p. 109)

En esta sección se relacionan algunos datos contextuales utilizados en el planteamiento de la asesoría al proyecto Hilando Capacidades que solicita el Centro de Museos cuando me acerco a contar mi tema de investigación. La experiencia allí es un motivo para reflexionar en torno a las posibilidades de participación en proyectos de extensión institucionales en un contexto local, en este caso centrado en la realidad caldense, en interacción con un municipio como Samaná que ha sido golpeado por el conflicto armado, pero donde también la vida sigue su curso gracias al esfuerzo colectivo



Imagen 2. Cerro de las cruces. Monumento comunitario a las víctimas en Encimadas. Registro propio, 2022

Esto cobra más sentido bajo la relación que tiene el museo universitario con esa alma mater que lo acoge y a partir de las autonomías que ha logrado conquistar. Es una oportunidad para potenciar la Universidad de Caldas y el Centro de Museos como organismos enfocados en el aporte socio cultural y educativo, así como en diversificar los programas de apropiación social del conocimiento, mediante un enfoque colaborativo y de co-creación.

Asumo el Centro de Museos de la Universidad de Caldas como un museo disciplinar (López, 2010) con un foco principalmente investigativo, que además se clasifica cómo un museo público y sin ánimo de lucro. Su fundación se realiza por parte de una museóloga (Cristina Moreno), lo que garantizó que desde el inicio se tuviera un plan museológico y una propuesta organizativa centrada en la operatividad, facilitando procesos de gestión y una dinámica “acorde con las prácticas museísticas, los principios misionales de la Universidad de Caldas y las políticas y normas patrimoniales” (Moreno, 2010, p.59). Gracias a ella, el planteamiento inicial tuvo un claro deseo de contribuir a la profesionalización del sector museológico, teniendo en cuenta la participación en espacios de construcción de política pública institucionales, locales y regionales.

Ahora bien, escribo con la consciencia de que la institución ya se encuentra consolidada con bases diferentes y previas a las teorías de la museología como la entendemos hoy; más afines a la perspectiva comunicacional, democratizadora y la transmisión de conocimiento; y que muchas de las intenciones iniciales no se han cumplido. Por consiguiente, el punto de enunciación es un horizonte más no una meta que se cumple en un 100%. Me acojo aquí a las palabras de Nina Simon (2010) quien propone que algunos museos están en camino o son concebidos de forma totalmente participativa, mientras que otros simplemente lo aplican como parte del diseño de algunas herramientas, proyectos y metas específicas. Propone la institución como una plataforma que apoya experiencias multidireccionales de contenido. Los proyectos en este ámbito pueden entonces cambiar (y deberían hacerlo) alrededor del proceso, así como puede tener la institución más de una misión principal.

Como toda institución, los museos universitarios se han visto envueltos en las crisis que han tocado el sistema sociocultural mundial reiteradas en diversos estudios. Warhurst, ya en 1986²³, habló de una triple crisis: una crisis de identidad y propósito por la naturaleza de sus

²³ Citado por Puigdollers (2013)

colecciones, de identificación relacionada con la falta de datos estadísticos, y de financiación autónoma teniendo en cuenta los recortes presupuestarios. Todas continúan activas en este caso.

Podemos decir entonces que ha sido complejo su posicionamiento como un espacio alternativo relevante dentro de la oferta cultural de Manizales, cayendo en desconocimiento para gran parte de la población (principalmente ante la comunidad universitaria quien es su público más cercano). Es una consecuencia de factores intrínsecos, como lo han sido las problemáticas de índole administrativa, el bajo conocimiento sobre los públicos y la falta de personal capacitado en las áreas de divulgación y educación del museo que impide una actividad más constante; al igual que extrínsecos, como la centralización de los recursos económicos, a nivel local y nacional. Esto puede disminuir la incidencia que podría tener en los entornos comunitarios y políticos locales, llevando a que no se explore el potencial pedagógico tanto de las colecciones como de los procesos museológicos de incidencia social.

Como lo menciona Moreno (2010), su fundadora, la región del eje cafetero no se ha caracterizado por la presencia de instituciones museales estables ni reconocidas, existen pocos procesos museográficos, y muy poca influencia de contextos museológicos. Esto dificulta el imaginario colectivo sobre el museo y sus oportunidades como un lugar de encuentro y de pensamiento crítico. La ciudad presenta redes de autogestión fuertes en su entorno cultural e incluso poca dependencia estatal, aunque su contracara es un bajo apoyo de parte de instituciones públicas y un rubro muy alto enfocado a eventos específicos, como la Feria de Manizales. Tiene un movimiento enfocado en modelos de gestión tipo macro evento comercial o espacio maker, especialmente en torno a la ciencia, la tecnología y la experiencia medioambiental.

Pero esto solo hace que tenga una importancia aún mayor: el sobrevivir tanto tiempo en un ambiente donde el museo no tiene el poder que ostenta en otros contextos, ha sido un logro digno de admirar y estudiar, ratificando la importancia de este tipo de instituciones de incidencia permanente y a largo plazo.

4.3 Educación y participación desde el Centro de Museos de la Universidad de Caldas

Los museos universitarios tienen un lugar privilegiado en potencia y posibilidad, no por los recursos financieros que sostienen, sino por las juntanzas que pueden realizar: es un espacio que logra reunir personas que se sienten diferentes, que están por fuera de los roles disciplinares tradicionales y que sienten un llamado a lo educativo de forma permanente, sosteniendo ideas poderosas que se mueven en fisuras de instituciones y campos del saber.

Analizando el contexto del Centro de Museos podemos ver la fuerza que podría llegar a tener al estar rodeado de personas que sin duda pueden encontrar en sus colecciones y sus planteamientos museológicos una razón para compartir lo que saben y desean. Desde el origen institucional se tiene una articulación con la educación, especialmente por su carácter universitario, público y comunicativo:

El museo, como espacio de aprendizaje, pretende dar a conocer a la comunidad universitaria la riqueza patrimonial de la universidad y la región, y desarrollar destrezas en los estudiantes mediante cursos que versan sobre temas afines a las colecciones del museo y, específicamente, a la museología y la museografía. (Moreno, 2010, p.62)

También la primera directora de la institución menciona que es vocación del museo realizar actividades de extensión en la ciudad y la región con diferentes tipos de públicos, incluyendo la exposición misma en una línea de acción educativa en cuanto a su relación con la extensión y la docencia:

Desde este ámbito, se proyecta un amplio campo de acción educativa de carácter no formal (talleres, seminarios, jornadas académicas, ejercicios pedagógicos, entre otros). Su orientación apunta a la valoración del patrimonio cultural con diversos tipos de actores e instituciones, a través de un conjunto de servicios: exposiciones y visitas guiadas, etc., que buscan contribuir a la formación de público en la ciudad y la región. (Moreno, 2010, p.63)

Contextualizando estas afirmaciones podemos entender en los tipos de práctica educativa tres diferencias importantes: la educación informal, como un aprendizaje no intencionado inmerso en el contexto; la educación formal, como aquella que certifica el conocimiento dentro de un

sistema específico; y por último la educación no formal²⁴, que agrupa una amplia gama de metodologías y acciones desde la libertad y flexibilidad. Esta última se basa en las prácticas cotidianas, el intercambio de conocimientos, la oralidad, las respuestas inmediatas y el proceso creativo y diverso. Implica entonces una participación voluntaria para generar acciones transformadoras (Fernandes y García, 2005).

El proyecto desde la educación no formal que se brinda en los museos responde a problemas encontrados en la estructura formal y parte de la idea de que la educación va más allá de la familia y la escuela. A pesar de ello, en la historia es compleja la relación entre lo no formal y la precarización, al verla como oferta pedagógica de segunda categoría que permitía un costo menor, menos capacitación de quienes participaban en el proyecto, como impulsores y docentes, y menos calidad, caso que ha pasado en algunas ocasiones en los espacios de voluntariado (Fernandes y García, 2005).

Si nos volvemos a centrar en el Centro de Museos, el plan museológico elaborado en 2020 - 2021²⁵ tiene como uno de sus objetivos definir el rol social del museo, centrado en el compromiso que presenta frente al tema de la apropiación social del conocimiento y la democratización cultural. Además, en los principios mencionados varios de ellos abordan la educación y participación, delimitando su alcance y lineamientos: Participativo y plural, como un espacio abierto, donde confluyen múltiples voces de Colombia pluriétnica y multicultural; comprometido con el avance científico, social y cultural de la región, por medio de la Universidad de Caldas; y relevante y pertinente, relacionado con el contexto y el territorio, que responde a las necesidades de las comunidades (Centro de Museos, 2021).

Las implicaciones de traer el *ethos* universitario al museo mismo son muchas, principalmente cuando la formación de formadores está alineada con el trabajo permanente de la Universidad de Caldas, que históricamente ha educado a los futuros profesores de diferentes regiones, de colegios en territorios y de muchas iniciativas no formales.

²⁴ Es importante especificar que en la ley actual colombiana la educación no formal no es una categoría establecida. La actividad de la educación en museos y de otros aspectos culturales se ve restringida por la división de educación informal, educación para el trabajo y educación formal, sin aparentemente pertenecer a ninguna por su naturaleza y su funcionamiento. Por esta razón, conceptualmente, se continúa tratando en este documento la categorización manejada en otros países, como Brasil, dejando pendiente un importante debate sobre la integración de estas prácticas en el entramado legislativo colombiano.

²⁵ Se realizó un replanteamiento del plan museológico por medio de una convocatoria del Ministerio de Cultura y se cuenta con una reciente renovación museográfica.

En el amplio campo de la educación no formal se asume un carácter transformador del status quo, desde el encuentro de la diferencia y la relación entre otros tiempos y lugares. En este caso especialmente, se da el diálogo participativo entre el pasado y la interacción local. Es allí en estas prácticas, que no han sido consideradas como educación tradicional, donde la producción de conocimiento cambia en las relaciones de poder entre quien llega portando un rol institucional y quien posee los saberes territoriales, rompiendo la dicotomía de quien educa y quien es educado.

Para esto, es importante comprender que el museo hoy se está desarrollando frente a los marcos del Ministerio de Ciencia, siguiendo en el área de participación y educación el concepto de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación (ASCTI)²⁶. Este fin educativo se empieza a diluir un poco en los objetivos estratégicos del plan, aunque se retoma en sus programas y proyectos. En el organigrama se plantea la necesidad de una *Dirección técnica de apropiación social*, compuesta por los equipos de mediación, atención al público, educación y comunicación, en colaboración y participación activa de las comunidades y grupos de interés del museo.

Aún así los museos universitarios se encuentran inmersos en una problemática constante de priorizar lo académico (comúnmente traducido en lo curatorial y lo temático) sobre los demás procesos investigativos que se gestan en el ámbito museológico, más dedicados a la salvaguarda y comunicación. Esto no solamente en la museología, ya que de por sí las áreas disciplinares no siempre reconocen como investigación los procesos de apropiación social del conocimiento o no los contemplan desde sus contenidos académicos.

La investigación alternativa, desde la educación o la museografía, suele ser considerada secundaria, e incluso no se conciben estos campos como estudios rigurosos (no se nombran como investigaciones) sólo por su carácter práctico, colaborativo y multidisciplinar (Vasconcellos, 2010). Esto se ve reflejado en el Centro de Museos cuando en el programa investigativo aún no se concibe como posibilidad (académica o práctica) la investigación de las áreas educativas y comunicacionales, aunque se solicita que las investigaciones deban aportar al programa de apropiación social del conocimiento. Caso similar sucede con las actividades

²⁶ "(...) se logra a través de programas y actividades construidos con base en cuatro líneas de acción: participación ciudadana, comunicación CTS, intercambio de conocimientos y gestión del conocimiento, dichos componentes enfatizan en lo imprescindible que es la sociedad como co-gestora de estos desarrollos científicos-tecnológicos aplicados a sus contextos sociales (MinCiencias, 2015).

de conservación, en donde no se concibe la apropiación social de la colección como una de las acciones de conservación preventiva y sostenibilidad cultural.

Por el contrario, se ve fortalecida la relación con la educación y la participación en el *Programa de extensión y programación*, el cual se sustenta en los proyectos expositivos de larga y corta duración, y en el *Programa de interpretación y apropiación* centrado en la creación de una escuela de mediación. En este caso, el proyecto que trabajaremos implica exposiciones itinerantes o móviles, que se amplía a exposiciones descentralizadas de la cabecera municipal donde se ubica el museo.

También el presente proyecto se enmarca en el *Programa de acción social* en donde se delimitan los públicos y grupos de interés del museo. Uno de estos grupos está conformado por los *Entes territoriales*, con una expectativa de recibir recursos, acompañamiento, asesoría técnica, circulación de contenidos y exposiciones itinerantes, así como también participar activamente en la construcción del museo. El proyecto asesorado se enmarca en esta categoría porque brinda circulación de contenidos, espacios para participar en la institución y, en este caso, asesorías técnicas focalizadas.

Siguiendo esta línea, en el *Programa de difusión y comunicación*, se plantea el marketing y divulgación institucional sin dejar de lado su vocación educativa:

Estas estrategias deben desarrollarse en clave de la apropiación social de la ciencia y la pedagogía disruptiva, donde se motiva a avanzar en la promoción de la vocación científica y a la democratización del conocimiento contribuyendo al cumplimiento de los objetivos de investigación, proyección y docencia de la Universidad." (Centro de Museos, 2021)

Por último, llegamos al *Programa educativo*, con un área de *Educación y Pedagogía* que plantea una pedagogía científica cotidiana y especializada para la apropiación social del conocimiento. Se desea que sea transversal a todas las áreas del museo, priorizando públicos infantiles (espacios de visita para público escolar) y adultos (espacios de investigación).

Ahora bien, las metodologías participativas, previas a una exposición o a cualquier otro proceso de orden museológico, han sido consideradas desde diferentes puntos de vista. En el ámbito más tradicional se han retomado desde los estudios de públicos, en lo que Pérez

menciona como investigación a partir de la práctica (2016, p. 34) o incluso estudios de tipo diagnóstico. La misma autora duda de si los estudios deberían recibir más este término o más bien ser aproximaciones al trabajo colaborativo, en igualdad de condiciones con los planteamientos institucionales.

Más allá, se plantea el dilema de si el estudio de los intereses de la comunidad prima sobre la separación entre los postulados directamente del museo como institución, los trabajadores y quienes asistieron al museo. Mientras esta separación exista, no se logrará el proceso realmente participativo. La reflexión metodológica de este concepto apunta entonces a una necesidad del museo: “como instituciones públicas, nuestros museos deben asumir el compromiso ideológico y político de su responsabilidad con la sociedad a la cual pertenecen y de la cual dependen para que continúen existiendo.” (Vasconcellos, 2010, p.115)

Aunque no ha habido un proceso de recolección de datos pensando en la participación en el Centro de Museos, durante el año 2020 David Quintero²⁷ realizó un estudio sobre los públicos de la institución, un primer acercamiento a responder a esta necesidad. Podemos resaltar que el número de visitas totales por año ha ido en disminución desde el 2015 hasta el 2020²⁸ (previo a los cierres por la pandemia), con una amplia mayoría de público nacional (80%) principalmente del departamento de Caldas (en especial de la capital Manizales), seguido de Cundinamarca y Valle del Cauca, mostrando la curiosa situación de que hay menos movilidad de departamentos pertenecientes al eje cafetero, como Quindío y Risaralda, o de los que comparten ciertos ámbitos de las colecciones, como Tolima.

El público asistente es principalmente académico (instituciones universitarias en su mayoría, que sumado con colegios alcanzan un 55% del público) demostrando que de las visitas universitarias una inmensa mayoría es de la Universidad de Caldas (83%); estas disminuyen en los meses de vacaciones de los estudiantes y por los paros académicos prolongados. Los colegios visitan más el museo en el segundo semestre del año debido a los recorridos organizados por la Policía de Turismo²⁹ de la ciudad.

²⁷ Estudiante de antropología asesorado en su trabajo final de pregrado por Jimena Lobo, una de las curadoras más activas del museo.

²⁸ Aunque no se ha realizado un estudio específico sobre la disminución de públicos algunos de los motivos enunciados por trabajadores del lugar implican la reiteración de cierres en la Universidad debido a los paros y manifestaciones universitarias, los cambios constantes en la dirección institucional y la limitación de recursos institucionales.

²⁹ La Policía de Turismo fundamentada bajo la Ley 300 de 1996 realiza labores de vigilancia y control encaminadas a la seguridad y cuidado del patrimonio arqueológico, religioso y otros bienes culturales que conforman la identidad nacional. El proceso referido en esta investigación implica que el agente de turismo contacta al Centro de Museos y organiza una fecha específica para una

El público tiene una distribución de género bastante equitativa y los meses de mayor asistencia coinciden con los eventos realizados en alianza con otras actividades (festivales de arte principalmente) y con la Feria de Manizales³⁰. También es importante resaltar que el número de subregistros (registros realizados de forma rápida a la totalidad de un grupo, que impiden conocer la información individual de los asistentes) ha sido mayor todos los años frente al dato de las visitas registradas.

Podemos confirmar que como público frecuente tenemos a los estudiantes, y como ocasional a las personas que se encuentran de turismo y a quienes van a una actividad específica programada por el museo. Es posible notar que los usuarios/visitantes regulares son algunos docentes, becarios e investigadores de disciplinas involucradas en el uso del espacio expositivo quienes atraen más personas: las ciencias humanas, artistas y por último ciencias. Esto tiene sentido cuando los museos universitarios son un espacio con la capacidad para discutir e implementar todas las teorías y actualizaciones que el ámbito académico está constantemente planteando.

Con el fin de observar la correlación del área educativa de la institución con su plan museológico y las actividades de extensión, se ha realizado una entrevista a Sebastián Barbosa³¹, geólogo de profesión. Dentro de sus funciones, que serían lo más cercano a la delimitación de actividades del área, está el apoyo a la gestión y distribución de actividades para las colecciones patrimoniales, así como potenciar la función educativa del museo con estudiantes de la universidad y público general (entendida como un recurso indispensable).

Todo esto incluyendo su debido proceso logístico y administrativo: visitas guiadas y orientación de talleres; convocatoria de inscripción para actividades; promoción y divulgación de la programación; proponer y elaborar planes y programas educativos de investigación y de extensión a partir de colecciones; y ser un puente entre los docentes que llevan el rol de curadores, los estudiantes y los investigadores.

visita con instituciones educativas escolares, principalmente se hace un énfasis en el área de arqueología y se incluye en un recorrido general por otros espacios patrimoniales y turísticos de la ciudad <https://www.policia.gov.co/especializados/turismo>

³⁰ Enero de 2020 fue el mes con más alta asistencia en los 6 años analizados.

³¹ Sebastián Barbosa inicialmente se vincula a la institución en apoyo al proyecto Museo Rodante, en agosto de 2021, y hoy en día apoya dicha área en la institución con un contrato por orden de servicios. Al inicio de la entrevista plantea la problemática de la falta de información sobre experiencias educativas en otros museos.

El museo, por sus características y ubicación, no tiene un amplio número de recorridos libres (aunque existen registros por parte de estudiantes y turistas), más si se enfoca en otro tipo de actividades que incluyen, entre otras, el uso activo de cada colección por parte de los semilleros de investigación y trabajos de grado, que llevan a estudiantes y docentes a investigar las colecciones. Además, realiza conversatorios de diferentes áreas y proyectos temporales.

De esta conversación es posible notar un enfoque en el público infantil, tanto por quien maneja el área como por la dirección del museo. Una de las actividades más comunes del área son los recorridos guiados a grupos de estudiantes³². Aunque hay un gran movimiento, Barbosa considera que sigue siendo poco a comparación de la alta cantidad de colegios y bajo número de museos de la ciudad, por lo que procuran aumentarlas con correos electrónicos a bases de datos de directores escolares.

Otro tipo de grupos juveniles (como los scouts) también han estado presentes en el museo, así como adolescentes del programa *La Universidad en tu colegio*, quienes alternan últimos años de la educación media con materias o carreras técnicas de la Universidad de Caldas. Estos han permitido el aprendizaje para el área educativa del cambio de discurso y actitud según el grupo etario y la procedencia de la institución. Es interesante que incluso instituciones educativas de otros municipios han solicitado este espacio de visita, siendo complejo de lograr por la cantidad de requerimientos logísticos y de seguridad para movilizar el público escolar.

También se suma a este público el proyecto *Investiga con el museo*, que invita a niños de 6 a 11 años a talleres los sábados de 10 a 12, cada sesión diferente, gratuita y con un componente científico que va rotando según las temáticas de las colecciones³³. En estos espacios se invita a debatir con argumentos e imaginación, así como a realizar preguntas complejas desde los conocimientos previos y los adquiridos, siempre desde un componente lúdico.

Para Barbosa el ideal es plantear el espacio del museo como un lugar para y de todos. Lo que se busca es la apropiación social del conocimiento desde los límites institucionales, teniendo en cuenta que el trabajo para hacer en el Centro de Museos excede la capacidad de una

³² Los colegios pueden realizar recorridos generales o solicitar centrar el contenido en una sala específica, según las clases de la malla curricular. Los grupos son mínimo 10 y máximo 30 personas, programados con anticipación.

³³ Dicha convocatoria inicia con familiares del Centro de Museos y personas que viven en conjuntos cercanos, llegando actualmente a un grupo que suele ser de aproximadamente 10 asistentes, con máximo de 30.

persona en esta área, y que generalmente el apoyo de externos es voluntario. Lo que se procura es crear alianzas y generar lo que llamaríamos *embajadores de la institución*, en donde se ha logrado que algunas personas demuestren un alto compromiso, amor y calidad en los proyectos aún sin ser parte del museo. Por esta razón son vitales los practicantes y los estudiantes que libremente se acercan al museo para aprender

Este tipo de enfoque se transmite en proyectos expositivos con potencial de ser materiales didácticos posteriormente³⁴, donde la pieza misma es una mediación para quienes no pertenecen al ámbito disciplinar de las ciencias, ayudando a comprender los procesos y la importancia de los acervos.

Por otro lado, y en mayor relación con el proyecto actual, es importante reseñar el Museo Rodante por su capacidad de extensión al territorio rural del departamento, un público potencial de gran fuerza que no está registrado en los datos encontrados. En septiembre de 2021 se inicia la quinta versión de esta propuesta, la cual busca anualmente que el museo desplace piezas de la colección en un carro desplegable, realizando versiones de arqueología, biología y, la más reciente, rocas, minerales y fósiles.

El Museo Rodante visitó 13 municipios de Caldas estando uno o dos días en el territorio, con el acompañamiento de becarios del museo quienes hacen la guianza y logística. El objetivo es recorrer los 27 que componen el departamento, por lo cual los 14 faltantes se visitarán en 2022. Una de las primeras tareas durante el 2021 fue generar un buen registro que describa el funcionamiento del proyecto y un trabajo recopilatorio de escribir cada proceso para facilitar la ejecución de las próximas versiones.

Aunque el enfoque es para un público general, se tiene presencia de mucha población infantil³⁵. Para elaborar el proyecto se necesitan capitales de diferente tipo, por ejemplo, el conocimiento, los guiones, las piezas y la publicidad se prestan por parte de la Universidad de Caldas, asesorados por la dirección.

³⁴ Como el cómic “una semana en la vida de una amonita” por el artista Mr. Serranoski, con el apoyo de La Jaus (exposición temporal en el museo a inicios de 2022), que por deseo del ilustrador busca enseñar sobre ciencia y traducir datos científicos a una versión accesible y cómica.

³⁵ Esto debido a la alianza con Confa (Caja de compensación familiar de Caldas), quien extiende una invitación a sus beneficiarios y empresas vinculadas en cada municipio. Además, es el contacto con la escuela de las veredas.

Uno de los grandes logros de este proceso es el reconocimiento del museo por parte de las comunidades locales, quienes ya esperan su llegada el siguiente año. Se concibe como un ejercicio general de apropiación social del conocimiento, en su afán por vincular empresas, museo y comunidad, generando sucesos como la donación de piezas o solicitud de asesorías a los becarios sobre lo que encuentran en las zonas rurales cuando, por ejemplo, excavan en las zonas de cultivo.



Imagen 3. Registro Museo Rodante. Imágenes cortesía del Centro de Museos de la Universidad de Caldas, 2022.

4.4 Proyecto Hilando Capacidades Políticas para las Transiciones en los Territorios

Lo que buscó el apoyo en esta institución fue repensar un proceso específico desde principios (algunos ya presentes en la institución, otros con un largo camino por recorrer) como la apropiación social del patrimonio y el conocimiento, así como con los proyectos de co-creación y colaboración. Los proyectos de extensión desde el museo pueden aportar a la universidad una sacudida de realidad y empatía, así como una reorganización de para quienes trabajamos y qué tanto podemos soñar en cuanto a estos principios de lo público y lo democrático más allá del acceso.

Es importante considerar que el Centro de Museos de la Universidad de Caldas, a pesar de ser pequeño, podría ser uno de los museos más grandes del departamento de Caldas. El fortalecimiento de sus acciones educativas y participativas es una de las alternativas de extensión de las nociones museológicas a otros territorios del departamento, que ofrecería a muchas comunidades un escenario de divulgación de investigación, de expresión y de creación de historias vinculadas a sus intereses y formas de convivir.

Esta respuesta a un territorio amplio sin el personal necesario hace que las iniciativas, por mejores intenciones que tengan, excedan las posibilidades de acción y generen que al buscar profesionales del área no se comprenda la cantidad de trabajo que hay detrás de cada uno de ellos, es decir, en ocasiones, no se tiene claridad sobre el nivel de dificultad. En este caso, en los corregimientos donde se desarrolla el proyecto no hay presencialidad por parte del Centro de Museos³⁶ y no hay continuidad proyectada para futuros procesos conjuntos, más si es una puerta abierta a que la comunidad pueda gestionar posteriormente el material realizado, los espacios creados y las iniciativas de forma autónoma.

El proyecto específico apoyado fue *Hilando Capacidades Políticas para las Transiciones en los Territorios*, una propuesta que hace parte del programa Colombia Científica³⁷ que solicitó al museo una asesoría externa. Se buscaba la consolidación de productos o asesoría

³⁶ Durante todo el proyecto sólo se desarrollaron dos salidas a San Diego y una a Encimadas. Más información en el anexo 3

³⁷ Programa Reconstrucción del Tejido Social en Zonas de Posconflicto en Colombia en su línea sociedad. Es clasificado como un proyecto I+D+i (investigación, desarrollo, innovación) liderado por la Universidad de Caldas y su objetivo es la construcción de una paz estable y duradera (Hilando Capacidades, 2022) en la Colombia Profunda. Este proceso, financiado por el Banco Mundial, espera aportar al mejoramiento de la calidad de las instituciones de educación superior y al desarrollo de la capacidad investigativa regional. Las diferentes actividades se encuentran focalizadas en Sucre (Ovejas), Chocó (Bojayá y Riosucio) y el oriente de Caldas (Samaná y Riosucio).

museológica acorde a las necesidades del municipio de Samaná³⁸, inicialmente pensado en términos comunicativos. Los productos sugeridos se articulan al trabajo previo realizado por el equipo de *Hilando Capacidades* en las comunidades, así como a las ideas e iniciativas que tiene cada grupo comunitario. Las decisiones fueron tomadas por el grupo asesor del centro de museo, los investigadores del proyecto y los líderes que ya estaban implicados en otros procesos comunitarios.

Se centró en San Diego y Encimadas, los dos corregimientos en donde se ha ejecutado una investigación comunitaria desde el año 2019. En el caso de Encimadas, realizar una exposición que funcione tanto de forma itinerante³⁹ cómo permanente, para contar mediante los lugares el proceso de resiliencia y de apropiación al territorio que han tenido las personas que lo habitan, a pesar del alto grado de desplazamiento que se sufrió en los años 2000.

En el caso de San Diego, se plantea una asesoría museológica⁴⁰ que incluye la creación de un anteproyecto museológico para el Museo del Padre Daniel, uno de los fundadores del corregimiento con gran influencia social y cultural en el oriente caldense. A su vez, la realización de una pieza divulgativa sobre la investigación realizada por los académicos, a partir de la colonización antioqueña en la zona y de la fundación de diferentes corregimientos y municipios en los que participó el padre.

En ambos casos apoyaron profesionales como diseñadoras y editores de audio, con conocimientos específicos en los materiales, formas de impresión y programas, así como en el amoldar lo que se había realizado en conjunto garantizando su lectura y criterio estético.

Aunque los detalles de cada uno de los procesos son muchos y variados, y se extienden en el tiempo más allá de esta investigación, nos centraremos en el hecho de que un primer paso

³⁸ Samaná tuvo por parte de diferentes grupos armados miles de asesinatos, desplazamientos, y cientos de desapariciones, así como reclutamientos forzados (principalmente de niños) y minas antipersonas. Más información en el anexo 3.

³⁹ Fueron utilizados una serie de ejemplos de los materiales didácticos realizados en los programas de extensión del Museo de Bogotá en el área educativa y el Museo Nacional de Colombia en el área educativa. Muchos de ellos agrupados bajo el diseño y producción de Johanna Galindo muestran cómo el trabajo educativo y comunitario se refleja en las estrategias de creación, comunicación, interdisciplinariedad y practicidad, con diferentes productos como maletas viajeras, cartillas educativas, juegos, maquetas colaborativas, entre otros elegidos según la pertinencia del proyecto, el contenido de la exposición y las necesidades (logísticas y contextuales principalmente) de la comunidad. Esto pensando en sumar posibilidades que modifiquen el imaginario de las exposiciones itinerantes y los museos como una colección objetual o una obra de arte. Más información sobre estas experiencias en la entrevista en el programa Artes en Contexto de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia <https://ruv.unad.edu.co/index.php/academica/artes-en-contexto/7481-serie-museos-entrevista-con-johana-galindo>

⁴⁰ Es interesante el proceso de guianza que el Museo de Bogotá le ha brindado al Museo de la Ciudad Autoconstruida, situado en Ciudad Bolívar, una de las localidades de Bogotá con mayor índice de problemáticas sociales y una marginalidad histórica frente al desigual crecimiento de la capital. El acompañamiento ha servido para comparar las posibilidades, sea a largo o corto plazo, de influencia de una institución en otra a modo de apadrinamiento consciente de la capacidad autónoma que adquirirá el museo y que ya tiene la comunidad que lo gesta (<https://idpc.gov.co/tag/museo-de-la-ciudad-autoconstruida>)

para plantear un proyecto y definir su metodología es establecer el grado de interacción, participación, colaboración o co-creación que tendrá el proceso, así como lo que entendemos detrás de estos términos; todo esto para definir la pregunta clave: ¿para qué se participa?

Nina Simon, en su texto *The Participatory Museum*, plantea una distinción entre algunos de estos términos, así mismo centra la atención en la selección de la técnica o la herramienta que permitirá la experiencia participativa. Para ella, la participación es el deseo de recibir aportes e intervención por parte de externos a la institución, necesitando de la confianza en la habilidad de los demás y la capacidad de respuesta a las acciones y contribuciones⁴¹ (2010). También Pablo Helguera (2012) menciona que la participación (en el marco de las artes visuales) tiene niveles voluntarios, no voluntario e involuntarios, distinguidas en cuatro grupos:

- Participación nominal, donde el espectador contempla la obra de forma reflexiva pero con distancia pasiva.
- Participación simbólica, donde se le pide al visitante que complete una tarea sencilla para contribuir a la creación.
- Participación creativa, donde el visitante actúa activamente en un proceso de diálogo o creación, a través del cual se desarrollarán pensamientos e ideas propias con lo que contribuirá al contenido
- Participación colaborativa, donde el visitante tiene la responsabilidad de tomar la estructura previamente establecida y modificarla, así como el trabajo resultante de esa misma estructura.

Otros autores como Iñaki Arrieta (2015)⁴² plantean varios modelos que se están llevando a cabo cuando el tema a exponer está estrechamente relacionado con una población, una comunidad o un colectivo social contemporáneo. El autor considera como un primer nivel de participación (que podríamos llegar a asimilar en medio de la nominal y simbólica) el simple hecho de permitir una interpretación más abierta de la exposición, facilitando al espectador crear su propio concepto. El segundo nivel para este autor implica:

⁴¹ La contribución es la forma más común de participación para la autora, donde los visitantes ayudan al personal a probar ideas o desarrollar nuevos proyectos, compartiendo sus pensamientos y trabajos creativos en foros públicos, como los prototipos, las evaluaciones en sala, los muros participativos o dispositivos interactivos.

⁴² Iñaki Arrieta también menciona otras teorías al respecto como son: «voces o relatos múltiples» (Douglas, 2010: 127; Rabinovitch, 2010: 45, 53), «perspectivas múltiples» (Schiele, 2010: 15) o «zonas de contacto» (Clifford, 1999: 239-240).

(...) una participación plena del visitante en la acción de exponer, implicándose en la propia elaboración y presentación del discurso. Se trata de que el visitante sea también *concepteur* e intervenga en el *field of forces* de la exposición, tomando parte en la toma de decisiones y no limitando, claro está, «dichas posibilidades al buzón de sugerencias o a la inscripción en un programa didáctico» (Díaz Balerdi, 2012: 13). No obstante, está claro que el rango de participación es muy amplio, yendo desde la consulta una vez elaborado el discurso hasta su implicación plena desde el comienzo del proyecto expositivo.” (p. 16, comillas y cita de Díaz Balerdi incluidas en el texto de Iñaki, 2015)

Para Norah Landkammer (2015) la participación supone un centro, una estructura establecida, de la cual “forman parte” o a la cual contribuyen los que participan; mientras que la colaboración es una relación entre dos o más entidades, que define los contenidos del trabajo conjunto desde los intereses de ambos colaboradores.

Algo similar sucede con la definición de Simon, quien menciona que la colaboración implica una asociación, una relación comprometida impulsada institucionalmente, donde el personal trabaja como socio de la comunidad. Esto funciona según ciertos intereses específicos de quienes actúan, ya sea como asesores o como empleados, y trabajan en conjunto para diseñar e implementar proyectos.

Una última categoría para Simon (2010) es la de co-creación, estos procesos parten de necesidades comunitarias e institucionales, buscando dar voz a las solicitudes y requerimientos de estos grupos base que se acercan al museo de forma diversa. Allí entonces, dar voz es el principal objetivo, proporcionar un lugar para la participación y el diálogo y ayudar a desarrollar habilidades que apoyan sus propias metas individuales y comunitarias.

En ambos territorios, San Diego y Encimadas, se plantea un proyecto que intenta acercarse a lo colaborativo, aunque se queda principalmente en la participación creativa de las comunidades por cuestiones de tiempo y magnitud. Esto nos recuerda la importancia de tener clara, en el encuentro entre los diferentes objetivos de las partes involucradas, la capacidad de nuestra propia participación para así determinar la de las comunidades o públicos.

También ambas comunidades no han tenido acceso al lenguaje y la gramática museológica, ni a la institucionalidad cultural a la que estamos acostumbrados en los centros urbanos. El reto es entonces pensar estas metodologías desde el contexto real y sus dificultades, dando así un resultado que pueda proyectarse a futuras colaboraciones de este tipo. Por ejemplo, la

selección de los resultados del proceso frente a la materialidad, forma y lugar donde quedarían las unidades museográficas realizadas fueron dependientes de la ruralidad: su movilidad, las características climáticas, la pequeña infraestructura y la gobernabilidad comunitaria.

Abordar este proceso fue desde el inicio un gran reto, las socializaciones abiertas a la comunidad comúnmente terminaron en conversaciones sobre política, responsabilidades comunitarias no atendidas y posibles futuros, a pesar de no ser la intención inicial. En el caso de San Diego, por ejemplo, fue complejo como persona negociar las ansias regionales de exaltar en exceso una figura de un sacerdote católico conservador alrededor de la que se genera el museo. ¿Cómo diversificar la imagen de héroe aún dentro de este mismo personaje? ¿Cómo incluir otras voces sin pasar por encima del deseo de tener un líder local reconocido en esa Historia con mayúscula? ¿Cómo ver en este personaje, más allá del estereotipo que mi experiencia ha construido, a un líder comunitario que cambió la historia local? Implicó entonces cambiar mis referencias y formas de relacionarme con la historia del departamento y ciertas instituciones.

En el caso de Encimadas, se pudo notar las dificultades administrativas que conllevan la triangulación de actores y la tercerización en proyectos con un alcance mucho mayor como *Hilando Capacidades*. El no estar en el territorio de forma permanente ni tener total disposición de los profesionales que allí se encontraban hizo difícil que el proceso con la comunidad fuera tan fluido y comprometido como hubiéramos querido. Además sucedieron cambios de personal en momentos vitales para la colaboración.

Teniendo en cuenta que la relación no necesariamente es con una colección (que suele ser la opción más obvia) ¿en qué punto se encuentra con los aspectos centrales del museo en su sede en Manizales? ¿Cómo hacemos que esto sea evidente y contundente desde el área educativa? ¿Está claro que incluso independiente de las colecciones el actuar del museo se centra en la incidencia comunitaria? ¿Cómo posicionar el conocimiento museológico como un aspecto a ser compartido sin necesidad temática? La relación puntual con el plan museológico es vital para definir, internamente, la pertinencia de un proceso y la dedicación que requiere.

A pesar de ello, conociendo que seguimos dentro de dispositivos cerrados y con alcance corto, se logra el paso de la simple socialización a la apropiación de estos patrimonios y relatos

comunitarios, demostrando que la memoria puede dejar de ser un problema letrado de intelectuales para pasar a ser extendida y crítica, tomando como punto de enunciación eso que está más allá del conflicto y su escenificación en dispositivos museográficos.

También, se puede sentir la voz de las comunidades, en especial en los puntos desde donde se narra su propia vida: desde la experiencia cotidiana de la actualidad hasta la historia local que remonta varios años, desde la división territorial específica de Encimadas hasta el alcance de relacionamiento con otras comunidades de San Diego... cada uno se plantea desde lo que es y quiere ser, y es allí donde radica la fuerza de este proyecto, en que no todos estamos cortados con la misma tijera. Además, la extensión de las herramientas de la museología a otras manos, que por las distancias territoriales no visitarán fácilmente el Centro de Museos, pero hoy están un paso más cerca de utilizarlo como un dispositivo propio.

En la siguiente sección enunciaré algunos de los principios y pasos metodológicos básicos que se procuró seguir en el trabajo en territorio tanto en Encimadas como en San Diego, como un deber ser que, aunque líquido y fluctuante, es una guía para autoevaluar constantemente el proceso que se realiza con otras personas.



Imagen 4 .Museo comunitario del Padre Daniel María López. Fotografías propias, 2022

5. Acercamiento metodológico y principios para proyectos participativos

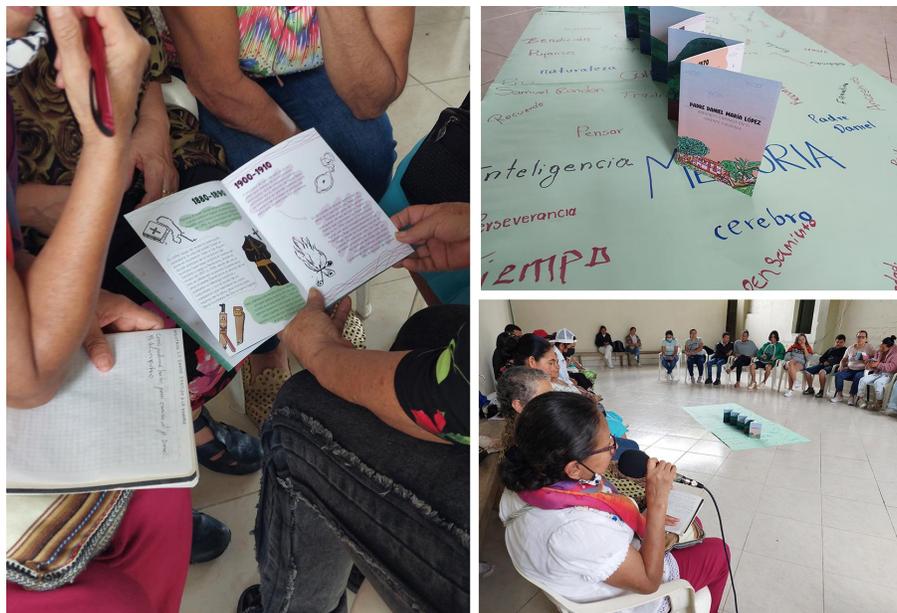


Imagen 5. Socialización pieza divulgativa y ejercicios de memoria comunitaria. Fotografías propias, 2022

Ya en 2020, durante la pandemia, junto con Laura Sánchez en el Colectivo .CO (arte y co-creación) pensábamos en unas bases para trabajar con otros como un acercamiento que, aunque no poseía más investigación fuera de la práctica en un contexto local, nos demostraba aspectos que siempre estarían presentes en este trabajo conjunto como la responsabilidad, la claridad en los términos del proyecto y la tensión.

Como propuesta investigativa, a partir de la educación en museos, propongo una consolidación de principios museológicos y metodológicos útiles para construir e implementar proyectos. El foco es que ayuden a articular las diversas áreas del museo con los roles leídos desde la gobernanza y la realidad local, especialmente en futuros proyectos de colaboración institucional con procesos comunitarios.

La potencia está en resaltar las características de este tipo de procesos, donde la oralidad, la práctica y la producción colectiva son la base y el mayor logro. Para lograrlo se requiere reafirmar, desde su planteamiento, los criterios que sostendrán su realización, evaluación y vinculación con los agentes que participan. La formulación de proyectos es aquí considerada

como una clave de creación del campo académico y práctico, teniendo en cuenta la singularidad de cada uno de ellos y su proyección a futuro.

El proyecto, para múltiples autores, más allá de ser un paso formal y operativo, es una dimensión para imaginar futuros, concretar referentes y expandir el conocimiento vivencial dentro y fuera de la institucionalidad⁴³. Para Edmon Castell, escribir los proyectos, en su caso desde la museografía participativa, permite la existencia y trayectoria de los conocimientos profesionales. Los entiende como un lanzamiento hacia adelante que prefigura el espacio y un modelo del mundo que luego podría ser realidad, con una vinculación extra cognitiva.

Hoy son muchas las experiencias que han sido sistematizadas en este campo y también los educadores, gestores y museólogos que portan el conocimiento de lo que a sus ojos es esencial. Por lo tanto, existen múltiples referencias metodológicas de participación local que han sido aplicadas en programas de diferente índole desde museos. En este caso, se realiza una búsqueda y análisis de algunos ejemplos, que pueden dejar importantes enseñanzas para este proceso.

El conocimiento de estas experiencias, en diferentes momentos de la investigación⁴⁴, ha sido vital para comprender el alcance institucional y ratificar pautas para próximos acercamientos a comunidades, especialmente cuando no han tenido un contacto directo con el museo. Inicialmente, se generó un derrotero de proyectos que han contextualizado el punto de enunciación de esta propuesta, los cuales se encontrarán en las notas a pie de página de esta sección. Es importante tener en cuenta que muchos de estos son gestados de base por la

⁴³ Sieiro y Aroeira (2005) proponen una estructura básica utilizada para reseñar a grandes rasgos el proyecto comunitario realizado en este caso de estudio (anexo 1), aun cuando esta investigación sólo se centra en su primera etapa de participación y co-creación).

⁴⁴ Durante el mes de marzo de 2022 en el planteamiento del proyecto se realizó una capacitación sobre museografía participativa y exposiciones itinerantes co-diseñadas al equipo gestor del proyecto Hilando Capacidades en el territorio de Samaná, brindando ejemplos de los posibles alcances y procesos que se pueden desplegar en un territorio para delimitar lo que se buscaba en el caso de Encimadas y San Diego en donde se mencionan varios referentes de los aquí descritos.

comunidad⁴⁵ tomando distancias en este caso de un proyecto que es asesorado de forma externa. Para profundizar en algunos casos se realizaron tres acercamientos (ver anexo 2) a iniciativas de interés particular en cuanto a su contexto, metodología y tipo de institución.

Situándonos en lugares que comparten la categoría de museo universitario (aun sosteniendo las inmensas distancias contextuales), se encuentran experiencias en muchos casos latinoamericanos que se posicionan entre la institucionalidad, la investigación, la academia y el cumplimiento del deber ser de las universidades como espacios de difusión de conocimiento⁴⁶. Profundizamos en este ámbito con una entrevista a Edmon Castell, sobre los procesos participativos de las muestras itinerantes realizadas en su experiencia museográfica dentro y fuera de la Universidad Nacional de Colombia.

Adicionalmente, se conversó con Carlos Mario Jimenez, sobre el programa Museo + Comunidad del Museo de Antioquia, un territorio con una fuerte relación cultural con el eje cafetero colombiano. Este proyecto se eligió pensando en la posibilidad que tienen los museos tradicionales⁴⁷, situados en el casco urbano, de trabajar con comunidades que tienen una

⁴⁵ En esta sección se resalta el trabajo de El Mochuelo, Museo Itinerante de la Memoria de los Montes de María (<http://radio.unal.edu.co/detalle/inauguracion-del-museo-el-mochuelo-entrevista-a-italia-samudio>) una iniciativa que aunque consta de un alcance mucho mayor, tiene como punto metodológico común su gestación desde procesos comunicativos que se extienden al replanteamiento de la memoria en territorios de conflicto desde las estrategias políticas de encuentro alrededor de la museología. Como un trabajo más reciente también se encuentra la investigación y museografía de la sala Maternidades del Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua del Darién (<http://radio.unal.edu.co/detalle/exposicion-maternidades>) en donde un grupo de estudiantes de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional ha planteado un proceso de construcción colectiva de una muestra que reactiva el espacio como sala comunitaria en torno a las vivencias de las personas que habitan el lugar. También se mencionó Museu da Maré (<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8117942.pdf>), ubicado en una favela de Río de Janeiro cuya iniciativa se basa en un diseño co-producido por la comunidad tanto desde la elección de contenidos como a partir de la elaboración de los ambientes en los diferentes espacios expositivos. Este museo nace por iniciativa de los habitantes de la comunidad especialmente los jóvenes pobladores del territorio y ha sido analizado por las formas en que la nueva museología se refleja en un énfasis hacia el derecho a la memoria y la autorepresentación.

⁴⁶ Un ejemplo es el Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) en donde el equipo planteó un trabajo de largo aliento con una de las favelas cercanas a la Universidad de Sao Paulo, que acoge esta institución museal, y también a algunas comunidades indígenas que tienen objetos en sus colecciones. El foco es generar experiencias específicas centradas en las necesidades locales y la integración en la sociedad de quienes han sido excluidos. Los proyectos para su gestor Camilo de Mello Vasconcellos, deben generar cambios a nivel individual en cuanto a la autoestima, la identidad y la pertenencia; repensar la política cultural, planificación y programación de la institución y constituirse como política institucional para dejar de ser actos aislados. Este hecho, trabajado principalmente con público juvenil en las favelas y con líderes en los grupos indígenas, dentro de todas sus pautas metodológicas, resalta la constancia en el trabajo con una misma comunidad ligada directamente a la institución. Es interesante cómo estos procesos se han ampliado por ejemplo a la restauración colectiva de piezas ancestrales por parte de las comunidades o a la reorganización del acervo en algunos casos, modificando aspectos medulares de la institución. Más información en <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8651713> y en <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34592>

⁴⁷ Siguiendo los referentes planteados desde las museografías itinerantes y procesos de diseño (educativo y participativo) de los ejercicios realizados en el Centro de Museos se han revisado también algunas de las estrategias de las exposiciones temporales itinerantes del Museo de la Memoria, como Voces para transformar a Colombia (<https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/854>), así como algunas de las apuestas en campo de Sanaciones (<http://radio.unal.edu.co/detalle/copy-1-10-2-1>). Estas demuestran la expansión que puede tener un proceso museológico comunitario en los territorios, más allá de una simple puesta en escena de un contenido diseñado y luego compartido en la ciudad sede del museo. Incluso, el final no tan positivo de ambas muestras en el contexto nacional, víctimas de censura y con fuertes problemas legales, hace visible que el alcance social de este tipo de acciones es alto. Otro referente mencionado fue el Museo Nacional de Colombia desde el área de etnografía, en el programa Voces de la L realizado con habitantes del sector

relación débil con el museo, por lo que no necesariamente lo consideran un lugar de encuentro.

Por último, pasando al carácter comunitario y la falta de institucionalidad cultural oficial en los territorios de la presente investigación, no cabe duda de que diversas iniciativas de museos son un referente en cuanto a su construcción museológica y las metodologías con las que han consolidado la participación de diferentes sectores y grupos poblacionales. Para este acercamiento a grupos que ya se encuentran trabajando en sus propias narrativas se ha tenido la oportunidad de preguntar en un conversatorio al colectivo La Digitalizadora de la Memoria Colectiva (Madrid, España) sobre su metodología concreta de trabajo para recolectar memoria audiovisual de hechos importantes para un territorio, de forma colaborativa y sostenible en el tiempo.

En esta línea de ideas, las anteriores experiencias de metodologías participativas demuestran que, más allá de una teoría que plantea un ideal de descentralización y horizontalidad, el camino que se emprende tiene tensiones, pequeños logros, limitaciones y problemáticas que cada proyecto procura asumir de la mejor manera. Apuntan a pensar el museo como una zona de contacto, como plantean Rodrigo y Collados: “ (...) lugares donde los lenguajes se mezclan, se hibridizan; donde las lenguas minoritarias y las mayoritarias construyen nuevos lenguajes; y donde las nociones de dentro/fuera, centro/periferia se desdibujan.” (p. 13, 2015)

Si hay una primera conclusión derivada de la experiencia en campo es que no existirá jamás una fórmula mágica de trabajo para las experiencias participativas en museos. Pero, a partir de la revisión bibliográfica, los casos consultados y las conversaciones sostenidas⁴⁸, podemos afirmar que si hay un avance notable en metodologías y principios básicos para llevar a cabo las aproximaciones extramuro a comunidades que ven en el museo un apoyo para fortalecer sus propios objetivos.

En este caso, se inicia por estructurar un gráfico que delimita los ejes de trabajo, compuesto por la siguiente estructura⁴⁹:

conocido como El Bronx o la L, el cual después de convertirse en un foco de expendio de drogas y violencia fue intervenido por las fuerzas públicas en el año 2016 y actualmente se adelanta un proyecto cultural. El museo integró en su momento la participación de los ex habitantes del sector en la ejecución de dispositivos pedagógicos pero también su mediación posterior https://www.museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Cronica_la_L.aspx

⁴⁸ Ver anexo 2

⁴⁹ Basado en DeCarli (2006) quien integra territorio, comunidad y patrimonio; y en Davallon (1992) quien incluye objetos, saberes y visitantes.



Gráfico 1. Estructura proyecto de participativos de extensión. Realización propia.

Primero, se prioriza la comunidad, teniendo en cuenta que el territorio se delimita por su posibilidad de ser habitado y que la memoria es una construcción colectiva. Esto coincide con las entrevistas realizadas a Jimenez y las respuestas de La Digitalizadora de la Memoria Colectiva, en su forma de concebir todo el proceso desde las personas y no sólo desde sus saberes.

Por otro lado, el patrimonio depende de ser validado y creado activamente por quienes lo portan y desean narrar su memoria situados en un contexto macro (político, social y económico). Así se observa en los tres casos revisados en los que no existe una colección base sino una construcción de dicho archivo ya sea material o inmaterial.

Estos dos aspectos se ven interceptados por una iniciativa museológica, muy enfatizada por Edmon Castell en su entrevista, como una causa (inicialmente puede ser comunitario, de una institución externa o de una interna al territorio) desde la cual el área educativa y los procesos de cocreación da pie a un resultado investigativo. Este puede tener una traducción en lo museográfico, en proyectos de gestión o simplemente en experiencias registradas.

5.1 Principios

Realizando una síntesis de los casos revisados, la teoría y la práctica, podemos enumerar diez principios que nacen como una idea inicial y casi deontológica para este tipo de proyectos de extensión desde un museo universitario (aplicable a muchos otros tipos de instituciones):

- **Enunciación política:** No cabe duda de que tanto la comunidad, las problemáticas sociales y la misma institución traen consigo un contexto político específico con aspectos contruidos previamente: luchas constantes, imaginarios de poder, horizontes de posibilidad y ciertas limitaciones. Todo esto determina el ambiente general (legal, territorial, institucional, entre otros). En este sentido, un primer principio es enunciarse en un postulado político que permita ver el objetivo, la meta y la base del proceso a realizar, congruente con el contexto y con las posiciones afectivas, relacionales y de vida de cada parte implicada.
- **Articulación:** La articulación como principio implica diferentes niveles, ya que cómo propuesta debe estar en relación a todas las partes que la componen, permite la sostenibilidad, el trabajo conjunto y la autogestión. Esta red inicia por la correspondencia con el plan museológico (que a su vez ya está en sintonía con los objetivos de planes más amplios), con futuros programas institucionales y con los usos específicos que tendrá el proceso; el trabajo previo de cada una de las partes, las ideas e iniciativas de las terceras partes en cuestión; y a la comunidad misma y sus redes tanto preexistentes como posteriores a la presencia del museo.
- **Proximidad:** Siguiendo el principio de proximidad enunciado por Edmon Castell, los proyectos deberían estar planteados para acercar la institución al campo específico que se desea trabajar, y no siempre al revés. En este caso, que la institución se acerque a la realidad rural, al espacio de trabajo disponible, a las ideas que tiene la comunidad y sus referentes e imaginarios culturales es un principio básico. No obstante muchos trabajos se pueden basar en el uso del espacio del museo o la activación de las colecciones, pero a pesar de ello continuar cumpliendo el principio de proximidad. Esto es factible al plantear los procesos teniendo en cuenta lo que genera tensiones y barreras, pero también las motivaciones, productos y deseos de quienes entran en contacto.

Los espacios de exposición y los museos se entienden como organizaciones modificables, en las cuales no hay tanta necesidad de introducir ciertos segmentos de públicos, sino más bien de introducir las instituciones - debido a sus deficiencias como resultado de su largo aislamiento y autorreferencialidad - en el mundo que las rodea, por ejemplo en su entorno local (...) Este aspecto abarca proyectos dirigidos a una variedad de grupos de presión política, que se llevan a cabo independientemente de los programas expositivos, o exposiciones concebidas para un público específico o por actores sociales particulares.” (Mörsch, 2015, p. 41)

- **Colaboración:** Es entendida como una acción donde la estructura de trabajo y sus causas son definidas en conjunto por todas las partes involucradas. Estos agentes son la entrada a involucrar a todas las personas que van a participar de la iniciativa en diferentes niveles. Implica ceder en los límites de lo que consideramos parte de un museo tradicional, cambiar los criterios de valor para leer el entorno, flexibilizar las metodologías e incluso aspectos tan rígidos como los presupuestales. Para esto, es necesario dedicar tiempo a tener conversaciones aun cuando pueden no ser equitativas, porque el juego de poder continúa existiendo al igual que las condiciones de gestión y de contexto. El punto máximo de la colaboración es la capacidad de tener una escucha activa, dispuesta y en los códigos de la diferencia, que realmente llevará al diálogo y la negociación de intereses. Como principio requiere de un equipo transversal, dedicado y permanente en sintonía con este tipo de propuestas. Es por ello, que es un principio y no necesariamente una acción metodológica, es una orientación que puede optar por múltiples caminos para acercarse a ese deber ser. Una de las principales enseñanzas de Simon (2010) en este marco es la disminución de la expectativa frente a la colaboración: no todas las personas, ni todas las comunidades, querrán participar de la misma forma y al mismo nivel de una experiencia museológica, y no tienen por qué hacerlo. Es importante tener en cuenta que la distinción entre las comunidades co-creadoras, los públicos y los futuros asistentes no siempre son claras ni limpias, comúnmente en este tipo de proyecto, la misma comunidad será emisora, receptora y mensaje de la muestra en un proceso no lineal. Sin duda, todos los autores coinciden en que los retos de la colaboración o co-creación son sumamente altos, especialmente la cantidad de tiempo y agentes involucrados, la falta de control y la disparidad de referentes (temáticos, temporales, espaciales, de calidad, entre otros), pero no por ello deja de ser el camino más sincero.

- **Continuidad:** Al igual que en el principio de articulación, la continuidad implica diferentes escenarios donde debe ser contemplada. También lleva consigo garantizar la autonomía de seguir por diferentes vías lo que se ha planteado como idea inicial para cada una de las personas, instituciones y comunidades que hacen parte. Este compromiso es de vital importancia, porque es un trabajo que además involucra lazos afectivos, relaciones de aprendizaje y cambios de vida que pueden tener repercusiones diferentes para cada actor. En un escenario ideal, donde los museos se comprometen a largo plazo con las comunidades, es más sencillo cumplir este principio. Pero ante la precarización, la tercerización, la falta de personal, entre otras problemáticas, este principio se traduce también en establecer unos límites éticos y realistas sobre el alcance del proyecto y la tenencia o materialización de sus resultados.
- **Profesionalidad:** El patrimonio atraviesa los procesos sociales al mismo tiempo que la investigación académica. En la búsqueda de un equilibrio entre estos dos aspectos se encuentran posiciones diferenciadas, e incluso opuestas, frente al rol que disciplinariamente debe ocupar el museólogo (ya sea como gestor, promotor o educador de un proyecto) ¿hasta donde se sueltan las riendas de un proceso de colaboración? ¿En qué momento debe hacerse válida la voz del profesional y en cuales la voz de la comunidad? Aunque está claro desde la museología social y la nueva museología que la principal autoría, opinión y construcción es de las comunidades que habitan dicha memoria y patrimonio, no cabe duda que metodológicamente la interpelación profesional es de vital importancia. Esto debido a las motivaciones que se busca generar, especialmente en contextos donde la falta de oportunidades e infraestructuras han limitado el imaginario frente al museo, y a la reiteración de unos principios profesionales y éticos que no necesariamente la comunidad ha de tener a priori al acto museológico.
Los procesos comunitarios y los acuerdos conjuntos no se pueden convertir en una excusa para dejar de lado la profesionalidad⁵⁰ del área educativa o caer en el asistencialismo, así como la experimentación tampoco se puede reducir a un estado

⁵⁰ Desde este punto de vista llama la atención la posición de Iniesta (1996), quien contrapone cuatro tipos de conservadores (entendidos en un quehacer museológico, curatorial y museográfico). Dentro de su clasificación nos centraremos en dos: El militante, donde la primacía de la creación museológica cae en la comunidad desde la investigación participativa. En este rol se corre el riesgo de dejar a quienes trabajan en el proyecto con instrumentos que les son ajenos e invisibilizando la voz del profesional. A pesar de ello se acerca a una lógica que nace de los recursos estéticos y materiales del lugar, la capacidad de respuesta a la subalternidad y las estructuras previas de la comunidad, quienes son a su vez la realidad representada y los intérpretes - investigadores de esa misma realidad. El etnógrafo, que también se dedica a un territorio concreto y sus formas culturales propias, cuyo rol se basa en la negociación entre administraciones locales, posicionándose en una museografía a la escucha. En ella la voz profesional está presente, tanto en la definición temática como en las soluciones finales, asumiendo una responsabilidad desde la conciliación de verdades parciales y divergentes.

constante de ensayo y error donde son personas quienes pierden la calidad del contacto. Gran parte de los beneficios que se tienen al trabajar con este tipo de proyectos es el aprendizaje, para todas las partes involucradas, de instrumentos y métodos de investigación, de corroborar la información, ser honestos y responsables, y de aportar una serie de saber que las demás contrapartes no tienen porqué conocer. Como mencionaba Carlos Jimenez, el límite para la concertación está en el aporte profesional y comunitario, siempre cediendo entre ellos con la suficiente explicación y acercamiento. Es necesario mantener la claridad de que cada quien tiene el deber de presentar realidades que el otro puede desconocer.

- **Transparencia en los criterios de selección:** Los proyectos de extensión que requieren de participación tendrán por naturaleza diferentes momentos de decisión, los cuales implican criterios para seleccionar tanto el contenido, el lugar de enunciación con que se realizan, las herramientas y metodologías a aplicar, y especialmente los grupos a los que se acercan. Cada una de estas iniciativas es una ventana que elige a quién dará voz, cómo modificará las relaciones de poder y desde donde asumirá la apropiación de ciertas narrativas. Algunos principios básicos para lograr que toda la estructuración posterior responda a las necesidades y objetivos iniciales son la transparencia, comunicación constante y responsabilidad en la definición de dichos criterios. Como criterio, el no iniciar de cero sino el retomar los nichos ya formados, es una muestra de honestidad frente a las intenciones de la institución.
- **Disidencia:** El trabajo conjunto implica tensiones permanentes que permiten la diferencia, el intercambio de saberes y la diversificación de metodologías y resultados. Garantizar los espacios para hablar desde la disidencia, para no estar de acuerdo con lo planteado y para hablar abiertamente de otras problemáticas que se entretujan con las que plantea el proyecto garantiza horizontalidad. Una oportunidad para repartir el poder, la opinión y la posibilidad de traspasar los límites según las diferentes necesidades de los actores. Los espacios de conversación pueden llegar a temas muy diferentes y el resultado muta según estos procesos para responder más directamente a la triangulación de actores y sus objetivos, siendo un paso a la autogestión.

- **Desarrollo equilibrado:** La carta de Ename⁵¹(ICOMOS, 2005), generada como una pauta para la interpretación de lugares pertenecientes al patrimonio cultural, establece diferentes principios⁵². Uno de ellos es el Desarrollo Equilibrado, que se refiere a pensar en la sostenibilidad cultural, medioambiental y económica de las iniciativas planteadas, ya sea en el mismo tipo de producto o espacio, o en su posible mutación según el contexto. Para esto, debe estar en armonía y congruencia con el espacio territorial y la forma en que se vive, con los públicos y comunidades, con la disponibilidad de tiempos y recursos, entre otras características que permitan que apropiarse de dicho patrimonio o narración sea factible desde lo afectivo, lo logístico y lo político. Los procesos se piensan según los objetivos, teniendo en cuenta los criterios de materialidad para archivo, la facilidad de movimiento y el espacio donde quedarían.
- **Intercambio:** Este aspecto es de vital importancia cuando, como menciona Aidar (2020), los cambios suelen evidenciarse en las comunidades que han participado de las acciones educativas (el profesional y los participantes que estuvieron en contacto permanente), pero no se reflejan necesariamente en la institución. Pocas veces los museos cambian sus políticas, prácticas o estructuras según los impactos de los proyectos socioeducativos y externos. Ha requerido pensar de qué manera el museo, como institución asume este intercambio de conocimiento. La evaluación debería tener repercusiones, protocolos y conclusiones generales sobre el funcionamiento mismo de la institución y su plan museológico. La posibilidad de que los proyectos superen la simple programación complementaria y sean atravesados por la curaduría y la museografía se ve en prácticas como la museografía participativa, la curaduría educativa⁵³ o comunitaria, entre otras, las cuales han sido partícipes de este esquema, siendo pensadas desde diferentes posturas disciplinares y áreas de la museología. En ellas la educación se convierte en un elemento transversal a la misión, visión y programas del museo, sin dejar por ello de requerir un equipo de trabajo delimitado que accione en torno a la apropiación de los demás procesos institucionales. Ahora

⁵¹ Uno de los puntos claves para establecer principios metodológicos participativos en proyectos museológicos, implica también las diferentes pautas expedidas por el ICOM, especialmente códigos deontológicos, así como acuerdos de nivel internacional. La mayoría de estos establecen pautas claras para un trabajo museológico fuera del marco institucional más estructurado. Más información sobre el Centro Ename para la arqueología pública y presentación del patrimonio en el siguiente link <https://www.enamecenter.org/FEC2013/index-S.html>

⁵² Comprensión y difusión del patrimonio como derecho cultural; la rigurosidad profesional de la evidencia con respeto por otras tradiciones; el contexto sociocultural, histórico y natural; la autenticidad (que la podemos asumir como las narraciones y sentires de portadores); la participación; y la investigación, educación y formación.

⁵³ La museografía participativa es una de las teorías compartidas por el docente Edmon Castell entrevistado en esta investigación (anexo 2) La curaduría educativa se asume desde la investigación de tesis de maestría de Ana María Sánchez Lesmes (2013).

bien, aunque hay enseñanzas que han sido conversadas, es complejo, con el bajo nivel de personal, de tiempo y de recursos lograr una reforma fuerte que modifique o nutra ciertos parámetros institucionales, especialmente cuando el exceso de esfuerzo hace que funcionarios asuman los consejos como críticas personales. Además, esta visión general de las repercusiones sólo puede ser vista a largo plazo, especialmente la forma en que se aporta a la promoción de los derechos humanos.

5.2 Acciones metodológicas

A partir de estos principios, se ha pensado en una serie de acciones metodológicas para este tipo de proyectos de campo desde el Centro de Museos de la Universidad de Caldas, pero que pueden ser aplicados en situaciones similares de otro tipo de instituciones. Aunque reiteramos que las metodologías en la educación en museos pueden ser cambiantes, azarosas y flexibles, siguiendo la lógica de su posicionamiento y su constante permeabilidad, hemos determinado los siguientes pasos a tener en cuenta:

- **Diagnóstico interno y externo:** Antes de tan siquiera pensar en llevar a cabo un proceso específico en un territorio es necesario una lectura contextual del cómo y porqué el museo se insertaría en este tipo de proyecto, teniendo en cuenta su contexto, tiempo, relaciones y formas de trabajo ¿Quién lo está solicitando? ¿Qué tantas bases se tienen para trabajar allí? ¿Cuánto tiempo, recursos (de todo+ tipo) y personas están dispuestas a apoyar? ¿Qué tanta gobernabilidad se tiene sobre lo que se trabaja? ¿Estamos dispuestos a ceder lo necesario y a comprometernos al nivel requerido? La identificación de actores y roles permite comprender en donde se encuentra el poder, el interés y el origen, así como si estos son compartidos o están en tensión. También permite prever el destino, la supervisión y la enunciación de la propuesta museológica entre los diversos actores (políticos, patrocinadores, científicos, comunidades, públicos entre otros). Este resultado es sin duda una investigación, en este caso por parte del museo, de lo que está sobre la mesa en un intercambio y su capacidad de responder.
- **Triangulación:** Posterior a este diagnóstico inicial es necesario plantear las primeras ideas realizando una triangulación entre los principales actores que estarán presentes en la ejecución. Esto se realiza para ponderar y mediar las diferentes necesidades que

se tienen en mente, porque incluso dentro del mismo museo las diversas áreas esperan lograr objetivos totalmente diferentes, aún cuando en términos escritos se comparta un mismo enunciado. Especificar quienes, entre todas estas subdivisiones internas, tendrán peso y decisión en el proyecto, así como el nivel de involucramiento desde lo político, ambiental, social, económico y demás factores, es un paso definitivo para empezar con un campo más amplio. Un diagnóstico compartido y no sólo interno, así como una selección de voces será necesaria para complementar una etapa investigativa junto a los demás involucrados en el proceso.

- **Definiciones conjuntas y planeación colaborativa:** No para todos hablar de museo significa lo mismo. De la misma manera, cada término que se utilizará en un proceso debe ser definido en conjunto, aclarando, de parte y parte, la importancia sobre lo que se quiere contar inicialmente. Esta etapa de formación desde todos los actores hace que una serie de definiciones conjuntas den pie a un trabajo más articulado. Gracias a ellas es factible una planeación colaborativa en donde quedan claras cuáles deseamos sean las metas y formas de cumplirlas, hacia donde se caminará y qué rutas se eligieron para llegar allí. Un primer anteproyecto definido de forma conjunta después de ciclos cortos de formación nos llevará a iniciar un trabajo más específico. Todo puede ser dialogado: desde los aspectos formales, como el tamaño y contenido de una pieza, hasta la importancia y validez del proyecto completo.
- **Restricción de tiempos y alcances:** Dentro de la investigación este ha sido sin duda el paso más problemático, pero a la vez más importante, al trabajar en un proyecto de extensión participativo. La claridad en los tiempos, limitaciones y alcances definen que no se generen falsas expectativas ni utopías imposibles de alcanzar dentro de un marco específico. En conjunto es necesario tener en cuenta que en este tipo de procesos de extensión la continuidad es limitada, así como los recursos, y por consiguiente se deben aclarar los imaginarios de lo que se puede realizar desde este tipo de institución. En muchas ocasiones ciertas comunidades que no han tenido contacto con el museo pueden llegar a creer que ostenta un poder que no es real dentro del sistema en el que estamos o que ciertos resultados requieren de mucho menos tiempo del que consideramos. Por otro lado, el museo puede subestimar o sobrevalorar la disponibilidad de tiempo, de redes de apoyo y de ideas a largo plazo en una población específica. Una lista de términos y condiciones es necesaria para hablar el mismo idioma.

- **Etapas de co-creación:** Ya con estos cuatro pasos claros, el quinto nos lleva a iniciar los procesos de co-creación planteados por diferentes actores para lograr dar cuenta de la forma y los contenidos a trabajar. Con el marco investigativo ya creado, las herramientas profesionales a la mano y conociendo quienes vienen a compartir en un marco definido (experiencias, deseos y necesidades), se realizan recolecciones de información, talleres, intercambios de saberes, espacios de diálogo, entre otros. Es importante tener en cuenta que siempre se tendrá en la co-creación una suerte de poderes y privilegios que se deben estar dispuestos a compartir por parte de todos los actores que tienen un conocimiento específico. No siempre se encuentra total disponibilidad de las personas, por ello, elegir bien cuáles etapas serán compartidas (siguiendo las posibilidades) evitará desgastar a todas las partes, o peor aún pasar por encima de su forma de compartir y de la valiosa información ofrecida.
- **Desarrollo conciliado:** Las etapas de co-creación suelen concluir en una serie de tareas compartidas, las cuales necesitan ejecutarse para determinar contenidos, objetivos y empezar a acercarse a los resultados. Este desarrollo conjunto, donde se aprenden diferentes formas de hacer - y ser - ante lo que deseamos, es de vital importancia. Cada etapa debe ser socializada, conversada y modificada, según el acuerdo que se vaya gestando. Claro está que, en muchas ocasiones, sólo una explicación de porqué se toman ciertas decisiones será más que suficiente para aclarar tensiones, pero en otros momentos será necesario volver a explorar estos momentos de compartir para ver si en el desarrollo se han ido perdiendo los principios que nos han llevado a este punto.
- **Materialización:** Para materializar lo conversado es necesario tener una serie de opciones abiertas que permitan que el diseño se amolde a lo trabajado y no al contrario. Un diseño que transversaliza el proceso, que está en constante comunicación pero que además no busca criterios de valor externos sino que se mide por lo determinado dentro de su marco de acción. Que la forma sea la última en decidirse, según el trabajo conjunto y el contenido determinado, responde a ese momento de opciones abiertas en donde intervienen agentes externos que cambian según cada tipo de recursos (servicios de diseño gráfico, de impresión, de producción, de generación de objetos, etc.)⁵⁴. En muchas ocasiones materializar también hace parte del desarrollo conciliado y de actividades de co-creación, pero el punto en que se

⁵⁴ Es importante tener en cuenta que en un trabajo ideal estos agentes estarían involucrados desde un inicio del proyecto.

genera el resultado final casi siempre tendrá que asumir a un responsable profesional en el tema. El proyecto, desde el ámbito educativo, debe tener en cuenta no solo la comunidad que participa desde el inicio, sino los diferentes niveles de audiencias que tendrán contacto posteriormente. El grupo con el que se co-crea no será el único que accede al resultado de un proceso participativo o de un dispositivo pensado para interactuar.

- **Registro y archivo:** La difusión y memoria de un proyecto son tan importantes como su realización. Es esta la que quedará como una posible ampliación futura para cada uno de los actores y que además puede tener diferentes caminos según el tipo de usos que pueda asumir. Por ejemplo, no para todos los circuitos y vivencias será necesaria un acta o un artículo científico, así como tampoco sería suficiente un círculo de palabra o una fotografía impresa. Pensar el registro de forma transversal a la ejecución y que las formas de archivo que sean congruentes con el sentido construido garantiza que al compartirse se mantenga unido y demuestre su magnitud. La pregunta aquí entonces es qué es lo más significativo al mostrar, el resultado, el proceso, su adecuación a otros circuitos, entre muchas otras posibilidades que se priorizan al difundir, registrar y archivar.
- **Evaluación:** Gracias a la evaluación será factible tener un enriquecimiento en cada uno de los campos involucrados (sean territorios, instituciones de diferente índole o colectivos). Mientras permitamos que la evaluación (al igual que el registro mencionado anteriormente) se realice sólo desde criterios externos, que no corresponden con los procesos participativos, está claro que darán la impresión de ser ineficientes en el costo / beneficio que estima el sistema actual. Plantear formas de evaluar, indicadores, usos futuros y criterios de valor diferentes es también una forma de resistencia desde la educación en museos hacia los estándares que exigen una producción rápida y objetual. Sin duda, si se tiene claridad en las fases iniciales de lo que realizamos será mucho más sencillo que la evaluación precisa esté presente al hacer un cierre.
- **Autogestión y fortalecimiento:** Por último, todo el tiempo es necesario tener como meta la autogestión del material producido y de los aprendizajes consolidados. El fortalecimiento de un proyecto está en pensar cómo a futuro puede contribuir a quienes lo han realizado y de qué forma puede ser asumido por todos quienes estuvieron en dicho camino. Entonces, planear antes de cerrar si habrán futuras

relaciones, brindar las herramientas faltantes para buscar nuevos aliados y la repartición equitativa de los resultados es garantizar el respeto por el otro. La autogestión implica confiar en las capacidades de una contraparte de movilizar las redes existentes, de seguir aportando a lo realizado y de apropiarse de su relato a partir de lo que nace de un proceso conjunto.

No existe ni existirá una metodología aplicable a cualquier caso de proyecto de extensión participativo. El sólo pensarlo estaría en contra de todos los principios, enunciados y evoluciones aquí registradas de este campo que es tan flexible como metódico, tan resistente como fluido, que sin ninguna duda se construye en la práctica y responde siempre a muchos factores externos, su mayor potencia y debilidad. Pero este acercamiento, permite evaluar algunas fallas, limitar los silencios incómodos y disminuir los finales frustrantes de tantos intentos de acercamiento y diálogo entre la diferencia.

Es especialmente útil cuando nos enfrentamos a situaciones tan complejas dentro de las instituciones que no permiten que en cada ocasión el tiempo y los recursos garanticen un acercamiento metodológico tranquilo y meditado, y cuando debemos compartir este lenguaje tan cerrado y específico como es el de los proyectos institucionales.

Las oportunidades y logros desde la museología latinoamericana de este tipo de procesos son muchas más que sus limitaciones, por lo que sólo queda decir que vale la pena apostarle a continuar este camino, tanto exigiendo como generando una mayor cantidad de recursos de todo tipo que fortalezcan el imaginario del museo en nuestra región.

6. Cuestionamientos finales

El inicio de este documento nos invita a repensar los museos, pero es difícil concluir ideas entre tal diversidad y riqueza. En los procesos educativos ponemos sobre la mesa conocimientos previos, redes, afectos, lenguajes y universos a los que pertenecemos. Los mezclamos con actualidad y con conocimientos específicos, buscando un equilibrio en nuestro aporte de saberes. Los enriquecemos con tensiones y futuros posibles que defienden las causas museológicas. Perdemos el control constantemente. Procuramos espacios para la socialización y el silencio, para las preguntas y respuestas, para el descanso y la activación del cuerpo. Mientras tanto, abordamos al mismo tiempo el individuo y su subjetividad, en sintonía con la colectividad y sus lugares de encuentro.

Como educadores pensamos en disminuir las barreras que impiden que el museo sea un espacio cómodo, seguro y experimental. Hemos dejado en segundo plano la noción de formar públicos para que asistan al museo a aprender por el contacto con un patrimonio musealizado. Hoy priorizamos las comunidades gestoras y co-creadoras que producen su propio patrimonio, lo reconocen y lo apropian. El interés del museo no sólo es que otros puedan encontrar diferentes maneras de ser dentro de sus paredes, sino además que la institución salga de sí misma.

Pero no basta con el potencial intrínseco de estas prácticas para comunicar y generar colectividad, la democracia implica también caminos y bases para lograrlo. Todo esto actúa frente a la dualidad del sector cultural y museológico, un mundo que aunque se mueve entre élites cerradas y pequeñas, representa también la lucha por la inclusión de voces transgresoras y diferentes que el poder no habría querido escuchar. Ya decían Aidar y Leyton (2020) que:

En contextos políticos y sociales en los que son cuestionados el pensamiento crítico, autónomo y fundamentado, la libertad creativa y las experiencias de sociabilidad y solidaridad; las prácticas educativas y culturales serán incómodas y la educación y cultura serán vistos como adversarios a ser combatidos. (pág. 98)

Y sin duda, en las tres experiencias, fue posible confirmar que las condiciones laborales y las dificultades de poder ante otros procesos institucionales o sociales son esa forma en que se

disminuye la fuerza de la educación en museos. Como un sutil y permanente miedo al cambio, está latente en cada espacio un límite que parecería intocable.

A pesar de las grandes diferencias de sus escenas culturales y las relaciones que generan, tanto en Madrid, en Bogotá y en Manizales faltan muchos recursos financieros y humanos, estabilidad en los proyectos, y, en especial, credibilidad del impacto de la educación para que nuestro trabajo pueda demostrar todo su potencial. Solo por mencionar algunos ejemplos, existe sobrecarga en una persona o área y pocas veces tenemos una comisión de trabajo estable. El cambio constante de personal entorpece los procesos e impide una culminación exitosa porque la pérdida de información, de credibilidad y de relaciones afectivas pueden desarticular la identidad de nuestras acciones.

Se suma el hecho de enfrentar la dificultad del tiempo, casi siempre corto, fraccionado y compartido con muchas más tareas, que hace complicado el trabajo continuado fuera del museo. También el sector, como muchas otras prácticas feminizadas y de cuidado, tiene una alta precarización y fragilidad laboral, lo cual genera que la gestión del área educativa y los proyectos externos se diluyan en figuras laborales confusas, por ejemplo, la tercerización que tiene límite difuso con roles como la consultoría, o el desempleo que a veces se camufla en el trabajo autónomo.

Además, no es fácil comprender y asumir la fuerza institucional (y su variabilidad) para cada situación. Por ejemplo, el museo universitario es un laboratorio experimental que tiene una vocación de conocimiento, enseñanza y apertura, tanto hacia adentro como hacia afuera, por estar en una institución educativa. El museo tradicional tiene una carga histórica que ha construido la legitimidad de todo un campo de conocimiento y una alta calidad disciplinar en quienes lo asumen como lugar de encuentro. Las asociaciones representan una potencia gremial a partir de una red afectiva, productiva y metodológica, la cual agrupa expertas en este campo desde diferentes puntos de vista. Encontrarnos a conversar de cada una de las experiencias en la diversidad de actores implica reafirmar lo que somos, hacemos y queremos.

En todas ellas es difícil impulsar iniciativas que se enuncian desde nociones como comunidad y colaboración, dentro de un esquema que, con mucho esfuerzo y negación, apenas ha

llegado a enfrentarse a palabras como públicos y marketing; especialmente teniendo en cuenta que el foco que hace posible la participación inicia desde la gestión institucional, como menciona Edmon Castell. Pero ante estas situaciones - en lugar de simples reclamos - lo que encuentro en todos los casos son respuestas, afirmaciones, acuerdos y juntanzas para enunciar su relevancia. Aunque pareciera que en situaciones tan adversas la única opción sería negarse, con dudas y tropiezos se procede a las negociaciones necesarias para actuar lo mejor posible dentro de cada marco.

El contexto nunca será perfecto y la importancia radica en la resistencia que demostramos en la práctica y en la confianza propia hacia nuestra labor: es diferente exigir a abandonar. Para esto es necesario reconocer los errores en los que caemos. Uno bastante común es la dificultad al tener que pensar a largo plazo y corto plazo al mismo tiempo. También resaltar los aciertos, especialmente los esfuerzos invaluable que tantas personas han hecho (y siguen haciendo) en este medio adverso, sin caer en que el amor por un proyecto impida su avance. E indudablemente necesitamos disminuir las situaciones que hacen de esta práctica menos estable y profesional, recordando que no es gratuito, no es sólo un servicio y no es improvisado.

Desistir impediría el acceso de varias comunidades no sólo al museo (como institución) sino al lenguaje museológico y su poder de transformación. Si algo tienen en común estas experiencias es el posicionamiento político y democrático de sus gestoras para hacer realidad un museo flexible y abierto, un bien social. Cada una de ellas, a su manera y desde sus posibilidades, está procurando ampliar el acceso y la producción de los relatos que guardan los museos, o más importante aún, los discursos que generan.

Esta construcción colectiva del conocimiento involucra a toda la comunidad institucional y requiere de una circulación permanente entre contextos diferenciados (disciplinares, del visitante o comunidad, del museólogo, de quien acompaña un proceso, de las actividades...). El educador disminuye la distancia entre todos estos contextos y, adicionalmente, los problematiza, pero para eso debemos conocer con quién estamos hablando. Queremos que las personas se sientan parte de lo que hacemos y que las iniciativas museológicas se conviertan en un punto de encuentro, proyección e interdisciplinariedad, donde sea factible proponer y repensar conexiones.

El espacio de vocación pública se logra desde el encuentro, como mencionan Aidar y Leyton (2020), para quienes el museo garantiza la diversidad y la divergencia: “es en la reflexión colectiva donde se genera la toma de conciencia que, consecuentemente, se transforma en premisas y conductas” (pág. 96). La educación en museos, pensada como un nicho de formación de formadores y de gestores locales, amplía la acción más allá de la visita. Abarca desde las escuelas de mediación hasta los más complejos proyectos de democracia cultural, que llevan el conocimiento sobre la gramática museológica a lugares específicos. Dentro de estas prácticas se investiga, se crea, se genera apropiación social y se logra un trabajo colectivo.

Es muy importante tener en cuenta que para el museo dicho proyecto puede ser considerado de poca importancia, lo que pasa en muchos casos cuando son la opción de cierre o de acompañamiento de otras acciones. Las contribuciones de las áreas educativas son pensadas como procesos posteriores a lo demás, desestimadas como investigación e incluso asumidas como una última ficha a mover con presión para disminuir el peso de ciertos errores de planeación o discurso. Pero, para la comunidad o el público, esa misma vivencia tiene toda la credibilidad y relevancia, pudiendo ser la imagen que se llevan de la institución y de los conocimientos que busca potenciar. Trabajamos en medio de ese desequilibrio de poder.

Paso a paso, ya sea desde estos proyectos de extensión del Centro de Museos de la Universidad de Caldas a territorio rural, también desde la fuerte y constante historia de la educación en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) o a partir de las denuncias y formaciones de la Asociación de Mediadoras y Educadoras Culturales de Madrid (AMECUM), se van construyendo imaginarios y políticas públicas. Es decir, cada acción, se abre su propio campo, activando a otras personas y convirtiéndose (por el peso que implica el conjunto) en un trabajo de larga duración, aún con tropiezos y limitaciones.

Hoy en día, el componente educativo ha logrado alcanzar cierta autonomía institucional, aún cuando su labor implica una crítica constante a dicha estructura. Lo complejo es que muchos museos sólo piensan la educación como un actuar de esta área, sin posicionarla como un asunto integrado a la gestión y las políticas del lugar, incluso teniendo contradicciones desde el mismo significado de lo educativo.

En esta situación se atribuye al equipo educativo la responsabilidad de interlocución que debería ser transversal, como si los demás roles institucionales no tuvieran el deber de generar estrategias y estar disponibles para escuchar y dialogar (Aidar y Leyton, 2020). También por esta razón se piensan eventos como respuesta a situaciones específicas (por necesidad de una fecha, por exigencia de otro agente o de un resultado) sin que modifiquen de fondo la estructura de la institución ni tengan las condiciones necesarias.

Por el contrario, son las iniciativas desde la mediación comunitaria, donde la colectividad es lo primero desde su planteamiento, en los que la acción educativa se amplía y se permea las estructuras que rigen los museos, lo que demuestra, por ejemplo, que aunque un plan museológico no tenga como principio lo educativo, el área educativa si puede, en su quehacer colaborativo y extenso, llegar a apoyar un plan museológico de una institución comunitaria. Este resultado museográfico, editorial, de gestión o de cualquier otra índole muchas veces se escapa de sus supuestas acciones esperadas e incluso los proyectos que parten de este germen se convierten en iniciativas autónomas, contribuyendo a la dignidad y la calidad de vida.

El orden de la curaduría, la museografía, la comunicación o incluso la gestión administrativa es permeado por la educación, y muchas de las acciones de otras áreas pasan a ser parte de la cotidianidad en la producción interna de los equipos de trabajo participativo. Le preguntamos a la institución dónde está el límite entre un campo y otro, y cómo se encuentran. Estos procesos que abarcan más allá de lo que es posible en cada área reorganizan el museo: ¿cómo seleccionar sólo un fragmento de un discurso tan amplio y variado para presentar toda una experiencia museal o, más difícil aún, comunitaria? ¿Qué es lo que no es negociable? ¿Quién asume la respuesta ante los visitantes del museo?

Un ejemplo de ello es que los materiales pedagógicos y piezas museográficas educativas, más allá de ser para el público o las comunidades, son una excusa para un replanteamiento museológico desde que la institucionalidad esté dispuesta al inevitable cambio que conlleva el hacer en conjunto. El reto está en preguntarnos siempre cuál es la renovación que implica cada proceso en la estructura donde estamos trabajando, dónde realmente está ese pequeño logro desde adentro para proyectarlo en futuras ocasiones. Incluso muchos de estos cambios son simplemente desde el lenguaje, cuando evitamos reducir la comprensión de la palabra

territorio a un criterio de clase social o de la palabra comunidad a un parámetro con el que no nos identificamos.

Es entonces cuando desde este componente educativo ponemos en duda qué es lo que están curando los museos y desde dónde se toman las decisiones: en el MAMBO no siempre es congruente la temática de las salas con otras acciones, acervos y eventos del museo; en el Centro de Museos no existe aún un plan museológico terminado para guiar la dirección en relación a lo educativo, y en AMECUM la mayoría de instituciones contradicen sus discursos con precarias situaciones laborales. Estos contextos restringen o amplían la libertad de los mediadores (ya sea en las salas o en los procesos extramuros), lo cual en ocasiones no tiene un sentido claro con el tipo de institución o las acciones que se han emprendido desde las demás áreas.

Cada proceso genera y se apega a una ética, siendo conscientes de los recursos que hay disponibles, los poderes que se redistribuyen y las posibles articulaciones entre ellos, desarrollando a la par el proyecto con la comunidad y la forma como se inserta en la institución: ¿estamos listos para abandonar la voz de poder? ¿realmente permitimos la autorepresentación o al menos la negociación de la representación? ¿Está la memoria construyendo un sujeto político o ya existe un sujeto político que desea construir su memoria? ¿Cómo serían los criterios de selección no extractivistas de la memoria, el arte y el patrimonio? ¿Está articulado con el plan museológico y el actuar institucional? ¿Es congruente lo que hacemos con el contexto general donde lo ejecutamos?

Todo esto implica un diálogo abierto que conlleva a una triangulación de actores, incluyéndonos a nosotros mismos, con pensamientos sumamente distantes, prioridades complejas y llenas de caprichos, desconocimientos y saberes. Siendo así es prioritario aceptar la pérdida de liderazgo en ciertos momentos, las limitaciones y las relaciones generadas, además de comprender la posición de poder que se establece, ¿cuál es nuestra capacidad de respuesta ante cada situación?

Es por eso que los proyectos educativos son, a nivel personal, un arma de doble filo. Primero debemos debatir con imaginarios que no son los nuestros (comunitarios o de otros profesionales). La dualidad de enfrentarse a narrativas dispares implica reconocer (y abandonar) nuestro propio privilegio de pertenecer a una historia que ya ha sido contada, para dar espacio a voces que, aunque no son conscientes de ciertos sesgos, tienen derecho a

acceder a ella. El dilema está cuando algunos de los códigos que se reiteran pueden verse similares a los que estamos intentando cambiar, e incluso, en ocasiones, contradicen aspectos que consideramos prioritarios. El trabajo en comunidad nos reta. La pregunta permanente es ¿dónde está el límite? ¿cómo mediar cuando no estamos 100% de acuerdo?.

Al mismo tiempo, entre el calor del momento y el diálogo, debemos defender con total seguridad esos imaginarios ajenos ante personas que no han estado en contacto con el proceso, especialmente voces institucionales (administrativos, otros miembros de la institución, agentes locales, etc.) que desvirtúan lo que se ha logrado y lo verán pormenorizado. Pero además, se suma la dificultad de vivir las acciones al tiempo que se analizan críticamente o se comparten a un tercero ¿qué tanto tiempo tenemos para decantar personalmente lo que vivimos como educadores si de inmediato somos traductores? No todos los proyectos son exitosos, positivos o correctos, y esto también debemos contarlo.

Sin duda, el trabajo en lo local nos sitúa en que las escalas de valor son diferentes, por lo tanto la calidad y el uso se modifican. El problema es que no es fácil medir el nivel de cumplimiento de un derecho que pasa por lo subjetivo, lo comunitario y la transformación a largo plazo. Es precisamente por ello que una de las conclusiones de esta investigación es la importancia del archivo, la sistematización y las formas de evaluar nuestros procesos. Es este un camino que ya existe y cada vez es más fuerte, para poner en valor desde nuestros propios términos y leer a futuro la influencia que tienen sobre aspectos macro y micro políticos. La gran cantidad de proyectos que existen con una necesidad de ser compartidos es sorprendente, y también lo es quienes han hecho un esfuerzo por narrar sus avances y potencialidades. La forma de construir una historia propia de este saber es a partir de la práctica, el espacio y la colectividad. Queremos contar lo que hacemos y con ello hacernos un espacio como campo del conocimiento con experticia, sin sentir que estamos por debajo de otros saberes.

En cada caso existió una recolección de información: de los públicos en el MAMBO, de las socias en AMECUM y de la comunidad en Samaná, aprendiendo que este no es un aspecto sencillo. En la mayoría de casos no sabemos para qué queremos la información, desde lo mínimo hasta lo máximo, ni tampoco comprendemos cómo se relacionan entre sí los datos. Necesitamos claridad antes de solicitar la información (de cualquier tipo) y previo a plantear las formas de recolectarla. También requerimos comprender que estos procesos deberían ser transversales a las áreas y los resultados, desde su formulación, aplicación y evaluación,

especialmente cuando estamos priorizando la mezcla de voces en las decisiones institucionales.

Es muy complejo categorizar y leer lo recolectado, así como también lo es comunicar con claridad todo un mundo de ideas, y ser críticos en ambientes cerrados, pequeños, llenos de afectos y tensiones. Entre la importancia de algunos aprendizajes, que son insignificantes estadísticamente pero son vitales desde el área de conocimiento, y las opiniones contradictorias que encontramos, el rol del museólogo se hace más claro y relevante.

Las grandes preguntas son ¿estamos dispuestos a cambiar? ¿Cuál es el límite entre la flexibilidad y la pérdida de objetivos?. Por otro lado, la mayoría de financiadores solicitan información específica que no necesariamente es la que el proyecto requiere, así que el esfuerzo de estudiar el campo se termina convirtiendo en la recolección de datos para este tipo de instituciones, una evaluación demográfica para un tercero y no para el museo ni mucho menos para el área educativa.

Cuando la educación en museos se expande a la colaboración y los proyectos, fuera de lo que la institución conoce, es factible la escucha real de los parámetros locales siempre que lleguemos con la mente cargada de preguntas y no de posibles productos. Para ello es necesario modificar los criterios con los que escuchamos, no sólo en los que hablamos. Así no tomamos de base la comparación constante con otros territorios de características diferentes.

Experimentar contextos tan diferentes me enseñó la posibilidad de que las suposiciones en el campo museológico no sean válidas, por ejemplo que incluso los públicos más implícitos sean no públicos o los roles más usuales no tengan legitimidad. Muchos museos tienen el discurso pero pueden estar lejos de la práctica ¿cómo influir en los museos tradicionales que no han sido fundados con el enfoque de la museología contemporánea (nueva, social o crítica)?⁵⁵ ¿Cómo repensar estos espacios sin hacer la vista gorda a su origen o a sus necesidades más apremiantes? Sería necesario que aprendamos a trabajar también hacia adentro de estas instituciones y a ir siempre más allá del acceso.

Esta variabilidad del contexto también me enseñó que acciones basadas en el conocimiento disciplinar, en la comunicación o en cierta verticalidad pueden ser democráticas y son un inmenso avance. Probablemente no logren ampliar la producción cultural, como indicaría el

⁵⁵ Tema abordado por Gabriela Aidar en su texto ¿Es posible pensar en prácticas museológicas sociales y críticas dentro de los museos tradicionales?, 2020

concepto de democracia cultural, pero en el momento y lugar pertinentes la democratización de lo ya existente puede diversificar el acceso o proponer nuevos criterios de poder. Cuando todas las acciones apuntan a ser transformadoras, cada esfuerzo suma en un camino que no está tan avanzado, ya sea porque la legitimidad del museo mismo está en disputa (como las escenas pequeñas) o porque hablamos desde áreas que tienen menos peso dentro de la institucionalidad (como la educación).

Como en un efecto rebote la colaboración también expande los resultados de los procesos educativos, demostrando que estas acciones son integrales de toda la construcción de un lenguaje museológico, especialmente para quienes hasta ahora no han tenido acceso a él. Es importante tener en cuenta que en muchos casos la cercanía de las personas con las colecciones (por su contexto o su historia) podría ser muy alta pero la apropiación por un entorno museológico puede ser mínima, como menciona Vasconcelos:

No debemos restringirnos únicamente a la afluencia del público escolar que acaba justificando nuestros esfuerzos en la concepción de materiales y en la atención cotidiana. Es necesario que vayamos al encuentro de aquellos que, fuera de la escuela, nos ven aún como algo totalmente extraño. (Vasconcellos, 2010, pg. 108.)

Aunque podemos estar dentro de lo tradicional en el sector de museos, estamos muy lejos de ser lo usual en el sistema educativo o la cotidianidad. El estereotipo que muchas personas cargan sobre el museo tradicional se debate entre suponer que no tienen la capacidad de comprenderlo o en idealizar sus posibilidades. Por eso es nuestro deber presentar este tipo de espacios como una opción más abierta y sincera. A final de cuentas el patrimonio del museo es también su conocimiento y su privilegio, pero el de nosotros, como profesionales, es el saber académico y las metodologías para hacer factible lo que en otros no es ni siquiera una posibilidad.

Existe una marcada diferencia al trabajar con una comunidad entre el hecho de que este grupo de personas acepte el proyecto con una institución por la confianza que genera, su peso y legitimidad, versus el hecho de que se comparta la definición de lo que haremos (por ejemplo comprender de igual manera qué es un museo comunitario o una residencia de arte) y aún más, quererlo o no en el territorio por lo que conlleva a futuro. En este punto las tres

experiencias realizadas me recuerdan la importancia de no romantizar ninguna narrativa pero tampoco caer en el error de ser redentores, especialmente no solicitados.

No podemos proyectar las necesidades del museo en las comunidades, como menciona Carlos Jimenez (2022), más si debemos pensar en conjunto como este proyecto nutre ambos espacios aportando desde nuestro saber específico. La decisión conjunta sobre los contenidos, formas y visualidades, las definiciones de qué es para cada quién la memoria, el museo y el patrimonio, y el determinar hasta qué punto se deseaba llevar el proceso son posiciones de tensiones y afectos que implican asumir otros ritmos de trabajo:

En este potencial es donde la mediación crítica reconoce al otro como una persona portavoz de conocimientos, de culturas y compañero/a con quien trabajar y aprender conjuntamente. Por tanto, ya no se hablará de públicos o espectadores, en una demarcación de pasividad, sino más bien de usuarios, de habitantes o de ciudadanos, de grupos con capacidad de accionar, vivir, cohabitar y producir cultura y significados dentro, fuera y entre medias de los museos. (Rodrigo y Collados, 2016, p. 27)

Leer el mundo desde lógicas diversas y escuchar implica calma e incertidumbre. Reconocernos como iguales necesita sinceridad, en especial en los límites de los niveles de participación de todas las partes involucradas. Es una estrategia para detener la utilización de la comunidad en otro tipo de justificaciones institucionales sin que sea real la retribución. Entonces podemos decir que lo que hacemos todo el tiempo es una reflexión crítica desde el reconocimiento del contexto interno y externo, la factibilidad de gestión e incidencia y el diálogo de saberes.

Trabajamos desde la duda, repensando siempre quién enuncia la acción, dónde está su autonomía con lo que le rodea y dentro de todo esto, dónde estaría la autonomía del campo de la mediación o educación. Por esto, es muy importante la autogestión, planteada por la Digitalizadora Colectiva de la Memoria, como el paso definitivo para cerrar las iniciativas museológicas: la capacidad de sostenibilidad cultural, económica y ambiental que un grupo de personas puede tener al apropiarse de lo que hemos activado desde el trabajo conjunto, especialmente cuando los proyectos casi siempre son planteados desde un tercero (para bien o para mal) y requieren de disponer tiempos y momentos específicos de autonomía. Por esto los principios de continuidad, proximidad, enunciación política, profesionalidad, colaboración y articulación son importantes dentro de estos procesos.

Me pude dar cuenta que Latinoamérica y las escenas locales de nuestro país, dentro de todas sus complicaciones y limitaciones, tienen un gran terreno ganado. La colonialidad y decolonialidad vista a los ojos para reafirmar que tenemos mucho por enseñar. Lo que aquí realizamos, si activamos los mecanismos necesarios para ponerlo en valor, es una acción que sustenta múltiples teorías e ideales. Es congruente con nuestra base de acción no perpetuar las relaciones de poder sino demostrar la otra cara de la moneda con más procesos de trabajo hacia afuera del museo.

Para ello es necesario cuidar que la experimentación en los mediadores y/o otros miembros de los equipos no pase por encima del objetivo de democratizar lo museológico; y que la búsqueda por la experimentación de los públicos no invalide su derecho y deseo de conocer, aprender y enunciarse.

En ocasiones necesitamos recordar que la posibilidad política y de agenciamiento de nuestro quehacer no necesita ser una oposición de lo simbólico, afectivo, creativo e interdisciplinario. Por el contrario, depende de nosotros creer en esta importancia: nuestra herramienta para agenciar el futuro deberían ser las formas de simbolizar el mundo, la conexión con problemáticas actuales puede darse desde la versatilidad del arte y el juego, y experimentar nuestra realidad puede suceder desde el sector cultural, a pesar de lo alejado que está el sistema de educación formal de este tipo de espacios.

La clave de la educación en museos está en que la memoria y la apropiación del patrimonio pase por una construcción de sentido colectivo, donde el punto de enunciación sea el que la comunidad necesita. Hablamos de memorias locales hasta ahora desconocidas en el contexto colombiano y patrimonios propios de lo local, cargados de potencias que podemos activar y vivir, de diversidad y disidencia que a la vez une. Es una puerta que ratifica el derecho a narrar la historia desde la diferencia siempre que escuchemos atentamente, donde la memoria no es sólo la selección de hechos y de olvidos para un futuro, sino que también es la selección de una metodología para conseguirlo. Necesitamos integrarnos a lo que nos rodea y recordar que es por ello que podemos ser, así como asumir que las formas de registro aseguran la memoria del museo mismo.

Hoy se ha disminuído la línea entre la pedagogía, las disciplinas y lo político en múltiples prácticas y movimientos diferentes. Las preguntas por la permeabilidad, la hibridación y la

pérdida de las nociones binarias (dentro y fuera, minoría y mayoría, centro y periferia, docente y aprendiz) son cada vez más potentes, no sólo para la educación en museos como ámbito de estudio, sino para cada campo de conocimiento que transversaliza la institución. Como mencionan Rodrigo y Collados (2016) desde la mediación crítica el museo es una zona de contacto para generar nuevos lenguajes centrado en la colectividad, una voz política que requiere otro tipo de análisis desde nuevos puntos de enunciación.

A veces, en todo este proceso me causaba mucho miedo ver toda la responsabilidad que recae sobre la educación en museos. Conocer esas personas que hay detrás, con vidas propias, días con el pie izquierdo y un cansancio sistemático que parecemos cargar todos en la actualidad, me hace pensar en que esto debe ser un trabajo compartido. La colaboración es un reto y cambia todo criterio de gestión. Las comunidades nos anteceden y nos exceden, no podemos exotizar, purificar, ni limitar sus vidas. El público no sólo responde a nuestras exigencias y no siempre tiene que aceptar. Y en ciertos momentos, la autodefensa de nuestra propia existencia es más que suficiente trabajo. Esta reflexión crítica se basa en la capacidad de hacer elecciones y tomar posición ya sea al visitar el museo, al usar recursos educativos o al trabajar en ellos.

Por último, la más valiosa enseñanza de todo este proceso fue que quienes trabajamos en estas áreas y proyectos somos también una comunidad. El museo suele movilizar personas que están al margen de sus campos disciplinares y que sienten atracción por lo educativo.

Juntarnos, a quejarnos, a aprender, a lo que queramos hacer, es un derecho ganado. ¡Qué lindo saber que hay tanto haciéndose y que a tantos nos importa! Resaltar la relevancia de conocer otras iniciativas para posicionarnos en la nuestra, de crear redes para nuestro bienestar, de asociarnos para encontrar espacios de debate y de construcción profesional. Porque la educación en museos, ante todo, hay que vivirla. Aprendemos cuando mediamos, sentimos cuando educamos, no somos neutrales ni traductores, somos actores activos de un intercambio. Si no valoramos nuestras propias experiencias laborales, afectivas y relacionales en el campo, si no contamos la historia detrás de las áreas de educación y de los proyectos ¿quién más podría hacerlo?

7. Imágenes y tablas

Tablas

Tabla 1. Museos universitarios por ciudad. Extraída de <https://www.urosario.edu.co/Revista-Nova-Et-Vetera/Museo-UR/Pensar-los-museos-universitarios-estudio-de-caso/>

Gráficos

Gráfico 1. Estructura proyecto de participativos de extensión. Realización propia.

Imágenes

Imagen 1. Construcción placa huella Encimadas, Samaná. Cortesía del proyecto Hilando Capacidades, 2020.

Imagen 2. Cerro de las cruces. Monumento comunitario a las víctimas en Encimadas. Registro propio, 2022

Imagen 3. Registro Museo Rodante. Imágenes cortesía del Centro de Museos de la Universidad de Caldas, 2022.

Imagen 4 .Museo comunitario del Padre Daniel María López. Fotografías propias, 2022

Imagen 5. Socialización pieza divulgativa y ejercicios de memoria comunitaria. Fotografías propias, 2022

8. Referencias

- Aidar, G. (2020). ¿Es posible pensar en prácticas museológicas sociales y críticas dentro de los museos tradicionales?. En Girault, Y. & Orellana, I. (Coord.) *Actas. Coloquio Internacional de Museología Social, Participativa y Crítica*. (pp. 301 – 310). Ediciones Museo de la Educación Gabriela Mistral.
- Aidar, G. & Leyton, D. (2019). Prácticas educativas en instituciones culturales: aportes a partir de las relaciones entre públicos y museos. En *Enlaces Compartidos / Activando conversaciones sobre públicos, audiencias y comunidades culturales*, (pp. 86 a 99) Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, Argentina
- Alcaldía de Manizales (2020) Plan de desarrollo Manizales 2020 – 2023
- Arnold-Forster, K, & Smith , R. (2010) University Museums - The Future. En López, W (Ed.) *Cátedra Latinoamericana de Museología y Gestión del Patrimonio Cultural: Museos, universidad y mundialización. La gestión de las colecciones y los museos universitarios en América Latina y el Caribe* (pp. 66 a 84). Universidad Nacional de Colombia.
- Arrieta, I. (2015) El complicado arte de exponer. En Arrieta (Ed.) *El desafío de exponer. Procesos y retos museográficos*. (pp.11 – 21). Universidad de País Vasco.
- Asamblea General Extraordinaria del ICOM (Praga, 24 de agosto de 2022). Definición de museo. En <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- Bernal, A. (2015). Espacio en dE- Formación: El Museo de Arte de La Universidad Nacional de Colombia, origen y aplicación de una política de formación. En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, Volumen 10 - Número 2* (pp. 37-56). Pontificia Universidad Javerina.
- Bishop, C. (2013). *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*. Koenig Books.
- Bustos, G. & Sepúlveda, J. (2017). *Escenas locales, no todo está hecho, afortunadamente*. En VADB. Recuperado de: <https://vadb.org/articulos/escenas-locales-no-todo-esta-hecho-afortunadamente>

- Castro, F., Chiovatto, M., Costa, A., & Soares, O. (2018) Educação Museal. En *Instituto Brasileiro de Museus. Caderno da Política Nacional de Educação Museal*. (pp. 73-74) IBRAM
- Centro de Museos Universidad de Caldas (2021). Plan Museológico en pro de un museo vivo, abierto y sostenible. Documento de trabajo.
- Chagas, M. (2019). Imaginación museal y museología social: Frag-mentos. En Lugar Comum. Número 56. Universidad Federal de Rio de Janeiro.
- Colciencias. (2015). *Guía para la formulación de Proyectos de Centros de Ciencias en Colombia*. Colciencias.
- DaCarli, G. (2006). Un Museo Sostenible, museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio. UNESCO.
- Davallon, J. (1992). Le musée estil vraiment un média, En *Publics et musées, número 2*, (pp. 99-124).
- Departamento Nacional de Planeación (2018). *Plan Nacional de desarrollo 2018 – 2022*.
- Departamento Nacional de Planeación (2014). *Política para la preservación del paisaje cultural cafetero de Colombia*. Documento CONPES 3803.
- Digitalizadora de la Memoria Colectiva (2022). Página oficial.
<https://ladigitalizadora.org/quienes-somos/>
- Fernandes, R. & Garcia, V. (2006) Algumas orientações para navegadores e principiantes na navegação: relacionando a pedagogia de projetos com a educação não formal. En *Revista Montagem, número 8*. (pp. 70-81). Centro Universitário Moura Lacerda
- García, M., Nates, B, & Velásquez, P. (2007) *La territorialización de la memoria en escenarios de posconflicto Caldas 1990-2015*. Universidad de Caldas.
- García, I. (2014) *Presentación Congreso Internacional de Museos Universitarios. Los Museos y Colecciones Universitarias: Tradición y Futuro*. Universidad Complutense de Madrid.
- Guzmán, M, & Frederick, I (09 de mayo de 2021) Pensar los museos universitarios, estudio de caso. En *Revista Nova Et Vera, volumen 7*, Universidad del Rosario. Extraído de

<https://www.urosario.edu.co/Revista-Nova-Et-Vetera/Museo-UR/Pensar-los-museos-universitarios-estudio-de-caso/>

- Hein, G. (1999). El museo constructivista. Tomado de Educación en Museos, notas sobre aprendizaje, interpretación y sociedad del conocimiento, editado por Ricardo Rubiales, México, 2013. Pág. 17 a 22.
- Helguera, P. (2011). Pedagogía para la práctica social: notas de materiales y técnicas para el arte social. En *Errata número 4*. Idartes.
- Hilando Capacidades (2022) Página oficial del proyecto en Samaná. Recuperada de <https://reconstrucciondeltejidosocial.com/hilando-capacidades/>
- Hoff, M (2019). Como (no) repensar los museos en tiempos tan impresionantes. En *Repensar los museos, Memorias del III Congreso Internacional Los museos en la educación*. (pp. 92 - 99). Museo Thyssen-Bornemisza.
- ICOM (1984). Declaración de Quebec. Extraída el 31 de agosto de 2022 de: <http://www.ibermuseos.org/recursos/documentos/declaracion-de-quebec-1984/>
- ICOM (1972). Declaración de la Mesa de Santiago de Chile 1972. Extraída el 31 de agosto de 2022 de: <http://www.ibermuseos.org/recursos/documentos/declaracion-de-la-mesa-de-santiago-de-chile-1972/>
- ICOMOS (2005) Carta Ename. Recuperado de https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/interpretation_sp.pdf
- Iniesta, M. (1996) El museógrafo como autor (o tribulaciones del antropólogo metido a conservador del patrimonio en los noventa). En Aguilar C. (Coord.) *De la construcción de la historia, a la práctica de la antropología en España*. (pp.189-203). VIII Congreso de Antropología Social Zaragoza, FRAEE.
- Iniesta, M. (2009). Patrimonio, ágora, ciudadanía. Lugares para negociar memorias productivas. En R. Vinyes (Ed.), *El estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. (pp. 467 - 499). RBA Libros S.A.

- Landkammer, N. (2015) Educación en museos y centros de arte como práctica colaborativa. En *Contradecirse a una misma. Museos y mediación educativa crítica*. (pp. 22 – 37) Fundación Museos de la Ciudad, Quito.
- Lesmes, A. (2013). *Prácticas colaborativas entre curaduría y educación: una propuesta para las colecciones de arte*. [Trabajo de fin de máster, Universidad Nacional de Colombia]
- López, W. (2010). Los museos de la Universidad Nacional de Colombia: desde el margen institucional a la construcción de institución. En López, W (Ed.) *I Cátedra Latinoamericana de Museología y Gestión del Patrimonio Cultural: Museos, universidad y mundialización. La gestión de las colecciones y los museos universitarios en América Latina y el Caribe* (pp. 118 a 130). Universidad Nacional de Colombia.
- López, W. (2013). *Museo en tiempos de conflicto: memoria y ciudadanía en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, Dirección de Museos y Patrimonio Cultural.
- López Rosas, W. (2015). *Emma Araújo de Vallejo. Su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio.
- López, W. (2019). Museos disidentes. En *Arcadía, número 165*. (pp. 50 – 51).
- Manizales Cómo Vamos (2020). Informe de Calidad de Vida en Manizales 2019. Recuperado de <http://manizalescomovamos.org>
- Manizales Cómo Vamos (2020). Cómo vamos en educación superior en Manizales 2019. Recuperado de <http://manizalescomovamos.org>
- Maderbacher (12 de agosto de 2020) *Educación y aprendizaje en los museos, las profesiones olvidadas*. Página oficial ICOM. Recuperado de <https://icom.museum/es/news/educacion-y-aprendizaje-en-los-museos-las-profesiones-olvidadas/>
- Mediación Comunitaria (2015). *Glosario*. En *Contradecirse a una misma. Museos y mediación educativa crítica*. (pp. 200-213). Fundación Museos de la Ciudad, Quito.

- Méndez-Suárez, R. (2021). La cuestión educativa en las prácticas museales. En *Pedagogía y Saberes*, número 54. (pp. 141–153). Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Educación. Recuperado de <https://doi.org/10.17227/pys.num54-11393>
- Meneses, U. (2000). Educação e museus: sedução, riscos e ilusões. En *Ciências e Letras*, ja/ju 2000, (pp. 91-101). Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras.
- Moreno, C. (2008). El programa de museología del Centro de Museos Universidad de Caldas, (un estudio de caso). En Cortes, A. (Coord.) *Memorias del V Encuentro Regional de América Latina y el Caribe sobre Educación y Acción Cultural en Museos*. (pp. 67 – 74). CECA – ICOM.
- Moreno, C. (2010). El Centro de Museos de la Universidad de Caldas: un proyecto de gestión universitaria. En López, W (Ed.) *I Cátedra Latinoamericana de Museología y Gestión del Patrimonio Cultural: Museos, universidad y mundialización. La gestión de las colecciones y los museos universitarios en América Latina y el Caribe* (pp. 53 a 65). Universidad Nacional de Colombia.
- Mörsch, C. (2015) En una encrucijada de cuatro discursos: Educación en museos y mediación educativa en la documenta 12 entre la afirmación, la reproducción, la deconstrucción y la transformación. En *Contradecirse a una misma. Museos y mediación educativa crítica*. (pp. 38-63). Fundación Museos de la Ciudad, Quito.
- Museo Reina Sofía (2022). Conversaciones en Voces situadas #23, ¿Cómo dar lugar a la memoria del barrio?. Museo Reina Sofía. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/actividades/voces-situadas-23>
- Pérez, L. (2016). Estudios de públicos. Definición, áreas de aplicación y escalas. En *Estudios sobre públicos y museos. Volumen I. Públicos y museos: ¿Qué hemos aprendido?*. (pp. 20 a 45) Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Recuperado de: <https://www.encrym.edu.mx/Uploads/Publicaciones/PDF-68123.pdf>
- Puigdollers, M. (2013). *El museo universitario como concepto: Entre la función docente y la comunicación institucional* [Trabajo de fin de máster, Universidad de Navarra].

- Quintero D. (2021) EL CENTRO DE MUSEOS Y SUS PÚBLICOS. Trazos para comprender su papel en la actualidad, a propósito de sus 25 años de existencia. (Trabajo fin de grado, Universidad de Caldas].
- Ribotta, E. (2021) Museos In-Ciertos. En *Museo Campus, Cultura en Red, año VI, volumen 10, diciembre 2021*. Unirio editora. (pp. 112 a 128). Recuperado de <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/CR/article/view/1416/1514>
- Rodrigo, J. & Collados, A. (2016). Mediación, interpretación, transculturalidad. El museo como zona de contacto. En *museos.es. número 11-12*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. (pp. 25 a 38). Recuperado de <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:e1f41b6b-52f8-4630-95e5-8bfe945a9b6d/mediacion-interpretacion-transculturalidad.pdf>
- Rodrigo, J. & Año, C. (2012) *Mediación y educación en museos/ centros de arte*. Museo Reina Sofía
Recuperado de <https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/mediacion-y-educacion-en-museos-centros-de-arte/>
- Simon, N. (2019). *The Participatory Museum*. Museum 2.0. Recuperado de <http://www.participatorymuseum.org/read/>
- Universidad de Caldas (2018). Rendición de cuentas.
- Universidad de Caldas (2020). Rendición de cuentas en el contexto de la pandemia.
- Vasconsellos, C (2010). Los retos de la actuación educativa en los museos. En López, W (Ed.) *I Cátedra Latinoamericana de Museología y Gestión del Patrimonio Cultural: Museos, universidad y mundialización. La gestión de las colecciones y los museos universitarios en América Latina y el Caribe* (pp. 99 a 117). Universidad Nacional de Colombia.
- Verdad Abierta (20 de abril de 2018). Samaná da los primeros pasos para encontrar sus desaparecidos. Recuperado de <https://verdadabierta.com/samana-da-los-primeros-pasos-para-encontrar-sus-desaparecidos/>

9. Anexos

9.1 ANEXO 1

Ampliación Caso Centro de Museos de la Universidad de Caldas.

9.1.1 Contexto institucional

El Centro de Museos de la Universidad de Caldas⁵⁶ hace parte de la Vicerrectoría de Proyección Universitaria y abrió sus puertas hace 25 años (1996) en el marco del Centro de Recursos Educativos de la universidad, aunque la historia de sus colecciones se remonta a 1957 (Moreno, 2008). Su fin inicial era “integrar las colecciones, reunir las en una sola sede e incorporarlas a la estructura orgánica de la universidad” (Moreno, 2010, p. 58) a partir de la conservación, investigación, docencia y extensión enunciadas en la museología y la museografía. Esta última asume varias responsabilidades, desde la puesta en escena (su rol más común) hasta áreas más lejanas como la difusión, la comunicación y el diálogo con la comunidad para la construcción de experiencias de aprendizaje.

Se encuentra ubicado en la sede Palogrande, dentro de un bien de interés cultural arquitectónico (BIC 2003 por la Alcaldía de Manizales) adquirido por la universidad en 1985. Es un antiguo Seminario Conciliar, en donde se han encontrado vestigios arqueológicos en un patio que hoy hace parte de la huerta del museo. Consta de tres pisos con un esfuerzo por mantener criterios básicos de conservación, señalética y comunicación. El edificio se encuentra ubicado en un sector con alto flujo de personas, en la vía principal de la ciudad, y es frecuentado por estudiantes de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales.

⁵⁶ La Universidad de Caldas tiene 15.500 estudiantes, 9.000 de ellos pertenecen a 30 carreras universitarias en las Facultades de Artes y Humanidades, de Ciencias Agropecuarias, Ciencias Exactas y Naturales, Ciencias Jurídicas y Sociales, Ciencias para la Salud e Ingenierías. Además, la universidad oferta maestrías, especializaciones y doctorados. Cuenta con 901 docentes y los porcentajes de dedicación de su tiempo es 59,8% a Docencia, 22% para Investigación y 19% para Proyección Social; y aproximadamente 400 personas vinculadas como administrativos sin contar sus contratistas. (Rendición de cuentas Universidad de Caldas, 2020)



Imagen 1. Fotografías de espacios de tránsito e ingreso al Centro de Museos de la Universidad de Caldas. Imágenes propias, 2021.

Es una de las pocas instituciones regionales con un enfoque en colecciones de objetos diversos, por lo que se encuentra en proceso de consolidación como un centro de ciencia grupo 4 (Ministerio de Ciencias, 2015), un espacio mixto. Además, realiza una propuesta de investigación museológica y museográfica, donde cada una de ellas cuenta con un curador(a) encargado(a) (docente de la Universidad), que apoya el proyecto de manera transversal. Las piezas son provenientes de personas y entidades privadas y públicas, hallazgos en megaproyectos y donaciones de diferentes ámbitos.

La más antigua de ellas es la colección de arqueología, con fondos que parten de un privado y otros de la iniciativa de la Sociedad de Mejoras Públicas de Manizales de crear un Museo arqueológico, siendo desde la fundación de la institución un eje prioritario de actuación. Dicha colección se ha nutrido por el proyecto Aerocafé y Pacífico 3, los cuales tienen planeaciones de proyectos expositivos. Museográficamente es un espacio amplio con características académicas y tradicionales que ha procurado un juego de colores y luces, siguiendo además una lógica temática y cronológica.



Imagen 2. Fotografías de sala Pobladores Prehispánicos del Cauca Medio, Centro de Museos de la Universidad de Caldas. Imágenes propias, 2021.

En la década de los setenta inicia la colección de geología, que posee la pieza que es la más antigua del museo y un ejemplar de paleontología único en el país. Este espacio se generó sustentado por la actividad docente y museográficamente se puede leer como un lugar con más énfasis en transmisión de conocimientos disciplinares, que cuenta con dos experiencias de interacción análogas.



Imagen 3. Fotografías de sala El presente es la clave del pasado, Centro de Museos de la Universidad de Caldas. Imágenes propias, 2021.

En esta misma época se gesta la colección de historia natural, la sala más joven del museo, que cuenta con especímenes invertebrados y de entomología con una reciente adquisición en 2021, y un enfoque en taxidermia que genera la mayor parte de la investigación. Desde el origen de la institución, esta colección ha generado el mayor número de alianzas estratégicas.

Esta última además es la sala que posee la museografía más reciente y con mayor énfasis hacia el público y la comunicación, con una propuesta de educación centrada en los ecosistemas nacionales y su conservación, especialmente por una actividad didáctica para escolares ubicada en la entrada. El museo posee un Boletín científico centrado en la biología (desde el año de 1996), el cual tiene categoría A1 otorgada por COLCIENCIAS.



Imagen 4. Fotografías de la sala Maravillas de la Biodiversidad, Centro de Museos de la Universidad de Caldas. Imágenes propias, 2021.

Por último, posee una colección de arte que no se encuentra exhibida en el lugar, la cual agrupa piezas de David Manzur (Neira, 1929), específicamente 12 bocetos de la serie “El Martirio de San Sebastián” – Homenaje a Andrés Escobar”, datados de los años noventa.

Adicionalmente a su acervo, el museo tiene una posibilidad de intercambio constante con otras manifestaciones culturales que no tienen otras sedes fuertes en la ciudad, como las ciencias sociales, la historia y la paleontología, permitiendo el diálogo interdisciplinar necesario para la apropiación social. Algunas exposiciones temporales se centran en especies insignias de la región que atraen gran número de público (mariposas y aves). Una de las últimas muestras, realizada por Alejandro Valencia en 2021, utilizó esta sala con una instalación in situ que modificó el suelo e incluso logró salir de este espacio temporal, generando piezas contemporáneas que se mezclaban con la museografía de la colección permanente y los espacios de paso (como pasillos y escaleras).



Imagen 5. Fotografías exposición temporal En Razón de las Tumbas de Alejandro Valencia. Centro de Museos de la Universidad de Caldas. Imágenes propias, 2021.

En su texto Moreno (2010) menciona que la misión originalmente fue planteada como “investigar, educar, conservar, proteger, restaurar, exponer y dar a conocer los bienes de interés cultural que están bajo la tenencia de la Universidad de Caldas, constituidos por las colecciones arqueológica, geológica,

naturalista y artística” (p.59), la cual hoy en día, en el último plan museológico, resulta descentralizarse de las colecciones y dar una mirada a la relación de agentes y sectores del museo:

Contribuir a los objetivos misionales de la Universidad de Caldas, orientados a la investigación, docencia y proyección a partir de la relación entre las comunidades, la academia, el estado y otros sectores de interés para garantizar la puesta en valor, conservación, investigación y apropiación de las colecciones al servicio de la sociedad para promover la democratización del conocimiento y promoción de la cultura científica en el territorio. (Centro de Museos, 2021)

Su visión estaba enunciada como “El Centro de Museos, como museo universitario, se proyecta como un espacio cultural en la región centro occidente del país que orienta sus acciones al contacto directo del público con los bienes patrimoniales en su contexto, a través de la comunicación, la difusión, el carácter educativo y de investigación, y el sentido lúdico que hacen parte de la esencia del museo” (Moreno, 2010, p.59). Actualmente, con un marco temporal más claro, se focaliza la articulación de sectores y el aporte a las comunidades, mencionando enfáticamente la participación:

Para el 2030 lograr ser referente en la región y el país como Centro de Ciencia y Museo Universitario vivo, abierto y sostenible que logra articular múltiples sectores para la transformación social de las comunidades a partir de la gestión integral del patrimonio natural y cultural que garantiza la apropiación de forma innovadora y participativa. (Centro de Museos, 2021)

Dentro de los objetivos de su fundación, además de centrarse en las colecciones, la identidad regional y la valoración patrimonial, se incluye investigar en museología y museografía, en resonancia con los objetivos misionales de la universidad (investigación, docencia y extensión).

Para ello se propusieron dos áreas: la de gestión de colecciones (curaduría, investigación, documentación, registro, restauración, laboratorios y depósitos) y la de Extensión y Actividades, compuesta por dos subáreas: museografía y conservación preventiva, y, educación y atención al visitante. Esta segunda área es la encargada de proyectar los resultados de la gestión de colecciones, organizar y diseñar las exposiciones, y realizar actividades educativas de carácter formal y no formal. Su fin fue crear un ambiente recreativo y de aprendizaje apoyado en estrategias de difusión y mercadeo.

9.1.2 Posicionamiento actual en el contexto local

El primer gran impacto del Centro de Museos es la capacidad y posibilidad de ampliar su cobertura al entorno rural de Caldas y generar espacios comunitarios, precisamente por la misión de la Universidad

de Caldas como institución pública de educación. La universidad presenta múltiples programas generadores de conocimiento, tanto en las áreas de ciencia y tecnología como en las ciencias humanas y manifestaciones culturales, que ofertan constantes propuestas para la ciudadanía.

Cuenta con centros de ciencia como el Francisco José de Caldas y el C-Transmedia (enfocados al diseño, prototipado, creación virtual, entre otros) y el Jardín Botánico con objetivos, temáticas y programas diferentes al Centro de Museos, los cuales presentan mecanismos de difusión no museográficos. También cuenta con una Pinacoteca que funciona como sala de exposiciones temporales y depósito para otra colección de arte institucional. A pesar de ello, no se ha encontrado una articulación concreta de los proyectos existentes en cuanto difusión hacia los públicos por parte de la Universidad, hasta el presente año donde se realizó una virtualización de la colección.

Si evaluamos el Centro de Museos dentro del ecosistema cultural de la región, su rol es la apropiación del capital histórico de las colecciones y la institución, además del aprovechamiento de su carácter museográfico y espacio expositivo para potencializar cruces disciplinares y múltiples eventos culturales locales. Es muy importante pensar cómo el Centro de Museos se articula a la visión de Manizales⁵⁷ de convertirse en una ciudad universitaria, lo cual arroja interesantes datos demográficos, como una gran cantidad de población flotante foránea⁵⁸ y la concentración departamental en la capital con un 43,5%. Para lograr este título, la ciudad ha generado propuestas para habitar de forma sostenible y con mayor factibilidad para la población estudiantil con énfasis en apropiación del conocimiento. Esto implica que la formación de formadores en esta institución podrá expandir su experiencia a otras regiones y municipios.

A partir de datos del informe Manizales Cómo Vamos (2020) se puede observar en el consumo cultural local. En el año 2020 un 65% de los manizaleños se sentían satisfechos con la oferta cultural, recreativa y deportiva de la ciudad; a pesar de ello, el consumo en museos es el más bajo de las áreas⁵⁹. Dichos datos nos demuestran una clara oportunidad para posicionar los museos como un lugar de encuentro.

⁵⁷ En Manizales la pobreza ha ido en disminución, la mayor población es urbana y los indicadores de consumo cultural se han mantenido. La población de la ciudad proyectada para 2019 fue de 440.608 habitantes, de los cuales 27.326 pertenecen a la comuna Palogrande y 33.990 pertenecen a la comuna Universitaria, las dos comunas más cercanas al Centro de Museos de la Universidad de Caldas. (Informe Manizales Cómo Vamos, 2020)

⁵⁸ 1 de cada 2 estudiantes no es nativo de la ciudad. Los estudiantes matriculados en todos los niveles y modalidades de formación superior en Manizales son 46.808, casi el 90% corresponde al nivel de pregrado y el 10% matriculados en algún nivel de posgrado (37 mil 700 aprox. presenciales, 4 mil 800 aprox. En modalidad distancia-virtual y, en 4 mil 259 modalidad distancia-tradicional). El 51% de los estudiantes universitarios provienen de fuera de la ciudad y el 40% provienen de municipios fuera de Caldas. El 46% decidió estudiar en la Universidad de Caldas por la reputación de la carrera o de la universidad y el 18% por el ambiente universitario. El sector de la educación superior tiene una participación del 2,1% en el empleo total de la ciudad con 3.986 ocupados. (Informe Manizales Cómo Vamos, 2020)

⁵⁹ Los ciudadanos que participaron en al menos una actividad cultural, recreativa y/o deportiva fue del 92%, y las tres áreas con mayor participación fueron: visitar centros comerciales (61%), ir a ferias, festivales o carnavales (46%) e ir a restaurantes y bares (45%). La mayor participación en organizaciones, espacios o redes en 2020 fue en organizaciones religiosas que realizan acciones comunitarias (11%), sindicatos, cooperativas o gremios económicos (4%), grupos, clubes o asociaciones deportivas y culturales (4%). (Informe Manizales Cómo Vamos, 2020)

Otras universidades son sedes de centros de ciencia y tecnología (el Museo Samoga de la Universidad Nacional de Colombia y algunas iniciativas de la Universidad Autónoma) y de espacios expositivos temporales (Universidad Nacional y Universidad Católica).

Saliendo del ámbito específico universitario, se pueden encontrar centros de ciencia con interesantes innovaciones tecnológicas como BioMa (dependiente de la empresa CHEC). A su vez existen otras instituciones museales y centros culturales como el Museo de Arte de Caldas o el Banco de la República, así como articulaciones ciudadanas en torno a saberes del territorio como Comunativa Huertas Urbanas, y algunos espacios independientes de creación y exhibición (Manera Negra, La Jaus, entre otros) que pueden tener problemáticas similares en cuanto a la apropiación y asistencia ciudadana.

Por tener un diverso e interesante entorno ecológico, existen múltiples procesos de turismo ecológico, bioespacios y ecoparques para avistamiento de aves, mariposarios y demás especies⁶⁰, sumados a la presencia del Parque Natural Nacional Los Nevados, que generan políticas y planes los cuales contienen ASCTI a nivel departamental (como el Plan Integral de Gestión enfocado al cambio climático), siendo además Manizales sede de encuentros nacionales de centros de ciencia (2019) entre muchos otros eventos. Todas estas áreas articulan las diferentes colecciones del Centro de Museos con diversos públicos y poblaciones. La atracción, inclusión y participación de estos sectores desde sus intereses puntuales deben estar presentes en el manejo de las colecciones con las que se cuentan.

Por otro lado, es de vital importancia resaltar que varias veredas del departamento de Caldas hacen parte del Paisaje Cultural Cafetero de Colombia (PCCC)⁶¹, lo cual le otorga un importante papel en patrimonio tanto material como inmaterial del cultivo y la ruralidad, con altas críticas al descuido en los procesos de monocultivo, desplazamiento y limitaciones medioambientales que afectan especialmente las prácticas inmateriales relacionadas a dicho acervo patrimonial. En la ruralidad caldense muchos lugares se han dedicado al turismo ecológico y cultural para retomar su crecimiento económico y movimiento posterior a situaciones de conflicto, olvido estatal y problemáticas sociales.

Si bien este listado de relaciones podría alargarse o acortarse (según lo detallado de la mirada disciplinar de las colecciones), hay que destacar como antecedente de gran importancia la desarticulación entre estas iniciativas. El Centro de Museos se suma como solución a las demandas del departamento, que indican que en Caldas se requieren modelos de gobernanza participativos y que permitan el diálogo de saberes. A nivel nacional se soporta en el Plan Nacional de Desarrollo, en el cual

⁶⁰ Desde el senderismo, el turismo contemplativo y de descanso hasta las infinitas posibilidades de goce e investigación en campos tales como la ornitología. Cuenta con ecoparques como Los Yarumos, Los Alcázares, El Recinto del Pensamiento, entre otros.

⁶¹ Declarado patrimonio mundial por la UNESCO en 2011 y legislado por el CONPES 3803 de 2014.

se plantean la cultura y la ciencia como áreas clave para el progreso nacional y regional, así como a otras políticas y planes.⁶²

9.1.3 Contexto proyecto *Hilando Capacidades - Colombia Científica en Samaná Caldas*

Como antecedente para comprender este proyecto es necesario situarse en el panorama del conflicto armado colombiano, que ha tenido fuertes implicaciones en el tejido social del país y que además puede proyectarse en diferentes etapas: la colonia, la primera mitad del siglo XX con los problemas entre partidos políticos (liberales y conservadores), los años ochenta con los conflictos entre los partidos de izquierda y el estado, y la actualidad en una serie de problemáticas narcoparamilitares.

Hoy se hace compleja incluso la identificación de los actores del conflicto y sus determinaciones políticas. Solo queda clara una verdad absoluta: hay miles de víctimas de todo tipo de vejámenes a los derechos humanos, muchos de los cuales aún continúan sucediendo.

Al ser un tema tan amplio, y con tantas repercusiones, nos enfocaremos en la memoria dentro de este contexto, que ha llevado a la implementación de modelos pedagógicos, participación política y construcción de proyectos museológicos. Durante el primer lapso de las instituciones educativas del siglo XX se presentaba una noción elitista de la memoria, que, poco a poco, en el siglo XXI se convierte en la realización de políticas públicas y resultados académicos. El conflicto armado ha sido vital para la construcción de identidades y en él la memoria es un camino para la justicia, la reparación y el enfrentamiento a la cotidianidad, que hoy requiere ir mucho más allá de la muerte.

El museo por mucho tiempo no ha tenido la presencia necesaria, pero actualmente se encuentra en el ojo del huracán con las diversas problemáticas del Museo de Memoria de Colombia. En todo este contexto, la educación en museos ha sido un “espacio público democrático de inclusión simbólica” (López, 2013, p.21). De la mano de movimientos como la animación sociocultural y la escuela activa, se intentó - y se sigue intentando - contrarrestar las políticas de la amnesia, en donde el trabajo local es crear memoria en museos que, paradójicamente, aún sin el poder necesario tienen una amplia responsabilidad social. El museo y los lugares de memoria esperan, en este contexto, articular el futuro como un laboratorio de paz que apoye el cumplimiento de la Ley de Víctimas (Ley 1448 de 2011) y el Acuerdo de Paz.

⁶² Cabe destacar la más reciente Misión de Sabios, que se llevó a cabo en 2019, tuvo un puntal interés sobre la región del eje cafetero y la ciudad de Manizales (con 164 grupos de investigación entre ciencias sociales y humanas, tecnología, ciencias naturales, médicas y agrícolas) reportando un 23% de producción en torno a la apropiación social del conocimiento, donde figuran algunas estrategias pedagógicas.

El oriente caldense se caracteriza por sus extensos territorios rurales, en donde Samaná, aún teniendo una cabecera municipal pequeña, es el municipio más grande del departamento, sumando la zona agrícola y de diferentes ecosistemas (incluyendo una reserva natural) que conforman sus cuatro corregimientos (Florencia, San Diego, Berlín y Encimadas) y sus más de 136 veredas. Cuenta con importantes recursos hídricos (hidroeléctrica Miel I) haciendo parte de la región del Magdalena Medio, cuyo principal recurso económico es el café y la mayoría de productos agrícolas y ganaderos se utilizan para consumo local. En la colonia, los grupos indígenas de la región fueron considerados altamente peligrosos por su oposición a los españoles, y posteriormente la región tuvo una amplia influencia de la colonización antioqueña, llegando así a tener fuertes nexos con la religión católica y los valores conservadores de la familia.

Por otro lado, su falta de comunicación vial (dificultad de transitar sus territorios y el aislamiento entre los diferentes espacios poblados) causó que el municipio fuera altamente golpeado por la violencia. Especialmente, en el año 1999 en donde se registran dos masacres a población civil por parte de la guerrilla de las FARC con el frente 47, y en el 2002 con la quema completa del caserío El Congal, donde aunque la comunidad pudo escapar ilesa se generó un desplazamiento forzado.

El conflicto constante por la tierra entre paramilitares, el estado colombiano y demás grupos insurgentes, llevó a la entrada de cultivos ilícitos, restricciones de libertad y violaciones a los derechos humanos. Casi la totalidad de la población del municipio (90%) son considerados víctimas directas del conflicto armado colombiano, y así mismo, casi la totalidad de campesinos fue desplazada.⁶³

Actualmente, después de 15 años, Samaná se encuentra en un lento pero constante regreso a sus campos y actividades, a pesar de seguir siendo uno de los municipios con una baja tasa de retorno⁶⁴ a comparación de las cifras de desplazamiento iniciales. El proceso está basado en el turismo ecológico y comunitario, la agricultura, la infraestructura básica para educación y salud, entre otros proyectos de paz. Es por ello que, en alianza con el Centro de Museos, los investigadores del programa Hilando Capacidades proponen una línea de socialización que sea duradera para las comunidades, planteando la museología como una opción de visibilidad de las narrativas que estas desean transmitir.

Ya en la cabecera municipal se tiene un antecedente, donde Fundecos y el Centro de Memoria Histórica realizaron una galería de la memoria con los familiares de las víctimas, así como una exposición itinerante sobre el mismo tema. Pero dicho producto, que reside en la cabecera municipal, no ha

⁶³ Aunque el presente trabajo no se centrará en la incidencia del conflicto armado en Samaná ni en la totalidad del proyecto en dicho municipio, en la página Verdad Abierta se pueden encontrar diferentes notas sobre la situación, así como en otras iniciativas como rutas del conflicto y el Centro de Memoria Histórica. Uno de esos compendios fue realizado por Verdad Abierta (2018).

⁶⁴ Para más información del conflicto en el oriente de Caldas y sus índices de desplazamiento y retorno se invita a revisar el documento de García, Nantes y Velásquez (2017)

permitido una apropiación para los corregimientos, en este caso San Diego y Encimadas, los cuales requieren de más de dos horas por vías destapadas y transportes limitados para acceder a esta información.



Imagen 6. Registros sobre cotidianidad en Encimadas. Fotografías propias, 2022

9.1.4 Descripción de los proyectos realizados.

Proyecto San Diego

Padre Daniel María López: Abriendo caminos en el oriente caldense.

Como uno de los cierres del proyecto realizado en San Diego, se solicita un dispositivo pedagógico y divulgativo que acerque a la comunidad a la investigación que se ha desarrollado por parte del programa, así como una asesoría museológica al museo comunitario del Padre Daniel María López. Inicialmente dicho dispositivo no tenía una forma definida, pero en el proceso resultó siendo un impreso en forma de plegable. Todo esto se desarrolló bajo un esquema participativo con la comunidad y colaborativo con el museo local. Socialmente es un territorio rural, que cuenta con un centro educativo y un proyecto de museo que se encuentra en consolidación. Los grupos con los que se desarrolló el proyecto son los niños y jóvenes de la institución educativa, los adultos (en su mayoría mayores) pertenecientes al comité pro vida y obra del padre Daniel María López y algunas personas que lideran otros procesos en el lugar como asociaciones turísticas y religiosas, docentes, políticos, entre otros.

a. **Área temática:** El proyecto tiene dos aristas. Por un lado, un aspecto comunicativo de una investigación previa que se piensa a su vez como pieza museográfica relacionada con el tema histórico. Por otro lado, una asesoría en términos de plan museológico para la institución. Todo esto se trabaja bajo el aspecto detonante seleccionado por la comunidad que es la vida del padre Daniel María López, un interesante personaje que trabajó en el proceso fundacional de múltiples poblaciones del oriente caldense desde procesos comunitarios, apoyó el acceso educativo y cultural, el desarrollo de vías, la instalación de sembrados de café y fique, y presenció tanto la guerra de los mil días como el conflicto bipartidista de los años 50.

b. Objetivos

- i. Articular la investigación histórica con el museo, resaltando las capacidades comunitarias, el desarrollo social y la historia que refleja un personaje específico.
- ii. Divulgar la investigación de forma más abierta para el público general en una materialidad que permita un uso museográfico pero también cotidiano en el ámbito educativo y del hogar.
- iii. Realizar un proceso participativo con niños y una pieza que sea posible exhibir en el museo.
- iv. Asesorar el museo en términos de un posible inicio de plan museológico y registro de colecciones.

c. Justificación:

La comunidad de San Diego fue fuertemente golpeada por la violencia de los años 1990 y 2000 en Colombia. Es por ello que este dispositivo pretende enunciar la historia más allá del conflicto recuperando otros motivos y relatos que hacen parte de la identidad local, que le anteceden y los cuales no han tenido suficiente reconocimiento en la historia del país o la región. Reconociendo el proceso autónomo de la comunidad de narrar su historia desde este punto, este proyecto es un fortalecimiento a una historia que ya se encontraba seleccionada y encausada por sus propios habitantes así como un apoyo a su difusión intergeneracional. Actualmente no hay presencia de grupos armados lo que ha permitido retomar muchos procesos de solidaridad y colaboración.

La vida del Padre Daniel es una representación religiosa muy fuerte en la región y se espera pueda ser beatificado en un futuro. Esto no sólo traería turismo, peregrinaciones y una historia propia al corregimiento, sino además un vínculo identitario fuerte que supera el conflicto. Además, más allá del ámbito religioso, la fuerza de su narración vincula la historia del país, del desarrollo de la vida rural en Caldas y de las problemáticas enfrentadas con estrategias comunitarias. Aún conscientes de la dualidad permanente al generar una narración de un héroe enmarcado en una religión dominante, la comunidad merece edificar sus referentes según prioridades propias del territorio que sean valorados en la historia oficial, procurando que este

relato no se convierta en un ser único y perfecto, sino en un pilar que activó el trabajo de muchos otros para generar vida social y cultural, un principio similar al que pretende este proceso en la actualidad.

d. Desarrollo y estrategias:

Como principio de este proceso se toma en cuenta el trabajo co-diseñado y el análisis de las necesidades que tienen las estructuras comunitarias que ya se están fortaleciendo desde adentro de la comunidad. En primer lugar se trabaja directamente con el equipo de investigación de San Diego, Caldas, quienes adelantaron durante un año y medio una relectura de la vida del personaje seleccionado. Posterior a compartir las indagaciones, las actividades previas con la comunidad y el diagnóstico de este lugar, se procede a realizar una visita de reconocimiento para tener conclusiones claras de las necesidades y aportes que podríamos dejar en el lugar, aplicando además un primer taller diagnóstico el comité gestor del museo. En ella se delimitan los dos procesos: una asesoría, para que la colección que actualmente está almacenada tenga una estructura museológica y una pieza divulgativa. Junto al equipo se analizan las necesidades de espacio y usos de la pieza, y a partir de múltiples referentes de materiales pedagógicos se define que sea un friso o plegable de cartón, apto para exponerlo como objeto tridimensional en caso de que se pueda hacer un espacio en el museo (actualmente muy sobrecargado de objetos) pero también ideal para tener en las bibliotecas de la escuela, las casas y ser portable a otras veredas o municipios del oriente de Caldas. Este se vincula a un video de reportería comunitaria realizado en un proceso anterior para evitar la reiteración de productos desvinculados que pueden hacer sentir a la comunidad que no hay un verdadero reconocimiento de su esfuerzo y trabajo.



Imagen 7. Friso plegado y extendido.

Resultado final socializado en la comunidad con un ejercicio de memoria y conversación, 2022

La asesoría se dividió en un taller y conferencia presencial sobre la definición de museo, un formato de registro para iniciar a ser trabajado y un documento de plan museológico inicial realizado en conjunto el cual será socializado finalizando el 2022. El friso tuvo la participación, solicitada por la escuela y la investigadora de campo, de jóvenes interesados en el dibujo con quienes se ejecutaron tres talleres definiendo qué tipo de imágenes podían contar mejor esa historia y ejecutándolos, a lo que además se sumó una líder de una de las veredas que al enterarse del proceso quiso unirse por su gusto por el dibujo. Después se realizó un proceso de diseño profesional, impresión de ejemplares para agentes claves y su digitalización.

e. Cronograma

Producto	Descripción	Fecha aplicación o entrega
Taller diagnóstico	Acercamiento inicial	Marzo 14 a 25
Asesoría general museología y conversación jóvenes	Charla en San Diego con el comité del museo para explicar conceptos museológicos básicos y con los jóvenes para explicar pieza divulgativa	abr-28
Guiones generales	Contenidos de la pieza divulgativa San Diego a partir de investigaciones y definición de número de ejemplares	may-12
Envío material inicial	Formato de registro de colecciones y sistematización de taller inicial	may-20
Dibujos San Diego	Dibujos realizados por los estudiantes seleccionados	Tres talleres. Mayo y junio
Pieza divulgativa	Diseño de friso o plegable con línea de tiempo acorde a la investigación de la historia del Padre Daniel en el territorio. Propuesta de entrega directa a comunidad en fiestas del Padre Daniel	Primera entrega: Junio 15
		Segunda entrega: Julio 15
		Tercera entrega: Julio 28 (visita 27 al 29 de julio)
Exposición Centro de Museos	Exposición sala pequeña del museo de los dos procesos comunitarios	Octubre 2022
Inicio plan museológico	Posible narrativa a partir de las colecciones y espacios del Museo Padre Daniel y recomendaciones generales escritas	octubre 15
Asesoría final	Entrega de plan museológico con explicación de las diferentes secciones y posibilidades futuras	noviembre 10

Tabla 1. Cronograma proyecto San Diego

f. Resultados previstos:

- i. Espacios de conversación y encuentro comunitario alrededor de la figura del Padre Daniel, especialmente con un enfoque intergeneracional para generar diálogos más allá de su asociación con la iglesia y el pasado. La idea es que se active o refuerce en la mente de las personas su rol relacionado con la comunidad y con el Oriente de Caldas como región con una historia compartida.
- ii. Friso divulgativo impreso y digital con su respectiva apropiación por las instituciones y agentes claves. Un material que quede en manos de las personas y del museo para poder seguir construyendo a partir de él y cuyo criterio de valor sea la participación comunitaria en su construcción
- iii. Primer boceto de plan museológico y de formato de registro de colecciones con una comprensión más amplia del proyecto del museo ya emprendido.
- iv. Herramientas de empoderamiento, legitimidad y organización para el Museo Comunitario del Padre Daniel María López. Un espacio de reafirmación de la presencia de la comunidad en el territorio, de su historia y su arraigo frente a situaciones de conflicto y centralización.
- v. Asesorías, talleres y socializaciones en terreno (coordinadas y ejecutadas junto al personal que está en campo) como un fortalecimiento del lazo social, junto a una posible salida de algunos miembros de la comunidad a la ciudad de Manizales.
- vi. Exposición del proceso en el Centro de Museos de la Universidad de Caldas como forma de divulgación con un encuentro en torno al tema.

g. Formas de registro y archivo

- i. Fotografías del proceso y los resultados
- ii. Respuestas de talleres realizados
- iii. Redacción de proyecto
- iv. Informes internos del grupo de Colombia Científica
- v. Divulgación del material en plataforma digital desde el Centro de Museos de la Universidad de Caldas.

h. Evaluación:

- i. Socialización del friso con los actores claves para conocer su opinión. La evaluación en este proceso será con la conversación al finalizar el encuentro tanto con el grupo de creadores como con quienes reciben el material. Se evaluará con el primero el resultado visual, con el segundo los posibles usos que le ven al friso realizado.
- ii. Socialización del plan museológico y su factibilidad de ejecución con el grupo motor. Se aplicará una pequeña encuesta de satisfacción oral para conversar sobre las

posibilidades futuras del proyecto y si les ha parecido útil la información dada para poder construir con autonomía.

- iii. Reunión de cierre con los líderes del proyecto *Hilando Capacidades* para conocer su opinión sobre el proceso realizado y sus comentarios de mejora. En este caso se preguntará si encontraron en el Centro de Museos una alianza que les permitiera comprender otros aspectos sobre la museología misma, si los resultados cumplieron las expectativas y si se tienen comentarios de retroalimentación.



Imagen 8. Registro de las primeras reuniones de trabajo con jóvenes y con comunidades afines al museo.



Imagen 9. Registro socialización comunitaria del friso y evaluación oral del proceso.

Proyecto Encimadas

Encimadas, soñando presentes

Encimadas es un corregimiento que aún hoy en día se encuentra distante de la cabecera municipal más cercana y continúa sufriendo la falta de algunas instituciones vitales para el funcionamiento comunitario como un hospital, una estación de policía o un espacio dedicado a lo cultural. La idea inicial de la asesoría en Encimadas por parte del Centro de Museos de la Universidad de Caldas era la creación de un museo o de una obra efímera. A esta solicitud se le efectuó un cambio completo al definir realizar una exposición itinerante que será resguardada en la corregiduría local, la cual narra algunos de los principales principios de la comunidad (el trabajo con la tierra, la colaboración, el amor por el hogar, entre otros explicados en el contenido). El casco principal se compone de un número bajo de familias, todas ellas se conocen e interactúan constantemente. El trabajo se realizó con un grupo de jóvenes estudiantes de la escuela del corregimiento que venían trabajando previamente con la investigadora de campo los cuales realizaron entrevistas a adultos consideramos figuras claves del lugar como los agricultores, la encargada de la iglesia, las mujeres cabeza de hogar, entre otros. El enfoque entonces es de colaboración no sólo desde la ejecución sino desde el contenido mismo priorizando el deseo de mostrar las posibilidades a futuro de Encimadas.

- a. Área Temática:** El ejercicio se basa en la cartografía social y la identificación de actores claves comunitarios, potenciando la narración oral y visual del territorio, así como la ratificación de sus principales lugares de encuentro en un proyecto museográfico.

- b. Objetivos**
 - i. Generar un proceso de identificación comunitaria de los lugares de encuentro y los principales valores con que se describe actualmente Encimadas.
 - ii. Realizar piezas resistentes a la itinerancia y el contexto rural que narren lo recolectado por la comunidad.
 - iii. Establecer estrategias intergeneracionales de memoria y construcción de narrativas propias.
 - iv. Divulgar el contenido de la muestra en Manizales, Samaná y Encimadas para fortalecer el reconocimiento del territorio dentro de la región.

c. Justificación

La falta de institucionalidad y de calidad de vida en algunos aspectos de la comunidad hace que nos situemos desde un contexto que ha superado sucesos del conflicto armado como el desplazamiento masivo, las desapariciones y el control territorial pero que continúa con grandes requerimientos en cuanto a sus posibilidades de enunciación. En el diagnóstico se hizo evidente que para la comunidad

era relevante la participación de los sueños, el futuro y el progreso del lugar sin estar siempre en relación con el conflicto y con las ausencias que presentan, sino con los beneficios y la fuerza que han tenido de permanecer en el territorio y de tener una vida allí que garantiza el afecto, la alimentación y la sostenibilidad ambiental.

Aunque la herramienta de la cartografía fue propuesta por la investigadora y por docentes de la Universidad de Caldas responde a un deseo de la comunidad de contar que tienen una historia propia caracterizada por la colaboración. También de establecer en imágenes tangibles y textos una serie de datos que no han sido visualizados especialmente teniendo en cuenta un retorno de población después del desplazamiento forzado que ha sido bajo pero se encuentra siendo fortalecido. Por ejemplo, se desea mostrar la estructura del territorio, las personas que son la base de la comunidad o las fotografías teniendo en cuenta que hay una inmensa pérdida o falta de registros antiguos del lugar. Encimadas desea escribir su historia y contarla fuera de sus límites, es por ello que se plantea esta dinámica itinerante pero con un fin permanente de resguardo en un lugar visitado no sólo por quienes viven en este casco del corregimiento sino en las veredas.



Imagen 10. Reconocimiento del territorio, actores y primera sesión de trabajo.

Fotografías propias, 2022

d. Desarrollo y estrategias:

Inicialmente se realizaron reuniones con el equipo de trabajo de Hilando Capacidades para reconocer las necesidades del territorio y del proyecto. De allí se llega a la conclusión de que el museo no es factible, y la obra efímera no responde a lo que la comunidad ha comentado con la investigadora de campo. Por ello se toma la decisión de generar una exposición itinerante. Para la forma se requiere un taller inicial que fue desarrollado por la investigadora a diferentes grupos poblacionales el cual

detectaba las memorias ancladas a los principales puntos de encuentro y una visita de reconocimiento en donde conversando con los jóvenes se define la forma, medios y contenidos de la exposición. Posterior a esta se hace un análisis con la investigadora de campo sobre la materialidad más propicia: cuadros realizados en banner, que tengan un alto nivel de resistencia a la humedad y el transporte rural, acompañados de una caja que tenga contenido portátil y material pedagógico con múltiples estímulos como audio, imagen y preguntas detonadoras.

Para garantizar la participación comunitaria en su ejecución se articula a la realización de los banners a los más pequeños, los niños que crecen actualmente en Encimadas y proyectan su vida a partir de lo que se encuentran experimentando. Por esto, basados en los lugares que fueron resultados de investigación en campo, el ejercicio cartográfico y la conversación con los jóvenes que han aportado al proyecto, se propone que los niños tengan un espacio de dibujo basados en las imágenes ya conversadas para articularlas al diseño final. Los pendones de diferentes tamaños en bastidor de metal que se dividirán en una introducción y una cartografía que estará fraccionada en lugares que son vitales para la vida comunitaria ubicados según una aproximación a una fotografía tomada desde el cerro de la cruz que hace honor a las víctimas del conflicto.

En el caso de la caja, todo el contenido ha sido definido de forma colaborativa, desde la base hasta el diseño resultante, con jóvenes de la comunidad, entrevistas y procesos de identificación de actores, temáticas y medios de expresión (reportaje y fotografía). Todo el proceso tendrá primero una propuesta por la museóloga, luego una validación de la investigadora de campo y por último una de la comunidad. El diseño es similar a una maleta, los contenidos han sido ocho temáticas: La **esperanza** para mantenerse fuertes desde la fé y el perdón; la **resistencia** a las dificultades representada especialmente en la formas de mediar las situaciones causadas por el conflicto armado desde el amor, la inteligencia y el trabajo duro; el **hogar** y las costumbres de la región sostenidas principalmente por las mujeres con afecto, fuerza y acogida; el **apoyo** entre las personas con proyectos colectivos y familiares para exaltar la riqueza del territorio, contribuir a la comunidad y generar nuevas actividades; la **unión con la tierra** desde el trabajo en el campo y la valoración de la biodiversidad; el **futuro** que se construye desde la juventud aportando al territorio; la **enseñanza** en su plantel educativo donde muchas personas se movilizan a diario para dialogar y aprender; y las formas de **organización comunitaria**, las cuales dan visibilidad y representación para buscar la solución a diferentes problemáticas y alcanzar nuevos sueños.

Cada una de ellas contará con una tarjeta tipo postal en donde se registrará el título del tema, una pregunta interactiva y un QR a una entrevista realizada por jóvenes o por la investigadora. También para cada tema se tendrá un visor telescopio con una foto impresa sobre este eje. Acompañando este material se tendrá una tarjeta media carta con el título de la exposición, el texto explicativo y en el

reverso el año, los créditos y los logos. Para evitar barreras de acceso se habilitará un bolsillo con unos audífonos, un mp3 y su respectivo cargador, donde se guardarán los audios realizados.

Este material será itinerante en el Centro de Museos de la Universidad de Caldas en Manizales, y en la corregiduría de Encimadas (lugar de permanencia final). También estará disponible para una itinerancia en el Centro de Juventudes de Samaná (en proceso de confirmación) y en diferentes eventos en caso de gestionarlo por parte del proyecto Hilando Capacidades.

e. Cronograma

Producto	Descripción	Fecha aplicación o entrega
Taller diagnóstico	Taller en cada corregimiento para acercamiento al contenido	Marzo 14 a 25
Conversación Encimadas	Conversación con comunidad en Encimadas para determinar contenidos	abr-26
Análisis de resultados	Lectura de cartografías diagnóstico de Encimadas	may-10
Guiones generales	Contenidos de la muestra Encimadas y definición de formatos	may-12
Contenido comunitario exposición Encimadas	Realización de audios, dibujos e imágenes para caja	jun-12
Pre-producción Encimadas	Caja con fotografías del territorio y textos de acompañamiento / Pendones para corregiduría con cartografía social.	Primera entrega: Agosto 10. Segunda entrega: Agosto 25. Tercera entrega: Septiembre 10
Exposición Centro de Museos	Exposición espacio pieza del mes de las dos experiencias	Octubre
Exposición encimadas + guion de mediación (itinerancia final)	Propuesta itinerancia inicial: Manizales, Samaná, San Diego y Encimadas.	Noviembre

Tabla 2. Cronograma proyecto Encimadas

f. Resultados previstos:

- i. Talleres y socializaciones presenciales con jóvenes del territorio.
- ii. Generar un proceso de diálogo sobre la memoria del lugar, que reafirme que la comunidad habita dicho territorio y desea continuar allí.
- iii. Activar el espacio de la corregiduría con un material que sirva de un primer patrimonio cultural material guardado y compartido de forma pública.
- iv. Escuchar, con importancia y dedicación, a las personas que construyen la comunidad en su cotidianidad. Remitirse a ellas como agentes vitales para narrar la historia y construir paz.
- v. Cuadros en banner con cartografía social
- vi. Caja de archivo tipo material didáctico sobre actores comunitarios
- vii. Permitir que los jóvenes propongan, no sólo el contenido sino también algunos datos sobre la forma y salvaguarda de lo que estaremos realizando. Involucrarse en el proceso como productores de cultura y no sólo como consumidores de la misma.
- viii. Exposición en Centro de Museos Universidad de Caldas para divulgación

g. Formas de registro y archivo

- i. Fotografías del proceso y los resultados
- ii. Respuestas de talleres realizados
- iii. Redacción de proyecto
- iv. Informes internos del grupo de Colombia Científica
- v. Divulgación del material en plataforma digital desde el Centro de Museos de la Universidad de Caldas.

h. Evaluación:

- i. Socialización de la exposición con la comunidad para conocer su opinión. Se preguntará en tres momentos diferentes qué les ha parecido el producto, en cuanto a su contenido y su forma, para qué serviría a la comunidad y a qué les motiva a futuro. Primero, a los entrevistados, posteriormente a los jóvenes que lo han planteado y por último a personas de la comunidad que no hayan estado directamente implicadas.
- ii. Reunión de cierre con los líderes del proyecto *Hilando Capacidades* para conocer su opinión sobre el proceso realizado y sus comentarios de mejora. En este caso se preguntará si encontraron en el Centro de Museos una alianza que les permitiera comprender otros aspectos sobre la museología misma, si los resultados cumplieron las expectativas y si se tienen comentarios de retroalimentación.

Tablas

Tabla 1. Cronograma proyecto San Diego

Tabla 2. Cronograma proyecto Encimadas

Imágenes

Imagen 1. Fotografías de espacios de tránsito e ingreso al Centro de Museos de la Universidad de Caldas. Imágenes propias, 2021.

Imagen 2. Fotografías de sala Pobladores Prehispánicos del Cauca Medio, Centro de Museos de la Universidad de Caldas. Imágenes propias, 2021.

Imagen 3. Fotografías de sala El presente es la clave del pasado, Centro de Museos de la Universidad de Caldas. Imágenes propias, 2021.

Imagen 4. Fotografías de la sala Maravillas de la Biodiversidad, Centro de Museos de la Universidad de Caldas. Imágenes propias, 2021.

Imagen 5. Fotografías exposición temporal En Razón de las Tumbas de Alejandro Valencia. Centro de Museos de la Universidad de Caldas. Imágenes propias, 2021.

Imagen 6. Registros sobre cotidianidad en Encimadas. Fotografías propias, 2022

Imagen 7. Friso plegado y extendido. Resultado final socializado en la comunidad con un ejercicio de memoria y conversación, 2022

Imagen 8. Registro de las primeras reuniones de trabajo con jóvenes y con comunidades afines al museo.

Imagen 9. Registro socialización comunitaria del friso y evaluación oral del proceso.

Imagen 10. Reconocimiento del territorio, actores y primera sesión de trabajo. Fotografías propias, 2022

9.2 ANEXO 2

Referencias de experiencias metodológicas de participación en museos

9.2.1 Exposiciones temporales universitarias y co-creación, Edmon Castell⁶⁵

Edmon Castell, docente de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, geógrafo y museógrafo, ejecutó bajo su cargo como director del Sistema de Patrimonio y Museos (SPM)⁶⁶ una serie de exposiciones itinerantes y temporales que partían de los museos universitarios. Actualmente Castell y un equipo de trabajo de profesionales en torno a la museología se encuentran trabajando exposiciones temporales desde los talleres de co-creación museográfica con la fundación Consucol, que dan como resultado muestras itinerantes como Cantos de Trabajo e' Llano, la cual implicó el proceso de colaboración con grupos focales.⁶⁷

Teniendo en cuenta las similitudes de estos procesos con el actual proyecto (el museo universitario, los territorios externos al museo, la participación, la itinerancia, entre otros), se indagan algunos apuntes metodológicos y principios. La primera relación está en la identificación de necesidades de regiones donde no hay una infraestructura cultural y donde se requiere entablar una relación personal con un nuevo territorio.

Uno de los comentarios que más me llamó la atención, fue cómo este tipo de acciones es trasladable y adaptable a los diferentes contextos, teniendo en cuenta las necesidades de un museo que no estará siempre presente en el mismo lugar y que responde a una dinámica más amplia que su localización geográfica. En el caso de los museos universitarios, esto sucede por su responsabilidad regional o nacional según la índole de la institución que los avala. Por esta razón, se trabajan las exposiciones itinerantes con una museografía que está conectada tanto al museo que las dirige como al espacio donde serán emplazadas de forma temporal.

Castell plantea tres principios para asegurar una autonomía de los proyectos, a su vez que una articulación directa con los programas del museo para hacer posible la continuidad de los procesos de extensión. En el caso del SPM cada uno de estos principios se vuelve un proyecto para la institución gestora, es decir la Universidad Nacional de Colombia:

- Gobernanza, basado en la articulación de diferentes actores locales y externos para hacer posible el desarrollo de los proyectos desde una juntanza para los diferentes tipos de recursos.

⁶⁵ Entrevista realizada el 18 de marzo de 2022

⁶⁶ Actualmente el SPM no se encuentra activo en la Universidad Nacional y ha sido reemplazado por la Dirección de Patrimonio y Museos, cuyas políticas y objetivos difieren del anterior proceso. Su trayectoria, logros y productos se pueden observar en diferentes repositorios de la Universidad Nacional de Colombia.

⁶⁷ Más información en <https://imaginacionmuseografica.blogspot.com/2019/12/cantos-de-trabajo-e-llano.html>

- Sostenibilidad en todos los marcos de trabajo necesarios, para el proceso tanto de gestión (recursos, tiempos de trabajo, planes a largo plazo) como de apropiación local (natural, cultural, económica, etc.).
- Proximidad, asumido como la dilución de barreras y el acto de acercar al museo a los territorios (no al contrario).

Varias de las claves que brinda Edmon Castell, más allá de la participación de las comunidades, implica el trabajo interinstitucional y tener en cuenta que esta red también es una colectividad. Es importante reconocer aspectos como el valor económico que el museo aporta a un proyecto, sus necesidades y alcances, y las posibilidades de sumar voluntades, para dejar de ver a los otros como objetos de estudio y empezar a entenderlos realmente como pares.

Además, dentro de estos principios se tiene en cuenta que no se puede gestionar en iguales condiciones lo que es diferente y qué algunos aspectos pueden ser replicados, pero otros requieren el trabajo específico de campo. Siendo así, aceptar la pérdida de liderazgo, las limitaciones y las relaciones generadas es prioritario, además de comprender la posición de poder que se establece.

En el caso del SPM, sus proyectos giraban en torno a la memoria histórica, la conciencia ambiental y la cultura científica, caso muy similar a lo que sucede en el Centro de Museos de la Universidad de Caldas. En ellos se busca hacer del museo (incluyendo en este término todos sus procesos de extensión) un lugar de encuentro, que genera valor cultural desde el espacio museográfico descentrado, detonando la pregunta ¿Cuál es el sello del museo en todos sus proyectos de extensión? ¿Cuál es su nivel de compromiso y con quienes?

Se asume la premisa de que todo es *museografiable* si ese aliado con el que deseamos emprender el camino puede contarnos sus ideas en este formato y brindarnos datos para generar espacios de interacción y evaluación posterior. Metodológicamente, un paso importante es la creación de contenidos de forma co-creativa, a partir del trabajo en equipo y del uso de información siempre en proceso de construcción, para que así no se impida la indagación.

En estos proyectos hacen parte del quehacer curatorial la comunidad académica, la colectividad que porta o accede al patrimonio y el museólogo, en un intercambio de saberes constante donde todas las partes aprenden y se refleja en el resultado. Más allá de pensarlo como una exposición, es de vital importancia plantear el proyecto museográfico respondiendo a cómo se consignará y recordará este hecho, cuál es el proceso de gestión (y no sólo de ejecución) y la capacidad para traducir las ideas a formas desde el diseño museográfico y gráfico.

Posteriormente, se da cabida a la gestión de la itinerancia que implica una adaptación al lugar, siendo conscientes de que se llega como invasores a cohabitar en unas redes de afecto, intercambios de convencimiento e imaginación museográfica, es decir, proyección.

En una etapa de apertura se realiza un anteproyecto que permite imaginar los alcances del proceso. Luego, en el desarrollo se genera la experiencia del proyecto museográfico y la producción. El cierre se consolida en la inauguración y las formas de archivo. Dentro de todo el camino se logra transformar el status quo y pasar de ser una antena receptora de información a un altavoz que resuena diferentes aspectos en territorios distantes.

El aprovechamiento de los recursos, la articulación de una agenda operativa común dentro de los agentes (por ejemplo un cronograma compartido), y la identidad propia de cada proyecto, llevaban a una apropiación y una activación de patrimonios difusos, desarticulados e incluso desconocidos. Estos se vitalizan en la exposición como un ente vivo que genera autonomía, diversidad y un carácter propio, lo cual empodera a las personas en diferentes niveles y según la voluntad de trabajo.

Por último, los talleres de co-creación (un escaño alcanzado después diferentes experiencias) siguen unos pasos metodológicos establecidos como:

- Planteamiento de la idea general de la exposición
- Investigación de parte de profesionales
- Talleres de co-creación con la comunidad implicada
- Diseño museográfico profesional
- Producción y montaje en el espacio expositivo
- Puesta en marcha del itinerario de la muestra
- Retroalimentación entre todos los actores

La co-creación puede existir en diferentes niveles, incluso en cada uno de estos pasos con una comunidad creadora que plantea de forma compartida y detona una idea museográfica. Sin duda, la mirada institucional y del engranaje museológico general que aporta Edmon Castell a esta investigación es de vital importancia para pensar el proyecto más allá de su ejecución, siempre en relación con el museo que lo acoge y sus posibilidades de trabajo conjunto.

9.2.2 Proyectos participativos desde museos tradicionales en región, Carlos Jimenez⁶⁸

La conversación con Carlos Jimenez, comunicador social que trabajó desde el año 2008 hasta el 2020 en el Museo de Antioquia, parte de indagar en su interés específico por trabajos con comunidades no representadas en el museo. Su ingreso al mundo museológico se da de forma transversal desde ser usuario a ser trabajador, por su experiencia laboral de acompañamiento social en grandes procesos de infraestructura (proyectos urbanos integrales) en zonas urbanas, participando del equipo social en la construcción de imaginarios, la socialización y divulgación pedagógica.

Cuando ingresa al área *Museo y territorios*, del Museo de Antioquia, empieza a conformar un equipo de personas sin experiencia en museos, pero con conocimiento en relacionamiento con comunidades. Es importante resaltar la dificultad que vivió Jimenez en encontrar profesionales culturales (pertenecientes al campo de las artes) que no buscarán generar obras artísticas (o en algunos casos exposiciones desde la autoría) utilizando la comunidad como detonante, sino procesos participativos sin un fin claro y con reciprocidad. Rápidamente se hace una inmersión profunda en la nueva museología y la sociomuseología para llevar a cabo este tipo de proyectos y consolidar un objetivo.

El Museo de Antioquia se creó a finales del siglo XIX, con una mirada clásica.⁶⁹ Aún invisible para muchos en su momento, desarrolló experiencias pedagógicas desde exposiciones itinerantes de copias de la colección en barrios de Medellín y pueblos de Antioquia, así como conversaciones con gestores de la región entre el 2000 y el 2005, y hoy sin duda se caracteriza por sus acciones en diferentes localidades.

Estos encuentros eran una forma de decirle a la ciudadanía que el patrimonio salvaguardado por el museo era de todos. Poco a poco la pregunta se invierte: el foco no estaba en llevar contenidos sino en generar un diálogo con diferentes comunidades e identificar su patrimonio propio. Ante esto era necesario trabajar en los imaginarios alrededor del museo, ni cualquier cosa puede estar o ser museo, ni podemos pensar que nada (ni nadie) merece estarlo. La preconcepción de que es creado sólo por expertos y por lo tanto no se puede ingresar por no tener suficientes conocimientos, resalta que para ser visitante de museos es necesario tener un capital cultural previo adquirido. Esto genera que en procesos de participación se tienda a desestimar la construcción del relato propio como la acción de cualquier grupo social que puede ser expuesto y conservado.

⁶⁸ Entrevista realizada el 16 de marzo de 2022.

⁶⁹ El punto de enunciación inicial del museo es la ilustración a partir de la idea de biblioteca, y aún en el año 2000 poseía una sede pequeña que crece por obligación de la colección. Al no poder recibir grandes donaciones (como la de Fernando Botero que termina en el Banco de la República), se crea una comisión política para ampliar el museo al antiguo palacio municipal en el tono de las grandes renovaciones urbanas de la ciudad.

En el otro extremo, solo el hecho de tener objetos ya parece crear un museo. Abandonar la pregunta por el relato, el diálogo y la activación, tal cual como al inicio de la historia institucional, vuelve a centrar la mirada en la exposición más que en la conversación del presente, la investigación y las formas en que otras narraciones dialogan con la colección.

Carlos Jimenez enfatiza en cómo estos procesos implican abrir espacios de forma sutil, progresiva y con pequeños logros, un quehacer casi tímido con el fin de incluir los relatos de la comunidad, quienes con un rico y abundante patrimonio veían en el museo una entidad que salvaguarda esta información aún cuando no había una estrategia para ello (cosa que las comunidades suelen desconocer). Un caso similar le ha sucedido al Centro de Museos de la Universidad de Caldas en sus exposiciones itinerantes frente a la legitimidad institucional que lleva a reflexionar sobre el significado de los proyectos participativos desde el museo, en el marco de la nueva museología.

Sin embargo, reconocer la importancia del museo en otros contextos y estudiar las posibilidades institucionales se volvió un camino a la par para integrar las voces de las comunidades. Al tener presencia en diferentes barrios periféricos encontraron experiencias de proyectos comunitarios de larga trayectoria⁷⁰. Este aprendizaje de llegar al territorio de la mano de organizaciones culturales, sociales y artísticas que ya tienen vivencias en él, además de un inmenso potencial y conocimiento, permite recibir orientaciones sobre lugares y referencias de la comunidad, además de asegurar que todo lo que se produce en este intercambio quedará en el barrio.

Es curioso cómo Jiménez narra que toda esta experiencia lo lleva a entender la dimensión de lo que sucede y a estudiar museos comunitarios a partir de una pasantía en Guajaca. Más allá de la obtención de recursos, se encuentran inmensos errores que podemos cometer al utilizar el rótulo de museo comunitario desde una institución hegemónica, especialmente cuando se lleva este término a comunidades que no lo están pidiendo. Existe una marcada diferencia entre aceptar el trabajo con la institución por la confianza que genera, su peso y legitimidad, y el compartir la idea de qué es un museo comunitario o quererlo en el territorio.

Generar una metodología para Jimenez inició por seleccionar un nombre para el programa: *museo + comunidad*⁷¹. Así que al identificar una comunidad interesada en desarrollar un proyecto se llega con preguntas y no con objetos, ni pensando en un producto final. También desde la nomenclatura se aleja del peso del museo comunitario pensado muchas veces como un local físico con imágenes y objetos

⁷⁰ Uno de los referentes mencionados por Jimenez fue el Museo Histórico del Peñol aludiendo al interés de su gestor por un trabajo continuado en el territorio. Más información en <https://www.museohistoricoelpenol.com/>

⁷¹ Carlos Jimenez estuvo trabajando en dicho programa desde el año 2010 hasta el 2014. Más información en <https://museodeantioquia.co/sitio/mediacion/#/museo-y-territorios/museo-comunidad/>

expuestos, sin antes pensar las acciones más básicas ¿quién se encarga de la sostenibilidad del museo? ¿Quién lo renueva? Incluso, ¿quién lo abre?

Esta consciencia de que todo proyecto tiene una fecha de fin, especialmente cuando los museos gestores de la idea también sufren por aspectos de sostenibilidad cultural y financiera, hacen imposible que dichas instituciones esten encargadas de un espacio en una comunidad que ni siquiera lo ha pedido.

En 2010 se emprende un proceso con un barrio de la comuna uno de Medellín (zona nororiental de la ciudad altamente poblada), a partir de reuniones focales para socializar lo que hasta ahora se comprendía de la museología comunitaria. Esta comunidad tenía unos avances en el plan de desarrollo local hace más de 10 años solicitando un espacio museológico, y a partir de esa necesidad se desarrolla una ruta de tres años:

- Primer año de formación centrada en la colectividad, a partir del proyecto que ya tenían escrito y alrededor de la generación de definiciones propias ¿qué se entiende por memoria? ¿qué se considera patrimonio? ¿qué es la identidad? En este tiempo se construyen listados de patrimonio a partir de ejercicios con la comunidad y se conocen experiencias de otros museos. Allí se plantea la construcción de relatos (siempre incompletos) y el detrás de cámaras, con preguntas sobre el Museo de Antioquia como cuáles relatos se están contando, quiénes son los artistas, a quienes representan y cuáles comunidades se reflejan allí. En esta interesante conversación nacen narraciones de sus propias comunidades (que comúnmente eran construidas desde afuera) siendo una posibilidad para enunciar su propia historia.
- El segundo año se inician procesos participativos para facilitar la conversación. Se utiliza una mixtura metodológica participativa, a partir de acciones curatoriales de comunidad, investigación - acción - participación y pedagogía social. El objetivo es rastrear cómo se encuentra la situación o cómo difiere de lo que plantea inicialmente, para construir una metodología propia. El mayor reto fue definir la pregunta, aplicando un sondeo de cuatro mil respuestas, sin rigor de encuesta estadística, el cual desde la charla informal con familiares y vecinos, preguntó por el patrimonio barrial. Su resultado estuvo ligado a los espacios de encuentro y vida comunitaria como parques, canchas y otros similares donde se puede construir con el vecino. Posterior a la categorización se podía entender cómo se comprende el patrimonio dentro del proyecto de ciudad. En el abanico de herramientas se encontraban la cartografía social, entrevistas, escritura de relatos, teatro del oprimido, talleres de imaginario, entre otros planteados y definidos por el equipo de trabajo. Allí entonces se explora la dificultad de los niveles de concertación: no todo puede ser dialogado más si necesariamente es investigado, porque, a fin de cuentas, es la profesionalidad y el conocimiento de las herramientas lo que traemos en beneficio de un territorio concreto, sin pretender que la

comunidad comprenda a priori las diferentes metodologías. Esta es precisamente la posibilidad de salir de las mismas preguntas, respuestas y necesidades que la comunidad siempre se ha hecho, reconociendo que los nuevos horizontes generan guías y caminos respetuosos para mostrar otras alternativas. Aunque procuramos actuar sin daño y con la menor perturbación, siempre debemos recordar que, por el hecho de ser externo, habrá una incidencia.

- El tercer año se realiza un arduo camino para situar el proyecto dentro del museo, su colección y lo artístico. Con el acompañamiento de una curadora y colectivos artísticos invitados se construyen acciones participativas a partir de lo recolectado los dos primeros años. Se solicitan propuestas artísticas desde la sensibilidad, centradas en el proceso y con un resultado socializado con la comunidad. Primero, en la cotidianidad del barrio por medio de los lugares de mayor tránsito (locales comerciales, medios de transporte, entre otros), y luego en un guión itinerante que podía ir tanto al museo como a cualquier otro lugar. En el museo se presentó la experiencia de la comuna y se lideró la participación en congresos y encuentros por parte de personas de la comunidad, haciendo uso del “apellido institucional” como detonante, a pesar de que su uso nunca fue explícito.
- El proceso termina en 2014 con el fortalecimiento de gestores culturales con proyectos afines a la memoria y el patrimonio que aún perduran en el territorio siendo un diálogo provechoso para ambas partes. Se realiza además la sistematización por medio de un libro en donde se enuncian errores, logros, giros, aportes y esfuerzos por resolver o lidiar situaciones específicas.

Por último, conversamos con Jimenez sobre el posicionamiento de este proyecto dentro del museo. Resulta curioso el hecho de que no parta del área de curaduría ni de educación sino de un tercero, como en el caso del Centro de Museos. Esta característica transversal y alejada del engranaje tradicional institucional género que no fuera una iniciativa discutida en los comités ni áreas pilares, demostrando una separación interna de lo que es el museo y su extensión. Aunque luego se vinculan dichas áreas, no siempre se encuentra una buena respuesta.

Los problemas del equipo de trabajo nunca tuvieron un impacto negativo directo en la comunidad con quien se desarrollaba el proceso, pero la conformación de este fue compleja. Al plantearse desde una propuesta de investigación no se comprendía porqué se requerían varios roles trabajando allí. Pero el impacto externo fue creciendo y se contrataron nuevas personas para proyectos de carácter social con contenidos del museo que no necesariamente estaban previamente en la institución o habían pasado por sus salas, generando así una desconexión entre ambos espacios de trabajo, el comunitario y el institucional.

El reto principal fue lograr que se comprendiera la importancia de que cada persona que trabajaba en Museo + Comunidad debía ser constante y generar lazos de confianza, más allá de atender temas

logísticos o actuar como “préstamo” de otros procesos para tareas puntuales. La itinerancia del personal implica enfrentar la pérdida de información, de credibilidad y de relaciones afectivas, así como desarticular la identidad del proyecto.

En su opuesto el mayor apoyo se encuentra al exterior con la red de museos a nivel de Latinoamérica y Colombia, tanto para conocer las experiencias, entender el papel del museo y tener claro los límites que representa la posición de poder del Museo de Antioquia. La generación de este puente entre museo y comunidad desde la visibilidad de los relatos, de las reflexiones de lo que está pasando en el barrio y al mismo tiempo en el museo, enriqueció el debate de construir exposiciones adentro y afuera.

Para Jimenez esta es una problemática permanente a la que nos enfrentamos y que no es tanto cuestión de resolver sino de manejar de forma adecuada, especialmente cuando muchos proyectos se delegan a personas externas o cuando no se ve el potencial porque se sigue utilizando el prisma hegemónico del saber de la universidad y el museo. Esta mezcla permanente entre lo tradicional y la apertura lleva a identificar los lugares porosos en la rigidez de la institución.

9.2.3 Metodología propia de trabajo de archivo comunitario, La Digitalizadora de la Memoria Colectiva

Dentro del evento Voces Situadas #23: ¿cómo dar lugar a la memoria del barrio? (2022) realizado en el Museo Reina Sofía dentro del programa Museo Situado⁷², se conversó sobre “distintas experiencias y estrategias de construcción de memoria colectiva, desde la certeza de que producir y cuidar las memorias de los barrios es esencial para mejorar las condiciones vitales de las personas que los habitan.” (Página web Museo Reina Sofía, 2022) especialmente en contextos de gentrificación o de abandono estatal.

De los participantes me ha llamado la atención la presencia de La Digitalizadora de la Memoria Colectiva, quienes se describen en su página web como una “red de profesionales del sector audiovisual, del archivo y la documentación, colectivos sociales y ciudadanos que trabaja junto a las instituciones para recuperar y difundir la memoria audiovisual de los movimientos sociales.” (2022). En hispanoamérica proliferan diferentes colectivos con un trabajo enfocado a la recuperación de memoria y archivo. El deseo de hacer perdurar relatos que no han sido contados desde la oficialidad, arraigados a diferentes lugares y situados en una colectividad pequeña es referente para el presente proyecto, en

⁷² El programa Museo Situado trabaja con redes barriales especialmente aledañas al museo en torno a problemáticas identificadas en el sector desde la migración, la gentrificación, entre otras. Más información en <https://www.museoreinasofia.es/museo-red/museo-situado>

especial porque su forma de trabajo se basa desde una metodología diseñada por el equipo que se aplica en cada uno de los casos.

En este sentido el proceso se centra en la memoria audiovisual que tiene un alto riesgo de desaparecer porque los dispositivos para la lectura de sus formatos ya están obsoletos, la materialidad no estaba pensada para permanecer en el tiempo y no se encuentran resguardados en grandes instituciones sino que responden a la proliferación que desde los años 1970 permite el tener cámaras y registrar sucesos desde el ámbito personal, comunitario y familiar. Estas grabaciones analógicas dan una mirada particular sobre la realidad y es por lo que se realiza la digitalización siempre reforzando la idea de activación comunitaria alrededor de las memorias. Para ello, se genera un archivo abierto y colaborativo de nuevas perspectivas de la historia y la recuperación de la memoria social mediante la acción colectiva.



Imagen 1 . Iconos de gráficos de la metodología de la Digitalizadora de la Memoria Colectiva.
Extraídos de su página oficial <https://ladigitalizadora.org/>, 2022

La metodología tiene siete pasos:

- Espigar: Esta primera fase se basa en la localización de memorias, teniendo en cuenta que no hay un inventario de este tipo de archivos. Es necesario el trabajo en red, la memoria ciudadana y el voz a voz donde los propios autores y colectivos hacen parte de la búsqueda para definir el contenido no sólo a resguardar sino las historias a contar con este. Se centran principalmente en memorias de acciones sociales, no de personas particulares.
- Digitalizar: Implica la transferencia a soportes digitales. En este punto se ha construido una estación comunitaria de digitalización multiformato gracias a donaciones, de tiempo y recursos, como un espacio de uso común que permita a otros proyectos tener acceso a los equipos necesarios.
- Describir: La digitalizadora define una descripción como “un relato de los acontecimientos, personas y lugares que aparecen en un documento. Es una información necesaria para que

estas imágenes sigan teniendo sentido con el paso de los años.” (La digitalizadora, 2022). Es importante evitar que se pierda la información, especialmente aprovechando personas que aún están vivas y pueden contextualizar la imagen, el recuerdo o el lugar con un relato específico. Además La Digitalizadora realiza una gestión del vocabulario de la memoria colectiva.

- **Difundir:** Los archivos son una excusa de encuentro comunitario cuyo cierre genera actos presenciales que abarcan desde visionados hasta diferentes intervenciones sociales y artísticas. También requieren de una disponibilidad para su consulta versión web que muchas veces conlleva la elaboración de piezas adicionales las cuales ya han pasado por una limpieza, cortes y focalización en hechos de interés. Al subir el material, se mantiene la propiedad de las imágenes con una licencia creative commons realizando una conversación con el propietario, en donde para cualquier otro tipo de uso se debe hacer contacto con la organización y tener autorización del autor.
- **Enriquecer:** Una vez publicado el material las personas inician a interesarse por aportar diferentes formatos que complementan, rectifican o actualizan información ya recolectada, un ejemplo de ello, sonidos, imágenes o descripciones que completan formatos que habían perdido parte de esta información. El enriquecimiento se basa en la recepción y vinculación de estos datos.
- **Conservar:** Es importante garantizar que los soportes originales y copias digitales puedan estar disponibles con una tendencia a futuro. Una de las acciones que lo asegura es subir contenidos a internet en diferentes plataformas que apoyan estos fines, así como la realización de copias de los archivos, entre otros aspectos que piensan en la forma de guardar más allá de los problemas actuales de privacidad, uso y accesibilidad.
- **Acompañamiento a la autogestión:** Esta última fase que ha sido nueva en el proyecto responde al hecho de que el colectivo no puede estar permanentemente en un mismo barrio. Para ello se forman personas dentro de iniciativas locales que puedan permitir que el archivo, como ente vivo, pueda seguir incorporando información, activando otros sucesos y generando nuevos procesos comunitarios de memoria. Especialmente responde al creciente interés de otras personas del mismo lugar en aportar nuevos materiales que se salen del marco de acción de dicha recolección específica pero que también aportarán a la memoria local

El énfasis local, la prioridad de las estrategias más específicas, la capacidad para alejarse de los códigos más estandarizados del circuito museológico y la claridad de los tiempos de finalización de cada etapa son una muestra de la efectividad de generar metodologías. Desde la misma liquidez, experimentación y porosidad de la educación en museos, unos pasos acertados permiten una estructura básica de respeto a la comunidad misma, su autonomía y su futuro.

Para el caso del Centro de Museos es interesante como nos encontramos ante una comunidad que no tiene una memoria visual ni auditiva de su historia, solo resalta la narración oral, el recuerdo de quienes están aún en el territorio y la formación de nuevas perspectivas de futuro. Es por ello que la metodología de La Digitalizadora se hace interesante para contraponer la importancia de lo audiovisual y las luchas cotidianas en la construcción de un relato propio.

Imágenes

Imagen 1. Iconos de gráficos de la metodología de la Digitalizadora de la Memoria Colectiva. Extraídos de su página oficial <https://ladigitalizadora.org/>, 2022

MEMORIA

Práctica Museo de Arte Moderno de Bogotá



Por: Andrea Ospina Santamaría
Dirección: Gabriela Aidar

MEMORIA

Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO)

1. Área de educación del Museo de Arte Moderno de Bogotá MAMBO
2. Organización interna
3. Ciclos expositivos trabajados
4. Proyectos realizados en la práctica 2021
 - a. Mediación en salas expositivas de museos de arte
 - b. Estudio de públicos
5. Conclusiones
6. Lista de imágenes
7. Referencias
8. Anexos

Anexo 1. Guía de mediación exposición Miguel Ángel Rojas

Anexo 2. Resumen investigación y guión Voluspa Jarpa

Anexo 3. Resultados estudio de público visitas generales MAMBO 2020

Anexo 4. Resultados estudio de público visitas mediadas MAMBO 2020

Anexo 5. Sugerencias de modificación para encuestas MAMBO 2021

Práctica Museo de Arte Moderno de Bogotá - MAMBO

Para la culminación de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio se solicitan tres componentes diferentes: un trabajo conceptual, y dos seleccionados entre estancia, práctica y trabajo colaborativo. A partir del 21 de mayo hasta el 7 de agosto de 2021 tuve la oportunidad de realizar una práctica¹ en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) ubicado en el Parque Bicentenario sobre la carrera séptima (punto central de la ciudad de Bogotá), junto a Luisa Fernanda Gonzalez, compañera de cohorte.

A partir de encuentros presenciales en el Museo (los días viernes, sábado y domingo), del acompañamiento a algunos eventos y del trabajo asincrónico virtual, se realizó un apoyo en tres líneas diferentes del área de educación: estudios de públicos, soporte logístico a eventos y propuestas de mediación con su respectiva aplicación en visitas programadas y guías educativas. A continuación se desarrolla un recorrido breve de contextualización de esta experiencia y los resultados obtenidos.

¹ A pesar de que ha quedado inscrita en modalidad de práctica, es importante considerar que de haber tenido mayor tiempo administrativo (limitado por la pandemia y el paro nacional) el proceso habría sido referido como un trabajo colaborativo.

1. Área de educación del Museo de Arte Moderno de Bogotá - MAMBO

Desde 1955 en Bogotá, Colombia, se empezó a gestionar el Museo de Arte Moderno-MAM, con la dirección de Marta Traba, crítica e historiadora de arte colombo-argentina. Después de varios años de estar entre el papel y una condición nómada en diferentes espacios de la ciudad, logra abrir su sede actual en 1963, construida por el reconocido arquitecto Rogelio Salmons, lo que le otorga tanto la fuerza como las dificultades que implica el peso patrimonial de su infraestructura. Posteriormente fue dirigido por Gloria Zea por 46 años, reconocida gestora cultural, llenando el museo de conexiones políticas, internacionales y académicas. En abril de 2016 la escultora y gestora Claudia Hakim es nombrada por la Junta Directiva como nueva directora de la institución y continúa esta labor hasta el día de hoy.

Sin duda, el Museo de Arte Moderno de Bogotá - MAMBO, teniendo en cuenta que es un museo privado cuyos recursos provienen de patrocinadores, la red de amigos y convocatorias públicas, nos sitúa en la paradoja que suele tener la institucionalidad artística: aunque nace y se mueve por muchos años (incluso las críticas informales del sector afirman que aún en la actualidad) entre una élite cerrada, adinerada y pequeña, representa también una lucha por la inclusión de corrientes artísticas que en su momento fueron incómodas para cierta clase política conservadora, así como la posibilidad de la integración, una y otra vez, de artistas contestatarios que han revolucionado sus colecciones y su trabajo externo. Es precisamente la realidad del país a mediados de los años 50's y 60's, las necesidades intelectuales y las posibilidades económicas, las que despertaron en algunos sectores colombianos, principalmente artistas e intelectuales, el interés y la necesidad por un museo que conservara y difundiera la obra de grandes artistas los cuales en ocasiones no tenían espacio en los Salones Nacionales.

Actualmente es una institución privada, que, como la mayoría de los museos del país, ha tenido fuertes problemas de financiación pero también interesantes cambios dentro de sus procesos de gestión. El MAMBO se caracteriza por establecer una conexión con sucesos recientes y contextuales, incluyendo problemas nacionales y temas de interés internacional, teniendo diferentes muestras que correlacionan artistas políticos, experiencias sobre/en o desde comunidades, colectivos urbanos, entre otros. Un ejemplo de esto es la exposición *La toma del MAMBO* realizada en 2018 donde participaron "12 colectivos y organizaciones

culturales que a través de sus proyectos desbordan el límite institucional y proponen formas de pensamiento colectivo dentro de la escena artística de la ciudad” (página web MAMBO).

También se ha podido evidenciar la inclusión de este tipo de propuestas que retratan temas conflictivos en su colección como por ejemplo las piezas de Antonio Caro con fuertes alusiones políticas como *El imperialismo es un tigre de papel* (2018). A pesar de esto, su concepción ante la ciudadanía como un museo tradicional y sus contactos privados de alto nivel económico han llevado a ciertas contradicciones en donde algunas aproximaciones sociales pueden dar una imagen externa más cercanas a una utilización temática — es decir, a responder a partir de eventos a situaciones específicas sin que modifiquen de fondo la estructura de la institución — que a un proceso de inclusión asumido como una acción transversal y colaborativa.

No obstante, es necesario ser conscientes que en la museología tradicional de un país en donde históricamente no ha existido una fuerte legitimidad en la institución museal (ni por la élite ni por comunidades específicas), cada uno de estos actos implica, por mucho, un descontento con un gran número de personas que siguen esperando en el arte un componente decorativo y silencioso. La base entonces del MAMBO percibida dentro del proceso de la práctica ha sido su colección y las personas e instituciones que la respaldan, y es allí donde está su potencial educativo: en la conexión con problemáticas actuales, la dificultad de acercamiento al arte por parte de la educación formal en Colombia, su ubicación central en la ciudad y la versatilidad del arte contemporáneo.

Uno de los programas que ha marcado un hito museológico en el país en relación con el MAMBO es la *Escuela de Guías* fundada en 1978 por Beatriz González a partir de la participación de la artista en la Bienal de Sao Paulo de 1971 en donde sostuvo una conversación con estudiantes locales. En ella participaron de forma voluntaria estudiantes universitarios de diferentes disciplinas, principalmente de filosofía y artes, muchos de ellos hoy notables artistas y curadores nacionales. Se basaba en espacios de formación de entrada libre con un grupo de guías fijos que promovían un programa de lecturas y apreciación artística vinculada a los proyectos expositivos, logrando una pionera comunicación entre las áreas curatoriales, directivas y educativas. En este espacio se ejecutaron metodologías como la

*antimagen*² (González, 2008) que generaba explicaciones visuales itinerantes previas a las visitas a la institución y lo que llamaban *refrescar las visitas* evitando la reiteración del discurso y añadiendo más información. Por último, se les proponía generar otros trabajos aleatorios en el Museo para atender diferentes públicos, crear los primeros apoyos didácticos de la institución, entre otros logros.

Es a partir de estos inicios históricos y de la formalización de la institución que se genera hoy dentro del Museo un área de educación con cinco años de creación que ha desarrollado proyectos en diferentes líneas:

- **Estudios de públicos**, en donde se recopilan datos desde diferentes matrices de análisis y fuentes, como la taquilla, métrica virtual y encuestas de satisfacción para conocer el perfil de los visitantes, sus experiencias y comportamientos.
- **Aprendizaje en el Museo**, enfocada a fortalecer el rol educativo del museo con el diseño de la programación pública basada en proyectos con comunidades específicas, producción de recursos pedagógicos para ciertas muestras y la oferta de actividades, como visitas guiadas, talleres, cursos, entre otros.
- **Museo virtual**, centrado en los proyectos digitales y en el aprovechamiento de las plataformas digitales institucionales.
- **Museo social**, enfocado en actividades y procesos pedagógicos de mediación que promuevan el encuentro y la participación ciudadana.

Desde estas líneas se han desarrollado programas (*MAMBO accesible* y *MAMBO sin muros*) con comunidades específicas según el contexto, por ejemplo, el trabajo con primera infancia teniendo en cuenta los jardines infantiles que se encuentran en la localidad; también con adulto mayor, mujeres adolescentes, artistas amateur, entre otros. Aún más potente se han generado proyectos inmersos en los barrios y escuelas, como el *MAMBO Viajero*; *Parchando en el MAMBO*; *Academia MAMBO (programa de formación artística)*; *Yo me quiero, Yo me cuido*; entre otros³. A partir de la pandemia y por su corta trayectoria, el área de educación ha

² Más información sobre la metodología en la Charla en el Coloquio sobre formación de guías o mediadores organizado por el grupo CECA, Bogotá, 2008 <https://vimeo.com/2950868>

³ Aunque no se rastrea con facilidad un registro histórico de las actividades realizadas por el área de educación del museo en el siguiente enlace se pueden evidenciar las divisiones y actuales programas del museo. <https://www.mambogota.com/educacion-mambo/>

visto detenidos proyectos como la *escuela de mediadores*⁴, que han disminuido el personal de apoyo de los procesos educativos en el museo. Otros han mutado al desarrollo de plataformas digitales como el caso del *MAMBO Viajero* que hoy se soporta en una web realizada en conjunto con docentes de escuelas públicas del país.

Además, para cada muestra se desarrolla una guía educativa, documento que puede ver su materialización en diferentes actividades o medios (infografías, propuestas participativas, audiovisuales, etc.) y en algunas ocasiones en salas o material didáctico. Por último, para acercar a los públicos se mantiene una franja gratuita financiada por convocatorias públicas el último domingo de cada mes, también se realizan visitas guiadas gratuitas programadas los martes y jueves (aunque no siempre tienen personal disponible) y un descuento 2x1 el día martes en la entrada al museo.

⁴ La escuela de mediadores retoma sus actividades en febrero de 2022 con una nueva convocatoria abierta.

2. Organización interna

El Museo se encuentra⁵ bajo la dirección de Claudia Hakim y la subdirección de Luisa Naranjo, respaldadas por la dirección financiera de Nelson Puentes. Cuenta con la figura de curador jefe a cargo de Eugenio Viola, apoyado por el curador junior Germán Escobar.

A partir de allí se dividen las áreas de Museografía (dos personas), Comunicaciones (tres personas), Conservación y Registro (tres personas), Contabilidad y tesorería (tres personas), Producción (diez personas que se dividen roles de guarda salas con las muestras ya abiertas y de montaje previamente), Servicios Generales y otros cargos asociados a actividades específicas como la Red MAMBO, la Gala MAMBO, la tienda y la recepción.

Otras de las funciones son mixtas entre el museo y empresas tercerizadas como el diseño y la seguridad. Uno de los principales aspectos que resaltan al conversar con dicho personal es el hecho de que gran parte, especialmente quienes ocupan puestos asociados a secretaría, producción y mensajería, llevan más de 20 años en la institución.

Dentro del área específica de Educación se cuenta con tres cargos permanentes y múltiples pasantes que varían según los convenios y necesidades del sector universitario, por ejemplo, en el momento de la práctica nos encontrábamos apoyando dos personas de la Maestría en Museología, pero al terminar este periodo y coincidir con el cronograma de las instituciones de educación superior el nuevo grupo incluía un practicante de la Maestría más tres estudiantes de pregrado en áreas diversas. Durante nuestra estancia estuvimos trabajando directamente con Lyda Vásquez, diseñadora industrial y museóloga, directora de proyectos, gestora cultural y educadora de museos en el MAMBO desde 2016; y Juan Pablo Caicedo, artista visual y gestor de proyectos educativos quien se vincula a la institución a partir del proyecto MAMBO Viajero. Además el área cuenta con el apoyo de Aydée Moreno, asistente ejecutiva del área que lleva más de 20 años en la institución.

El proceso de práctica también nos permitió trabajar de cerca con el equipo de producción y en ocasiones con Comunicaciones, especialmente en los eventos del Museo como fueron las activaciones musicales de la Orquesta Filarmónica de Bogotá y los talleres con artistas de la convocatoria Efectos Secundarios.

⁵ Datos recolectados en septiembre de 2021 en el MAMBO.

3. Ciclos expositivos trabajados

El proceso de la práctica inició en medio del ciclo expositivo Naturaleza, Paisaje y Territorio. Este conjunto de muestras temporales estuvo abierto al público entre el 25 de marzo y el 1 de agosto. En él se encontraban cuatro propuestas simultáneas ubicadas en los diferentes pisos del museo:

- a. **Tramas, oficios y territorios:** Esta muestra, ubicada en el tercer piso del museo, hace parte del programa *La Colección en Escena 2.0* el cual busca ejecutar procesos curatoriales que articulen investigaciones de carácter interdisciplinario y alternativo con las piezas de la colección del museo. Como menciona la página web institucional⁶ la exposición “propone un cruce de saberes entre las Artes Plásticas, la Biología y los Estudios Feministas con el objetivo de dar nuevas lecturas al conjunto de pinturas rupestres de los paneles Cerro Azul y Nuevo Tolima, yacimientos arqueológicos ubicados en el departamento del Guaviare, Colombia, y que podrían tener alrededor de 5.000 a 12.000 años de antigüedad”. Bajo la curaduría de Rosario Lopez, escultora e investigadora de la Universidad Nacional de Colombia, la muestra reúne piezas de la colección, registros fotográficos científicos y de piezas artesanales, un video explicativo y una instalación textil de Juanita Prieto las cuales fueron realizadas a partir de los procesos de investigación en territorio. Se destaca principalmente la hoja de la palma de moriche como unificadora de cierta narración en sala además de la relación visual de los elementos expuestos.

Museográficamente, la muestra cuenta en sus paredes con un texto curatorial y algunas piezas con su respectiva ficha técnica. Las demás obras hacen parte de conjuntos titulados con elementos conectores (circularidad, trama, nociones cartográficas, entre otros), las cuales se encuentran dispuestas en llamativas mesas horizontales. Estas están acompañadas de unas fichas de sala (ubicadas en un solo punto) que corresponden a cada mesa, presentando datos expandidos de las piezas dispuestas en cada una.

⁶ Más información en <https://www.mambogota.com/exposiciones/#exposiciones-pasadas>



*Imagen 1. Exposición Tramas, oficios y territorios.
Fotografía tomada de la página oficial MAMBO, 2021*



*Imagen 2. Detalle exposición Tramas, oficios y territorios.
Fotografía tomada de la página oficial MAMBO, 2021*

- b. **Regreso a la Maloca:** Exposición del artista colombiano de larga trayectoria Miguel Ángel Rojas en la cual exploró el territorio amazónico y sus procesos de industrialización, en contraposición con la ritualidad, lenguaje y símbolos de comunidades ancestrales. También, como es usual en su trabajo, narra el proceso que parte desde la hoja de coca hasta la focalización de poder y de recursos económicos generada por macroprocesos como el narcotráfico y la economía extractivista internacional. La exposición, ubicada entre el segundo piso y la sala Marta Traba a la entrada del museo, contó con obras comisionadas, instalaciones in situ, creaciones participativas y obras bidimensionales de materialidades mixtas como la fotografía, la hoja de coca, las semillas, entre otras.



Imagen 3. Registro fotográfico de dos instalaciones de la exposición Regreso a la Maloca de Miguel Ángel Rojas. Extraídas de la página oficial del MAMBO, 2021.

También estuvo acompañada de elementos museográficos, como una infografía del área de educación, texto curatorial, fichas técnicas, un código QR que dirigía a un filtro fotográfico de la red social Instagram y videos en donde se explicaba el proceso de creación de las piezas.



*Imagen 4. Único registro rastreado de la infografía educativa de la exposición.
Fotograma extraído del programa Crítica sin Cortes, youtube, 2021.*

- c. **Efectos Secundarios:** La convocatoria Efectos Secundarios lanzada en 2020 por el museo invitó a artistas de mediana o larga trayectoria a presentar propuestas audiovisuales sobre los problemas y posibles lecturas de la sostenibilidad medioambiental, el paisaje y el territorio. A partir de ella se presentaron dos exposiciones en el piso -1 del Museo:
- *Arabidopsis Thaliana*, instalación audiovisual de Santiago Reyes e Ilona Jurkonyté, cuyo nombre se debe a la primera planta en lograr crecer en el espacio exterior en el contexto de la guerra fría en 1982. La obra recrea entre la realidad del registro y la ficción, un hipotético programa de radio colombiano en el que se cuestiona por los límites políticos y económicos de una posible extensión de nuestros ecosistemas en el espacio exterior y con ellos las relaciones de poder. La instalación consta de una proyección circular en el espacio y una banca central. En la parte externa una instalación de una planta que crece sobre un satélite y tiene un registro de video en vivo en una pantalla ubicada en las escaleras.



Imagen 5. Registro exposición Arabidopsis Thaliana. Fotografías tomadas de Artishock Revista, 2021

- *Soñé que el paisaje me miraba*, video instalación de Jessica Mitrani en colaboración con Alex Czetwertynski, es un viaje onírico y alucinógeno frente a la relación con el paisaje y el territorio especialmente centrada en la cuarentena. Mezcla imágenes de la residencia de la artista en Chía, Cundinamarca, con fragmentos cinematográficos, animaciones y frases que complementan este viaje hacia el interior y el exterior. En él se dota de pensamiento a cualquier ser vivo o incluso inanimado que representa los ciclos de la tierra. La museografía está basada en un espacio teatralizado, con una estructura triangular de pantallas rodeada de tierra y una banca en cada una de ellas. Además contaba con una pieza textil a modo de umbral de entrada.



Imagen 6. Registro de la videoinstalación Soñé que el paisaje me miraba. Fotograma del video oficial MAMBO, youtube, 2021

Posteriormente tuvimos la oportunidad de trabajar con una de las muestras del ciclo *Conversación al Sur: Mothers and Shadows*, específicamente con *Sindemia*, exposición de la artista chilena Voluspa Jarpa. En esta muestra la artista hace un recorrido por el estallido social chileno de octubre de 2019 a partir de un análisis de la violencia policial, las manifestaciones sociales, la intervención del patrimonio y la memoria. El trabajo con dicha muestra coincide con la vivencia del Paro Nacional de Colombia 2021 y se realiza previo a su inauguración en el Museo. Para el momento la artista ya había planteado modificaciones en su propuesta curatorial inicial que incluían dispositivos participativos sobre la situación que atravesaba el país.



Imagen 7.7 Registro exposición Sindemia. Fotografía página oficial MAMBO, 2021

⁷ Imagen referencial de la exposición teniendo en cuenta que su montaje y apertura al público fue posterior al tiempo de las prácticas realizadas en el MAMBO.

4. Proyectos realizados en la práctica 2021

a. Mediación en salas de exposición de museos de arte

Analizando las definiciones de Fernandez y García (2005), podemos considerar que en el MAMBO las experiencias realizadas en la práctica giraron en torno a la educación no formal⁸, entendida como una intersección de áreas de conocimiento, no certificada y basada en aspectos prácticos y cotidianos, con una valorización de la oralidad, la respuesta a necesidades inmediatas y las posibilidades creativas. En las conversaciones sostenidas durante la práctica es evidente que el equipo de educación del MAMBO adopta un marco conceptual que tiene como referente los movimientos actuales de arte contemporáneo. A su vez se centra en compartir información complementaria para que el público pueda comprender mejor la muestra, relacionando datos contextuales del país y la vida cotidiana.

En general las artes se han caracterizado por su libertad para plantear aspectos que no han sido centrales en los procesos educativos tradicionales o en los sistemas de pensamiento racionales que son normativos en nuestra sociedad, por ejemplo, la exploración de la materialidad, la abstracción y el juego. Además, permiten encontrarse con diferentes tiempos, lugares y seres con quienes no hemos convivido en la cotidianidad, desde lo afectivo y lo sensible.

Ahora, si nos centramos en los movimientos actuales del arte contemporáneo, las prácticas educativas han pasado mucho más allá de ser simples servicios auxiliares. Disciplinariamente desde teorías como el arte relacional, el arte-educación, el arte contextual, el arte comunitario, entre otras; los márgenes entre las propuestas curatoriales, creativas, expositivas, la autoría y el estatus de obra de arte o de proceso comunitario han tendido a disolverse, en ocasiones saliendo totalmente del marco institucional. A partir de 2006 se ha utilizado el término *giro educativo* que alude

(...) al interés creciente en el campo curatorial y artístico, por lo pedagógico. Este giro hacia lo pedagógico está, en muchos casos, ligado a una crítica a que se economice la educación, a la

⁸ Dentro de sus ventajas estos procesos suelen estar fuera de cierto control legal y romper con el sistema formal de enseñanza, trabajando con diversidad y participación voluntaria. Esta libertad metodológica, de tiempos y contenidos permite un marco amplio de acción para acciones transformadoras. Claro está que casi todas las acciones de la educación en museos se mueven en este campo. (Fernandes y García, 2005)

formación en el arte y a la producción institucionalizada de conocimientos en el marco de la reestructuración neoliberal de las sociedades occidentales y de sus instituciones educativas, que también se discute con el concepto de capitalismo cognitivo. (Mörsch, 2010, pág.10)

En este caso nos centramos en teorías⁹ que han delimitado la experiencia de mediación en el arte desde espacios museológicos tradicionales. La mediación es planteada como una posibilidad de generar nuevos imaginarios en los visitantes, rompiendo los estereotipos que han llevado a una gran parte de la sociedad a considerar que no tienen la capacidad de leer la obra de arte. Para esto es necesario establecer un diálogo que enfrente el miedo y la lejanía causados por siglos de elitismo en este tipo de instituciones, y que, además, mantenga como objetivo la construcción de ciudadanía más autónomas y empoderadas.

Focalizándose en la mediación en sala, que corresponde a los ejercicios realizados en el presente museo, se busca evitar las explicaciones y exigencias de cercanía al planteamiento original. En lugar de traducir la información del Museo al público, la construcción colectiva del conocimiento involucra a toda la comunidad institucional y a una circulación permanente entre contextos diferenciados (disciplinares, del visitante, del museólogo, de quien acompaña un grupo y de las actividades) entre los que se establece un diálogo que disminuye la distancia entre todos ellos y, adicionalmente, la problematiza. El mediador entonces conduce la experiencia y además selecciona y detona preguntas con sentido para el público como menciona Camilo de Mello: "(...) el mediador colabora y mucho para hacer una visita significativa, pues llena el vacío que muchas veces existe entre lo que fue idealizado y la interpretación que el público da a lo que está expuesto." (2010, pág. 104)

La mediación y educación en las artes visuales se basa en inducir la observación, lectura visual, pensamiento, relaciones y sensaciones detonadas a partir de un visitante que llega al espacio con sus propios contextos, experiencias y medios¹⁰. Pero más importante aún, se centra en valorar estos conocimientos previos de ambas partes para descubrir un universo por sí mismos. El reto está entonces en vincular con criterios de la cotidianidad y problemáticas actuales, el juego del lenguaje y el conocimiento de la institución, la muestra y

⁹ Como los propuestos por Nina Simon, Monica Hoff, Carmen Mörsch, Luis Camnitzer o Maria Acaso.

¹⁰ Estas ideas se vinculan a las teorías del constructivismo donde los educandos construyen el conocimiento mientras aprenden, reorganizando lo ya conocido al tiempo en que se interactúa con el entorno, generando así significados personales desde la exhibición (Hein, 1999).

la obra. Este aprendizaje significativo¹¹ puede generar un cambio en el imaginario de quien visita el museo, una nueva posibilidad de cercanía a la práctica artística (o disciplinar en otros tipos de colecciones). Como menciona el colectivo Pedagogías Invisibles en el apartado de la página web donde exponen su programa de Mediación Invisible:

Dentro de estos espacios desarrollamos procesos creativos que producen conocimiento. No se trata de explicar lo que se expone en las instituciones artísticas y culturales, sino de generar experiencias (de interrogación...) en la que cada uno produce su propio conocimiento. (2021)

- **Estrategia mediación ciclo Naturaleza, Paisaje y Territorio**

Siguiendo estos postulados uno de los primeros proyectos desarrollados fue una propuesta de reestructuración del proceso de mediación que se venía aplicando al ciclo expositivo. En reunión con las personas del área de educación y de producción (quienes en su momento apoyaron esta función) se pudo notar que la guianza empleada hasta el momento era demasiado extensa, lo cual complejiza la retroalimentación por parte del público. Para este proceso procuramos realizar una vinculación por áreas temáticas de la muestra de Miguel Ángel Rojas, e incluso, si se deseaba, con la exposición curada por Rosario López, aunque dicha idea fue considerada contraproducente después del análisis en sala. Esta sugerencia buscaba no indagar en cada una de las piezas sino abordarlas a modo de relación directa en categorías, con el fin de que disminuyera el tiempo y se enfatizara en ciertos aspectos con preguntas detonadoras. Por ejemplo, agrupamos varias obras que hablaban sobre el narcotráfico e incitamos a buscar relaciones subjetivas entre la coca, la cocaína y los nombres de personajes que incluía la obra *Nupcias* (2021) para así explicar en un mismo punto espacial diversas piezas y escuchar las interpretaciones del público.

Por otro lado, la propuesta planteaba una dinámica de exploración autónoma de la muestra por parte de los públicos en donde estos se dividieron en subgrupos a los que se les asignaba una de las categorías sugeridas para agrupar las obras. Posterior a dicha exploración se realizaba una retroalimentación previa de cada subgrupo a los demás, para ceder la palabra y apoyar el rol de la mediación como complemento e intercambio más no como un discurso

¹¹ Basado en las propuestas de Hooper-Greenhill sobre la interpretación en la educación en museos, que Ricardo Rubiales (2013) resume como una serie de procesos cognitivos y afectivos que ocurren dentro del espacio museal cuyo significado depende de los constructos mentales existentes y el contexto cultural.

unidireccional. Para esto, y pensando en la bioseguridad, la división del grupo contaba con la presencia de varias personas apoyando el proceso.

Al trabajar directamente con el área de educación se llega a la conclusión de imprimir unos pequeños materiales que indicaron los cinco subgrupos finales de obras de la exposición de Miguel Angel Rojas, un tema que las agrupaba y la pregunta ¿cómo se relacionan entre ellas? ¿cómo se relacionan con el tema? Se propone que dicho material sea asumido por un equipo de diseño para agregar el logo del museo y el título del ciclo, además que sea impreso en hojas de colores de tamaño media carta siguiendo la estructura sugerida:

Tema	Obra 1	Obra 2	Obra 3	¿cómo se relacionan entre ellas? ¿cómo se relacionan con el tema?
Oro y poder	Zona de poder	In gold we trust + More	Sed	

Por último, se realiza una reconstrucción del guión educativo, resumiendo al máximo la información necesaria en cada pieza y en cada espacio, así como centrando la atención en el recorrido, la materialidad y los aspectos curatoriales generales más que en detalles individuales de las piezas. Los resultados de este primer proceso pueden ser vistos en el anexo 1.

Para la exposición de Rosario López se propuso asumir la estrategia surgida por una de las personas de producción basada en dividir el grupo para que entre 2 a 5 personas indagaran una de las terrazas en específico y luego realizaran un compartir breve al respecto. A pesar de ello, por cuestiones de tiempo, no fue factible realizar este proceso de forma organizada, ya que sería demasiado extensa la visita. En el caso de efectos secundarios solo se sugiere una información acotada como cierre del recorrido.

De forma simultánea se realizan visitas introductorias, especialmente los domingos gratuitos, para dar un paneo general del ciclo expositivo. Es importante tener en cuenta que algunas de las visitas a grupos tenían un objetivo ya especificado, especialmente por los docentes, e incluso actividades autónomas como invitados o talleres de clase.



Imagen 8. Registro de visitas grupales e introductorias. Imágenes propias. 2021

- Guión y storyboard de Voluspa Jarpa

Para la exposición “Sindemia” de Voluspa Jarpa se aportó a la conceptualización de lo que sería la guía educativa, que en el caso del MAMBO está enfocada al componente que se desea enfatizar en los públicos desde el área. Basadas en una primera sugerencia del equipo educativo sobre la importancia de situar la muestra en una línea de tiempo, se plantearon una serie de ideas museográficas y temáticas, que prosiguieron de una construcción colectiva con el área de educación para concretar un dispositivo centrado en la relación con el Paro Nacional de Colombia 2021 que se encontraba justamente sucediendo en el momento.

Para esto contamos con el texto enviado en la propuesta inicial por parte de la artista, y contrastando con un análisis de la situación del país se encuentran diversos temas relacionados entre ambos contextos:

- Las luchas que precedieron a este punto de estallido han sido lideradas por comunidades similares (estudiantes y docentes, feminismos, comunidades indígenas, proyectos macro ambientales, pensiones y salud, entre otros) y por detonantes específicos como la desigualdad, la precariedad en la prestación de servicios básicos para garantizar derechos y la inconformidad ciudadana. En muchos casos los estallidos resultaron o fortalecieron la agremiación de sectores sociales.

- Por la pandemia se generó en los países una doble crisis. La respuesta social por el COVID-19 cambia por completo la percepción del espacio público, el encuentro con otros y la capacidad estatal de responder ante las dificultades sociales; en el caso de Chile, posterior al estallido, en el caso de Colombia, simultánea. Dentro de esto se une una cuarentena extendida, el uso de los toques de queda en ambos contextos y la disminución del trabajo de ciertos sectores.
- La activación de la manifestación social, entre una masividad pacífica que llevó a manipulación mediática, la respuesta de vigilancia tanto por parte del estado como de los dispositivos móviles ciudadanos y la violación reiterativa de los derechos humanos (detenciones arbitrarias, daño físico, entre otros) desde una criminalización del derecho a reunirse y manifestarse públicamente, especialmente por parte de la fuerza pública.

Partiendo de estos temas comunes se sugiere abordar referentes específicos, por ejemplo los carteles de las manifestaciones, la intervención urbana, las modificaciones a las banderas nacionales (o el uso de otras banderas, trans, mapuche, whipala, entre otras), la olla comunitaria... en lugar de temáticas más amplias como era la propuesta inicial de la línea de tiempo. También, teniendo en cuenta que la obra de Voluspa Jarpa suele tener un alto grado de carga visual, infografías y en este caso, testimonios, se propone que la propuesta museográfica se base en la participación en un espacio digital o reemplazable, o en formatos audiovisuales o sonoros en otras plataformas como el podcast, evitando mayor carga dentro de la sala misma. Se proponen las siguientes categorías:

- **Intervención y reinterpretación de monumentos** ¿qué no está representado en lo público?
- **Ampliación de información en derechos humanos** ¿cuáles son los derechos humanos y qué es el derecho a la manifestación pacífica?
- **Iniciativas comunitarias:** Sentirse parte de una colectividad con el uso de testimonios de diferentes comunidades y organizaciones.
- **El uso del celular**, como registro de las acciones represivas, de las tomas culturales, repercusión en convocatorias masivas y líneas de ayuda permanentes.

Al conversar dicha información se define realizar una investigación sobre las intervenciones a espacios patrimoniales y la idea de monumento desde lo histórico, así como convertir dicho recorrido en un guión para un video informativo tipo cápsula y un acercamiento a un primer storyboard, basado en los recortes de imágenes, las infografías y la voz en off. En este se puntualiza en casos específicos de intervención patrimonial en ambos países con la historia de los personajes representados. También se hacía un énfasis en las comunidades que no estaban reflejadas en esas propuestas de intervención pública. Aunque los resultados parciales de esta aproximación no serán publicados debido a que son un documento de trabajo no estructurado y que continuó en modificaciones posteriores, en el anexo 2 se especifica un resumen de lo realizado en este proceso.

c. Estudios de públicos

Para conceptualizar este proceso nos basaremos en la definición de Estudio de Públicos brindada por Pérez (2016):

Los estudios de públicos son un área de la museología que se dedica a la investigación de los visitantes de los museos, y de otras instituciones afines, desde un punto de vista amplio, el cual incluye no solo a los visitantes reales sino también a los potenciales e incluso a los llamados no públicos (...) este tipo de estudios contribuye a identificar los aportes que los museos hacen a la sociedad y suministrar evidencias de su relevancia en términos no solo de la conservación de sus colecciones y saberes sino también de su comunicación como bienes sociales.

(Pérez, 2016, pg. 20-21)

Estos estudios (que toman fuerza a partir de los años 80) tienen características interdisciplinarias y se pueden enfocar a diversos objetivos, así como a múltiples áreas de la institución. Por otro lado, generan la indagación de diversos tipos de audiencias tanto presenciales como virtuales para tomar decisiones informadas por medio de la investigación cualitativa y cuantitativa. En algunas ocasiones se cuenta con un área especializada o una consultoría externa para realizar estos procesos, sea de tipo comercial o universitario, pero comúnmente se centran en los esfuerzos de los departamentos educativos de conocer sus públicos. (Pérez, 2016)

Dentro de la literatura académica se establecen diversas tipologías según el tipo de públicos, la relación previa, la escala del estudio y los objetivos, por ejemplo: estudios diagnóstico para

indagar un síntoma específico identificado; estudios evaluativos (ya sea a partir de los objetivos o de la experiencia libre) los cuales se pueden hacer en diferentes etapas del proyecto; estudios de monitoreo del funcionamiento cotidiano del museo; estudios de investigación a largo plazo; entre otros. Cada uno de ellos responderá también a la fuente de los datos, la forma en que se rastrean y las metodologías, la forma cómo comprenden la experiencia del visitante y sus características (personales, físicas y socioculturales), el momento de realización, las áreas de aplicación dentro de la institución, las temáticas en que se centran y las bases teóricas que los sustentan (Pérez, 2016). Es importante resaltar la diferencia entre este tipo de investigaciones centrada en los intereses y acciones museológicas, y los estudios de marketing o mercadeo, enfocados al posicionamiento, las oportunidades y el consumo del museo como marca.

Pero, más allá de comprender este proceso como una recolección de información, su carga crítica se centra en plantear las relaciones que el museo desea con las personas que lo visitan y las comunidades que lo habitan, evaluarlas, mejorarlas y reformular su rol frente a la apropiación social del patrimonio, las artes y las ciencias: "tales aproximaciones no deberían concluir en la captura y el análisis de datos, sino trascender hacia la evaluación aplicada para mejorar y renovar las prácticas expositivas, museísticas y culturales." (Zepeda, 2016)

Planteamos entonces el museo como un lugar de negociación en donde el estudio de públicos especifica qué es lo que se negocia y en qué términos está siendo leído por una contraparte, por lo cual, el primer paso para su planeamiento sería tener clara la posición institucional y el interés detrás de recolectar los datos para que sean base del diálogo y la posibilidad de transformación. En un escenario más acorde con la museología postcrítica el estudio de públicos podría ser considerado un transformador de los relatos institucionales y una oportunidad para alejarse de los tradicionales discursos ilustrativos:

El museo es un magma cultural donde los públicos se diluyen y generan significados y conexiones propias e imprevisibles, significados que, evidentemente, no responden a la organización de las colecciones, a los diseños de exposiciones y eventos, y mucho menos a la idea de públicos normativizados y grupos claves (target groups) en los que se basan las políticas actuales de los museos. (Rodrigo y Collados, 2013)

Para analizar el resultado del proceso realizado en el MAMBO asumimos entonces que los estudios de públicos permiten que el museo mismo descubra horizontes que no había formulado anteriormente, desde nuevas comunidades, formas de trabajo, contenidos y formatos. Además pueden ser una ampliación y reforma que abarca desde lo más mínimo, como son detalles museográficos o de recorrido, hasta una reconfiguración de su política museológica y cultural.

- **Estudio de públicos en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2021**

A partir del 25 de Mayo hasta el 11 de Julio una de las principales tareas en el museo fue la realización de encuestas de satisfacción a públicos en un aproximación a un estudio tipo evaluativo-sumativo (Pérez, 2016). Los datos fueron tomados en conversación directa al terminar la visita general al museo por medio de un formulario de google en un dispositivo electrónico manejado por las entrevistadoras, utilizando una encuesta con 12 preguntas, 6 abiertas y 6 cerradas las cuales se encontraban diseñadas previamente por el área de educación (con una prueba piloto el 22 de abril) a la cual se le realizaron algunos ajustes antes de la aplicación general. El estudio sigue el objetivo que se podía intuir de este primer prototipo sugerido: evaluar la experiencia de los públicos en el ciclo expositivo Paisaje, Naturaleza y Territorio.

En total el número de encuestas realizadas fue de 320 aunque se pudo notar una impresión metodológica: la mayoría de encuestas corresponden a grupos de entre 2 y 5 personas que realizaron el recorrido al Museo en conjunto, por lo que no se podría estimar el público total participante. Este proceso se realizó específicamente los días viernes, sábado o domingo, incluyendo tres domingos gratuitos en donde la cantidad de personas que ingresan al Museo es mucho mayor. Hasta el 30 de julio se realizó el proceso de tabulación, análisis y categorización de las respuestas (abiertas y cerradas), además del complemento de un análisis crítico del proceso y la observación de sala por parte de las encargadas. En cada una de las preguntas abiertas se procuró trabajar con un máximo de 10 categorías definidas por las investigadoras para facilitar el análisis de contenido.

Las primeras preguntas se dirigían a la experiencia general del museo y posteriormente a la satisfacción de la experiencia, la curaduría y la museografía. Posteriormente una segunda

categoría con amplio énfasis fue la información y contenido del ciclo, tanto a nivel complementario como en preferencia por una muestra y obra específica. Como tercer gran grupo de respuesta tendríamos las dificultades presentadas durante la visita, los aspectos positivos y las sugerencias generales para el museo.

Adicionalmente se realizaron cuatro puntos críticos de observación en las salas relacionados con las dificultades en el recorrido y la visibilidad de los apoyos museográficos. Como resultados generales de este estudio se pudieron obtener conclusiones y sugerencias transversales a la mayoría de áreas del museo, con mayor énfasis en comunicaciones, museografía, curaduría y educación. Este consolidado (anexo 3) fue presentado a todo el personal del museo el 07 de agosto en una reunión virtual.

Por otro lado, se realizó un segundo estudio en menor escala a las visitas guiadas realizadas en el museo con las mismas imprecisiones metodológicas en cuanto al número total de públicos entrevistados, ya que los grupos solían ser de 3 a 10 personas y algunos, por disponibilidad de tiempo o de personal, no tuvieron exactamente la misma metodología de recorrido guiado que otros. A pesar de la poca incidencia de estos espacios grupales debido a la crisis sanitaria del COVID-19 fue un ejercicio interno del área para confirmar el cambio propuesto en el primer proyecto realizado y para escuchar específicamente a estos públicos. En este caso las preguntas seguían el mismo objetivo evaluativo pero enfocadas a la visita, el mediador y los contenidos levantados en la experiencia específica de esta actividad: reflexiones y aprendizajes, aspectos a resaltar y sugerencias generales cuyas conclusiones se pueden ver en el anexo 4. Para este segundo estudio se utilizó un cuestionario realizado de forma previa por el equipo del museo al que se hicieron ajustes breves.

Por último, como cierre de este proceso se realiza una sugerencia para futuros estudios de público con el mismo objetivo que permita aligerar las preguntas, facilitar la aplicación de las encuestas, fortalecer cuestiones prioritarias para otras áreas y puntualizar en conocimientos útiles para la institución, que se puede observar en el anexo 5. Ahora bien, es de aclarar que este tipo de recolecciones de datos cambian según las exigencias de las entidades que financian cada ciclo las cuales en ocasiones requieren cierta información muy específica. En estos casos tomar las encuestas sería solicitar al público demasiado tiempo y datos por lo que sólo se procede con lo necesario para justificar fondos.

5. Conclusiones

Uno de los primeros y más importantes aprendizajes que deja esta práctica presencial en el Museo de Arte Moderno de Bogotá es el enfrentarse a una situación inusual (en todo el sentido de la palabra). En medio de la reactivación posterior al primer año de la pandemia de COVID -19 y al mismo tiempo de la vivencia de un Paro Nacional, la ubicación del museo tuvo una notable relevancia para ambos panoramas (el centro de la capital del país). Sin duda dejó no sólo aprendizajes profesionales sino personales, aunque ya no se muy bien donde está el límite entre estos.

Procurando centrarme en los primeros, comprender el tipo de respuesta que institucionalmente se da a estos contextos en un mundo hiperconectado — pero cuya fortaleza sigue siendo su presencialidad — fue todo un reto, especialmente cuando en las calles el nivel de compromiso de las instituciones se mide a partir de la velocidad en la que se manifestaron en sus redes (en el paro nacional) o en que retomaron a una presencialidad al 100% (en el caso de la pandemia). Sin duda las temáticas que atravesaban el museo en su momento (comunidades indígenas, territorios y naturaleza) fueron bien recibidas por los públicos frente al contexto político nacional, quienes se sentían identificados en ciertas demandas ciudadanas reflejadas en los discursos de los artistas.

Pero, por otro lado, estas propuestas se complejizan en los análisis propios del área profesional de las artes visuales y la museología (críticos del sector y docentes universitarios principalmente) precisamente por acciones que continúan lejanas a ciertas realidades de precarización del sector profesional y de posicionamiento político dentro del conflicto en el país, volviendo al marco de un museo privado con recursos limitados, el cual cuenta con públicos de ciertos estratos económicos altos, acceso centralizado territorialmente y una dinámica que se identifica desde a gestión cultural con los megaeventos internacionales y las galerías comerciales más que con los espacios de carácter autónomo o comunitario.

En el caso de la muestra de Voluspa Jarpa, por ejemplo, comprendí la gran dificultad de tratar un tema tan contextual y complejo como el Paro Nacional sin poder tener el tiempo de siquiera vivirlo como individuos. Esta siempre será una exigencia de la institucionalidad

cultural, sumada a la necesidad de realizar un resumen necesario para poder generar dispositivos amables con quien los utiliza.

Centrándonos en los procesos internos, una de las grandes ventajas fue aportar en proyectos en diferentes puntos de ejecución: un ciclo a puertas de su cierre en donde el proceso apuntaba a la evaluación y uno en proceso de planeación, lo que complementa los enfoques desde el área educativa. Un aspecto prioritario fue la comunicación interna dentro de la institución: en ocasiones producía en mí una impresión de que se manejan relaciones lejanas, proyectadas a un equipo muy numeroso en donde los procesos tienden a la impersonalidad, aún conociendo que el caso del MAMBO es el contrario (por tener un número pequeño de personas y un espacio centralizado), donde muchas soluciones estaban al alcance de un comentario cercano.

En el proceso la interacción con otras áreas fue mínima, lo que me hizo preguntarme por estas divisiones tajantes de tareas que pueden complejizar la articulación de procesos mayores. Un claro ejemplo de ello es la crisis, y sumándole a las dos anteriores de carácter contextual, va una anécdota de carácter interno: vivir la inundación de las bodegas del Museo. Sin este episodio no habría conocido el depósito de la colección, la persona de conservación ni las problemáticas de infraestructura del lugar. En medio del caos y el movimiento, del personal colapsado y el público que se daba cuenta de que algo sucedía, pregunté a seguridad y producción qué estaba pasando y por qué no se ha informado aún. Recibo como respuesta: “no se te había informado porque eres del área de educación y no entra en tus funciones”. ¿cuándo y qué entra en las funciones de un equipo que responde a las crisis ante el principal acervo de un museo? ¿por qué no hacer explícitas las necesidades cuando de ellas puede depender no sólo la colección sino la experiencia de quienes allí se encuentran? En muchos escenarios este tipo de anotaciones se repetían, lo que complejiza además la función de quienes están frente al público.

Muchas de las reflexiones de este proceso no se enfocan en este museo en particular, sino en general en el sector cultural del país. No cabe duda que en este contexto se perpetúa una situación que parece ser generalizada y es el dejar la educación como una definición posterior a los procesos curatoriales y museográficos e incluso la falta de participación de estos otros roles (artistas, curadores, entre otros) en la definición de un programa de actividades

educativas, haciendo que se convierta en costumbre que estos sean resultados rápidos y a la ligera que cuentan con la presión del tiempo, el público y el presupuesto.

Reflexionando los procesos emprendidos desde el área educativa en las visitas guiadas es importante considerar lo que plantea Camilo De Mello (2010) como una estrategia de trabajo previo con los docentes, es decir una formación de formadores, no solo en cuanto al tema a trabajar sino el conocimiento de la institución misma y su aporte a esta. Dicha idea de sensibilización, confianza y participación se extiende indudablemente a los grupos que visitan el museo y se ve reflejado en los programas de práctica de estudiantes universitarios, futuros docentes o formadores, que extienden esta posibilidad. Este proceso que el museo ya adelantó para otros programas como Academia Mambo¹², debería de ser considerado el pilar de gestión de cualquier área educativa, por considerar como prioritarias las redes previas de las comunidades que participan del museo.

Actualmente el rol curatorial del MAMBO tiende a una doble configuración que fluctúa entre el museo tradicional, la fuerte influencia del mercado del arte y la experiencia de un curador más enfocado a los grandes eventos de las artes ¿cuál es el rol del curador en cada circuito y cómo afecta al área educativa? ¿Qué pasa con el acervo patrimonial del museo en este contexto? Esto ha sido una importante reflexión para diagnosticar si los problemas y fortalezas institucionales están en los postulados museológicos de su plan (su lugar de enunciación), o más bien en la desconexión entre dichos planteamientos y la práctica diaria de la institución.

Fueron precisamente las interacciones con las demás personas del Museo, con el equipo de producción, recepción y vigilancia, los que permiten comprender un entorno más allá de la teoría. Y sin duda, el contacto con las personas visitantes ¡que lindo es aún dejarse sorprender por los públicos y situar que hacemos este proceso (en gran parte) por ello!. En este sentido fue prioritario el aprendizaje profundo y consciente de los momentos de la mediación, como mencionaba Lyda Velasquez, estos espacios para la información, socialización y especialmente el silencio (tan subvalorado en las áreas educativas en ocasiones) a través de preguntas detonadoras, el cuerpo y los lugares de descanso, el análisis personal y el trabajo en subgrupos. Desde los tiempos hasta la necesidad de pensar el recorrido de la misma visita,

¹² Más información en <https://www.mambogota.com/homie/academia-mambo-2/>

estos puntos de información específicos facilitan la interacción con la sala de exposición y la institución misma. Sin duda reafirmo el concepto de Mediación Educativa del glosario presentado en el texto *Contradecirse a una misma* (2014)

“(…) el ejercicio de los equipos de mediación no es participar en la mediación de manera mecánica, su función jamás deberá confundirse con la indicación o instrucción. En nuestros modelos educativos los equipos de mediación se posicionan ante cada experiencia como aprendices que, en comunidad: descubren, explican y analizan cada experiencia desde las condiciones espaciales, temporales e históricas que sean convocadas en el momento educativo. Sus acciones implícitas o explícitas niegan cualquier postura neutral e imparcial en el fundamental reconocimiento dialógico con el otro. La mediación, para nosotros/as es nuestra posibilidad máxima de permanente aprendizaje.” (Pág. 212)

A esto le sumo una complejidad que hasta el momento no había experimentado de forma tan directa, y es que no siempre como mediadores se está de acuerdo o se tiene el nivel de afecto por todas las piezas de una muestra ¿cómo mediar algo que no te gusta o que incluso estás en contra de la idea que transmite? ¿cómo hacer comentarios críticos sin limitar la experiencia del visitante en el museo cuando los tiempos de interacción son mínimos?. También otra dificultad es la acción de acotar, obligatoriamente, los tiempos y posibilidades ¿cómo seleccionar sólo un fragmento de un discurso tan amplio y variado para presentar toda una experiencia museal? Teniendo en cuenta el rol que las artes han tomado en la contemporaneidad, en donde la práctica instituyente, la crítica institucional, las artes relacionales, comunitarias y participativas, entre otras, han disminuido la línea entre la pedagogía, las artes y lo político, estas preguntas son cada vez más potentes no sólo para la educación en museos como ámbito de estudio sino para las artes mismas como disciplina transversal de esta institución.

Precisamente debido a estas limitaciones de tiempo y personal causadas por la precarización de todo nuestro sector las acciones mecánicas se vuelven complejas, como la recolección de datos del estudio que toma tiempo y es tan prioritaria como otras. A su vez, el mayor reto dentro de esta investigación de públicos fue la lectura de la información intentando disminuir la limitación inevitable, el reto interpretativo de su categorización y sin duda alguna de resumir un mundo de ideas a una charla soportable de socialización de resultados. Entre la importancia de algunas sugerencias que son insignificantes estadísticamente pero son vitales

6. Lista de imágenes:

Imagen 1. Exposición Tramas, oficios y territorios. Fotografía tomada de la página oficial MAMBO, 2021

<https://www.mambogota.com/exposicion/exposicion-trazas-oficios-y-territorios-la-coleccion-e-n-escena-02/>

Imagen 2. Detalle exposición Tramas, oficios y territorios. Fotografía tomada de la página oficial MAMBO, 2021

<https://www.mambogota.com/exposicion/exposicion-trazas-oficios-y-territorios-la-coleccion-e-n-escena-02/>

Imagen 3. Registro fotográfico de dos instalaciones de la exposición Regreso a la Maloca de Miguel Ángel Rojas. Extraídas de la página oficial del MAMBO, 2021.

<https://www.mambogota.com/exposicion/exposicion-regreso-a-la-maloca-miguel-angel-rojas/>

Imagen 4. Único registro rastreado de la infografía educativa de la exposición. Fotograma extraído del programa Crítica sin Cortes, youtube, 2021.

https://www.youtube.com/watch?v=jbECU7ajUXQ&t=2326s&ab_channel=CR%C3%8DTICASINCRORTES

Imagen 5. Registro exposición Arabidopsis Thaliana. Fotografías tomadas de Artishock Revista, 2021. Fotografías tomadas de

<https://artishockrevista.com/2021/07/22/ilona-jurkonyte-y-santiago-reyes-villaveces-arabidopsis-thaliana/>

Imagen 6. Registro de la videoinstalación Soñé que el paisaje me miraba. Fotograma del video oficial MAMBO, youtube, 2021

https://www.youtube.com/watch?v=wJbfR_gwYxo&ab_channel=MAMBOMuseodeArteModernoDeBogota

Imagen 7. Registro exposición Sindemia. Fotografía página oficial MAMBO, 2021

<https://www.mambogota.com/exposicion/conversacion-al-sur/>

Imagen 8. Registro de visitas grupales e introductorias. Imágenes propias. 2021

Imagen 9. Intervención externa al MAMBO en relación al Paro Nacional de Colombia. Imagen propia, 2021.

7. Referencias:

- Equipo de Mediación Comunitaria de la Fundación Museos de la Ciudad (2014) Glosario Tomado de *Contradecirse a una misma, museos y mediación educativa crítica*. Quito.
- Fernandes, R. e Garcia, V. (2005) Algumas orientações para navegadores e principiantes na navegação: relacionando a pedagogia de projetos com a educação não formal. En *Revista Montagem, número 8*. (pp. 70-81) Centro Universitário Moura Lacerda.
- Gonzalez, B. (2008). El Museo de Arte Moderno de Bogotá y la primera Escuela de Guías, charla en el Coloquio sobre formación de guías o mediadores organizado por el grupo CECA Bogotá, vimeo Museo del Oro. En <https://vimeo.com/2950868>
- Hein, G. (1999). El museo constructivista. Tomado de *Educación en Museos, notas sobre aprendizaje, interpretación y sociedad del conocimiento*, editado por Ricardo Rubiales, México, 2013. Pág. 17 a 22.
- Méndez-Suárez, R. (2021). La cuestión educativa en las prácticas museales. *Pedagogía y Saberes*, (54) Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Educación. pp. 141–153. Recuperado de <https://doi.org/10.17227/pys.num54-11393>
- Museo de Arte Moderno de Bogotá (2020). Información recopilada en octubre de 2020. <https://www.mambogota.com/>
- Pedagogías Invisibles. Página oficial. Recuperado en 2021 de <http://www.pedagogiasinvisibles.es>
- Pérez, L. (2016) Estudios de públicos. Definición, áreas de aplicación y escalas. En *Estudios sobre públicos y museos. Volumen I. Públicos y museos: ¿Qué hemos aprendido?*. (pp. 20 a 45) Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Recuperado de: <https://www.encrym.edu.mx/Uploads/Publicaciones/PDF-68123.pdf>
- Rodrigo, J. & Añó, C. (2012). *Mediación y educación en museos/ centros de arte*. Museo Reina Sofía. Recuperado de <https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/mediacion-y-educacion-en-museos-centros-de-arte/>

Rodrigo, J. & Collados, A. (2016). Mediación, interpretación, transculturalidad. El museo como zona de contacto. En *museos.es. número 11-12*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. (pp. 25 a 38). Recuperado de <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:e1f41b6b-52f8-4630-95e5-8bfe945a9b6d/mediacion-interpretacion-transculturalidad.pdf>

Rubiales, R. (2013) Procesos de interpretación. Reflexiones desde la hermenéutica y el aprendizaje significativo. Tomado de Educación en Museos, notas sobre aprendizaje, interpretación y sociedad del conocimiento, México, 2013. Pág. 12 a 15.

Vasconsellos, C (2010). Los retos de la actuación educativa en los museos. En López, W (Ed.) *I Cátedra Latinoamericana de Museología y Gestión del Patrimonio Cultural: Museos, universidad y mundialización. La gestión de las colecciones y los museos universitarios en América Latina y el Caribe* (pp. 99 a 117). Universidad Nacional de Colombia.

Zepeda, N (2016) Proligo. Estudios sobre públicos y museos. Volumen I. Públicos y museos: ¿Qué hemos aprendido?. Pag 8 a 12. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Recuperado de: <https://www.encrym.edu.mx/Uploads/Publicaciones/PDF-68123.pdf>

8. Anexos

Anexo 1. Guía de mediación exposición Miguel Ángel Rojas

GUÍA DE MEDIACIÓN GENERAL. CICLO NATURALEZA, PAISAJE Y TERRITORIO. MAMBO 2021

	Temáticas terrazas	Agrupación temática de obras Miguel Ángel Rojas	Obras específicas	Preguntas activadoras	Punto de información	Información
1	Circularidad	Coca a cocaína: Ciclo	Nupcias, noche y malas leyes	¿Cuál es la diferencia entre la coca y la cocaína? ¿Conocen alguno de estos personajes?	Al frente de nupcias	Vemos que parte de los materiales que usa Miguel Ángel para estas obras, son la hoja de coca, la cocaína (que es la hoja de la coca procesada para volverla droga) y el dólar, solo con la materialidad de las obras, podemos encadenarlas en un proceso de consumo en la que el campo produce, las personas transforman y llega al consumidor final por un intercambio monetario. En esta obra, se incluyen el polvo de cocaína "último gramo" que tuvo el artista, sobre una fotografía oscura que remite a la dificultad para salir de la "noche" de las drogas. La siguiente serie consiste en cuadros con pequeños círculos de parejas de nombres realizados con hoja de coca y billetes de dólar. La relación de estos nombres está mediada por el uso de la cocaína (los de arriba son consumidores famosos y los de abajo apodos de narcotraficantes) y también da cuenta de un proceso cíclico y por tanto de una circularidad.
2	Territorio	Comunidades indígenas: Patrimonio y lenguaje	Restitución, el camino corto, sueños raspachines e infografía	¿Que se les ocurre que pueda significar esta frase? (usar un ejemplo) ¿Se les ocurre que está masticando esa cabeza?	Al frente de infografía	En este conjunto de piezas el artista nos habla de las comunidades indígenas. En esta obra el artista parte de la una serie de palabras que considera esenciales para mejorar la situación de las comunidades rurales, campesinas e indígenas en Colombia. En la segunda es una pieza que el tenía (antes de que fuera ilegal) de una comunidad y muestra cómo se al devuelve a instituciones que pueden cuidarla, como los museos. En la tercera vitrina tenemos objetos que compró en el mercado de las pulgas, donde antiguamente se veían muchos gUAQUEROS, que eran los que iban a buscar estos tesoros indígenas para venderlos, nos cuenta sobre una en especial que si vieron bien este rostro esta como masticando hoja de coca, que los indígenas lo hacen y lo hacían como un ritual y para darse energía, no para drogarse y el artista reproduce esta cabeza, casi como un autorretrato preguntándose como ha cambiado el uso de esta planta y cómo hoy la explotamos de forma irrespetuosa.
3	Nociones cartográficas	Religión, símbolos y tierra	Regreso a la maloka, parceros y La Maquinaria	¿Que elementos te llaman más la atención de la instalación y las dos obras y a que lugar te remiten? ¿Dónde han visto este tipo de caucho y de imágenes? ¿Sabes cómo era la fotografía antes de ser digital?	Al frente de maquinaria y regreso a la maloka	El territorio es un tema transversal en todo el ciclo expositivo y en la obra de Miguel Ángel, está muy interesado en recordar de donde viene, sus raíces en el territorio colombiano, y su ascendencia indígena, esta instalación es realizada con tierras traídas del territorio natal del Artista, quien recuerda su ascendencia Pijao, en ella instala tres elementos centrales, Una maloka indígena una iglesia doctrinera y minas utilizadas en el conflicto armado que nos hablan de la violencia que han sufrido estas comunidades tanto física como al ser desplazadas y obligadas a creer en otras cosas. En la obra parceros, se utilizan semillas del territorio amazónico y piso de bus para hacer referencia tanto al territorio natural como a la cultura popular y también a esas peleas constantes en los barrios de la ciudad. Y la obra maquinaria es un tríptico en la que experimenta con las formas de revelar fotografías para mostrar varios territorios, temporalidades y personajes como los indígenas, los campesinos, sus rituales y cómo se ven afectados por las industrias.
4	Rio	Ecología y amazonas	Nuevo dorado, economía salvaje y rios de lodo	¿Alguien sabe por qué es importante el amazonas? ¿a que les recuerdan los materiales de estos dos murales?	Al frente de sueños raspañines	En estas obras el artista nos habla del poder y el dinero. La primera tenemos unos lingotes deformes de oro, elaborados muy rápidamente, que es el resultado de lo que fundían los españoles y tiene la palabra SED, precisamente por una sed de riqueza y dinero, así como algunos símbolos extranjeros e indígenas. En la siguiente vemos que cambia la frase original IN GOD WE TRUST y ahora dice IN GOLD, que es oro, pensando que ahora el dinero es el nuevo dios. También en MORE que significa mas, escrita con oro, nos habla de lo mismo: avaricia y poder injustificado, así significara pasar por encima de otras vidas. Ahora esta última es muy curiosa porque el suelo está hecho de polvo. Es el suelo del capitolio de Estados Unidos, y es allí donde están las tramas, y esos lingotes de oro tienen nombres de pueblos indígenas, para recordarnos donde ha terminado nuestra riqueza y que beneficia a otras naciones
5	Paisaje amazónico					
6	Tramas	Oro y poder	Zona de poder, in gold we trust, sed, more	¿En que tipo de lugares cree que podrían encontrar un piso así? ¿Sabes cómo hacían los españoles para llevar tanto oro en los barcos? ¿Alguien sabe que significa esa frase?	Al frente de sed	

VISITA GUIADA CICLO NATURALEZA, PAISAJE Y TERRITORIO

	Tema	Objetivo	Tiempo	Preguntas o instrucción	Contenido sugerido	Punto sugerido
1	Mambo	Información	2 minutos	¿Es la primera vez en el museo?	Desde 1955 se empezó a gestionar el MAMBO (Museo de Arte Moderno de Bogotá), porque el país necesitaba un lugar donde mostrar muchos artistas que no estaban siendo aceptados por las personas más conservadoras de la sociedad y habían unas necesidades de tener más experiencias culturales. Desde un inicio ha sido un Museo nómada, ha estado en diferentes espacios como la Biblioteca Luis Ángel Arango, La Universidad Nacional, los Sótanos de Bavaria y la cafetería del Planetario de Bogotá. Y ha estado dirigido por mujeres muy importantes como Marta Traba, Gloria Zea y ahora Claudia Hakim.	Entrada
2	Piedra	Información tres expos	2 minutos	Cuentenme ¿A qué les recuerda esta piedra?	Precisamente las tres exposiciones que tenemos en el museo articulan las nociones de paisaje y naturaleza y cómo nos relacionamos con ellas, desde lo visual, la mujer, la economía, lo sagrado y la ciencia.	Entrada
3	Cinta - nombres (procurar iniciar cuando van llegando)	Socialización	2 minutos	Actividad: Nombre de cada persona y comunidad indígena. Cinta a cada quien	Estos nombres nos van a identificar durante toda nuestra visita y nos van a ayudar a pensar la exposición	Inicio expo Rosario
4	Trazas (inicio grupo 1)	Información	2 minutos	¿A alguien le dicen algo estas imágenes? Las recuerdas o de que época creen que son por ejemplo.	Intro básica: Esta exposición surge a partir del cruce entre la investigación artística y científica, según el estudio de los dibujos encontrados en la serranía de la Lindosa (complejo cultural del chiribiquete), las histologías (vistas microscópicas) de la palma de moriche, la colección del Museo y el tejido que agrupe todo. En este primer espacio encontramos obras de la colección y los objetos de la investigación que parece que los estuvieramos viendo desde el aire.	Pared pintura rupestre, Rosario
5	Terrazas	Socialización	11 minutos	Explorar por grupos las terrazas que le coinciden con el nombre que tienen pegado en la ropa. Para eso tenemos estas fichas. Tendremos solo 5 minutos para leer y observar y luego nos contaremos entre todos que entendimos, que dudas tenemos...	Info muy leve sobre las demás terrazas: Histología es la vista microscópica de las cosas, y sobre las demás faltantes.	Ala 1, Rosario
6	Feminidad y mujer	Información y silencio	5 minutos	Aquí vamos a tomar un momento para mirar las imágenes, tocar muy suavemente los tejidos y ya les cuento de que trata.	En esta segunda parte de la exposición, el cuerpo tiene un lugar protagónico, y se hace evidente cómo el tejido con la palma de moriche, como práctica y como forma, mezcla las texturas, las visualidades y las tradiciones de la región.	Ala 2, Rosario
7	Miguel Angel (inicio grupo 2)	Información	5 minutos		Intro básica: En esta exposición se reúne una serie de obras Miguel Ángel Rojas, un artista colombiano muy importante que durante los últimos 25 años ha creado diferentes obras en torno a la realidad nacional actual y la supervivencia de los pueblos indígenas, las tradiciones y el medio ambiente en medio de los problemas sociales, económicos y ecológicos. Dos datos claves de esta expo: el material con el que se realizan las obras es vital para entenderlas. Dos, que se fundamenta en el periodismo, la crónica y los documentales	Título expo
8	Ejercicio	Socialización	10 minutos	Cada grupo va a tener unos nombres de obras que tienen varias relaciones entre sí y con las palabras que tienen pegadas en su ropa. La idea es revisar ¿qué relaciones encuentran entre las obras? ¿qué relaciones encuentran entre la palabra y las obras? Puede ser en los temas, en los materiales, en las formas... no hay respuesta incorrecta. Nos volveremos a encontrar en 10 minutos aquí donde estamos parados.		Info al frente de raspachines - Sala completa
9	Explicación obras Miguel Angel	Información y socialización	30 minutos en t	Bueno ahora lo que vamos a hacer es que el grupo (palabra) nos contará que encontró y yo les voy a complementar un poco sobre las obras. Ahora vamos a el segundo punto donde nos contará el grupo 2...	(puntos sin grupo asignado el mediador cuenta la información)	Punto según tema. (Sentarse en algún punto, se propone entre nupcias y camino corto)
10	Efectos secundarios	Información	5 minutos		La última expo es Efectos Secundarios fue una convocatoria del Museo de Arte Moderno de Bogotá - MAMBO que invitaba a investigar los efectos ambientales y sostenibles de nuestro presente conectados a este escenario incierto que estamos viviendo, a través de un trabajo inedito que afronte la relación entre la naturaleza, el paisaje y el territorio. Se seleccionaron dos obras Arabidopsis Thaliana que se trata de los límites de la expansión humana fuera de la tierra y se basa en la primera planta que logró crecer en el espacio en la época de la guerra fría, y Soñé que el Paisaje me miraba, que aborda entre la realidad y la ficción, entendiendo el paisaje como un otro que está vivo. Fin de la visita. Definirles qué grupos entran a cual sala primero (por covid)	Escaleras (sentados)

Anexo 2.

Resumen planteamiento recurso educativo exposición Voluspa Jarpa

Como resultado de este componente al museo se le hizo entrega de tres documentos específicos: el guión para un audiovisual que especificaba la voz en off, las imágenes y los textos animados así como sus fuentes directas; el documento de investigación y trabajo como trasfondo del proceso; y un storyboard aproximado con cotizaciones de realización. Teniendo en cuenta que este material se entrega para que continúe en modificaciones por el área de educación, a continuación se realiza un resumen de su contenido buscando no intervenir o publicar aspectos que están aún en trabajo por parte de la institución.

- **Temática principal**

El Departamento de Educación del MAMBO propone la realización de un audiovisual como herramienta pedagógica en el marco de la exposición “Sindemia” de la artista Voluspa Jarpa con el objetivo de promover el diálogo en torno al patrimonio y a los monumentos en espacio público. Este material audiovisual está enfocado en el proceso de “des-monumentalización” a través del análisis de algunas estatuas intervenidas en los estallidos sociales de Chile y Colombia que acogen las experiencias de la violencia histórica frente a la necesidad de acciones artísticas para la resignificación de los monumentos.

- **Monumentos, personajes y hechos seleccionados**

Posterior a una investigación general se realiza una selección de diferentes piezas que apoyan a la construcción de paralelos históricos y contextuales en los contextos de Chile y Colombia, así como aquellas que podrían demostrar diferentes niveles de intervención al patrimonio y agentes que lo han llevado a cabo. Estos fueron:

- Archivos históricos sobre el tema de los monumentos y sus derribamientos (Lapis Nigeris, La Bastilla, guerras civiles como la española y guerras mundiales, manifestaciones sociales contemporáneas como BLM)
- Monumentos a Cristóbal Colón
- Monumentos relacionados con procesos colonizadores: Pedro de Valdivia, Gonzalo Jimenez de Quesada y Sebastián de Belalcázar.
- Monumentos relacionados con próceres nacionales independentistas con influencia en el espacio público urbano: Simón Bolívar y Manuel Baquedano
- Monumentos con concentración de poder político o económico: Jose Menendez y Gilberto Alzate Avendaño
- Marchas y expresiones artísticas de comunidades específicas

- Símbolos y monumentos de las manifestaciones (Negro matapacos y el Monumento a la Resistencia)
- Lugares resignificados desde la nomenclatura (Plaza Dignidad y Avenida Misak)

- **Secciones finales**

- **¿De dónde viene la idea del monumento?** *Monumento* deriva de la palabra *monere*, que significa advertir o recordar y se remontan al inicio de la civilización occidental con los espacios funerarios romanos. A partir de la Revolución Francesa nace una nueva significación del monumento, cómo un objeto o espacio simbólico dedicado a la memoria histórica de personas o acontecimientos. Representan valores conmemorativos y políticos para un determinado grupo social. El derribo de estatuas no es algo nuevo, se ha realizado para manifestar una posición política en el espacio público desde incluso el siglo V a.C hasta los siglos XX y XXI en Europa, América y Medio Oriente.
- **¿Qué pasó en Chile y en Colombia?** Desde 2019 hasta 2021 Chile y Colombia han vivido manifestaciones sociales en el espacio público con aglomeraciones masivas, bloqueos y expresiones culturales, artísticas y comunitarias. Las protestas han exigido el cumplimiento de derechos fundamentales como educación, salud, trabajo y pensión; y soluciones a problemáticas como la explotación de recursos naturales y la desigualdad económica, entre otras. Pero la situación se agravó por los excesos de la fuerza pública y las violaciones a los derechos humanos al intentar disolverlas.
- **¿Quiénes son los personajes representados en los monumentos?**
Durante los siglos XIX y principios del XX, se construyeron múltiples monumentos para consolidar una memoria oficial de las nacientes repúblicas. En Latinoamérica varios de ellos fueron donados por países europeos o encargados a artistas extranjeros, para conmemorar la llegada y herencia de los europeos a América, la independencia o la fundación de las ciudades. Varias intervenciones sobre los monumentos interpelan la historia colonial en favor de la memoria de los pueblos indígenas, cuestionando las figuras asociadas a la conquista española y a fundadores de ciudades como Pedro de Valdivia, Gonzalo Jiménez de Quesada o Sebastián de Belalcázar. Todos ellos tuvieron relación directa con el genocidio y las torturas de los pueblos originarios, para esclavizarlos y dominar sus tierras. Otros personajes de los monumentos derribados fueron próceres independentistas y líderes militares que han sido importantes símbolos nacionales como Simón Bolívar en Colombia y Manuel Baquedano en Chile. Representan el poder nacionalista, heredero del legado colonial. En algunos lugares también se derribaron o intervinieron monumentos de políticos o terratenientes, como

Jose Menendez en Chile o Gilberto Alzate Avendaño en Colombia, representantes de ideas conservadoras y de la élite política y económica.

- **¿Por qué los han intervenido?**

Más allá de la figura representada, los monumentos oficiales son considerados por muchas personas una imposición del racismo y el patriarcado sobre la memoria colectiva y el espacio público, excluyendo a grupos que no hacen parte de las esferas de poder. Por eso existen muy pocos en honor a personas indígenas, afrodescendientes, mujeres, comunidades LGBTI, personas con discapacidad o ciudadanos de bajos recursos. Los manifestantes han apoyado estas colectividades apropiándose de los espacios públicos con símbolos de sus reivindicaciones. En algunas ocasiones las entidades gubernamentales han retirado los monumentos previendo un daño mayor al patrimonio o accidentes en caso de una caída no intencionada.

- **¿Qué ha suscitado esta situación?**

En medio de las protestas se han creado nuevos símbolos y monumentos alternativos como el 'negro matapacos' en Santiago o el 'monumento a la resistencia' en Cali. Además han surgido nuevas estrategias de protesta simbólica como grandes montajes performáticos, masivas presentaciones musicales, murales de inmensas dimensiones, carteles, entre otras. Muchos espacios públicos importantes en el marco de las protestas sociales han sido 'rebautizados' por los manifestantes como un acto de apropiación simbólica. Ante los derribamientos se han generado preguntas como ¿qué otros usos son posibles para estos espacios? ¿Cuáles son esas posibles representaciones simbólicas de la sociedad contemporánea? ¿Cómo resignificar el patrimonio existente para representar la identidad actual? ¿De qué forma el patrimonio debe ser contextualizado para generar una apropiación real e histórica de los personajes representados?

• **Tipo de producto**

A partir del storyboard se sugiere un video o varias cápsulas audiovisuales realizadas con recortes de imágenes públicas de dichas ocasiones asemejando a la técnica del collage y texto animado congruente con la voz en off así como información contextual de los personajes y hechos de las imágenes.

ESTUDIO DE PÚBLICOS

Ciclo I - 2021

Ciclo Paisaje, Territorio y Naturaleza

Educación 2021:

Lyda Vasquez

Juan Pablo Caicedo

Andrea Ospina

Luisa Gonzalez



Datos extraídos de recepción

Periodo
25 de Marzo
01 de Agosto

Iniciamos con los datos poblacionales generales que han sido facilitados por la recepción del museo los cuales fueron tomados a partir de apreciaciones del funcionario a cargo de la boletería al momento del ingreso. Estos no se han preguntado directamente al público en la encuesta de satisfacción.

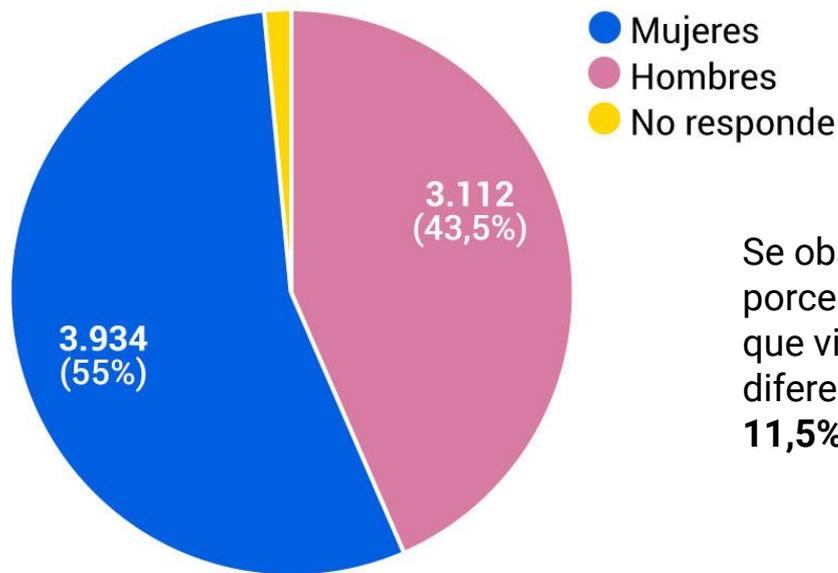


Rango poblacional - estadísticas globales

Datos tomados de recepción

7.159 visitantes

Periodo
25 de Marzo
01 de Agosto



Se observa que el mayor porcentaje (**55%**) son mujeres que visitan el Museo.. La diferencia con los hombres es de **11,5%**.

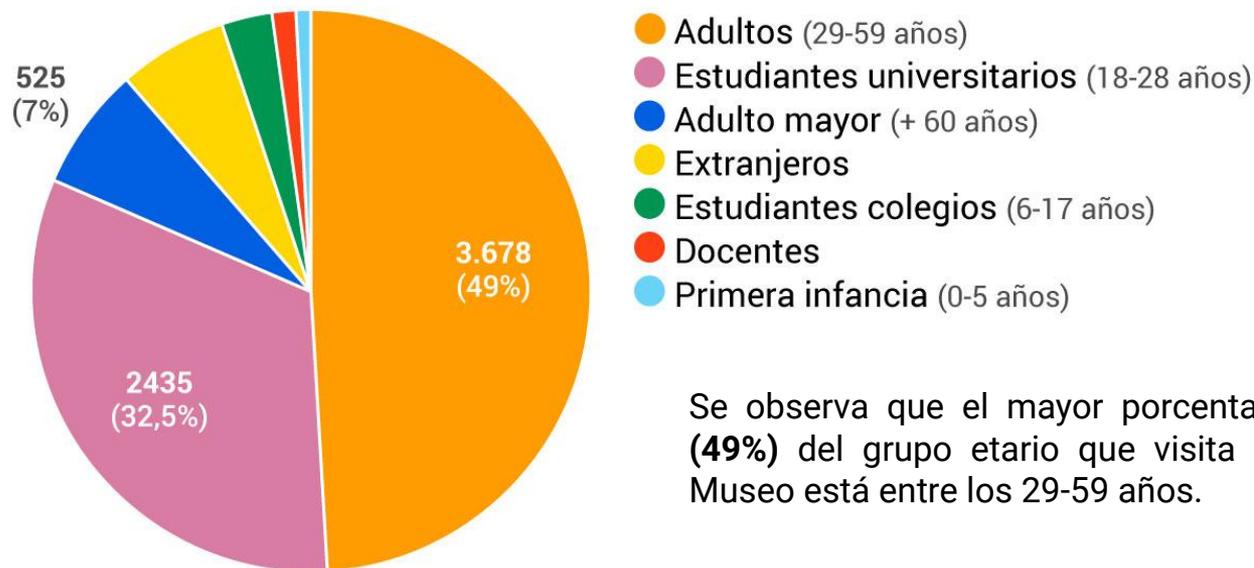


Rango poblacional - estadísticas globales

Datos tomados de recepción

7.159 visitantes

Periodo
25 de Marzo
01 de Agosto



Se observa que el mayor porcentaje (**49%**) del grupo etario que visita el Museo está entre los 29-59 años.



Número de encuestas realizadas: 320

Número de preguntas: 12
6 abiertas y 6 cerradas

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio

Datos tomados en **conversación directa** al terminar la visita general al museo por medio de un **formulario de google** en un dispositivo electrónico manejado por las entrevistadoras.

La mayoría de encuestas corresponden a **grupos de entre 2 y 5 personas** que realizaron el recorrido al museo en conjunto los días **viernes, sábado o domingo**, incluyendo **tres domingos gratuitos**.

Adicional se suma el análisis crítico del proceso y la observación de sala por parte de las encargadas.



Información base

El 22 de abril se realiza una encuesta de prueba por parte del equipo de educativa la cual es modificada al momento de iniciar el proceso de práctica el **21 de mayo de 2021**. Este último formato se inicia a aplicar con el público el **25 de mayo hasta el 11 de julio**. Desde dicha fecha hasta el **30 de julio** se realizó un proceso de tabulación, análisis y categorización de respuestas abiertas y cerradas.

Link de la encuesta final realizada:

<https://docs.google.com/forms/d/1xqKjmLxhfkZvIUC3Tt7JyEmNGVdH6oSJo9EFdPSGu40/edit>

Link a las respuestas directas del formulario:

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1p7oWxkVYhgSSdIzhtLfNLGYalnocwC5jigXmo-s8il/edit#gid=491263143>

Link al esquema de clasificación:

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1tPsnAmvKCYPEWLLgY3dzxPWPKECbTjJv3S5gesYUKuk/edit#gid=1125949803>

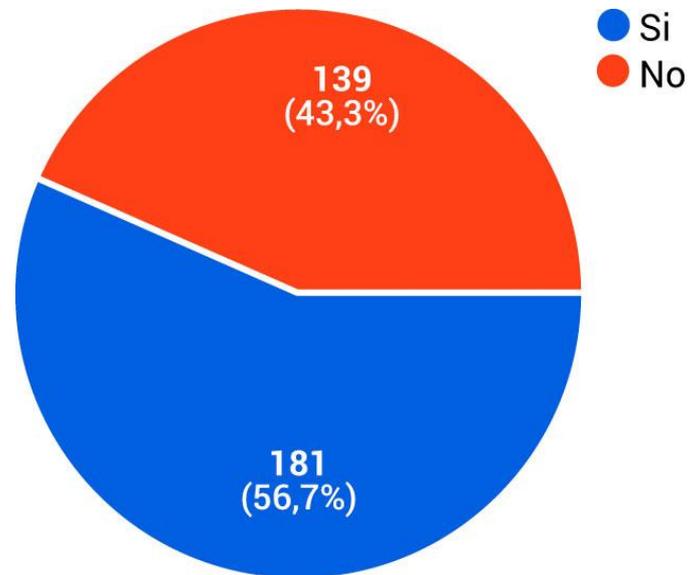


Recurrencia visitantes

¿Esta es tu primera visita al Museo?

Datos tomados de la encuesta de satisfacción

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio



Para el mayor porcentaje de visitantes es su primera vez visitando el Museo (**56.7%**)

Observación:

La mayoría de personas estaban acompañadas de alguien que había visitado el museo previamente, exceptuando los extranjeros y los domingos gratuitos que eran transeúntes del sector.

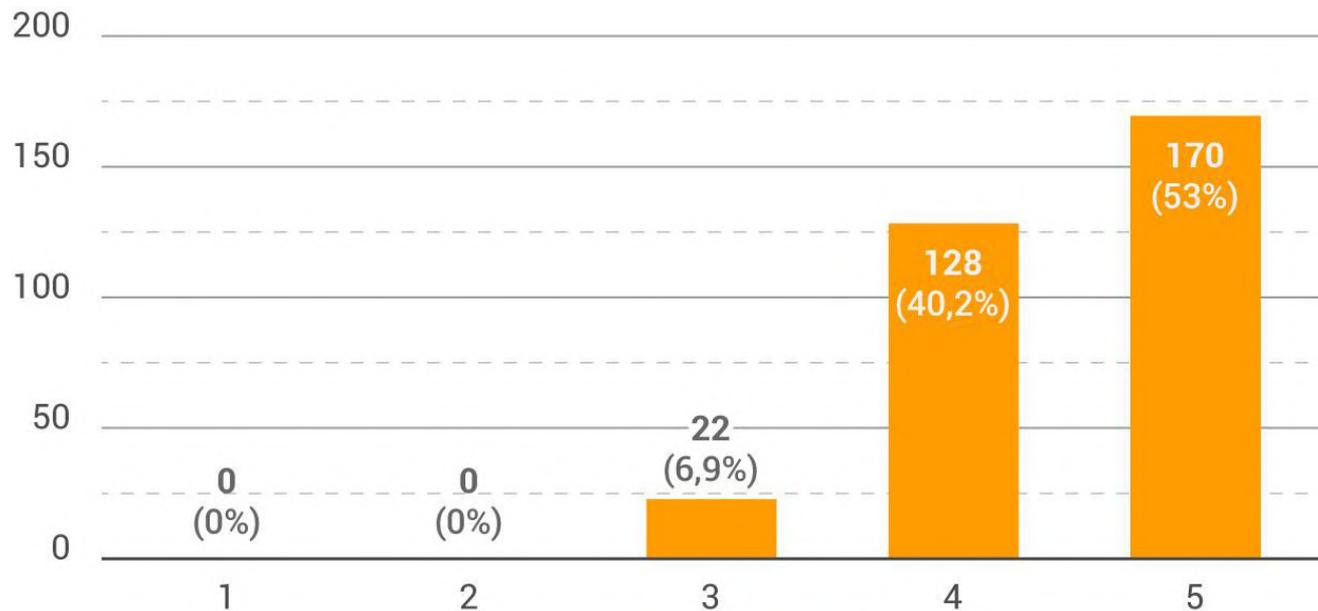


Experiencia en el museo

De 1 a 5 ¿Cómo calificarías tu experiencia en el museo? (Siendo 5 muy buena y 1 muy mala)

Datos tomados de la encuesta de satisfacción

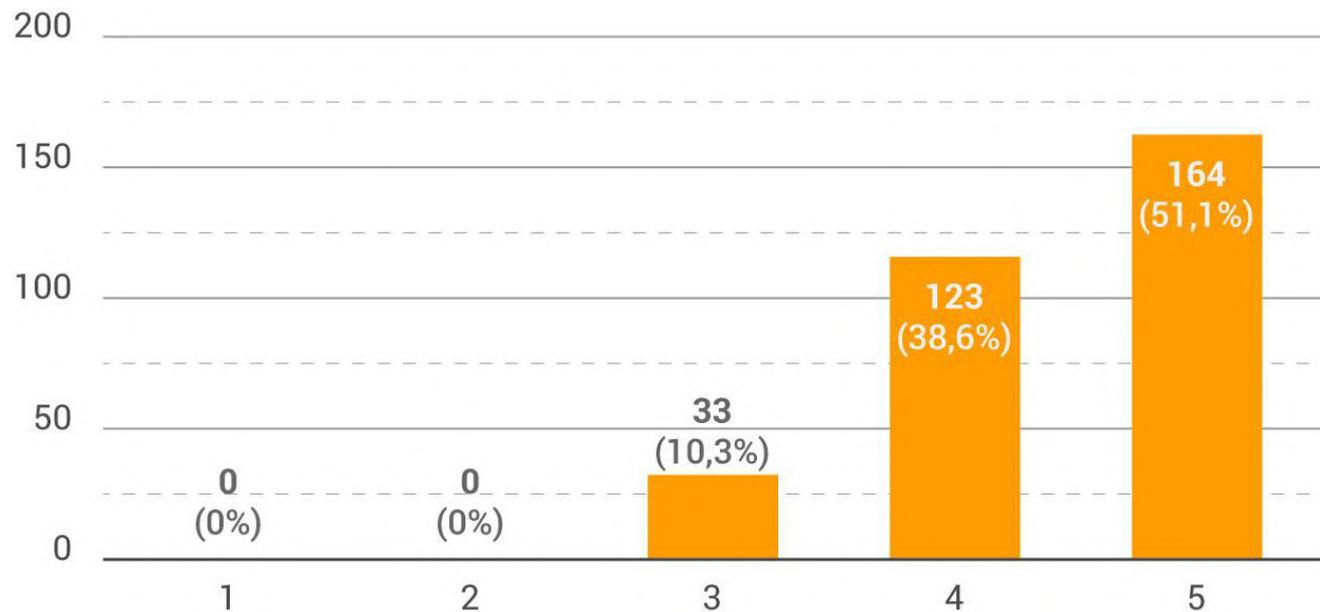
Periodo
25 de Mayo
11 de Julio



De 1 a 5 ¿Cómo calificarías la selección de obras y la manera en la que están exhibidas? (Siendo 5 excelente y 1 muy mala)

Datos tomados de la encuesta de satisfacción

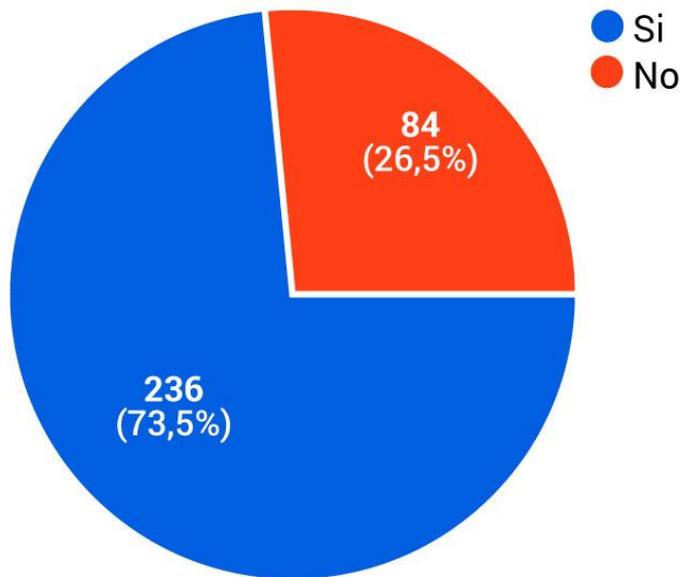
Periodo
25 de Mayo
11 de Julio



¿La información y los contenidos (textos, fichas técnicas, videos en tablets, entre otros) son los adecuados y suficientes?

Datos tomados de la encuesta de satisfacción

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio



Para el mayor porcentaje de visitantes la información que acompaña las obras en el museo es adecuada y suficiente **(73.5%)**



Razones de insatisfacción

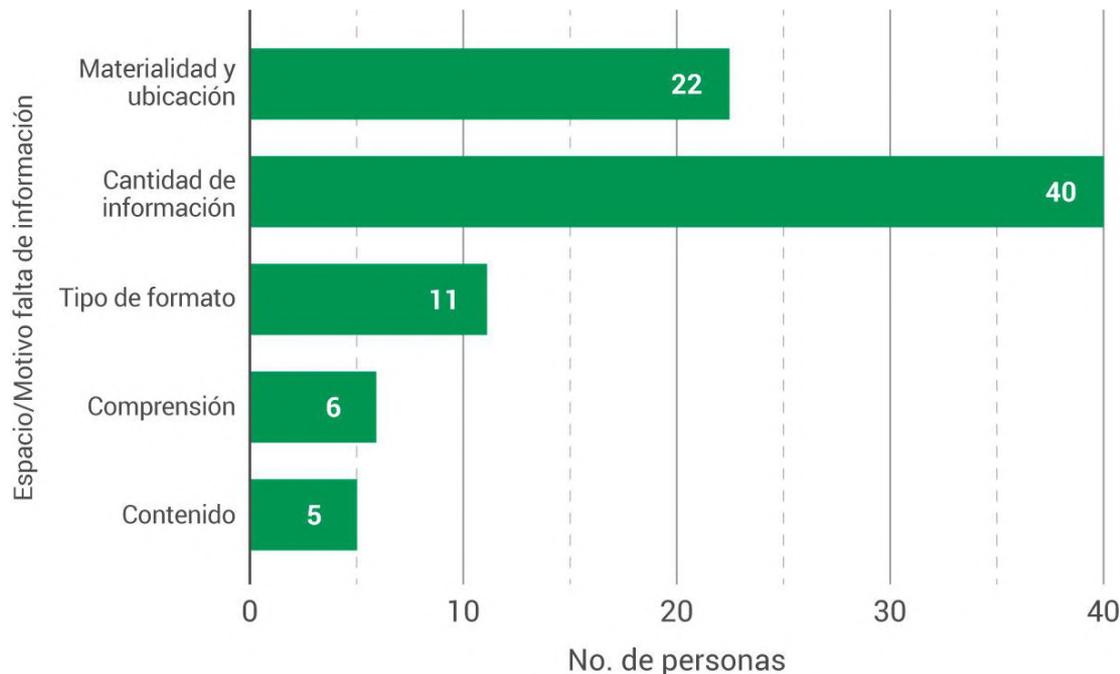
84 respuestas de insatisfacción del total de 320 encuestados

Si la información y los contenidos no son los adecuados y suficientes explícanos por qué y danos tu sugerencia

Datos tomados de la encuesta de satisfacción

84 respuestas de insatisfacción del total de 320 encuestados*

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio



Información

Problemáticas principales

84 respuestas de insatisfacción del total de 320 encuestados

Cantidad de información

En su mayoría refieren la **falta de información** en las exposiciones, especialmente en la muestra **Trazas, Oficios y Territorios**.

Materialidad y ubicación

Principalmente se menciona la **dificultad para ubicar las fichas técnicas**, especialmente en la exposición **Trazas, Oficios y Territorios**.

Comprensión y contenido

Dificultad frente al **lenguaje técnico**, a la **claridad y contexto de la información**, a la **falta de traducciones o subtítulos** y al **volumen de los audiovisuales**. También se manifiesta la falta de comprensión espacial en **Efectos Secundarios y Trazas, Oficios y Territorios**.

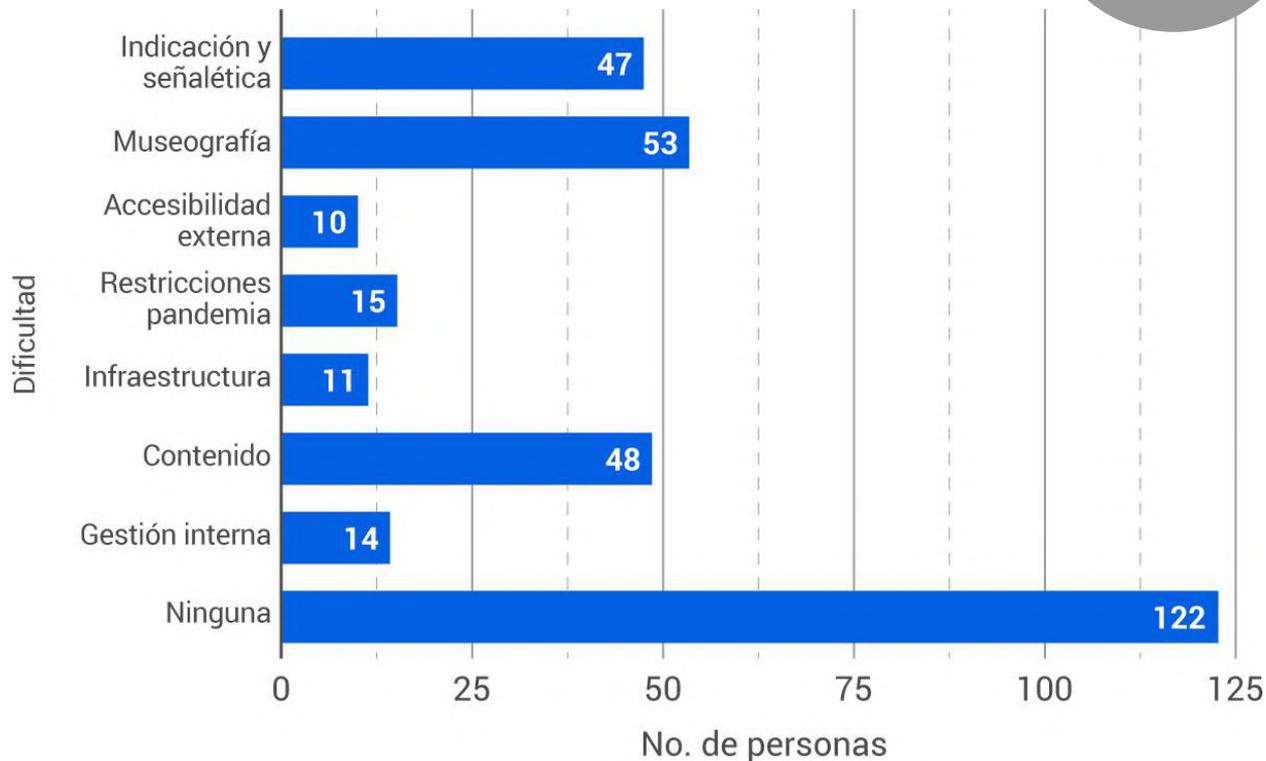
Periodo
25 de Mayo
11 de Julio



¿Cuál fue la mayor dificultad que tuviste durante tu visita al Museo?

Datos tomados de la encuesta de satisfacción

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio



Indicación y señalética

El público manifiesta la **necesidad de indicación** principalmente en el **recorrido general**. También se mencionan puntualmente la falta de señalización para los baños, la tienda, las escaleras y **Efectos Secundarios**

Museografía

- Problemas en la **calidad de audio** de **Efectos Secundarios**, principalmente en **Arabidopsis Thaliana**.
- **Dispositivos de videos** procesuales **desactivados** o **muy pequeños**,
- Falta de **comprensión** con las **fichas de sala** en **Trazas, Oficios y territorios**.
- Inconvenientes con la **poca iluminación** en **zona de poder**, entrada a **Efectos Secundarios** y **mucha iluminación** que dificultaba la lectura en **sueños raspachines**

Contenido

Dificultad referente a la **comprensión del lenguaje artístico** y la **falta de información** en audiovisuales y en exposición **Trazas, Oficios y Territorios**.



Dificultades secundarias

Accesibilidad externa en cuanto a la entrada de la calle 24 y la posibilidad de parqueadero, especialmente los días domingo (mercado de las pulgas y ciclovía)

Gestión interna en procesos de compra de boletería digital al no tener confirmación de la reserva, manejo logístico de actividades, servicio de alimentos cerrado y horarios limitados

Restricciones por la pandemia, como la espera por el **aforo** principalmente en **Efectos Secundarios**. También se menciona la falta de cumplimiento de indicaciones, el compartir sillas y la necesidad de **tocar las fichas** de **Trazas, Oficios y Territorios**

Infraestructura en cuanto al uso de escalera, el daño esporádico del ascensor y especialmente la sensación de **agobio, calor y falta de ventilación** en **Efectos Secundarios**.

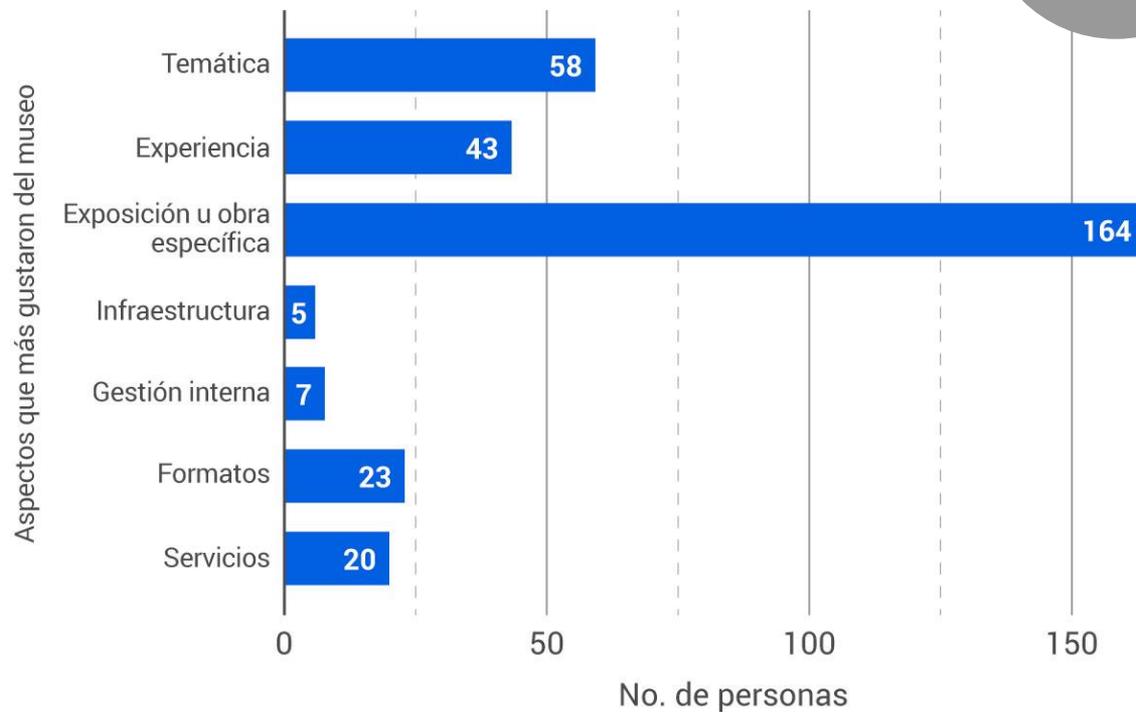


Aspectos positivos

¿Qué fue lo que más te gustó de tu visita al museo?

Datos tomados de la encuesta de satisfacción

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio



Aspectos positivos

Temática

Principalmente la relación con la **ancestralidad, el país y el medio ambiente**. También **se resalta** la **diversidad de obras** y aspectos curatoriales como la conexión entre las exposiciones.

Experiencia

Se destaca la **posibilidad de retornar al museo** (o conocerlo) y la experiencia general de la visita. También se **resaltan** algunos **aspectos museográficos** generales como:

- la disposición en el espacio
- la particularidad del museo
- el ambiente de calma y aprendizaje

Formato

Se **destaca** el **formato audiovisual**, el gusto por los **videos** ya sean de apoyo (procesos de **Miguel Ángel**), de contenido (investigación **Rosario López**) o de obra (**Efectos Secundarios**)

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio



Servicios

Los **eventos musicales** fueron de gran aceptación por el público, así como la **tienda** y la **activación pública** de cartel .

Otros aspectos resaltados

En cuanto a la gestión interna:

- Buen trato del personal del museo
- La información de los guardasalas
- La posibilidad de compra de boletería digital
- Las jornadas gratuitas
- La infraestructura general

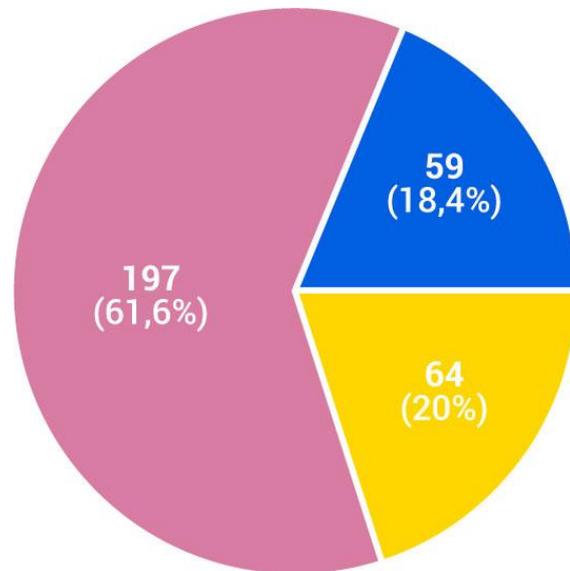


Preferencia exposiciones

¿Cuál de las exposiciones te gustó más?

Datos tomados de la encuesta de satisfacción

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio



- Efectos secundarios (Piso -1)
- El Regreso a la Maloca Miguel Angel Rojas (Piso 2)
- Trazas Oficios y Territorios Rosario López (Piso 3)

Para el mayor porcentaje de visitantes la exposición predilecta es **Regreso a la Maloca (61,4%)**. El porcentaje positivo que refiere gusto por la exposición de Rosario López nos reafirma que la curaduría y contenido de la muestra fue bien recibido y las dificultades están focalizadas en las fichas de sala.



Preferencia obra

Regreso a la maloca
Sueños raspachines
Zona de poder
Fotografías del chiribiquete
Terrazas
Parceros
Aquí estamos
Tejido fique
Histología análoga
Muñecas Armando Reverón
In Gold We trust
Sed
Vitrina
Terraza rio
Tunel del tiempo
Fotografías histología
Infografía educativa
Restitución
Ríos de lodo
Video Rosario López
La maquinaria
More
Noche
Terraza Circularidad
Camino corto
Cardumen Teresa Sanchez.
Cuadro Marco Ospina
Escultura Feliza
Intervención urbana
Terraza territorio

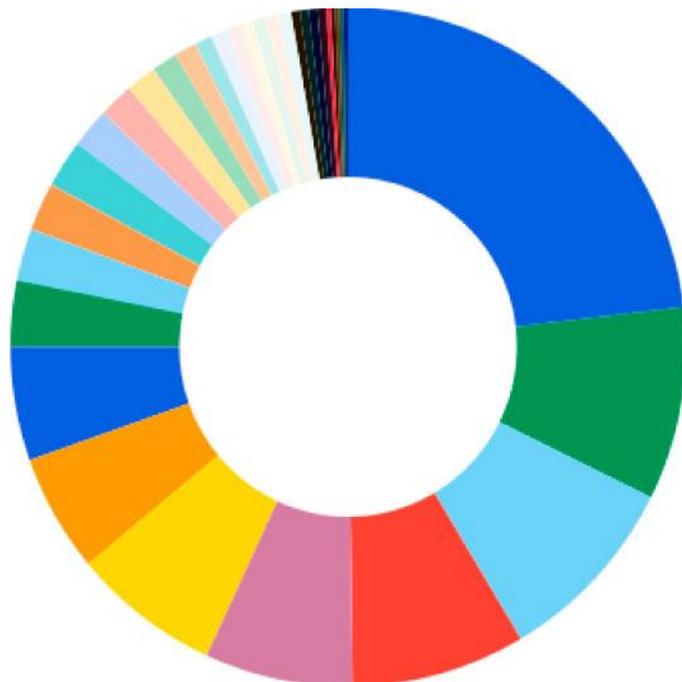
¿Cuál fue la obra que más te llamó la atención y por qué?

Datos tomados de la encuesta de satisfacción

Modificación dada por respuestas de diferentes personas a la hora de tomar los datos grupales.

481 respuestas - 320 encuestados

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio



- El nuevo dorado Economía salvaje
111
(23,1%)
- Nupcias
44
(9,2%)
- Suñe que el paisaje me miraba
44
(9,2%)
- Arabidopsis thaliana
40
(8,3%)

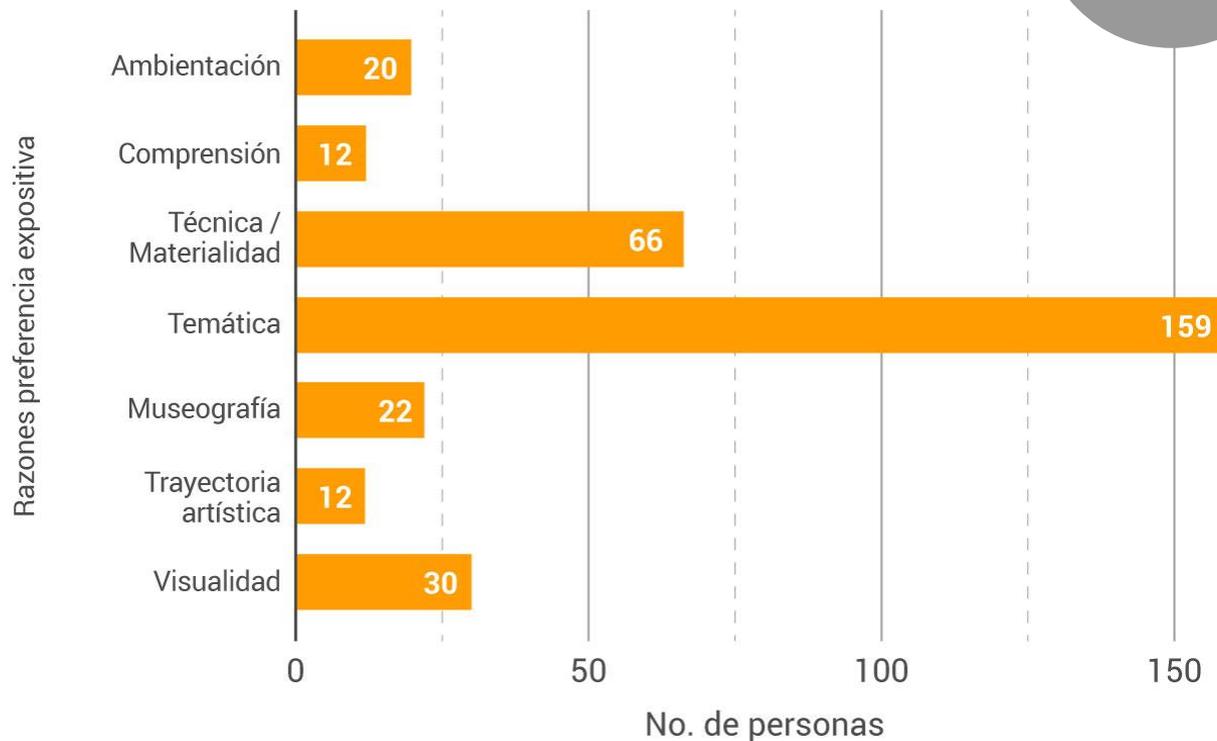


Razones preferencia expositiva

¿Por qué te gustó más esta exposición?

Datos tomados de la encuesta de satisfacción

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio



Razones preferencia expositiva

Motivos de preferencia por sala

Datos tomados de la encuesta de satisfacción

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio

Regreso a la maloca

1. Temática
2. Técnica / Materialidad
3. Visualidad

Efectos secundarios

1. Temática
2. Técnica / Materialidad
3. Ambiente

Trazas, oficios y territorios

1. Temática
2. Visualidad



Razones preferencia expositiva

Temática

- Principalmente **relación** con la **ancestralidad**, el **país**, **contextos** específicos como el **narcotráfico** y con el **medio ambiente**.
- Se mencionan también aspectos como la **novedad**, el **vínculo personal** o **afectivo**, la interdisciplinaridad, la curaduría y categorías disciplinares como las artes contemporáneas y populares.

Técnica y materialidad

- El **principal aspecto** resaltado es la **materialidad de las obras**.
- La **técnica** más atractiva es lo **audiovisual (video y sonido)** seguida por características como las grandes dimensiones, la minuciosidad y la variedad.

Visualidad

Atracción visual **impactante** y **novedosa**.

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio



Razones preferencia expositiva

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio

Museografía

Se resalta la **relación con el espacio** en las exposiciones y la posibilidad de sentarse a descansar, la cual se menciona en la preferencia de la exposición de **Efectos secundarios**

Ambientación

El público menciona el agrado por la **sensación inmersiva** en las obras, especialmente lo **sonoro y audiovisual**, complementada con características como experimental, sensorial y novedosa.

Otros aspectos resaltados

Es importante para algunas personas la facilidad de **comprender la obra por su literalidad** y para otras la **trayectoria del artista**, especialmente en **Miguel Ángel Rojas** y **Santiago Reyes**.

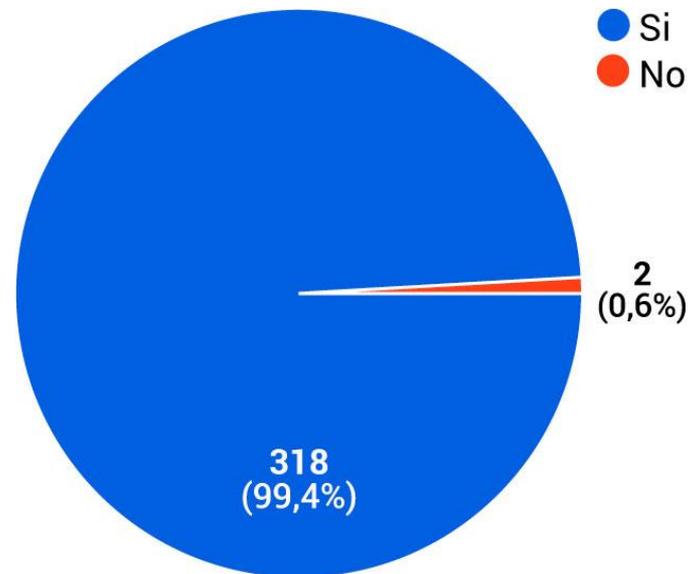


Experiencia en el museo

¿Recomendarías a otra persona visitar el museo?

Datos tomados de la encuesta de satisfacción

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio



La mayoría de personas **recomendarían** a otra persona **visitar el museo (99,4%)**, solo se reciben algunos comentarios (3 a 8) especificando que sería a públicos sin niños.

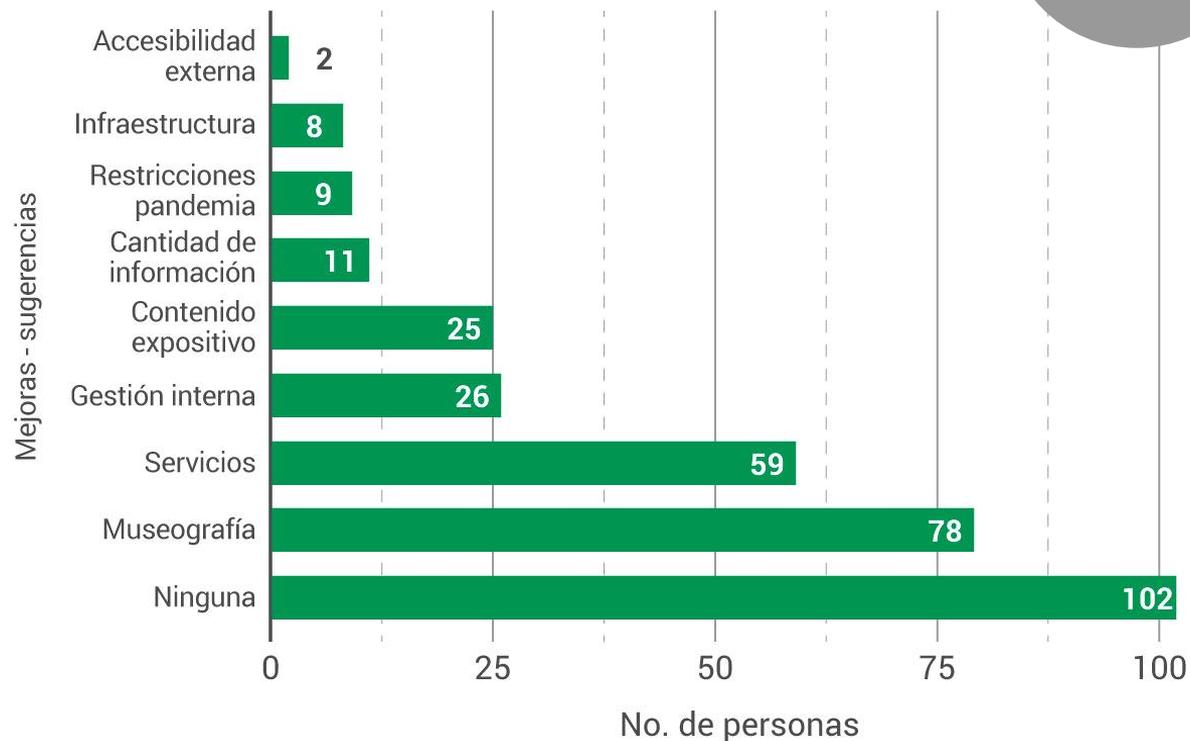


Sugerencias y comentarios

¿En qué podemos mejorar?

Datos tomados de la encuesta de satisfacción

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio



Sugerencias

Extraídas de **todas** las preguntas realizadas en la **encuesta de satisfacción**.

Sugerencias museográficas principales

- **Modificar estrategias de fichas de sala** (posibilidad adición a cada soporte)
- **Aumentar el tamaño de la tipografía** en **fichas** y mejorar **ubicación**
- **Proponer formas más didácticas, interactivas y accesibles de presentar la información** especialmente para público infantil.
- **Señalizar** o facilitar información de **recorridos sugeridos** en el Museo (Posibilidad uso del suelo)
- **Revisar** constantemente los **dispositivos de videos** procesuales y **aumentar** su **tamaño**. Se evidencia interés de las personas en este contenido más no en su formato.
- **Instalar** seguridad (barandas y límites) especialmente en las escaleras, para niños y personas mayores.
- **Propiciar espacios de descanso** como bancas o sillas dentro de las salas.
- **Disponer** de **ventilación** y ambiente más liviano en -1
- **Mejorar** la **calidad de audios**



Sugerencias

Extraídas de **todas** las preguntas realizadas en la **encuesta de satisfacción**.

Sugerencias de servicios principales

- **Gestionar el servicio de mediación permanente**
- **Atención al manejo del aforo**, puntos de desinfección y el cumplimiento de los protocolos de bioseguridad
- Mayor difusión, **comunicación y logística** de actividades y eventos, así como de franjas 2x1 y mediaciones permanentes.
- **Extender** los **horarios** de apertura del museo
- **Reducir** los **costos** de boletería o favorecer mayores **franjas gratuitas**
- Aumentar la oferta de:
 - Exposiciones didácticas
 - Eventos musicales,
 - Espacios de cercanía con los artistas



Sugerencias

Extraídas de **todas** las preguntas realizadas en la **encuesta de satisfacción**.

Sugerencias secundarias

- **Mayor difusión de los códigos QR** de cada muestra, videos, etc.
- **Extender la información general del ciclo** y de las guías educativas (puede ser video indicando la generalidad del contenido del museo)
- **Ubicar los videos explicativos en cada piso** (acompañados de gráfica **mambo play**).
- **Inclusión de públicos con diferentes discapacidades.**
- **Gestionar nuevos formatos** para **difundir la Información** científica, contextual y del proceso como **audioguías**.
- **Subtitular** videos y material audiovisual con la **traducción** e informar de su **duración** en la reproducción
- **Generar** nuevas **estrategias de difusión** para visibilizar la colección del Museo y la variedad de artistas vinculados.



Sugerencias

Extraídas de **todas** las preguntas realizadas en la **encuesta de satisfacción**.

Sugerencias terciarias

- **Habilitar la conexión wifi** especialmente para extranjeros
- Cuidar las **estrategias de sostenibilidad** y los materiales utilizados en museografía y elaboración de piezas
- **Producir estrategias de mediación** y comunicación enfocadas a **comprender el lenguaje artístico**.
- **Ajustar** las **rotaciones del personal** para que la **tienda no cierre a la hora del almuerzo**
- **Enfatizar** en la variedad de productos, promociones y publicidad de la **tienda**
- **Estrategias de visibilidad externa** y de **comunicaciones** sobre:
 - Parqueaderos
 - Recomendaciones de movilidad para los días domingo



Puntos críticos de observación

- **Dificultad de acceso** notoria a las **escaleras** y a los **baños**
- Las personas **no ubicaban** la **ficha “Aquí estamos”**
(posibilidad de dispositivo tipo atril)
- **Necesidad de soluciones museográficas y curatoriales**
para aligerar y mejorar la movilidad y comprensión de los **contenidos en el espacio del sótano.**
- **Confusión al iniciar el recorrido** de **Miguel Ángel Rojas**
por la ubicación del texto curatorial, el título y la infografía.



Conclusiones

- La **experiencia del museo se ve fortalecida por los servicios** de:
 - Mediación
 - Cafetería
 - Espacios de descanso
 - Actividades externas
- Necesidad de **replantear ubicación** de:
 - Textos curatoriales
 - Fichas técnicas
 - **Señalética de recorridos.**
- Focalización de **activaciones** para **diferentes públicos**
- **Nuevas estrategias** y reacomodación de las ya existentes sobre la **información complementaria** a la muestra:
 - Videos de procesos
 - QR
 - Contenido Mambo play
- Adecuaciones básicas de seguridad y señalética en la infraestructura:
 - Baños
 - Barandas
 - Ascensores



ESTUDIO DE PÚBLICOS

Visitas guiadas. Ciclo I - 2021

Ciclo Paisaje, Territorio y Naturaleza

Educación 2021:

Lyda Vasquez

Juan Pablo Caicedo

Andrea Ospina

Luisa Gonzalez



Número de encuestas realizadas: 30

Número de preguntas: 5
3 abiertas y 2 cerradas

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio

Datos tomados en **conversación directa** al terminar la visita guiada al museo por medio de un **formulario de google** en un dispositivo electrónico manejado por las entrevistadoras.

La mayoría de encuestas corresponden a **grupos de entre 3 y 10 personas** que realizaron el recorrido guiado por el Museo



Metodología estudio de públicos

Visitas incluidas

Se realizó la implementación de una **nueva metodología** de visita guiada a partir del 4 de junio de 2021.

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio

15-05-2021

22-05-2021

04-06-2021 Liceo Francés (10 personas)

05-06-2021 Academia Artes Guerrero (20 personas)

10-06-2021 Visita jueves 2x1 (3 personas)

15-06-2021 Universidad de los Andes, arquitectura (21 personas)

La mayoría de público participante se encontraba entre los 17 y los 30 años de edad.



Material base

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio

Link al formulario:

https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSc8I7VqAn5jBSLLHHHgP2063MuqvfMkfiqJ0igAFgfxt9xDoQ/viewform?usp=sf_link

Link a la hoja de respuestas:

https://docs.google.com/spreadsheets/d/1rFyXPx2K9gK4LokdzTn86lMdGsUb_4864j8ohaHcEJc/edit#gid=826350936

Link a la categorización:

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1lHrTYiJgBA0qNNdYucXtNnPIRqzjrTtSx1hKVx5g8l4/edit#gid=57300243>



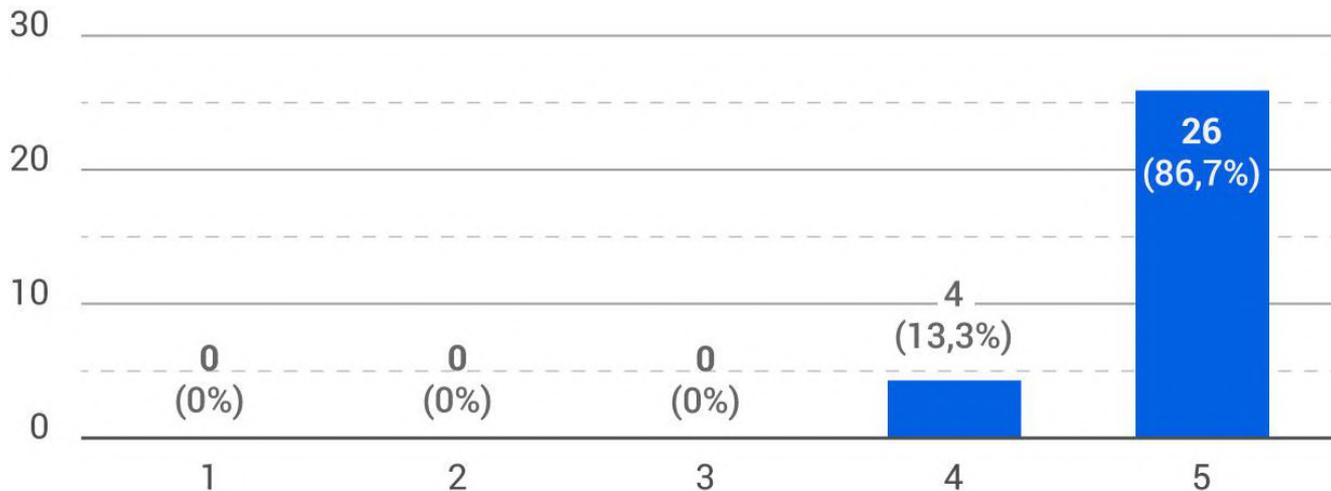
Experiencia Visita guiada

Satisfacción y experiencia de la visita 30 respuestas

Datos tomados de la encuesta de satisfacción - Visitas guiadas

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio

De 1 a 5 ¿Cómo evaluarías la visita guiada? (Siendo 5 excelente y 1 muy mala)

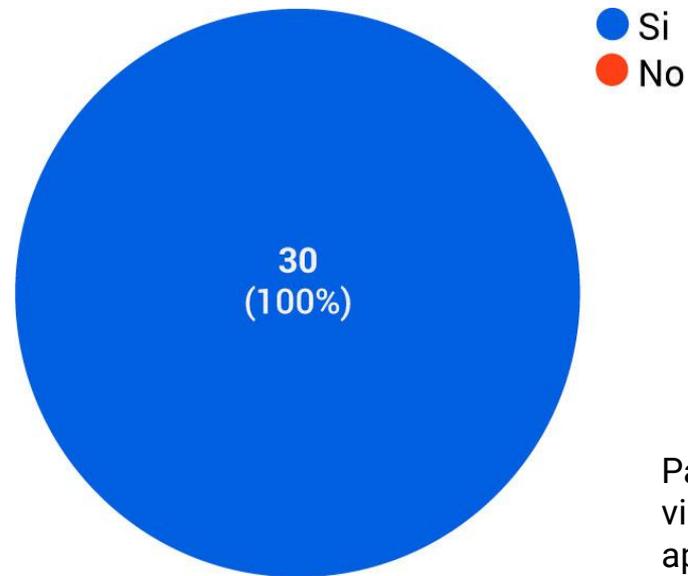


Reflexiones y aprendizajes

¿La visita guiada generó en ti nuevas reflexiones o aprendizajes?

Datos tomados de la encuesta de satisfacción - Visitas guiadas

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio



Para el **100% de los encuestados** la visita suscitó nuevas reflexiones y aprendizajes

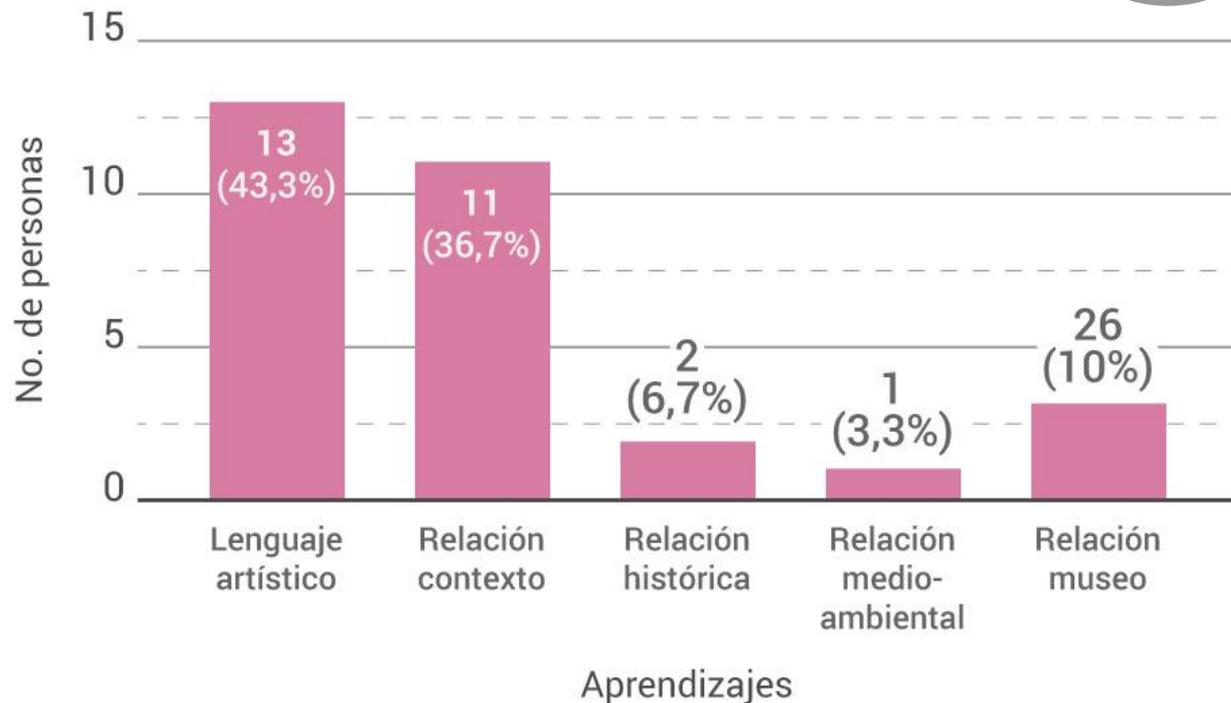


Reflexiones y aprendizajes

¿Qué aprendizajes o reflexiones dejó en ti la visita guiada?

Datos tomados de la encuesta de satisfacción - Visitas guiadas

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio



Lenguaje artístico

El público encuestado menciona que se lleva de la visita guiada aprendizajes como la relación entre la **materialidad** y la **simbología** de la obra y poder acercarse a los **procesos** y **técnicas** de creación de los artistas.

Relación con el contexto

Se refiere la relación del **contexto actual del país**, las comunidades indígenas, la identidad y diversidad de Colombia como **eje transversal** en todo el ciclo expositivo

Relación con el museo

Aprendizajes y reflexiones acerca de la **historia del museo**, su papel como un museo de arte en la sociedad colombiana y de los **procesos** y **áreas** dentro **del museo**

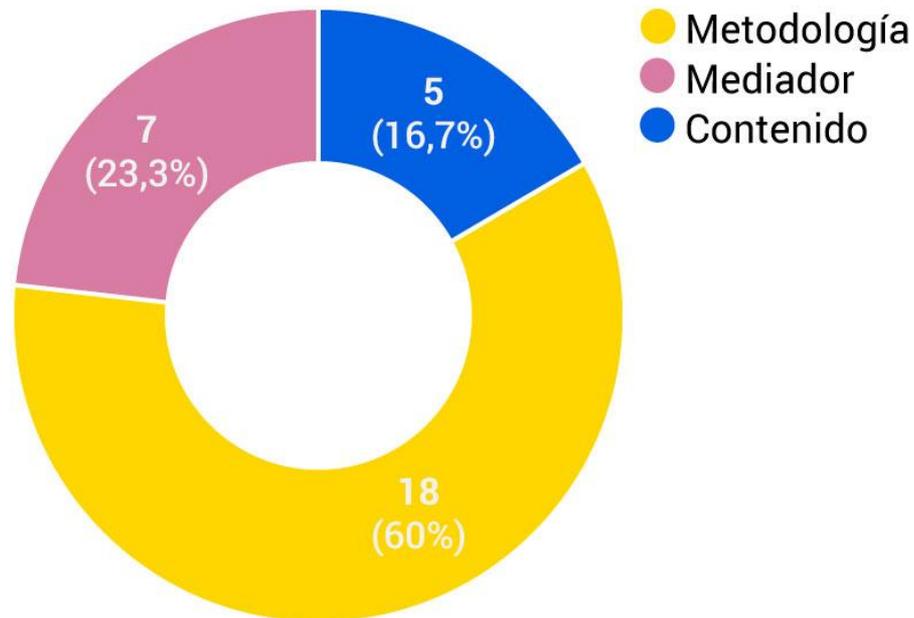


Aspecto a resaltar

¿Qué aspecto de la actividad resaltarías? (Contenido, preguntas, metodología, dinámica)

Datos tomados de la encuesta de satisfacción - Visitas guiadas

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio



Metodología

Agrado y gran acogida del público por el espacio de **recorrido autónomo** y exploratorio de las obras dentro de la visita guiada. Resaltan en igual medida el poder **compartir opiniones, conocimiento** y comentarios con las demás personas durante el recorrido.

Mediador

El público menciona que la explicación y las preguntas propuestas por el mediador les ayudaron a comprender las obras y los contenidos del ciclo expositivo

Contenido

Temáticas y conceptos que abarcan las exposiciones

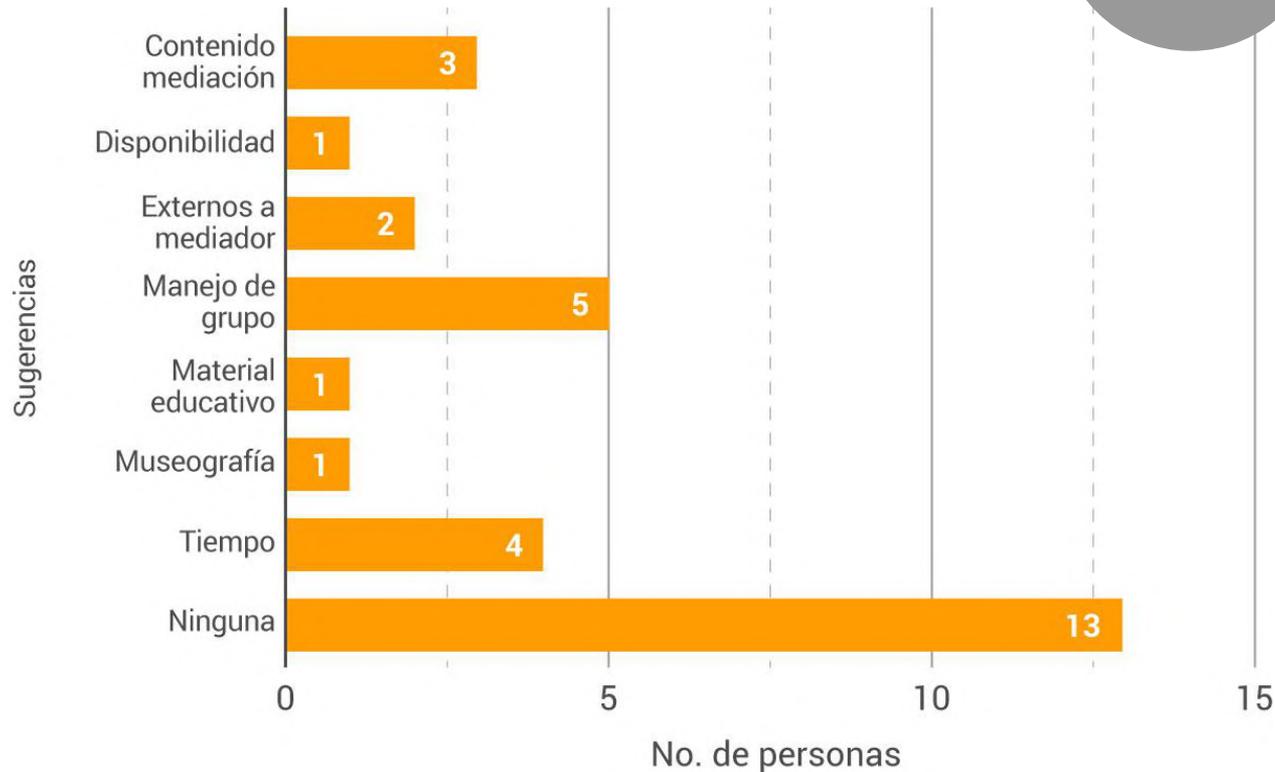


Sugerencias

¿Qué sugerencias tienes para las visitas guiadas?

Datos tomados de la encuesta de satisfacción - Visitas guiadas

Periodo
25 de Mayo
11 de Julio



Manejo de grupo

Dividir los grupos de visitas guiadas en **grupos más pequeños** (máximo 10 personas) por protocolos de bioseguridad, moderación de la voz del mediador y desplazamiento del grupo por la sala

Tiempo

Un pequeño grupo del público manifiesta el poder tener **más tiempo durante la visita** para ver más obras

Contenido de la mediación

Un pequeño porcentaje de los encuestados manifiesta que se brinde **más información** acerca de las video-instalaciones de **Efectos secundarios**. Ampliar la mediación a estos espacios del museo.



Otras sugerencias individuales

- Tener disponibilidad de **visitas permanentes** en el museo
- Fortalecer la **señalización** externa del edificio
- Dar más **visibilidad a las fichas** y los títulos de las obras.
- Ofrecer folletos o **material educativo** para las visitas.

Conclusiones

Las visitas deben brindar un **enfoque poblacional más específico** y tener una **meta focalizada** en un mensaje de la exposición para fortalecer el recorrido, disminuir tiempo y aumentar participación. **La metodología** por subgrupos, recorrido autónomo, preguntas y contenido ha tenido un gran éxito. Es necesario buscar dentro de la visita **espacios de descanso** y aumentar la disponibilidad de visitas los domingos gratuitos donde se ve la mayor cantidad de público ajeno al lenguaje artístico



Anexo 5

Sugerencia estructura básica para formulario Estudios de Públicos MAMBO

Se recomienda el siguiente formulario revisarlo en conjunto con las demás áreas del museo y según necesidades específicas de las instituciones aliadas o patrocinadoras de los ciclos. El estudio no debería superar las 10 preguntas.

1. **¿Es la primera vez que visitas el Museo?**
Si/No
2. **¿Cómo te enteraste de las exposiciones del Museo?**
 - Correo electrónico (Boletín digital)
 - Redes sociales
 - Página web
 - Voz a voz
 - Otro
3. **¿De 1 a 5 cómo calificarías tu experiencia en el Museo? (Siendo 5 excelente y 1 muy mala)**
4. **¿Cuál de las exposiciones te gustó más?**
 - Sindemia (Voluspa Jarpa)
 - Cicatrices (Luz Lizarazo)
 - Estados Vibracionales (Alba Triana)
5. **¿Por qué te gustó más esta exposición?**
 - Técnica y materiales
 - Temática
 - Espacio y montaje
 - Trayectoria de la artista
 - Otro
6. **¿Cuál fue la obra que más te llamó la atención? (abierta)**
7. **¿Qué otro aspecto resaltarías del Museo?**
 - Infraestructura y espacios
 - Atención al público
 - Actividades
 - Temáticas o aprendizajes generales
 - Tienda y restaurante
 - Ninguno
 - Otro
8. **¿La información y los contenidos que acompañan las exposiciones (videos, fichas extendidas, textos curatoriales, códigos QR) te parecieron claros y suficientes?**

Sí/No
9. **Si tu respuesta fue no, cuéntanos por qué. (abierta)**
10. **¿Tuviste alguna dificultad? ¿En qué podemos mejorar? (abierta)**

0. Notas adicionales del entrevistador.

Respuesta interna entrevistador

Sugerencia estudio visitas guiadas

0. Institución, rango etario y número de personas

(Respuesta interna del entrevistador)

1. ¿Es tu primera vez en el museo? (si - no)

2. Si habías escuchado hablar del museo, ¿dónde o cómo fue?

- Redes sociales
- Personas conocidas
- Institución educativa o profesional
- Eventos
- Otra

3. De 1 a 5 ¿Cómo te sentiste en la visita guiada? (Siendo 5 excelente y 1 desmotivado)

4. ¿Qué aprendizajes o reflexiones dejó en ti la visita guiada? (pregunta abierta)

5. ¿Qué te gustó más de la visita que tuviste hoy en el museo? (pregunta abierta)

6. ¿Qué sugerencias tienes para próximas visitas?

0. Notas adicionales del entrevistador.

Respuesta interna entrevistador

MEMORIA

Asociación de Mediadoras y Educadoras Culturales de Madrid



Por: Andrea Ospina Santamaría
Dirección: Gabriela Aidar

MEMORIA

Asociación de Mediadoras y Educadoras Culturales de Madrid (AMECUM)

1. Asociación de Mediadoras y Educadoras Culturales de Madrid (AMECUM)
2. Proyectos realizados en la práctica 2021
 - a. Sondeo de información para socias AMECUM
 - b. Reorganización Memoria AMECUM 2015 - 2022
 - c. Apoyo en mediaTECA
 - d. Aportes grupo de comunicaciones
 - e. Relatorias Sala Arte Jóven
 - f. Asistencia a otros espacios de mediación
3. Conclusiones
4. Lista de imágenes
5. Referencias
6. Anexos

Anexo 1 Formularios planteados

Anexo 2 Análisis formulario para socias AMECUM, julio de 2022

Anexo 3 Memoria de actividades AMECUM 2022

Anexo 4 Base de datos mediaTECA AMECUM

Anexo 5 Diagnóstico web AMECUM (10 de mayo de 2021)

Anexo 6 Reflexión formaciones AMECUM - Sala Arte Jóven

Práctica Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid (AMECUM)

Para la culminación de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio se solicitan tres componentes diferentes: un trabajo conceptual, y dos seleccionados entre estancia, práctica y trabajo colaborativo. Tuve la oportunidad de realizar un proceso de práctica ¹ (1 de mayo hasta el 7 de julio de 2022) en la Asociación de Mediadoras y Educadoras Culturales de Madrid (AMECUM), quienes desarrollan su ejercicio en Madrid, España. A partir de encuentros presenciales, principalmente en el Centro de Residencias (CRA) de Matadero Madrid en donde participan como residentes de investigación desde el año 2018, así como del acompañamiento a algunos eventos específicos y del trabajo asincrónico virtual, se realizó un apoyo a las tareas de la asociación en cinco líneas diferentes: sondeo de información a las socias², reorganización de las memorias institucionales, apoyo en el grupo de catalogación y activaciones de la mediaTECA, aportes al proceso de planteamiento de las relatorías en torno a la Sala Arte Joven y al avance del grupo de comunicación. A continuación se desarrolla un recorrido breve de contextualización de esta experiencia y los resultados obtenidos.

1. Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid (AMECUM)

Para nadie es un secreto que en el sistema neoliberal en el que nos encontramos muchas de las acciones relacionadas con artes y humanidades tienen baja importancia para las personas en el poder (viéndose reflejado en la mayoría de planes de gobierno), situación que genera una falta de retribución justa por estos trabajos. Dejar estas áreas sin prioridad presupuestal responde, entre otros aspectos, a que su lógica no va enfocada al consumo rápido y la producción excesiva, sino por el contrario, a un diálogo que genera una posición crítica y con ella un proceso de cambio social lento. Este contexto es uno de los tantos que ha llevado a AMECUM y a otros colectivos a unirse en pro de los derechos laborales, las condiciones materiales y la regularización de diversas áreas culturales.

¹ Inicialmente el proceso se planteó como una estancia. Pero, posteriormente, por ser un trámite internacional ha quedado registrado como práctica en los espacios institucionales, coincidiendo con que las actividades allí realizadas también se acercan más a los parámetros descritos para esta modalidad. Estas confusiones institucionales se deben en gran parte a la pandemia y el paro nacional, que ocasionaron trámites en tiempos cortos.

² Del total de 40 socias que hacen parte de la asociación sólo dos personas registran reconocerse en el género masculino, las demás se identifican como mujeres. Esto ha hecho que como decisión la asociación hable siempre con generalizaciones en femenino y asuma una postura crítica frente al lenguaje inclusivo, la feminización de la educación en museos y las posturas de cuidado desde el feminismo.

Nos centraremos en la educación y la mediación cultural, profesiones olvidadas, cómo refiere Madersbacher en la página de ICOM (2020), por tener condiciones menos favorables que otros roles museísticos o culturales. A pesar de la alta formación profesional es posible ver múltiples casos de contratos precarios, pagos por visitas, falta de compensatorios, entre otras acciones contractuales injustas; lo que conlleva a la obligación de hacer un buen trabajo de forma paralela a la realización de otras tareas, ya sean laborales o académicas. Este panorama, para Madersbacher (2020), se reafirmó con el hecho de que al repensar la definición de museo en el ICOM el término educación fue uno de los más debatidos, aunque, para fortuna del sector, en la versión definitiva³ ha quedado incluido. Por otro lado, en este ámbito infravalorado, considerado en ocasiones un contaminante del funcionamiento del museo, hay una marcada feminización (Rodrigo y Añó, 2013) que ha llevado a sumar a esta brecha cuestiones de género, críticas a la pormenorización de los roles de cuidado, entre otras.

En este contexto, desde 2015 se inicia el proceso de AMECUM por establecerse como una asociación en torno a la mediación y educación cultural. Dicho año se producen sus primeros estatutos que ya han sido renovados en tres ocasiones (2018, 2021 y 2022) así como su misión, visión, objetivos y valores.⁴

La principal idea de la Asociación es la visibilización del ejercicio de la mediación cultural desde una óptica profesional que responda en condiciones materiales, institucionales e investigativas a la complejidad, importancia y movimiento propio de este quehacer. Un fin de mucha relevancia teniendo en cuenta que en el mundo la situación de la mediación es compleja en los marcos institucionales:

Las instituciones que cuentan con un área de educación permanente, y que pueden realizar un trabajo continuado, son todavía una minoría. Es común que exposiciones en espacios culturales cuenten con equipos tercerizados, contratados temporalmente para actuar con los públicos:

³En la Asamblea General Extraordinaria del ICOM (Praga, 24 de agosto de 2022) se ha aprobado una nueva definición de museo: "Un museo es una institución permanente sin ánimo de lucro al servicio de la sociedad que investiga, colecciona, conserva, interpreta y expone el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Funcionan y se comunican de forma ética, profesional y con la participación de las comunidades, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos."

⁴ Toda esta información puede ser consultada con detalle en el siguiente link <https://amecum.es/nosotros>

un contexto paradójico, si consideramos la amplitud y las potencialidades del trabajo” (Aidar y Leyton, pág.90, 2019)

Para AMECUM esta potencialidad se ve reflejada en apoyar el desarrollo de una ciudadanía empoderada a través de la cultura, y para llegar a ello se basa en el conocimiento, el trabajo colaborativo, el fortalecimiento de la formación especializada y una constante lucha por denunciar la compleja condición laboral de este sector en España.

AMECUM apuesta por diversos valores para mejorar la práctica profesional y el estado actual de la sociedad: El compromiso con la cultura y la educación artística⁵, la defensa de la investigación crítica y el intercambio de experiencias, la transparencia, la solidaridad y fomento del trabajo en red, y la innovación y creatividad frente al futuro. Con esta base, la visión de la asociación es

Ser un referente para las profesionales de la mediación cultural facilitando el acceso a los servicios necesarios para el desarrollo de su actividad laboral a través de un análisis continuo del estado de la profesión, el impulso de jornadas de formación teórico-práctica y la elaboración de un convenio profesional de referencia. (<https://amecum.es/nosotros>)

Para este colectivo multidisciplinar y profesional la Asociación es un espacio seguro de intercambio de ideas y conocimientos, pero también de enunciación de lo que debería ser justo en cualquier entorno laboral. Actualmente se compone por aproximadamente cuarenta personas que pagan una membresía para hacer parte, de las cuales nace una junta directiva de ocho miembros que cumple con diferentes tareas administrativas. La mayoría de las actividades realizadas por AMECUM no cuentan con un presupuesto fijo ya que la participación en los procesos es voluntaria y dependiente de los recursos de convocatorias o alianzas. Dentro de las socias se han establecido algunos grupos de trabajo, como el de comunicaciones, la mediaTeca, el club de lectura y la representación en otras instancias de asociatividad, los cuales van variando según las necesidades que se presenten. El medio de encuentro de la asociación es una asamblea que se realizaba mensualmente, la cual en el mes de junio se define que continuará de forma trimestral, complementada con los encuentros de

⁵ Aunque la asociación apuesta a la interdisciplinariedad y extiende la mediación a todos los ámbitos del conocimiento (aceptando socias de diferentes tipos de institución y áreas culturales) es posible notar que sus postulados, la mayoría de las instituciones de trabajo y las metodologías empleadas funcionan principalmente desde el lenguaje de las artes. Al posicionarse en sus vertientes más contemporáneas, y por consiguiente, abiertas y extendidas al diálogo disciplinar, la experimentación y el intercambio de conocimiento es constante, pero no se distancia de cierta lógica específica de los museos y centros culturales de artes visuales.

la junta, las reuniones específicas de los grupos de trabajo y el boletín mensual de comunicaciones. Este último funciona a su vez como un histórico en donde se informan las actividades de la asociación, los procesos en marcha y los trabajos de las socias que quieran ser visibilizados.

Los procesos adelantados por AMECUM se basan en cuatro proyectos principales descritos en su página web:

- **Acción:** Enfocadas en cumplir los objetivos de la asociación, las acciones visibilizan la mediación cultural, profesionalizan su práctica y generan conocimiento para combatir la precariedad laboral.
- **Cafés-Mediación:** Diálogos informales, itinerantes y abiertos sobre cuestiones y prácticas relacionadas con la mediación cultural que tienen como objetivo fortalecer las redes de conocimiento y acción.
- **Autoformaciones:** Actividades monográficas para el intercambio de conocimiento en las que las socias comparten experiencias profesionales con el objetivo de fomentar el aprendizaje en red y la consolidación de estrategias y metodologías de trabajo.
- **Participación:** Asistencia a diversos foros (jornadas, encuentros o cursos organizados por otros agentes culturales) para incluir, reforzar y fortalecer la voz de la mediación cultural en ámbitos como el académico o el institucional, así como para colaborar con sus impulsores y crecer tejiendo redes desde lo colectivo.

Dentro de estas se han ejecutado investigaciones, publicaciones, actividades gremiales, colaboraciones con programas educativos, proyectos de instituciones y centros culturales, entre otras actividades.

2. Proyectos realizados en la práctica 2021

a. Sondeo de información para socias AMECUM

Una de las mayores dificultades de AMECUM, y en general del trabajo asociativo, es la falta de tiempo tanto de quienes coordinan el proyecto como de sus participantes. Y sin duda, este inconveniente siempre llevará a la falta de información. El objetivo de este proceso fue recopilar datos de las actuales socias, los cuales quedarán disponibles para análisis interno de la organización. Inicialmente se planteó un sólo formulario que pudiera ser enviado a las socias cada que ingresan a AMECUM. En diferentes reuniones se acordó que sería más conveniente realizar dos procesos diferenciados:

- Un formulario para aplicar a nuevas socias al ingresar a la asociación, sobre información personal, laboral y sus proyectos principales.
- Un segundo formulario, para renovación de socias, que enfatiza más en la experiencia de AMECUM y actualización de los proyectos en que participan.

Aunque el uso final de los formularios no ha sido decidido (se está evaluando la posibilidad de unificarlos de nuevo o de aplicar ambos a socias nuevas y a quienes ya tienen una trayectoria en la asociación), se define iniciar con una prueba piloto. Con los datos recolectados es posible cumplir un primer objetivo de visibilizar el perfil general de las socias actuales de AMECUM (intereses, proyectos, potencialidades, situación laboral y alcances) en los procesos comunicativos de la asociación (web, redes sociales). Esto se realiza para atraer nuevas socias o personas con interés en seguir el trabajo realizado, respondiendo a la pregunta: Si te haces socia de AMECUM, ¿con qué tipos de personas te podrás encontrar allí? ¿te sentirás identificada?

Un segundo objetivo pretende organizar una base de datos con la información recolectada que permita mejorar la toma de decisiones en los procesos de gestión y disponibilizar información para diseñar y programar actividades o proyectos más acordes al perfil de las socias. Esto contribuye a la constante tarea de AMECUM de hacer seguimiento a las condiciones laborales y materiales de la profesión en Madrid.

Por otro lado, es importante retomar la cercanía y dar lugar a cada una de las voces que conforman la Asociación por un medio adicional a la asamblea, que en ocasiones no presenta la asistencia deseada. Con la información recolectada se realizó una identificación de actores de primera mano con los que ha trabajado AMECUM hasta el momento y otros situados en segundo nivel por el contacto con las socias pertenecientes a la Asociación.

Las preguntas se organizaron en tres ejes en un proceso de revisión colectiva:⁶ preguntas de información personal (edad, género, nombre, correo electrónico, redes sociales, lugar de residencia), preguntas sobre enfoque profesional (formación, afinidad por disciplinas y características de su trabajo en mediación) y preguntas sobre información laboral (contrato o proceso actual, proyectos, públicos y sitios usuales de trabajo).

En el primer eje deseábamos conocer quienes conformaban AMECUM, cómo estaba el relevo generacional y tener una actualización de datos. En el segundo, determinar intereses, confirmar la interdisciplinariedad de las socias y ver si habían áreas específicas de la mediación que despertaran mayor interés, así como roles o prácticas con los que hubiera más identificación. En el tercero revisar el nivel de empleabilidad, de tercerización y de estabilidad en los contratos y sitios de trabajo, así como los espacios donde se está ejecutando la profesión en Madrid y la red que conforma AMECUM con estos terceros a través de las socias.

De las 39 socias registradas, solo una persona no respondió al formulario después de recurrir a varios medios de contacto. Aunque la lectura de la información es muy general⁷ debido a que no se está realizando con un fin específico sino como base de datos, se pueden ver interesantes resultados en cuanto a la influencia de ciertas instituciones como el Museo Reina Sofía, la fuerza del trabajo autónomo de las socias, la identificación con el rol de mediadoras (sobre el de educadoras), la alta presencia de mujeres en la Asociación, y el interés por temas específicos como el patrimonio y posturas como el feminismo. Como complemento se propone una modificación del formulario para evitar la reiteración de información, el perfil para la web y una lista de actores basada en la siguiente estructura de relaciones identificada en los actuales proyectos de la asociación.

⁶ Los formularios planteados pueden ser vistos en el anexo 1.

⁷ La lectura de información puede ser vista en el anexo 2.

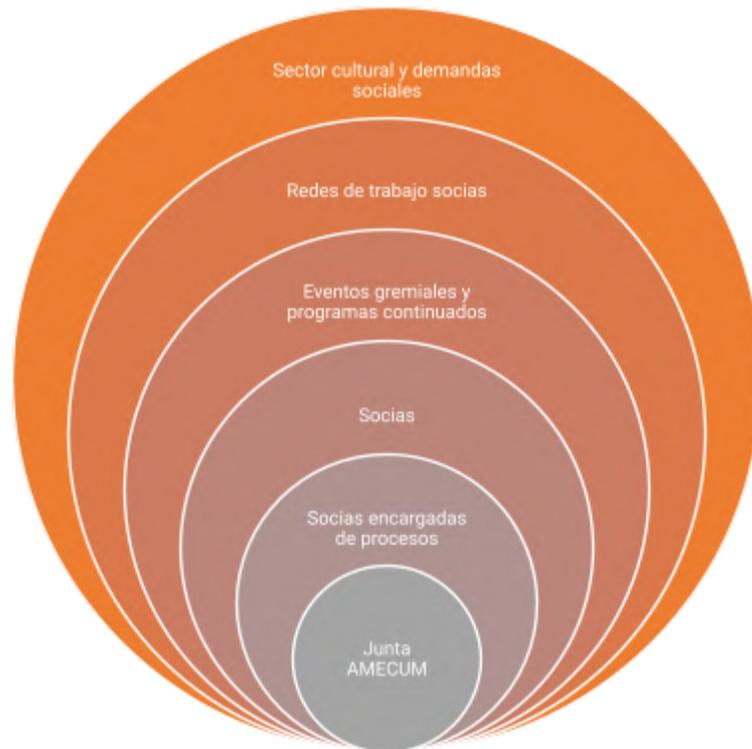


Imagen 1, estructura de relaciones AMECUM, elaboración propia.

Sin duda, la Asociación se centra en el trabajo de su junta, posibilitado por las socias encargadas de procesos específicos y, en un tercer nivel, en todas las asociadas de quienes depende su funcionamiento. En los niveles externos ha sido recurrente y prioritaria la participación en eventos gremiales y programas continuados del sector de la educación cultural, las posibilidades de trabajo que abren las redes de alianzas ya construidas por las socias y, por último, la articulación constante al contexto con el sector cultural y las demandas sociales. Este rastreo de actores fue complementado con el análisis de las memorias de la organización por lo cual se definieron los siguientes niveles:

- Primer nivel: aliados de mayor permanencia (recursos para proyectos, espacios de trabajo de AMECUM y principal espacio de trabajo de las socias)
- Segundo nivel: actividades constantes propias y diálogo profesional
- Tercer nivel: Sedes o aliados en eventos de interés recurrentes
- Cuarto nivel: Participaciones en actividades específicas
- Quinto nivel: Relación a través de socias pertenecientes a AMECUM
- Sexto nivel: Acciones pasadas con baja o ninguna posibilidad de continuidad

b. Reorganización memoria AMECUM 2015 - 2022

Uno de los aspectos de más interés en este proceso de investigación es pensar cómo la museología, y en especial la educación en museos, han realizado en las últimas décadas un gran esfuerzo para narrar sus avances, sus potencialidades y construir su propia historia a partir de la práctica, el espacio y la colectividad. Como parte de acercamiento a la organización y su funcionamiento se realizó la actualización de la memoria de actividades, en la cual faltaba incluir algunos hechos de los últimos años. Además de completar este documento (a partir de los boletines que son enviados mensualmente a las socias) se propone una reorganización en donde los procesos queden cobijados bajo los proyectos que AMECUM enuncia en la página web, así como el agregar algunos nuevos apartados ⁸.

En cuanto a las *acciones*, AMECUM ha centrado parte de su proceso de autogestión en la consecución de diferentes apoyos y procesos colaborativos con instituciones a nivel nacional. Con estos fondos han realizado programas de acción y residencias (en el marco de Centro de Residencias Artísticas de Matadero Madrid, desde 2019 hasta 2022), apoyos a investigaciones sobre mediación (Fundación Daniel y Nina Carasso, 2021), programas en torno al archivo (Matadero Madrid, 2019) y postulado al uso de espacios de trabajo (Quinta del Sordo, 2016 – 2017). También allí se realiza la incorporación de una categoría vinculada a la memoria de los procesos de gestión y de participación ciudadana de la asociación como una actividad primordial. En esta categoría de *acción* también se suman las publicaciones realizadas, las cuales son un valioso informe sobre las metodologías, logros y dificultades de la mediación cultural, como *Rehacer y Expandir la Mediación Cultural. Nuevas prácticas para un nuevo marco cultural* (05/10/2021)⁹ y el *Informe sobre la situación laboral de las educadoras y mediadoras en tiempos del COVID-19* (2020)¹⁰ entre otras.

En el proyecto *participación* se evidencia el movimiento y la importancia que tiene AMECUM dentro del debate por la mediación cultural, colaborando con instituciones educativas y culturales como docentes, jurados, y curadoras; además han realizado la coordinación de

⁸ Las memorias reorganizadas pueden ser vistas en el anexo 3.

⁹ descargable en

<https://amecum.es/wp-content/uploads/2021/10/AMECUM-Rehacer-Expandir-Mediacion-Cultural.pdf>

¹⁰ descargable en <https://amecum.es/wp-content/uploads/2020/05/Informe-CUESTIONARIO-LABORAL-COVID.pdf>

diversos espacios expositivos, de formación y de investigación. Esto se reafirma con la participación en más de 30 congresos y seminarios desde su creación.

Desde 2016 se han realizado *autoformaciones* en torno al cuerpo, el espacio, la accesibilidad, la bitácora como registro interno de actividades, la escucha y las nuevas formas de mediación desde la investigación participativa. En los *Cafés-Mediación* (28 hasta el momento) que han tenido lugar en distintos espacios se han compartido experiencias de diferentes agentes con temas variados y proyectos expuestos, abordando aspectos como el mapeo, la asociatividad, la gestión, los contextos comunitarios y expositivos. Durante el año 2020 estos estuvieron enfocados a la situación laboral de las educadoras y mediadoras en tiempos de contingencia por la pandemia del COVID-19 en entrevistas virtuales, realizando 3 encuentros con líderes de áreas educativas de museos españoles.

c. Apoyo en mediaTECA

Uno de los procesos más interesantes llevados a cabo en AMECUM fue la contribución en el proyecto de la mediaTECA¹¹, una biblioteca especializada en mediación y educación cultural, y complementada con números sobre gestión y producción cultural. Surge de la exposición *Del todo imposible*, curada por Christian Fernández Mirón, miembro de la asociación, en la Sala de Arte Joven (2020), y hoy en día reúne más de 200 textos (algunos con varios ejemplares).

Más allá de sólo ser un espacio académico, la mediateca es un artefacto de activación móvil para intercambios de saberes y construcción profesional de la práctica educativa, por consiguiente su contenido refleja una larga lista de investigaciones, acciones, prácticas y proyectos que se han dedicado a sistematizar sus alcances. Es una muestra de una comunidad que se une para potencializar la existencia de un quehacer específico donando y comprando ejemplares.

¹¹ Base de datos completa en el anexo 4.



Imagen 2. Fotografía mediaTECA en el Centro de Residencias Artísticas (CRA) de Matadero Madrid. Imagen extraída del archivo Flickr de Matadero Madrid, 2022

Tuve la oportunidad de apoyar el grupo de catalogación quienes se encuentran realizando una base de datos que permita prestar ejemplares a las socias. Para ello, en un proceso más cercano al archivo, la bibliotecología y la interpretación de textos, se realiza la automatización y modificación de las categorías que habían definido previamente en el grupo de trabajo de AMECUM, se complementan con temáticas y palabras claves, se recopila la información principal de los textos, y se proyecta tanto una plantilla de préstamos como un certificado de donación para las instituciones que están cediendo sus documentos.

Actualmente la mediateca cuenta con las siguientes categorías:

- Arte
- Arte y educación
- Condiciones materiales
- Cultura comunitaria
- Decolonialismo
- Educación en museos
- Feminismo
- Fotografía
- LGTBIAQ+
- Mediación cultural
- Memoria
- Pedagogía y educación
- Pensamiento
- Prácticas artísticas
- Públicos
- Ruralidades
- Tecnología

A partir de la mediaTECA se realizan diferentes procesos de activación. El primero de ellos es el Club de Lectura Caracol (al que puede asistir en la sesión de junio), reunión que se basa en la lectura lenta, pausada y comentada de uno de los textos allí alojados, a su vez que se toman notas durante la conversación como metodología de recopilación de información y de memoria.



Imagen 3. Fotografía registro de los apuntes del Club de Lectura Caracol, AMECUM, 2022.

Imagen propia.

También las últimas dos acciones del proyecto PENDIENTE ¹² estaban enfocadas en escribir la mediación, precisamente haciendo relación a la mediaTECA. En ellas se pudo realizar un apoyo logístico en la preproducción y una retroalimentación en la evaluación realizada por la asociación quienes como práctica de archivo y de diálogo acostumbran a brindar un comentario extendido a los participantes con sugerencias de mejora, ideas a futuro y

¹² El propósito de Pendiente es hilar nuevas tramas en torno a la mediación cultural. Algunas parten de conclusiones obtenidas durante el proyecto Rehacer y Expandir, mientras que otras derivan de las líneas que AMECUM viene explorando desde su constitución. Son temas “que han quedado pendientes”. Todos ellos afectan directamente al sector de la mediación cultural, a sus prácticas y a las personas que las desempeñan. Y también son un marco de trabajo y un contexto para el enriquecimiento de las múltiples piezas que construyen su ecosistema. Sus temáticas fueron: Bloque 1: Espacios de vida en mediación (diciembre 2021-enero 2022), bloque 2: Espacio físico en mediación (febrero-abril 2022) y bloque 3: Escritura en mediación (mayo-junio 2022). Más información en <https://amecum.es/portfolio/pendiente>

destacando las buenas prácticas realizadas. La primera acción realizada por el Colectivo Hul(Q), Hostia un Libro¹³, se basó en la metodología que han empleado para el proyecto de mediación del Centro de Documentación del Museo Reina Sofía. Utilizando las siglas CMYK, se organizaron conceptualmente 4 ejercicios: la memoria de experiencias de mediación que fueron enviadas previamente en audios y compartidas a modo de teatro verbatim¹⁴, la definición de la práctica de la mediación a partir de los recortes de títulos de los textos de la mediateca, la lectura situada de algunos textos reflexionando el espacio y personas que nos rodean al leer, y la generación de una memoria colectiva de la experiencia en un documento físico compartido (un folder que guardaba las páginas trabajadas) el cual quedó como parte de la colección bibliográfica de la mediaTECA.



Imagen 4. Registro taller Hostia un Libro. Extraídas del Flickr de Matadero Madrid 2022.

En la siguiente sesión trabajada con Pili Álvarez¹⁵ se realizó un glosario fílmico a partir de palabras extraídas de los textos de la mediateca, seleccionadas por cada participante y marcadas en los libros para dejar registro de esta activación. Por medio del video se buscó un

¹³ <http://hostiaunlibro.com/>

¹⁴ Metodología de trabajo escénico que se basa en la reproducción hablada de textos o audios que no han sido pensados para su ejecución en una obra.

¹⁵ Video completo de la experiencia disponible en <https://vimeo.com/723300717>. Material revisado en julio de 2022.

acercamiento a la definición de estos términos sin utilizar el habla como principal lenguaje, siendo entonces las principales formas de interacción la experimentación con la imagen, el sonido y el espacio del Centro de Residencias (CRA).

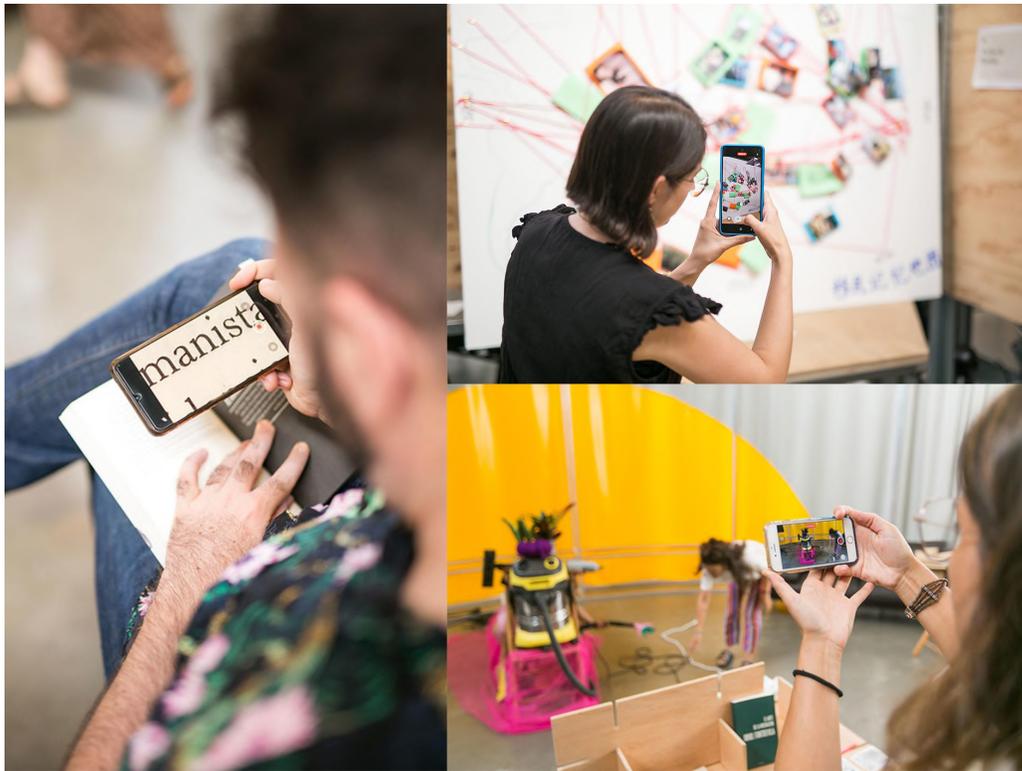


Imagen 5. Registro taller Pili Álvarez. Extraídas del Flickr de Matadero Madrid, 2022.

d. Aportes grupo de comunicaciones

Como parte del proceso de acompañamiento se realizó la asistencia a dos sesiones del grupo de comunicaciones de AMECUM quienes actualmente se encuentran en un proceso de replanteamiento de la estrategia comunicativa.

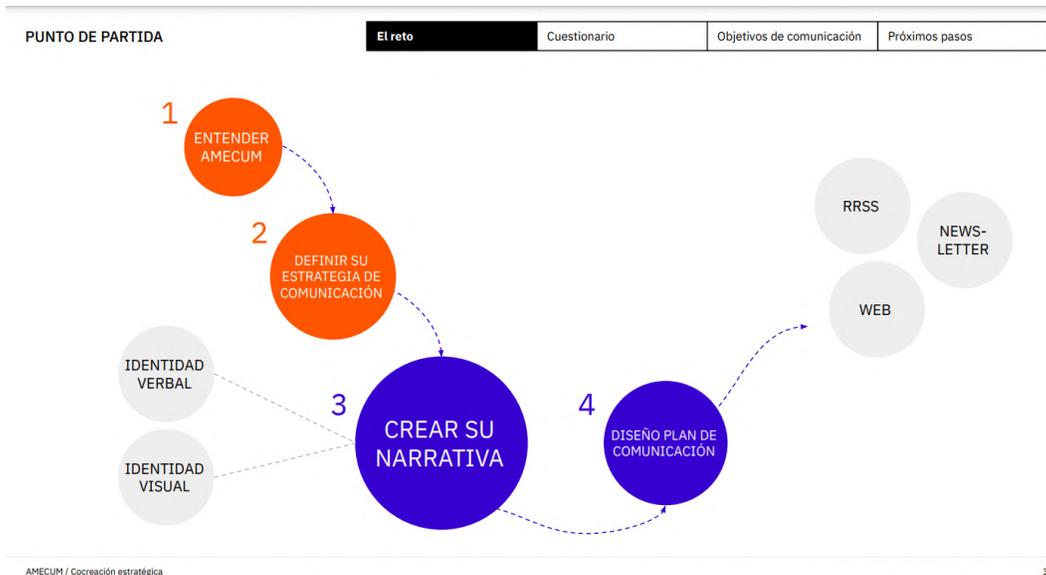


Imagen 6. Gráfico proceso de comunicaciones realizado por Irene Samper. Extraídas de documento de trabajo AMECUM, 2022

El grupo había tenido dos sesiones previas, de las que se facilitó el material de contexto. La metodología ha sido guiada por la facilitación de Irene Samper¹⁶. En ellas AMECUM había realizado una revisión del estado inicial de la situación, especialmente de los objetivos de la nueva estrategia pensando en la conformación del equipo y lo que la asociación necesita comunicar. Este sondeo da como resultado que desde la identidad narrativa y visual de la asociación en las diferentes plataformas se requiere dar a conocer :

- La experiencia de la organización
- Las socias y sus proyectos
- Los procesos asociativos y de red
- Los medios de comunicación externa
- Los proyectos llevados a cabo de forma independiente y en red
- Las actividades específicas realizadas
- Las prácticas, becas y demás estímulos en que participa

¹⁶ <https://irenesempere.com/> . Además de Irene y quién escribe este informe, el grupo de comunicación también contaba con la presencia de Susana Galarreta y Helena Bricio, socias de AMECUM.

Posteriormente en un segundo encuentro (previo al inicio de la práctica) se determinaron los públicos objetivos, las herramientas y medios de comunicación ya existentes, el perfil de las personas que llegan a la asociación en las comunicaciones y el factor diferencial.

También se da inicio a un cuestionario de marca que prioriza qué es lo que transmite y cuáles son los beneficios que obtienes al acercarte a AMECUM. El cuestionario base utilizado para el trabajo en el grupo de comunicaciones contiene:

- Beneficios tangibles
- Sentimientos / sensaciones que produce
- Valores
- Personalidad
- Objetivos (corto y largo plazo)
- Temores
- Imperativo estratégico¹⁷

Se había propuesto en la reunión previa una herramienta de relevancia del reto comunicativo: cuales son sus objetivos, sus hechos y sus necesidades. En los siguientes encuentros se avanza en estos formatos que mucho más allá de ser una herramienta para establecer procesos comunicativos son un análisis de AMECUM desde su posicionamiento, problemáticas y necesidades. En cada una de las conversaciones se dan debates sobre la forma de trabajar de la asociación, su alcance y misión, lo que enriquece el proceso. Dentro de todas las retroalimentaciones realizadas por las personas participantes, desde mi contribución como externa a la organización se propuso tener en cuenta los perfiles gremiales de otros países o los proyectos específicos de mediación internacionales que pueden consumir el material web de AMECUM y, por otro lado, un beneficio de marca que es la sensación de acompañamiento a otros profesionales de que no están sólo en el sector cultural (especialmente fuera de España). Como aporte a este proceso se ha realizado un diagnóstico externo de la página web que se puede ver en el anexo 5, también el perfil para web que se entrega con el análisis de los formularios y una serie de descripciones de textos de la mediateca para uso en boletines y demás medios de información.

¹⁷ Resultante de los valores de marca, que significan el propósito organizacional, y los objetivos del plan estratégico más prácticos y acotados a un tiempo específico

e. Relatorias Sala Arte Joven

La Sala Arte Joven tiene más de 35 años de existencia y hace parte de los espacios expositivos de la Comunidad de Madrid (al igual el CA2M, Alcalá 31, entre otros) con un funcionamiento público cuyos recursos vienen de la recolección de impuestos y el presupuesto gubernamental (eliminando la concepción de que son servicios gratuito). Entre cambios de nombres y de objetivos, la sala siempre ha estado en relación con los jóvenes, incluso cuando en los 70 u 80 tuvo un uso específico por la Falange Española.

El espacio expositivo es un cubo blanco, sin colección permanente, pero muy activo gracias a los ciclos expositivos que cambian cada 3 meses. La identidad del lugar se basa en convocatorias (*Circuitos de Artes Plásticas, Se busca comisario y Primera Fase*)¹⁸ cuyos criterios de participación no son netamente curatoriales, sino que tienen una fuerte relación con la ciudad de Madrid (sea de procedencia o de vivienda) y están focalizadas a promover la participación de menores de 35 años (comisaries y artistas). Esta es una comprensión necesaria para situar su movimiento que no se da de forma aislada, y que además, dentro de la escena contemporánea de Madrid, tiene una lógica específica para muchos artistas como puente para acceder a otras posibilidades profesionales y experimentar.

El proceso de AMECUM en la Sala Arte Joven implica la entrega de un grupo de mediadores (que se va de la institución) a un nuevo equipo que recibe este cargo laboral. Para un verdadero empalme se realiza un proceso de aprendizaje valorando que ya se tienen experiencias sistematizadas y formas de trabajo estudiadas, las cuales son útiles a quienes ingresan. Más allá de este contexto micro, es un espacio que busca aportar a la investigación de nuestra práctica y generar una línea propia de trabajo, comprendida como mucho más que un servicio. Para ser reconocida por los demás miembros del equipo como una acción de utilidad en sus propuestas (curadores, artistas y administrativos), la formación de pares dentro de esta institución asume como reto y compromiso una puesta en valor de la mediación.

De esta manera, además de la entrega del trabajo, dos personas de AMECUM (Susana Garreta y Jesús Morate) realizan una serie de relatorias para sistematizar este intercambio metodológico que por primera vez se da en este espacio expositivo. El resultado de las

¹⁸ Más información de la sala en <https://www.comunidad.madrid/centros/sala-arte-joven> . Recuperado en agosto de 2022

relatorías aún no tiene una forma definida, pero deberá ser compartido de forma libre. Estará hilado con varias sesiones más de formación (algunas abiertas y otras cerradas) y la publicación de los resultados en diferentes medios (con materiales escritos entre otros complementarios). Una primera participación en este proceso fue asistir a estas reuniones internas para determinar cómo darle forma a un proceso tan amplio y tan dinámico como este, empezando por tener clara la información a recolectar, iniciar a plantear índices y a delegar funciones.

Dentro de este proceso también pude asistir a una de las mediaciones y una de las sesiones de formación para realizar una reflexión y resumen de lo que se vivía en este espacio. Esto se complementa con el análisis del material de la anterior formación (audios y notas) y da como resultado el texto que puede ser encontrado en el anexo 6.

Dentro de los puntos a resaltar de este intercambio está el entender las diferentes formas en el que la mediación se posiciona dentro de las actividades de una institución, poco a poco ganándose un espacio gracias al trabajo de quienes ejecutan las visitas dinamizadas. Además, la visibilización de este proceso en los diferentes canales de comunicación de la institución (prensa, textos de sala, catálogos, inauguraciones, encuentros, etc.) es un aporte a que este tipo de prácticas continúe existiendo y se vean fortalecidas por la Comunidad de Madrid.

Por otro lado, temas como la *autodefensa*¹⁹ y cuidado de los mediadores ante situaciones de conflicto recuerdan que la mediación es la cara visible no sólo de la institución sino además del vínculo con los artistas y el arte contemporáneo. Para todo esto es muy importante ser conscientes de las cosas que nos afectan como profesionales (qué nos ofende o incomoda, qué situaciones de grupo podemos manejar, etc), ya que sólo de esa forma será posible generar una contención y una herramienta para responder a cada situación de conflicto o incomodidad.

Por otro lado, los asuntos administrativos, la formación y captación de públicos y las estrategias para facilitar el acceso a los lenguajes contemporáneos (como poner en valor lo que ya hemos logrado hasta el momento en las visitas a pesar de ese desconocimiento) son compartires prácticos necesarios para un trabajo más ameno.

¹⁹ Término utilizado por Christian Fernández Mirón para referirse a la capacidad de respuesta del mediador ante situaciones que incomodan las actividades que está liderando, en términos de cuidado y respeto.

Otro tema prioritario fue la comunicación con la institución, para conocer a fondo la postura de las demás personas que trabajan allí frente a las prácticas de mediación. Sin el diálogo sincero, horizontal y abierto entre los diferentes roles las visitas dinamizadas se seguirán asumiendo como un trabajo que sirve a la curaduría, no que la acompaña a un mismo nivel.

Por último, se habló del archivo y sistematización de las experiencias de mediación a partir de la imagen, el audio y el texto, una manera de aportar a la disciplina de la mediación al crear formatos para compartir, evaluar y retroalimentar posteriormente estas prácticas. Para ello se utilizan tres documentos: dos internos, el work in progress y la bitácora; y uno externo, la memoria, que se comparte con la institución y otros roles de la exposición temporal.

Tendríamos que preguntarnos cómo se permitirá la evaluación directa de los públicos en estas memorias para realmente mejorar el proceso desde la mirada externa.

f. Asistencia a otros espacios de mediación

El hecho de realizar una pasantía internacional me permitió además de compartir con AMECUM asistir a otros espacios de formación y actividades ofertadas sólo para personas pertenecientes a la educación en museos o en prácticas artísticas, ya fuera por las invitaciones que llegan a la asociación o por búsquedas propias de la programación cultural de las instituciones culturales de Madrid.

El ciclo más importante de participación se dió en el marco de dos de las sesiones de *Caminar, Clicar, Desplazar. Grupo de aprendizaje sobre otras formas de mediar*²⁰ realizado en el Museo Reina Sofía. El grupo se divide en *Caminar, mediación ambulante*, sesiones coordinadas por el colectivo La Liminal²¹ basadas en el recorrido del espacio; en *Clicar, mediación digital*, coordinadas por Desmusea²² que se preguntan por la virtualidad, los datos y la interacción con dispositivos; y en *Desplazar, mediación desplazada* por Felipa Manuela²³ con un foco en la escritura y la editorial. En cada uno de ellos, se tenían diferentes invitados en un ciclo que se

²⁰ <https://www.museoreinasofia.es/actividades/caminar-clicar-desplazar>

²¹ <https://www.laliminal.com/>

²² <https://www.desmusea.com/>

²³ <https://felipamanuela.org/>

toma desde marzo hasta noviembre, pudiendo hacer parte de la sesión con Sofía Montenegro²⁴ en el nodo caminar y con Ontologías Feministas²⁵ en el nodo Clicar. El objetivo, en ambos casos fue indagar metodologías para acercarse a la mediación, en el primero desde el sonido, en el segundo desde el archivo digital del museo mismo.



Imagen 7. Grafía encontrada en la exploración digital del Guernica en la página web del Museo Reina Sofía.

Otras actividades a destacar fueron la mediación a público infantil *BRILLANTE*²⁶ en el Centro Nacional de Arte Museo Reina Sofía, que cuenta con la particularidad de ser una actividad totalmente en silencio acompañada de audios, cartelas, gestos y movimientos corporales que brindan indicaciones de cómo y qué podemos ver en el espacio. También la asistencia a una visita en el Centro de Documentación del Museo Reina Sofía²⁷ con uno de los miembros del colectivo Desmusea, conociendo más de la colección, los espacios de depósito y las curiosidades de este espacio con una basta cantidad de información sobre las prácticas artísticas contemporáneas. Otra actividad del mismo museo fue *Voces situadas #23* parte del programa *Museo Situado* en donde se sostuvo “una conversación en torno a las experiencias y estrategias de distintos colectivos para el desarrollo de la memoria colectiva de una comunidad, con la convicción de que la creación y el cuidado de esa memoria es fundamental para mejorar las condiciones de vida en los barrios, y una herramienta de construcción de colectividad y común.” (Página Web Museo Reina Sofía)²⁸

²⁴ <https://sofiamontenegro.net/>

²⁵ <https://www.ontologiasfeministas.com/info/>

²⁶ Recuperado el 20/08/2022 de <https://www.museoreinasofia.es/actividades/brillante-programa>

²⁷ <https://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion>

²⁸ Recuperado el 20/08/2022 de <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/voces-situadas-23>



Imagen 8.Registro fotográfico Voces Situadas #23, 2022. Imagen propia.

Por otro lado, en el Museo Thyssen se realizó un taller con Nicolás París²⁹ para educadores de museos en donde se experimentó con otras posibles narraciones desde las artes para los procesos de recorridos y encuentros con el museo. Dentro de la programación del Centro de creación contemporánea Matadero Madrid³⁰ pude asistir a múltiples experiencias, resaltando especialmente las conversaciones en torno al trabajo de Patricia Esquivas, sobre la decolonialidad y las propuestas artísticas que se acercan a territorios específicos.

Por último, la asistencia a mediaciones en Sala arte joven, Sala Alcalá 31 y el CA2M (Centro de arte dos de mayo)³¹ permitieron ver en acción diferentes metodologías de mediación según el tipo de muestra y de público, conociendo además sus contextos institucionales, luchas y reivindicaciones gracias a la participación en la asociación. Esto se complementa con las visitas como espectadora a diferentes muestras que ayudan a la comprensión del ámbito artístico de Madrid.

²⁹ Recuperado el 20/08/2022

<https://www.educathyssen.org/centro-estudios/educacion-museos/arte-educacion-nicolas-paris>

³⁰ <https://www.mataderomadrid.org/programacion/presentacion-patricia-esquivas>

³¹ <https://www.comunidad.madrid/cultura/oferta-cultural-ocio/museos-salas-exposiciones>

3. Conclusiones

Aunque las asociaciones de educación y mediación en museos en diversos países empezaron desde tiempo atrás, la pandemia fue un llamado de atención general a la fragilidad de las áreas de educación que en muchos casos fueron las más afectadas por su tipo de contrato y por la falta de públicos presenciales³². Solo basta ver el ejemplo del MoMa y el despido masivo de su área educativa³³ para hacerse una idea de la situación que muchos museos vivieron en el 2020 y 2021.

Pero también la pandemia fue un recordatorio de su importancia. Para Acaso (2020) la pandemia no sólo llevó a un cambio metodológico de la educación en museos (con la disminución del turismo y los públicos escolares, sumado a la inclusión de lo digital), sino también a pensar en el cuidado como parte vital del trabajo educativo aun frente a la encrucijada de la precarización. Esta posición se suma también Ribotta (2021) mencionando como la función social de los museos se pudo ver expandida en la crisis en los casos en donde el trabajo comunitario era real y la apuesta estaba concentrada en el cuidado.

Sin duda el haber estado trabajando en conjunto con AMECUM deja la gran conclusión de que la asociatividad es un síntoma de la salud de un sector. La educación y mediación en museos ha tenido innumerables problemas no sólo en España sino en el mundo, pero el simple hecho de que su reconocimiento sea suficiente para generar un proceso asociativo demuestra que ya hay una serie de actores que profesionalizan este quehacer, en esencia, poder juntarnos, así sea a quejarnos, es un derecho ganado. AMECUM transversaliza investigación, práctica, archivo, condiciones laborales, redes, entre otros conceptos que demuestran que existe una gran fuerza en estas actividades en Madrid, y que, a pesar de los problemas a los que se enfrentan, hay posibilidades de encontrarse a buscar soluciones conjuntas, un panorama que en Colombia, o específicamente en Bogotá por situarnos en sus capitales, sigue siendo complejo en casi todos los sectores culturales. También estaría por explorar qué está sucediendo con la tercerización (vista en España y Brasil) en el contexto colombiano, teniendo

³² El estudio realizado en el 2020 por IBERMUSEOS, titulado "Qué necesitan los museos en tiempos de distanciamiento físico", reveló que las actividades de atención a públicos, servicios, visitas, así como mediación y educación, son las áreas de los museos y centros culturales que se han visto más afectadas por las medidas de prevención del COVID-19.

<https://cecachile.com/2021/05/26/convocatoria-ix-congreso-de-educacion-museos-y-patrimonio-de-la-crisis-a-la-re-siliencia-7-y-8-de-octubre-2021/>

³³ <https://hyperallergic.com/551571/moma-educator-contracts/>

en cuenta que el modelo que parece primar, por experiencias escuchadas, es la contratación directa por ciclos expositivos o incluso simplemente algunas horas, disminuyendo calidad en los procesos educativos y aumentando la precarización en la vida de los mediadores.

Aunque el sector siga enfermo (porque las muchas capas contextuales donde se ubica lo están) entre las dificultades de un sistema precario en donde no parece posible dedicar tiempo a la conversación y la visibilización de problemas, la asociatividad tiene una gran fuerza y es un camino ganado de legitimidad, representatividad y recursos. El simple esfuerzo de conversar sobre la mediación con todos los actores que rodean a este ejercicio es de vital importancia para su posicionamiento pero también para lograr procesos desde la democracia y la diversidad, como mencionan Aidar y Leyton (2019):

Una representación que realmente contribuya con la formación crítica de los públicos y su emancipación exige investigaciones continuas y diálogo permanente: del equipo educativo entre sí, con sus educandos, con los demás equipos del museo y con otros equipamientos de la sociedad. (pág. 90)

Tanto en AMECUM como en la entrevista realizada a William López³⁴ es posible leer que al tener espacios juntos logramos alianzas pero también tensiones ante una complejidad que toca muchos puntos de poder en espacios que se han construido a base de esfuerzos individuales invaluable. Sin embargo, es en la capacidad de encontrar pares que se puede escuchar la increíble trayectoria de las voces que conforman AMECUM, el potencial inmenso de proyectos realizados por cada una de ellas y las cientos de metodologías aplicadas.

Aunque el nivel de profesionalidad con el que las personas de AMECUM dirigen la asociación (aún siendo cercanas entre sí) es muy alto, el principal problema, sin duda, es el tiempo. Es complejo el perfil de las gestoras en el campo de los museos, la educación y las artes, que asumimos múltiples roles ante la imposibilidad económica y de legitimidad de dedicarnos a uno solo de ellos. AMECUM no sólo es una asociación de mediadoras. Cada una de ellas es a su vez productora, gestora, madre, creadora, docente, entre tantas otras posibilidades. Para que los procesos pasen de una generación a otra, para que las actividades no pierdan su

³⁴ Entrevista realizada en febrero de 2022 en torno a los museos universitarios y la red latinoamericana que se intentó conformar desde la Maestría de Museología y Gestión del Patrimonio. López, además, tiene experiencia en dirigir la Asociación Colombiana de Museos.

fuerza y los recursos sean gestionados necesitamos sin duda contar con el tiempo de explicar, introducir, planear y continuar.

Esto genera también la problemática, siempre presente en los espacios culturales, de tener diferentes puntos de interés y niveles de involucramiento según las situaciones personales. AMECUM es una quimera que se ha vuelto real y eso ocasiona que para algunas personas que llevan bastante tiempo dedicado a lograr su evolución el cansancio dentro del proyecto sea una realidad, a pesar de querer continuar aportando. Por otro lado, las nuevas generaciones, con toda la energía y nuevas propuestas, no necesariamente tienen el tiempo y el conocimiento interno del proceso para efectuarlas.

Estos puntos de interés y disponibilidad diversa, hace que exista una notable diferencia entre pensar a largo plazo o en modificaciones de raíz a asuntos institucionales, contrapuesto a garantizar la sostenibilidad de plazo inmediato conociendo la dificultad que esto implica. De allí entonces las preguntas claves de la gestión de la asociación ¿qué hacemos con la información que tenemos en las manos? ¿Cómo podemos mejorar garantizando tiempos y espacios para cada quién? ¿Cómo salir de la zona de confort que se ha venido creando sin perder la sostenibilidad en el proceso? A pesar de ello, la experiencia de ver una gran cantidad de personas, debatiendo sobre el funcionamiento de una asociación con el común de que todas ellas tienen un profundo cariño, creen en la causa que respalda su existencia y aman su trabajo, es la prioridad y la mayor enseñanza.

Dentro de este proceso fue posible notar que AMECUM ha tenido un trabajo continuado con varios de los agentes más importantes en educación en museos en España y muchas personas que son referentes del área a nivel mundial. Además, ha trabajado en temas diversos, actuales y muy relacionados a la acción educativa contemporánea en museos desde una perspectiva de la nueva museología. La oportunidad no sólo de conocerles sino de participar de otros procesos en Madrid, una ciudad con un altísimo movimiento cultural, me permitió ampliar referentes en cuanto a las metodologías, las diferencias entre instituciones pero también todo el terreno político y comunitario que tiene ganado latinoamérica en el trabajo de educación en museos. La colonialidad y decolonialidad vista a los ojos para reafirmar que no tenemos no sólo nada que envidiar sino mucho por enseñar.

Sólo con interactuar con la mediaTECA es posible notar que hay muchísima información sobre la educación y mediación en museos: ¿hasta cuándo repetiremos que es una nueva área sin valorar su historia? ¿cuanto más hay sistematizado, solo pensando en la gran cantidad de países que aún no están allí? ¿Cómo se ordena una biblioteca desde la mediación y como el proceso dista del archivo y la bibliotecología tradicional? La importancia de este proyecto es apropiarse de la experiencia de otras personas del campo profesional, y además convertir el proceso de disponibilizar el conocimiento en una estrategia de mediación. Por ejemplo, la asistencia al club de lectura fue por mucho una de las experiencias más sencillas y enriquecedoras de toda la práctica. El tiempo de leer, compartir abiertamente y estudiar nuestra propia práctica es necesario para construir un campo disciplinar situado.

Por último, se queda conmigo de AMECUM la forma en que están respondiendo a una sentida necesidad de archivo para dar cuenta de lo que hacen este tipo de agrupaciones por el sector y por el avance de un campo de conocimiento. El hecho de que la estructura de estas memorias dé cuenta de las metodologías y principios de trabajo es de vital importancia para registrar nuestra práctica, así como la capacidad de que la forma en que hacemos memoria y los formatos que asume demuestren la concepción general del campo, del proyecto y de sus participantes. Si no valoramos nuestras propias experiencias laborales, afectivas y relacionales en el campo ¿quién más podría hacerlo?

4. Lista de imágenes

Imagen 1, estructura de relaciones AMECUM, elaboración propia.

Imagen 2. Fotografía mediaTECA en el Centro de Residencias Artísticas (CRA) de Matadero Madrid. Imagen extraída del archivo Flickr de Matadero Madrid, 2022

Imagen 3. Fotografía registro de los apuntes del Club de Lectura Caracol, AMECUM, 2022. Imagen propia.

Imagen 4. Registro taller Hostia un Libro. Extraídas del Flickr de Matadero Madrid 2022.

Imagen 5. Registro taller Pili Álvarez. Extraídas del Flickr de Matadero Madrid, 2022.

Imagen 6. Gráfico proceso de comunicaciones realizado por Irene Samper. Extraídas de documento de trabajo AMECUM, 2022

Imagen 7. Grafía encontrada en la exploración digital del Guernica en la página web del Museo Reina Sofía.

Imagen 8. Registro fotográfico Voces Situadas #23, 2022. Imagen propia.

5. Referencias

- Acaso, M (2020) Educar para cuidar. Reflexiones sobre la educación en los museos tras la crisis de la COVID-19. Recuperado de <https://mariaacaso.es/general/educar-para-cuidar-reflexiones-sobre-la-educacion-en-los-museos-tras-la-crisis-de-la-covid-19/> (22/08/2022)
- Aidar, G. & Leyton, D. (2019). Prácticas educativas en instituciones culturales: aportes a partir de las relaciones entre públicos y museos. En *Enlaces Compartidos / Activando conversaciones sobre públicos, audiencias y comunidades culturales*, (pp. 86 a 99) Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, Argentina
- AMECUM (2020) Seguimos con el problema: la precariedad laboral de las educadoras y mediadoras culturales en el contexto del COVID-19. Recuperado de <https://amecum.es/wp-content/uploads/2020/04/SEGUIMOS-CON-EL-PROBLEMA.pdf> (22/08/2022)
- Asamblea General Extraordinaria del ICOM (Praga, 24 de agosto de 2022). Definición de museo. En <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- Maderbacher (12 de agosto de 2020) *Educación y aprendizaje en los museos, las profesiones olvidadas*. Página oficial ICOM. Recuperado de <https://icom.museum/es/news/educacion-y-aprendizaje-en-los-museos-las-profesiones-olvidadas/> (22/08/2022)
- Ribotta, E. (2021) Museos In-Ciertos. En *Museo Campus, Cultura en Red, año VI, volumen 10, diciembre 2021*. Unirio editora. (pp. 112 a 128). Recuperado de <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/CR/article/view/1416/1514> (22/08/2022)
- Rodrigo y Año (2012) Mediación y educación en museos/ centros de arte. Recuperado de <https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/mediacion-y-educacion-en-museos-centros-de-arte/> (22/08/2022)

6. Anexos

Anexo 1

Formularios planteados

Preguntas iniciales a socias: primera aplicación en junio de 2022 por google forms.

Posteriormente se propuso por la junta que sea aplicado sólo para nuevas socias.

1. Nombre y apellidos
2. Nombre del colectivo o asociación a la que perteneces (en caso de formar parte)
3. Edad
4. Código postal
5. Género con el que te identificas
6. Redes sociales o página web
7. Menciona de manera breve cuál ha sido la formación relevante que puedas vincular a tu práctica

8. ¿Cuál es tu situación laboral actual?

- | | |
|-----------------------|-----------------------------|
| - Contrato indefinido | - Beca remunerada |
| - Fijo discontinuo | - Beca sin remuneración |
| - Contrato temporal | - En situación de desempleo |
| - Funcionaria | - Estudiante |
| - Autónoma | - Otra ____ |

9. ¿Podrías mencionar el nombre de la institución, museo, etc. dónde trabajas y en caso de estar subcontratada, también el nombre de la empresa externa? Si eres autónoma, ¿podrías decir las instituciones/proyectos en los que trabajas?

10. Indica los tres proyectos más significativos en los que estés o en los que hayas trabajado

11. ¿Con cuál de estas categorías profesionales te identificas más? (puedes marcar varias opciones)

a. Educadora

b. Mediadora cultural

- c. Gestora cultural
- d. Artista o creadora
- e. Investigadora
- f. Comisaria
- g. Otro _____

12. ¿Con cuál de estas áreas sientes más afinidad o interés? (Elige entre una y tres opciones)

- a. Antropología
- b. Artes visuales
- c. Artes escénicas
- d. Comunicación
- e. Humanidades
- f. Ciencias y tecnología
- g. Gestión cultural
- h. Cultura Audiovisual
- i. Educación y pedagogía
- j. Editorial / Literatura
- k. Historia del arte
- l. Diseño
- m. Arquitectura
- n. Otras _____

13. ¿En qué contexto(s) sueles ejercer tu trabajo en torno a la educación y la mediación cultural?
(puedes marcar varias opciones)

- a. Museos
- b. Centro Cultural o de arte
- c. Centro de día / cívico
- d. Asociación cultural o colectivo
- e. ONG
- f. BIC (Bien interés cultural)
- g. Centro educativo
- h. Colectivo independiente
- i. Instituciones de salud
- j. Contextos comunitarios
- k. Otro _____

14. ¿Cuáles crees que serían las principales características del trabajo que ejerces en el campo de la mediación? (selecciona las tres principales)

- a. Enseñanza sobre un campo de conocimiento específico
- b. Activismo político, social
- c. Accesibilidad e inclusión
- d. Cooperación internacional
- e. Difusión de actividades culturales
- f. Decolonialidad, racismo y migración
- g. Feminismo
- h. Ruralidad
- i. Movimiento queer, LGTBIQ+, estudios de género
- j. Patrimonio histórico / cultural
- k. Otro _____

15. ¿El público con el que trabajas suele tener alguna característica específica? Esta puede ser en cuanto a su lugar de origen o residencia, su situación socioeconómica, su definición de género o sexualidad, grupo de edad, entre otros.

Formulario 2 - Renovación de socias / Aplicación en diciembre.

1. Cuéntanos un poco los motivos por los cuales has decidido hacerte socia de AMECUM
2. A través de qué medios conociste a AMECUM
 - Redes sociales
 - Página web
 - A través de otra persona
 - En un evento o actividad
 - Otras _____
3. ¿Has participado en actividades y/o acciones organizadas por AMECUM? Si lo has hecho, ¿puedes contarnos cuáles?
4. En el tiempo que has estado vinculada a AMECUM ¿En qué te has beneficiado? ¿Cuál ha sido el principal aporte de pertenecer a la asociación? (Puedes marcar más de una)
 - Conocer a otras socias y hacer red
 - Difundir eventos en los que he participado u organizado
 - Aumentar la asistencia a actividades sobre mediación cultural
 - Estar informada de otras actividades culturales con el boletín
 - Apoyo en un caso concreto de vinculación laboral
 - Otras _____
5. ¿Cómo valorarías la importancia e impacto de la asociación en la práctica profesional de la mediación? Según lo compartido en las asambleas, las formas en que has participado y las actividades que has conocido generadas por AMECUM, valora del 1 al 5 (siendo 1 muy poco y 5 muy alto) cada uno de estos aspectos:
 - Posicionar la mediación cultural como práctica profesional
 - Defender las condiciones laborales y materiales de las mediadoras
 - Difundir actividades de las socias en el medio cultural
 - Generar redes de trabajo en torno a la mediación cultural
 - Realizar investigación sobre la práctica profesional de la educación y mediación cultural

- Aumentar la participación en actividades de mediación cultural
 - Organizar actividades sobre mediación cultural
-
6. ¿Qué podrías aportar a la asociación en cuanto a tus conocimientos, experiencia o lugar de trabajo?
 7. ¿Querrías proponer y coordinar algún proyecto o participar de alguno de los existentes de forma más activa?
 8. Durante el tiempo que has sido socia ¿cómo ha sido hasta ahora tu experiencia con AMECUM? (siendo 1 la valoración más baja y 5 la máxima).
 9. ¿Quieres seguir siendo socia de AMECUM? (si - no)
 10. Por último, nos encantaría dejar un espacio para que conversemos más. Aquí puedes dejar preguntas, comentarios, opiniones, ideas, intereses... sobre la asociación o sobre tu trabajo en este campo.

Anexo 2

Análisis formulario para socias AMECUM, julio de 2022

Características generales socias

La mayoría de las socias está en un rango etario mayor a los 36 años, dejando abierta la pregunta por la participación en este tipo de iniciativas de las personas que se encuentran iniciando en el campo de la mediación cultural.

Edad

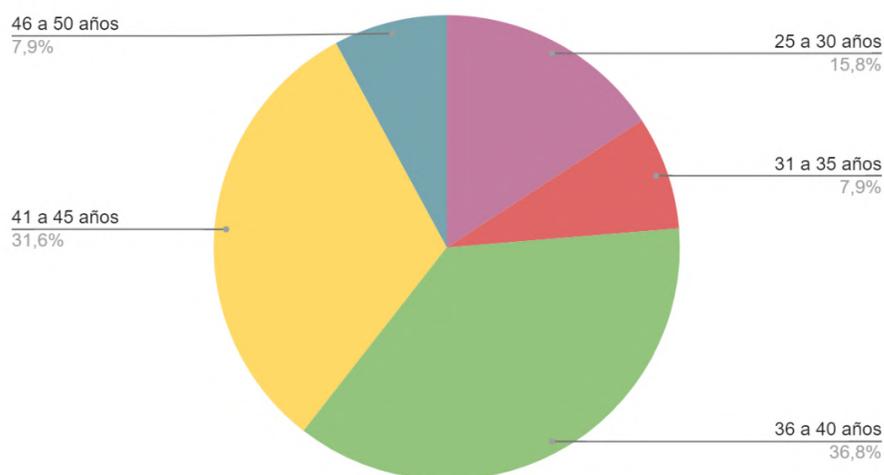


Gráfico 1. Edad de las socias AMECUM 2022, elaboración propia basada en sondeo realizado.

Por otro lado, casi el 90% se identifican como mujeres (o con el género femenino) ratificando múltiples posturas que hasta ahora ha planteado la asociación.

Género

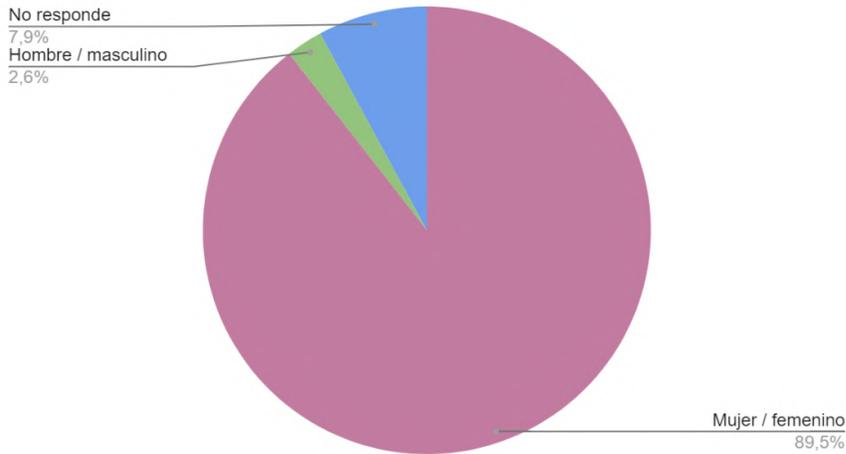


Gráfico 2. Género con el que se identifican las socias AMECUM 2022, elaboración propia basada en sondeo realizado.

La mayoría de las socias viven en Madrid dentro del límite demarcado por la M30. En un segundo nivel viven socias a los alrededores de Madrid y sólo 4 de ellas viven en otras ciudades lejanas a la capital, como se puede evidenciar en el siguiente mapa en donde se presentan estos tres niveles y el icono de cada uno equivale a los lugares donde coincide más de una socia en el mismo código postal. Sin duda esto potencia la posibilidad de AMECUM de desarrollar actividades presenciales y de enlazar proyectos territorialmente, pero también deja abierta la invitación a pensar en la periferia de la ciudad y las formas de organización que allí se dan en lo educativo.

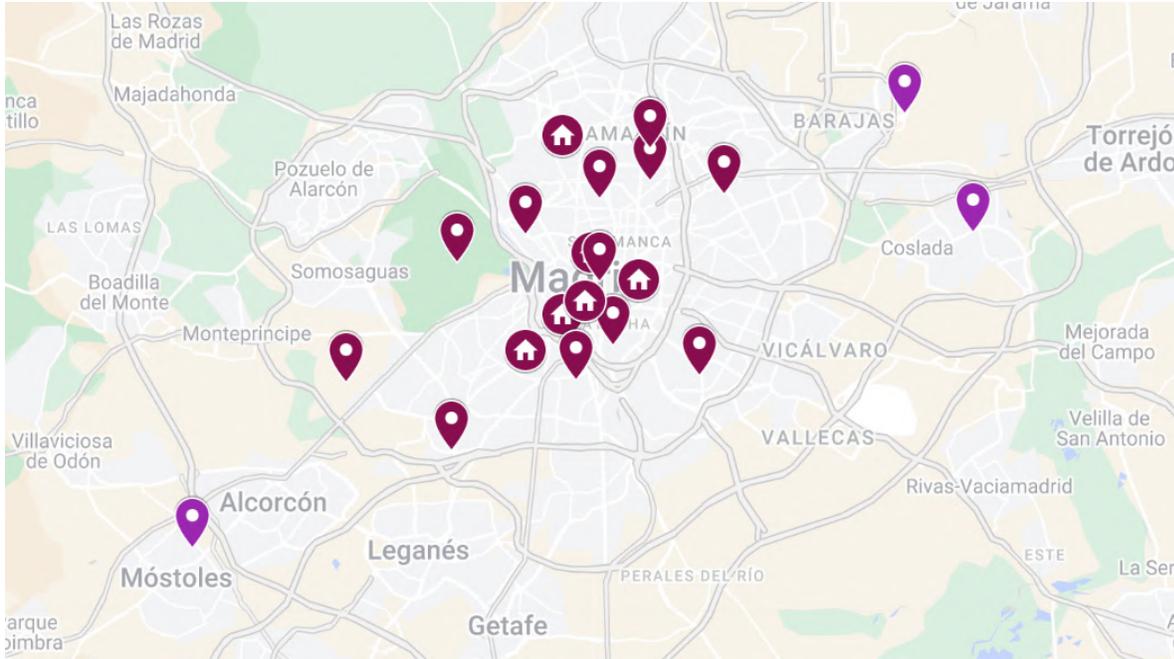


Imagen 1. Cartografía de vivienda socias AMECUM 2022, elaboración propia basada en sondeo realizado.

Aunque la mayoría de las socias registran el uso de Instagram y LinkedIn principalmente, existen algunas que no poseen redes sociales y otras que sólo indican su página web, por lo cual es vital para las comunicaciones reforzar la llegada por búsquedas a la página de AMECUM y el uso del correo electrónico.

Estudios y áreas disciplinares

La mayoría de las socias registran estudios de posgrado, muchas de ellas dentro del territorio español y en su totalidad en Europa. Aunque sólo el 27% de las socias presenta estudios en educación o mediación el 65,8% siente interés por esta área. Un alto número del total de socias tiene formación en bellas artes lo que coincide con la afinidad por las artes visuales del 55,3%.

Otros estudios que destacan son la gestión cultural (que cuenta con un interés de 34%) e historia del arte la cual, aunque es muy común sólo registra una afinidad del 23%. A pesar de ello destaca la presencia de socias que llegan a AMECUM desde áreas más distantes a estas principales formaciones como la danza, el teatro, el diseño, la comunicación, la antropología y otras humanidades, el trabajo social y comunitario, así como una afinidad por la cultura audiovisual a pesar de no registrar muchos estudios específicamente dedicados a este campo.

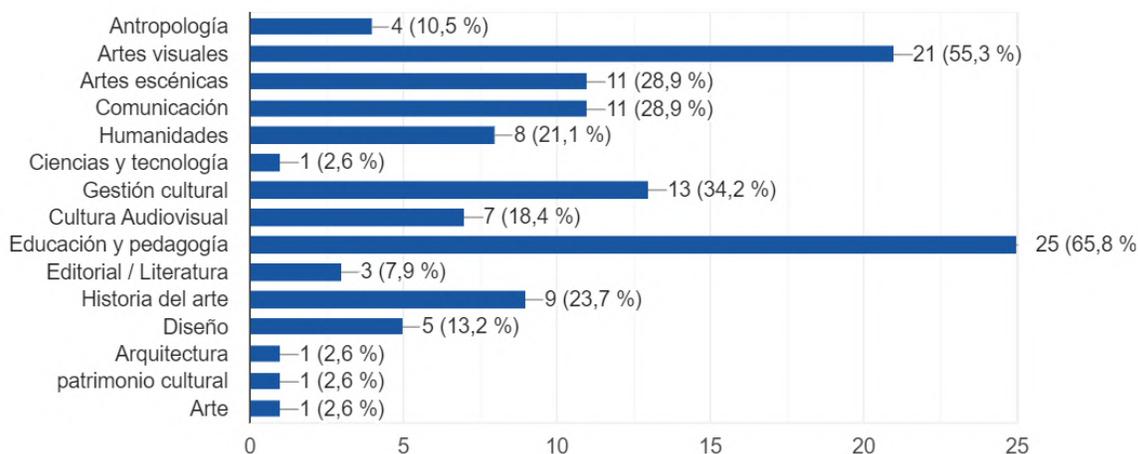


Gráfico 3. Áreas disciplinares con las que se identifican las socias de AMECUM 2022, elaboración propia basada en sondeo realizado.

Categorías profesionales

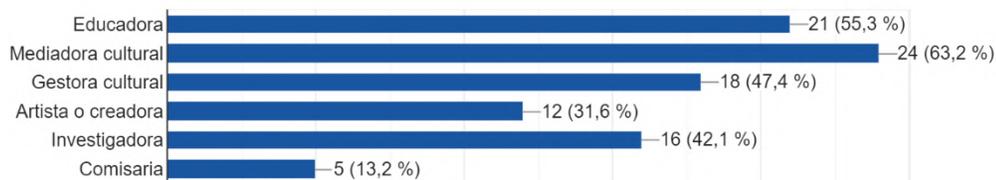


Gráfico 4. Roles con los que se identifican las socias de AMECUM 2022, elaboración propia basada en sondeo realizado.

No hay una tendencia muy fuerte frente a los roles de identificación de las participantes en la asociación. La mediación, la educación, la gestión cultural y la investigación tienen datos muy cercanos y la mayoría de las personas se consideran en más de un rol, incluso llegando a elegir cuatro opciones lo que confirma la flexibilidad de tareas y roles que asumimos en la mediación.

Dentro de la opción otras se reciben personas identificadas como antropóloga, divulgadora, diseñadora y facilitadora de procesos, editora y docente. Es muy interesante para la creación de un marco profesional más amplio la concepción de las socias como investigadoras activas de sus propias experiencias y campos, y el pensar cómo se puede sistematizar dicho material.

Redes de trabajo

Al preguntar por la pertenencia a asociaciones o colectivos resaltan los siguientes:

Colectivos en red	
La Liminal	https://www.laliminal.com/
Al Fresco-Museos Efímeros	http://alfrescomuseos.com/
Creando por Soria	https://creandoporsoria.hubside.es/
Pedagogías Invisibles	http://www.pedagogiasinvisibles.es/
Soy de la Cuesta.	https://www.soydelacuesta.org/
EMPOWER	https://empowerparents.net/
Akántaros	https://akantaros.com/
Movimiento en Red (Asociación de Profesionales de la Danza de Cantabria) y Movidas Danza (Asociación de Danza Movimiento Terapia)	https://movimientoenred.org/ y http://movidasdanza.org/
TallerEtnográfico	https://talleretnografico.com/proyecto2/
EL PÚBLICO	https://es.elpublico.org/
La Panera	http://www.lapanera.cat/

Tabla 1. Colectivos que forman parte de AMECUM 2022, elaboración propia basada en sondeo realizado.

Dentro de los proyectos destacados por las socias en su trayectoria resalta la variedad de enfoques e instituciones donde se han efectuado. Es interesante la concepción de proyecto que presentan: en varios casos implican la participación artística en muestras de alto nivel, en otros la coordinación de programas educativos o institucionales por periodos de tiempo prolongados (más similares a destacar un puesto de trabajo que un proyecto específico dentro de este) y en las demás respuestas proyectos ejecutados de forma independiente o en el marco de una institución. El enfoque interdisciplinar y la variedad de públicos destaca en los proyectos incluso más que en las respuestas específicas sobre estos temas y se permite ver el alto recorrido de las personas pertenecientes a AMECUM tanto en calidad

como en variedad de territorios (otras ciudades españolas, algunos proyectos en Latinoamérica, entre otras locaciones)

Muchas personas cuentan con dos o tres situaciones laborales paralelas, especialmente quienes se consideran autónomas (que pueden tener a su vez un contrato o estar desempleadas, en este caso en cinco de las respuestas), quienes se consideran estudiantes y quienes cuentan con una beca remunerada. Llama la atención que aún con los cambios legislativos tantas personas sigan respondiendo tener un contrato temporal.

Situación laboral

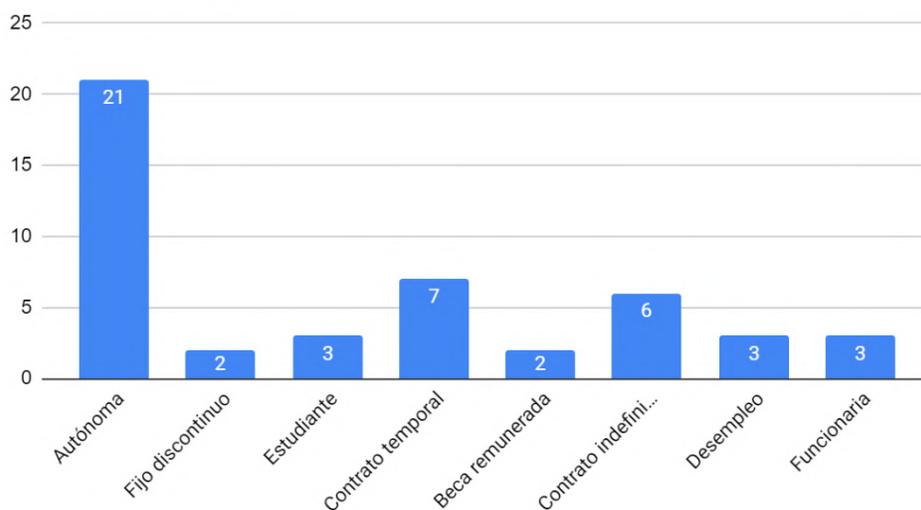


Gráfico 5. Situación laboral de las socias de AMECUM 2022, elaboración propia basada en sondeo realizado.

Los lugares donde es más común desarrollar el trabajo para las socias es en museos (60,5%), Centros culturales o de arte (57,9%) y asociaciones o colectivos (55,3%). Estos seguidos por centros educativos y contextos comunitarios (42,1%). También varias socias registran el trabajo en instituciones de salud, colectivos independientes y ONG. En situaciones específicas podemos ver el trabajo en universidades, teatros, festivales, bienes de interés cultural, centros día o cívicos y espacios públicos.

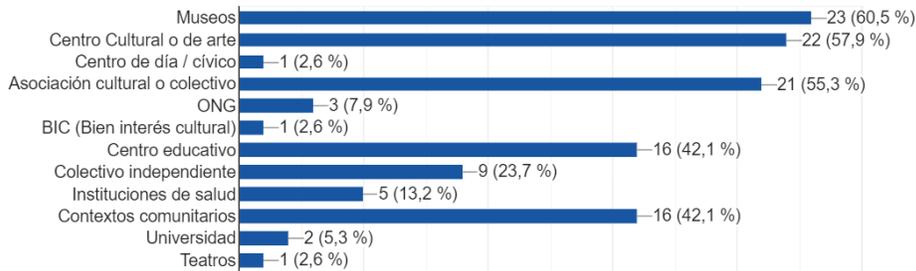


Gráfico 6. Lugares de trabajo de las socias de AMECUM 2022, elaboración propia basada en sondeo realizado.

Sobre el lugar específico se puede ver que, aunque hay personas subcontratadas no es la situación más usual (Marmacultura, Sedena, Ilunion, Eulen Art) esta sería el laborar de forma autónoma en colaboración con instituciones. Lo que sí es común es que muchas personas trabajan en diferentes espacios de forma simultánea, mostrando que sigue sin existir una estabilidad de estar dedicadas a un solo espacio, ya sea por elección o necesidad. La institución más nombrada es el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en donde un gran número de socias tienen algún tipo de vinculación. Otros centros como el Museo Thyssen-Bornemisza, el Centro Conde Duque, Centro Botín y La Panera también tienen varios procesos con las socias.

Enfoques de trabajo

Las principales características del trabajo de mediación ejercido por las socias de AMECUM son el patrimonio histórico / cultura (52,6%) y la enseñanza sobre un campo específico (47,4%), las cuales son comunes en cualquier propuesta tradicional de educación cultural. Sin embargo toman mucha fuerza enfoques de trabajo desde el feminismo (44,7%), el activismo político y social (36,8%), la accesibilidad e inclusión y la difusión de actividades culturales (34,2%).

Aunque con menos cantidad de respuestas es importante destacar que se cuenta con socias que trabajan en la ruralidad, la cooperación internacional, la decolonialidad (racismo y migración) y el movimiento queer /LGTBIQ+. En casos específicos con sólo un aporte se registra el trabajo con la consciencia corporal, mediación institucional, desarrollo de proyectos, la formación docente y la divulgación para mayores.



Gráfico 7. Enfoques de trabajo de las socias de AMECUM 2022, elaboración propia basada en sondeo realizado.

Públicos

Esto se puede ver complementado con los públicos registrados, en la mayoría de los casos diversos y sin una característica específica, variando según el proyecto. Muchos de estos sectores están definidos por edades, resaltando los niños y jóvenes en entornos escolares.

Por otro lado, varias personas registran trabajar con colectivos de público adulto, sumando que en varias ocasiones suele ser femenino.

Otros de los públicos mencionados en varias ocasiones son las poblaciones rurales, las personas con diversidad funcional cognitiva o intelectual (incluyendo pacientes en hospitales o contextos sanitarios), personas en situación de vulnerabilidad o riesgo (económica o social) y adultos mayores.

También se nombra el trabajo con personas del sector como educadores o interesados en proyectos culturales.

Como excepciones se mencionan las familias, las personas retenidas en penitenciarias, aquellas que se encuentran sin hogar y migrantes.

Perfil para web

Para ingresar a AMECUM sólo hace falta un interés por la educación y mediación cultural sin importar los caminos que cada una ha tomado para llegar allí. Nuestras socias se caracterizan por un deseo de compartir sus saberes y trabajar con otras personas en propuestas culturales ejecutadas en museos, centros culturales, organizaciones sociales y colectivos independientes en diferentes lugares de España, principalmente en Madrid. En el trabajo en la mediación cultural se mezclan perfiles de múltiples disciplinas desde las artes en sus diferentes expresiones y roles; el trabajo social y comunitario a partir de las ciencias sociales; la docencia y educación en diferentes niveles y áreas; la comunicación y el diseño desde la participación; la gestión cultural y muchos otros saberes que se encuentran en torno a la educación.

Sus conocimientos se han construido tanto desde el aprendizaje autónomo como desde la academia, siempre siendo complementados con comunidades diversas, por lo cual muchas iniciativas están vinculadas al activismo, la difusión de actividades culturales y el aprendizaje compartido.

En AMECUM podrás conocer decenas de socias y proyectos con miradas múltiples que retan las concepciones más tradicionales de campos como la historia y teoría del arte, las relaciones institucionales, la función de la cultura y el patrimonio cultural, a partir de nuevas investigaciones que buscan el diálogo con colectividades en torno a la accesibilidad, las problemáticas sociales, el feminismo, la diversidad entre muchos otros debates hacia un campo cultural más abierto y justo.

Propuesta de modificación cuestionario

Para las siguientes aplicaciones en la incorporación de las socias propongo disminuir las preguntas que están dando información muy similar y quitar la información de género que ya confirmada su masividad en esta primera aplicación no es necesaria a menos que sintamos que se ha diversificado en un futuro. Dejaría algo más similar a este esquema:

1. Correo (recolección directa del forms)
2. Nombre (abierta)
3. Rango de edad (cerrada)
4. Código postal (abierta)
5. Redes sociales o página web (en caso de no tener ninguna de las anteriores puedes indicarlo) (abierta)
6. Cuéntanos qué haces actualmente (institución en la que trabajas, colectivos o asociaciones de los que haces parte, proyectos destacados) (abierta)
7. ¿Cuál es tu situación laboral actual? (Cerrada)
8. Menciona de manera breve cuál ha sido la formación relevante que puedas vincular a tu práctica y las áreas disciplinares que más te interesan. (abierta)
9. ¿Con cuál de estas categorías profesionales te identificas más? (puedes marcar varias opciones) (Cerrada)
10. ¿En qué contexto(s) sueles ejercer tu trabajo en torno a la educación y la mediación cultural? (puedes marcar varias opciones) (Cerrada)
11. ¿Cuáles crees que serían las principales características del trabajo que ejerces en el campo de la mediación? (selecciona las tres principales)
Cerrada, agregaría las opciones de trabajo con niños y jóvenes, trabajo con personas mayores, terapia y salud, proyectos con trabajadores del área educativa y cultural (instituciones, gestores, formadores, etc.)

Lista de actores vinculados a la asociación y sus participantes

Primer nivel: aliados de mayor permanencia

Matadero - Centro de Residencias

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Fundación Daniel y Nina Carasso

La Liminal

Sala de arte joven

Consorti de Museus de la Comunitat Valenciana

Centro de Cultura Contemporánea Conde

Duque

Biblioteca y Centro de documentación Museo

Reina Sofía

Red de Mediación Artística (Chile)

Plataforma Indómita

Intermediae

CentroCentro

Tabacalera Madrid

Intransit

Idensitat

Centro Huarte

Museo del Traje

Espacio Fundación Telefónica

Tabakalera

Comunidad SOPA

ICOM - CECA

Error Pedagogía

ARCO

Asociación Valenciana de Educadores de Museos y Patrimonios (AVALEM).

Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Navarra

Plataforma de Empresas Culturales (PECCA)

Gobierno de Canarias y Canarias en red.

Museum Cemento Rezola

AMUREM (Asociación Murciana de Educadores de Museos)

Universidad de Murcia

Ayuntamiento de Málaga

Facultad de Educación, UCM

IVAMlab

Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE)

Universidad Carlos III

MECD

Círculo de Bellas Artes

Segundo nivel: Actividades constantes propias y diálogo profesional

Desmusea

Quinta del Sordo

Cultura y ciudadanía, Ministerio de Cultura y

Deporte

Universidad Complutense de Madrid

Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza -

Educación

Museo Prado - Educación

Medialab Prado

Undergorund Arqueología - Terra Levis MASAV

Pedagogías invisibles

Tercer nivel: Sedes o aliados en eventos de interés recurrentes

Centex (Valparaíso)

Formación al cuadrado

Teamlabs

Centro de Acercamiento a lo Rural

Una Más Una

Cuarto nivel: Participaciones en actividades específicas

Etopia Centro de Arte y Tecnología
Baiven
Asociación Cultural ENTRESijos
Free Wee Project
Quiosco Clandestino
Artaziak
Galaxxia

Quinto nivel: Relación a través de socias pertenecientes a AMECUM

Al Fresco-Museos Efímeros
Creando por Soria
Soy de la Cuesta
Akántaros
Movimiento en Red (Asociación de Profesionales de la Danza de Cantabria)
Movidas Danza (Asociación de Danza)
Movimiento Terapia)
TallerEtnográfico
EL PÚBLICO
La Panera
Centre del Carme Cultura Contemporània, Valencia
Fundación María José Jove, A Coruña
Azul de Acre
Dirección General de Patrimonio de la Comunidad de Madrid
Fundación La Caixa.
EMPOWER
Museo Nacional de Ciencias Naturales
Real Jardín Botánico
Museo ICO
Museo Casa Botines Gaudí de León
Museo Arqueológico de Alicante
Fundación Cultura en Vena

Plataforma online de fotografía Potential
Museo Sorolla
Grupo educativo
Fundación Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Colección BBVA
Ayuntamiento de Villarejo de Salvanes
Villarejo Educa
Ayuntamiento de Soria
Asociación MIM (Mujeres en la Industria de la Música)
DJ Mag España
Mixmag España
CaixaForum
Estudio de diseño EPS
IED Madrid
Editorial Impedimenta
Asociación de Amigos de la Feria de Libros de la Cuesta de Moyano
Centro Botín
AECID
Centro cultural de España en México
Centro cultural de España en República Dominicana
Universidad Autónoma de Madrid.
Instituto Internacional Americano
Master Permea
Master de gestión cultural de la UCM
Máster en gestión cultural de la UC3
Palacio de Festivales de Cantabria
DG Acción Cultural del Gobierno de Cantabria
CEIPs de Cantabria
Consejería de Igualdad y Mujer del Gobierno de Cantabria
UNATE (Universidad de Mayores)
Paso a 2
Escuela de Nuevas Músicas

Escuela Bululú 2120
Museo del Prado
Real Academia de España en Roma
Cía. Los sueños de Fausto
FundAction (financiación de investigación)
REACC (proyecto de Anticonvocatoria)
Sala Familia La Paz (Fundación Ronald/ Hospital
La Paz)
Red PLANEA- ARTE Y ESCUELA
COORDINADORA ESTATAL DEL VIH Y EL SIDA

Universidad de Alcalá
Habitar el Palacio
Consejería de Educación Junta de Andalucía
**Sexto nivel: Acciones pasadas con baja o
ninguna posibilidad de continuidad**
La Colectiva Errante
Ciudad lineal
Psicoetánea Psicología

Anexo 3

MEMORIA DE ACTIVIDADES AMECUM 2022

En este documento podrás encontrar un listado de los diversos procesos de los que AMECUM (Asociación de mediadoras y educadoras cultural de Madrid) ha hecho parte desde su creación en el año 2015. Están divididos en **actividades en red** con otras instituciones y **actividades propias** propuestas dentro de la asociación, categorizadas a su vez en cuatro proyectos: acción, participación, cafés-mediación y autoformaciones. Más información en <https://amecum.es/>

ACTIVIDADES EN RED

ACCIÓN

Las acciones y proyectos que desarrollamos desde AMECUM giran en torno a los principales objetivos de la asociación. A través de ellos tratamos, de forma específica o transversal, de visibilizar la mediación cultural, profesionalizar su práctica, generar conocimiento en torno a la profesión y combatir la precariedad laboral, impulsando siempre el trabajo en red a través de la colaboración con distintos agentes culturales.

Procesos asociativos

2022

Renovación estatutos AMECUM (02/2022).

asociaciones ALMAZUELA-Coordinadora española de Asociaciones de educación y mediación en cultura museos y patrimonio.

2021

Conformación de coordinadora estatal de

2018

Renovación estatutos AMECUM (02/2018).

2015

Primeros estatutos AMECUM (12/2015).

Becas, ayudas y residencias

2022

Residentes en Centro de Residencias Artísticas de Matadero Madrid.

Proyecto financiado : *Pendiente*, programa de acciones para mediadoras.

Escritura en mediación con Pili Alvarez (20 y 23/06/2022).

Escritura en mediación con Hostia un libro (24/05/2022).

Espacio físico en mediación con Fabiana Vinagre y Yuri Tuma (19/04/2022).

Espacio físico en mediación con Quiosco Clandestino y Laura Nadeszhda (1/03/2022).

Espacios de vida en mediación con Baivén (26 01/2022).

Espacios de vida en mediación con Desmusea (11/01/2022).

Reactivación y catalogación *mediaTECA*, Matadero Madrid (02 a 06/2022).

Participación en Jornadas de puertas abiertas Centro de Residencias Artísticas Matadero Madrid. (23/06/2022).

Visionado del resultado del laboratorio Escritura en mediación con Pili Álvarez (23/06/2022).

2021

Apoyo para la realización de Investigación *Rehacer y expandir la mediación cultural. Nuevas prácticas para un nuevo marco cultural*, con el apoyo de la Fundación Daniel y Nina Carasso para investigación.

Residentes invitadas de Arte-educación en Centro de Residencias Artísticas de Matadero Madrid.

Presentación de la *mediaTECA*, Matadero Madrid, (22/04/2021).

Grupo de aprendizaje vinculado a *Rehacer y Expandir la Mediación Cultural* (02 a 07/2021).

*El grupo de aprendizaje ha continuado sus procesos como proyecto autónomo a partir de noviembre de 2022 en formato online.

Participación en Jornada de puertas abiertas Centro de Residencias Artísticas Matadero Madrid (27/11/2021).

Participación en la Jornada de puertas abiertas Centro de Residencias Artísticas, Matadero Madrid. Semana ARCO 2021 (09 y 10 / 07/2021).

Participación en *Volver al encuentro*. Programa público de residencias 2020/2021. Matadero Madrid (04, 11 y 18 /06/2021).

2020

Residentes invitadas de Arte-educación en Centro de Residencias Artísticas de Matadero Madrid.

Participación en Jornada de puertas abiertas Centro de Residencias Artísticas, Matadero Madrid. Semana ARCO 2020 (28/02/2020).

Participación en Jornada de puertas abiertas Centro de Residencias Artísticas Matadero Madrid (14/11/2020).

2019

Publicaciones

2021

AMECUM (2021) Rehacer y Expandir la Mediación Cultural. Nuevas prácticas para un nuevo marco cultural 05/10/2021 (descargable en <https://amecum.es/wp-content/uploads/2021/10/AMECUM-Rehacer-Expandir-Mediacion-Cultural.pdf>).

Residentes invitadas de Arte-educación en Centro de Residencias Artísticas de Matadero Madrid.

Actividad *Nos repensamos juntas* dentro del marco Exposición final del Centro de Residencias Artísticas de Matadero / CORAZÓN PULMONES HÍGADO. Madrid (30/11/ 2019).

Participación en Open Studio 2019: *Palabras Tejidas: encuentros de Escucha y Reflexión*, acompañado por Paula Mateo López. Centro de Residencias Artísticas, Madrid (29/06/2019).

Acción de *Bienvenida* al Centro de Residencias Artísticas de Matadero, Madrid (06/04/2019).

2016

Obtención Beca CreaQuinta de Emprendimiento, espacio de coworking. Quinta del Sordo, Madrid (12 /2016 a 03/2017).

VAA (2021) [CORAZÓN PULMONES HÍGADO](#), Andrea Pacheco y Monica Hoff y Centro de Residencias Artísticas.

2020

AMECUM (2020) Informe sobre la situación laboral de las educadoras y mediadoras en tiempos del COVID-19. Madrid (descargable en <https://amecum.es/wp-content/uploads/2020/0>

5/Informe-CUESTIONARIO-LABORAL-COVID.pdf)

2019

Pedagogías Invisibles y Fundación Daniel y Nina Carasso (2019). *FOTO FIJA. Situación de la Mediación Cultural en el Estado español*.

Madrid (descargable en

<https://www.fondationcarasso.org/es/arte-ciudadano/foto-fija-situacion-de-la-mediacion-cultural-en-el-estado-espanol-2018-2019/>).

VV.AA (2017) *Ni arte ni educación. Una experiencia en la que lo pedagógico vertebra lo artístico*, una obra colectiva en la que se refleja

la experiencia de la exposición *Ni arte ni educación*, Catarata (descargable en <https://www.mataderomadrid.org/sites/default/files/v2/prensa/d/1/ni-arte-ni-educacion.pdf>).

2016

¡Cómo ser mediadora y no morir en el intento! (2016) Blog Educa-Thyssen. Disponible en <https://amecum.es/portfolio/blog-educathyssen>

PARTICIPACIÓN

La participación en jornadas, encuentros o cursos organizados por otros agentes culturales es una de las actividades fundamentales de AMECUM.

Asistimos y organizamos diversos foros para incluir, reforzar y fortalecer la voz de la mediación cultural en ámbitos como el académico o el institucional, así como para colaborar con sus impulsores y crecer tejiendo redes desde lo colectivo.

Colaboración con instituciones

2022

Participación como jurado en *Cultura Resident*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana (05 y 10/2022).

Comisariado en Programa de mediación *Casi libros*. Departamento de documentación y biblioteca del MNCARS (01 a 12 / 2022).

Convenio de colaboración con Comunidad de Madrid para la realización de una investigación evaluativa sobre la mediación en Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid (2022 - 2024).

Convenio de prácticas con la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Estudiante en prácticas: Andrea Ospina Santamaría (05 y 06/2022).

2021

Participación como jurado en *Cultura Resident*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana (03/2021).

Convenio de prácticas con el Máster Online de Gestión Cultural e Innovación Social de la Universidad Complutense de Madrid - Estudiante en prácticas: Celina Pololi (05/05/2021 - 05/10/2021).

Participación en Laboratorio Pantono. Taller: *mediaTECA - sesión en torno a la mediación cultural y sus estrategias de trabajo*. Centro de Cultura Contemporánea Condadoque, Madrid (13/04/2021).

2020

mediaTECA, proyecto expositivo para la exposición *Del todo imposible*, comisariada por Christian Fernandez Mirón en Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid Septiembre-Noviembre 2020.

Grupo de Lectura en torno a la *mediaTECA* en el marco de la exposición.

*En 2022 el Grupo de Lectura Caracol continúa con una reunión mensual que se realiza en el Centro de Residencias Artísticas de Matadero.

2019

Participación en el *Programa LIT*. Sesión *La facilitación de la innovación y el aprendizaje en la cultura*. Teamlabs, Madrid (12/06/2019).

Participación como jurado en *Tangent*. *Convocatoria para proyectos de mediación*

cultural. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana (02/2019).

Participación en *Escuela Perturbable*. Diseño y ejecución de Taller. Departamento de Educación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (06/02/2019).

2018

Coordinación de [Mapa participativo de proyectos](#) sobre cultura y educación elaborado durante el IV Encuentro Cultura y Ciudadanía, Madrid (03 y 04/10/2018).

2017

Coordinación de [Acción de Borde](#), *Encuentro sobre prácticas de mediación artística y cultural*, organizado con el CENTEX (Centro de Extensión del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes). Valparaíso, Chile (22 a 24/08/2017).

Docencia

2021

Docencia en Máster Online de Gestión Cultural e Innovación Social de la Universidad Complutense de Madrid. Sesión: *Gestión y mediación líquidas: pasos comunicantes* (07/05/2021).

2020

Docencia en la Maestría en Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador. Asignatura Comunicación y mediación cultural con la

charla *La mediación cultural desde el asociacionismo* (24/10/2020).

2019

Taller en Curso Tandem. Curso de autogestión en el arte para artistas y gestores culturales. Quinta del Sordo. Madrid. (18 al 25/10/2019).

2017

Conversatorio con alumnos del Máster Universitario en Educación Artística en Instituciones Sociales y Culturales. Matadero Madrid (23/11/2017).

Diseño y desarrollo del curso *Educación y Mediación en Museos*, encargado por Formación al² (12/2017).

Colaboración 3ª Edición del curso de Mediación Cultural de Plataforma/C, coordinado por Entresijos (05/2017).

Congresos y seminarios

Fecha	Nombre del evento	Organiza	Ciudad y país	Participación
14/10/2021	Cultura y Ciudadanía. <i>Mesa de proyectos: Desprecarización / Bien esencial / (Re)localización - Proximidad / Desaprendizaje – Reaprendizaje. Presentación Rehacer y Expandir la mediación cultural.</i>	Tabakalera - Ministerio de cultura	San Sebastián, España	Mesa de proyectos
12/09/2021	SOPA 21 Congreso Internacional de socialización del patrimonio en el medio rural. <i>NOS QUEDAMOS!!!</i> [procesos de resistencia cultural frente a la despoblación].	Underground Arqueología - Terra Levis MASAV	Sierras de Ávila y Valle de Amblés, España	Mesa redonda y desarrollo de taller
17/05/2021	I Encuentro ICOM-CECA España: El futuro de los museos. Recuperar y reimaginar	ICOM - CECA	Online	Mesa redonda

	tejiendo redes / IV Seminario Internacional Educación y Museos. Mesa redonda La necesidad de profesionalizar la educación en los museos.			
18/02/2021	Encuentros en la web de ICOM España / 1. Educación	ICOM	Online	Mesa redonda
30/06/2020	Ciclo digital de conversatorios " Mediación cultural y educación de museos en tiempos de COVID-19 "	Error Pedagogía	Online (Perú)	Mesa redonda
28/02/2020	V Encuentro profesional sobre Arte + Educación: Tiempo de Trabajo	Pedagogías Invisibles, ARCO 2020.	Madrid, España	Desarrollo de Taller
22 al 23/11/2019	Encuentro Arte + Territorios + Pedagogías del Contexto	La Colectiva Errante	Cáceres, España	Mesa redonda y desarrollo de Taller
14/09/2019	I Encuentro de Asociaciones de Mediación Educativa	Asociación Valenciana de Educadores de Museos y Patrimonios (AVALEM). Las Naves, Centre d'Innovació	Valencia, España	Mesa redonda
28/05/2019	VI Encuentros Gestionar Cultura en Navarra.	Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Navarra	Pamplona, España	Desarrollo del Taller

14 y 15/03/2019	Conecta: II Conferencia SmARTplaces sobre audiencias y mediación en Zaragoza.	Etopia Centro de Arte y Tecnología	Zaragoza, España	Mesa redonda
05 a 07/03/2019	III Jornadas Cultura, Marca y Territorio de Santander.	Plataforma de Empresas Culturales (PECCA)	Santander, España	Desarrollo de taller
01/03/2019	V Encuentro profesional sobre Arte + Educación: Red Iberoamericana Pedagogías Empáticas	Pedagogías Invisibles	Madrid, España	Participación
29/11/2018	III Campus Canario de Cultura: cultura, educación y mediación	Gobierno de Canarias y Canarias en red.	Las Palmas de Gran Canaria	Mesa redonda
22/11/2018	Encuentro La Mediación Cultural en el Museo. Nuevos procesos, nuevos retos Ponencia <i>Educación y mediación. El cuerpo y el texto del museo</i>	Museum Cemento Rezola	San Sebastián, España	Ponencia
28 y 29/06/2018	III Seminario Internacional Educación y Museos. Acción Cultural: Mediación y Democracia Cultural Mesa redonda: <i>Buenas Prácticas de Acción Cultura</i>	AMUREM (Asociación Murciana de Educadores de Museos), Universidad de Murcia	Murcia, España	Mesa redonda
10 y 11/05/2018	Encuentro Internacional de Mediación y Educación Cultural Mesa redonda <i>La mediación cultural y sus aspectos profesionales</i>	Ayuntamiento de Málaga, Fundación Picasso, Museo Ruso de San	Málaga, España	Mesa redonda

		Petersburgo, Centre Pompidou de Málaga, Factoría Cultural y AMEC.Sur		
19/04/2018	Formación del profesorado, coordinada por Marta García Cano y Noemí Ávila. Mesa redonda <i>Estrategias de acercamiento entre la institución cultural y la Institución Educativa</i>	Facultad de Educación, Universidad Complutense de Madrid	Madrid, España	Mesa redonda
27/03/2018	III RESSÒ. Encuentro sobre educación y mediación en museos. Mesa redonda <i>¿Hablamos de mediación?</i>	IVAMlab	Valencia, España	Mesa redonda
23/02/2018	IV Encuentro profesional en arte+educación: Escuelas en Museos, organizado por Pedagogías Invisibles.	ARCO 2018	Madrid, España	Participación
21/10/2017	Mesa redonda: La Autogestión en el Arte	Quinta del Sordo	Madrid, España	Mesa redonda
04/10/2017	Congreso Patrimonio cultural y Turismo: equilibrio y sostenibilidad. Ponencia <i>La Mediación cultural como instrumento de sostenibilidad</i>	Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE) y Universidad Carlos III	Madrid, España	Ponencia
28 y 29/09/2017	III Encuentro de Cultura y Ciudadanía: Acceso, Acción Mesa redonda <i>Mediación/Intercambio de</i>	MECD	Madrid, España	Mesa redonda

	<i>saberes</i>			
30/09/2017	Jornadas sobre la situación laboral de la mediación cultural	AMECUM	Madrid, España	Coordinación y organización
14 al 16/06/2017	Encuentro Educación, museos y comunidad Taller Código de buenas prácticas	Pedagogías invisibles, Museo de Historia y Antropología	La Laguna, España	Desarrollo de taller
20/04/2017	Jornada Transforma, Desafíos y posibilidades de las residencias de artistas Mesa de trabajo: Las condiciones de trabajo de artistas y educadores	Departamento de Educación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,	Madrid, España	Coordinación de mesa de trabajo
27/03/2017	Jornada profesional de Mediación Cultural en Cataluña. Buenas prácticas en las instituciones culturales	pedagogías invisibles	El Cogul (Lleida)	Desarrollo de taller
24/02/2017	III Encuentro profesional en arte+educación. Exponer la educación	ARCO 2017	Madrid, España	Participación
26 y 27/01/2017	Pública 2017, Encuentros internacionales de Gestión Cultural. Mesa redonda: La mediación cultural, una herramienta social para el desarrollo del arte y la ciudadanía	Círculo de Bellas Artes	Madrid, España	Mesa redonda
24/06/2016	I Encuentro de Mediación Cultural	AVALEM	Las Naves, Valencia,	Participación

			España	
26/02/2016	III Encuentro profesional en arte+educación. No Vacancy	ARCO 2016, Pedagogías Invisibles	Madrid, España	Participación
Diciembre 2015	Encuentro en exposición Ni Arte ni Educación Matadero Madrid	AVALEM (Asociación Valenciana de Educadores de Museos) y Pedagogías Invisibles	Madrid, España	Coordinación

ACTIVIDADES PROPIAS

CAFÉS-MEDIACIÓN

Los Cafés-Mediación son diálogos informales, itinerantes y abiertos sobre cuestiones y prácticas relacionadas con la mediación cultural que tienen como objetivo fortalecer las redes de conocimiento y acción. Se suele realizar un encuentro mensual entre profesionales para debatir conocimientos y experiencias en torno a distintos temas relacionados con nuestra profesión. Hasta la fecha hemos realizado XV Cafés-Mediación que han tenido lugar en distintos espacios.

2020

Tras la elaboración del informe de la situación laboral de las educadoras y mediadoras en tiempos del COVID-19, surgió la necesidad de completar esa cartografía incorporando las voces de aquellas personas que puedan compartir sus impresiones desde su posición de responsabilidad dentro de las áreas de

educación y mediación de las instituciones. En este sentido nació el proyecto *"Un café con..."*, una serie de conversaciones a modo de encuentro de café virtual, a través del formato de entrevistas.

[Un café con Ana Moreno Rebordinos](#), coordinadora General de Educación del Museo del Prado (10/06/2020).

Un café con Rufino Ferreras, jefa de Educación del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (9/07/2020).

Un café con María Acaso, jefa del Área de Educación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (30/12/2020).

2019

XXV Café-Mediación Termo Café A la Fresca en el CAR, en colaboración con Centro de Acercamiento a lo Rural. Centro de Acercamiento a lo Rural, Madrid (22/05/2019).

XXIV Café-Mediación La gestión de la Mediación Cultural, en colaboración con Una Más Una. Sala El Águila, Madrid (21/02/2019).

2018

XXIII Café mediación Mapeado, en colaboración con Quinta del Sordo, Cubo Verde Pedagogías Invisibles. Quinta del Sordo, Madrid (19/12/2018).

XXII Café Educadoras dentro y fuera ¿cómo conocernos? en colaboración con Marta Garcia Cano, profesora de la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid. Facultad de educación UCM, Madrid (28/11/2018).

XX Café - Café Asociativo, en colaboración con Asociación Entresijos. Espacio THEREDOOM, Madrid (24/10/2018).

La experiencia chilena de Acción de Borde, en colaboración con Valentina Menz, de Red de

Mediación Artística (Chile). Espacio privado. Madrid (20/06/2018).

XIX Termo-Café Visita a la exposición Crecemos por momentos, en colaboración con Plataforma Indómita. CentroCentro, Madrid (16/05/2018).

El asociacionismo en la cultura, en colaboración con MAV (Mujeres en las artes visuales). Quinta del Sordo, Madrid (11/04/2018).

La cultura de la proximidad, en colaboración con Intermediae y Matadero-Madrid. Varios espacios de Matadero-Madrid (15/02/2018).

2017

XVI Termo Café Visita a la Exposición Máquinas de vivir. Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios, en colaboración con Ana Folguera e Inés Aparicio. CentroCentro Cibeles, Madrid (13/12/2017).

Visita a la exposición Cambio de Rumbo con TABACALERA/EDUCA, en colaboración con Jaime y Manuela y el equipo de mediación formado por Elba Díaz, Anna Katarina Martin, Sara Martín y Clara Moreno. Tabacalera Promoción del arte, Madrid (14/11/2017).

¿Cómo definimos la Mediación Cultural? en colaboración con Aula Intransit. Museo del Traje (05/10/2017).

Acción de Borde, en colaboración con el Área de Mediación de Centex y Red de Mediación Artística. Casa Plan, Valparaiso, Chile (23/08/2017).

XII termo Café Visita a la exposición El porvenir de la revuelta, en colaboración con Sara Martín Terceño. Centro Cultural Conde Duque, Madrid (20/07/2017).

La mediación en contextos híbridos en colaboración con Swinton & Grant y Free Wee Project. Swinton & Grant, Madrid (29/06/2017).

Termo Café Visita a Apuntes para una psiquiatría destructiva, Sala de Arte Joven, Madrid (21/05/2017).

La mediación como activadora social. En colaboración con Experimenta Distrito. Medialab Prado, Madrid (27/04/2017).

La mediación en contextos expositivos. Visita a XXVII Edición Circuitos de Artes Plásticas 2016. Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, Madrid (02/03/2017).

La mediación en espacios creativos, en colaboración con agentes culturales de los distritos de Ciudad Lineal, San Blas, Moratalaz y Hortaleza Atelier Solar, Madrid (30/03/2017).

AUTOFORMACIONES

Las Autoformaciones son actividades monográficas para el intercambio de conocimiento en las que las socias comparten experiencias profesionales con el objetivo de fomentar el aprendizaje en red y la consolidación de estrategias y metodologías de trabajo. Se basan en la formación entre pares en torno a la práctica de la mediación cultural con el objetivo de generar red.

2021

Ciclo de 5 autoformaciones mensuales forma parte del proyecto de investigación de *Rehacer y expandir la mediación cultural. Nuevas prácticas para un nuevo marco cultural*; una

VI Café Mediación Propósitos 2017. Quinta del Sordo, Madrid (19/01/2017).

2016

La mediación como conflicto, en colaboración con Psicoetánea Psicología. Función lenguaje, Madrid (01/12/2016).

Innovación y emprendimiento en la mediación cultural, en colaboración con la Quinta del Sordo. Quinta del Sordo, Madrid (27/10/2016).

¿Es la mediación cultural una práctica creadora? en colaboración con el equipo de mediación de Medialab-Prado, Medialab-Prado, Madrid (29/09/2016).

¿Por qué mediadorAs? Café El Imparcial (16/05/2016).

Mediación y accesibilidad. Café Barbieri, Madrid (26/05/2016).

investigación-acción colaborativa desarrollada por AMECUM y apoyada por la Fundación Daniel y Nina Carasso.

Autoformación #5 Vivir de la mediación. En colaboración con el

equipo de GALAXXIA y Antonia Santolaya. CRA, Madrid (6/ 07/2021).

Autoformación #4 Rehacer y expandir la mediación de forma situada, en colaboración con el equipo de Idensitat y Centro Huarte, experiencia en proyecto Who Cares?. Matadero, Madrid (15/ 06 / 2021).

Autoformación #3 Rehacer y Expandir la Mediación Cultural. Nuevos formatos para nuevas prácticas de mediación cultural, en colaboración con Desmusea. CRA, Madrid (18/05/2021).

Autoformación #2 Rehacer y Expandir la Mediación Cultural. El cuerpo en mediación: la distancia íntima, en colaboración con Aitana Cordero. Online (06/04/2021).

Autoformación #1 Rehacer y Expandir la Mediación Cultural. Accesibilidad 360º, en colaboración con Artaziak. CRA, Madrid (06/03/2021).

2019

“El cuerpo como archivo”. La mediación a través de la observación y la memoria física, a cargo de Ana Folguera. Centro de Residencias Artísticas, Matadero Madrid (10/04/2019).

2018

“Escribir(nos) en sala. El cuaderno de bitácora”, a cargo de Christian Fernández Mirón, Patricia Raijenstein, Ana Folguera, Inés Aparicio, Sara Martín Terceño, Bea Martins y Yolanda Riquelme. Centro de Residencias Artísticas, Matadero Madrid (11/06/2018).

“Visita a la exposición Lección de arte”, a cargo de EducaThyssen. Museo Thyssen Bornemisza, Madrid (12/01/2018)

2017

“Mediación y procesos creativos: la escucha”. Intransit-Museo del Traje, Madrid (06/10/2017).

“Talleres Nexos” a cargo de Pedagogías Invisibles. Espacio Fundación Telefónica, Madrid (01/06/2017).

2016

“La mediación en Mumo” (musée Mobile), a cargo de Jara Blanco y Christian Fernández Mirón. Quinta del Sordo, Madrid (15/12/2016).

“Entretejiendo la ciudad”. Recuperación de la memoria femenina del barrio de Pacífico, a cargo del colectivo La Liminal. Varios espacios, Madrid (20/10/2016).

Anexo 4

Base de datos mediaTECA AMECUM

Al ser la mediaTECA un proyecto que va cambiando y creciendo constantemente, y que aún se encuentra en proceso de apertura a público, se comparte en el siguiente [link](#) los libros que se encontraban registrados hasta el 22 de agosto de 2022. Para información actualizada contactar a mediateca@amecum.es

<https://drive.google.com/file/d/1FympGwSbqKt7bWmaSTKeqwhp3eoh1EvU/view?usp=sharing>

Anexo 5

Diagnóstico web AMECUM (10 de mayo de 2021)

Realizando una revisión de la página web de AMECUM encuentro que el contenido es bastante completo: da cuenta de qué es la asociación, las formas de vinculación (sea como socia o para seguir el proceso que realizan) y un histórico de los proyectos realizados. Por otro lado, es una página navegable, donde la mayoría de links se encuentran en funcionamiento, actualizada y con facilidad para ser comprendida.

Como sugerencias, en la página inicial propongo modificar la frase que da apertura a la web, teniendo en cuenta que es compleja para la relación tan inicial con el trabajo de AMECUM. Considero que sería más concluyente al disponerla en otro apartado, como al final de NOSOTRAS, a modo de cierre. Si se desea que quede en esta primera página sugiero que la anteceda un contenido muy breve del significado de la sigla AMECUM (que no se encuentra en esta sección inicial) y una descripción muy breve, podría ser tipo fórmula que articule algunos principios de la asociación o algunas acciones, por ejemplo:

*Asociación de Mediadoras y Educadoras Culturales de Madrid
Redes + Profesionalización + Investigación*

Por otra parte, la sección que considero más interesante es la de la pestaña NOSOTRAS. Creo que la información que este espacio es de vital importancia y no todas las personas que ingresan a la página pulsan sobre el título del menú desplegable, sino sobre las opciones que contiene en sus pestañas inferiores. Tal vez se podría linkear esa pestaña al inicio, en el título propuesto anteriormente.

Pensando en que la pestaña Socias en Nosotras arroja un error, sería interesante disponer, así sea temporal, una nota de cuántas socias son en total en la asociación, tal vez un breve perfil general de ellas:

La asociación se conforma por profesionales que han dedicado su trabajo a la educación y mediación en diferentes tipos de instituciones culturales como museos y centros culturales, así como actuando como investigadoras y gestoras independientes en diferentes comunidades de España pero principalmente en Madrid)

Este perfil será reforzado con el rastreo de información que se realizará a las socias. Allí de nuevo se podría enfatizar en la información de cómo hacerte socia en versión resumida o un título que lleve en

forma de link a la última sección que tiene esos datos. Otro de los botones que no está en funcionamiento es el link de #estoyenetiopia, en la sección Redes de mediación.

Considero que una buena opción sería dejar los estatutos descargables fuera de la pestaña desplegable, porque es una información muy específica para quien busca datos legales de AMECUM y ya está contenida en la sección de NOSOTRAS. Como opción, no lo pondría tan directo al PDF sino con una descripción breve:

En esta sección podrás encontrar los estatutos escritos en el año 2018 por la junta directiva de AMECUM que son la base para el trabajo de la asociación y gracias a los cuales es considerada una figura legal. Estos se actualizan cada cierto tiempo de forma dialogada en las asambleas de socias. Puedes descargarlos aquí

Pasando a la sección de recursos, más que sugerencia me gustaría anotar una percepción: por alguna razón los títulos de publicaciones, audiovisual, etc. que están en morado no me invitan a hacer click. A primera vista creí que simplemente aún no se había subido el material, luego comprendí que si presionaba cada uno se abría. Tal vez poner encuestralas todas aquí... o ubicarlas en un menú de imágenes que me den más la idea de botón puede hacer que sea más directa esa invitación. En *audios* es un poco confuso el banner de M21 radio porque al salir completo a la página web no se entiende si es un proyecto general de AMECUM o cual es la relación.

Por último, en contactenos reforzaría las redes sociales y el newsletter como parte de una invitación:

¿Quieres más información sobre AMECUM? También puedes encontrarnos en...

Aprovecharía que tienen un material fotográfico muy variado y de muchas actividades para poner algo de registro en otra pestaña, puede ser en asociate o en contactenos (tipo la galería inicial), para que se vea más confiable la información, como un seguro a que es un página de una agrupación real. Considero que un excelente proceso sería la visibilización de datos, proyectos o cualquier información sobre las socias. Ya sean perfiles, proyectos destacados mes a mes, datos estadísticos generales (en qué tipo de institución trabaja la mayoría por ejemplo) o cualquier otro dato de interés, creo que sin duda las personas que componen AMECUM tienen tanta potencia que contar de sus procesos es interesante, político y diverso. Proyectos como la mediaTECA son de una importante fuerza para la asociación desde las personas externas incluso a Madrid.

Anexo 6

Reflexión formaciones AMECUM - Sala Arte Joven

El proceso de la Sala Arte Joven implica la entrega de un grupo de mediadores (que se va de la institución) a un nuevo equipo que recibe este cargo laboral. Para un verdadero empalme se realiza un proceso de aprendizaje teniendo en cuenta que ya se traen experiencias sistematizadas y formas de trabajo estudiadas que son útiles a quienes ingresan. Más allá de este contexto micro, es un espacio que busca aportar a la investigación de nuestra práctica y generar una línea propia de trabajo, comprendida como mucho más que un servicio. Para ser reconocida por los demás miembros del equipo como una acción de utilidad en sus propuestas (curadores, artistas y administrativos), la formación de pares dentro de esta institución asume como reto y compromiso una puesta en valor de la mediación.

Las formaciones se definieron en conjunto en una reunión previa para saber de qué forma abordar el proceso y qué temas serían prioritarios en él. En un primer encuentro se realizan una serie de indicaciones, consejos y contextos sobre el trabajo en la sala y sus espacios, así como una explicación de las formas de registro que se han utilizado, dejando como pendiente enviar algunas reflexiones y preguntas sobre el trabajo allí. En un segundo encuentro, de forma más bidireccional y basada en la información recolectada, se proponen estrategias de trabajo y se resuelven dudas puntuales de índole administrativo.

La Sala Arte Joven

Inicialmente se realiza una contextualización de la Sala Arte Joven y los lugares que la componen. Con más de 35 años abierta, esta sala hace parte de los espacios expositivos de la Comunidad de Madrid (al igual el CA2M, Alcalá 31, entre otros) con un funcionamiento público cuyos recursos vienen de la recolección de impuestos y el presupuesto gubernamental (eliminando la concepción de que son servicios gratuito), una comprensión necesaria para situar su movimiento que no se da de forma aislada, y que además, dentro de la escena contemporánea de Madrid, tiene una lógica específica para muchos artistas como puente para acceder a otras posibilidades profesionales y experimentar. Entre cambios de nombres y de objetivos, la sala siempre ha estado en relación con los jóvenes, incluso cuando en los 70 u 80 tuvo un uso específico por la Falange Española.

Sobre los contenidos, la sala es un cubo blanco, sin colección permanente, pero muy viva gracias a los ciclos expositivos que cambian cada 3 meses. La identidad del lugar se basa en convocatorias cuyos criterios de participación no son netamente curatoriales, sino que tienen una fuerte relación con la

ciudad de Madrid (sea de procedencia o de vivienda) y está focalizada en menores de 35 años (comisaries y artistas). En la convocatoria Circuitos de Artes Plásticas la comunidad elige un comisarie (especialista del mundo del arte contemporáneo que puede ser mayor de 35 años) quien es parte del jurado que selecciona 10 artistas para dar un panorama de obras inéditas de la generación. En Se busca comisario, se eligen proyectos curatoriales para programar durante seis meses y en la convocatoria Primera Fase se apoya la producción de muestras individuales (con el patrocinio de DKV Seguros) en donde no se tienen visitas dinamizadas sino talleres de familias por rangos de edad.

Estas personas muestran lo que está sucediendo, con temáticas que no buscan necesariamente cumplir con el gusto del público o con una justificación institucional. Dentro de los retos de la sala se encuentra entonces que los contenidos expuestos suelen tener lenguajes contemporáneos muy específicos, pero a su vez este panorama es una oportunidad para la experimentación, la investigación multidisciplinar y la integración de diferentes circuitos.

De estos procesos quedan algunos materiales disponibles para trabajar desde la mediación como mapas y catálogos antiguos (tanto para llevar como para consultar) contando con algunos que incluyen programaciones didácticas; y equipos como altavoces bluetooth, pegatinas, material de papelería, tarjetones, entre otros más específicos que se utilizaron en actividades pasadas, creando un stock diverso. Hoy, para permanecer con algo físico, se siguen las premisas del folleto que ha reemplazando la idea de catálogo.

El espacio tiene diferentes cicatrices de los procesos que han sucedido: desde marcas en su infraestructura de los procesos de producción expositiva, hasta intervenciones que se han vuelto permanentes como la modificación en la forma de nombrar el baño o los confetis que ocasionalmente arroja el aire acondicionado posterior a dos muestras realizadas. Aunque el mobiliario expositivo se ha modificado anteriormente para los proyectos, en los últimos 10 años ha dejado de cambiar su infraestructura, siendo una sala que se suele ver similar físicamente.

A pesar de eso las formaciones tienen una fuerte base en el espacio, donde se vuelve principal transitar en las curiosidades de la sala, recorrer los lugares menos frecuentados y pensar en el disfrute del lugar. Por ejemplo, el uso del recuerdo, de la anécdota y de las actividades cotidianas en las exploraciones de los espacios no expositivos ayuda a una vinculación con el mundo del arte, desde sus secretos, sus espacios no visitables y los humanos que allí habitan (dónde se come, dónde se guardan los elementos personales, donde están los depósitos, etc.) incluso sin tener un espacio de depósito de colección. El tamaño de la sala y la libertad que presenta hace factible que se siga un histórico de lo que allí ha sucedido y un recorrido inusual. El ventanal de la sala, por ejemplo, es una apertura entre la ciudad, el clima y quienes visitan el espacio. Las divisiones del lugar invitan a acciones diferentes como la escucha,

la lectura, la conversación, el juego, entre otras; e incluso el panel translúcido de las escaleras puede dar cabida a dinámicas específicas de activación.

Visitas dinamizadas en la Sala Arte Joven

Pensar otro tipo de interacciones con la sala fuera de la muestra hace que interpelemos la posibilidad de que las acciones del público salgan de los marcos de lo que hemos planeado. A partir de allí se analiza la relación con las obras (más allá de la lectura contextual del discurso del artista) tensionando restricciones como el “no tocar” que puede ser asumido como cuidado mutuo por el trabajo y el cuerpo en lugar de la sensación de prohibición. El pensar nuestras huellas, tangibles e intangibles al interactuar con las obras, así como las posibilidades de experimentarlas más allá del contenido (como se mueven por nuestro paso, cómo se ven desde otros ángulos, etc), da pie a conversar sobre las metodologías posibles dentro de cada sesión.

Sobre las visitas dinamizadas, inicialmente solo se realizaban si estaban dentro del presupuesto y conceptualización del proyecto curatorial, pero desde 2016 se establecen como programación de la sala, demostrando la importancia de conversar con la institución de forma constante. El formato es de 90 minutos, a un público de mínimo 10 y máximo 18 personas³⁵. Tanto el equipo anterior como el actual se componen de tres mediadores que dan visitas individuales o en duplas organizándose internamente según su disponibilidad horaria e intereses, procurando equilibrar el número de visitas entre sí, teniendo en cuenta que la institución deja un número máximo por exposición. Estas profesionales sólo se encuentran en el espacio expositivo en los horarios donde se tienen recorridos pactados, por lo que el número de visitas se plantea como una restricción o posibilidad importante en cada caso. Por ejemplo, para innovar en estrategias, puede ser complejo teniendo cada mediadora sólo 2 o 3 visitas por ciclo expositivo. De igual manera, procesos tan simples como cambiar el lugar de inicio o permitirse como profesional alternar entre una metodología segura y una experimental puede enriquecer el aprendizaje en cada una de ellas.

El reto está en conformar un laboratorio de mediación que plantee estrategias más allá de lo dialógico: Herramientas como el cuerpo y el movimiento, las descripciones, el aprovechamiento de las posibilidades que ya están incluyendo las exposiciones (nuevos formatos, obras no convencionales, arte relacional, etc.) y el juego para todas las edades (desde la acción, contenidos y formas) son puertas abiertas para hablar de metodologías dentro del trabajo de la mediación.

³⁵Cuando son más de 15 asistentes se trabaja como un grupo doble en el cual se cobra el trabajo de dos mediadoras

En las visitas, a pesar de tener temas generales y algunos vinculados a las exposiciones, es posible tomar una posición profesional y una especialización en cuanto al desarrollo de la práctica y su investigación, apropiarse del proceso como aporte a la carrera y a la disciplina de la mediación dentro de la Comunidad de Madrid. Sólo el hecho de hablar durante las actividades de la mediación en sí misma, del grupo de trabajo y de cómo se genera este espacio ya es importante para poner en valor la práctica y generar conocimiento en los públicos.

Un primer detonante para abordar las metodologías es la mentalidad joven que tiene la sala la cual permite el humor, la sonrisa, lo extraño, desde la empatía y el acompañamiento que da seguridad a públicos que no están acostumbrados a este tipo de manifestaciones. Este punto de enunciación, que da mayor libertad a la mediación, es necesario para la sala teniendo en cuenta que requiere ir más allá de lo clásico, un lugar de experimentación, aprendizaje y pruebas. Un camino aconsejado es el de mostrarse vulnerable: las personas suelen reaccionar bien y hacerse cómplices de ese momento de inseguridad por intentar cosas nuevas cuando la persona que las dirige demuestra que también está aprendiendo y poniéndose a sí mismo a prueba.

Sobre los públicos, las visitas se realizan a grupos que lo solicitan, algunos de forma independiente, otros por contacto previo con la institución o con personas que trabajan en ella (sea permanente o en las exposiciones específicas). La capacidad de adaptarse a la idiosincrasia de cada grupo, realizando una selección de temas que interpelen y se amoldan a esta, es necesaria para respetar que cada visita es tan distinta como lo son quienes participan. Es por ello que aunque no debería corresponder al mediador el conseguir los públicos, es importante el contacto de personas diferentes que logren diversificar los asistentes de las visitas dinamizadas.

El equipo de mediación anterior comenta algunos procesos iniciados previamente que seguirán pidiendo visitas como un grupo de mediación extendida con una docente de historia del arte en La Sierra y un grupo de crianza y arte abierto a familias de diferentes tipos con niños de 4 a 6 años, dando como resultado visitas de 20 personas aproximadamente. También propone la importancia de conformar grupos heterogéneos (como los de personas cercanas), movilizar las alianzas de otros proyectos e invitar a los asistentes que llegan a la sala como visita ocasional. Otras opciones a explorar son los centros culturales cercanos y las personas de los barrios, teniendo en cuenta que hay poca afluencia de jóvenes y colegios. Por otro lado, se hablaba de la importancia de proponer siempre una visita inicial para comisarías, artistas y personas de la institución, o de no ser posible procurar su compañía de incógnito en otras sesiones.

Dentro de los tips de logística se indica la importancia de contactar los grupos con una fecha cerrada y horarios determinados, los cuales deben ser monitoreados durante la sesión cuidando que cada parte,

desde la introducción hasta las conclusiones, puedan tomar el tiempo necesario. Se menciona la importancia del acercamiento previo (una llamada o una charla antes de ingresar) como gesto de hospitalidad, diagnóstico del grupo (temas, intereses, necesidades de accesibilidad, etc.), solicitud de materiales o parámetros a tener en cuenta, un primer contacto que además puede funcionar como confirmación de la asistencia.

Posteriormente la introducción como sección que condiciona toda la visita, donde los primeros 5 minutos desde lo lúdico y lo gracioso podrán conectar con la experiencia. En este espacio se habla de la sala, del nombre de la muestra, se presenta al equipo y el rol de AMECUM en el proceso, se describe en pocas palabras qué es la mediación contemporánea y se hace la advertencia de que no se verá toda la exposición. Es importante durante la planeación de la visita ser conscientes de cuáles son las obras que tendrán más énfasis y cómo tener un equilibrio en el recorrido que incluya las diferentes personas y propuestas participantes, ya que aunque no se abarcan todas en la mediación, si debe existir un respeto por la diversidad presente en la sala. Por último, en las conclusiones de la visita se da un momento para asentar los aprendizajes e interactuar en torno a los resultados si se ha venido haciendo alguna actividad.

Durante la visita se recomienda recordar y compartir la primera experiencia que se tuvo en la exposición. Es importante tener en cuenta que los temas tratados en la sala son contemporáneos, por consiguiente es necesaria la contextualización de las conexiones entre los discursos del presente, los del arte y la mediación. La técnica y el lenguaje suele ser el punto débil del público al acercarse a las muestras, por la falta de costumbre a nuevas experimentaciones en materiales y a los conceptos que allí se utilizan (instalación, comisario, etc.). Hilar lo anecdótico con los materiales, relacionar las obras con las ideas que conocen previamente (como el arte clásico) y situar los debates asumiendo la historia como anclaje (especialmente para las personas mayores), facilita el ingreso a las prácticas artísticas contemporáneas.

Algunos tips importantes funcionan al situar la visita según el tipo de grupo que participa de ella. En muchos casos la timidez o el desinterés hace necesario llevarles a sus temas de confort. Ejemplos de esto son como los jóvenes se centran constantemente en el móvil y requieren de ir a la anécdota, a lo personal y a la colaboración activa constante; mientras que para las personas mayores puede ser más complejo responder preguntas que les hacen sentir vulnerables en cuanto a su conocimiento (la idea de “no nos han educado para esto”), necesitando fomentar el respeto con lo desconocido.

Incluso se han presentado casos de agresividad por sentir una falsa exigencia de gusto por parte del mediador, en donde es esencial el cuidado hacia uno mismo, gestionando las resistencias y los posibles

sabotajes de las personas presentes. La mediación es la cara visible no sólo de la institución sino además del vínculo con los artistas y el arte contemporáneo en este caso.

A partir de anécdotas con diferentes públicos y momentos de conflicto se reafirma el tema de la autodefensa de los mediadores en visitas o situaciones en donde se vulnera al personal, pasando los límites de respeto de cualquier espacio. Es un tema importante para nuestro quehacer pensar en la resistencia del público, la cual puede generar la necesidad de tomar distancia y, en ocasiones, replantear la mediación, especialmente cuando se hace necesario determinar la autoridad del mediador en el espacio e incluso reforzar con la idea del respaldo institucional. Siempre es importante priorizar que no conocemos totalmente el contexto y la vida de la persona que se encuentra con nosotros, ni las razones que las llevan a no participar o incomodar nuestro trabajo. Abordar desde el respeto, el humor y la libertad estas diferencias puede permitir que algunos asistentes (que no han tenido esta posibilidad) encuentren un lugar seguro en la actividad, incluso cuando algunas veces se hace necesario tomar decisiones radicales y pasar de ciertos debates que no nutren la experiencia.

Cuestiones como el feminismo, temas decoloniales o las posturas políticas, así como las obras que se alejan de la materialidad más conservadora pueden ofender otras posiciones encontradas en las personas asistentes, especialmente entre grupos homogéneos, por lo que es necesario preguntarse a sí mismo y a los demás ¿merece la pena hacer esto (pelear, irrespetar, etc.) aquí? ¿Es necesario en este lugar? ¿Qué autoridad tengo para juzgar lo que hacen otras personas?. Pequeñas estrategias como cambiar de sitio y de tema en el momento del conflicto, e incluso cortar las conversaciones que se están tornando irrespetuosas como medida preventiva pueden ser de utilidad, así como recordar siempre que el espacio de mediación no es un lugar donde se intenta convencer a las demás personas en tendencias de gusto, sino que permite la diferencia desde el respeto por el trabajo allí presente (tanto del artista como de quien media). Para fomentar la empatía por las experiencias de cada uno se puede utilizar la reiteración de las preguntas y comentarios, no intentando modificar ese pensamiento, sino evidenciando lo que están diciendo (muchas veces las personas no son conscientes de sus propias posiciones de odio).

Esta también es una manera de cuidar las demás personas que están en el grupo en las ocasiones donde una sola se está tomando la palabra y el protagonismo para impedir el desarrollo de la actividad o utilizar todo el tiempo disponible para posicionar discursos que se consideran inadecuados. Para esto se puede recurrir a la apertura de las conversaciones a otras personas del grupo (¿pensáis todos lo mismo?), generar otro tipo de preguntas que ayuden a retomar puntos vitales y poner en valor lo que ya hemos logrado hasta el momento (por ejemplo, rescatar que ya hemos conversado cierto tiempo gracias a la presencia de una obra o visibilizar la capacidad del arte para generar debate). Otros consejos mencionados son resaltar que el discurso parte desde el artista (no desde el mediador) y

reiterar sus posturas conceptuales para crear o generar preguntas ingenuas, sin ánimo de juzgar, que hacen cuestionamientos tácitos y específicos sin necesidad de ahondar en un tema (por ejemplo, al hablar sobre la migración desde una postura xenófoba, dejar al aire la pregunta ¿pero personas de España también han migrado en la historia, no?)

Para todo esto es muy importante ser conscientes de las cosas que nos están ofendiendo, sólo de esa forma será posible generar una contención y una herramienta. Así mismo reafirmar la libertad de que no es necesario hacer activismo y pedagogía todo el tiempo, en varios puntos (según el esfuerzo, tiempo y energía necesaria y disponible) se hace válido retomar otros ritmos que dicta el momento, los cuales pueden ser más clásicos o verticales, sin caer en la incongruencia con los principios de respeto que asumimos como mediadores.

Otro de los temas importantes tratados en las primeras sesiones fue el del archivo y sistematización de las experiencias de mediación a partir de la imagen, el audio y el texto, una forma de aportar a la disciplina de la mediación al crear una forma para compartir, evaluar y retroalimentar posteriormente.

Para ello, se plantean tres documentos: Primero, el work in progress, un banco de recursos, notas y bocetos que se nutre constantemente. Su uso es de cara a las primeras mediaciones añadiendo la información general de la muestra (contenidos, artistas, obras, relaciones expandidas, etc), los enlaces de interés, las secciones de la visita con lluvias de ideas al respecto y preguntas necesarias para los artistas o curadores. Este primer borrador da fuerza al segundo documento, la bitácora, principal herramienta de experimentación, registro y desarrollo colectivo. En ella se comentan los datos reales de las visitas ejecutadas (número de visitas, responsables, fechas) y en cada una, notas de su realización diferenciando la interacción con cada obra, visitantes pactados y cuántos de ellos asistieron, perfil del público y quién realizó la solicitud con sus datos. Por último, como único documento externo está la memoria, en donde se registra ya de forma organizada y clara la metodología utilizada en las visitas dinamizadas, el punto desde el que se asume el proceso, un recorrido por la interacción del público con las piezas seleccionadas y unas conclusiones generales a las que se suma el registro audiovisual.

Al ser documentos colectivos se maneja un pequeño manual de estilo en donde códigos importantes (como los nombres de los artistas o los espacios), se escriben de la misma forma facilitando la navegación por el documento. También resaltar los fragmentos importantes en negrita para agilizar la revisión y poco a poco, al avanzar en los ciclos expositivos, ya será más claro qué es lo que interesa recolectar y dónde están las prioridades de la escritura. Para facilitar la escritura de la memoria el equipo anterior realizaba un índice de obras donde cada quien asume ciertas piezas. Con cada una se copia y pega las secciones de información donde fue nombrada en la bitácora y el work in progress, para así consolidar cómo fue la interacción del público con la pieza de forma transversal a todas las

visitas. Posteriormente en una revisión de los demás miembros del equipo se complementa y se generan textos colectivos de inicio y cierre. Es importante tener en cuenta que al no ser un catálogo de la exposición el foco está en explicar la mediación y no la obra, que puede incluso ser representada con una fotografía.

Para ello es necesario confiar en la intuición y recoger lo más importante después de la visita (con la información aún reciente), seleccionando las ideas, fragmentos y opiniones más relevantes. De no tener tiempo de escribir, se recomienda grabar un audio puede ayudar a retomar la información después. Para que estos documentos internos tengan una verdadera utilidad es vital que sean comentados y utilizados por todo el equipo; es precisamente esa retroalimentación la que permite que se hagan conscientemente y de forma constante, porque serán la base para un material final que fortalezca nuestra práctica. Aunque la memoria se envía a la institución, las comisarías y artistas, es también una constancia de nuestro trabajo, así que, si las situaciones no permiten trabajarla como deseamos, es mejor que sea imperfecta a dejar inexistente el soporte de nuestro quehacer.

Concluyendo este tema se aborda la documentación fotográfica como parte de la memoria de trabajo, las redes sociales y el archivo de las actividades realizadas, enfatizando en los permisos de uso de imagen o las tomas donde se vean planos a detalle o personas de espalda (evitando el uso de rostros). Se aconseja no concluir siempre en los planos generales que serían recurrentes en todas las visitas, por el contrario es más enriquecedor mostrar encuadres cercanos de las actividades para evidenciar cuáles fueron realmente las metodologías específicas. Por otro lado, ese mismo registro puede incluso tener un uso como herramienta metodológica como los relatos visuales, y también variar de técnicas (como lo gráfico o lo audiovisual).

Es importante destacar que en las formaciones se hace evidente que para tener una mejor práctica profesional no sólo es necesaria una base sólida discursiva y el manejo del público, sino también estrategias para abordar los temas de los tiempos de trabajo, los aspectos administrativos y la distinción entre lo laboral y lo personal. Por ejemplo, son pocas veces abordadas en los encuentros profesionales las preocupaciones sobre la facturación de las visitas, los procesos de pagos institucionales, la relación con los impuestos y las necesidades como personas naturales ante estas situaciones de las cuales siempre ha existido un bajo conocimiento en el sector artístico. Este dato además puede permitir la organización coherente del trabajo previo, pensando el tiempo invertido en relación a los pagos y la cantidad de visitas por muestra, ¿cuánto tiempo se requiere previamente en la planeación, la convocatoria de públicos y la asistencia a otro tipo de espacios (inauguraciones, ruedas de prensa, charlas con artistas, entre otros)? La división de trabajo pensando en los ingresos de todo el equipo y en aliviar a quienes menos se implicarán en una u otra exposición nutre la posibilidad de conciliar la mediación con otros procesos profesionales o personales, además de la claridad en ciertas

normas con la institución como que si una visita no se anula con 24 horas previas o si asisten menos personas de las esperadas será cobrada de la misma manera y no se recupera posteriormente.

Frente a la precarización de la mediación, la falta de espacios de diálogo profesional, la poca articulación de nuestros procesos con quienes los hacen previamente y los grandes problemas que siguen existiendo en los espacios artísticos (como la falta de diversidad de quienes en ellos exponen, la falta de personal y de público, entre otros), la posibilidad de estar en la sala, interactuando con las obras, el espacio y una comunidad es de gran importancia. Habitar la incertidumbre, cambiar la perspectiva y permitir un trabajo personal agradable, interesante, con un equipo sólido, ideas comunes y una motivación por el lugar, es un camino para que estos procesos tengan sentido, sean más livianos y permitan mayor crecimiento profesional (tanto individual como del campo disciplinar mismo).

Hoy en día es necesario tener clara cuál es la demanda de este tipo de espacios para crecer en el número de visitas dadas y aumentar los presupuestos para estas prácticas. Para ello se requiere que la mediación aparezca permanentemente en los espacios públicos (prensa, encuentros, presentaciones institucionales, inauguraciones, textos de sala, catálogo, web) como un posicionamiento político de la profesión. Esto sólo es posible estableciendo una comunicación constante para conocer a fondo la postura de las demás personas que trabajan en la institución frente a las prácticas de mediación, teniendo en cuenta que son quienes gestionan otros espacios prioritarios en la planeación de las muestras. Son precisamente estos encuentros los que permiten el desarrollo de las dinámicas de mediación: sin el diálogo sincero, horizontal y abierto entre los diferentes roles las visitas dinamizadas se siguen asumiendo como un trabajo que sirve a la curaduría, no que la acompaña a un mismo nivel.

Como conclusión, quedan abiertas preguntas como las formas en que estos públicos evalúan y retroalimentan la experiencia, ya sea desde la Comunidad de Madrid, desde las mediadoras o desde la dirección del espacio expositivo. Sin duda el ejercicio grupal de crear una experiencia positiva y amena entre las mediadoras, sumado a la libertad de la sala, permite investigar desde la interdisciplinariedad, vincular diferentes proyectos personales y experimentar estrategias y herramientas con públicos diversos para lograr conectar con intereses de colectivos diferentes.