

MANIFIESTO

EL MUSEO: UN SER Y HACER COLECTIVO

por Loreley Calahorrano y Damián Mena

INDICE

1. El Museo y la Museología Tradicional	8
2. La Nueva Museología	15
3. Comunidad	22
4. Museo Comunitario	28
5. Mediación Comunitaria	43
6. Tres Apuntes Sobre la Relación entre Museo y Ciudad	52
<i>Referencias</i>	76

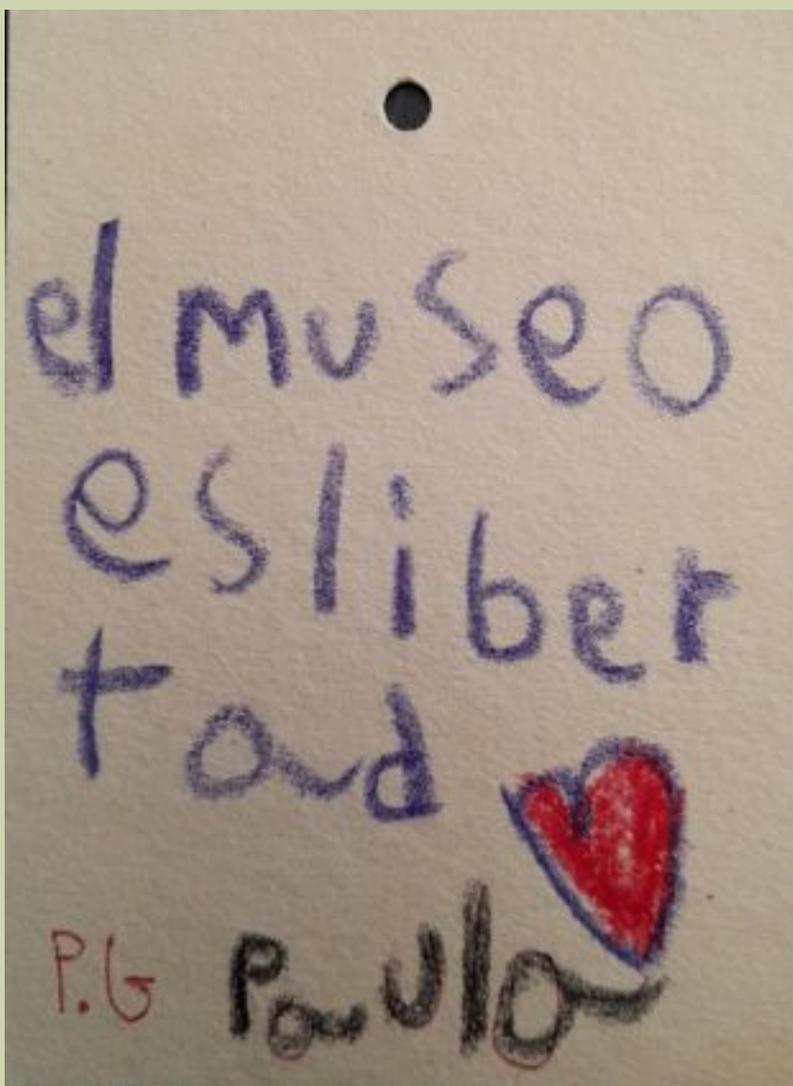


Figura 1.

"El museo es libertad"¹

- Paula

¹ Respuestas de visitantes de la Sala Comunitaria "La Estación" en el marco de los 10 años de Mediación Comunitaria en torno a las preguntas:

- ¿Cómo abrir camino con más preguntas que certezas?
- ¿Cómo (re)mediamos los conflictos?

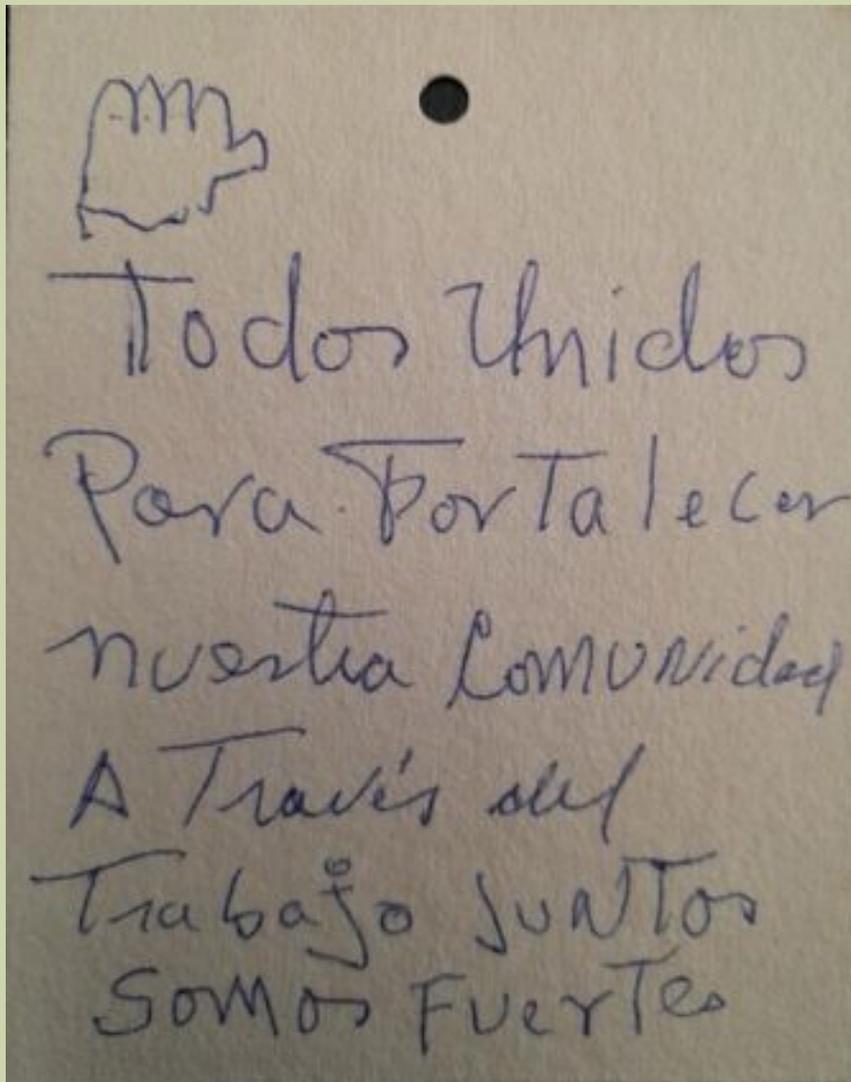


Figura 2.

“Todos unidos para fortalecer nuestra comunidad a través del trabajo. Juntos somos fuertes”

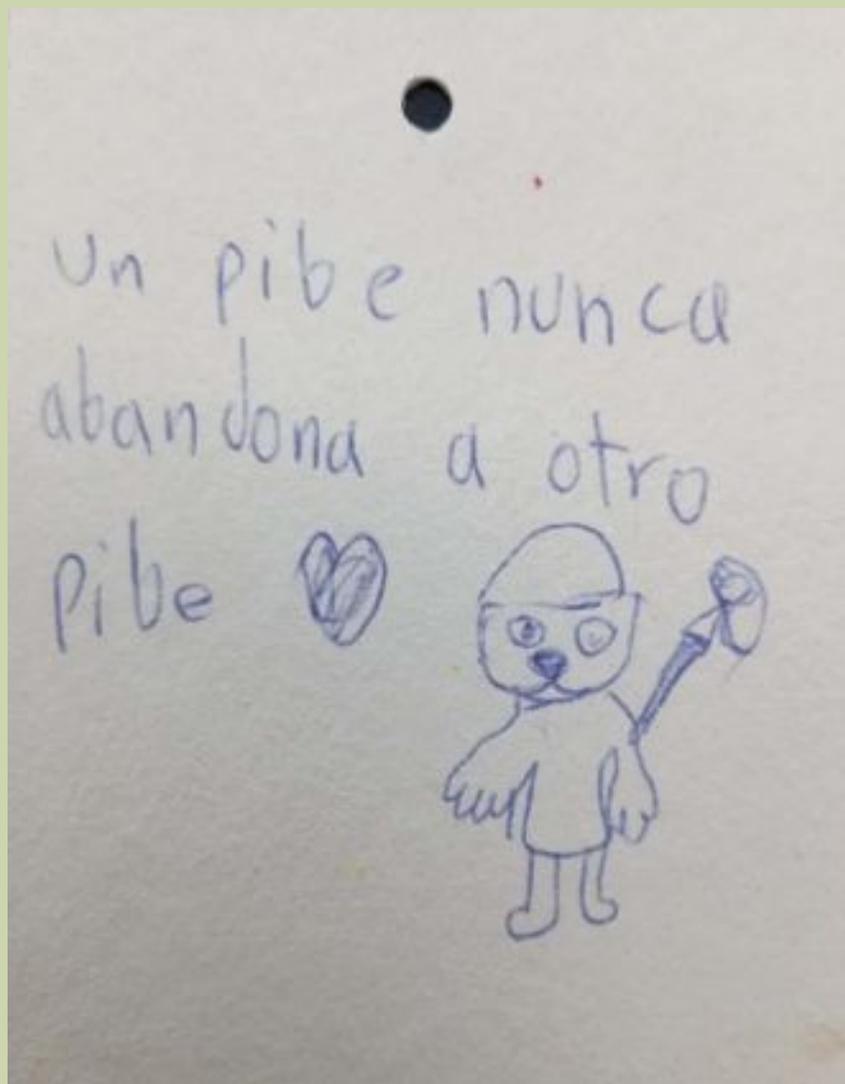


Figura 3.

"Un pibe nunca abandona a otro pibe"

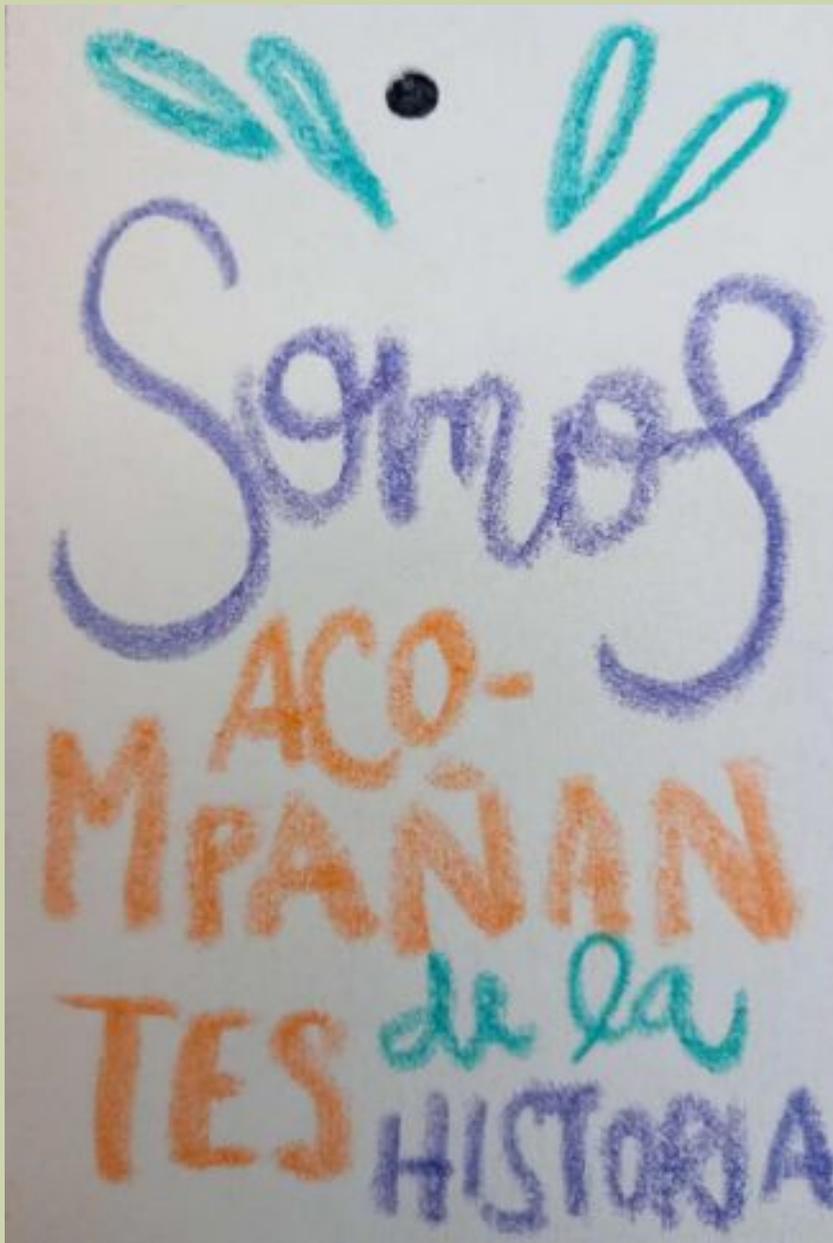


Figura 4.

“Somos acompañantes de la Historia”

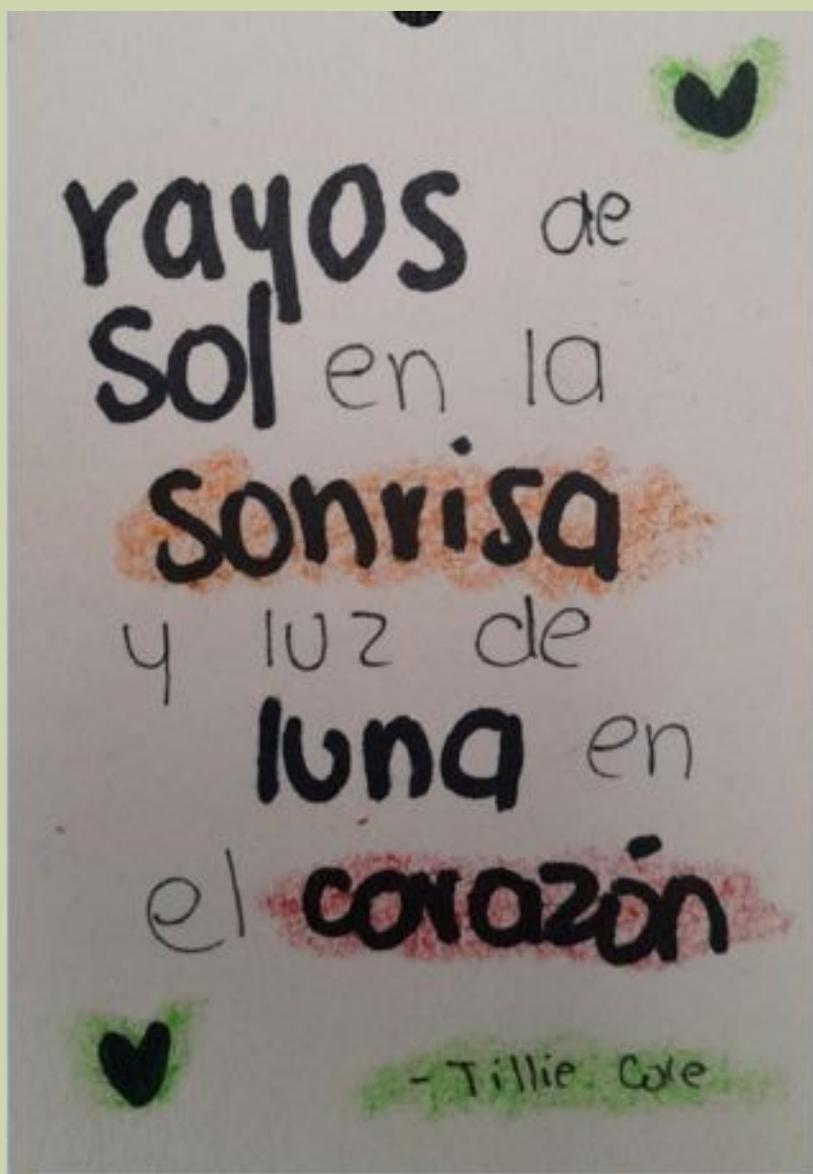


Figura 5.

"Rayos de sol en la sonrisa y luz de luna en el corazón"

- Tillie Core

1. El Museo y la Museología Tradicional

El museo tradicionalmente se ha pensado como un espacio de exposición en el que se guardan celosamente los bienes más preciados de una comunidad, como un lugar donde se exponen las muestras más importantes —según ciertos círculos— sobre un tema en particular.

El museo clásico se yergue como un sitio ajeno a la participación y co-construcción humana, donde recorrer los pasillos de las galerías en las cuales se colocan cuidadosamente las piezas, se siente igual que un ritual en el que se camina lentamente, en silencio, siempre atentos a los movimientos, casi como si se diera pasos sobre cáscaras de huevo, temiendo en cualquier momento hacer un movimiento o algún ruido indebido que perturbe la admiración sobre las piezas presentadas.

Andar por un museo tiene, además, el estricto límite de poder ver, pero no tocar, esto para evitar correr el riesgo de echar a perder un pedazo de historia, aunque muchas veces esa pieza ni siquiera represente algo para quienes la ven y más bien transmita la sensación de ser una figura inerte, fría y sin ningún contexto con el cual identificarse o reconocerse.

Los museos tradicionales se han construido históricamente dentro de grandes edificios que se distribuyen de forma perfecta para reflejar la grandeza y valor de sus contenidos. Al ingresar a

sus instalaciones y empezar el recorrido se percibe la clara sensación de ser sólo un visitante solitario, de no pertenecer y tener muy presente que la estancia en el lugar tiene un límite de tiempo.

Los guías en los museos también tienen un papel fundamental en la experiencia museal. Estas personas —como bien lo describe su nombre— guían el recorrido por el museo y se presentan como portavoces de “la verdad” que retratan las piezas expuestas. Por eso, la escucha atenta es clave para poder acceder a aquel conocimiento oficial y, por tanto verdadero, que se esconde detrás de cada pintura, escultura o herramienta expuesta en las salas del museo.

Esta clase de museos, y la museología que se desprende de estos, se relaciona de forma más clara con el periodo renacentista; aunque la historia de los museos puede remontarse a la sociedad griega, para los cuales la palabra *museum* —del griego *museion*— tenía como significado “lugar dedicado a las Musas”, refiriéndose a las nueve hijas de Zeus, quienes eran protectoras del arte y el conocimiento (Hernández, 2006). La biblioteca de Alejandría es uno de los ejemplos más conocidos de los museos griegos y su interés por el conocimiento.

En el Antiguo Oriente, los tesoros artísticos se crearon a través de los botines de guerra que luego eran expuestos en los templos

como muestra de las victorias en batalla y de las oraciones de los fieles que habían proclamado buenos augurios (Hernández, 2006).

Pero es en la época renacentista donde se piensa en el museo como un monumento y “un verdadero instrumento y soporte de la memoria” (Hernández, 2006: 18). El museo se entiende aquí como una institución donde se guardan colecciones de objetos, sean estos de carácter artístico o científico que poseen gran valor cultural y son adquiridos con el fin de ser estudiados y expuestos ante el público.

Hacia el siglo XVI y XVII, el museo y el coleccionismo integran una variedad de categorías que permiten comprender el abanico cultural e intelectual de la Europa moderna, en la cual naturaleza y colección perfilan el estilo del museo europeo que, además, se presenta como una categoría mental en la que el museo es un lugar “completo y cerrado en sí mismo, imposible de ser penetrado” (Hernández, 2006: 25), es decir, se trataba de museos y colecciones privadas accesibles para reducidos círculos de élite e intelectuales hombres, siendo ellos los únicos capaces de estudiar y reconocer el valor de la historia, el arte y la ciencia que se encapsulaba en esos pétreos edificios, pues no sólo eran espacios signados por la clase sino también por el género. El coleccionismo, en definitiva, era un lugar y actividad exclusivamente masculina (Hernández, 2006).

Toda esa exclusividad e inaccesibilidad se mantienen hasta 1683, cuando se presenta el primer museo abierto al público: el Ashmolean Museum de Oxford. Sin embargo, este cambio todavía no arremete contra la cuestión de clase y el acceso a diferentes formas de tratar el museo.

Así mismo, la museología tradicional que se desarrolló en el entorno de los museos clásicos y sus tendencias elitistas fue una que se relacionó directamente con la museografía, en cuanto al trabajo más práctico sobre los museos. La museología desde los tiempos griegos se entiende como la “ciencia del museo” (Hernández, 2006), y el proceso de constitución de esta ciencia, su objeto de estudio y su metodología han ido evolucionando hasta lo que hoy se conoce como Nueva Museología, corriente que se explicará más adelante.

Pero de vuelta con la museología tradicional, su aproximación historicista y positivista puso el centro en la potencialización de las funciones del museo en sí mismas, siendo estas las de adquirir, conservar e investigar las piezas. Hernández (2006) la describe como una museología formalista que resalta el papel del museólogo y el conservador, dejando en un papel marginal a los visitantes. Se podría decir, entonces, que la museología tradicional era una de carácter museocentrista, ya que en su forma

profundamente descriptiva y materialista, olvidaba por completo el elemento social de la vida museal.

En resumen, “[l]a museología tradicional consideraba al museo como un fin en sí mismo y, en consecuencia, tendía siempre a proteger las obras como la tarea primordial que tenía encomendada por la sociedad” (Hernández, 2006: 157). Esta descripción nos permite abrir el paraguas sobre los límites y fallas de la museología tradicional que han traído consigo críticas y nuevas posibilidades de pensar el museo y la sociedad que convive con él.

La museología tradicional y las críticas que se desarrollan hacia ella, parten de comprender las lógicas de poder que se estructuran primero en América Latina, luego en Europa y, finalmente, alrededor del mundo, armando una nueva forma de ordenamiento y control de la sociedad, que parte de los elementos más intersubjetivos como la cultura, hasta los más tangibles como la división del trabajo. Este patrón de poder necesariamente debe ser explicado a través de conceptos como colonialidad del poder, eurocentrismo y dominación.

Quijano en su teoría sobre la colonialidad del poder² desarrolla también la colonialidad del saber, signada por una nueva identidad geocultural: Europa Occidental, de la cual se desprende el concepto de eurocentrismo. Todos estos elementos se integran para explicar la intersubjetividad eurocéntrica que se construye en la modernidad, a partir de la colonización de América Latina, donde se categorizan las culturas por superiores e inferiores con ayuda del racismo, permitiendo “la naturalización de las diferencias culturales entre grupos humanos por medio de su codificación con la idea de raza; y [...] la distorsionada reubicación temporal de todas esas diferencias, de modo que todo lo no-europeo es percibido como pasado” (Quijano, 2000: 802).

Esta diferenciación se construye como un instrumento ideológico para legitimar la subordinación y dominación de unos grupos sobre otros, dejando en claro que unas culturas son superiores a otras. En palabras de Quijano: “el patrón de poder fundado en la colonialidad implicaba también un patrón cognitivo, una nueva

perspectiva de conocimiento dentro de la cual lo no-europeo era el pasado y de ese modo inferior, siempre primitivo” (2000: 792)

Sobre esto, Castro-Gómez (2000), en su estudio sobre la teoría tradicional y la teoría crítica de la cultura, despliega una diferenciación interesante en torno a la “cultura alta” y la “cultura popular”. Según él, en el marco de la colonialidad del poder, la primera reflejaría el lado más racional y elevado de la cultura, a través de la cual el hombre podría realizarse como un sujeto racional, civilizado y, por ende, moderno; mientras que la cultura popular estaría referida a aquella cultura atrasada, inmadura y más relacionada con un estado de naturaleza (Castro-Gómez, 2000), lo que no permitiría un desarrollo correcto del ser humano racional y moderno, y por ello debería ser olvidada y desaparecida del conocimiento “válido”.

Toda esta introducción teórico-conceptual nos sirve de base para explicar la racionalidad de la museología tradicional y los museos a los que responde esta. Para poder comprender la relación entre la teoría y la realidad material de forma más clara y

de la periferia. La colonialidad del poder se despliega como un instrumento que reproduce el poder en base a una diferenciación geográfica y demográfica que se articula en todas las esferas de la vida social legitimando la dominación y subordinación de una clase sobre otras subalternizadas (Quijano, 2000).

² Teoría desarrollada por Aníbal Quijano, sociólogo peruano, para explicar los procesos de diferenciación y jerarquización social en América Latina, teniendo en el centro la idea de raza como un rasgo “biológico y natural” que permite la división de la sociedad entre “blancos” y “no blancos” o

situada, traemos a discusión la vida museal ecuatoriana desde sus inicios.

Los museos del siglo XVIII e inicios del XIX se fundaron con el objetivo de ser un símbolo de poder y estatus de las burguesías ascendentes. En Ecuador, el primer museo se fundó en 1839 bajo el nombre de Museo Nacional del Ecuador influenciado por el desarrollo de las ciencias, los procesos de independencia y la formación del Estado-nación ecuatoriano bajo la influencia de las burguesías ecuatorianas (Andrade, 2019).

Los actores que participaron en la formación del museo fueron la élite y el Estado, que para ese momento eran casi lo mismo. Los gabinetes que conformaban el museo tenían como público objetivo a círculos de la élite ecuatoriana y extranjeros interesados en los artículos más exquisitos y exóticos de la "otredad" (Andrade, 2019); pero también sirvieron como herramienta para crear un discurso sobre la nueva nación y su valor para los ciudadanos.

Una de las funciones más importantes del museo fue la de ser un centro dedicado al estudio de las Ciencias, para así poder reflejar el conocimiento racionalizado y el "progreso social, cultural y tecnológico del país" (Andrade, 2019: 59). Durante el gobierno de Gabriel García Moreno (1860-1875) se impulsó una modernización católica en la que se buscó igualar el progreso y la

modernidad de Europa que el presidente había vivido durante sus viajes al continente. Para ello se solicitó un equipo de profesores europeos de la Compañía de Jesús, junto con instrumentos, también europeos, para lograr las investigaciones científicas (Andrade, 2019).

En cuanto al arte, se pensaba crear una galería con artistas coloniales, como Santiago o Samaniego, para exhibir el desarrollo de las bellas artes en la sociedad ecuatoriana; todo con el objetivo de demostrar la paridad con los europeos (Andrade, 2019).

La experiencia del primer museo en el Ecuador está relacionada directamente con las teorías de Quijano y Castro-Gómez, en tanto nos dan cuenta de cómo el eurocentrismo articula la lógica del Museo Nacional con su ideal de modernidad europea.

Al observar el canon moderno elitista y eurocéntrico de la vida museal, nos preguntamos: ¿qué es aquello que falta o que se pierde en el camino?, ¿cuál es la contraparte que lo explicado previamente deja dilucidar? ¿qué es lo que se le critica a la museología tradicional?

Se trata de la invisibilización, marginalización y erradicación de todos los conocimientos, culturas y muestras de arte de los "otros" no tan buenos, no tan civilizados, no tan racionales; de aquellos que no tenían un lugar dentro del museo como autores y

creadores de conocimiento, ni siquiera como personas capaces de apreciar la "alta cultura" y que, por lo tanto, no tenían permitido observar el arte escondido en el museo; no sólo por la supuesta inmadurez de su humanidad, sino también por su presunta inferioridad racial que los hacía "biológicamente menos importantes". Se trata de aquellos que por fuera de las paredes frías e inertes de los museos, hacen arte, reproducen distintas culturas, las resignifican y reconstruyen.

Se critica que el museo no sea un instrumento de comunicación entre las sociedades, sino un instrumento de poder. Se cuestionan los contenidos parcializados presentados como "verdaderos" (Turrent, 1998), pintando la idea de una comunidad homogénea que en realidad es una vista irreal e incompleta que deja de lado la diversidad cultural presente en toda sociedad y que ubica al objeto como el punto de partida, en lugar de mostrar la relación sujeto-objeto que se da en la producción cultural (Reca, s. f.).

Es con ese abanico de críticas que surge la necesidad de plantear una nueva forma de comprender el museo y su museología. La Nueva Museología nace como una propuesta crítica que integra las necesidades reales de una sociedad en su conjunto con los diversos usos y beneficios que un museo puede entregar.

Figura 6.

Esculturas de Partenón



Nota. Getty Images. (s. f.). *Esculturas de Partenón* [Fotografía]. Museo Británico.
<https://mahalotrip.com/museo-britanico-londres/>

2.

La Nueva Museología

La nueva museología basa su propuesta en dos elementos fundamentales: una forma diferente de pensar la relación sujeto-objeto, centrada en la construcción de la comunidad y el museo como un conjunto donde ambos aporten elementos al otro; y que el contenido museal actúe como una forma de resignificación de la sociedad. Sobre el primero, la nueva museología busca poner el centro en el sujeto, partiendo de este para señalar que los museos no se estructuran a partir de los objetos exhibidos, sino a través de las personas que participan en la construcción de todo el entramado de la vida museal (Hernández, 2006). En cuanto al segundo elemento, se pone el foco en el papel educativo y valor patrimonial que la comunidad construye en el museo, sentando así una relación simbiótica de ayuda mutua entre enseñanza, aprendizaje e identidad.

Para profundizar en la nueva museología y sus características es necesario remontarnos a sus inicios. Esta nueva forma de entender el museo se planteó en el año de 1984 bajo el Mouvement Internationale pour la Nouvelle Muséologie (MINOM), movimiento que se centra en el potencial social de los museos, además del planteamiento de diversos tipos de museos y la interdisciplinariedad de los mismos, en cuanto a la persona dentro de su entorno natural, social y cultural, con el objetivo de “hacer accesible a la población todos aquellos conocimientos que le ayuden a

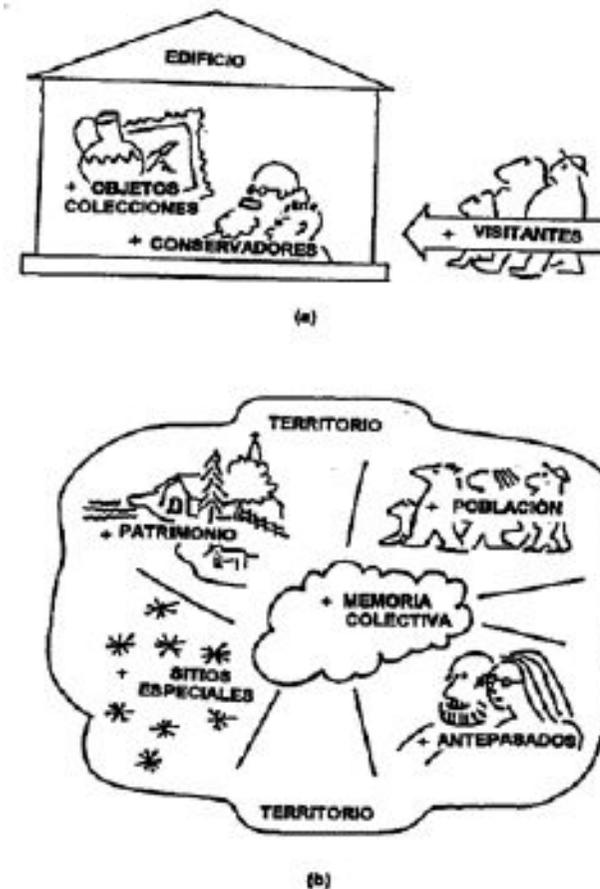
entender mejor sus condiciones de vida" (Hernández, 2006: 165), cambiando radicalmente los objetivos de la museología tradicional y la mentalidad de los museólogos.

Con ello, la nueva museología presenta al museo como un medio a través del cual se puede repensar la sociedad, dejando de lado la tendencia inamovible de los museos clásicos, cuyo valor residía, en gran parte, en ser lugares ajenos al paso del tiempo y a la comunidad. Esta nueva forma de ver el museo tiene como objetivo principal el desarrollo de la "capacidad de iniciativa creativa de todos los integrantes de la comunidad en vista de su total desarrollo" (Hernández, 2006: 171). Así, toda la comunidad (ya no sólo las élites) podrá reforzar su identidad, cultura y su accionar político, económico y social.

La nueva museología va en contra de la separación entre el sujeto y el objeto en la formación de los museos, y quita del centro a los objetos que se coleccionan en los edificios y a los coleccionistas e investigadores como único público interventor. La nueva museología amplía la visión, a una de carácter interdisciplinar, en cuanto a los elementos que realmente deben considerarse al momento de pensar en un museo y sus funciones.

Figura 7.

Componentes del museo tradicional (a) y del nuevo museo (b)



Nota. Rivard. (1984). Componentes del museo tradicional (a) y del nuevo museo (b) [Ilustración]. En Hernández, F. (2006). Planteamientos teóricos de la nueva museología.

El gráfico muestra una comparación entre los elementos y la forma en la que se estructura un museo tradicional (a) y un nuevo museo (b). Lo importante del segundo es cómo, de forma integral, se articulan los componentes, mostrando de paso, que el punto fundamental es el sujeto y la memoria colectiva, siendo esta la fuente de creación cultural y educativa en el museo (Hernández, 2006).

La comunidad en la nueva museología adquiere un papel fundamental, pues se convierte en uno de los actores principales del proceso museal. A la comunidad se la entiende aquí como un conjunto combinado de sentimientos, actitudes e intereses que unen a los grupos en una colectividad, que también comparten sitios de encuentro donde establecen relaciones y se diferencian de otros grupos, y actividades económicas compartidas por las familias de la comunidad (DeCarli, 2004). Todo esto para abrir las puertas a la concepción de un museo que tiene como intereses principales los saberes, costumbres y valores de la comunidad, siendo esta la que participe

La nueva museología se despliega, también, cuando se pone en duda el paradigma educativo, con la pregunta “¿Quién tiene el derecho de representar al “otro”?” (Camacho, 2010: 8), cuestionando también la verdad y realidad que se exhibía —y aún lo hace— en los museos, porque ¿de qué verdad hablamos

cuando es un grupo selecto y alejado de la realidad colectiva el que se encarga de manejar todo el contenido museal? Se trata de una verdad sesgada, que a su vez altera la percepción de los visitantes y genera interpretaciones incompletas sobre los fenómenos sociales e históricos que se cuentan a través de los objetos.

Es por ello, que se da una vuelta de tuerca y se piensa en el museo de una forma distinta, en palabras de Camacho:

El museo como proyecto de ilustrar, educar, entretener racionalmente a sus visitantes, necesita de la aprobación colectiva de los mismos, aun cuando en estas tempranas épocas se les haya considerado más como el sujeto pasivo en el despliegue del conocimiento organizado del mundo que como los ciudadanos de labor creativa de interpretación de los años subsecuentes. (2010: 9)

La relación de la comunidad con la producción museal permite establecer una comunicación y apropiación del conocimiento, un sentido de pertenencia sobre lo que se exhibe y una construcción identitaria con el sujeto-objeto, en un binomio que permite representar experiencias y enseñanzas colectivas y territorializadas, que expresen a través del museo, las necesidades, conflictos y cotidianidades de la comunidad.

Camacho (2010) describe cinco posibles rutas para presentar museos que retraten un “nosotros” colectivo. La primera tiene que ver con la inclusión de las minorías y sus relatos en un viraje culturalista que hace un llamado a las “otras voces” que históricamente se han quedado en los márgenes del museo (Camacho, 2010). Una segunda ruta plantea una hibridación entre centros de ciencia y centros de cultura, como son los casos de los museos al aire libre, en donde el abanico de actividades que se pueden realizar en el museo se amplía, permitiendo una relación más estrecha e interactiva con el museo (Camacho, 2010).

La tercera ruta propone reformular el museo como un lugar de uso social centrado en la cultura. El punto clave es la subjetividad propia de la cultura, identidad y forma de las sociedades que son representadas. Esta ruta busca colmar los contenidos de las salas museales con las emociones y valores subjetivos de los visitantes, “[l]os museos, entendidos como teatros de las representaciones públicas, abren sus puertas a los contenidos emotivos y a las particulares formas de narrarse que cada comunidad tiene” (Camacho, 2010: 12).

En cuarto lugar, se encuentra la ruta de la museografía de la evocación, centrada en la construcción de escenarios que agudicen las percepciones sensoriales de los participantes, provocando la sensación de “estar-ahí”, permitiendo no sólo conocer el

fenómeno exhibido, sino también poder revivirlo (Camacho, 2010). Y la quinta ruta piensa en un museo que supere los límites de su edificio, asociado al aspecto social y entorno del museo, buscando una cohesión y preocupación por la vida de la comunidad que lo rodea (Camacho, 2010).

Algo que mencionar sobre estas cinco rutas es que pueden conjugarse o complementarse en una misma propuesta museal, pues todas ellas parten del objetivo de reivindicar la museología y sus museos a través del contexto social, de las necesidades y los intereses de la o las comunidades en un entramado de ayuda mutua en cuanto a la construcción de identidad, conocimiento y cultura.

Pero es importante resaltar también que el proceso de desarrollo de la nueva museología ha tenido varias tensiones y conflictos en su camino a constituirse. Se ha enfrentado a los museos tradicionales, quienes, como menciona DeCarli (2004), han tratado de una forma paternalista el despliegue de esta nueva corriente, adoptando ciertas ideas de la nueva museología con el fin de mantenerse vivos, pero nunca han dejado la desconfianza y rechazo hacia el hecho de que sea la propia comunidad quien participe en la creación de los objetos y actividades del museo.

Y, aunque gran parte de los conflictos se dan con su contraparte tradicional, también existen tensiones dentro de la nueva corriente. En cuanto a la propuesta original de reivindicar los museos tradicionales, hay muchos que piensan que crear una nueva institución con todos los objetivos planteados es una mejor idea que transformar los ya existentes (DeCarli, 2004). Sin embargo, el objetivo es pensar en museos integrales, no en dos tipos de museos, porque caso contrario no se lograrían los cambios deseados en los museos ya establecidos, permitiendo que se siga reproduciendo la museología tradicional y sus fallas.

Todo este giro epistemológico, nos invita nuevamente a pensar en los procesos estructurales que se tejen más allá de las puertas de los museos y quienes participan en ellos. Si en el primer capítulo la museología tradicional nos mostraba ese patrón de poder que se arma con los procesos de colonización y la construcción de un proyecto civilizatorio bajo la idea la raza para determinar qué conocimiento y culturas valen “más” o “menos”; este capítulo da cuenta de aquellos esfuerzos por quebrar aquel orden.

Gramsci en sus estudios sobre los grupos subalternos los describe como aquellas clases diversas que se ven afectadas por la iniciativa de la clase dominante, pero que presentan momentos o chispas de autonomía que dan cuenta de la capacidad de luchar

por la hegemonía y establecer un proyecto emancipatorio (Gramsci, 2000[1934]).

La clase dominante ejerce su poder no sólo a través de la coerción, pues la fuerza por sí sola no es suficiente para establecer un proyecto de dominación sobre una sociedad. La dominación (hegemonía) se articula con la cultura como una dimensión esencial para poder ejercer control sobre la población subordinada. A través de instrumentos que producen hábitos de comportamiento, ideología y valores, se estructura el poder en las sociedades modernas (Acanda, 2002).

Es así como la clase dominante desarrolló la capacidad “para establecer y preservar su liderazgo intelectual y moral, para dirigir más que para obligar” (Acanda, 2002: 244), de esa forma se produce una combinación de fuerza y consenso que equilibra el poder, haciendo que la ideología dominante sea legitimada y reproducida entre las clases subalternas. En palabras de Acanda:

El poder se apoya, esencialmente, en su control de las instituciones dadoras de sentido, las que establecen y justifican al individuo; le enseñan a pensar de una manera y a no pensar de otras, le indican los valores que tiene que compartir, las aspiraciones que son permisibles, las fobias que son imprescindibles. La familia, la iglesia, la escuela, el idioma, el

arte, la moral, han sido siempre objetivos del poder, que ha intentado instrumentalizarlos en su provecho. (2002: 249)

Y, aunque podría parecer que las clases subalternas ocupan un papel importante sólo en el momento de reproducir la ideología y cultura dominante, en realidad, no se encuentran en un papel pasivo y subordinado, pues otra de las características de estas clases es que mantienen una relación dialéctica con la clase dominante, y es en esa situación de constante tensión y contradicción donde surgen esas chispas de autonomía y se puede dar paso a la construcción de un proyecto contrahegemónico.

La hegemonía de la clase dominante no termina de consolidarse porque las sociedades son múltiples. El proyecto homogeneizador se enfrenta a una realidad de diversidad, de las diferencias en cuanto a deseos, objetivos, sentires, creencias y valores. La inconformidad y las tensiones se abren paso en un camino donde el interés colectivo lucha contra esa racionalidad dominante que subordina a unos, los marginaliza, los borra y los enajena de sus historias buscando una totalidad que responda a una sola forma de ver y entender el mundo.

Conocer cómo se estructura la hegemonía, con la idea de raza por ejemplo, nos permite comprender cómo se cosen esos hilos de poder que rigen todas las esferas de la vida social, pero

también ayuda a desarrollar proyectos contrahegemónicos que vayan en contra de aquella producción intelectual. Porque así como la cultura es un pilar fundamental en la consolidación del poder de la clase dominante, también lo es para enfrentar dicho poder, y es por ello por lo que la Nueva Museología tiene un valor tan importante en el proceso de construir una sociedad diferente. Porque en su afán de reconocer la capacidad de creación de la comunidad, se muestra también el potencial autónomo de los sujetos, y en cada participación activa y real de los “otros” se ven aquellas chispas y señales de la constante lucha por no permitir que se borren sus saberes, sus conocimientos y sus culturas.

Figura 8.

Visita a la estación del Ferrocarril de Chimbacalle con el grupo de música Sonrisas de Vida



Nota. Mena, D. (2024). Visita a la estación de ferrocarril de Chimbacalle con el grupo de música Sonrisas de Vida [Fotografía]. Estación de Ferrocarril de Chimbacalle.

3.

Comunidad

Al momento de hacer énfasis en la comunidad como una vía de escape al monólogo en el cual se encuadra el museo tradicional, la Nueva Museología reivindica el diálogo, la interlocución con el colectivo, como una forma de construir una institución alternativa. La cuestión ineluctable que hace saltar este planteamiento es ¿qué debemos entender por “comunidad”?

Sucede que, pese a las buenas intenciones que pueden recaer sobre el intento de ampliar la participación a grupos históricamente aislados de la producción del museo, la percepción sobre qué es “comunidad” varía de persona a persona, de institución a institución. Producto de esta polisemia del término, a su vez, las estrategias de aproximación a esta son múltiples y, por supuesto, no todas resultan adecuadas o, por decir menos, efectivas.

Revisitando algunas posibilidades, desde la organización institucional del museo, se puede ver a la comunidad como un “público privilegiado” al momento de pensar para quién se arman las exposiciones y planifican las actividades; como una “aliada” en las labores de preservación y cuidado de los recursos patrimoniales significativos; y, por último, como una “socia” que contribuye a la creación de productos y/o servicios culturales que se ofrecen a los visitantes del museo (DeCarli, 2004).

Todas estas vías tienen sus virtudes, pues movilizan diferentes formas de relación con la comunidad. Empero, creemos que previo a llegar a establecer estas formas de vinculación más estrechas, en primer lugar, se debe aceptar a la comunidad como un sujeto social y político, con todas las complejidades que de allí puedan derivarse.

Omitir esta consideración puede llevar a los “nuevos museos” a caer en las mismas acusaciones que se les hacen a los museos tradicionales. Y es que al no reconocer a la comunidad en su propia soberanía, bajo la etiqueta de “comunitario”, utilizada ya sea para cumplir una agenda política o para adecuarse a los “nuevos tiempos”, pueden solaparse las mismas formas de paternalismo que pretenden “instruir” a las personas, antes que aprender de ellas.

Expliquemos esto. La comunidad “idealizada” sería aquella en la que todos sus miembros convergen en una identidad inmutable, obligatoriamente compartida, uniforme, sin antagonismos ni, mucho menos, tendencias separatistas (Ministerio de Cultura de la Nación, 2022). En vista de esto, se podría asignar a la comunidad un anclaje territorial que funcione a modo de fronteras — ¿o contenedores? — que delimitan y engloban identidades y contextos, al tiempo que evitan conflictos con otras comunidades, igualmente definidas (Sancho, 2008).

Este tipo de interpretación de la comunidad se vuelve un paraíso para las burocracias culturales modernas, pues es extremadamente dócil y utilitario a la gestión pública. Si se superpone la homogeneidad a la diferencia, el museo puede hacer participar a un grupo selecto de personas, pensando que, con ello, representa los sentires de todo el colectivo. No obstante, con esto simplifica la pluralidad de voces y censura los debates y disensos sobre los cuales pueden surgir propuestas críticas sobre el museo que se quiere habitar. Si se superpone la homogeneidad a la diferencia, el museo legitima ciertas asociaciones, mientras subordina a otras.

Sobre esta representación se cierne un demonio más peligroso aún: mistificar a cada comunidad al punto de llevarla a esencialismos burdos e idealizaciones que clausuran sus múltiples formas de agenciamiento y procesos autogestionarios, además, de las relaciones históricas de despojo cultural que estas han adolecido por años. Si se busca descubrir a la comunidad detrás de guiones oficiales o categorías unívocas, se presenta, de cara al público, una imagen ficticia que puede servir más como una apariencia estéticamente adecuada, antes que como una puesta en escena de la dinámica de lo comunitario.

La tendencia a reducir a cientos de personas a una sola, bajo la imagen de “comunidad cohesionada” también clausura el conflicto como vector del cambio y la crítica. La imagen benigna

de la comunidad como el paraíso de las solidaridades compartidas oculta que en ella también se reproducen violencias múltiples. Al no abordarse de este modo, la aproximación del museo a la comunidad puede contribuir a agudizar las asimetrías y, aún más, volverse un cómplice que solapa estas.

Por esto, el museo debe exorcizar la imagen sagrada e inmutable de la comunidad como una entidad impoluta y estática. El generalizado uso de esta categoría en las políticas de organismos culturales debe pasar no sólo por el dulce de su retórica, sino también por la (re)semantización del término y el/los sujeto/s que pretende nominar. En este sentido, proponemos la posibilidad de pensar a la comunidad tanto en su historicidad, como en su praxis. Esto supone entender, en primer lugar, que las comunidades

no se encuentran en el vacío social ni fuera de un contexto socio-histórico, sino que, por el contrario, son producto(s) y productoras a la vez de un pasado (historia), tienen un presente ('están siendo y haciendo', producen y/o reproducen prácticas sociales) y se proyectan a futuro (objetivos, proyectos, visiones)" (Catalán, 2019, citado en Catalán, 2022: 41).

Desde este lugar, la noción de comunidad asume un peso decisivo en el devenir histórico social, pues no sólo se está

reconociendo su vitalidad inmanente, sino también su potencialidad como agente de cambio. Así pues, se abandona la imagen de esta como una entidad pasiva y se la empieza a nombrar como una forma de acción colectiva capaz de determinar e imaginar las formas que ha de asumir su vida social, con todo y el sentido que se le asigne a esta en el curso de un flujo histórico particular.

La virtud de este enfoque recae en que permite descentrar el monopolio de la política cultural como una actividad especializada y reservada a gestores culturales, actores gubernamentales y colectivos estructurados. Con esto, la política sale de las oficinas y aterriza sobre el lodo y el asfalto. La comunidad deja de ser un ente del que se puede extraer información para crear un contenido y deviene en un ente consultivo capaz de pincelar, con su propio lenguaje, sus anhelos y preocupaciones: cuestión que fortalece a la propia comunidad, pues la hace ser consciente de las propias formas en las que ordena su convivencia, los recursos de los que dispone y carece para confrontarse con los poderes fragmentadores, y los repertorios sobre los cuales puede hacer valer su alteridad (Roux, 2002). Claro que esto exige no sólo considerar nuevas metodologías de acercamiento a las comunidades, sino también repensar la institución-museo en sí misma: cuestión de la que nos ocuparemos más adelante.

Siendo así, “la comunidad existe como trama portadora de una memoria y un saber hacer, una reserva de imágenes y como fábrica de discursos y consignas de las luchas actuales” (Colectivo Situaciones, 2006, citado en Zibechi, 2005: 195). Sobre la base de este planteamiento, podríamos afirmar, de forma algo redundante, que la comunidad es el lugar de producción de lo común: característica que resalta en la mayoría de definiciones que ven a esta entidad como el domicilio de una densa y amalgamada red de afectos, símbolos y prácticas materiales que entrelazan diferentes actitudes, historias y expectativas en torno de un modo particular de organizar diversos fragmentos de nuestras vidas y, con ello, nuestros vínculos en colectivo (McDowell, 2000; Catalán, 2022).

El punto de inflexión en este asunto recae en hacer notar que las comunidades, así como ponen en marcha magníficos procesos de organización, también atraviesan por sendos momentos de disolución, parálisis y contradicción. Poner la mirada sobre estas disyuntivas obliga al museo a no excluir de su radar a aquellas comunidades más fragmentadas, y a no eludir de sus diagnósticos la forma en la que operan las lógicas opresivas y jerárquicas que, como parte del sistema moderno colonial capitalista en el que vivimos, acechan con un afán depredador cada uno de los nodos de solidaridad colectiva existentes.

“[P]ensar la comunidad en su dinámica y su potencial implica reparar en los procesos de constante disolución, para luego entender los modos inéditos de su rearticulación en otros espacios [...], en otros tiempos [...], en otras imágenes” (Colectivo Situaciones, 2006, citado en Zibechi, 2005: 195). Pensar la “comunidad en movimiento”, como propone Zibechi (2005), es pensarla desde la forma en la que prolifera, la forma en la que —contrario a un sistema que acumula, concentra y se cierra sobre sí mismo— se dispersa.

Dispersión no como sinónimo de fragmentación. Por el contrario, dispersión como afrenta a la centralización de recursos, a la sedimentación de jerarquías, a la osificación de lo colectivo en formas burocráticas, a la fijación de la acción sólo en algunas latitudes. Dispersión como posibilidad de entronque de proyectos alternativos. Dispersión como capacidad de difusión de lo común, de lo recíproco. Dispersión como modo de eludir los esencialismos y destreza para erigir sujetos complejos, capaces de combinar sus fuerzas en diferentes luchas. En definitiva:

[I]a dispersión como base de un desenvolvimiento de lo común insiste en combatir su alienación en formas fijas y cerradas [...]. La comunidad que se define más bien por sus mutaciones itinerantes [...] parece dar lugar a ese movimiento

constante que hace de la dispersión su fuerza común (Colectivo Situaciones, 2006, citado en Zibechi, 2005: 197).

Que quede claro: la dispersión no anula el actuar colectivo; lo densifica. A través de la articulación entre vínculos fuertes (garantes del compromiso, la interacción frecuente y altos niveles de confianza mutua, apoyo emocional y reciprocidad) y de vínculos débiles (aquellos que permiten el acceso a información novedosa, la ampliación de las redes de contactos y la flexibilidad de las relaciones sociales, por ejemplo), las personas acceden a diferentes experiencias y formas de afiliación a comunidades múltiples en las que su incidencia y compromiso puede ensamblarse de mejor manera (Sancho, 2008).

Con esto ya no hablamos simplemente de tolerarnos o aguantarnos, sino de transformarnos realmente y sin límites los unos a los otros. Imaginemos esta operación en los proyectos de huertos comunitarios. Allí los museos pueden servir de conexión y sitio de

encuentro de diferentes personas que se hallan en colaboración estrecha en torno al cuidado de las plantas o la cosecha. En este espacio, pueden encontrar coincidencias que refuerzan su reciprocidad y solidaridad. Sin obligar a que se den estas interacciones, el museo puede ir incorporando a más actores, conectar con voluntarios ocasionales y permanentes, con instituciones de capacitación o financiamiento, difundir información de interés común y poner en reflexión del grupo su actividad como parte de un proyecto más grande. De esta manera, los sujetos comparten sus saberes y devienen en portadores de información significativa que, a su vez, pueden difundir en otras comunidades de las que ellos formen parte, aumentando así las conexiones transversales posibles.

Figura 9.

Minga en el huerto comunitario del Museo Interactivo de Ciencia



Nota. Calahorrano, L. (2024). *Minga en el huerto comunitario del Museo Interactivo de Ciencia* [Fotografía]. Museo Interactivo de Ciencia.

4.

Museo Comunitario

Los museos se transforman según las condiciones históricas y los grupos humanos en los que están inmersos. Como con muchas otras cosas, los significados y usos que se les pueden dar no son ajenos a la sociedad con la que conviven y en la que se recrean día a día. Por esto, los museos tienen la capacidad sugestiva de ubicar a su público dentro de otros mundos y experiencias. A través de sus recursos expositivos no sólo entretienen, sino también crean discursos que consolidan imaginarios y articulan un sinnúmero de prácticas y afectos. En esta relación —a veces tensa, otras relajada—, en la que el museo reproduce ciertos paradigmas hegemónicos, mientras trata de adaptarse a las demandas de sus visitantes, al mismo tiempo que imagina diferentes formas de comunicación, se ubica el carácter y visión del museo con su entorno.

En el escenario contemporáneo, “la entrada de algunos museos dentro de las dinámicas de consumo masivo, turismo y globalización les ha ganado una cantidad creciente de visitantes y nuevas posibilidades de expansión hacia los entornos de lo virtual y lo ubicuo” (Camacho, 2010: 8). Con esto, se aberturan múltiples oportunidades, al tiempo que se presentan nuevos desafíos e interrogantes. Cabe preguntarnos, por ejemplo, ¿existe una proporcionalidad directa entre la cantidad de visitantes y la calidad de comunicación que se puede entablar con ellos?, ¿cómo se

compagina el rol educativo y cultural con los imperativos de lucro y las demandas de los consumidores?, ¿es necesario que todos los museos estén, de forma crítica, al servicio de la sociedad, o se puede despreciar esta función, mientras se ofrezcan recursos expositivos e interactivos amenos?, ¿qué papel juega el museo en medio de las crisis que nos atacan por todos los frentes?, etc.

Sin el ánimo de ofrecer respuestas definitivas a estas cuestiones, creemos que si se pretende trabajar cuerpo a cuerpo con la comunidad, el cuestionamiento sobre qué tipo de museo se quiere habitar resulta infranqueable. Las redes de acción-participación que se entablan deberían llevar a la construcción de una institución que sea la expresión de aquellos procesos de diálogo y retroalimentación activa con los colectivos. Esto porque, como afirma Padró (2013), los museos son el “resultado de cruces, negociaciones, diálogos e intersecciones entre las culturas, las intencionalidades, las misiones educativas, las voces de los visitantes y las comunidades en las que se insertan” (citado en Gómez, 2019: 110). Desde esa posición, resulta evidente que los museos tienen múltiples líneas de acción, en función de los contextos en los que se ubican.

Como el nuestro es un tiempo permeado por múltiples crisis y fracturas sociales, provocadas por la enajenación y el despojo de la vitalidad de cualquier forma de existencia, en el marco de

las lógicas depredadoras de la empresa capitalista patriarcal y racista, para instalar allí la esterilidad de lo mensurable, lo consumible y lo obsoleto (Segato, 2018); pensamos que para los museos ya no es la hora representar lecturas exotistas de las “otredades”, mediadas por la visión de un par de coleccionistas. Para ellos, como para todos, ha empezado el tiempo de impugnación a la tiranía de los “saberes eruditos”, con el objetivo de ofrecer herramientas que nos permitan releer el mundo con la polifonía que se merece.

Lo anterior supone “hacer entrar en juego saberes locales, discontinuos, descalificados, no legitimados, contra [las instancias hegemónicas] que pretenderían filtrarlos, jerarquizarlos, ordenarlos en nombre de un conocimiento verdadero y de los derechos de una ciencia que sería poseída por alguien” (Foucault, 1982, citado en González Cirimile, 2008: 156). Con esto en mente, estimamos que recuperar la propuesta de un *Museo Comunitario* puede ayudar a trazar ciertos lineamientos necesarios para hacer de estos espacios, sitios capaces de transgredir sus fronteras y paradigmas, al involucrarse y hacer detonar formas múltiples de solidaridad comunitaria, entendida también como una forma de resistencia.

Para contextualizar, la museología comunitaria germinó en Latinoamérica en medio de múltiples cuestionamientos a la dependencia cultural de los museos con respecto a los modelos

extranjeros (Florencia Puebla y Ramírez Mateus, 2020). En este marco, las discusiones llevadas a cabo en la Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972) y la Reunión de Directores de Museos de América Latina y el Caribe (1978) encabezaron la búsqueda de propuestas y diagnósticos que permitiesen moldear una identidad museal alterna que, bebiendo de las ideas y conceptos de la Nueva Museología, pero incorporando elementos propios, fuera capaz de validar su autonomía y acoplarse a los entornos en los que trabajaba.

Con esto en mente, empezaron a aparecer propuestas museológicas innovadoras que revolucionaron los paradigmas tradicionales de representación e interacción con las comunidades. México fue uno de los países a la vanguardia de este movimiento. Ahí, a través de la gestión del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), surgió, por ejemplo, la iniciativa del "Museo sobre Rieles". En este, se adaptó varios vagones de tren para que funcionasen como espacios de exhibición de piezas provenientes de la institución Ferrocarriles Nacionales de México y de diferentes grupos étnicos. Una vez armada la instalación, los vagones se engancharon al ferrocarril, de tal manera que la exposición pudiera ir moviéndose por varios puntos del territorio mexicano, donde se estacionaba periódicamente para interactuar con el público (Vázquez Olvera, 2008).

Bajo la gestión de Guillermo Bonfil Batalla, el INAH intensificó aún más su acercamiento con las poblaciones. Así, se creó el Programa Nacional de Museos Escolares y Comunitarios, con miras a establecer pequeños museos en diferentes localidades de diversos estados mexicanos. La novedad de esta propuesta recayó en que buscó el apoyo de los propios miembros de las comunidades en el proceso de recopilación y sistematización del patrimonio tangible e intangible destinado a las exposiciones (Vázquez Olvera, 2008). La visión de Bonfil contemplaba que las personas pudieran ser las gestoras culturales de su propio patrimonio y, con ello, defensoras de sus cosmovisiones, memorias e identidades.

Sin embargo, pese a las bondades del proyecto, este no logró concretarse de la mejor manera. Las causas fueron múltiples. En algunos casos, la inatención del INAH dejó varios de los procesos en un estado embrionario y, en otros, las comunidades se vieron obligadas a dismantelar los museos, a causa de necesidades puntuales de las escuelas y colectivos participantes. A esto se le suma la ausencia de promotores y que "muchos museos escolares fueron utilizados como botín político por parte de diversos grupos, que buscaron en ellos prestigio y legitimación" (Florencia Puebla y Ramírez Mateus, 2020: 13).

Más allá de eso, uno de los problemas de fondo fue que los museos realmente no surgieron por la imperiosa necesidad de las

comunidades de auto representarse. De este modo, las iniciativas de las instituciones culturales eran vistas con cierto recelo o falta de interés, además de la desconfianza adyacente al imaginario que circulaba entre las comunidades sobre las prácticas de despojo histórico y apropiación de piezas arqueológicas por parte de las burocracias culturales.

Con estos conflictos en plena efervescencia, se llegó al seminario "Territorio-Patrimonio-Comunidad (ecomuseos): el hombre y su entorno" (1984). Aquí, de nuevo, se puso en entredicho la capacidad real de los museos de integrar el conocimiento y patrimonio de las comunidades desde su propia voz. Una de las soluciones planteadas fue la de "preservar el patrimonio in situ, considerándolos junto con la comunidad, dentro de un *área museográfica conjunta*" (Florencia Puebla y Ramírez Mateus, 2020: 14, comillas de las autoras).

Las conclusiones del evento, signadas en la Declaración de Oaxtepec, sirvieron no sólo para poner de relieve la barrera infranqueable que se suele alzar, bajo formas asistencialistas, entre especialistas-curadores y colectivos comunitarios, sino también para asentar de forma teórico-metodológica varios de los principios de la museología comunitaria que serían aplicados en Oaxaca.

En este territorio, las comunidades indígenas mixtecas, zapotecas, chocholtecas y mestizas se organizaron para "crear un

museo donde pudiesen conservar y difundir piezas arqueológicas halladas en la zona" (Florencia Puebla y Ramírez Mateus, 2020: 15). El discurso museal construido desde estas instancias se acopló a los restos arqueológicos que las personas decidían que debían ser expuestos. Pero no sólo eso, también el modelo de gestión se ajustó al sistema tradicional indígena, de tal modo que el trabajo colectivo, el tequio y la propiedad comunal, devinieron en los vectores de administración de los catorce museos instalados, con el tiempo, en Oaxaca.

Por el carácter innovador de la propuesta, este modelo fue emulado en varios países, a través del intercambio de información propiciado por la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca, la Unión Nacional de Museos Comunitarios y Ecomuseos, y la Red de Museos Comunitarios de América. Sin embargo, no en todos los lugares funcionó. Como reverberación del pasado, el problema de cómo garantizar la permanencia de la gestión comunitaria o la co-gestión con institucionales culturales, se volvió a hacer presente en varios sitios (Florencia Puebla y Ramírez Mateus, 2020).

Como hacen resaltar Florencia Puebla y Ramírez Mateus (2020), el inconveniente de los casos anteriores fue que se pensó ingenuamente que el modelo oaxaqueño de museo comunitario podía funcionar de forma global, como un arquetipo de lo que todo museo debía ser si quería reivindicar la etiqueta de

“comunitario”. Esto llevó a descontextualizar las condiciones sociales que hicieron funcionales a los museos de Oaxaca y, aún más, a no preguntarse si las comunidades realmente necesitan un museo o se pueden innovar en otras formas de representación adecuadas a requerimientos más puntuales de los grupos sociales.

Sin una territorialización de los modelos museales y sin un proceso de introspección que navegue en las representaciones más significativas para una comunidad, puede suceder que las poblaciones y gestores culturales, formados en los imaginarios tradicionales de lo que un museo debería ser, inconscientemente, terminen pensando que lo “realmente” representativo de su identidad y cultura son los objetos arqueológicos expuestos en vitrinas, antes que otros elementos que suelen hacer parte del cotidiano y, por lo mismo, cargados con significados más profundos y afectos más intensos (Florencia Puebla y Ramírez Mateus, 2020).

Bajo estas consideraciones, recuperamos las propuestas de la museología comunitaria, no como una fórmula prescriptiva e irrestricta para construir los cimientos materiales y simbólicos de un museo, sino como una serie de reflexiones críticas y propuestas pragmáticas, capaces de tensionar las iniciativas de representación y cogestión de un museo que trabaje cuerpo a cuerpo con las comunidades en pro de aperturar sus espacios, discursos y recursos expositivos a nuevas formas de interpelación.

Un primer aspecto a tener en cuenta es que un museo comunitario es una herramienta para la afirmación del patrimonio (tanto material como inmaterial), la organización y la identidad de las comunidades (Morales y Camarena, 2009). No es un lugar en el que se descontextualizan las piezas bajo coloridas formas folclóricas, trivializando sus significados para que las personas disfruten de la “cara menos incómoda” de los grupos subalternos. Más bien, busca hacer resonar las historias de despojo y exclusión como una muestra de los efectos de las jerarquías sociales sistémicas. Pero sin caer en el fetiche del miserabilismo, releva también las variadas formas de agenciamiento que los sujetos sociales, comunidades y pueblos adoptan como herramientas de supervivencia y modos de afirmación de sus formas de ser, pensar y sentir el espacio social.

En este sentido, no se buscan interpretaciones alienantes construidas desde arriba; se pone de manifiesto el derecho y la capacidad que tienen los colectivos para hablar sobre lo que les interesa, desde su propia voz, a través de sus propias representaciones, como sujetos que tienen su propio espacio y dinámicas dentro del micelio global.

Con esto, el museo comunitario deviene en un instrumento para “la construcción de sujetos colectivos, en cuanto las comunidades se apropian de él para enriquecer las relaciones a su interior, desarrollar la conciencia de la historia propia, propiciar la reflexión

y la crítica, y organizarse para la acción colectiva transformadora" (Camarena Ocampo y Morales Lersch, 2009: 117).

Para ello, son importantes los procesos de consulta y participación comunitaria en los que cada persona, de forma voluntaria, colabora sugiriendo temáticas, exponiendo relatos, ofreciendo recursos expositivos, elaborando instrumentos interactivos, comunicando sus proyectos y necesidades, de tal forma que en el museo las personas puedan hallarse a sí mismas y a sus semejantes, a través de diferentes expresiones de su realidad.

De lo anterior se desprende que el museo comunitario aúpa procesos creativos que re-imaginan las formas de comunicación paradigmáticas de estas instituciones. Al poner sobre el escenario las propias habilidades, narrativas, experiencias y recursos sociales, los colectivos hacen temblar las formas monolíticas que adopta el "conocimiento oficial", mientras impugnan las lógicas culturales elitistas que tienden a borrarlos del registro de la historia.

"Al ser un instrumento para generar conciencia, el museo comunitario es necesariamente un instrumento para convocar a la acción. Es un espacio de organización donde la reflexión sobre la historia desemboca en iniciativas para intervenir en esa historia y transformarla" (Camarena Ocampo y Morales Lersch, 2009: 119). Así, el museo no se desentiende de su rol social. Identifica necesidades comunitarias y plantea proyectos para fortalecer el tejido

colectivo. Es una entidad de apoyo, capaz de sostener una praxis solidaria que moviliza los afectos y recursos necesarios para promover iniciativas que subsanen de alguna manera las necesidades de la población.

Como sostiene Méndez Lugo, uno de los ejes nodales de este tipo de museos es el desarrollo de "procesos de organización comunitaria en torno a la planeación y operación de espacios educativos y culturales [que promuevan e instrumenten] procesos de enseñanza-aprendizaje que contribuyan en el desarrollo integral para el mejoramiento de la calidad de vida de la población" (2011: 45).

Mediante esta vía se construyen puentes hacia la autonomía y defensa de instancias de debate, organización y toma de decisiones, como las asambleas comunitarias, en donde, desde la confrontación de ideas y la interpelación activa, se pueden llegar a consensos robustos que sean el producto de la expresión de sujetos contruidos desde sus diferentes interacciones y contextos. Además, "[e]n los contextos donde no operan mecanismos establecidos de participación en la toma de decisiones [...], el proyecto de museo [...] puede contribuir a inventar nuevas relaciones y enlaces que fortalecen o re-crean el sentido mismo de comunidad" (Camarena Ocampo y Morales Lersch, 2009: 125).

El museo comunitario no se ensimisma sobre sí, teje redes que flexibilizan su funcionamiento y acercan a sus miembros a otras comunidades y experiencias. A través de la cooperación, se descubren necesidades y problemas compartidos que pueden gestionarse uniendo fuerzas y movilizándolo diferentes recursos para la acción. Después de todo, "la red permite romper relaciones de subordinación y percepciones de inferioridad que subsisten en comunidades no-hegemónicas. Permite transformar estallidos de descontento en procesos de organización que avanzan con propuestas propias" (Camarena Ocampo y Morales Lersch, 2009: 128).

Los museos comunitarios son parte de la búsqueda por transformar los museos tradicionales. Como sus habitantes, se reinventan día a día. Su estructura deja de ser rígida para, como dijimos en el anterior apartado, empezar a dispersarse. Sus recursos ya no son objetos inertes signados a la materialidad de sus instalaciones; son capacidades y medios para producir acciones socialmente relevantes. En este contexto, consideramos pertinente visitar formas novedosas de comprender el espacio museal, para dar cuenta de estas formas de distender la institucionalidad tradicional, con miras a que los museos se abran camino hacia lo polisémico, plural y multiforme. La experiencia de construcción de la Sala Comunitaria del Museo Interactivo de Ciencia nos acompaña en esta labor.

El Museo Interactivo de Ciencia (MIC) es un espacio perteneciente a la Fundación Museos de la Ciudad (FMC), diseñado para fomentar la divulgación y acceso equitativo a los saberes sobre ciencia y tecnología. Se ubica en el histórico barrio de Chimbacalle, uno de los primeros asentamientos obreros de la ciudad de Quito y que, además, acogió el destino final del primer viaje del ferrocarril trasandino desde Durán. Poblado con personas procedentes de diversas provincias del Ecuador, albergó varias fábricas de textiles y molinos, cuyas instalaciones se conservan hasta el día de hoy.

Desde el año 2011, el MIC, a través de su departamento de Mediación Comunitaria y Museología Educativa, ha venido trabajando con diversos actores, colectivos y comunidades que han fortalecido el perfil educativo-formativo del museo. Producto de estos encuentros, "se han generado diversas actividades educativas, culturales y artísticas, las cuales se han constituido en un puente de acercamiento y fortalecimiento del Museo con la comunidad local y viceversa" (Mediación Comunitaria MIC, s. f. c: 1).

Justamente, en el marco de estas interacciones, se identificó la ausencia de un espacio apropiado para dar sostenibilidad a los procesos de creación y difusión de las distintas propuestas artísticas y culturales de las comunidades que habitaban el museo. Ante esta ausencia, la improvisación de lugares y el traslado

recurrente de los distintos colectivos hacia diferentes salas era la tónica que interrumpía, cada cierto tiempo, la dinámica y convivencia con los diferentes actores involucrados en estas actividades.

Tomando como base este contexto, en 2019, inició el diseño de una sala de uso comunitario que permitiera “la activación de espacios de encuentro y diálogo entre vecinos del entorno cercano [al museo] y otras comunidades vinculadas [al mismo]” (Mediación Comunitaria MIC, s. f. b: 8). Este proceso fue realizado a través de metodologías participativas en las que intervinieron, de forma activa, los vecinos y colectivos de Chimbacalle, el área de Espacio Público y Mediación Comunitaria del MIC, y profesores y estudiantes de la carrera de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE).

Lo que se buscó fue crear un espacio inclusivo y participativo en el que todas las personas pudieran interactuar entre sí, e involucrarse en actividades culturales que promovieran la cohesión social, el respeto por la diversidad y la valorización de las diferentes identidades, memorias y habilidades de todos aquellos que hicieran uso de este lugar. De esta manera, la Sala se conceptualizó como “un lugar de acogida, de encuentro, un sitio seguro, de cuidados y relaciones cercanas, basadas en la confianza y los afectos [...] que invite a quedarse, a participar, a querer volver [...]

[con miras a] pasar del transitar, al estar-habitar” (Mediación Comunitaria MIC, s. f. c: 2).

Con estos lineamientos, todo parecía continuar su curso, hasta que en 2020, el proceso se vio interrumpido momentáneamente por la pandemia de COVID-19. Este evento disruptivo global, alteró el ámbito social y económico de Chimbacalle, pues creó e hizo resaltar problemáticas nuevas y ya existentes.

Para el espacio de Mediación Comunitaria del MIC, evidentemente, esto significó el imperativo de adaptarse a nuevas formas de interacción con las comunidades que, con el tiempo, se tradujeron, también, en modos de soporte para la reactivación social de los vecinos del sector (Uvidia, 2021).

El cronograma de trabajo se retomó a partir de agosto de 2021: fecha en la cual continuaron los diálogos entre colectivos, profesores, estudiantes, grupos de jóvenes, dirigentes barriales, personas de la tercera edad, grupos de mujeres, etc., con miras a establecer los requerimientos esenciales y pautas para la adecuación de esta sala. El objetivo de estos encuentros fue conceptualizar diferentes ideas y elementos que reflejaran los diferentes modos de ser, expresar, comprender y sentir que tienen las comunidades que habitan Chimbacalle y el MIC.

En este sentido, los diseños, temáticas, objetos y recursos interactivos surgieron como resultado de la creatividad de las comunidades participantes y su capacidad para definir lo que es importante para ellas. Estos elementos se dividieron en dos ejes temáticos que acogieron distintas formas de encarnar las aspiraciones y requerimientos colectivos, tal como se detalla en la siguiente lista³:

1. Memorias de Chimbacalle

1.1. *Gente de barrio: historias de vecinas y vecinos*: A través de un dispositivo fotográfico con retratos, se buscó contar las historias de diversos personajes del barrio, reconocidos por sus logros y contribuciones a la comunidad. El primer vecino seleccionado para esta muestra fue Don Ángel Pazmiño, habilidoso carpintero y tallador que con sus sillas de caoba, nogal o laurel conquistó diferentes lugares del mundo.

Figura 10.

Don Ángel Pazmiño con una de sus creaciones.



Nota. Autor desconocido. (s. f.). *Don Ángel Pazmiño con una de sus creaciones* [Fotografía]. Archivo de Mediación Comunitaria del MIC.

1.2. *El pasado del barrio: fotos históricas del barrio*: Mediante una recopilación de fotografías históricas, se buscó representar los cambios y transformaciones del barrio a lo largo de los años.

³ Para la elaboración del texto que se presenta a continuación se tomó como base las descripciones de Mediación Comunitaria MIC (s. f. c; s. f. d).

1.3. *El barrio hoy: emprendimientos del barrio:* Con el objetivo de mostrar varios de los locales comerciales del barrio, se realizó un dispositivo rotativo y un mapa de emprendimientos que busque conectar a los visitantes con los negocios de la zona.

1.4. *Lugares y personajes importantes: espacio para wawas:* Siendo que la Sala buscó desde un inicio ser un espacio de integración, se adecuó una zona de la misma con una pizarra magnética, figuras geométricas de colores y varias tarjetas guía para que los niños pudiesen jugar, mientras conocen varios lugares y personajes representativos del barrio.



Figura 11,12 y 13.

Tarjetas guías, ubicadas en el espacio para wawas, que contienen pictogramas sobre Chimbacalle.



Nota. Ayala, A. (2021). Tarjetas guías, ubicadas en el espacio para wawas, que contienen pictogramas sobre Chimbacalle [Ilustración]. Museo Interactivo de Ciencia.

1.5. *Los jóvenes y el barrio: mural participativo*: Mediante un taller de arte urbano, se co-diseñó con los jóvenes del barrio un mural de 12 metros cuadrados en el que están representados varios sitios emblemáticos de Chimbacalle.

2. Espacio público y actividades culturales y comunitarias

2.1. *Espacios de encuentro de vecinos y vecinas para talleres*: Se preparó una parte de la Sala con mesas modulares, sillas y una pizarra para acoger la realización de talleres y reuniones de diversos actores que quisieran discutir diversos temas y generar agendas educativas y culturales compartidas con el Museo.

2.2. *Espacio de ensayo de música, danza, teatro y otras artes vivas*: Se adecuó un espacio de la Sala con lockers, espejos y una tarima para la realización de ensayos y presentaciones artísticas.

Figura 14.

Espacio para ensayos de la Sala Comunitaria “La Estación”



Nota. Mediación Comunitaria MIC. (2023). *Espacio para ensayos de la Sala Comunitaria “La Estación”* [Fotografía]. Museo Interactivo de Ciencia.

Figura 15.

Conceptualización del mural comunitario de la Sala Comunitaria “La Estación”



Nota. Mediación Comunitaria MIC. (2022). *Conceptualización del mural comunitario de la Sala Comunitaria “La Estación”*. De izquierda a derecha, empezando por la primera fila, podemos ver el “Pobre Diablo”, lugar icónico donde se reunía la gente del barrio; la iglesia del sector; el ferrocarril de Chimbacalle; la antigua fábrica textil “La Industrial”, lugar donde hoy funciona el MIC; el Puente de Piedra por donde pasa el río Machángara; y, por último, la “verbena” donde la gente sale a disfrutar las fiestas del barrio [Ilustración]. Museo Interactivo de Ciencia.

Con todos estos insumos, la Sala fue inaugurada el 11 de diciembre de 2022 en el marco del “Festival de la Buena Vecindad”: un festejo que, a través del juego y la fiesta, busca celebrar a las comunidades, mientras realza el potencial de los museos de erigirse como centros de encuentro, capaces de salir de sus instalaciones para abrazar con ímpetu las diferentes propuestas e inquietudes que pueden hallarse en cualquier lugar de la ciudad.

Así, bajo el nombre de “Sala abierta comunitaria La Estación”, se festejó también

[l]a creación de [un espacio que] es parte de las luchas, involucramiento y participación activa de las y los vecinos del barrio de Chimbacalle, así como de los participantes de las actividades, grupos culturales y artísticos que ya formaban parte de las comunidades que buscaban ese espacio en los museos, pero que no encontraban un lugar adecuado donde realizar sus activaciones. (Mediación Comunitaria MIC, s. f. a: 2)

Vale destacar que el uso de la Sala no se reservó, ni se reserva, únicamente para aquellos que participaron en su creación. Como tal, es un espacio gratuito y de uso público que funciona mediante un modelo de gestión que flexibiliza muchas de las lógicas institucionales de los museos, para así relevar las dinámicas, lenguajes y capacidad de las comunidades para dirigirse a sí

mismas, de forma autónoma. En este sentido, antes que una serie de reglas, se concibe al modelo de gestión como un *bien común* que cumple con la misión de facilitar las actividades y proyectos de los colectivos, “fomentando el empoderamiento de los procesos y los espacios públicos desde un diálogo horizontal y un manejo participativo, colaborativo, congruente y políticamente explícito en los ejes temáticos de reivindicación y ejercicio de los derechos en su pleno uso” (Mediación Comunitaria MIC, s. f. b: 1).

De existir problemas que pudiesen llegar a poner en tensión la convivencia, inquietudes con respecto a las reglas y limitaciones del lugar, o sugerencias que busquen mejorar el funcionamiento de la Sala, el Mediador Comunitario del Museo puede llegar a facilitar los canales comunicativos necesarios para mantener la fluidez de los procesos. Otra instancia de diálogo abierta a la escucha mutua es la Asamblea de la Sala: una reunión en la que se convoca dos veces al año a todos quienes participan de la activación de este espacio, para generar procesos amplios de consulta y toma de decisiones sobre diferentes aspectos de la Sala y las formas de interacción que coexisten en esta (Mediación Comunitaria MIC, s. f. b).

Creemos que, como tal, el proyecto de una Sala Comunitaria, inserta en un museo municipal, pone en tensión, de forma positiva, los procesos burocráticos verticales que monopolizan las

decisiones con respecto al rumbo de los espacios culturales. Así, convergen distintas miradas en torno al quehacer de los museos y su rol social en contextos determinados. Por esto, se debería atender a estas dinámicas que fluctúan entre la oficialidad de las políticas públicas, las micro-relaciones de poder que se cruzan en los diferentes espacios del museo y las agendas de las comunidades que los regentan, para, de esta manera, poder delinear líneas de acción que aseguren realmente la representación de los colectivos en estos espacios públicos y no sólo el acaparamiento de visitantes.

Con todo, lo expuesto sobre la Sala Comunitaria nos hace pensar en la justa y necesaria acción de las comunidades para tomarse los espacios públicos y resignificarlos desde sus prácticas. Siendo que esto puede ser leído como una expresión del poder comunal, podemos reivindicar, nuevamente, la potencialidad de las comunidades para actuar como un sujeto colectivo capaz de movilizarse en defensa de su autodeterminación y su historia.

Figura 16.

Sala Abierta Comunitaria "La Estación"



Nota. Mediación Comunitaria MIC. (2024). *Sala Abierta Comunitaria "La Estación"* [Fotografía]. Museo Interactivo de Ciencia.

5.

Mediación Comunitaria

En el marco de la Nueva Museología y la Museología Crítica se plantea a la Mediación Comunitaria como una propuesta que “irrumpe con las políticas asistencialistas que los museos proponían a mediados de los 2000 para fortalecer al posicionamiento turístico de la ciudad y la producción de actividades de impacto masivo” (Gómez, 2016: 57). Así, la mediación comunitaria se piensa como una colaboración activa de las comunidad en el proceso de construcción de conocimientos y contenidos de exposición de los museos.

En el Ecuador, desde el año 2010, se propuso la creación de un Sistema Ecuatoriano de Museos, que tenía como punto importante la relación de co-creación entre las comunidades y los museos, pero es hasta un año después que la propuesta se asienta realmente, cuando la Fundación Museos de la Ciudad (FMC) presentó una política para gestionar los museos y centros culturales de la capital (Gómez, 2016: 58-59).

La propuesta de la FMC integra lo comunitario a través de cinco ejes: territorio, comunidad, educación, gestión y comunicación. Estos buscan presentar a los museos como espacios abiertos a la convivencia y participación de diversos sectores sociales, donde las comunidades puedan discutir sus preocupaciones barriales, culturales y sociales (Gómez, 2016: 61).

Desde la Fundación Museos de la Ciudad se entiende a la mediación comunitaria como un equipo interdisciplinario que lleva a cabo procesos colaborativos de investigación, educación, agricultura urbana, arquitectura y diseño participativo, para implementar vías de participación de las comunidades en la gestión museal, fortaleciendo la cultura democrática en las relaciones entre sociedad e instituciones culturales (Fundación Museos de la Ciudad, s. f.).

Mediación Comunitaria tiene como público objetivo a los "grupos sociales diversos y heterogéneos que se autoidentifican con intereses y aspiraciones comunes situadas en un contexto específico: territoriales, culturales, políticos" (Fundación Museos de la Ciudad, s. f.), pero prioritariamente busca la participación de grupos de mujeres, jóvenes, adultos mayores, personas con diversidad

funcional, instituciones educativas y grupos autoidentificados como indígenas y afrodescendientes.

La FMC tiene cinco instituciones culturales que poseen un

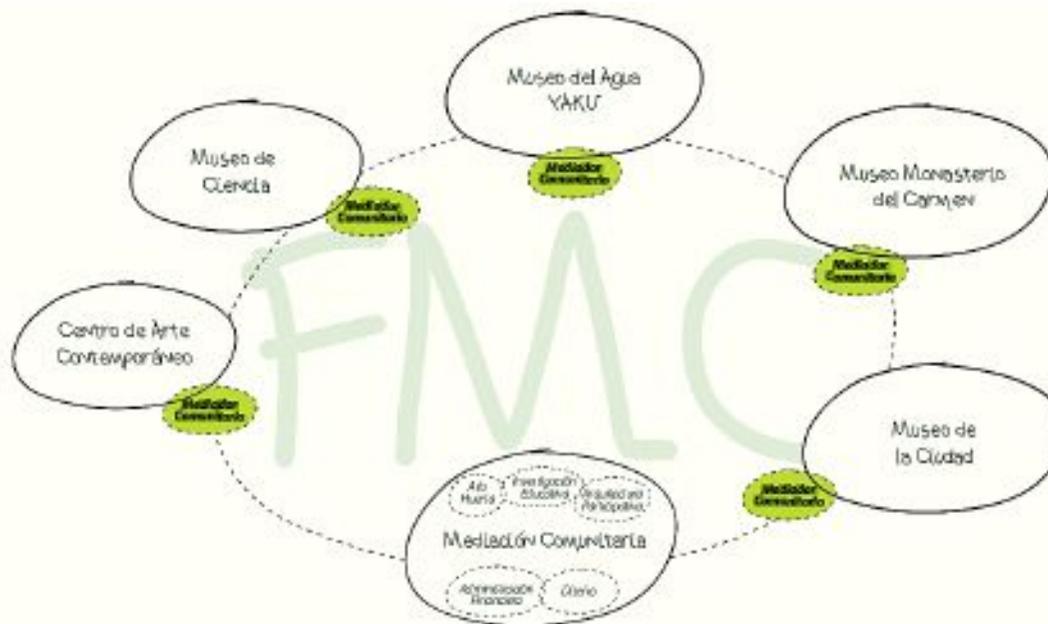
equipo de Mediación Comunitaria: Museo del Agua YAKU, Museo Monasterio del Carmen, Museo de la Ciudad, Centro de Arte Contemporáneo y el Museo Interactivo de Ciencia. En estos se desarrollan proyectos para incluir a la comunidad en la dinámica museal (Fundación Museos de la Ciudad, s. f.).

Uno de los proyectos más representativos es la creación de huertas que son intervenidas directamente por las comunidades aledañas a cada institución cultural, promoviendo los saberes ancestrales,

la soberanía alimentaria y la protección de la naturaleza, reconociendo en ella un punto clave para la vida.

Figura 17.

Red de Museos que forman parte del proyecto de Mediación Comunitaria de la FMC



Nota. Fundación Museos de la Ciudad. (s. f.). *Red de museos que forman parte del proyecto de Mediación Comunitaria de la FMC* [Ilustración].

La Mediación Comunitaria (MDC) propone una toma de decisiones “horizontal, des-jerarquizada y el trabajo en red” (Jefatura de Espacio Público y Mediación Comunitaria, s. f: 2), que piense en propuestas educativas y comunitarias gestadas desde los afectos y el diálogo, incorporando miradas críticas de un ser y hacer colectivo.

Sus ejes de trabajo incluyen: el *ambiente* donde se aborda la interacción entre el cuerpo y su sustento, como seres humanos ecodependientes que tomamos de la naturaleza los recursos necesarios para nuestra supervivencia; el *espacio de lo común*, que trata la reflexión sobre los sentidos comunes que se disputan en la esfera de lo público, comprende el espacio de encuentro, diálogo, escucha y reconocimiento de los otros; la *diversidad* como un componente de reflexión sobre la corporalidad en tanto fenómeno social y cultural de representación y afectación; la *memoria* como categoría de análisis del entorno y el contexto social que promueva la crítica hacia la hegemonía de los relatos creados “desde arriba”, permitiendo al mismo tiempo la construcción de nuevos relatos de las voces desde “abajo”; y el *género*, en el cual se incluyen las experiencias de las mujeres y diversidades sexo-génericas sobre la violencia y relaciones patriarcales de poder, pensando en la posibilidad de habitar espacios seguros e igualitarios

que dismantelen el sistema patriarcal y racista (Jefatura de Espacio Público y Mediación Comunitaria, s. f: 4-5).

La MDC desarrolla proyectos sociales y comunitarios “como procesos sistemáticos mediante los que por implementación de fases prediseñadas y planificadas, se intenta generar un impacto a nivel de las sociedades, comunidades, e individuos” (Mediación Comunitaria MIC, s. f. a: 6). Un aspecto importante sobre estos proyectos es que son pensados como diálogos y negociaciones, flexibles ante las ideas y opiniones de la comunidad sobre cómo enriquecer los proyectos para que sean más cercanos a las necesidades de las poblaciones (Mediación Comunitaria MIC, s. f. a).

La educación popular y comunitaria es otro elemento fundamental de MDC, pensada como una propuesta de resistencia en la educación, que responde a las luchas y procesos emancipatorios que vive la región. La educación popular y comunitaria busca la creación de conocimiento desde un pensamiento crítico con una consciencia del contexto y con el objetivo de quebrar la dominación hegemónica vertical del conocimiento tradicional que reproduce la desigualdad, la opresión, pobreza e injusticia y deja muy marcada la división entre maestro-alumno, conocimiento-experiencia (Mediación Comunitaria MIC, s. f. a).

Es sobre esas bases que las cinco instituciones mencionadas previamente han desarrollado proyectos y talleres que incluyen a

la comunidad, no sólo como observadora y receptora del conocimiento sino como co-creadora del contenido museal, siendo así también contenido de y para la propia comunidad.

En el Parque Museo del Agua YAKU se llevó a cabo la Noche de Vecinos, proyecto que buscaba una mayor vinculación con las comunidades cercanas al museo promoviendo el

repensar sobre los espacios que habitamos e iniciar conversaciones a partir del encuentro con el otro, para compartir nuestros saberes, sentires, conocimientos, experiencias, vivencias, tradiciones desde la música, el arte, la danza, el contar cuentos e historias y compartir los alimentos tradicionales de nuestra cultura, valorando de esta forma al ser humano, el medio ambiente y el agua como recurso vital en el espacio urbano. (Fundación Museos de la Ciudad, s. f.)

Otras actividades realizadas en el museo YAKU incluyen el proyecto MI ALLPAKU, iniciativa organizada por el Grupo de Mujeres Emprendedoras de la Ruta de Humboldt, el Proyecto Wasi y Yaku para realizar encuentros de intercambio de saberes sobre la agricultura urbana en busca del desarrollo local y familiar (Fundación Museos de la Ciudad, 2022); el Canto al Agua, proyecto que se realiza los 22 de marzo por el día mundial del Agua; la Novena Ecológica que incluye a los 22 barrios de los cabildos Tejar-Toctiuco que celebran la fiesta de la Virgen de la Merced, reconociendo la

fe de los pobladores incentivando a su vez el cuidado ambiental (Fundación Museos de la Ciudad, s. f.).

Figura 18.

Noche de Vecinos en el Museo YAKU



Nota. Fundación Museos de la Ciudad. (s. f.). Noche de Vecinos [Fotografía]. Museo del agua YAKU.

En el Museo de la Ciudad se realizó el proyecto Lectura de Género, que buscaba reflexionar sobre el discurso y exhibiciones del museo en clave de género. Contó con el apoyo de la Universidad Andina Simón Bolívar, Mediación Comunitaria, el Colectivo

Marcha de las Putas, Fundación Equidad y demás (Fundación Museos de la Ciudad, s. f.).

Otros proyectos realizados en el museo incluyen: "Habitar el museo", destinado a pensar en una forma diferente de ver el museo, donde intervienen docentes, estudiantes y padres de familia en los procesos de co-elaboración de cambios sociales; el proyecto "Una tarde en el museo", que colaboró con niños en situación de vulnerabilidad del Centro Histórico, con el objetivo de promover los museos como espacios amigables que de forma lúdica introducen temas como historia, ambiente, ciencias y arte (Fundación Museos de la Ciudad, 2019).

Figura 19.

Lectura crítica en clave de género



Nota. Fundación Museos de la Ciudad. (s. f.). *Lectura crítica en clave de género de la muestra permanente del museo de la Ciudad* [Ilustración]. Museo de la Ciudad.

En el Museo del Carmen Alto se han realizado turismos comunitarios organizados por 12 jóvenes del barrio 5 de junio y otros sectores que deseaban revivir un sendero que va desde la Virgen del Panecillo hasta el río Machángara (Fundación Museos de la Ciudad, s. f.).

El proyecto "Jueves Inclusivo" que realizaba visitas a distintos Espacios Culturales del Centro Histórico para el proyecto Habitantes de Calle del Patronato San José (Fundación Museos de la Ciudad, 2019).

El programa "Carmen Creativo" tenía el objetivo de generar un espacio que promueva la participación de grupos con discapacidad y capacidades diversas en distintos proyectos museales (Fundación Museos de la Ciudad, 2019).

Figura 20.

Cumpleaños de la 5 de junio, recorrido por el sendero



Nota. Fundación Museos de la Ciudad. (s. f.). *Cumpleaños de la 5 de junio, recorrido por el sendero* [Fotografía]. Barrio 5 de junio.

En el Centro de Arte Contemporáneo (CAC) se desarrolló desde 2011 el proyecto "Jardín San Juan", a raíz de las demandas y necesidades de agrupaciones barriales de recuperar un espacio del CAC. Se trata de un trabajo que tiene como objetivo construir un espacio público educativo que permita también un intercambio diverso de saberes (Fundación Museos de la Ciudad, s. f.).

En el CAC también se llevó a cabo el programa de vinculación con comunidades y personas de la comunidad LGBTQ+ que tiene como meta generar colaboraciones con el centro, generando un fortalecimiento de estas comunidades, además de promover la inclusión del público en general en el espacio y programación de la institución (Fundación Museos de la Ciudad, 2019).

Figura 21.

Jardín San Juan



Nota. Fundación Museos de la Ciudad. (s. f.). *Jardín San Juan* [Fotografía]. Centro de Arte Contemporáneo.

En el Museo Interactivo de Ciencia (MIC) los procesos de mediación comunitaria se han realizado a través de diversos proyectos, como la creación de la Sala Comunitaria “La Estación”, que es un espacio abierto a las personas de la comunidad y público en general, para que a través de ella puedan “diversificar, aumentar y mantener las expresiones artísticas y culturales en la ciudad, con miras al ejercicio de los derechos culturales” (Uvidia, 2022: 2).

Otros proyectos comunitarios organizados en el MIC incluyen “Chimbacalle, Chaquiñanes y Recuerdos”, cuyo objetivo era —con el apoyo de los barrios de Chimbacalle y sus alrededores— orientar una visión social y participativa del turismo local comunitario cuyo eje sea la historia del sector “recuperando y manteniendo viva la esencia del barrio obrero, ferroviario y tradicional” (Uvidia, 2020: 1).

El proyecto contó con algunas temáticas como el Recorrido Ecológico de Aventura que constaba de una caminata por el río Machángara; el Recorrido Histórico Cultural que contaba de caminatas de reflexión y memoria guiadas por los relatos y experiencias de los vecinos del barrio; la Noche de Antorchas que incluía un recorrido por el museo (Uvidia, 2020).

“Fotosíntesis Urbana” es un proyecto que busca incentivar el interés hacia la agricultura urbana en conjunto con nuestros saberes ancestrales. Mediante la coordinación del MIC e Instituciones Educativas se propuso activar la huerta orgánica, llegando a instalarse huertas dentro los colegios, para que así los estudiantes tengan un acercamiento desde la propia institución al mundo de la agricultura y preocupación por la naturaleza (Fundación Museos de la Ciudad, 2022).

Figura 22.

Estudiantes del colegio 10 de Agosto en la huerta del MIC como parte de proyecto "Fotosíntesis Urbana"



Nota. Museo Interactivo de Ciencia. (2023). Estudiantes del colegio 10 de Agosto en la huerta del MIC como parte de proyecto "Fotosíntesis Urbana" [Fotografía]. Museo Interactivo de Ciencia.

La red de Museos que forman parte de la Fundación Museos de la Ciudad, y los proyectos comunitarios organizados por cada

uno de ellos dan cuenta de los esfuerzos que las instituciones culturales hacen para pensar en nuevas formas de ver, habitar y participar en la construcción de discursos y contenidos que respondan a los intereses de las comunidades y el público en general, siendo estos actores un elemento fundamental en el proceso de creación de dichos programas.

La comunidad se piensa en la museología crítica y la FMC como el centro de las discusiones museales. Los productos por exhibir deben estar codirigidos por los grupos sociales y las instituciones culturales, fomentando el involucramiento activo de las personas, con el objetivo de que las expresiones culturales y saberes cotidianos tengan un espacio donde ser mostrados e incentivados. El empoderamiento de las comunidades ayuda a promover un sentido de pertenencia e identidad que históricamente ha sido borrado y resulta fundamental recuperar esos conocimientos y culturas de naturaleza cambiantes que todo el tiempo se adaptan y enriquecen.

Figura 23.

Noche de Antorchas en Chimbacalle.



Nota. Uvidia, M. (2020). Noche de Antorchas en Chimbacalle [Fotografía]. Chimbacalle.

6.

Tres Apuntes Sobre la Relación entre Museo y Ciudad

Primero. Decía Ítalo Calvino que las ciudades son “un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque [...], pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos” (1972:26). La ciudad es un ambiente en el que habitan hechos y representaciones. Es, por esto, un lugar producido históricamente como parte de los intercambios sociales y sus dinámicas. Funciona como un espacio para la comunicación y el registro de diversas experiencias y sentidos personales y comunitarios.

Pero así como en la ciudad se construyen diferentes vínculos que tienden a la organización de los individuos en colectivos más o menos extensos, también se clausuran otros. La ciudad no sólo inscribe solidaridades, también las ordena y estipula. “Por un lado, hay una diferenciación y redistribución de partes y funciones de la ciudad, gracias a trastocamientos, desplazamientos, acumulaciones, etcétera; por otro, hay rechazo de lo que no es tratable y constituye luego los ‘desechos’ de una administración funcionalista” (De Certeau, 2000: 106-107).

La ciudad es un campo de conflicto, un objeto de intervenciones no neutral en el que se disputa y efectúa el poder. Los centros y las periferias que existen en su seno son el reflejo de las asimetrías, exclusiones y desplazamientos que provoca el sistema. La

distribución y localización espacial de los bienes urbanos —sean estos los lugares de trabajo, vivienda, escuelas, zonas de desecho, parques, etc. — no es inocente, es el reflejo de las estructuras de clase, género y raza que operan en el ordenamiento de la ciudad.

“Por un lado, están los ciudadanos con capacidad económica para vivir en zonas que disfrutan de espacios abiertos, aire limpio y buenos colegios, y con posibilidades de pagarse los gastos de traslado a otras áreas de la ciudad; y, por otro, los pobres y gente de escasos recursos, forzada a vivir en zonas ruidosas y contaminadas donde tanto los colegios fiscales como la vivienda son antiguos y de mala calidad” (McDowell, 2000: 148)

La ciudad, al servicio del sistema de producción capitalista, engendra diferenciación y desigualdad. En la base de esta realidad se hallan los procesos de *acumulación por desposesión* que describe Harvey (2004). La acumulación por desposesión se refiere a las formas ampliadas, perversas, continuas y persistentes que adopta el capitalismo depredador para su subsistencia. No se sitúa sólo en el terreno de la producción, como sucede con la extracción de plusvalía, sino que también abarca el campo de la reproducción, es decir, el campo de la vida misma.

La lógica es la misma reseñada por Marx y Engels para los burgueses: “[desgarrar] sin piedad [las relaciones sociales] para no

dejar subsistir otro vínculo entre los hombres que el frío interés [...]. [Sustituir] las numerosas libertades escrituradas y adquiridas por [...] una explotación abierta, descarada, directa y brutal” (2021: 82).

Sus mecanismos, aplicados en las ciudades neoliberales bajo tintes desarrollistas estatales, son similares a los de la acumulación primitiva: mercantilización y privatización de la tierra; expulsión de poblaciones; destrucción de los derechos de propiedad comunitaria para reemplazarlos por derechos de propiedad privada; apropiación de bienes; degradación, y criminalización, de formas alternativas de reproducción de la vida, etc. (Harvey, 2004).

En este entramado, también están inmersos los museos, por la instrumentalización que puede hacer el sistema de estos. Como instituciones que valorizan los territorios, pueden ser instrumentos ideales para llevar a cabo procesos de gentrificación; como instituciones que crean discursos sobre la historia y la cultura, pueden servir para legitimar los cánones oficiales y hegemónicos de los dominantes; y, como instituciones que albergan recursos patrimoniales, pueden provocar la “mercantilización de diversas expresiones culturales, de la historia y la creatividad intelectual” (Harvey, 2004: 118), con lo cual se privatiza la capacidad de expresión y acceso a las instancias de disputa cultural.

El derecho a la ciudad, en este contexto, se erige como una denuncia a la producción de la ciudad bajo los esquemas

capitalistas, al tiempo que propone utopías sobre diferentes posibilidades de habitar esta. Como afirma Harvey, "la cuestión de que tipo de ciudad queremos no puede separarse del tipo de personas que queremos ser, el tipo de relaciones sociales que pretendemos, las relaciones con la naturaleza que apreciamos, el estilo de vida que deseamos y los valores estéticos que respetamos" (2013: 20). El derecho a la ciudad no es un derecho individual, es un derecho colectivo a gozar de los espacios de forma integral. Por esto, se dirime como una capacidad, como un poder colectivo para reclamar y tomar control sobre el modo en el que se han de configurar las ciudades.

Frente a la concentración geográfica de los excedentes y diversos recursos sociales, apostillados en diferentes zonas a costa del despojo de otros espacios y actores, el derecho a la ciudad exige el acceso equitativo a la apropiación de esta. Esto va desde el acceso a los espacios sociales —pero no sólo como sitios de visita o de paso, más bien como centros de encuentro abiertos a las diferencias— hasta la capacidad para dar forma al territorio, en consideración de las expresiones y prácticas culturales ligadas a los territorios.

De allí se desprende una dimensión material ligada al uso y distribución del suelo y otra simbólica anclada más a las formas de ser en el espacio. No como dimensiones separadas, sino como

aspectos interrelacionados en la producción de la ciudad. Ya no se busca una ciudad para el consumo, sino para la coexistencia. Aspectos que fueron negados por las ciudades neoliberales en pro de la acumulación de capital, hoy tienen que ser reivindicados. Como afirma Lefebvre,

[e]l ser humano tiene también la necesidad de acumular energías y de gastarlas, e incluso de derrocharlas en el juego. Tiene necesidad de ver, de oír, de tocar, de gustar y la necesidad de reunir estas percepciones en un «mundo». A estas necesidades antropológicas elaboradas socialmente [...] se le añaden necesidades específicas que no satisfacen los equipamientos comerciales y culturales y que los urbanistas no tienen en especial consideración" (1968: 125).

En estos marcos, el museo para ser una instancia que aúpa el derecho colectivo a la toma de los espacios por parte de comunidades e individuos múltiples, debe proponer actividades e incentivar lógicas de accesibilidad cultural buscando la participación ampliada; espacios de diálogo comunitario y cogestión; activación de espacios públicos más allá de las estructuras físicas del museo en sí mismo; educación para el empoderamiento, etc.

Segundo. Los no-lugares son, según Marc Augé (1992), espacios de anonimato, sin identidad, ni historia. Son espacios estériles no por la ausencia de relaciones sociales, sino porque estas se

sucedan de forma inorgánica, sin atención por los rasgos y características, usos y costumbres, propios de los sujetos particulares.

Los mismos rasgos que describimos en el primer acápite para los museos tradicionales son sintomáticos de un museo que deviene no-lugar. Espacios estériles y asépticos porque ahí las personas sólo pueden hacer lo que les es prescrito. Sus pulsiones y ánimos individuales y colectivos son cercados y predispuestos a ciertas condiciones de control. La vitalidad de las relaciones sociales es vigilada porque, como expresa Augé, los no-lugares "son espacios constituidos con relación a ciertos fines" (1992: 98): los mercados para el comercio, las carreteras para la circulación y los "no-museos" para visitar ciertas evocaciones histórico-culturales. Cualquier expresión que se desvíe de los límites que imponen los "fines" es vista como un desacato, una anomalía y traducida en un castigo.

Los no-lugares mediatizan las relaciones sociales a través de textos e instrumentos prescriptivos ("siga la flecha para continuar el recorrido"; "respete la distancia de seguridad con las obras"), prohibitivos ("no tocar"; "no ingresar con alimentos ni bebidas"), o informativos ("esta obra representa..."), presentados en diferentes soportes (carteles, señaléticas, pantallas digitales, audioguías) mediante ideogramas o en diferentes lenguas que actúan como portavoces de las instituciones y sus condiciones de circulación y, a

través de los cuales se evade cualquier contacto social más cercano (Augé, 1992).

Espacios sin identidad porque allí no existen ni las pluralidades ni las diferencias, sólo las imágenes homogéneas. En los no-lugares la mayoría de personas son "clientes", "usuarios" o "públicos". Socialmente hablando, no tienen que diferenciarse de otro, "no tienen más que atenerse a su rango, mantenerse en su lugar, cuidar de su aspecto" (Augé, 1992: 104). Si acaso existe alguna identidad, estas son impostadas, volátiles, creadas al ingreso a los espacios mediante una relación contractual entre los individuos y las instituciones, y que se disuelven a su salida.

El boleto que se compra en la taquilla de un "no-museo", por ejemplo, funge como un contrato no escrito entre la institución y la persona. Al inicio, esta puede declarar su identidad personal al mostrar sus credenciales o brindar algún tipo de información identificatoria, pero una vez hecho eso, probado su inocencia como dice Augé (1992), se vuelve anónimo, adopta la identidad —¿o la etiqueta?— provisional de "usuario" o "cliente", con lo cual se homogeneiza con todos aquellos que también han cumplido con el "contrato" de la institución y con quienes, además, ha de tener que compartir las reglas de uso del espacio.

Los no-lugares no están diseñados para ser "habitados"; son, más bien, lugares de paso.

No se trata de lugares abandonados, ni marginales, ni vacíos, sino espacios de circulación y consumo, en los que se produce una confluencia anónima. Los no lugares pueden ser bulliciosos, a veces incluso espectaculares y estar llenos de gente que transita por ellos. Pero las gentes se detienen en ellos sólo el tiempo mínimo imprescindible para comprar algo o para trasladarse de un sitio a otro. (Alcoberro Pericay, s. f.: párrafo 3)

En el caso de los “no-museos”, puede ser ya sea para admirar efímeramente alguna exposición o, como sucede con los lugares turísticos, para tomarse algunas fotos que certifiquen el paso por aquellos sitios.

La ciudad está plagada de no-lugares: las estaciones de bus, cajeros automáticos, peajes o supermercados, son algunos de los espacios de este tipo que pueblan el paisaje urbano. Estos sitios son propios de la “sobremodernidad”: “un tiempo en el que abundan los acontecimientos, aunque no resulten significativos. Es la era de sobreabundancia que conduce a la vacuidad” (Alcoberro Pericay, s. f.: párrafo 1). Si bien, bajo la forma del anonimato, los no-lugares pueden producir alivio a quienes, día a día, se exponen a múltiples afecciones; también producen individualización y soledad. Sólo hay que pensar en las diferencias entre un supermercado con atención digitalizada, en el que el contacto social es

mínimo, y un mercado popular en el que las interacciones crecen sobremanera.

Dados los tiempos modernos, podríamos pensar que no-lugares y lugares antropológicos pueden convivir sin complicaciones, pero esto no es así. Los no-lugares al estar incrustados en un proyecto civilizatorio afín a la acumulación de capital, no buscan coexistir con otros espacios, sino solaparlos y hacerlos parte de sus lógicas.

El peligro inherente a este esquema es que no sólo los no-lugares se comienzan a superponer a los espacios antropológicos, sino que también empieza una degradación de los espacios públicos en pro de los espacios privados que, por supuesto, también son espacios donde se guarda el anonimato y donde, además, no se puede ejercer vigilancia público-comunitaria porque ahí opera el poder del más fuerte, situación en la que carecen de relevancia las cuestiones de la justicia.

En el contexto actual de narcoestado las calles son un ejemplo paradigmático de aquello que expresamos en el anterior párrafo. Idealmente, las calles tendrían que ser escenarios dispuestos para la convivencia barroca, dados al comercio popular, al juego y a la fiesta, en una frase: al ser-habitar. Con el avance de la criminalidad, no obstante, se obliga a las poblaciones a su abandono. Las mafias pasan a controlar los espacios públicos y los privatizan:

instrumentalizan el desarrollo desigual y el abandono estatal para estructurar, con todo y las gentes que ahí habitan, espacios de control y colonización afines a las economías subterráneas. Transformación violenta de lugares cargados de vitalidad para cumplir ciertos fines particulares y exclusivos: esa también puede ser la definición de un no-lugar llevada al extremo. Las calles devienen no sólo lugares donde no se puede estar, sino también, espacios donde la criminalidad puede escribir sus códigos de amedrentamiento y amenaza bajo la forma de secuestro, tortura y muerte (Sayak, 2010). El estado aúpa la creación de este tipo de no-lugares, el estado es parte de las economías criminales, el estado también acumula las ganancias que se obtienen con las lógicas geográficas de territorialización de las economías de la violencia (Sayak, 2010).

Sin ir a un extremo tan drástico, con los “no-museos” puede suceder algo similar: conservar la etiqueta de “espacio público”, pero funcionar bajo las lógicas de los espacios privados y de los no-lugares. De ahí la importancia de reivindicar el carácter público de su existencia.

Los espacios públicos son aquellos que “[definen], en medio de la conflictividad y heterogeneidad, la identidad colectiva. Por este motivo son indispensables en el tramado urbano, puesto que constituyen el lugar de encuentro, comunicación, desarrollo de las

relaciones sociales y de ejercicio de la democracia” (Tillería Muñoz, 2013: 15).

Siendo que la ciudad adopta las formas históricas de representación de lo colectivo, sus usos están en relación directa con las prácticas sociales que los individuos hacen de ella. Por esto, más allá de la instrumentalización que pueden llegar a hacer los poderes hegemónicos, ahí caben procesos de tensión y disputa a través de los cuales se puede subvertir el orden establecido.

De ahí que reclamar lo público de un museo —y de otros espacios como las plazas, los parques, las calles, etc.— es entrar en una disputa por el proyecto de sociedad que se quiere, por el develamiento de las relaciones de dominación y explotación que se esconden en el espacio privado y por la real capacidad de representación, sin intermediarios ni portavoces, de las diversidades. La apropiación material y simbólica del espacio público logra amplificar el contacto social y la puesta en el escenario de cuestiones que nos son relevantes a todos.

Que los museos adopten lógicas críticas con el dividendo público/privado y aúpen roles críticos con el lugar que ocupan en el entramado urbano y su necesidad de ser espacios abiertos al encuentro y a la participación social es un gran reto que, no obstante, puede llegar a demostrar que se puede dar forma a la ciudad y a la vida colectiva a través de los espacios públicos y las

redes de sostenimiento y empatía que conjuntan diversas voluntades y expresiones sociales. Después de todo, como nos recuerda Carrión: los espacios públicos son

uno de los derechos fundamentales de la ciudadanía frente a la ciudad [...] porque permite reconstruir el derecho a la asociación, a la identidad y a la polis. Este derecho al espacio público se inscribe en el respeto a la existencia del derecho del otro al mismo espacio, porque no sólo necesitamos un espacio donde encontrarnos, sino un espacio donde construyamos tolerancia, que no es otra cosa que una pedagogía de la alteridad. O sea, la posibilidad de aprender a convivir con otros de manera pacífica y tolerante. (Carrión, 2019: 200)

Tercero. Pensar la totalidad de la ciudad como un espacio público dado al encuentro y a la convivencia, nos lleva a considerar a esta como un escenario ideal para cuidarnos los unos a los otros, nuestros entornos físicos y simbólicos, las especies con las que cohabitamos y demás cosas y relaciones que aseguran nuestro bienestar e integridad.

Los cuidados han sido, históricamente, endilgados a las mujeres y reducidos a lo que acontece en los espacios domésticos. El imaginario de que “sólo las mujeres pueden cuidar” o que “está en su naturaleza velar por los demás” ha encubierto la desigual

distribución de estas actividades por razones de género, lo cual ha facilitado la explotación patriarcal de los cuerpos y capacidades femeninas al ser un trabajo no remunerado que ocupa tiempo y energía. Pese a ser labores que aseguran la reproducción social y la subsistencia de la vida, la pregunta por quién cuida a las cuidadoras sigue siendo latente. Su reparto asimétrico y no recíproco hace que las mujeres tengan menos tiempo para descansar, divertirse y ocuparse de su salud que los hombres (Ferreya Beltrán, 2024).

En tiempos recientes, los cuidados se han mercantilizado como actividades de servicio. Esto ha hecho que las personas de estratos económicos altos contraten a mujeres —generalmente, pauperizadas, racializadas, del Sur global— que combinan este trabajo remunerado con el cuidado no remunerado de sus propios hogares. De este modo,

[I]a desigualdad entre quien puede pagar por el cuidado y quien no, avanza entre la remuneración y su privatización accesible sólo para las élites, aunado al hecho de que la remuneración no garantiza condiciones laborales justas. En esta diferenciación se reproduce un discurso que normaliza que ciertas vidas puedan garantizarse el cuidado al tiempo que se desentienden de la responsabilidad colectiva de proveerlos; por otro lado, existen otras vidas que se ven

limitadas de recibir cuidados porque al ofrecerlos —en lugar de disponerlos para sí— les representa un ingreso indispensable para la sobrevivencia. De esta forma, el capitalismo se beneficia del trabajo de cuidados de poblaciones precarizadas, mercantilizándolo y acumulándolo. (Ferreya Beltrán, 2024: 194)

Los múltiples entronques de la dominación capitalista patriarcal moderna llevan a los cuidados a la deriva. Su ethos se alimenta de un darwinismo burdo en el que las personas sin recursos deberían ser abandonadas a su suerte, mientras aquellas con mejores fortunas pueden procurarse las mejores atenciones. Es egoísta porque asume que el bienestar es algo que cada uno puede garantizarse con sus propios medios y capacidades, sin atención por los obstáculos sistémicos que empantanar las garantías para el bienestar universal. Es antropocéntrico porque reduce el cuidado a las vidas humanas, ignorando, con fines extractivistas y de usufructo, nuestra interdependencia con otras especies y entornos. Es individualista y aislante porque sobrecoge la solidaridad y la empatía al círculo íntimo, diluyendo el “nosotros” en unidades separadas de “estos por aquí y ellos por allá”. Además, los horizontes de sentido patriarcal esconden para los machos que los cuidados están en la base de la supervivencia humana. Creemos que como es “una actividad femenina” podemos desentendernos de la

responsabilidad de cuidar a quien nos cuida. Nos habituamos al bienestar y calidez de las atenciones que cuando nos faltan empezamos a exigir servidumbres. Los hombres y la sociedad, en general, no podemos seguir instrumentalizando los cuerpos femeninos; también debemos cuidar de nosotros y de los demás. “[D]esprenderse de la dicotomía entre quien ofrece cuidados y quien los recibe resulta indispensable para visibilizar nuestra vulnerabilidad intrínseca y, por tanto, nuestra vinculación con las otras personas. Aceptar la vulnerabilidad y dependencia mutua, exige una renuncia a la autonomía plena del capitalismo” (Ferreya Beltrán, 2024: 198). Cuidarnos en colectivo es cuidar de aquello que el sistema no cuida y desecha.

Visibilizar los cuidados desde la óptica de lo común significa relevar las interdependencias que entablamos para poder vivir y el imperativo de corresponsabilidad como un eje para crear condiciones de equidad que permitan sostener la vida. En este entramado, la ciudad tiene mucho que ver con la forma en que se potencian o se inhiben las capacidades para cuidar porque, después de todo, estas actividades tienen un asidero material referido a las condiciones del entorno en el que se realizan los cuidados. Como afirma Ferreya Beltrán, “[n]o es lo mismo cuidar en condiciones de escasez y hacinamiento, que en condiciones de confort y abundancia” (2024: 190).

En estas coordenadas, desde el urbanismo feminista, se posiciona la importancia de juntar esfuerzos en pro de “ciudades cuidadoras” (Urbanismo, mujeres y ciudad en Latinoamérica, 2024)⁴. Esta propuesta plantea que el diseño urbano no debe crear entornos que segreguen a las personas en razón de sus diferencias, sino espacios que aseguren el bienestar colectivo a través de entornos capaces de reconocer las dinámicas cotidianas de lo social, lo económico, lo profesional, etc. Con esto en mente, se quiere mostrar que diversas infraestructuras pueden ser capaces de resignificarse a modo de soportes para “incidir en las brechas de tiempo y recursos destinados a cuidar, con el fin de redistribuir, reducir y colectivizar las tareas de cuidado” (UCLA, 2024: párrafo 16).

Como espacio público, el museo, justamente, puede entrar en estas disputas por el sentido y la funcionalidad que los imaginarios les asignan a los lugares y alinearse con la necesidad de pensar en los cuidados como un eje basal de todas las interacciones sociales y equipamientos estructurales que se suceden y encuentran ahí. Esta óptica contempla modificar sus instalaciones y directrices, de tal modo que se acojan experiencias y necesidades múltiples. Los comedores públicos, los mercados y ferias al aire libre, las bibliotecas accesibles, los lactarios, los mobiliarios para el descanso, los refugios climáticos, los centros de atención psicológica, los

mecanismos de accesibilidad universal, etc., son algunas equipamientos que podrían implementarse para el cuidado de las personas que habitan el museo.

La implementación de estas infraestructuras, no obstante, también debe ir acompañada con la refuncionalización de otros espacios adyacentes. De nada sirve que el museo sea un espacio seguro si para llegar a él hay que atravesar por pasajes peligrosos. Por esto, la visión de las ciudades de los cuidados debe ser integral: no se deben construir guetos para resguardarse, eso marcaría fronteras entre sitios accesibles y sitios dados al abandono, o privatizados, como dijimos en el anterior apunte. Más bien, se deben crear propuestas que integren, por ejemplo, planes de movilidad activa, segura y sostenible, la activación social de espacios como parques y plazas, la creación de redes de comunicación y apoyo comunitario, etc. (UCLA, 2024). Lo cual, obviamente, debe estar acompañado de políticas laborales justas, jornadas laborales equilibradas, equidad de género, distribución de labores, bienestar emocional, derecho al ocio, sostenibilidad ambiental, relaciones armónicas no-extractivas con los entornos, co-gestión y co-creación comunitaria, etc.

⁴ En adelante se cita por sus siglas UMCLA

El objetivo de todo esto es exigir “un mundo donde los cuidados no sean otra fuente de explotación y acumulación; donde la solvencia económica no determine cuánto cuidado puede recibirse, de qué tipo y en qué condiciones, ni tampoco de cuánto trabajo de cuidados podemos deslindarnos” (Ferreya Beltrán, 2024: 208).

Esta es, además, una lucha por la defensa del cuerpo-territorio como primer lugar de resistencia y espacio de cuidados ante la explotación patriarcal capitalista. Siendo que los cuerpos subalternizados, sobre todo feminizados, han sido ocupados por la mano alevosa del poder para asegurar sus procesos de acumulación, expropiación y despojo, a través de la violencia cruenta, la auto-explotación descarnada, la vigilancia punzante de los roles de género, la anulación de las otredades y demás; “[a]sumir la corporalidad individual como territorio propio e irrepetible, permite ir fortaleciendo el sentido de afirmación de su existencia de ser y estar en el mundo” (Cabnal, 2010: 22).

En definitiva, defender la vitalidad de los cuerpos, con todo y sus marcas y cicatrices que narran las luchas y las violencias que han resistido y agenciado, es reconocer la capacidad creadora de los cuidados, ir en contra de cualquier pedagogía de la crueldad, desobedecer todo mandato punitivo, dotar de significancia y legitimidad política a los sentidos y a los afectos, hacer resistencia

y tributo a las capacidades sensibles, desmontar los pactos masculinos de servidumbre; es saber que las praxis de la alteridad se despliegan en espacios materiales dotados de significados y memorias, en espacios concretos siempre acechados por la expropiación y el despojo. En la tierra y en los territorios se sostiene lo colectivo y se combate el canibalismo de los hegemones. Como dice Cabnal:

No [defendemos nuestro] territorio tierra solo porque [necesitamos] de los bienes naturales para vivir y dejar vida digna a otras generaciones. En el planteamiento de recuperación y defensa histórica de [nuestro] territorio cuerpo tierra, [asumimos] la recuperación de [nuestro] cuerpo expropiado, para generarle vida, alegría vitalidad, placeres y construcción de saberes liberadores para la toma de decisiones y esta potencia la [juntamos] con la defensa de [nuestro] territorio tierra, porque [no concebimos nuestros cuerpos], sin un espacio en la tierra que dignifique [nuestra] existencia, y promueva [nuestra] vida en plenitud. Las violencias históricas y opresivas existen tanto para [nuestro] primer territorio cuerpo, como también para [nuestro] territorio histórico, la tierra. (2010: 23)

Figura 24.

Taller de Madres Cuidadoras en el Museo Interactivo de Ciencia



Nota. Mediación Comunitaria MIC. (2024). Taller de Madres Cuidadoras en el Museo Interactivo de Ciencia [Fotografía]. Museo Interactivo de Ciencia.

“Los cuestionamientos sobre la importancia de pensar el museo como un espacio de y para la comunidad se vienen haciendo hace algunos años como parte de la reivindicación de que las instituciones educativas, culturales, económicas y sociales, deben responder a las necesidades y crisis que viven los pueblos latinoamericanos, y no a los intereses y beneficios de los grupos hegemónicos.

Así nace la museología crítica y la museología social, que buscan dar lugar a los actores que han sido olvidados o apartados de los espacios culturales: a las comunidades, pueblos, nacionalidades e identidades que han sido relegadas de estos entornos por estar ocupados sólo por los grupos dominantes. Desde ahí, en un ejercicio de reivindicación del derecho al acceso a estos espacios de encuentro y a las manifestaciones culturales diversas, nosotros, como Fundación Museos de la Ciudad, estamos promoviendo la garantía de este derecho desde la construcción de una experiencia participativa.

Este proyecto se va co-construyendo desde las experiencias que se están poniendo en práctica y se han podido sistematizar en metodologías que son la expresión de los procesos que se han venido manteniendo desde Mediación Comunitaria. La Mediación Comunitaria no necesita que le den hablando, habla por sí sola, porque las mismas comunidades son las que tejen las redes y son las que tejen los procesos. Por eso las interacciones se han venido sosteniendo y manteniendo.

La importancia viene desde ahí, desde que se generen espacios en las instituciones públicas donde se pueda hacer una participación que rompa con el esquema de la participación institucionalizada o de la participación por un chantaje político. Más bien la colaboración y el involucramiento vienen de una construcción propia de la comunidad. Claro que eso guarda otro tipo de conflictos, otro tipo de tensiones. Hay que salir de la romantización de que el trabajo con la comunidad hay que lindo, que bello que es, sino más bien relevar lo duro y la experticia técnica que implica un trabajo que se basa en unas relaciones de confianza.

Eso se maneja de una forma metodológica, tiene toda una articulación conceptual, que antecede a la aplicación en territorio. Pero también esta aplicación conceptual se va alimentando del ejercicio en territorio. Entonces, al ser una actividad comunitaria, tiene esta dinámica que tiene una estructura, pero que se va alimentando de las relaciones sociales que hacen esta estructura.

Esa es otra de las importancias de que se pueda conceptualizar y sistematizar experiencias prácticas y tangibles del ejercicio de proyectos participativos, tanto dentro del museo como fuera. Y otra de las importancias es descentralizar la agencia del espacio cultural como el poseedor o dueño de la verdad, o dueño de la cultura, y más bien posicionar el museo como un mediador entre las comunidades, el público y los conocimientos y expresiones que las comunidades desean proponer. Así, el museo se vuelve un lugar no que interpreta, no que asume, no que analiza, sino, más bien, un espacio que se vuelve seguro para que las comunidades puedan poner sus voces y expresiones.”

FRANCISCO DOMÍNGUEZ
Mediador Comunitario del Museo Interactivo de Ciencia

Figura 25.

Comparsa hacia el tren "Fiestas de Chimbacalle en el MIC"



Nota. Unidad de Comunicación de la Fundación Museos de la Ciudad. Arcos, R. (2023). *Comparsa hacia el tren "Fiestas de Chimbacalle en el MIC"* [Fotografía]. Chimbacalle.

Figura 26.

Encuentro de comunidades en el Centro de Arte Contemporáneo



Nota. Unidad de Comunicación de la Fundación Museos de la Ciudad. Jijón. P. (2023). Encuentro de comunidades en el Centro Arte Contemporáneo en el marco de los 10 años de Mediación Comunitaria [Fotografía]. Centro de Arte Contemporáneo.

Figura 27.

"Inti Raymi" de las comunidades en el marco de los 10 años de Mediación Comunitaria



Nota. Unidad de Comunicación de la Fundación Museos de la Ciudad. Arcos, R. (2023). *"Inti Raymi de las comunidades"* en el marco de los 10 años de Mediación Comunitaria [Fotografía]. Museo del Carmen Alto.

Figura 28.

Comparsa hacia el tren "Fiestas de Chimbacalle en el MIC"



Nota. Unidad de Comunicación de la Fundación Museos de la Ciudad. Arcos, R. (2023). *Comparsa hacia el tren "Fiestas de Chimbacalle en el MIC"* [Fotografía]. Chimbacalle.

Figura 29.

Intervención en la huerta del colegio Juan Pío Montufar con sus estudiantes



Nota. Unidad de Comunicación de la Fundación Museos de la Ciudad. (2023). Intervención de la huerta del colegio Juan Pío Montufar Montúfar con sus estudiantes [Fotografía]. Colegio Juan Pío Montúfar.

Figura 30.

Encuentro de comunidades en el Centro de Arte Contemporáneo



Nota. Unidad de Comunicación de la Fundación Museos de la Ciudad. Jijón, P. (2023). Encuentro de comunidades en el Centro Arte Contemporáneo en el marco de los 10 años de Mediación Comunitaria [Fotografía]. Centro de Arte Contemporáneo.

Figura 31.

Chamiza de San Juan en el marco de los 10 años de Mediación Comunitaria



Nota. Unidad de Comunicación de la Fundación Museos de la Ciudad. Arcos, R. (2023). Chamiza de San Juan en el marco de los 10 años de Mediación Comunitaria [Fotografía]. San Juan.

Figura 32.

Actividades del Festival Sensorial Interactivo, organizado por Confundamiento



Nota. Mediación Comunitaria MIC. (2024). Actividades del Festival Sensorial Interactivo, organizado por Confundamiento [Fotografía]. Museo Interactivo de Ciencia.

Figura 33.

Comparsa hacia el tren "Fiestas de Chimbacalle en el MIC"



Nota. Unidad de Comunicación de la Fundación Museos de la Ciudad. Arcos, R. (2023). *Comparsa hacia el tren "Fiestas de Chimbacalle en el MIC"*
[Fotografía]. Estación de Ferrocarril de Chimbacalle.



Figura 34.

Morocho, Naranjilla y Justiniano: parte del equipo del Museo Interactivo de Ciencia

Nota. Museo Interactivo de Ciencia.(2023). Morocho, Naranjilla y Justiniano: parte del equipo del Museo Interactivo de Ciencia [Fotografía]. Museo Interactivo de Ciencia.

REFERENCIAS

Documentos

Fundación Museos de la Ciudad. (2019). *Proyectos de Mediación Comunitaria*. Quito.

Fundación Museos de la Ciudad. (2022). *Proyectos de Mediación Comunitaria*. Quito.

Fundación Museos de la Ciudad. (s. f.). *Mediación Comunitaria*. Quito.

Jefatura de Espacio Público y Mediación Comunitaria. (s. f.). *10 años de Mediación Comunitaria en la FMC*. Quito.

Mediación Comunitaria MIC. (s. f. a). *Modelo de Gestión. Sala Abierta Comunitaria "La Estación"*. Quito.

Mediación Comunitaria MIC. (s. f. b). *Modelo de Gestión. Sala Comunitaria MIC "La Estación"*. Quito.

Mediación Comunitaria MIC. (s. f. c). *Guión Museológico – Sala del Barrio MIC*. Quito

Mediación Comunitaria MIC. (s. f. d). *Documento descriptivo de la historia y conexión entre el barrio de Chimbacalle y el Museo Interactivo de Ciencia MIC*. Quito.

Uvidia, M. (2020). *Informe de Gestión 2019. Chimbacalle, Chaquiñanes y Recuerdos*. Fundación Museos de la Ciudad. Quito.

Uvidia, M. (2022). "La Estación" Sala Abierta Comunitaria. Quito.

Figuras

Figura 1. Autor desconocido. (2023). "El museo es libertad" [Recurso interactivo]. Museo Interactivo de Ciencia.

Figura 2. Autor desconocido. (2023). "Todos unidos para fortalecer nuestra comunidad a través del trabajo. Juntos somos fuertes" [Recurso interactivo]. Museo Interactivo de Ciencia.

Figura 3. Autor desconocido. (2023). "Un pibe nunca abandona a otro pibe" [Recurso interactivo]. Museo Interactivo de Ciencia.

Figura 4. Autor desconocido. (2023). "Somos acompañantes de la Historia" [Recurso interactivo]. Museo Interactivo de Ciencia.

Figura 5. Jillie Core. (2023). "Rayos de sol en la sonrisa y luz de luna en el corazón" [Recurso interactivo]. Museo Interactivo de Ciencia.

Figura 6. Getty Images. (s. f.). *Esculturas de Partenón* [Fotografía]. Museo Británico. <https://mahalotrip.com/museo-britanico-londres/>

Figura 7. Rivard. (1984). Componentes del museo tradicional (a) y del nuevo museo (b) [Ilustración]. En Hernández, F. (2006). *Planteamientos teóricos de la nueva museología*.

Figura 8. Mena, D. (2024). *Visita a la estación de ferrocarril de Chimbacalle con el grupo de música Sonrisas de Vida* [Fotografía]. Estación de Ferrocarril de Chimbacalle.

Figura 9. Calahorrano, L. (2024). *Minga en el huerto comunitario del Museo Interactivo de Ciencia* [Fotografía]. Museo Interactivo de Ciencia.

Figura 10. Autor desconocido. (s. f.). *Don Ángel Pazmiño con una de sus creaciones* [Fotografía]. Recuperada del archivo de Mediación Comunitaria del MIC.

Figura 11, 12 y 13. Ayala, A. (2021). *Tarjetas guías, ubicadas en el espacio para wawas, que contienen pictogramas sobre Chimbacalle* [Ilustración]. Museo Interactivo de Ciencia.

Figura 14. Mediación Comunitaria MIC. (2023) *Espacios para ensayos de la Sala Comunitaria “La Estación”* [Fotografía]. Museo Interactivo de Ciencia.

Figura 15. Mediación Comunitaria MIC. (2022). *Conceptualización del mural comunitario de la Sala Comunitaria “La Estación”* [Ilustración]. Museo Interactivo de Ciencia.

Figura 16. Mediación Comunitaria MIC. (2024). *Sala Abierta Comunitaria “La Estación”* [Fotografía]. Museo Interactivo de Ciencia.

Figura 17. Fundación Museos de la Ciudad. (s. f.). *Red de Museos que forman parte del proyecto de Mediación Comunitaria de la FMC* [Ilustración]. Fundación Museos de la Ciudad.

Figura 18. Fundación Museos de la Ciudad. (s. f.). *Noche de Vecinos* [Fotografía]. Museo YAKU.

Figura 19. Fundación Museos de la Ciudad. (s. f.). *Lectura crítica en clave de género de la muestra permanente del museo de la Ciudad* [Ilustración]. Museo de la Ciudad.

Figura 20. Fundación Museos de la Ciudad. (s. f.). *Cumpleaños de la 5 de junio, recorrido por el sendero* [Fotografía]. Barrio 5 de junio.

Figura 21. Fundación Museos de la Ciudad. (s. f.). *Jardín San Juan* [Fotografía]. Centro de Arte Contemporáneo.

Figura 22. Museo Interactivo de Ciencia. (2023). *Estudiantes del colegio 10 de Agosto en la huerta del MIC como parte de*

proyecto "Fotosíntesis Urbana" [Fotografía]. Museo Interactivo de Ciencia.

Figura 23. Uvidia, M. (2020). *Noche de Antorchas en Chimbacalle* [Fotografía]. Chimbacalle.

Figura 24. Mediación Comunitaria MIC. (2024). *Taller de Madres Cuidadoras en el Museo Interactivo de Ciencia* [Fotografía]. Museo Interactivo de Ciencia.

Figura 25. Unidad de Comunicación de la Fundación Museos de la Ciudad. Arcos, R. (2023). *Comparsa hacia el tren "Fiestas de Chimbacalle en el MIC"* [Fotografía]. Chimbacalle.

Figura 26. Unidad de Comunicación de la Fundación Museos de la Ciudad. Jijón, P. (2023). *Encuentro de comunidades en el Centro Arte Contemporáneo en el marco de los 10 años de Mediación Comunitaria* [Fotografía]. Centro de Arte Contemporáneo.

Figura 27. Unidad de Comunicación de la Fundación Museos de la Ciudad. Arcos, R. (2023). *"Inti Raymi de las comunidades" en el marco de los 10 años de Mediación Comunitaria* [Fotografía]. Museo del Carmen Alto.

Figura 28. Unidad de Comunicación de la Fundación Museos de la Ciudad. Arcos, R. (2023). *Comparsa hacia el tren "Fiestas de Chimbacalle en el MIC"* [Fotografía]. Chimbacalle.

Figura 29. Unidad de Comunicación de la Fundación Museos de la Ciudad. (2023). *Intervención de la huerta del colegio Juan Pío Montufar Montúfar con sus estudiantes* [Fotografía]. Colegio Juan Pío Montúfar.

Figura 30. Unidad de Comunicación de la Fundación Museos de la Ciudad. Jijón, P. (2023). *Encuentro de comunidades en el Centro Arte Contemporáneo en el marco de los 10 años de Mediación Comunitaria* [Fotografía]. Centro de Arte Contemporáneo

Figura 31. Unidad de Comunicación de la Fundación Museos de la Ciudad. Arcos, R. (2023). *Chamiza de San Juan en el marco de los 10 años de Mediación Comunitaria* [Fotografía]. San Juan.

Figura 32. Mediación Comunitaria MIC. (2024). *Actividades del Festival Sensorial Interactivo, organizado por Confundamiento* [Fotografía]. Museo Interactivo de Ciencia.

Figura 33. Unidad de Comunicación de la Fundación Museos de la Ciudad. Arcos, R. (2023). *Comparsa hacia el tren "Fiestas*

de Chimbacalle en el MIC" [Fotografía]. Estación de Ferrocarril de Chimbacalle.

Figura 34. Museo Interactivo de Ciencia.(2023). Morocho, Naranjilla y Justiniano: parte del equipo del Museo Interactivo de Ciencia [Fotografía]. Museo Interactivo de Ciencia.

Bibliografía

Acanda, J. (2002). *Sociedad Civil y Hegemonía*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

Alcoberro Pericay, R. (s. f.). *Notas sobre los no lugares de Marc Augé*. *Filosofía i Pensament*. <http://www.alcoberro.info/nota-sobre-los-no-lugares-de-marc-aug%C3%A9.html>

Andrade, M. (2019). Del primer museo nacional del Ecuador a las colecciones científicas entre 1839 y 1876. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, (08), 56-62. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i08.205>

Augé, M. (1992). *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.

Cabnal, L. (2010). Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala. En Cabnal, L. y ACSUR-Las

Segovias (eds.), *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*, (pp. 11-25). ACSUR-Las Segovias.

Calvino, Í. (1972). *Las ciudades invisibles*. Crisálida Crasis Ediciones.

Camacho, R. E. (2010). El museo ante la comunidad. Nuevas rutas en lo museal: ejemplos y referentes. *Intervención (México DF)*, 1(2), 8-15. <https://www.scielo.org.mx/pdf/interv/v1n2/v1n2a3.pdf>

Camarena Ocampo, C. y Morales Lersch, T. (2009). El museo comunitario: un espacio para el ejercicio del poder comunal. En Arrieta Urtizbera, I. (ed.), *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas: ¿por quién? y ¿para qué?*, (pp. 115-128). Universidad del País Vasco. https://www.pasosonline.org/Publicados/varios/Activ_Pat_IArrieta2009.pdf

Carión, F. (2019). El espacio público es una relación no un espacio. En Carión Mena, F. y Dammert-Guardia, M. (eds.), *Derecho a la ciudad: una evocación de las transformaciones urbanas en América Latina*, (pp. 191-219). CLACSO; Flacso-Ecuador; IFEA. <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20200519104921/Derecho-a-la-ciudad.pdf>

Castro Gómez, S. (2000). Teoría tradicional y Teoría Crítica. *Universitas Humanística*, 49(49), 29-41.

<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9560/7787>

Catalán, M. (2022). Discusiones sobre participación, comunidad (es) y territorio (s) desde el Trabajo Social para articular el desarrollo local. *Revista Transformación Socio-Espacial*, 37-47. <https://revistas.ubiobio.cl/index.php/TSE/article/download/5508/4387>

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.

DeCarli, G. (2004). *Un Museo Sostenible. Museo y Comunidad en la Preservación Activa de su Patrimonio*. UNESCO. <https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/92/Unknown%20-%20Un%20Museo%20Sostenible.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Ferreya Beltrán, M. C. (2024). Sostener la vida. Repensar los cuidados en el marco del bien común. En Wolfesberg, P., Kaltmeier, O. y Volmer, A. (coords.), *Los cuidados en y más allá del Antropoceno. Un recorrido interdisciplinario ante las crisis socioecológicas*, (pp. 185-214). CLACSO; CALAS.

Florencia Puebla, M. y Ramírez Mateus, N. (2020). Reconsideraciones, análisis y perspectivas futuras de la museología

comunitaria. Reflexiones a partir del caso de El Rosario (Hidalgo, México). *Memorias: revista digital de historia y arqueología desde el Caribe*, (40), 8-32. <https://doi.org/10.14482/memor.40.069.4>

Gómez, M. (2016). *La mediación comunitaria en museos del Centro Histórico de Quito: negociaciones, tensiones y resistencias (2009 -2014)*. [Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar]. [T2079-MEC-Gomez-La mediacion.pdf](T2079-MEC-Gomez-La%20mediacion.pdf)

Gómez, M. (2019). *Diálogos y tensiones entre comunidad y museo en Quito (2009-2014)*. Universidad Andina Simón Bolívar. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/8010/1/SM278-Gomez-Dialogos.pdf>

González Cirimele, L. (2008). Funcionamiento del poder y del saber en el discurso/texto museográfico comunitario. *Cuiculco*, 15(44), 135-159. <https://www.re-dalyc.org/pdf/351/35112197007.pdf>

Gramsci, A. (2000). *Cuadernos de la cárcel. Tomo 6*. Ediciones Era.

Harvey, D. (2004). *El nuevo imperialismo*. Akal.

Harvey, D. (2013). *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Akal.

Hernández, F. (2006). *Planteamientos teóricos de la museología*. Ediciones Trea, S. L.

Lefebvre, H. (1968). *El derecho a la ciudad*. Capitán Swing.

Marx, K. y Engels, F. (2021). *Manifiesto Comunista*. Siglo XXI.

McDowell, L. (2000). *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Cátedra.

Méndez Lugo, R. A. (2011). Concepción, método y vinculación de la museología comunitaria. *Cadernos de Sociomuseologia*, (41), 45-58. <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/caderno-sociomuseologia/article/view/2643>

Ministerio de Cultura de la Nación. (2022). *Cuadernillo #2 Un museo común. Museos y comunidades*. Ministerio de Cultura de la Nación, Secretaría de Patrimonio Cultural, Área Formación y Redes de la Dirección Nacional de Museos y Dirección Nacional de Gestión Patrimonial. <https://www.iber museums.org/wp-content/uploads/2022/12/unmuseocomun-cuadernillo2.pdf>

Morales, T. y Camarena, C. (2009). *Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios*. Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo. [https://mediacionartistica.org/wp-](https://mediacionartistica.org/wp-content/uploads/2014/02/manual-para-la-creacion-y-desarrollo-de-museos-comunitarios.pdf)

[content/uploads/2014/02/manual-para-la-creacion-y-desarrollo-de-museos-comunitarios.pdf](https://mediacionartistica.org/wp-content/uploads/2014/02/manual-para-la-creacion-y-desarrollo-de-museos-comunitarios.pdf)

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, E. (comp.), *La colonialidad del saber*, (pp. 201-246). CLACSO.

Reca, M. (s. f.). *Conflictos y estrategias en el desarrollo de un programa de exhibiciones*. <https://buenosaires.gob.ar/sites/default/files/media/document/2014/07/09/50fb1343ba162fc63f8ef93b781f3f1eda899a7e.pdf>

Roux, R. (2002). La Política de los Subalternos. En Ávalos Tenorio, G. (coord.), *Redefinir lo político*, (pp. 229-242). Universidad Autónoma Metropolitana.

Sancho, J. (2008). *Por una reconstrucción del concepto de comunidad que sea de utilidad para el trabajo social*. <http://hdl.handle.net/2445/4801>

Sayak, V. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.

Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.

Tillería Muñoz, I. (2013). *Usos políticos y culturales del espacio público en Quito 1997-2007*. Universidad Andina Simón Bolívar; Corporación Editora Nacional.

Turrent, L. (1998). Museología tradicional, museología de punta. *Gaceta De Museos*, (10), 7-10. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/articulo/view/14260>

Urbanismo, mujeres y ciudad en Latinoamérica [UMCLA]. (2024). *Los cuidados como paradigma y criterio para el diseño, planeación y gestión de nuestros territorios*. <https://urbanismomujeresyciudad.com/2024/08/21/los-cuidados-como-paradigma-y-criterio-para-el-diseno-planeacion-y-gestion-de-nuestros-territorios/>

Uvidia, M. (2021). Diálogos museo-comunidad. En Carrión, F. y Cepeda, P. (eds.), *Quito: la ciudad que se disuelve - Covid 19*, (pp. 165-170). FLACSO.

Vázquez Olvera, C. (2008). Estudio introductorio. Revisiones y reflexiones en torno a la función social de los museos. *Cuicuilco*, 15(44), 5-14. <https://www.scielo.org.mx/pdf/cuicuilco/v15n44/v15n44a1.pdf>

Zibechi, R. (2005). *Dispersar el poder. Los movimientos como poderes antiestatales*. Tinta Limón.