

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ANTROPOLOGÍA



TESIS DE GRADO

TEMA:

**MUSEOS Y EXPOSICIONES DE LA CIUDAD DE LA
PAZ: Espacios donde se puede aprender**

POSTULANTE: Varinia Oros Rodríguez

TUTOR ACADÉMICO: Lic. Gustavo Suñavi Larico

LA PAZ – BOLIVIA
2017

A: Waldo Jordán
Por su cariño, dedicación y gran aporte a los museos

Contenido

RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO 1. PLANTEAMIENTO DE LA PROBLEMÁTICA.....	5
1.1. LOS MUSEOS EN BOLIVIA	5
1.2. PROBLEMÁTICA.....	14
1.3. JUSTIFICACIÓN.....	17
1.4. PREMISA HIPOTÉTICA.....	19
1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	20
1.5.1. <i>Objetivo general</i>	20
1.5.2. <i>Objetivos específicos</i>	20
CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL	21
2.1. PATRIMONIO CULTURAL.....	21
2.1.1. <i>Patrimonio cultural tangible o material</i>	23
2.1.2. <i>Patrimonio cultural intangible o inmaterial</i>	23
2.2. ETIMOLOGÍA E HISTORIA DEL MUSEO	24
2.3. DEFINICIONES DE MUSEO	25
2.3.1. <i>Elementos del Museo</i>	26
2.3.1.1. El continente	27
2.3.1.2. El contenido.....	28
A) <i>La conservación</i>	29
B) <i>La documentación</i>	30
2.3.2. <i>El público</i>	34
2.3.3. <i>Tipos de museos</i>	35
2.3.4. <i>La exposición y sus tipos</i>	36
2.3.4.1. Exposiciones permanentes.....	38
2.3.4.2. Exposiciones temporales.....	38
2.3.4.3. Exposiciones espaciales.....	39
2.3.4.4. Exposiciones itinerantes.....	39
2.3.5. <i>Cómo se plantea una exposición</i>	40
2.3.5.1. Planificación.....	41
2.3.5.2. Concepción.....	42
2.3.5.3. Investigación e interpretación.....	43

2.3.6.	<i>La Etnografía, un aporte de la Antropología.</i>	45
2.3.7.	<i>Los museos antropológicos y su historia.</i>	47
2.3.8.	<i>El Trocadero y su primera exposición.</i>	50
2.3.9.	<i>Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA).</i>	52
2.4.	LA MUSEOLOGÍA.	54
2.5.	LA MUSEOGRAFÍA.	60
2.6.	EDUCACIÓN EN EL MUSEO.	63
2.7.	EDUCACIÓN NO FORMAL.	64
2.7.1.	<i>Los programas.</i>	67
CAPITULO 3. MARCO METODOLÓGICO		71
3.1.	TIPO DE INVESTIGACIÓN.	71
3.2.	MÉTODO ETNOGRÁFICO.	71
3.3.	LAS TÉCNICAS E INSTRUMENTOS.	72
3.4.	DELIMITACIÓN.	72
3.4.1.	<i>Delimitación espacial.</i>	72
3.4.2.	<i>Delimitación temporal.</i>	73
CAPÍTULO 4. ANTECEDENTES Y ESTRUCTURA DE LOS MUSEOS DE ESTUDIO		74
4.1.	MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE (MUSEF)	74
4.1.1.	<i>Antecedentes históricos.</i>	74
4.1.2.	<i>Estructura y funciones del museo.</i>	78
4.1.2.1.	Unidad de Museos.	79
A)	Las curadurías y sus colecciones.	80
4.1.3.	<i>Exposiciones permanentes con la temática del tejido.</i>	84
4.1.3.1.	Tres milenios de tejidos.	84
A)	Los textiles en el arte.	87
B)	SOBRETEJIDOS. Entre técnicas y culturas.	88
C)	Desfile de modas Beatriz Canedo Patiño.	88
D)	Desfile de modas BATT.	89
4.1.3.2.	Tres milenios de tejido +1.	89
A)	SOBRETEJIDOS. Entre técnicas y culturas.	90
B)	MOTIVO(S), Homenaje a la alta costura.	92
4.1.3.3.	Tres milenios de tejidos + 2.	92
A)	Fiesta e Imaginería Populares.	94
B)	Colección Elisa Johnston, mode en Bolivia.	95
4.1.3.4.	Tres milenios de tejidos +3.	96

A) L'autre Métissages.....	98
B) Tejidos Joaquín Sánchez.....	98
C) Técnicas en textiles y creación contemporánea.	99
D) Tejiendo Arte.	99
4.1.3.5. Tres milenios de tejidos + 4.....	100
A) Tejidos de los Andes, Perú – Bolivia.....	102
B) Arte textil y MUNDO ANDINO.....	102
C) Desfile de Modas. Liliana Castellanos “Sal, Fuego y Agua”.	103
4.1.3.6. La rebelión de los objetos. La cadena operatoria del textil.	106
A) VISTIENDO LA CABEZA. Gorros, tiempo e identidades.	108
B) Fashion Show.	109
C) TEJIENDO LA VIDA. La Colección del Textil del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción.....	109
D) Reunión Anual de Etnología “La Rebelión de los objetos. Enfoque textil”.	110
4.1.4. <i>Público al que está dirigido.</i>	110
4.2. MUSEO DE TEXTILES ANDINOS BOLIVIANOS.....	111
4.2.1. <i>Antecedentes históricos.</i>	111
4.2.2. <i>Estructura del museo.</i>	114
4.2.2.1. Bodegas o almacenes.	115
4.2.3. <i>Salas de exposiciones permanentes con la temática del tejido.</i>	115
4.2.3.1. Una introducción al arte textil tradicional andino boliviano.	116
4.2.3.2. El Aqsu: su permanencia después de 500 años.	117
4.2.3.3. Textiles en los andes bolivianos.....	118
4.2.4. <i>Público al que está dirigido.</i>	119
4.2.5. <i>Programas educativos y de difusión.</i>	120
4.2.5.1. Programa Kallay Manta.....	120
4.2.5.2. Programa Sekakuna.....	121
4.2.6. <i>Museo del Poncho MUDEP.</i>	121
CAPÍTULO 5. DEL TRABAJO EN LOS MUSEOS.....	124
5.1. PERSONAL ESPECIALIZADO.	124
5.2. PERSONAL “IMPROVISADO”.....	125
5.3. EL TRABAJO EN BODEGAS O ALMACENES.....	125
5.3.1. <i>De la conservación de los Bienes Culturales.</i>	125
5.3.1.1. Condiciones ambientales.....	127
A) Luz.....	127

B) Composición atmosférica.....	128
C) Factores Biológicos.....	130
D) Factores humanos.	132
E) Robo y vandalismo.	134
5.4. GESTIÓN Y CATALOGACIÓN DE LOS BIENES CULTURALES.	137
5.5. PROCESO DE CREACIÓN DE EXPOSICIONES PERMANENTES	141
5.5.1. <i>Tipo de exposición.</i>	141
5.5.1.1. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.....	142
5.5.1.2. Museo de Textiles Andinos Bolivianos.	143
5.5.2. <i>Clases de exposición.</i>	144
5.5.2.1. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.....	144
5.5.2.2. Museo de Textiles Andinos Bolivianos.....	145
5.6. PROCESO MUSEOLÓGICO Y MUSEOGRÁFICO DE LAS EXPOSICIONES.....	145
5.6.1. <i>Ideas y guiones de las exposiciones.</i>	145
5.6.1.1. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.....	146
5.6.1.2. Museo de Textiles Andinos Bolivianos.....	149
5.6.2. <i>Como se debe plantear un guion de exposición.</i>	150
5.6.3. <i>La antropología y su método como aporte a la investigación.</i>	152
5.6.3.1. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.....	152
5.6.3.2. Museo de Textiles Andinos Bolivianos.....	153
5.6.4. <i>La interdisciplinariedad mecanismo de trabajo.</i>	154
5.6.4.1. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.....	154
5.6.4.2. El Museo de Textiles Andinos Bolivianos.....	155
5.6.5. <i>Montaje museográfico, lo que es y debería ser.</i>	155
5.6.5.1. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.....	156
5.6.5.2. Museo de Textiles Andinos Bolivianos.....	157
5.6.6. <i>Conservación de los bienes culturales en las exposiciones.</i>	158
5.6.7. <i>Presentación y soporte de los bienes culturales.</i>	159
5.6.7.1. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.....	159
5.6.7.2. Museo de Textiles Andinos Bolivianos.....	160
5.6.8. <i>Iluminación.</i>	161
5.6.8.1. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.....	162
5.6.8.2. Museo de Textiles Andinos Bolivianos.....	163
5.6.9. <i>Disposición o recorrido de la sala.</i>	164
5.6.9.1. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.....	165
5.6.9.2. Museo de Textiles Andinos Bolivianos.....	167

5.6.10.	<i>Cédulas e información textual.</i>	167
5.6.10.1.	Museo Nacional de Etnografía y Folklore.	168
5.6.10.2.	Museo de Textiles Andinos Bolivianos.	171
5.6.11.	<i>Uso de nuevas tecnologías.</i>	173
5.6.11.1.	Museo Nacional de Etnografía y Folklore.	173
5.6.11.2.	Museo de Textiles Andinos Bolivianos.	174
CAP. 6 APRENDIZAJE EN EL MUSEO		175
6.1.	ESTUDIANTES EN LOS MUSEOS DE ESTUDIO.	175
6.1.1.	<i>Población usuaria de estudiantes.</i>	176
6.1.2.	<i>Del gusto por los museos entre los estudiantes.</i>	178
6.1.3.	<i>Del gusto por museo para los educadores.</i>	180
6.2.	PROCESOS DE APRENDIZAJES A PARTIR DE LAS VISITAS AL MUSEO.	181
6.2.1.	<i>Descripción, relación y síntesis de lo expuesto.</i>	183
6.3.	POLÍTICAS PEDAGÓGICAS PARA LOS MUSEOS.	188
6.3.1.	<i>Método pedagógico que se aplica.</i>	188
6.3.2.	<i>Método pedagógico que se puede aplicar.</i>	189
CONCLUSIONES		193
BIBLIOGRAFÍA		199
ANEXOS		204

Índice de Figuras

Figura 1 Colección de Cueros. Foto V. Oros-----	80
Figura 3 Colección Cerámica. Foto V. Oros-----	81
Figura 2 Colección Muñequería. Foto V. Oros-----	81
Figura 4 Ficha de catalogación. Fuente MUSEF-----	82
Figura 5 Vista de cajonería de la sala. Fuente: Revista Cultural-----	85
Figura 6 Interactivo telar de pedal. Foto V. Oros-----	87
Figura 7 Desfile de Modas Beatriz Canedo Patiño. Foto V. Oros-----	88
Figura 8 Vista de la sala. Fuente: Revista Cultural-----	89
Figura 9 Invitación Tres Milenios de Tejidos + 1. Foto V. Oros-----	90
Figura 10 Intercambio de conocimientos. Fuente: Revista Cultural-----	90
Figura 11 Conferencia enTres Milenios de Tejidos +2. Fuente: Revista Cultural-----	92
Figura 12 Invitación Tres Milenios de Tejidos +2. MUSEF 2003-----	93
Figura 13 Diseño Lacroix. Invitación MUSEF 2003-----	94
Figura 14 Desfile de Modas Johnston. Foto V. Oros-----	95
Figura 15 Desfile de modas Johnston. Foto V. Oros-----	96
Figura 17 Vitrina central con costales. Foto V. Oros-----	97
Figura 16 Vitrinas perimetrales de bolsas. Foto V. oros-----	97
Figura 18 Performance de Joaquín Sánchez. Fuente: Revista Cultural-----	98
Figura 19 Sala de Unkus. Foto V. Oros-----	100
Figura 20 Unkus prehispánicos. Foto V. Oros-----	101
Figura 21 Invitación Tres Milenios de Tejidos + 4 2006-----	102
Figura 22 Portada del libro. Foto V. Oros-----	103
Figura 23 Invitación Desfile de Modas. Foto V. Oros-----	104
Figura 24 Sala cadena Operatoria. Foto V. Oros-----	106
Figura 25 Paneles de Textiles. Foto V. Oros-----	107
Figura 26 Vistiendo la Cabeza. Foto V. Oros-----	108
Figura 27 Ingreso al MUTAB. Foto V. Oros-----	113
Figura 28. Trajes de Kalcha y Tarabuco. Foto V. Oros-----	116

Figura 29 Aqsus. Foto V. Oros-----	117
Figura 30 Proceso del tejido. V. Oros -----	118
Figura 31 Traje de novia de Charazani. Foto V. Oros -----	118
Figura 32. Alumnos del colegio Villamil. Foto MUTAB-----	119
Figura 33 Felipa Quispe artesana del programa Kallay Manta. Foto MUTAB -----	121
Figura 34 Museo del Poncho. Foto. MUDEP-----	122
Figura 35 Poncho Charazani. Foto MUDEP-----	122
Figura 36 Muestra de ponchos. Foto MUDEP -----	123
Figura 37 Trabajo en bodegas. Foto V. Oros -----	128
Figura 39 Deshumificador. Foto V. Oros -----	129
Figura 38 Control de Humedad y temperatura. Foto V. Oros -----	129
Figura 40 Aire acondicionado. Foto V. Oros -----	130
Figura 41 Estantería metálica Foto V. Oros -----	133
Figura 42 Sistema de vigilancia. Foto V. Oros-----	134
Figura 44 Extintor de fuego. Foto V. Oros -----	136
Figura 43 Alarmas de fuego. Foto V. Oros -----	136
Figura 45 Ficha de inventario. Foto V. Oros-----	137
Figura 46 Tejidos perimetrales. Foto V. Oros -----	142
Figura 47 Salas permanentes. Foto V. Oros -----	143
Figura 48 Tejido de pedal. Foto V. Oros -----	144
Figura 49 Ambientación de sala. Foto V. Oros -----	145
Figura 50 Cajonerías Tres Milenios de Tejidos. Foto V. Oros -----	156
Figura 51 Sala Cadena Operatoria del Textil. Foto V. Oros -----	157
Figura 52 Maniqui en la muestra. Foto V. Oros -----	158
Figura 53 Tejidos en bastidores. Foto V. Oros -----	159
Figura 54 Soporte de los bienes culturales. Foto V. Oros -----	160
Figura 55 Iluminación Tres Milenios de Tejidos. Foto V. Oros -----	162
Figura 56 Ventanas y luz natural directa. Foto V. Oros -----	163
Figura 57 Espacio para ver videos. Foto V. Oros-----	166

Figura 58 Cédula Introdutoria. Foto V. Oros -----	169
Figura 59 Cédulas de las cajonerías. Foto V. Oros -----	169
Figura 60 Cédula técnica cadena Operatoria. Foto V. Oros -----	171
Figura 61 Cédulas MUTAB. Foto V. Oros-----	172
Figura 62 Mapa de zonas textileras. Foto V. Oros-----	173
Figura 63 Video de apoyo en Cadena Operatoria. Foto V. Oros-----	174

Índice de tablas

Tabla 1 Visitantes por año MUSEF. (Anexo 4) -----	175
Tabla 2 Entrevistados por rango de edad (Anexo 2) -----	177
Tabla 3 Entrevistados por institución (Anexo 2) -----	177

RESUMEN

Estudio de dos salas de exposición permanente sobre material etnográfico textil, realizado en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) y Museo de Textiles Andinos Bolivianos (MUTAB), en ambas se muestra el proceso de creación de una muestra, que van desde el ingreso de los bienes culturales al museo; la gestión de los bienes culturales, trabajo que pasa por: el inventario, catalogación –que implica la contextualización de dichos bienes-, conservación, hasta la propuesta museológica y museográfica para su exposición. El enfoque pedagógico que se da a estas muestras para determinado público, las políticas pedagógicas que adoptan y las que pueden adoptar a partir de la propuesta de educación *No Formal*, sobre todo por tratarse patrimonio cultural y material de diversas culturas del país, lo que es un potencial para el fortalecimiento de la identidad de los pueblos y del propio visitante. En este sentido muestra al museo como un centro de aprendizaje, pero también como un laboratorio, en el cual a partir de sus bienes culturales y colecciones se puede realizar trabajos de investigación desde la antropología o la arqueología y otras disciplinas.

PALABRAS CLAVE: MUSEO / BIENES CULTURALES / MUSEOLOGÍA / MUSEOGRAFÍA / INVENTARIO / CATALOGACIÓN / EDUCACIÓN NO FORMAL / PÚBLICO / PATRIMONIO CULTURAL / APRENDIZAJE

INTRODUCCIÓN

Esta investigación hace el análisis de dos exposiciones permanentes con la temática del tejido; llevadas a cabo en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) y el Museo de Textiles Andinos Bolivianos (MUTAB), ambos museos con muestras permanentes en esta temática. El trabajo aborda los procesos de creación de las exposiciones permanentes, que van desde selección, la investigación y montaje de los bienes culturales, y la forma pedagógica en que se vierte esta información para determinado público al que está dirigido.

El trabajo está dividido en seis capítulos, que si bien mantienen una cierta independencia están interrelacionados entre sí, los mismos desarrollan las siguientes temáticas:

En el capítulo I, se plantea la problemática de la investigación, donde se hace un balance de los museos y las publicaciones relacionadas a esta temática en Bolivia. En este punto se ve como los museos están fuera del sistema de educación formal del Estado. Se plantea también algunas preguntas que permitieron ser guía en la investigación. En este capítulo está también la justificación y el porqué de la importancia de esta investigación; además de la hipótesis y los objetivos de esta propuesta.

El capítulo II, dedicado al marco teórico y conceptual, en el que se enmarcará –valga la redundancia-, la investigación, es decir museos, desde la etimología de la palabra misma, que se entiende por museo y las especialidades que hacen a este como la Museología y Museografía; para luego centrarse en las exposiciones, sus clases y sus tipos; además de la concepción y planteamiento de una exposición permanente; al tratarse de museos con material etnográfico se habla de los museos antropológicos y su desarrollo en otras latitudes, como Europa y Estados Unidos. Para finalizar

se ve al museo como una entidad educadora, fuera de la formalidad, es decir las políticas pedagógicas planteadas desde el Estado, rescatando su carácter no formal y su gran aporte a la sociedad.

Un capítulo III, donde se plantea el marco metodológico, que contiene el tipo de investigación y la metodología que se empleó en la misma, las técnicas e instrumentos y la delimitación espacial y temporal.

En el capítulo IV, con la descripción de los museos en estudio, el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) y el Museo de Textiles Andinos Bolivianos (MUTAB), que va desde su fundación, su organización hasta llegar a sus salas de exposición y las formas en que estas fueron planteadas, además de mostrar las actividades que hicieron y hacen parte de estas muestras.

El capítulo V, se centra más bien en el análisis de estos museos y de sus exposiciones permanentes relacionadas al tejido, estrechamente ligado al capítulo anterior; detalla y analiza el trabajo en los depósitos y bodegas, y por ende al trabajo de los curadores con los bienes culturales. El proceso que siguen los curadores para plantear exposiciones permanentes y todas las acciones que implican esta actividad, es decir la puesta en valor de la colección a ser expuesta, la investigación y finalmente la propuesta del guion museológico y museográfico de la muestra.

El capítulo VI, dedicado al proceso de aprendizaje en estos museos, tomando en cuenta como destinatarios a los estudiantes de enseñanza básica, intermedia y media; se analiza aquí las propuestas y discurso que estos museos plantean a esta población, a través de las exposiciones sobre tejidos. Cuáles son sus políticas pedagógicas, y qué método puede ser de mayor beneficio para estos.

Finalmente las conclusiones donde se redondean muchas de las ideas y se da respuestas a las interrogantes planteadas en los primeros capítulos. Así mismo se sugiere una serie de recomendaciones.

CAPÍTULO 1. PLANTEAMIENTO DE LA PROBLEMÁTICA

Para dar inicio a este trabajo es importante hacer una revisión de las investigaciones referidas a museos que se vienen haciendo en el país, -y más propiamente en la ciudad de La Paz-, no sólo en la parte teórica, sino también histórica, aspecto que permitirá dar pie a la presente investigación.

1.1. LOS MUSEOS EN BOLIVIA

Son muy escasos los estudios sobre museos en Bolivia puesto que no hay espacios y centros especializados que se dediquen al estudio de la Museología y Museografía. Parece ser que esta situación no se da sólo en Bolivia, sino también en otros países.

Haciendo un recuento de estas investigaciones en Museología, se tiene, por ejemplo, el trabajo de 1991 de Margoth Cavero, denominado “Museología General”, este es un importante aporte a la Museología y Museografía en general, hace una revisión de una serie de definiciones y conceptualizaciones básicas de los elementos que hacen a un museo; sin embargo se debe recalcar que este trabajo no refleja el estado de los museos, tan sólo brinda una breve pincelada histórica de la creación de estos en Bolivia, o como Cavero ha venido a denominar “Los Museos en Bolivia”, en la primera parte, hace referencia a la época prehispánica, asegura la autora que muchas de las culturas de trascendencia Pan Andina tales como: Chavin, Pukara o Tiwanaku, debieron por fuerza contar con centros de visita y/o aprendizaje, por lo menos así lo sugieren los vestigios dejados por esas culturas, como las “cabezas clavadas”, lo mismo pasaría con la cultura Inka, la que contaba con museos organizados; tal es el caso de la Pinacoteca del Poq’encancha, la Panoplia y Museo Heráldico de los Suntur Wasi, o el Museo Sacro y de Historia Natural en réplica del célebre Qoricancha en Cusco, que según la autora tienen un gran valor museístico, por supuesto sin

hablar de un tipo de museo convencional como se verá más adelante (Cavero, 1991, pp. 20-21).

Así mismo al referirse a la época Colonial y para ella los primeros museos de este periodo vendrían a ser las iglesias, Conventos, Casas de Monedas, Colegios Seminarios, algunos Hospitales y Universidades, lugares de acopio de obras de arte, joyas y documentos, propios de la época. Por aquella misma época está –es decir el siglo XVIII-, el interés por coleccionar cosas raras, afición llevada a cabo por viajeros, como el Barón alemán Alejandro Von Humboldt, o el naturalista italiano Antonio Raymondi, la característica de estos viajes es que estaban financiados por la corona, estos por su lado se encargaban de hacer un estudio minucioso de la flora y fauna, además del interés propio por la colección de cosas raras y exóticas, cosas que se iban acopiando y llevándoselas a sus países. En 1783, por la Real Cédula de Carlos III, rey de España, se organiza una expedición botánica que parte de Venezuela, llegando hasta estas latitudes, registrando más de 6.000 láminas de color donde reprodujeron toda la flora sudamericana; esta obra fue expuesta en el país antes de ser entregadas a la Academia Científica Hispánica, (Gisbert citada en Cavero, 1991). Cavero (1991) afirma que el primer museo que llega a Bolivia es traído desde España en 1807, en el que se agrupaban “rarezas” de la arqueología mexicana, e iconografía y heráldica borbónicas, este vendría a ser como un museo itinerante o como una exposición temporal, lo que no está claro es que organización es la encargada de la muestra ni la razón de la misma.

La época Republicana estará también marcada por las expediciones de los viajeros, en busca de “tesoros” o rarezas para museos de sus países, lo que motivo a otros coleccionistas particulares en su interés por estas tierras, como la expedición de 1834 a la ruinas de Totorá en Oruro. Es en 1842, bajo el gobierno de José Ballivián en la ciudad de La Paz que Bolivia llega a tener los primeros museos a nivel Sudamericano, aunque hay otros datos que

afirman que fueron cuatro años más tarde en 1846 mediante una circular oficial, que se creará el primer Museo Público en La Paz, esta institución creada por el Gobierno se especializa en Historia Natural, es decir que en ella se concentraba mucha de la información herbolaría para la enseñanza del público, a este se agrupaban otros pasando a ser Museos de la Nación. Estos el año 1919 llegan a formar el Museo de Tiahuanacu de La Paz y el antiguo museo de Cochabamba, de la misma ciudad; otro de los museos es el Instituto Médico de Sucre organizado hasta fines del siglo XIX.

A comienzos del siglo XX, la afición de los coleccionistas privados motivó a la formación de museos en La Paz; y será después de la Guerra del Chaco que se comienzan a presentar proyectos más serios en distintas ciudades del país:

- En la ciudad de Sucre el año 1933 a instancias del Arzobispo Pierini, se funda la Academia de Historia Eclesiástica, además del Museo Eclesiástico, por supuesto, con temática religiosa; el año 1944 es fundado el Museo Antropológico de la Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca, museo que tiene por finalidad la investigación prehispánica de la cultura material de los pueblos del sur; por otro lado están la iglesia de Santa Clara que funciona como repositorio desde 1971 y el monasterio franciscano de la Recoleta que abre sus puertas en 1972. La Casa de la Libertad en 1974, entre los más importantes.
- En la ciudad de La Paz, el Museo Policial fundado en 1942, en los predios de la División de Criminalística, donde funcionaba la División de Investigaciones, el museo guardaba curiosos objetos decomisados a los “amigos de lo ajeno”, que eran usados para cometer actos delictivos. (Arancibia, 2011); el año 1946 se crea el Museo Histórico Militar “Cnl. Gualberto Villarroel”, el museo expone reliquias, trofeos, banderas, uniformes, armas de la Guerra de la Independencia, la Guerra del Pacífico y del Chaco. El Museo Casa de Murillo, la casa

perteneció al protomártir de esta ciudad don Pedro Domingo murillo, convertida a museo recién en 1950, en ella se expone esencialmente la historia de la gesta libertaria de 1809. El año 1952 para consolidar la flamante Revolución Nacional del mismo año, el líder emenerrista y presidente de la República de Bolivia, decide que los municipios del área urbana se encarguen del fomento a la cultura. En 1962 se inaugura el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia, museo privado perteneciente al músico charanguista el maestro Ernesto Cavour, colección que comenzó el año 1960 y que hoy muestra un número importante de instrumentos prehispánicos, y de todo el país. El año 1964 abre sus puertas al público el Museo Nacional – posteriormente llevará el nombre de Museo Nacional de Etnografía y Folklore-, con la colección de tipo etnográfico, del Banco Central de Bolivia. El Museo del Litoral Boliviano es creado el año 1978, en conmemoración al centenario de la Guerra del pacífico y posterior enclaustramiento marítimo. El museo Costumbrista “Juan de Vargas” creado el 1978, lleva el nombre del primer alcalde de esta ciudad sus muestras están dedicadas a personajes de antaño. El Museo Nacional de Historia Natural, comienza su historia el año 1978, cuando la Compañía de Jesús concede a la Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, el trabajo del Padre Antonio María Sempere, quien fue coleccionista de fósiles, moluscos, reptiles, aves e insectos, pero es el año 1980 que inaugura sus salas de exposición, así mismo incorpora a la carrera de Biología de la UMSA para impulsar el desarrollo de sus colecciones científicas. Si bien la Catedral Metropolitana de Nuestra Señora de La Paz data de 1830 en su construcción con estilo Neoclásico y barroco, abre recién el museo el año 1980. El Museo de Metales Preciosos Precolombinos inaugurado el 1983, ubicado en la casa que fuera de Apolinar Jaen, en él se exhiben piezas arqueológicas prehispánicas. El 1987 la Pinacoteca de San Francisco,

aunque la iglesia es anterior, de mediados del siglo XVIII, el museo recién funcionará ese año.

- En Oruro está El Museo Simón I Patiño – Casa de la Cultura, casa edificada al estilo francés del magnate el “Barón del Estaño” Simón I Patiño, construido entre 1900 y 1913, la casa fue donada a la Universidad Técnica de Oruro (UTO), constituida como museo histórico a partir de 1975. Museo Antropológico “Eduardo Rivas”, creado en 1959, dependiente del Gobierno Municipal, uno de sus fuertes es la colección de máscaras del Carnaval de Oruro, la fiesta principal de la ciudad.
- En la ciudad de Potosí está el museo de Santa Teresa, es un monasterio de las Carmelitas Descalzas, bajo la advocación de San José, fundado en 1685 y desde 1976 funciona como museo, actualmente es considerado como uno de los mejores museos de arte sacro en Latinoamérica. Otro de los museos más importantes a nivel internacional es la Casa Nacional de la Moneda, mediante Decreto Supremo es entregada a la Sociedad Histórica de Potosí, para su administración y la organización del museo, actualmente este Repositorio Nacional es parte de la Fundación Cultural del BCB, en la que se puede apreciar la historia de la acuñación de la moneda. Museo San Francisco que se abre al público el año 1979, este antiguo monasterios de los franciscanos tiene en exposición arte sacro religioso y obras del destacado pintor Melchor Pérez de Holguín.
- En la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, está el museo Catedralicio de Arte Sacro, ubicado en la basílica menor de San Lorenzo, inaugurado en 1983, expone piezas religiosas cruceñas. El museo de Historia Natural Noel Kempff Mercado inaugurado el año 1986, gracias a un grupo de estudiantes y profesionales de la Facultad de Ciencias Agrícolas que deciden formalizar el inventario, estudio y conservación de la biodiversidad regional, en el seno de la Universidad Autónoma

Gabriel René Moreno, fundando así el museo el mismo año de la desaparición del naturalista y conservacionista cruceño Noel Kempff Mercado; el año 1992 pasa a instalaciones del Banco Central de Bolivia.

- En Tarija, uno de los museos más antiguos es el Museo Paleontológico que está abierto al público desde 1959, dependiente de la Universidad Juan Misael Saracho, su patrimonio de 5000 bienes de fósiles, de los que apenas están expuestos 700. El año 1966 se funda el museo de Moto Méndez, dedicado a la vida de este guerrillero, ubicado en la localidad de San Lorenzo. El museo San Francisco en 1978 financiado por el Convento del mismo nombre, con obras de arte sacro (Cavero, 1991, pp. 24-27).

Por otro lado, Gonzalo Iñiguez, en su trabajo de 1996 “La Museología como ciencia”, hace un aporte teórico conceptual, dando definiciones como: museo, Museología, Museografía; del tipo de personal que debería trabajar en un museo; los aspectos técnicos que hacen al mismo, vale decir manejo de luz, seguridad, conservación y tratamiento de los bienes culturales¹, siendo un manual elemental para la consulta de estos términos, lo interesante además es que es uno de los primeros en plantear el tema de la Museología como ciencia en el país (Iñiguez, 1996).

Si bien en Bolivia existe una cantidad considerable² de museos, no se sabe a cabalidad cuantos son, sin embargo se debe mencionar a Sucre y Potosí, ciudades con más presencia de éstos; en Potosí por ejemplo, se encuentra

¹ Son todas las manifestaciones inmateriales y materiales de la cultura, cuyo valor depende de su origen, naturaleza, espacialidad, temporalidad, su contexto social e identidad cultural. (Ley 530, 2014). Se entenderá por bienes culturales a los bienes materiales, objetos, piezas, obras o cultura material, que son expuestas o resguardadas por los museos; en este sentido, se usará este término a lo largo del presente trabajo. Es necesario notar que no muchos autores emplean este término, pero en el análisis de aquí en adelante se manejará este concepto.

² Hechas las consultas en el Ministerio de Culturas y Turismo de Cultura sobre el tema, desconocen la cantidad de museos en Bolivia, y tampoco cuentan con un registro estadístico, por lo que no se puede saber a cabalidad cuantos son estatales y privados.

uno de los más importantes Museos de Bolivia, es decir La Casa nacional de Moneda, que gracias a la colectividad potosina y la opinión nacional e internacional sugieren que la antigua casona destinada a la acuñación de monedas pase a ser un museo, es así que el 5 de octubre de 1940, una ley dispone que el museo y sus dependencias sean entregadas a la Sociedad Geográfica y de Historia. Cuenta con cincuenta ambientes, cuarenta y cinco de ellos destinados a salas de exposición, donde se exhiben: cuadros coloniales, platería, minerales, numismática, etc.; por otro lado Potosí fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO³ el año 1987, por su urbanismo y arquitectura colonial y su importancia histórica para la humanidad y lo que ello significa históricamente. La ciudad de Sucre comparte estas características, también fue declarada Patrimonio de la Humanidad el año 1991, cuenta con importantes centros Históricos, como la Casa de la Libertad o el Archivo Nacional de Bolivia; tiene además alrededor de quince museos con diversas temáticas, sobre todo históricas y antropológicas.

En relación a la ciudad de La Paz, tampoco hay un registro exacto de la cantidad de museos públicos y privados⁴ existentes, el panorama se complica además con el ingreso de galerías, en las que por lo general se exhiben obras de jóvenes y consagrados artistas plásticos en muestras temporales y centros culturales que van por la misma línea.

Estos museos públicos en general dependen directamente de entidades como la Alcaldía Municipal o el Estado Boliviano, en el primer caso el presupuesto designado para el buen funcionamiento de los museos, apenas

³ Es la Organización de la Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, fundada en noviembre de 1945, con el objetivo de contribuir a la paz y a la seguridad mediante la educación, la ciencia, la cultura y las comunicaciones; su Sede está en París. <http://www.unesco.org/>

⁴ El museo público es el que depende de entidades Municipales, Departamentales o Gubernamentales y el privado hace referencia a colecciones particulares, o empresas que se autofinancian.

alcanza para cubrir salarios de los funcionarios, quedando poco o casi nada para la investigación, la creación de nuevas salas de exposición, sistemas de seguridad y mucho menos laboratorios de conservación y de restauración; el segundo caso no está lejos del primero, con algunas excepciones como los repositorios que dependen de la Fundación del BCB, que se verá luego.

El Museo Kusillo inaugurado el 1997 dependiente de la Fundación Cultural Quipus, fue uno de los museos privados que recibió mayor impulso, este fue uno de los museos con una propuesta innovadora planteada por esta Fundación especialista en la formación de museos, como política de Estado, el año 2004 Bolivia inicia un proceso por incorporar y promocionar ciencia y tecnología, llegándose a promulgar el año 2001 la Ley 2209 de Fomento de la Ciencia Tecnología e Innovación, entre una de sus acciones estaba el de difundir el conocimiento de las actividades científicas y tecnológicas a través de diferentes medios masivos, es en este marco que se plantea el contenido del programa del museo Kusillo, que tenía como población meta el predominio de niños y jóvenes; tomaba en cuenta además, las deficiencias del sistema educativo para llevar contenidos científicos y tecnológicos de elevada calidad y pertinencia a la población escolar; en este sentido este museo debería ser interactivo, es decir priorizando la ciencia y la tecnología, el objetivo el conocimiento de la historia precolombina, colonial y ampliar su entendimientos sobre los que crearon la sociedad actual multicultural, mostrando esta diversidad de culturas y lenguas en la población boliviana (Lozano, 2005), el éxito de este museo no duró mucho, el museo cerró sus puertas para luego dar paso al museo Pipiripi, inaugurado el año 2011 bajo la dependencia de la Alcaldía Municipal de La Paz, dentro de lo que es el Parque Urbano Central, si bien el público sigue siendo el mismo la oferta es distinta, aunque se inscribe dentro de los museos de nueva generación, que oferta una experiencia de Museo Temático Interactivo, además de ser recreativo con variados programas educativos.

Dentro de este marco de museos se elige como objeto de estudio: las salas permanentes con temática textil, del museo privado, Museo de Textiles Andinos Bolivianos (MUTAB) y el museo público que depende de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB), Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).

En lo que se refiere a la formación académica, en los últimos años se vinieron realizando diversos cursos talleres y seminarios relacionados al tema de la Museología y Museografía, en su mayoría organizados por el Concejo Internacional de Museos ICOM⁵ Bolivia, entidad que tiene como principal actividad el estudio de los museos y la protección del Patrimonio Cultural; actividades que se vinieron desarrollando principalmente en las ciudades de La Paz y Sucre. Sin embargo en los últimos años se dieron una serie de cursos mucho más avanzados en la temática museológica, es el caso del diplomado sobre “Patrimonio cultural y museos” que se dio en dos versiones en el año 2012 y 2013, a cargo de la Fundación Cultural del B.C.B. y el Goethe Institut en Bolivia y el apoyo de la Facultad de Arquitectura, Artes, Diseño y Urbanismo y la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Mayor de San Andrés UMSA; la Casa Nacional de Moneda de Potosí y el Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz; y el diplomado sobre “Pedagogía Museística”, también en dos versiones la primera en el año 2013 y la segunda en el 2016 (en curso), en la ciudad de Cochabamba, Bolivia, con la temática Museología Museografía, que de acuerdo al plan de estudios forman a los estudiantes desde el plano teórico

⁵ El consejo Internacional de Museos (ICOM) es la única organización que representa a los profesionales. Desde su creación el año 1946, el ICOM acompaña a los actores de la comunidad museística en su misión de preservar, conservar y transmitir los bienes culturales. El consejo Internacional de museos se rodea de colaboradores institucionales para cumplir sus objetivos.

El ICOM se caracteriza por su gobernanza mundial jerarquizada y exclusiva. Reúne cerca de 30.000 miembros y se organiza en nacionales que representan 137 países y territorios y en Comités Internacionales compuestos de expertos en distintas especialidades museísticas. La sede de la Secretaría general del ICOM se sitúa en la Casa de la UNESCO en París (Francia). En <http://icom.museum/quienes-somos/L/1/>

conceptual, hasta el práctico. Esto demuestra el creciente interés por formar no solo al personal que trabaja en los museos.

1.2. PROBLEMÁTICA

El país ha experimentado cuatro Reformas Educativas. La primera fue a comienzos del siglo XX bajo el gobierno liberal del Presidente Pando, esta no tomó en cuenta la gran diversidad lingüística inherente a este país, buscó construir un sistema de educación pública, asignando responsabilidad a los gobiernos municipales y poniendo énfasis en la educación técnica y en la formación laboral. La segunda tuvo como marco de referencia la Revolución Nacional de 1952, de corte nacionalista, liderada por el presidente Víctor Paz Estensoro; contexto en el cual se democratizó la educación, extendiendo la cobertura de la educación primaria a un número importante de comunidades rurales, aunque desde una perspectiva castellanizadora, anclada en una postura asimiladora de la población indígena mayoritaria en el país. La tercera Reforma, fue la emprendida a partir de 1994, con la Ley 1565 de Reforma Educativa⁶ durante el gobierno de Gonzalo Sánchez de Lozada (López y Murillo, 2006). Esta Reforma llamada de la misma manera “Reforma Educativa”, se da en un marco económico neoliberal, en respuesta a demandas sociales crecientes, asumiendo programáticamente el desafío de la diversidad y se planteó la interculturalidad y la participación popular como ejes de la transformación educativa, por eso se dice que las reformas educativas y la educación en general solo se ocupó de las aulas de educación “tradicional”, vale decir las escuelas de educación formal, o como explica Barral (2002), tomando simplemente indicadores como: el

⁶Según Barral “Como es conocido, las Reformas del Estado: Capitalización, Participación Popular y la Reforma Educativa, se inicia en el Ministerio de Planeamiento y Coordinación que crea el equipo técnico de apoyo de la Reforma Educativa ETARE (1991). Lo paradójico es que esta Reforma se gesta en un Ministerio de Economía. La explicación es que el ministerio señalado tenía los enlaces con el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, los mismos que financian la Reforma, llegándose a promulgar la Ley 1565, de Reforma Educativa, el 7 de julio de 1994”. (Barral, 2002, p. 214)

analfabetismo, nivel de instrucción, cobertura y marginalidad, deserción, inversión, entre otros; propios de un sistema formal de educación, sin contemplar otros indicadores y menos otros tipos de entidades educadoras, como en este caso, los museos.

Para finalizar esta la cuarta Reforma, planteada como Ley 070 “Avelino Siñani – Elizardo Pérez”, que fue elaborada al inicio de la gestión del gobierno de Evo Morales. Una vez asumido el nuevo Gobierno, inmediatamente se redacta la Ley de Educación para ser puesta a consideración y ser aprobada en el Congreso de Educación, que se llevó a cabo en la ciudad de Sucre el año 2006; lo que es importante recalcar acá es que en ese momento todavía no había una nueva Constitución Política del Estado, esta se aprueba más bien el año 2009. Es por eso que los principios teóricos sobre descolonización y el sistema comunitario, no son el núcleo central y articulador de la nueva Ley, además que entre ambas leyes se han ido dando cambios en la concepción de los principios y teorías; estos cambios repercutieron en la nueva estructura curricular, que además es el documento que opera la Ley, es decir, que es el currículo donde se traduce la transformación de cualquier sistema de educación (Patzí, 2013, p.58). Esta Ley filosóficamente está basada en los principios: “sociocomunitario productivo”, asociado al “vivir bien” o el término en aimara “suma qamaña”, para lograr una educación descolonizadora. El logro de esta nueva Ley es haber universalizado en todo el sistema escolar los contenidos del conocimiento de los pueblos indígenas, concebidos en el currículo, lo que no quiere decir que esté en los parámetros de la “etnoeducación”, que es la que logra conocimientos a partir de valores y culturas propias, según las necesidades de cada pueblo.

Por qué hacer mención a la educación formal y sus Reformas a lo largo de la historia como República, hoy Estado Plurinacional de Bolivia, porque se ve que no hubo ningún cambio y mejora sustancial y no es a esas reformas, ni

tipo de enseñanza que el museo debería apuntar como último fin, o buscar resquicios para nutrirse de ella; el museo más bien debería rescatar y reforzar su rol de educador *No Formal*, es su potencial más grande cuando se habla de educación, este tipo de educación permite una mayor flexibilidad en el momento de abordar determinados temas, y en las diversas formas de llegar a la población usuaria de museos. Ello permite además trazar una línea filosófica y política de cada museo; pero otra es la realidad, lo que tenemos son museos sin lineamientos, ni políticas claras, tal vez en sus inicios las tuvieron, pero se fueron perdiendo, diluyendo, no se fueron renovando con las transformaciones sociales, prueba de ello son las salas de exposición, que a nombre de permanentes se eternizan con viejas museografías, que dan al museo un aire de descuido y de aburrido, por el cual la gente pierde interés.

La pregunta es ¿qué fue lo que pasó?, se supone que se pensó en el visitante, cuando se delineó la política del museo, es decir a qué grupo de la sociedad se pretendía llegar, aspecto que en muchos casos no parece muy claro; esta falta de lineamientos y políticas afecta a toda la estructura funcional del museo, como a la adquisición de bienes culturales, investigación e información, cuyos resultados finales de estas falencias se ven plasmados en las exposiciones, sobre todo en museos de tipo antropológico que es el principal interés de esta investigación.

En este sentido esta investigación intentará indagar, porque los museos se quedaron estáticos en el tiempo, ¿será por la escasez de recursos económicos?, o ¿falta de formación en el personal?, aspectos que son tan fuertes que llegan a ser la principal traba para el avance de los mismos. Será que por estas falencias que los museos y como producto final las exposiciones no están cumpliendo uno de sus papeles fundamentales, que es el ser un medio de aprendizaje y/o enseñanza, y cuyo objetivo principal

debería ser el acercarse a un público principalmente no especializado y especializado, y no alejarlo, volviendo al museo una entidad totalmente alejada de su realidad y de su entorno cultural; puede ser también que estos museos no estén actualizados y no se valgan de los nuevos medios digitales intrínsecos sobre todo en la población joven.

Tras este pequeño análisis surgen algunas interrogantes que servirán de guía en el proceso de investigación:

- ¿En qué medida los museos a partir de sus exposiciones permanentes, logran coadyuvar a aprendizajes significativos?
- ¿Existen políticas pedagógicas en los museos?
- ¿Cuál es el proceso de creación de una exposición permanente?
- ¿Cuáles son las líneas de investigación de los museos que contienen información antropológica?
- ¿A qué poblaciones están dirigidas las exposiciones que contiene información antropológica?
- ¿Las exposiciones son producto de un trabajo interdisciplinario, de una investigación y de un trabajo de campo?

1.3. JUSTIFICACIÓN

El principal interés por realizar esta investigación, es en primer lugar el acercamiento que tengo como trabajadora a este tema, desde la antropología que es mi formación inicial, por ello el interés en estos museos ligados a la antropología: el Museo *Nacional de Etnografía y Folklore* (MUSEF) y Museo *de Textiles Andinos Bolivianos* (MUTAB), que tienen colecciones similares entre sí, ambos museos el MUSEF y MUTAB, tienen exposiciones permanentes con la temática de textiles bolivianos, en la que se centra la investigación.

En Bolivia y más propiamente en La Paz no se cuenta con muchas investigaciones y publicaciones de la situación actual de los museos, del contexto social en el que fueron creados, las políticas, avances, difusión, y menos aún estudios puntuales sobre exposiciones permanentes y su incidencia en la educación. En este sentido este estudio será un diagnóstico importante para entender el funcionamiento de los museos; haciendo énfasis en las exposiciones permanentes, es decir, los elementos que intervienen en su creación, la puesta en escena o montaje, pero sobre todo la información que estos quieren transmitir, si esta información incide o no en la población usuaria, en este sentido ver si es un medio de aprendizaje no formal.

A diferencia de muchos investigadores que cuestionan la existencia de los museos y que piensan que estas son instituciones caducas, y que las exposiciones son muestra de aquello, esta visión no debería ser tan simplista, ya que muchos museos –con sus deficiencias y limitaciones-, siguen vigentes y bajo la mirada de especialistas, como los antropólogos que cada vez más basan sus investigaciones en estos centros, no sólo como laboratorios, sino también como centros de difusión, hacen que el museo tome su real importancia, ya que un museo no sólo son sus colecciones, es también el discurso, las formas de decirlo y exponerlo; para ello el museo concentra profesionales de distintas áreas, como educadores, psicólogos, arquitectos, antropólogos, por nombrar algunos, que aportan en esta tarea; en el caso de los antropólogos por ejemplo, el museo es un medio que permite que estas investigaciones tan especializadas lleguen a un público no especializado en el tema y, que no necesariamente comparten su formación académica, es decir a los estudiantes en edad escolar, universitaria o público en general en el caso de un museo antropológico que es lo que interesa en este trabajo.

El museo, no es sólo un importante centro de almacenamiento, depósito o un lugar de resguardo de bienes culturales, o cultura material de un pueblo, para

ser mostrados al público a través de las exposiciones, no como simples objetos de manera descontextualizada, sino por el contrario, como el resultado de una investigación y diseño museológico y museográfico bien elaborado, con el aporte de la Antropología el museo llega a ser un centro educativo. Algo importante de destacar es que los museos en sus inicios fueron importantes centros de investigación sobre todo en Europa⁷, y que todavía pueden serlo, es así que a partir de los museos no sólo se puede hacer “rescate” de la cultura material, sino más bien reconstruir y contar la historia de los pueblos desde su cultura material.

1.4. PREMISA HIPOTÉTICA

Por la falta de aplicación de procesos científicos y técnicos especializados en Antropología, Museología y Museografía, en museos que contienen información de bienes culturales etnográficos, en sus salas de exposición, no se evidencia un proceso de enseñanza – aprendizaje exitoso, en públicos de formación básica, secundaria y público en general.

⁷ En Francia, el museo era un importante centro de investigación, acá los actores principales eran los etnógrafos. En la década de los 30 y 40 en el contexto de la posguerra; según Clifford, aparece la etnografía, que en este momento sugería una actitud característica de observación participante entre los artefactos de una realidad cultural desfamiliarizada. El hecho importante de esta época, es la realización de investigaciones, donde se empezaron a coleccionar objetos o bienes culturales con un sustento de investigación, no tanto por su belleza o su valor material; aunque muchos de los investigadores, coincidían que estaban de moda “las cosas exóticas” y con un tinte todavía de visión del coleccionista, sin embargo sentían la necesidad de la creación de instituciones de investigación antropológica y hacen que las entidades públicas se interesen por la ciencia, para tal efecto ponen nuevamente en funcionamiento el Museo el Trocadero, cuyas colecciones estaban en desorden y mal estado; así comienza la colaboración entre instituciones etnográficas francesas, cuyo resultado fue el Musée de L’Homme y el Musée des Arts et Traditions Populaires de Riviere. (Clifford, 2001, pp. 153-160)

1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.5.1. Objetivo general

Determinar en qué medida los museos a partir de las salas de exposición permanentes, logran coadyuvar a la realización de procesos de aprendizajes significativos.

1.5.2. Objetivos específicos

- Determinar si existen políticas pedagógicas en los museos.
- Conocer el proceso de creación de una exposición permanente y sus características.
- Establecer a que poblaciones están dirigidas las exposiciones que contiene información antropológica.
- Indagar si las exposiciones son un producto de un trabajo interdisciplinario, de una investigación y de un trabajo de campo.

CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

Si bien el tema central de este trabajo es el de museos y más puntualmente las exposiciones, antes de definir estas y para entender su significado, es que se desarrollarán algunas teorías y conceptos, que brindarán el marco para entender qué es una exposición, cómo se la plantea, investiga, a quienes está dirigida, etc.

2.1. PATRIMONIO CULTURAL

La UNESCO, entiende por patrimonio cultural:

“Hay cosas que nos parece importante preservar para las generaciones futuras. Su importancia puede deberse a su valor económico actual o potencial, pero también a que nos provocan una cierta emoción o nos hacen sentir que pertenecemos a algo, un país, una tradición o un modo de vida. Puede tratarse de objetos que poseer o edificios que explorar, de canciones que cantar o relatos que narrar. Cualquiera que sea la forma que adopten, estas cosas son parte de un patrimonio y este patrimonio exige que nos empeñemos activamente en salvaguardarlo” (UNESCO, 2003).

Para la Ley 530 del Patrimonio Cultural Boliviano:

“Patrimonio Cultural Boliviano. Es el conjunto de bienes culturales que como manifestación de la cultura, representan el valor más importante en la conformación de la diversidad cultural del Estado Plurinacional y constituye un elemento clave para el desarrollo integral del país. Se compone por los significados y valores atribuidos a los bienes y expresiones culturales, inmateriales y materiales, por parte de las naciones y pueblos indígena originario campesinos, comunidades interculturales y afrobolivianas y las comunidades que se autodefinen como urbanas o rurales, migrantes, espirituales o de fe, transmitidos por herencia y establecidos colectivamente. Estos significados y valores forman parte de la expresión e identidad del Estado Plurinacional de Bolivia” (Ley 530, 2014).

Es importante señalar que el contenido de la expresión “patrimonio cultural” ha cambiado en las últimas décadas, pasando desde la visión fundada en los conjuntos monumentales y en los sitios, puesta en valor en el seno del ICOMOS⁸, que es el equivalente del ICOM, para los monumentos históricos, si bien la definición ha ido un poco más allá del monumentalismo (Desvallées y Mairesse, 2010, p. 69), comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de los antepasados y transmitidas a los descendientes, como:

⁸ Conseil International des Monuments et des Sites. Es una organización internacional no gubernamental que trabaja por la conservación de los monumentos y sitios en el mundo.

tradiciones orales, artes de espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional.

Esta visión de lo que es patrimonio cultural, ha sido cuestionada, sobre todo desde el punto de vista antropológico, no sólo por ser la ciencia que tiene como uno de sus fines principales el estudio de la cultura; sino por cómo el concepto está siendo usado desde un ámbito de especialista occidental y porque no decirlo aún del colonial; por ello Bonfil Batalla (2004) afirma que no hay consenso en dos aspectos fundamentales, por un lado en qué consiste el patrimonio cultural de un pueblo, es decir, cuales son los bienes tangibles o intangibles que constituyen ese patrimonio; y en qué radica su importancia, no sólo para los especialistas –como hasta ahora se fue dando-, sino, ante todo, para el común de la gente.

En este sentido dice que lo conveniente sería plantear algunas cuestiones que puedan enmarcar la noción de patrimonio cultural, en un contexto amplio para intentar por esta vía comprender con mayor claridad su contenido y significado, para ello es necesario definir qué se entiende por cultura.

Partiendo de la premisa:

“...de que todos los pueblos tienen cultura, es decir, poseen y manejan un acervo de manera de entender y hacer las cosas (la vida) según un esquema que les otorga sentido y un significado particulares, que son compartidos por los actores sociales. La producción de la cultura es un proceso incesante, que obedece a factores internos y/o externos y que se traduce en la creación y en la apropiación de bienes culturales de diversa naturaleza (materiales de organización, de conocimiento, simbólicos, emotivos) que se añaden a los preexistentes o los sustituyen, según las circunstancias concretas de cada caso. Así se constituye el patrimonio cultural de cada pueblo, integrado por los objetos culturales que mantiene vigentes, bien sea con su sentido y significado originales, o bien como parte de su memoria histórica. Según este planteamiento, el patrimonio cultural no estaría restringido a los rastros materiales del pasado (los monumentos arquitectónicos, las obras de arte, los objetos comúnmente reconocidos como ‘de museo’), sino que abarcaría también costumbres, conocimientos, sistemas de significados, habilidades y formas de expresión simbólica que corresponden a esferas diferentes de la cultura y que pocas veces son reconocidos explícitamente como parte del patrimonio cultural que demanda atención y protección” (Batalla, 2004, p. 119).

Este concepto es clave para entender otros conceptos, como: bien cultural, museos dedicados a la ciencia antropología, y las exposiciones permanentes que son parte de ella. Dicho esto es necesario ver las siguientes definiciones.

2.1.1. Patrimonio cultural tangible o material.

Según la UNESCO está definido como:

“...los bienes culturales ‘inestimables e irremplazables’ de la humanidad, pues representan una simbología histórico-cultural particular para los habitantes de una cierta comunidad. Al ser elementos de valor excepcional desde el punto de vista no solo histórico, sino artístico, científico y tecnológico, estos requieren su conservación, progreso y difusión, principalmente en museos y colecciones donde se cuenta la historia de las naciones y se validan sus recuerdos. El patrimonio cultural material abarca monumentos (obras arquitectónicas, esculturas, pinturas y obras de carácter arqueológico), conjuntos (construcciones aisladas o reunidas), lugares (obras del hombre y la naturaleza) y artefactos culturales” (UNESCO, 2003).

La Ley 530 del Patrimonio Cultural Boliviano lo define como:

“El conjunto de bienes culturales que tienen substancia física y pueden ser conservados o restaurados a través de técnicas especializadas. Identifican una época o una cultura y son evaluados y reconocidos de acuerdo a criterios específicos” (Ley 530, 2014).

2.1.2. Patrimonio cultural intangible o inmaterial.

La UNSECO, define como:

“Aquellos usos, representaciones conocimientos y técnicas- junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes – que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Se manifiesten en los siguientes ámbitos: tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vínculo del patrimonio cultural inmaterial; artes del espectáculo; usos sociales, rituales y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo y; técnicas artesanales tradicionales” (UNESCO, 2003).

La Ley 530 del Patrimonio Cultural Boliviano lo define como:

“Es el conjunto de representaciones, manifestaciones, conocimientos y saberes que las comunidades, grupos e individuos reconocen como parte integral de su identidad. Se trasmite de generación en generación y está vinculado a procesos y técnicas que incluyen instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales y naturales que le son inherentes” (Ley 530, 2014).

2.2. ETIMOLOGÍA E HISTORIA DEL MUSEO

Etimológicamente el término Museo viene del griego *Mouseion*: edificio fundado en Alejandría, por Tolomeo Filadelfio dedicado a las Musas. (León, 1986, p. 19), aunque *Moseion*, según Linares, era el nombre dado al lugar donde se recogían los conocimientos de la Humanidad. Este conjunto de edificios construidos por Ptolomeo Fidelio en Alejandría en el Siglo III a. n. e., se organizó ya con programas diversificados, biblioteca, anfiteatro, observatorio, salas de trabajo y estudio, jardín botánico y colección zoológica; muy parecida ya a los modernos campus universitarios de esta época (Linares, 1992, p. 15).

Históricamente los museos surgen a partir de las colecciones particulares; las que en un principio eran más de corte eclesiástico, donde predominaban los objetos preciosos de los templos, en otros tiempos en cambio, se tenía más “trofeos militares” con las batallas y las conquistas, todos estos objetos estaban siempre en manos de una elite o de una clase acaudalada, ya sea religiosa o monárquica, pero serán estas mismas élites, quienes entregaran estas colecciones a instituciones públicas para ser mostradas al público en general. Será en Roma a la cabeza de Marco Agripa, donde se da un paso importante para la historia del coleccionismo y los museos, y es a partir de la utilidad pública de las obras de arte, donde se ve la necesidad de agrupar las obras exiliadas de los coleccionistas, con lo que avalaba el derecho del pueblo a participar en fenómenos culturales, hasta entonces reservados a la propiedad privada, esta es además la primera declaración explícita del valor de una colección como patrimonio cultural de todos (León, 1986, p. 19).

Pero será recién a fines del siglo XVIII, cuando se pasa del Iluminismo⁹ al Romanticismo¹⁰, que las grandes colecciones pasan de manos de reyes y

⁹ También conocido como Ilustración. “Es un movimiento filosófico – cultural, característico del siglo XVIII, que propugnaba la aplicación de la razón en todos los órdenes de la vida”

príncipes a manos de naciones, ejemplos modélicos: El Louvre, El Prado y el Museo Británico, que serán los primeros museos institucionales abiertos al público, en esta etapa el *Museo* queda oficialmente establecido como término y concepto. En el siglo XIX, es cuando se da la expansión del fenómeno *Museo* a todos los rincones Europa, Estados Unidos y al Continente Americano; pero es con la urbanización y crecimiento de las ciudades que el Museo se diversifica y especializa cada vez más. (Linares, 1992, p.16). Pese a la proliferación de los Museos, estos seguían siendo gabinetes de curiosidades, donde se amontonaba los objetos sin conexión, clasificación o indicación, llenando todo el espacio, provocando un exceso visual, que no traía aparejada ninguna información.

2.3. DEFINICIONES DE MUSEO

Pero ¿qué es un Museo?, existen algunas definiciones, la más difundida, lo define, como:

“...una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, difunde y expone los testimonios materiales del hombre y su entorno, para la educación y deleite del público que lo visita” (ICOM, 2001, p. 20).

Para la Ley 530 de Patrimonio Cultural Boliviano lo define:

“Es la institución cultural permanente al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público y que adquiere, conserva, investiga, comunica, difunde y exhibe el patrimonio inmaterial y material de los pueblos y su entorno natural, con propósitos de estudio, educación y deleite al público” (Ley 530, 2014).

Cuando se habla del museo como un espacio que no solo investiga, sino que también difunde y expone los testimonios materiales, se estaría hablando del museo como transmisor de cultura, un medio de comunicación, o un

(Diccionario de la Lengua Española Océano.) “Los temas del estudio sociocultural abordados durante la Ilustración abarcan la mayor parte de aquellos que sirven de fundamento a la teoría contemporánea o de los que constituyen el esquema básico de referencias en cuyos términos se está desarrollando todavía la moderna investigación sociocultural” (Harris, 1983, p.7).

¹⁰ “Movimiento intelectual surgido en Europa Occidental en la primera mitad del siglo XIX, que dio lugar a diversas manifestaciones de carácter filosófico, político y artístico”. (Diccionario de la Lengua Española Océano)

instrumento educativo. Para comunicar o enseñar algo hay que comenzar por saber *qué* es lo que se quiere transmitir. Cuando en un museo se acumulan los bienes culturales sin responder a una estructura conceptual, Pinna (citado por Dujovne, 1994), ni un discurso teórico; así pues las exposiciones, muestran esta falta de relación entre el discurso y los bienes culturales, aísla los argumentos, no llegando a construir una relación entre el objeto y el discurso, creando una frustración en el público.

Además de esta relación entre bien cultural y discurso, hay otro contenido importante en el momento de plantearse una exposición, y es la contextualización de los bienes culturales. Presentar objetos aislados, sin engarzarse en un discurso general, pero además sin referencia a las condiciones en que fueron producidos, contribuye a su estancamiento (Dujovne, 1994, pp. 87-88).

En este sentido se entenderá por museo, a la entidad depositaria de los bienes culturales, a los que se conoce también como colecciones, que son la razón de ser de esta institución; pero estos bienes no como elementos aislados y descontextualizados, sino que a partir de estos se hacen investigaciones y conservación con los especialistas afines, vale decir profesionales inmiscuidos en las ciencias humanas y sociales, y por el otro físicos y químicos, es decir de un análisis de la materia en laboratorios. Todo este proceso se plasmará en exposiciones que coadyuvarán en el proceso de aprendizaje y entretenimiento del público.

Para entender mejor se hará una revisión de los elementos que conforman un museo y con ello las actividades y trabajos que se realizan en cada uno de estos.

2.3.1. Elementos del Museo.

Un museo está conformado por los siguientes elementos:

2.3.1.1. El continente

Es la estructura arquitectónica ligada a la actividad del museo. El edificio o *continente* implica una serie de problemas de tipo: social, funcional, estético, perceptivo, etc. Esta estructura o arquitectura museológica tiene un valor no permanente, flexible, abierto a posteriores modificaciones o ampliaciones, por tanto es una estructura no acabada, gradual y transitoria, dada la dinámica del museo, sus funciones, creciente público, sus expresiones y ciclos culturales (León, 1986, p. 82).

El edificio debería tener una fisonomía exterior agradable, ya que muchos museos dependen tanto de la estética y de la funcionalidad de la arquitectura (León, 1986, p. 86). Este edificio también responderá en principio al material, bien cultural o contenido, mismo que será presentado según una determinada concepción museológica.

En este sentido lo único permanente de un museo vendría a ser el *contenido*, aunque también es movable, aunque no cambiante, ya que puede ser retomado para presentarlo desde diversos puntos de vista. Estos aspectos implican serios problemas en la construcción de museos de nueva planta y en la adaptación de edificios antiguos destinados a fines museográficos, en ambos casos será necesario contemplar las siguientes prioridades: las colecciones, el público, el personal del museo y los servicios funcionales.

Es importante también prever la evolución futura del museo, es decir las ampliaciones y remodelaciones, lo que va a permitir la organicidad del conjunto, debe ser flexible a la extensibilidad de sus espacios en base a su crecimiento natural por legados o donaciones, o nuevas formas de salas de exposición con nuevos puntos de vista sobre la cultura, el crecimiento técnico de salas de restauración, talleres; esta

también el crecimiento social, con una mayor afluencia de público ya sea de turistas o estudiantes (Zubiaur, 2004, pp. 33-34).

2.3.1.2. El contenido.

Cuando se habla de contenido se está hablando de los objetos, piezas, o más propiamente la cultura material existente en el museo, conocido también como **bienes culturales**, que es la razón de ser de un museo, los bienes culturales agrupados en colecciones y resguardados en las reservas de un museo, o expuestos en las salas; en este punto es importante aclarar que estas colecciones no tienen nada que ver con el concepto de colección entendida de una forma “clásica”, ya que esta vendría a ser esencialmente privada y el museo es una institución pública; sin embargo con el paso del tiempo el uso de este término se ha generalizado, sobre todo cuando se habla de donaciones, legados¹¹ y los bienes culturales que están agrupados en lo que también se denomina colección, por ejemplo la colección de cerámica, que reúne a todos los objetos elaborados en este material, no importando si corresponden a distintas épocas o culturas, lo que las agrupa en este caso es el material, aunque existen también colecciones mucho más específicas, como por ejemplo cerámica prehispánica, que no sólo hace hincapié en el material, sino también en la época. En este sentido lo que hace actualmente la denominación “colección”, es ordenar de manera sistemática los bienes culturales de un museo.

Sin embargo no se debe perder de vista, como afirma León (1986), que el contenido que engloba todos los bienes culturales que conforman el museo (colecciones, legados, depósitos, donaciones,

¹¹ Se entiende por *donación* a un regalo que se hace y *legado* es una donación que se hace mediante un testamento, es lo que se transmite a los sucesores, o a un representante del Estado, en representación de otro.

exposiciones temporales), es problemático pues ofrece un carácter diverso en sus fondos y contradictorio de todo tipo, el crecimiento del museo, en estos casos, obedece muchas veces al gusto personal de la dirección al ejecutar la adquisición de un bien cultural, o a circunstancias económicas que desfavorecen la adquisición de este bien cultural. Este es un tema que requiere mayor investigación y es uno de los principales problemas y temas de discusión en museos que cuentan con un presupuesto más o menos interesante para este fin.

El museo encara el trabajo con los bienes culturales de la siguiente manera:

A) *La conservación.*

Es una obligación deontológica¹² esencial de cada miembro de la profesión museística, garantizar un cuidado y una conservación satisfactoria de las colecciones y bienes culturales de las que son responsables las instituciones contratantes. El objetivo es asegurarse de que las colecciones se transmitan a las generaciones futuras en el mejor estado de conservación posible, teniendo en cuenta los conocimientos y recursos actuales.

El reconocimiento y el respeto de la autenticidad e integridad culturales y físicas de cada objeto, espécimen o colección constituyen valores fundamentales del trabajo de conservación. En el caso de objetos sagrados, estos valores suponen respetar las tradiciones y culturas de las comunidades que los utilizan. Por consiguiente, es esencial que todo objeto o espécimen vaya acompañado de la documentación adecuada y de un análisis de su composición, así

¹² Ver el Código de deontología del ICOM para los museos (2006), es un manual práctico en el que se explica todo el protocolo para el manejo de bienes culturales.

como de una comprobación de su estado y de una descripción de cualquier deterioro sufrido.

Todos los profesionales de museos encargados de objetos y especímenes tienen la obligación de crear y mantener un entorno protector para las colecciones almacenadas, expuestas o en tránsito. Esta conservación preventiva constituye un elemento importante de la gestión de riesgos en los museos.

El estado de un objeto o espécimen puede exigir una intervención para conservarlo y los servicios de un especialista adecuado. Esta intervención puede comprender la realización de reparaciones o restauraciones, pero su principal objetivo debe ser la estabilización del objeto o espécimen. (ICOM, 2001, pp. 13-14)

Además la conservación de un bien cultural en el museo sólo se justifica si junto a él se conserva la documentación que memoriza las condiciones en que fue hallado y su historia. De lo contrario, el museo, pasa a ser un almacén de simples objetos.

Se ha avanzado tanto en este tema, que en la actualidad ya no es un tema tan solo del Conservador, sino del arquitecto quien planifica un espacio que prevé el buen uso de la iluminación, control de humedad relativa y otras condiciones técnicas.

B) La documentación.

Es el registro de las colecciones, de acuerdo con las normas apropiadas, constituyendo un deber y una responsabilidad profesionales capitales. Es especialmente importante que en la documentación de las colecciones conste de una descripción detallada de todos los objetos, de su procedencia, de su origen y de las condiciones de su aceptación por parte del museo. Los datos sobre

las colecciones deben conservarse e incrementarse mientras las piezas formen parte de la colección. Asimismo, deben conservarse en lugar seguro y contar con sistemas de búsqueda que permita al personal y a otros usuarios legítimos tener acceso a ellos. Si los datos relativos a las colecciones se difunden en Internet o por otros medios, deben ser objeto de un control especial para evitar la divulgación de información de carácter personal delicado y confidencial (ICOM, 2001, pp. 13-14).

Para Zubiaur (2004) la documentación de una pieza es su primer elemento para defenderla. En este sentido se justificarán los inventarios y catálogos, que son instrumentos para la actuación de conservación y custodia del patrimonio de los museos; se entiende por inventario y catálogo:

- **El inventario**

Tiene por finalidad identificar pormenorizadamente los fondos asignados al museo y los depositados en este. Técnicamente le corresponde realizarlo al responsable del registro o al ayudante del conservador (Zubiaur, 2004, p. 260).

El inventario consiste básicamente en la asignación de un número de inventario, que identifica cada objeto de la colección de manera única y exclusiva. Jamás podrá ser reasignado a otro objeto. Es la clave de acceso a todos los documentos que constituyen el sistema de documentación del museo, ya que permite relacionar cada objeto con los documentos que lo mencionan. Tiene que estar fijado en el objeto mismo.

Así mismo debería haber un libro de inventario, que vendría a constituir un documento administrativo oficial. Todos los objetos de la

colección tienen que ser consignados en dicho documento en orden cronológico con su número consecutivo de inventario, tarea imprescindible, ya que comprueba que los objetos pertenecen al museo, es la memoria del museo. Se deberán hacer también fichas de identificación individuales, donde estén todos los datos básicos de cada objeto, en ellas lo más importante es el número de inventario, que es la base del sistema de documentación; además de la ubicación de cada uno de los objetos, lo que permite una rápida localización (Ambourouè y Gäel, 2009, pp. 5-6).

Al ser de alguna manera propiedad de las colectividades públicas, se les puede exigir en cualquier momento la presentación del estado de sus colecciones. El registro cronológico de todas las adquisiciones del museo hace posible este control: es esencial en los países latinos especialmente, donde constituyen un documento legal; en este sentido este registro facilita la elaboración de estadísticas relativas a las colecciones, permite resolver posibles conflictos jurídicos o problemas de seguro y es prueba de una buena administración (Mostny, 1979, p. 115).

- **El Catálogo**

Los museos adquieren objetos y crean colecciones porque los objetos transmiten uno o varios mensajes importantes. El mensaje de un objeto puede ser de carácter histórico, religioso, económico, tecnológico, u otro. Cuando se saca de su lugar de origen y se descontextualiza, su significado se desvirtúa, supeditándose a la documentación que se le asocia.

Así, cuando un objeto ingresa al museo, empieza una vida nueva: será examinado, guardado, mostrado, restaurado, prestado y desplazado y se codeará con otros objetos. Por eso, se le asignará una

identificación exclusiva y se facilitará la gestión de cada faceta de esta nueva vida.

De ahí que el valor de una colección (ya sea a efectos de investigación, educación o interpretación), su seguridad y su accesibilidad dependerán en gran parte de la calidad de la documentación que se le asocia (Ambourouè y Guichen s/f, p. 2).

La documentación consiste por lo tanto en la organización de la información, en la documentación y estudio de los fondos asignados al museo, con relación a su marco artístico, histórico, arqueológico, científico o técnico, debiendo contener los datos sobre el estado de conservación, tratamientos, biografía, bibliografía y demás incidencias análogas relativas al objeto. Su elaboración corresponde al conservador.

Por otro lado el catálogo no debe ser confundido con guías impresas destinadas al público o de venta en el Museo, este catálogo denominado descriptivo, debe estar escrito en formato de fichas, y quizás será el único catálogo científico del Museo; este no puede ser confeccionado sin el aporte científico del personal; sobre todo cuando se trata de inventariar colecciones antiguas, para las cuales no existe identificación. Así mismo las fichas que se realiza en el momento de la adquisición, pese a no ser científicas, son esenciales, por eso deben ser lo más completa posible, ya que la información contenida en ella será revisada por el equipo científico, para la confección del catálogo (Mostny, 1979, pp. 112-113).

Esta catalogación o documentación de los bienes culturales, no es sino una herramienta de trabajo abierta a todos los servicios del museo y a través de ellos a la sociedad. Aquí es donde radica la misión educativa del museo. Para algunos, el museo debe llevar esta

tarea en dos direcciones, por un lado está la documentación para adentro, que es la de inventariar, describir y archivar todas las referencias conocidas del objeto; por otro lado está la documentación del entorno exterior del museo, necesaria para la mejor defensa del patrimonio artístico, arqueológico, etnológico, etc., lo que permitiría demostrar la propiedad legal del museo sobre el objeto y con ello una mejor defensa del mismo, además de una lucha contra el tráfico ilícito, como sostiene Martín (citado por Zubiaur 2001).

Otra de las problemáticas es la que tiene que ver más bien con el tratamiento de las colecciones y los bienes culturales a la hora de exponerlos –que es lo que se verá más adelante-, pero lo que sí se puede afirmar es que debería haber un equilibrio entre continente – contenido, ya que no puede haber competencia entre ambas.

2.3.2. El público.

Es a quien está dirigido un museo, ya sea un público especializado o no, el museo debería ser una institución al servicio de la sociedad y de su desarrollo y generalmente abierto al público (aunque se trate de un público restringido en el caso de algunos museos especializados). El museo debería desarrollar una función educativa para atraer un público amplio y de todos los niveles de la comunidad; debe ofrecer a ese público la posibilidad de colaborar en sus actividades y apoyar sus objetivos y su política. La interacción con la comunidad forma parte integrante del cumplimiento de la función educativa del museo y su realización puede necesitar personal especializado (ICOM, 2001, p. 5).

Para León (1986) en cambio el acceso de la sociedad a un museo, debería ser libre y voluntario, pero la realidad es otra, pues las personas que hoy acceden son: un complejo público burgués y

pequeño burgués, intelectuales, artistas, historiadores, personas de profesión más o menos culta, estudiantes, trabajadores especializados, gente que accede a una formación media o superior. El problema para la restricción de público, es pues la oferta de las salas, ya que es la misma para el intelectual como para el público en general, es por este motivo que son pocos los sectores sociales que están realmente interesados en los museos, y muchas veces están marginados.

Aunque hoy en día los museos no están tan sólo al servicio de los especialistas, sino son un laboratorio de trabajo al servicio de los estudiantes, en especial de los niños de la primera etapa de la enseñanza básica. Y que deberían ser también un centro al que cada vez asistan con más frecuencia las masas para la formación de su gusto y cultura. En este sentido los museos han tomado conciencia de su papel cultural, es por eso que cada vez más expertos en museología, en política cultural y en sociología dialogan sobre cómo hacer más efectivas la difusión de los museos (Zubiaur, 2004, p. 307).

2.3.3. Tipos de museos.

Antes de ingresar al detalle de las exposiciones, es importante mencionar que tipo de museos son los que existen, si bien en la actualidad, se pueden encontrar desde los más bizarros (como el de la basura, relaciones rotas, etc.), pero siguiendo la tipología del ICOM, clasifica a los museos en virtud a la naturaleza de las colecciones y estas son:

- De arte: bellas artes, artes aplicadas, arqueología. (Museos de: pintura, escultura, grabado, artes gráficas, arqueología, artes decorativas aplicadas, arte religioso, música, arte dramático y danza).

- De historia natural. (Museos de: geología y mineralogía; botánica y jardines botánicos; zoología, jardines de zoología y acuarios; antropología física).
- De etnografía y folklore.
- Históricos. (Museos: biográficos y grupo; objetos y recuerdos de época; conmemorativos; biográficos de un personaje o casas museo; histórico arqueológicos; de la guerra y el ejército o museos militares y de la marina).
- De las ciencias y de las técnicas. (Museos de: física, de los mares u oceanográficos; medicina y cirugía; técnicas industriales; manufacturas y productos manufacturables.)
- De ciencias sociales y servicios sociales. (Museos de: pedagogía, enseñanza y educación; justicia y policía).
- De comercio y de las comunicaciones. (Museos de: la moneda, transportes y correos).
- De agricultura y productos del suelo.

A continuación se verán los procesos y pasos que siguen las exposiciones, por ejemplo que tipos hay, quien y como como la plantea, quienes son los encargados de plasmarla y ejecutarla.

2.3.4. La exposición y sus tipos.

Se debe definir en principio que se entiende por exposición, en primer lugar se sabe que la mayoría de las personas que asisten a los museos, en general lo hacen para visitar las salas de exposición. Según el museólogo Burcaw (1997), quien además hace una diferenciación entre “presentación” y “exposición”, a la que denomina “expografía”; así la primera consistiría tan sólo en mostrar un objeto en función al interés que suscita en el espectador, en cambio la segunda tiene una connotación profesional, importante y seria. Se trata de

presentar ideas con miras a instruir al público, en la exposición hay también una combinación de objetos de carácter artístico, histórico, científico o técnico, entre los cuales se desplaza el visitante de una unidad a la otra en una secuencia significativa en el plano educativo y/o estético.

A este concepto habría que acotar algunas consideraciones, por ejemplo, que es pedagógicamente imposible exponer todos los bienes culturales de un museo, estará siempre de por medio una selección a partir de ideas claras, para ello se debe tomar en cuenta, el grado de conocimiento de los bienes culturales, lo que se espera obtener de ellos, la relación que tendrán con los otros bienes culturales expuestos, la factibilidad que tienen de entablar comunicación con el público.

Por lo general se suele cometer una serie de errores, una es la cantidad de bienes culturales, se cree que más es mejor, lo que demuestra una falta de criterio científico, psicológico y pedagógico; o hacer exposiciones permanentes eternas que condenan a los objetos a una descontextualización; esto por carecer de un carácter científico y de una auténtica política museológica, y que sobre todo el museo responda al gusto personal del director o a su apropiación mental del museo, siendo para Zubiaur (2004) uno de los problemas más frecuentes.

Cuidando estos aspectos, las exposiciones pueden clasificarse de diversas formas, en atención a su duración y emplazamiento, estas pueden ser:

2.3.4.1. *Exposiciones permanentes.*

La exposición permanente, término muy empleado, “Permanente”, significa continuo, por oposición a “temporal”, aunque Belcher (1997), sostiene que éstos términos son relativos ya que en la actualidad las exposiciones permanentes son ampliamente remodeladas y/o cambian periódicamente las piezas expuestas. Este tipo de presentación está concebido para durar de diez a quince años.

Para este tipo de exposiciones se debe tomar en cuenta también la política del museo y su planificación, el presupuesto que es mucho más difícil conseguir para una estable, que para una excepcional; un diseño museográfico que garantice su duración y que no pase de moda, son temas que hay que tomar en cuenta a la hora de plantear una muestra permanente.

2.3.4.2. *Exposiciones temporales.*

A diferencia del anterior este implica un plazo temporal más breve, este es un poco más difícil de cuantificar, pudiendo durar días, como semanas o meses; o en algunos casos por razones presupuestarias de los museos pueden convertirse en permanentes. Para Zubiaur (2004), estas exposiciones pueden ser innovadoras y atrevidas sin afrontar muchos riesgos permiten exponer objetos que nunca se expondrían de manera estable, se pueden plantear nuevas formas de ver los objetos y un número incontable de temas originales.

Tienen también la capacidad de ser actuales y controvertidas, capacidad muy importante si el museo quiere aprovecharlas para dar una imagen de estar al día. En su montaje pueden presentarse como innovadoras, con nuevos materiales y técnicas de exposición, algo que sería más polémico en una exposición estable.

2.3.4.3. *Exposiciones espaciales.*

Están hechas con un propósito fuera de lo ordinario, cuya característica principal es la de constituir una ocasión única, por ejemplo, una exposición de objetos procedentes de todas partes del mundo, que generan catálogos realmente sobresalientes; por lo general son museos europeos o norteamericanos los que tienen las posibilidades económicas de llevar a cabo esta empresa (Zubiaur, 2004, p. 331).

2.3.4.4. *Exposiciones itinerantes.*

Diseñadas para ser desplazadas por distintos lugares. Dado el esfuerzo que implica organizarlas, hay que maximizar su rendimiento. Estas exposiciones brindan a un público más amplio y heterogéneo la oportunidad de verlas en diferentes lugares. La concepción de una exposición itinerante debe, por naturaleza, tener en cuenta varios imperativos, empezando por cierta flexibilidad a nivel de la disposición, etc., para poder adaptarse a las diferentes superficies y formas de las salas de exposición, ser fáciles de instalar, de ser mantenidas en buenas condiciones, de montar, de desmontar y de transportar de un lugar a otro (Herreman, 2007, p. 92).

Estas exposiciones pueden tener también muchas ventajas, la primera es que pueden ser vistas por un gran número de personas y en sitios diferentes. Los costos de producción pueden ser compartidos por los museos que se benefician de ellas; es una oportunidad para promocionar el museo y su patrimonio a gran escala.

Pero Zubiaur (2004) enumera también las desventajas, como la inseguridad de los objetos y una seguridad especial sobre ellos,

además del cuidado de los embalajes y la conservación, sin olvidar las exigencias del mantenimiento.

Además de este tipo de exposiciones que son las más importantes, existen otras que no son muy frecuentes, como las *exposiciones portátiles*, como su nombre lo indica la importancia de ellas radican en su movilidad, por lo general son pequeñas y pueden montarse en casi cualquier sitio, estas además pueden ser transportadas en maletas y están acompañadas de gráficos que ayudan en su comprensión. Las *exposiciones móviles*, estas son autosuficientes y pueden ser instaladas o montadas en autobuses, trenes u otro tipo de transporte, son útiles en ferias o fiestas zonales; y por último están los *objetos en préstamo*, son aquellos artículos de los fondos de los museos que pueden ser solicitados en préstamos por organizaciones ajenas al museo o por individuos a título personal, normalmente para utilizarlos para enseñanza o estudio a una facultad o escuela, a veces son réplicas que pueden ser manipuladas por los estudiantes.

2.3.5. Cómo se plantea una exposición.

Como se dijo más adelante, debemos partir de la premisa, que la mayoría de las personas que van a los museos van principalmente a visitar las salas de exposición. Según Herreman (2007) las exposiciones y las presentaciones públicas es lo que más retiene la atención en muchos museos. Es cuando se establece el contacto directo entre los visitantes y las colecciones y donde cualquier individuo, independiente de la edad, condición económica y social, puede ver el “objeto real” en situación y, gracias a algunas técnicas museográficas, comunicarse e interactuar con él.

Cuando miramos los objetos en una vitrina, estos pueden despertar nuestro interés por varias razones: nos atraen o los rechazamos, nos

gustan o despiertan nuestra curiosidad; las reacciones son variadas y están afectadas por situaciones emocionales externas. El objeto por sí solo no podría lograr todo esto, es decir que por sí solo no comunica, este requiere de un soporte interpretativo que le brinda el curador, diseñador, educador y el conservador, lo que permite a un público más amplio comprender y apreciar el objeto, ya que su contexto y su historia le confieren un valor simbólico. “El exponerlo contribuye a difundir los conocimientos, la colección y los elementos individuales al ayudar al público y a los especialistas a comprenderlo y a respetarlo mejor” (Herreman, 2007, p. 93).

En tanto que la forma de la exposición Herreman (2007) hace referencia a los aspectos relacionados con la duración y emplazamiento de la exposición, su clase se refiere al concepto mismo de la exposición y a la respuesta que se pretende conseguir de los espectadores: emotiva, didáctica o de entretenimiento (categorías que no son excluyentes entre sí). Además de quienes son los que deben intervenir en ella de quienes y qué equipos intervienen en la exposición. Lo que condiciona una exposición, por un lado es el tamaño del museo como también el personal calificado que trabaja. Dicho esto se debe tomar en cuenta cinco fases: Planificación, investigación e interpretación, Concepción, fabricación e instalación.

2.3.5.1. Planificación.

A cargo de investigadores, gestores y creadores, son quienes determinaran los objetivos y la factibilidad del proyecto, organizaran la exposición teniendo en cuenta los recursos humanos, técnicos y económicos, el calendario y los estimados financieros.

Lo que se debe tomar en cuenta principalmente son los objetivos de la muestra, es decir si se quiere enfatizar en el aspecto estético de los

objetos o en su carácter científico e histórico; en el primer caso se tratará de brindar al visitante una experiencia estética y placentera, mientras que en el segundo ejemplo la muestra tiene un carácter más pedagógico (Herreman, 2007, p. 95).

2.3.5.2. Concepción.

La exposición es el resultado de la conjugación de talentos múltiples y variados, es una suma de conocimientos, habilidades profesionales y experiencia, a lo que se puede añadir el gusto e incluso la sensibilidad, pero la presencia del especialista asegura el éxito de la empresa.

Herreman (2007) sugiere iniciar la fase preparatoria con un equipo restringido, compuesto por el curador de la exposición, diseñador, conservador y el educador. También pone un coordinador, que en muchos de los casos es también el mismo curador o comisario¹³ de la muestra.

Pero que es el *Curador*¹⁴, parecería que tiene que ver con el arte de curar, como si los objetos o las obras de arte se trataran de enfermos, en este sentido para Groys (2011) no es casual que la palabra “curador” (curator) esté emparentada etimológicamente con la palabra “curar” (cure). Hacer curaduría es curar. La curaduría cura la

¹³ En países como España y Francia, como este caso, también se utiliza el término Comisario, como un equivalente del término Curador, que está siendo utilizado en la presente investigación.

¹⁴ Otra de las definiciones afirma que la palabra curaduría procede de curador, del latín *curator*, que tiene cuidado con alguna cosa. Procede a su vez de cura, del latín *cura*, cuidado, solicitud.

Inicialmente al curador se le llamó conservador porque tenía por misión “conservar con cuidado escrupuloso las imágenes de Dios”. Así como el conservador debía guardar los tesoros que le habían sido confiados por delegación de una autoridad superior como un emperador, un rey o por el Estado. El conservador ha evolucionado tanto que de ser un simple cuidador de tesoros, es el curador quien comunica además historias a través de los objetos que cuida; en síntesis será el que conserva, estudia es decir que investiga y describe y comunica (exhibe y difunde) (Museo Nacional de Colombia 2015, p. 2)

impotencia de la imagen, su incapacidad de mostrarse a sí misma. La obra de arte necesita ayuda externa, necesita una exposición, necesita un curador para sanarse. La práctica expositiva es la medicina que hace que la imagen originalmente enferma aparezca como saludable; es decir, presente, bien visible. En este sentido, la curaduría está en primer lugar al servicio de la iconografía, la cual pretende hacer creíble que la imagen es originalmente saludable porque tiene un valor interno.

Al curador le corresponde determinar los lineamientos teóricos e ideológicos de una colección o muestra; que debe además garantizar la coherencia discursiva de la actividad expositiva, mediante la que se pretende lograr la efectiva comunicación y difusión del fenómeno seleccionado. Se puede decir que el Curador arma cartografías, haciendo el ejercicio de juntar lo teórico con lo técnico, ejercicio donde conjuga la sensibilidad creativa y la operación interdisciplinaria.

En este sentido se puede decir que el curador coloca la obra de arte o el bien cultural en determinado espacio, lo contextualiza, en comparación con determinados otros objetos y, sobre todo, lo involucra así en una historia, en unas narrativas; para este fin uno de los trabajos fundamentales es la investigación.

2.3.5.3. Investigación e interpretación.

Para Herreman (2007) en el momento de plantearse la muestra se debe tomar en cuenta al público al que esta estará dirigida, ya que es cuando los visitantes entran en contacto con los bienes culturales y los conceptos o las informaciones que representan o que ilustran, por ello es menester identificar a los destinatarios según los factores pertinentes, sabiendo que en la audiencia hay diferencias de edad, nivel de instrucción, gustos y centros de interés. Es evidente que el

museo se esfuerza por satisfacer a diversos grupos de interés, lo que no se puede lograr equitativamente.

Para responder a las expectativas del público, el museo deberá decidir; por ejemplo, los niveles de legibilidad y de comunicaciones esperadas y el grado de conocimiento previo que tenga el visitante.

Investigar es también contextualizar los bienes culturales, y en este caso la antropología es una de las herramientas fundamentales, sobre todo cuando se trata de museos con bienes culturales etnográficos. Como diría Zubiaur (2004), que las piezas de un museo sólo se justifican si junto a ellas se conservan la documentación de las condiciones y contexto en las que fue hallada, de lo contrario pasa a ser un simple almacén de objetos. Los especialistas que intervienen en la investigación variaran de un museo a otro, no será lo mismo un museo de historia natural, un museo arqueológico o antropológico, para hacer la investigación relacionada a cada una de estas especialidades también se precisará del trabajo de especialistas afines; en el caso que nos interesa por ejemplo para un museo antropológico se deberá contar con antropólogos, ya que no se puede divulgar lo que no se conoce, y para que esta información llegue a un determinado público deberá estar acompañado de un pedagogo, especialista en los mecanismos y herramientas de cómo llegar al público, este equipo deberá apoyarse en todo momento.

Así mismo, el museo se configura como centro de investigación con unas exigencias, en primer lugar, particulares: dar acogida al investigador de paso; potenciar los trabajos de investigación en el propio museo; crear equipos de investigación en el museo; dotarse de instrumentos de investigación básicos: bibliotecas, gabinetes de dibujo y fotográfico, laboratorio de restauración, etc. Pero también debe

atender necesidades generales, como la formación del personal científico, la adopción de programas de investigación, la cooperación internacional en materia de investigación y el intercambio de objetos entre los museos (Herrera, 2004).

Es importante aquí revisar el discurso museológico, ya que no puede seguir siendo unívoco y monolítico, sino plural y multicultural porque las diferentes culturas ofrecen historias diversas que es necesario escuchar, entender e interpretar de manera crítica, convencidos de que no existen historias totalmente cerradas en las que no quepa la menor posibilidad de reinterpretación. Los museos no están para dar certezas absolutas, sino para ofrecer datos objetivos que puedan ser analizados y estudiados de manera crítica. Si se acepta el fenómeno de la multiculturalidad, no queda otro remedio que asumir que el discurso museológico ha de verse enriquecido con la presencia de diferentes actores y factores, con el propósito de “desmitificar el carácter monolítico de la historia” (Brichetti, 2009, p. 20).

En este punto es importante hacer una pausa, antes de continuar con el tema museológico, y es introducir el tema de los aportes que hizo la antropología y la etnografía a los museos con esta temática, por ello vemos un poco de la historia de los museos antropológicos, sobre todo en occidente donde más se desarrolló la ciencia y los museos.

2.3.6. La Etnografía, un aporte de la Antropología.

La Antropología en el siglo XIX, según Marcus y Fischer (2000), considerada una de las disciplinas más revoltosas e interdisciplinaria para el deleite y desesperación del orden establecido, acusada a menudo de dedicarse sólo a la descripción de las costumbres más ajenas, exóticas, y “primitivas”. Disciplina que tiene un cambio importante a comienzos del siglo XX, y es la incorporación de un

método, que pasa a ser el centro de la antropología, la principal innovación *la etnografía* consistió en reunir en una práctica profesional integrada de los procesos, antes separados, de recolección de datos en pueblos no occidentales, a cargo principalmente de estudiosos aficionados o de observadores directos, y la teorización y el análisis 'de gabinete', a cargo del antropólogo académico.

La etnografía es un proceso de investigación, donde el antropólogo observa de cerca la vida cotidiana de otra cultura, la registra y participa en ella –experiencia conocida como método de trabajo de campo-, y escribe luego informes acerca de esa cultura, atendiendo al detalle descriptivo. Los informes constituyen la forma primaria en que se ponen al alcance de los profesionales y de otros lectores los procedimientos del trabajo de campo, la cultura y las reflexiones personales, y teóricas del etnógrafo. Aunque todavía sigue siendo de interés las sociedades simples y calificadas de primitivas; hoy en día los antropólogos vienen realizando investigaciones en sociedades de toda índole, incluidas las occidentales, sobre temas que van desde la religión hasta la economía.

En este sentido el aporte más grande de la antropología al saber académico moderno, es el proceso de investigación etnográfica, apoyado en dos justificaciones, por un lado la captación de la diversidad cultural, principalmente en pueblos tribales y no occidentales, y la otra es la crítica cultural a nosotros mismos. Así mismo desde el punto de vista institucional, la importancia de la etnografía puede atribuirse a los papeles que ha desempeñado en la carrera profesional de los antropólogos. Primero la lectura y la enseñanza de textos etnográficos ejemplares, ha sido el principal medio para transmitir a los estudiantes lo que los antropólogos hacen y saben. En lugar de perder actualidad, como ocurre con otros

campos, las obras antropológicas clásicas siguen siendo de vital importancia, y sus materiales son una fuente perenne para el planteamiento de nuevos problemas conceptuales y teóricos (Marcus y Fischer, 2000, pp. 42-47).

2.3.7. Los museos antropológicos y su historia.

Es importante hablar anteriormente de la antropología, pues como se verá ahora esta ciencia, no sólo aportó a la creación de museos de este tipo, sino que tuvieron el mismo proceso de crecimiento y desarrollo, en universidades europeas y norteamericanas se escuchaban conferencias donde se relataban viajes de “aventura”, de los primeros antropólogos, los que además estaban adscritos o trabajaban para los museos.

Es el caso de Marcel Griaule quien pasó un año en Etiopía misión Dakar-Djibuti, que durante veintiún meses atravesó África desde el Atlántico hasta el Mar Rojo a lo largo del borde inferior del Sahara. En gran parte una empresa de recolección para el museo. Lo mismo que Georges Henri Rivière- un aficionado al jazz bien relacionado a quien Paul Rivet comprometió para organizar el Museo Etnográfico Trocadéro. El botín de la misión Dakar, incluyó entre sus muchas fotografías, grabaciones y documentos, 3500 objetos destinados al museo Trocadéro, que pronto se convertiría en el Musée de l’Homme. En este sentido la recolección se había convertido en una necesidad financiera; por otro lado la posguerra había fomentado un culto por *l’art nègre*, y un culto por el artefacto exótico (Clifford, 2001, pp. 78-79).

El trabajo del francés Griaule, que es de un periodo colonial 1930-1940 se caracterizará por la recolección, como parte de una intensa documentación de un área cultural unificada. Su trabajo se caracterizará por la aplicación de la etnografía en el proceso de

recolección, como es el caso de la misión Dakar-Djibuti, donde además se ve un énfasis museográfico. El objeto etnográfico, ya fuera una herramienta, una estatua o una máscara, se convirtió como un “testigo” peculiarmente confiable de la verdad de una sociedad extraña.

El objeto pasa a ser pues de vital importancia, por ello Mauss (1931, citado por Clifford, 2001) afirma, que debido a la necesidad que siempre ha impulsado a los hombres a dejar impresa su actividad en la materia, casi todos los objetos de la vida colectiva son susceptibles de expresión en objetos dados. De esta forma, una colección de objetos adquiridos sistemáticamente es una rica reunión de evidencias admisibles. Su recolección crea archivos más reveladores y seguros que los archivos escritos, puesto que estos son objetos auténticos, autónomos, que no pueden haber sido fabricados por las necesidades del caso y de tal modo caracterizan los tipos de civilización mejor que cualquier otra cosa.

Bolivia no fue la excepción en el momento de recibir viajeros y exploradores, es el caso del francés Alcide d’Orbigny 1802-1857, viajero naturalista, entre 1826 y 1833 recorrió Sudamérica, Brasil, Argentina, Paraguay, Chile, Perú y Bolivia, a su regreso a Francia orientó sus investigaciones hacia la paleontología y la estratigrafía, y fue nominado como profesor del Museo Nacional de Historia Natural en París; su colección es inestimable, pues no solo contempla especímenes paleontológicos, sino también bienes etnológicos con colecciones de cerámica, partituras musicales, manuscritos y dibujos (Leforestier, 2002).

El año 1907 llega por segunda vez a Bolivia el explorador Sueco Erland Nordenskiöld, la primera visita la hizo como zoólogo, pero su

impresión por la cultura boliviana fue tan grande que tras estudiar las culturas americanas, regresó como etnógrafo; trabajó sobre todo en el Gran Chaco boliviano escribiendo el libro “Indianlif” o Vida Indígena el año 1910, donde relata sus viajes de aventura y manifiesta su rechazo a la palabra “salvaje”, al hablar de los indígenas de la zona, asegurando que es el “blanco”, más merecedor del denominativo (Alvarsson, 1978).

La obra de Nordenskiöld, influyó bastante entre los investigadores escandinavos como: Eric Boman o Stig Rydén, en sus obras los matacos, tobas, chiriguano, etc., parecían pueblos vecinos de Suecia, incluso en las enciclopedias suecas aparecían mini monografías de estos pueblos. Con el tiempo se desarrolló una escuela americanista dentro de la antropología sueca con una rama chaqueña, inicialmente concentrada alrededor del trabajo de este científico (Alvarsson, 1978). Actualmente la obra y las colecciones están en el museo Etnográfico de Gotemburgo, hoy Casa de la Cultura; Världskultur Museerna Göteborg en Estocolmo Suecia, donde fue su director.

Otro personaje que aparece en escena, es el Suizo Alfred Métraux 1902-1963, etnógrafo que se destaca por su vasta obra en Sudamérica sobre todo en el Chaco argentino y boliviano, discípulo de Nordenskiöld quien asesoró su tesis doctoral defendida en la Sorbona y Boman; se estableció en Argentina en 1889, haciendo un estudio etnográfico y arqueológico de la provincia de Mendoza. Uno de los libros más conocidos del escritor es *La civilisation matérielle des tribus Tupi-Guarani*, se basa enteramente en el estudio de objetos recolectados por Nordenskiöld, aunque él también fue un ávido recolector –llegando incluso a la localidad de los Uro en Oruro Bolivia-, enviando muchos de los objetos al museo del Trocadero, hoy Museo del Quai Branly de París (Fernández, 2013, pp. 227-228).

El interés de los etnógrafos europeos, para Fernández (2013), permite reconstruir redes de intercambio de conocimiento cultural material en las que los museos y científicos construyeron comunidades epistémicas y el mundo indígena adquirió un valor creciente. Estos objetos reunidos en las expediciones quedan como testimonio de la tarea de investigación y descripción que asignó un nuevo valor al mundo indígena sudamericano.

2.3.8. El Trocadero y su primera exposición.

La colección de ensayos, según Clifford (2001), en la que colaboraron Métraux, Rivet y Bataille fue parte de la primera exhibición popular de arte precolombino en Francia, la muestra había sido organizada por Georges-Henri Rivière, uno de los primeros museólogos y etnógrafo francés, Rivière. Rivet comprendía que la creación de instituciones de investigación antropológica requería de un entusiasmo y moda por las cosas exóticas. Tal boga podía explotarse financieramente y canalizarse en interés de la ciencia y la instrucción pública. Rivet, impresionado por la exitosa muestra precolombina de Rivière, lo contrato para reorganizar el Museo Trocadéro, cuyas colecciones estaban en estado de desorden y deterioro, cuyo resultado fue el *Musée de l'Homme* y el *Musée des Arts et Traditions Populaires* de Rivière.

Para esta época la cultura se vuelve en algo a coleccionar, como lo muestra la publicación de la revista Documents de 1930, la que se habría convertido en una de las revistas de arte más conocidas, en un artículo dedicado al museo, afirma que es un muestrario etnográfico de imágenes, textos, objetos, rótulos; también planteaba que para la cultura de la sociedad moderna, el problema que enfrenta cualquier organizador de un museo etnográfico, era ¿Qué se correspondía con

qué? ¿Las obras maestras de la escultura deberían estar aisladas como tales, o presentadas en la proximidad de ollas de cocina y hojas de hacha? La actividad etnográfica debía plantearse continuamente esta clase de preguntas, componiendo y descomponiendo las jerarquías y relaciones ‘naturales’ de la cultura. Una vez que todo en una cultura se considera digno de colectarse y exponerse, se suscitan las cuestiones fundamentales de la clasificación y del valor (Clifford, 2001, p. 167).

En 1920 este museo se convierte no sólo en inspiración de los surrealistas, sino una convergencia entre el surrealismo y la etnografía, porque además muchos de sus colaboradores artistas se convirtieron en trabajadores de campo y organizadores de museos.

El Trocadero hasta antes de 1930, era un revoltijo de cosas exóticas, era además una evocación a lugares remotos, con sus maniqués vestidos, dioramas y ejemplares en masa, a decir de Dias, “*era como un voyage en plaine barbare*”. La colección carecía de una visión científica y pedagógica, sin embargo fue ahí que Picasso, comenzó hacer su estudio de *l’art nègre*. El Troca –como cariñosamente se lo llamaba-, era un lugar frío, no solo por la falta de calefacción o luz, sino por la forma en que presentaba los objetos, sin un contextualización coherente, lo que obligaba a ver a estos como obras de arte sueltas y no como artefactos culturales. Después de la Primera Guerra Mundial, a medida que el entusiasmo por las cosas primitivas florecía, el escandaloso museo se convierte en un museo de arte. Todo daría a pensar que los etnógrafos franceses partían con preconceptos a sus misiones –principalmente en África-, y no les interesaba entender o analizar totalidades y procesos culturales (Dias, 1985, p. 378).

La situación cambia cuando Rivet reúne un talentoso grupo de etnólogos, incluidos Métraux, Leroi-Gourhan, Leenhardt; Griaule, Leiris, Schaeffner, Dieterlen, entre otros. Él aportó a la institución y, junto con las enseñanzas de Mauss, formó un centro para una tradición naciente de trabajo de campo. Para la mayoría de estos investigadores la conexión entre el arte y la etnografía fue crucial; por otro lado para la instrucción y aprendizaje de estos científicos el Musée de l'Homme contenía extensos laboratorios de investigación y colecciones de estudio, ya que menos del 10% de su colección total se exponía en un momento dado. Así pues este museo llegó a ofrecer un ambiente liberal y productivo para el desarrollo de la ciencia etnográfica francesa, donde el objetivo era coleccionar artefactos y datos etnográficos y presentarlos en contextos reconstruidos, fácilmente interpretables (Dias, 1985, pp. 172-173).

2.3.9. Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA).

Entre 1984-1985, se da, una de las exhibiciones más importantes realizadas en el *Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA)*, muestra que hace un paralelismo entre el arte tribal y el moderno. Muchos objetos de la muestra fueron robados, otros “comprados” por cifras insignificantes por administradores coloniales, viajeros, antropólogos, misioneros y marineros en puertos africanos. Estos objetos no occidentales fueron a su turno curiosidades, especímenes etnográficos, creaciones de arte mayor.

Los objetos en el MOMA estaban expuestos en términos modernistas, los pioneros de esta modernidad, se ven promoviendo “fetiches” tribales, antes despreciados, ahora mostrados como arte elevado, descubriendo en su proceso nuevas dimensiones de su potencial creativo; por si fuera poco el catálogo de la muestra da un efecto

interesante no esperado y será la incoherencia de moderno de lo primitivo y no así una afinidad entre lo tribal y lo moderno (Clifford, 2001, p. 229).

Esta penetración e influencias en el arte modernista temprano - europeo, inglés y norteamericano-, se perciben con más amplitud, que nunca antes –es el caso de Picasso y Klee-. Lo que presupone que el “arte” no es universal, sino una categoría cultural cambiante de Occidente. El hecho importante que abruptamente, en el espacio de unas pocas décadas, una enorme clase de artefactos no occidentales llegara a redefinirse como un arte. Se debe aclarar además que esta apropiación modernista de las producciones tribales como arte no es simplemente imperialista.

Desde 1900 los objetos no occidentales se han clasificado generalmente ya sea como arte primitivo o como especímenes etnográficos. Antes de la revolución modernista asociada con Boas y Malinowski, estos objetos se ordenaban en forma diferente: como antigüedades, curiosidades exóticas, orientalia, remanentes del hombre primitivo, etc. Con el surgimiento del modernismo del siglo XX y de la Antropología, figuras que antes llamaban “fetiches” devienen en obras ya sea de escultura o cultura material. La distinción entre lo estético y lo antropológico pronto se reforzó institucionalmente. En las galerías de arte se exhibieron objetos no occidentales por sus cualidades formales y estéticas; en los museos se representaban en un contexto cultural. En estos últimos una estatua africana era un objeto ritual perteneciente a un grupo distintivo; se la exhibía de modo que elucidara su uso, simbolismo y función. La distinción institucionalizada entre los discursos estético y antropológico tomó forma durante los años documentados en el MOMA, años que presenciaron el descubrimiento complementario del ‘arte’ primitivo y el

concepto antropológico de 'cultura'. En el MOMA, tratar los objetos tribales como arte significa excluir el contexto cultural original. Considerar el contexto, se nos dice con firmeza en la entrada de exhibición, es la incumbencia de la antropología (Clifford, 2001, pp.238-239).

Con Franz Boas y el surgimiento de la antropología relativista se reforzó el énfasis en la ubicación de objetos en determinados contextos vividos. Las 'culturas' así representadas podían ya ordenarse en series evolutivas modificadas o dispersas en 'representaciones etnográficas' sincrónicas. Tanto el coleccionista como el etnógrafo de rescate podían afirmar que eran los últimos en recuperar 'la cosa misma'. La autenticidad, se produce arrancando los objetos y las costumbres de su situación histórica actual, un presente convirtiéndose en futuro.

Por otro lado con la consolidación de la antropología del siglo XX, los artefactos etnográficamente contextualizados se valorizaban porque servían como 'testimonios' objetivos de la vida multidimensional total de una cultura. A los ojos de un modernismo triunfante al menos algunos de esos artefactos podían verse como obras maestras universales. Surgió la categoría de 'arte primitivo' (Clifford, 2001, p. 271).

2.4. LA MUSEOLOGÍA

Etimológicamente, la museología es "el estudio del museo", y no su práctica, la cual remite a la museografía. Este término que viene siendo estudiado desde los años 50, derivado de museológico, ha encontrado cuatro acepciones bien claras, según (Desvallées y Mairesse, 2010, p. 57); la primera y más difundida de acuerdo con el sentido común tiende a aplicar ampliamente el término museología, a todo lo que concierne al museo y es,

retomada bajo el término museal¹⁵. Se puede hablar de los departamentos museológicos de una biblioteca, las reservas, de cuestiones museológicas relativas al museo, etc., acepción de los países anglófonos pero también muy difundida en países latinoamericanos. Donde no existe una profesión específica reconocida, como los son en Francia los conservadores, el término museólogo se aplica a toda la profesión museal.

La segunda se utiliza en gran parte por las redes universitarias occidentales y se aproxima al sentido etimológico del término: el estudio del museo. Estas definiciones se acercan más a la propuesta de Rivière, para él:

“La museología es una ciencia aplicada, la ciencia del museo. Estudia su historia y su rol en la sociedad; las formas específicas de investigación y de conservación física, de presentación, de animación y de difusión; de organización y de funcionamiento; de arquitectura nueva o musealizada; los sitios recibidos o elegidos; la tipología; la deontología” Rivière (citado por Desvallées y Mairesse, 2010).

Esta definición es la más difundida desde los años sesentas en Latinoamérica. La tercera es la que se usa a partir de los años sesenta cuando en los países del Este la museología llega a ser considerada como un verdadero campo científico de investigación de lo real, una ciencia en

¹⁵ La palabra museal tiene dos acepciones según se la considere como adjetivo o como sustantivo. El adjetivo “museal” sirve para calificar todo aquello que se relaciona con el museo a fin de distinguir de otros dominios, por ejemplo el “mundo museal”, para designar al mundo de los museos; el segundo caso en cambio designará el campo de referencia en el cual se verifican no solo la creación, el desarrollo y el funcionamiento de la institución museo, sino también la reflexión acerca de sus fundamentos y sus desafíos. Este campo de referencia se caracteriza por su especificidad y su alcance y determina un enfoque de la realidad considerar una cosa bajo el ángulo museal, es por ejemplo, preguntarse si es posible conservarla para exponerla al público (Desvallées y Mairesse, 2010, p. 48).

Así mismo se entiende por museal, como una esfera de actividad especializada (subsistema del sistema herencia cultural) en el dominio de la cultura que asegura, en función social, la conservación (en sentido integral) y puesta en valor de una selección de objetos que muestran la evolución de la naturaleza y la sociedad y cuyo valor documental original justifica la extracción de su contexto y/o función originaria para ser integrados a las colecciones de los museos en tanto que establecimientos especializados organizados administrativamente, sobre la base de un cuerpo de códigos y normas. Por tanto, los museos son los instrumentos de trabajo del sistema museal: los objetos son medios de trabajo diferenciados. Benes, (citado por Linares 1994). Pero no hay que olvidar que el ser de la museología radica en el museo, en la idea que ese museo debe dar como directriz teórica, en el estudio científico y en la normativa disciplinaria que comporta su naturaleza dinámica (León, 1986, p. 95).

formación, una disciplina completa, o como afirman Linares (1994) y Gregorová, (1980), una ciencia en pleno desarrollo. Entre los años 80 y 90, se presenta a la museología como el estudio de la relación específica entre el hombre y la realidad, estudio dentro del cual el fenómeno museo, con el tiempo, no es más que una de sus posibles materializaciones. Por tanto la museología es la ciencia social surgida de disciplinas científicas documentales y contribuye a la comprensión del hombre y la sociedad (Stransky, 1980), si bien este concepto es pretencioso, porque no es el museo el objeto de estudio, sino más bien la relación del hombre con la realidad (Waidacher, 1996), y consiste en la colección y la conservación consciente y sistemática y en la utilización científica, cultural y educativa de objetos inanimados, materiales, muebles (sobre todo tridimensionales) que documentan el desarrollo de la naturaleza y de la sociedad.

Un aspecto que es importante señalar acá, es que la museología es un hecho que está siendo aceptado y generalizado en tanto que teoría y método, independientemente de su status como ciencia o disciplina científica en vías de formación. O como sugiere Linares que tiene los siguientes atributos, para ser considerado como ciencia: relación al sistema museal en tanto que sector de la cultura, tiene una base institucional, tiene un objeto de estudio, cuenta con objetivos y aplicaciones (formulación de principios para todas las actividades y la organización del trabajo de los museos), tiene un método de investigación y sobre todo tiene los sistemas de conocimientos (sistema de aprehensión de los problemas en un contexto interdisciplinario utilizando una terminología profesional museológica, general y especializada) (Linares, 1994, p. 21).

La museología nació, por una parte, de la conciencia que tiene el hombre de su propia actividad histórico-social y, por otra, de la necesidad de estructurar el museo científicamente y de ordenar todo el material concerniente a la ciencia, la teoría, el arte y cuantas materias puedan dar luz sobre la

civilización y la cultura. Entonces la museología es una *ciencia social* no sólo porque produce un enfrentamiento dialéctico público–museo sino porque el mismo contenido del museo –el bien cultural– es un elemento esencialmente socializado. En este sentido la finalidad de la ciencia museológica –como la de toda disciplina científica– radica en la obtención de resultados que suministren datos reales y eficaces para la historia. La ciencia de la Museología tiende a una específica finalidad: la proyección didáctica al público, el surgimiento del museo como centro ineludible de educación e información (León 1986, p. 95).

Dos ciencias apoyan especialmente a la Museología: las Ciencias Humanas y Sociales (Antropología, Historia, Sociología, Historia del Arte, Filosofía, Psicología, etc.) y las experimentales (Física, Química, Óptica, Electrónica, Informática y Ciencias Audiovisuales). Todos los métodos y técnicas que estas ofrecen proporcionan un material insustituible en una civilización necesitada de facilidades en la rapidez de aportaciones e informaciones previas al trabajo de investigación.

Es evidente que la consolidación de la museología como ciencia y su definición han propiciado en los cinco o seis últimos decenios un largo debate, todavía no cerrado. No exento de posiciones encontradas y, sobre todo, de una confusión evidente al tratar los conceptos de museología y museografía, esta situación obligó al ICOM a acometer el estudio y la redacción de sendas definiciones, publicándolas en inglés y francés en 1970. La museología se concretó en lo siguiente:

“Museología es la ciencia del museo; estudia la historia y la razón de ser de los museos, su función en la sociedad, sus peculiares sistemas de investigación, educación y organización, la relación que guarda con el medio ambiente físico y la clasificación de los diferentes tipos de museos” (Alonzo, 1993, p. 36).

La cuarta acepción es la denominada Nueva Museología, esta corriente surge según Duclos y Veillard, en 1970 cuando se reúnen algunos

innovadores que cuestionan la museología tradicional, que venía operando hasta ese momento, en 1985 fundan en Lisboa el: Movimiento Para una Nueva Museología (MINOM), a lo que se conoce con el nombre de “*Nueva Museología*”, en este nuevo lineamiento la Etnografía no será la actividad principal, se aplicará principalmente la interdisciplinariedad, con la intervención de otras disciplinas, que apoyan al crecimiento y formación de la Museología, siendo uno de sus principios básicos, aunque la Etnografía todavía domina éstas; sin embargo es importante recalcar que muchos etnólogos principalmente en Francia tomaron distancia de los museos, pues la materia de estudio de estos es el patrimonio etnológico, y ellos creían que esto podía incidir en la calidad científica de su trabajo. Es probable también que los museos no hayan evolucionado a la par de la disciplina, con lo que no logró retener a los investigadores que necesitaba (Duclos y Veillard 1992, p. 131).

Esta nueva corriente se dirige a los nuevos tipos de museos concebidos en oposición al modelo clásico y a la posición central que ocupan en ellos las colecciones: se trata de los ecomuseos, los museos de sociedad, los centros de cultura científica y técnica y, de manera general, la mayor parte de las nuevas propuestas que tienden a utilizar el patrimonio en favor del desarrollo local. Este término inglés de nueva museología, aparece por los 80' (Vergo citado por Desvallées y Mairesse 2010) y se presenta como un discurso crítico acerca del rol social y político del museo, aunque aporta cierta confusión en lo referente al uso del vocablo francés ecomuseo, poco conocido por el público anglosajón.

En esta corriente el museo pretende ser, al mismo tiempo que expresión de la comunidad, un instrumento a su servicio, tratando de romper el hielo anterior, cuando era considerado un “templo sagrado”, o una casa de tesoros, que era dirigido más a los visitantes turistas que a la comunidad de su entorno inmediato. Por otro lado debe afianzar su cometido de explicar

sectores del desarrollo cultural de la humanidad a través de los objetos y colecciones del pasado patrimonial, referidos al triple área de lo antropológico – etnológico, de lo histórico – artístico y de lo científico – técnico. Para lograr este cometido, deberá formarse el equipo humano del museo, establecerse las actividades culturales, estructurarse los servicios al público y definirse los medios más adecuados para la interpretación correcta y mejor difusión de sus colecciones; o lo que es lo mismo, deberá enfocarse todo el proyecto a la medida y convivencia de la comunidad a la que debe servir, que es tanto como diseñar y ejercer el auténtico rol social del museo (Alonso, 1999, pp. 142-144).

Se podría decir que sin la Museología y Museografía, el museo no conseguiría sus objetivos principales que son, desde el punto de vista de la Nueva Museología, el estudio de las relaciones del hombre, de la realidad y del universo, y la selección de los bienes museísticos que debe interpretar, presentar y preservar tanto en el presente como en el futuro. O como lo plantea Zbynck Z. Stránský “el objeto de la museología no puede ser el museo; el museo no es la meta sino el medio” (Citado por Alonso, 1999, p. 33).

La quinta acepción que es la que se privilegiará en este estudio, porque engloba a las demás, porque cubre un campo muy vasto que comprende el conjunto de tentativas de teorización o reflexión crítica vinculadas con el campo museal. El común denominador de este campo se caracteriza por la documentación de lo real a través de la aprehensión sensible y directa. No rechaza a priori ninguna forma de museo, incluyendo a los más antiguos como los más recientes, ya que tiende a interesarse por un orden abierto a toda experiencia que se refiera al campo de lo museal. Tampoco se restringe de ninguna manera a quienes reivindican el título de museólogos. De este modo, las líneas directrices de un mapa del campo museal pueden ser trazadas en dos direcciones diferentes: una, con referencia a las principales

funciones inherentes a dicho campo (documentación, tesaurización, presentación, o también preservación, investigación, comunicación) o bien, considerando las diferentes disciplinas que lo exploran más o menos puntualmente (Desvallées y Mairesse, 2010, p. 59).

Desde esta última perspectiva, Bernard Deloche (2001) sugirió definir a la museología como la filosofía de lo museal investida de dos tareas: la primera es que sirve de metateoría a la ciencia documental intuitiva concreta, y la segunda que es también una ética reguladora de toda institución encargada de administrar la función documental intuitiva concreta.

2.5. LA MUSEOGRAFÍA.

El término museografía, hizo su aparición en el siglo XVIII y es más antiguo que el término museología. (Neickel, citado por Desvallées y Mairesse, 2010). Se la planteaba como una disciplina surgida como estudio metodológico relativo a la arquitectura del museo y a los criterios expositivos, y sólo hoy ha asumido un papel determinante en el proceso de renovación del museo, dirigido a superar los esquemas tradicionales de una conservación acabada, supuestamente privativa de sectores disciplinarios específicos para convertirse en un instrumento de uso social generalizado.

La museografía es una disciplina extremadamente compleja que si puede considerarse de pertenencia fundamental del arquitecto, compromete varios componentes de naturaleza psicológica, sociológica y pedagógica, cuyas instancias múltiples deben encontrar respuestas satisfactorias justo en la museografía. El modo de lograr una “utilidad” extremadamente vasta y diferenciada que va desde la población escolar de las primeras clases elementales a la universitaria, del objeto, al ciudadano, al técnico, al comerciante, y tiene como propósito el conocimiento del patrimonio cultural constituido por la colección museal de forma tal que cada uno puede aprovecharlo plenamente, aunque sea de forma gradual. El potencial

educativo es en gran parte competencia de la museografía (Minissi, citado por Bernal, 1992).

En 1970 el ICOM, la define, como la técnica que expresa los conocimientos museológicos en el museo. Trata especialmente sobre la arquitectura y ordenamiento de las instalaciones científicas de los museos. Así mismo para Georges Henri Rivière la Museografía, es el conjunto de las técnicas relacionadas con la Museología concepto que amplía en un conjunto de técnicas y prácticas, aplicadas al museo (Alonso, 1999, p. 26), o Museología aplicada, es decir la aplicación práctica de los resultados obtenidos por la museología como ciencia en formación, este concepto es usado en los países del Este (Desvallées y Mairesse, 2010).

Se puede decir también que la Museografía es un fenómeno implícito en el concepto Museológico, pues es la operación organizada de la estructura interna, además de la sistematización del Museo.

León (1986) sugiere que el campo de la Museografía es creadora, de una ambientación, mobiliario, material de muros, distribución de espacios, instalación lumínica, etc., necesidades museísticas varias y símbolo externo de las corrientes ideológicas y estéticas de cada ciclo histórico. Es también, una actividad pragmática y descriptiva en cuanto concretiza las ideas de una época, tamizadas por la disciplina museológica, y en cuanto expositora de signos plásticos, técnicos y estéticos característicos de su contexto histórico.

La Museografía es también la operación y actuación, que se mueve entre el ámbito teórico concreto y que actúa sobre el terreno eligiendo los métodos más eficaces, anulando teoremas inadaptables a situaciones concretas y seleccionando el material científicamente elevado por la Museología. Por tanto el objetivo de la Museografía es el estudio sistemático, la clasificación ordenada y seleccionada, y la exposición clara y precisa de los fondos del museo, adaptando al edificio a las necesidades museográficas e

introduciendo métodos eficaces para su comprensión. Ha sido cualificada también como arte desde el momento en que no sólo manipula sobre el campo artístico sino que sus objetivos más primarios, tienden a la inspiración, a la creación interpretativa, a la educación de la sensibilidad, a la promoción de nuevas vivencias y emociones a través de unos métodos expositivos concernientes a tales fines; esta vivencia artística se expresa museográficamente con valores como: colores, distancias, dimensiones, entonaciones, notas musicales o ambientaciones estéticas; en este sentido sigue un proceso más humanizado y somático a nivel del espectador, puesto que comporta la sutileza experimental para acceder a una concreta viabilidad estética (León, 1986, pp. 106-110).

Para resumir podemos decir que la museografía se ocupa, por tanto, de aspectos diversos que van desde el planteamiento arquitectónico de los edificios a los de estructuras administrativas, pasando por la mejor instalación climática y luminotécnica para las colecciones. Las actividades propias de la museografía son de carácter evidentemente técnico, afectando de modo fundamental al *continente* de los museos; y al *contenido* desde el punto de vista más literalmente físico y material, como son los sistemas y técnicas de presentación y exposición de los objetos en el museo (Alonso 1999, p. 26). En este sentido la Museografía se moverá en el plano de lo práctico y concreto de los hechos; y la Museología como ciencia teórica, normativa y planificadora, en el análisis de los fenómenos museísticos, que conviene tener presente para evitar imprecisiones y equívocos.

El profesional que se encargará de este trabajo es el museógrafo, como profesional de museos, debe tener también en cuenta las exigencias del programa científico y de gestión de colecciones y apuntar a una presentación adecuada de los objetos seleccionados por el conservador o el curador; conocer los métodos de conservación e inventario de los objetos; situar en escena los contenidos al proponer un discurso que incluya mediaciones

complementarias susceptibles de ayudar a la comprensión y preocuparse por las exigencias de los públicos cuando moviliza técnicas de comunicación adaptadas a la correcta recepción de los mensajes. Su objetivo es coordinar, a menudo como jefe o encargado de proyectos, el conjunto de competencias científicas y técnicas que obran en el seno del museo, organizarlas, a veces confrontarlas y arbitrarlas (Desvallées y Mairesse, 2010, p. 56).

2.6. EDUCACIÓN EN EL MUSEO

Es importante mencionar como entenderemos la educación en los museos, de manera general se puede decir que la educación, significa la puesta en práctica de los medios apropiados de asegurar la formación y el desarrollo de un ser humano y de sus facultades. La educación museal puede definirse como un conjunto de valores, conceptos, conocimientos y prácticas cuyo objetivo es el desarrollo del visitante; apoyada en la pedagogía y en el completo desarrollo, así como en aprendizaje de nuevos saberes (Desvallées y Mairesse, 2010, p. 32).

Para Toraille (1985) el concepto de educación debe definirse en función de otros términos, en primer lugar el de instrucción que es relativo al espíritu y se entiende como los conocimientos que se adquieren y por medio de los cuales uno se vuelve hábil y sabio. Si bien la educación está en relación al cuerpo y el espíritu, es entendida también como los conocimientos que procura actualizar por medio de una relación que pone en movimiento saberes capaces de desarrollar la apropiación y la reinversión personalizadas. Es la acción de acrecentar un conjunto de valores morales, físicos, intelectuales y científicos: el *saber-hacer*, el *ser* y el *saber-ser* que constituyen los cuatro grandes componentes del dominio educativo. El término educación viene del latín “*educare*”, (*conducir fuera de...*) lo que supone una dimensión activa de acompañamientos en los procesos de

transmisión. Está ligada a la noción de *despertar* que apunta a suscitar la curiosidad y conduce a la reflexión (Desvallées y Mairesse, 2010, p. 32).

2.7. EDUCACIÓN NO FORMAL

En el mundo de la Pedagogía, a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, tras una época de bonanza económica, de crecimiento demográfico, de intensificación de los procesos, de escolarización masiva de la población y de aumento de las necesidades y expectativas educativas de la población, se dejan sentir con fuerza las primeras voces críticas que, desde distintas posiciones ideológicas o a partir de diferentes análisis, cuestionan seriamente la escuela como institución educativa, así como la eficacia de los sistemas educativos formales y surgen una serie de nuevas teorías, concepciones y enfoques, que suponen en muchos aspectos fundamentales un cambio radical en la manera de entender y de valorar el hecho educativo, que adquiere a partir de ahora, una dimensión más rica, amplia y profunda (Pastor, 2004, p. 38).

En ese contexto de pensamiento se formula en 1973 un nuevo principio en Pedagogía, el de la existencia en el universo educativo de tres sectores, o modos diferenciados, aunque complementarios, de educación: el de la educación *formal* o integrada en los sistemas educativos legalmente establecidos en cada país, el de la educación *informal*, o la educación como proceso a lo largo de toda la vida en que los individuos adquieren actitudes, valores conocimientos y habilidades a partir de la experiencia cotidiana y de las influencias educativas y recursos que encuentran en su entorno y, finalmente el de la *educación no formal* –a la que el trabajo se adscribe-, a la que se define por vez primera, como cualquier actividad educativa organizada fuera del sistema formal establecido que se dirige a unos destinatarios identificables y tiene unos objetivos de aprendizaje definidos (Coombs; Prosser y Ahmed, citado por Pastor, 2004). Lo entiende en tanto

que todo proceso educativo diferenciado de otros procesos, organizado, sistemático, planificado especialmente en función de unos objetivos educativos, determinados, llevado a cabo por grupos, personas o entidades identificables y reconocidos, que no forme parte integrante del sistema educativo legalmente establecido y que, aunque sea de algún modo relacionado con él, no otorgue directamente ninguno de sus grados o titulaciones (Pastor, 2004, p. 49).

Una de las formas en este sentido de educación no formal, son los museos, que no entran en este sistema de educación formal; los museos además no están para negar la realidad, sino para ser testigos de que esta realidad existe y es plural y, por tanto, debe ser respetada, conservada y promocionada; y lo logra a través de la diversidad cultural de bienes culturales que resguarda, y es ahí cuando adquiere un nuevo valor educativo del patrimonio; este material multicultural, por llamarlo de alguna manera, estaría planteando de alguna manera una relación intercultural con una sociedad plural, para Pieter Batelaan y Jagdish Gundara, de la Asociación Internacional para la educación Intercultural, esta sociedad plural tiene los siguientes valores básicos y que está relacionada con las relaciones: interpersonales, entre los seres humanos sus culturas y la naturaleza; y que por consiguiente consisten en el respeto a la dignidad humana y a los derechos humanos, a las diferencias culturales y al medio ambiente (Batelaan y Gundara, 1992, p. 16).

Para Hernández (2010), analizando nuestra realidad social constata que nos estamos moviendo dentro de una sociedad multicultural globalizada en la que ya no hay lugar para una cultura uniforme y estática, sino que debemos acostumbrarnos a vivir dentro de un mundo donde coexisten diferentes culturas y formas de pensar, que son el resultado de un intercambio continuo de ideas, pensamientos y comportamientos. Si bien este fenómeno de la multiculturalidad, nos ofrece nuevas posibilidades de enriquecimiento mutuo,

no está exento de posibles problemas y conflictos que pueden surgir entre los diferentes pueblos.

Por tanto la educación en el futuro debería fundamentarse en estos valores, donde el respeto a las culturas juega un papel decisivo, tanto en la educación escolar o formal, como en la educación no formal de los ciudadanos de todas las edades y condiciones. Podemos afirmar que los museos, en su sentido más amplio, así como todos aquellos centros y espacios que, como ellos, son depositarios y/o gestores del patrimonio de la humanidad, son potencialmente instituciones educativas de un extraordinario valor.

La realidad multicultural de nuestra sociedad se enfrenta, según Bartolomé (2004), a tres situaciones conflictivas: la desigualdad como consecuencia de percibir la diferencia cultural como deficiencia y no como posibilidad de enriquecimiento; la exclusión al no contar con un estatus legal de ciudadanos, y la violencia como condición de estas situaciones estructurales. Por esta razón los museos están llamados a valorar y favorecer la diversidad cultural como un elemento esencial para la sociedad en la que se han de tener en cuenta valores tan importantes como el diálogo y la aceptación de los demás basados en el pluralismo, la diferencia, la competencia y la creatividad. Solamente desde ellos pueden darse el encuentro, los intercambios y la reflexión comunitaria.

Los bienes culturales y obras de arte que contienen reflejan las formas de vida, conocimientos, valores y pensamientos de aquellos que las crearon o utilizaron. A través del patrimonio material entramos en contacto directo con las personas de todas las épocas y las culturas, experimentamos la extraordinaria diversidad del mundo natural y ampliamos nuestra comprensión de lo que significa la existencia humana.

Por otra parte el descubrimiento de nuestro patrimonio estimula en nosotros la conciencia crítica respecto a nuestras creencias y nuestra identidad, así

como el respeto hacia las de los demás, a la vez que constatamos la existencia de valores humanos compartidos que unen a los pueblos de las diferentes culturas. (Pastor, 2004, pp. 41-42). En definitiva el patrimonio cultural, al tiempo que nos permite entender mejor el papel de la humanidad en el mundo a través del tiempo, nos permite apreciar con más intensidad la dimensión ética y moral de la vida humana.

2.7.1. Los programas.

Por otro lado los programas educativos diseñados para exposiciones museísticas, deben adaptarse, como cualquier programa educativo, al público que van dirigidos, por una parte; a la disciplina o disciplinas sobre cuyos contenidos se basa la exposición; por otra parte, respeto al rigor científico del contenido, más que a una sujeción a una determinada y preestablecida estructura lógica interna, también deben adaptarse a las características del medio o entorno en el que se desarrollará el programa.

En relación a los bienes culturales y su uso en las exposiciones, hay diferentes posiciones, desde las que afirman que al sacarlos de su contexto, estas se descontextualizan, aunque el museo pretenda magnificarlos en sus muestras; pese a estas discusiones no quita que el bien cultural sea un elemento de aprendizaje, el meollo del asunto está más bien en como plantear este tema, al respecto Pastor señala que la selección y utilización para el aprendizaje de objetos “reales”, generalmente extraídos de su contexto habitual y adornados con una aureola de importancia y “prestigio” otorgado por los especialistas de las distintas materias (restos arqueológicos, máquinas, obras de arte, objetos de la vida cotidiana, etc.), que constituye la característica singular de los espacios museísticos, nos ofrece indudables posibilidades comunicativas y/o educativas, aunque también implica

ciertas dificultades que adecuados programas educativos pueden ayudar a solventar (Pastor, 2004, p. 50).

Estos programas educativos deben buscar una variedad de objetivos. Como propuesta se pueden señalar, los siguientes principios que se basan principalmente en la tarea de montar exposiciones y desarrollar programas educativos, que a decir de von Ueltzen (2002) son los siguientes:

- Los escolares necesitan ser activos, para que puedan participar en las exposiciones y en los programas que requieren participación, pero que las acciones que se desarrollan para el público, comprometan tanto su mente con sus manos; lo que permitiría que los participantes piensen mientras actúan.
- Existe evidencia de que los niños no pueden seguir un razonamiento de la exposición, y tampoco lo hay de que cierto número de personas, si puedan hacerlo, cuando carecen de los principios de organización y de las herramientas de aprendizaje. Por ejemplo para comprender las cronologías y líneas del tiempo a través de ejemplos simples, y no cuadros complejos que abarquen miles de años.
- El aprendizaje es una actividad social, por lo que no se debería evaluar la tranquilidad del espacio, sino más bien estimular el dialogo.
- El visitante necesita conexiones con las exposiciones, que lo ayuden a comprender los mensajes. Para ello las exposiciones deben proporcionar diferentes puntos de acceso, sirviéndose de distintos métodos sensoriales y de diferentes tipos de estímulos.
- Encontrar el nivel apropiado para comprometer al aprendiz es fundamental, referido al nivel de comprensión posible, cuando el educando se compromete en una tarea, con la ayuda de una

persona más experta. La gente aprende al ser forzada, más allá de su propio conocimiento, pero dentro de su poder de captación dado, por el conocimiento y las habilidades traídas a colación con dicha tarea.

- Finalmente resta aprender el tema del tiempo para aprender, un tiempo para reflexionar y para volver sobre una idea. Los museos no han sido diseñados como lugares donde la gente pueda permanecer para reflexionar. Un tema importante a considerar, es aumentar el tiempo, para que los visitantes interactúen, con las exposiciones e internalicen su mensaje (Von Ueltzen, 2002, pp. 36-38).

A esta enumeración de programas, se debe mencionar también a los destinatarios:

- Escolares, desde la educación infantil, hasta la educación universitaria.
- Docentes de todos los niveles educativos y educadores en general.
- Familias.
- Grupos de niños o jóvenes pertenecientes a grupos o asociaciones de tiempo libre.
- Adultos, bien sea de forma individual o en pequeño grupo, bien sea en grupos organizados pertenecientes a alguna entidad, asociación, empresa o colectivo específico.
- Personas mayores bien sea en forma individual o en pequeño grupo, pueden ser grupos organizados por alguna institución o asociación.
- Personas con alguna discapacidad física o psíquica.
- Personas con problemáticas sociales, especiales como marginación, toxicomanías, delincuencia, etc.

- Enfermos crónicos (mentales, por ejemplo).
- Investigadores o expertos (Pastor, 2004, p. 46).

CAPITULO 3. MARCO METODOLÓGICO

3.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN.

Es una investigación cualitativa, descriptiva y de tipo exploratoria. A partir de este método se verá el funcionamiento de los museos, y el surgimiento de las salas de exposición, permanentes y su confrontación con el público, es decir, medir y describir lo que se va a investigar, en este caso las exposiciones permanentes de los museos que a continuación se mencionarán.

3.2. MÉTODO ETNOGRÁFICO.

El método a emplearse es el etnográfico, ya que se recogerán datos descriptivos, mediante el trabajo de campo, es decir, las palabras y conductas de las personas y principalmente en este caso instituciones como los museos y principalmente las salas de exposición permanentes, sometidas a la investigación. Se empleará además el método de la observación descriptiva, las entrevistas y otros métodos propios –valga la redundancia-, del método etnográfico.

Es importante señalar bajo que parámetro se moverá esta investigación, en este sentido se cita a Taylor y Bogdan en su comprensión sobre estudios cualitativos:

“La investigación cualitativa es inductiva. Los investigadores desarrollan conceptos, intelecciones y comprensiones partiendo de pautas de los datos; y no recogiendo datos para evaluar modelos, hipótesis o teorías preconcebidos. En estos estudios cualitativos los investigadores siguen un diseño de la investigación flexible. Comienzan sus estudios con interrogantes sólo vagamente formulados.

En la metodología cualitativa el investigador ve el escenario y a las personas en una perspectiva holística; las personas, los escenarios o los grupos no son reducidos a variables, sino considerados como un todo. El investigador cualitativo estudia a las personas en el contexto de su pasado y de las situaciones en las que se hallan” (Taylor y Bogdan, 2000, p. 20).

Da la flexibilidad de estar próximo al mundo empírico, ya que aseguran un estrecho ajuste entre los datos y lo que la gente realmente dice y hace; en

este sentido la investigación obtiene un conocimiento directo de la vida social no filtrado por conceptos, definiciones operacionales y escalas clasificatorias. Así mismo este método es flexible en el modo en que se intenta conducir un estudio, pues el investigador es simplemente un artífice, además que alienta a crear un propio método. Se siguen lineamientos orientadores, pero no reglas. Los métodos sirven al investigador, nunca es el investigador el esclavo de un procedimiento o técnica.

3.3. LAS TÉCNICAS E INSTRUMENTOS.

Las técnicas e instrumentos que se emplearon fueron: la observación, y la entrevista a profundidad, principalmente a jóvenes estudiantes y funcionarios de los museos, para ello se elaboraron guías de entrevistas, (ver en anexo No 1), diferenciadas para ambos grupos. Aquí es importante señalar que estas entrevistas sólo se realizaron en el MUSEF, ya que el MUTAB, no está abierto constantemente, para visitarlo hay que realizar citas previas.

En algunos casos también se echó mano de información estadística, del museo que lo proporcionó, en este caso el MUSEF.

3.4. DELIMITACIÓN.

3.4.1. Delimitación espacial.

El trabajo se realizó en la ciudad de La Paz, sobre exposiciones permanentes, en los museos con temática textil ligada a la Antropología, en función de ser los más requeridos para el logro de aprendizajes¹⁶, tales como:

- Museo Nacional de Etnografía y Folklore MUSEF

¹⁶ En una encuesta piloto realizada a maestros de escuelas fiscales y particulares plantaron la necesidad de la asistencia de sus estudiantes a los museos para el conocimiento de las culturas que habitan Bolivia, a manera de apoyo a lo que se les brinda en aulas.

- Museo de Textiles Andinos Bolivianos y

3.4.2. Delimitación temporal.

Este fue un estudio de la situación y funcionamiento actual de los museos, sobre todo de las salas de exposición permanentes, de 2007 a 2015.

CAPÍTULO 4. ANTECEDENTES Y ESTRUCTURA DE LOS MUSEOS DE ESTUDIO

Los museos estudiados en la presente investigación fueron: El Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), Museo de Textiles Andinos Bolivianos (MUTAB) el primero ubicado en la zona central de la ciudad de La Paz, y el segundo en la zona de Miraflores.

4.1. MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE (MUSEF)

4.1.1. Antecedentes históricos.

Los orígenes del MUSEF comienzan el 24 de junio de 1925, durante la administración del gobierno del Dr. Bautista Saavedra, cuando se crea el departamento científico de Etnografía dependiente del Museo Nacional de Bolivia, como acto de celebración del Centenario de la Fundación de la República. En esta primera época ocupa el Palacio de los Marqueses de Villaverde, construido en 1730, Palacio que se hizo en uno de los solares distribuidos a los vecinos criollos y españoles en la época colonial (Fundación Cultural del BCB, 2002).

Para entender la base conceptual e ideológica con que nace este museo, se debe remontar a la revolución que vive Bolivia en 1952, encabezada por el Movimiento Nacionalista revolucionario (MNR)¹⁷. Revolución que trajo cambios importantes al país, como reconocer la riqueza artística, especialmente de los artesanos abocados al bordado

¹⁷ Esta revolución planteaba una “nación boliviana”, que produjo cambios estructurales como: la nacionalización de las minas, el voto universal, la Reforma Agraria y la Reforma Educativa, entre los más importantes, y en lo cultural de un pasado milenario, cuyo mayor referente era Tiwanaku, si bien los herederos de estas culturas que fueron reprimidos durante la colonia y la república, en esta revolución la población indígena rural –sobre todo andina-, era considerada ciudadano emancipado, que había logrado la recuperación de sus tierras, el voto y la participación política, como ciudadano pleno, expresado esencialmente en la idea de su integración a la vida nacional, popular y mestiza.

y al diseño de trajes festivos, de los hojalateros o mascareros, talladores en madera, cesteros y tejedores.

Según Eyzaguirre (2012), este vendría a ser el primer momento del MUSEF, momento en que estos cambios sociales generan un proyecto significativo para las culturas nacionales, en 1957 Julia Elena Fortún antropóloga e investigadora, escribe un artículo titulado “Necesidad de organizar un museo de Arte Popular”, que fue entregado al entonces Ministro de Educación Fernando Diez de Medina, el texto recién fue publicado en 1961.

En el documento, Fortún (1961) planteaba la creación de un museo destinado al “arte popular” denominándolo de “artes menores” o actividad de los artesanos. Hace una distinción entre los conceptos de Arte y Artesanía, entiende que la artesanía es efectuada por el artesano que realiza una actividad netamente mecánica, mientras que el arte popular tiene un contenido con su “sello personal”, por ello propone que el nuevo museo que debería ser y llamarse Museo Nacional de Arte Popular, debe centralizar las muestras artesanales de todo el país, donde deben estar representadas las expresiones genuinas tanto del pasado como del presente. Otra de las propuestas de Fortún fue que este museo debería funcionar en la que fuera Casa de los Marqueses de Villaverde, de propiedad del Ministerio de Educación. Con base a esta petición del D.S. No. 5918 el espacio contiguo a los Marqueses de Villaverde se declaró como Monumento Nacional.

En la segunda etapa, en 1974, por Resolución Ministerial N° 208, firmada por el Ministro de Culturas Carlos Serrate y a solicitud de la Dra. Fortún, Directora Nacional de Antropología, cambia su nominación a *Museo Nacional de Etnografía y Folklore* (MUSEF). El fin con la que fue creada esta institución era: la de difundir la cultura de manera

educativa, e iniciar una recolección sistemática de la cultura material de los grupos étnicos del territorio nacional, a fin de conseguir una presentación museográfica moderna de los mismos (Eyzaguirre, 2012).

Así pues Fortún forma colecciones de bienes culturales que vienen de este tiempo, pone en valor la tarea artística de diversos sectores sociales, migrantes que se asientan en las ciudades capitales de departamentos, que formaran gremios de artesanos que mostrarán la riqueza cultural popular¹⁸ que irá creciendo tanto en su expresión masiva como espacial (Molina, 2012).

En la tercera etapa, a los 149 años de la creación de la República de Bolivia, en su Sesquicentenario, el gobierno de Hugo Banzer promulgó el D. S. No. 11962 del 12 de noviembre de 1974 donde se instruye al Banco Central de Bolivia, la custodia del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, aunque su administración dependía del Ministerio de Educación y Cultura. Será también bajo este gobierno que se realizarán las mejoras, con la ampliación y remodelación de todo el edificio.

En 1983, durante el gobierno de Hernán Siles Suazo, la dependencia del MUSEF es transferida al Banco Central de Bolivia por Resolución Suprema N° 198302, ratificada por Ley N° 781 de 1986, en la que fue declarada *“Institución Científica, Educativa y Cultural de Interés Nacional”*. Desde 1995, el MUSEF, junto a otros cinco repositorios,

¹⁸ Claro ejemplo de una de estas colecciones es la de “muñequería tradicional”, la que fue plasmada el año 2014, en la exposición temporal y catálogo con el nombre “Muñecas: personajes del tiempo”, colección de muñecas que muestra la diversidad cultural del país a través de la forma de vestir que muestra cada una de las muñecas, esta colección fue creada con el fin de que los artesanos puedan vender sus productos en una posible tienda del museo, proyecto que quedó trunco, quedando así las muñecas como un documento importante, que evidencia esta fuerte movida del 52 y que hoy queda como parte de las colecciones del MUSEF (Oros, 2014).

depende de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia¹⁹ (Fundación Cultural del B.C.B. 2002).

La cuarta etapa se caracteriza por la aplicación de la Ley No. 1670 del 31 de octubre de 1995 del BCB, de creación y transferencia de funciones a la futura Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB), institución que deberá funcionar con personalidad jurídica y patrimonio propios. Pasaron casi dos años para que esta ley se aplicara y a partir del 16 de abril de 1997 comenzó a funcionar esta Fundación. El 1 de julio de la misma gestión es que recién la Fundación se hace cargo efectivo de los cuatro repositorios culturales. Según Eyzaguirre (2012) este momento fue muy duro para el MUSEF²⁰ ya que a nombre de reestructuración se retiró a más de dos tercios de personal, realizándose nuevas contrataciones.

¹⁹ “La Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, tiene la misión que le encomendó la Ley, bajo la tuición del Banco Central de Bolivia. Protección, mantenimiento, restauración y difusión de los elementos artísticos y arquitectónicos entregados a su cuidado, por una parte, actividad de promoción y desarrollo de la creación cultural, por otra. Creada por Ley de la República en octubre de 1995 (Ley 1670), la Fundación del Banco Central de Bolivia, inició sus actividades, con el nombramiento de su primer Consejo de Administración, en abril de 1997.

Los Centro Culturales que están a su cargo son los que se encontraban bajo administración del Banco Central. Ellos son: La Casa Nacional de Moneda de Potosí, el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia en Sucre, la Casa de la Libertad en la misma ciudad, el Museo Nacional de Etnografía y Folklore y posteriormente incluido el Museo de Arte en La Paz” (Fundación Cultural del B.C.B. 2002).

²⁰ Hoy el MUSEF, está pasando por una situación parecida, ya que tras anuncios de denuncias en la prensa de malversación de fondos de parte de los administrativos de la Fundación Cultural del BCB (ver Página Siete, La Razón del 2, 7 y 8 de abril de 2016 y Correo del Sur del 19 y 20 de abril de 2016), se informó que estos repositorios, incluida la Fundación, pasaran nuevamente bajo la tuición del Ministerio de Culturas y Turismo. Una de las últimas declaraciones se anuncia en el periódico Página Siete del 29 de abril de 2016, donde el Ministro de Culturas y Turismo Marko Machicao anuncia la inamovilidad de concejeros de la Fundación e inamovilidad de directores de los centros, afirma además que la “moda de Fundaciones Culturales” de los años 80 y 90 que se dio en Sudamérica ya ha pasado, que no es concebible que los “bancos centrales administren la cultura”, y que esta renovación va más por una estrategia de renovación estructural y que los repositorios no pueden ser “islas”, estos tienen que ser herramientas, insumos y motivadores de esta detonante de la revolución cultural que hoy se vive en Bolivia.

Es en esta etapa también es cuando se concretiza el crecimiento espacial del MUSEF, se logra la compra de la “casa Guidi”, a la que se hizo una intervención por su alto grado de deterioro, aunque respetando la parte patrimonial. Es en el año 2004 que se entrega la nueva construcción, un edificio moderno, que ponía a disposición de la cultura alrededor de 7.805mts², para albergar todos los bienes culturales y documentales que ascendían a 14.0000 piezas aproximadamente. Además se disponía de una serie de espacios para la comodidad del público visitante a los servicios que el MUSEF ofrecía, salas de exposición, biblioteca, archivo, videoteca y auditorio para conferencias.

Según la historia que se puede consultar en la página web del museo, esta nació como una institución de investigación y consolidado como un espacio cultural, el MUSEF es un actor destacado en las ciencias antropológicas bolivianas, cuyo aporte se ve tanto en la conservación, exposición y difusión del patrimonio material y documental, como la realización, promoción y publicación de investigaciones.

Así mismo tiene la misión de poner en valor memorias y herencias locales arqueológicas, históricas y antropológicas de diferentes naciones y pueblos del Estado Plurinacional de Bolivia, fomentando el encuentro y el diálogo intercultural e intracultural. Y la visión de constituirse en un entramado que abarque todo el territorio boliviano, articulando instancias de encuentro y diálogo entre comunidades locales y regionales, actores culturales y académicos, para la construcción conjunta de trayectorias históricas e identidades sociales.

4.1.2. Estructura y funciones del museo.

El MUSEF, está estructurado de la siguiente manera: Dirección de la que dependen las unidades de Museos, Administración y Finanza,

Extensión Cultural e Investigación; cada una de ellas con un personal especializado.

De las unidades presentadas, el trabajo se centra en la Unidad de Museología, que es la que tiene que ver con la producción y planteamiento de guiones museológicos para exposiciones, ya que al tratarse de un museo las otras unidades deberían actuar como apoyo y fortalecimiento de esta.

4.1.2.1. Unidad de Museos.

Esta unidad está a la cabeza de la jefatura de la Unidad de Museo, cuenta con tres curadoras, ayudante de bodegas y dos guías. La unidad sufrió muchos cambios desde la última gestión 2013²¹, la misma que desde ese año es de libre designación y no por concurso de méritos como se acostumbraba. Los cambios de la unidad van desde la disminución de su personal: es el caso del Pedagogo, Conservador de bienes culturales y el Técnico Restaurador, quienes fueron cambiados a la unidad de Investigación, donde no tienen razón de ser; al igual que el Maestro montajista (de las exposiciones) y el Arquitecto – Museógrafo que ahora pertenecen a la Unidad de Administración y Finanzas. Hasta la administración del año 2012, todo este personal formaba parte de la unidad de Museología –más adelante se analizará las consecuencias que tiene para el museo

²¹ Una de las críticas a la Fundación Cultural del BCB, es la designación de directores de todos los centros por libre designación, habiendo eliminado el cargo por concurso de méritos. Así pues sale la publicación el 24 de enero de 2013, en una nota del periódico La Razón, donde se anuncia la posesión de la tejedora Elvira Espejo como nueva directora del MUSEF, en la nota los consejeros afirman que se trata de una nueva “reingeniería” de la macroinstitución, planteada con el objetivo de mejorar la comunicación externa y entre los cinco museos y centros culturales de la FCBCB. “Tenemos que mejorar los flujos entre nuestras instituciones y tenemos que llegar al público”, aseguró el consejero Roberto Borda (La Razón, 2014).

estos cambios tan profundos reflejados en sus salas de exposición-, no sólo en el discurso museológico, sino también museográfico.

Para entender el funcionamiento de esta unidad, se verá el trabajo que realizan los curadores, ya que es sobre esta unidad que debería recaer la gestión de las colecciones y sobre todo la concepción de las exposiciones.

A) Las curadurías y sus colecciones.

El MUSEF cuenta con tres curadurías, cada una de ellas se encarga de la administración de una bodega, que contiene los bienes culturales, estas bodegas están divididas en tres²², por el tipo de material que en ellas se albergan, denominadas de: Bienes Orgánicos, con las colecciones de: textiles, cestería, plumaria, relicarios y camafeos, maderas, restos óseos, trajes festivos y cueros (Fig. 1); Bienes Inorgánicos con las colecciones de: cerámica, líticos, metalurgia (haciendo subgrupos por el tipo de materia y época) y numismática (Fig. 2); y Bienes



Figura 1 Colección de Cueros. Foto V. Oros

Misceláneos, con las colecciones de: Trajes folklóricos, muñequería tradicional, representaciones de bailes, imaginería, muñequería en yeso, cuadros y esculturas, ekekos, máscaras y caretas, alasitas, y

²² Antes de la construcción del nuevo edificio se respetaba esta división física de las bodegas, ya que cada una tenía un espacio diferente con las condiciones de temperatura y humedad “acondicionadas” para cada una, hoy en día dos de sus bodegas –las de Bienes Orgánicos e Inorgánicos- comparten el mismo ambiente de conservación.

varios (Fig. 3). Cada curador es responsable, del cuidado y de la gestión de los bienes culturales, gestión que incluye básicamente la inventariación, la catalogación y el movimiento de entradas y salidas para préstamos, tratamientos en laboratorios de restauración y exposiciones de los bienes culturales.

Uno de los aportes principales de esta unidad al museo fue la creación de una Base de Datos digital²³. Este programa de datos fue conceptualizado por los curadores; esta ficha de catalogación se



Figura 3 Colección Muñequería. Foto V. Oros

caracteriza por ser alfa numérica, vale decir que tiene entradas literales y numerales, además de ser una ficha descriptiva, es también



Figura 2 Colección Cerámica. Foto V. Oros

espacial en bodega y colección, entre los más importantes.

analítica y cuenta con cuarenta y cinco canales de acceso o campos para inserción de datos, donde están los datos importantes de la pieza, como su número de inventario, el nombre de la pieza, la colección a la que pertenece, la ubicación

²³ Esta Base de Datos, fue desarrollada entre 1997 y 2004, en, con soporte en la plataforma Windows XP, y con aplicación Delphi.

gestionando este bien cultural y esto sólo se logra con la ayuda de un programa de catalogación.

Que se ha conseguido hasta la fecha con esta ficha de catalogación, es que los 31.000 bienes culturales con los que cuenta el MUSEF, estén inventariados, fotografiados y parcial o totalmente catalogados, pero dentro de esta catalogación, que si bien es minuciosa en determinados campos como: descripción, mensuras, ubicación, colección a la que pertenece, época y origen –datos relativamente claros y de fácil llenado-, entre otros; pero otros no lo son, por lo que no se logró a cabalidad el llenado del campo como: *Uso y función* y es aquí donde debería estar el aporte de los especialistas antropólogos y arqueólogos del MUSEF, datos como los momentos cuando son usados y con qué fin, aspectos que sólo puede aportar la investigación bibliográfica y el trabajo de campo de estos especialistas. Esta es la manera más idónea de contextualizar los bienes culturales, para no quedarse en una mera descripción del objeto, quitándole toda su real importancia dentro de su contexto de procedencia; otra de las falencias de esta ficha es la falta de espacio para este campo, ya que tiene un límite de caracteres y reduciéndolo a ocho o diez líneas, en las que poco se puede hablar de la pieza. La importancia de este dato se plasma en el momento en que se plantea un guion museológico, lo que se verá más adelante.

Resumiendo, se puede decir que la base de datos se ha convertido en una herramienta imprescindible en la gestión de los bienes culturales, ya que con ella hay un control del movimiento de las piezas, es decir saber si estas están en depósitos, laboratorio, en exposiciones dentro o fuera del museo, o si fueron prestadas a otras entidades, a lo que se denomina gestión de los bienes culturales.

Si bien el MUSEF dentro de sus múltiples actividades se dedica también, a las exposiciones temporales²⁴ e itinerantes, no es el objetivo de este trabajo analizar cada una de estas por lo que el trabajo se centrará sólo en las permanentes y de estas en particular la exposición sobre tejidos, que además ha sufrido muchos cambios desde su creación hasta la fecha.

4.1.3. Exposiciones permanentes con la temática del tejido.

Lo que se intentará mostrar son las transformaciones y cambios de discursos que se fueron dando en esta muestra sobre el textil, con una exposición que se inaugura el año 2001 con el nombre “Tres milenios de tejidos” en sus 4 versiones hasta el año 2012; y el posterior giro que da en el año 2013 con la actual muestra “Cadena Operatoria. Enfoque textil”.

4.1.3.1. Tres milenios de tejidos.

La primera exposición de tejidos fue llamada “Tres milenios de tejidos” inaugurada el año 2001, bajo la dirección de la arquitecta Elizabeth Torres, por aquel entonces directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore. Esta primera versión de la muestra, fue el resultado de dos años de trabajo especializado, desde la concepción del guion museológico, la selección de los bienes culturales, la investigación técnica y bibliográfica; la realización de la museografía y el montaje propiamente dicho, pasando por las instalaciones especiales, como el control ambiental y de seguridad. Según la Revista Cultural (2001) la

²⁴ Las salas dedicadas a exposiciones temporales tienen otro tipo de funcionamiento, ya que se puede tratar de muestras del museo o no; en ocasiones se prepara exposiciones temporales, para fechas que se considere importantes, como el aniversario de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Para una de sus actividades más importantes la Reunión Anual de Etnología, o fechas festivas importantes como Todos Santos, Gran Poder, etc. Se contaba con cinco salas, reducidas a la fecha a dos, las que además se priorizan para actividades del museo, o proyectos que involucren al museo. Es importante aclarar también que las exposiciones ajenas al museo, son supervisadas por los curadores del museo.

colección expuesta estaba compuesta por 160 obras trabajadas en diversas calidades de textiles, a través de extensas zonas de influencia del territorio actual de Bolivia, a lo largo de alrededor de tres mil años de historia. La muestra se dio gracias a una de las más importantes colecciones del MUSEF, los tejidos, que fue trabajada durante todo este tiempo por el personal del museo, en este caso los curadores, siendo curador principal de la colección Milton Eyzaguirre,



Figura 5 Vista de cajonería de la sala. Fuente: Revista Cultural

quien fue responsable de la puesta en valor de la colección; y por la invitación directa a especialistas, consultores, y técnicos en el tema, donde destacó la colaboración de la Arquitecta Teresa Gisbert²⁵ una de las pioneras en la investigación de tejidos en nuestro país y la historiadora Silvia Arce.

La exposición se centró en mostrar los rasgos característicos del tejido

de cada región del país (Fig. 5), la muestra arrancaba con los tejidos prehispánicos, entre los que destacaban tejidos de la Costa peruana, tejidos incas y un ejemplar de la zona de Tiwanaku de Bolivia, estos tejidos se mantendrán durante los siguientes cambios que tuvo esta exposición; el recorrido continua con el tejido de influencia colonial, destacando piezas de la zona andina y algunas piezas jesuíticas, así mismo el guion museológico mostraba al tejido como un testimonio de las distintas culturas que

²⁵ Teresa Gisbert, fue además miembro del consejo de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

habitan este país. Se evidenciaba la decoración como un signo visible de la identidad de un conjunto multiétnico que conserva en cada región sus rasgos característicos, se puede ver el tejido fino y sacralizado de los aimaras sean estos Pacajes o habitantes del Omasuyos, la inventiva que conformaron la confederación Charca, como el arte abstracto de los Qaraqara, representado en el tejido Macha de Potosí, o la iconografía Jalq'a de Chuquisaca, que remite a lo prehispánico.

Así mismo se tenía tejidos quechuas que mostraban evidencias históricas como los *tocapos*²⁶, heredados de los incas y usados en el tejido de Llallagua, Kurti y Sacaca, hasta el barroquismo que llegaba con la colonia, propio del tejido Bolívar y la riqueza ornamental del tejido de Tarabuco. En el sur también se podía evidenciar la tradición colla en los tejidos sagrados ejemplificados en los “uncus”²⁷ de los Yura, y dentro de los pueblos quechua parlantes, se contaba la vigencia del teñido mediante la compleja técnica del “watado” o ikat²⁸, propios de Caiza y Calcha. Dentro de los quechua hablantes estaba también considerado la cultura de los Kallawayas del norte de La Paz, dedicado a la medicina tradicional herbolaria cuyos tejidos cuentan aún con mucha simbología y riqueza ornamental.

En la muestra estaba presente también el Oriente y Tierras Bajas del país, donde se denotaba la utilización de la materia prima vegetal,

²⁶ Gisbert (2006) entiende por *tocapo* a las figuras geométricas enmarcadas dentro de cuadros que pueden estar aislados o alineados en fajas de sucesión horizontal o vertical, los *tocapos* incas tienen en su interior diversas figuras de carácter lineal; al parecer las figuras son identificativas del linaje o parentesco de origen.

²⁷ Está formada por una sola pieza rectangular, que tiene un gran ojal para el paso de la cabeza el cual se teje en el mismo telar; los costados son costurados dejando las aberturas a la altura de los brazos, formando así una especie de camisa. (Gisbert: 2016)

²⁸ Es una técnica de teñido, para realizar patrones sobre tejido, o teñido por reserva, ya sea en las fibras de urdimbre o la trama; se hace mediante ataduras fuertes para evitar la penetración de la pintura.

como: algodón, corteza de árbol o fibra de garabata, las que en algunos casos estaban teñidas con tintes naturales.

La última parte de la exposición estaba orientada a la producción de artistas plásticos nacionales e internacionales, y a otros centros dedicados a la producción textil como la de los



Figura 6 Interactivo telar de pedal. Foto V. Oros

Antropólogos del Sur Andino (ASUR), y un video que recreaba la obtención de la materia prima, las técnicas que intervienen en la elaboración del tejido hasta llegar al producto final. La sala terminaba con un telar de pedal con el que la gente podía interactuar (Fig. 6). Un de las cosas que caracterizaba a esta exposición era el cambio de color de la sala, en esa ocasión se hizo uso del guindo, hasta su siguiente versión.

Así mismo ese año comienza con el programa que hablará del tejido desde la materia prima, técnicas y el arte, las actividades fueron las siguientes:

A) Los textiles en el arte.

Esta exposición temporal, al igual que las otras actividades se lograrán gracias al auspicio de la Alianza Francesa y el MUSEF, convenio que durará hasta el final del programa “Tres milenios de

tejidos”, en esta primera actividad se contó con artistas internacionales, venidas de Francia artistas contemporáneos sudamericanos, además de artistas bolivianos, quienes mostraron su arte basado en el tejido y sus diferentes técnicas.

B) SOBLETEJIDOS. Entre técnicas y culturas.

Este evento se desarrolló en dos partes, por un lado conferencias y por la tarde talleres en las que se intercambió conocimiento y prácticas de una forma pedagógica, la misma no estuvo pensada solo para los expertos, sino para un público en general; para este seminario taller se invitaron a expertos internacionales y de distintos puntos del país.

C) Desfile de modas Beatriz Canedo Patiño.

Este es el primer desfile de modas que se dio en el marco de “Tres milenios de tejidos”, la diseñadora boliviana pionera a nivel mundial en el diseño y confección



en lujosas telas de camélidos, presento

Figura 7 Desfile de Modas Beatriz Canedo Patiño. Foto V. Oros

su colección otoño invierno, fina ropa inspirada en la versatilidad de la alpaca, vicuña y llama. Por la excelencia de su producto la diseñadora es reconocida a nivel mundial, la diseñadora paceña es conocida como “La Reina de la Alpaca” (Fig. 7).

D) Desfile de modas BATT.

El segundo desfile de modas en este mismo marco, se llevó a cabo por la reconocida marca de aquella época Batt, especializada en ropa deportiva, elaborada en fibra de algodón con diseño juvenil e infantil, el desfile por tanto estuvo destinado a este tipo de público.

4.1.3.2. *Tres milenios de tejido +1.*

En esta segunda versión de exposición de tejidos, llevada a cabo el 2002, el concepto de la sala continuaba, lo que se hizo fue cambiar los tejidos perimetrales de las paredes, por cuestiones de conservación (Fig. 8).



Según la Revista

Cultural de la Fundación del BCB

Figura 8 Vista de la sala. Fuente: Revista Cultural

(2002), la primera muestra habría alcanzado un total de 25.000 visitas en ocho meses.

En la muestra de tejidos perimetrales se exhibían tejidos tiwanakotas, incas y coloniales, y de distintas regiones del país.

Bajo este marco es que se desarrollaron tareas, que acompañaron a la exposición Patrimonial. Así se llevaron a cabo seminarios especializados, para comunidades textiles, haciendo un total de tres actividades para ese año:

A) SOBLETEJIDOS. Entre técnicas y culturas.

Continuaron los programas de promoción e investigación iniciados

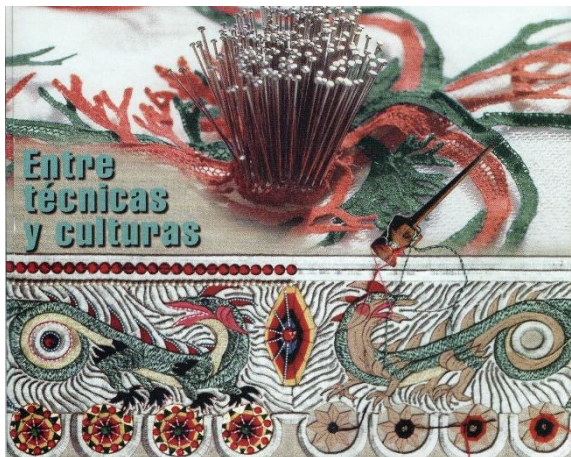


Figura 9 Invitación Tres Milenios de Tejidos + 1. Foto V. Oros

en gestiones anteriores, por el MUSEF con la intervención de la Alianza Francesa, ambas instituciones se juntan para llevar adelante este programa (Fig. 9).

Este programa abarcaría un seminario taller, donde se intercambiarían

diseños y técnicas de bordados y encajes, el número de participantes estaba limitado a 20 invitados especiales y 20 participantes que dominen una técnica propia de sobretejido

(bordado, encajes, entre otras), el compromiso era de hacer una demostración de su técnica, en este sentido el taller estuvo orientado a bordadores, los cuales intercambiaron experiencias y técnicas del bordado y el encaje francés con técnicas bolivianas de bordados (Fig. 10). Por el lado francés contó con la participación de la diseñadora de modas Elisa Johnston, la bordadora Silvie Duchamps y la encajera Mylene



Figura 10 Intercambio de conocimientos. Fuente: Revista Cultural

Salvador-Ros; por Bolivia estuvieron bordadores de La Paz, sobre

todo de la zona Los Andes, conocidos bordadores de trajes folklóricos, al igual que los artesanos de Oruro; de Chuquisaca bordadores de la zona de Tarabuco y de Tarija bordadores de las tradicionales mantas y blusas tarijeñas.

El tenor de la invitación decía que la participación en el seminario – taller, proporcionaría a los asistentes especializados en técnicas de tejidos y sobretejidos, la posibilidad de relacionarse con la diseñadora de moda Elisa Johnston, joven estilista francesa, cuyos diseños están orientados a las técnicas del vestuario “Pret-a-porter”, siendo distribuidas sus colecciones en Francia y Japón; el proyecto que alienta a la talentosa creadora estaba apadrinado por el diseñador francés de alta costura Christian Lacroix, con el fin de preparar la colección “invierno 2003”, es decir del año siguiente, que sería presentada en Bolivia y Francia, de cuyo resultado abriría una posibilidad de exportación de servicios.

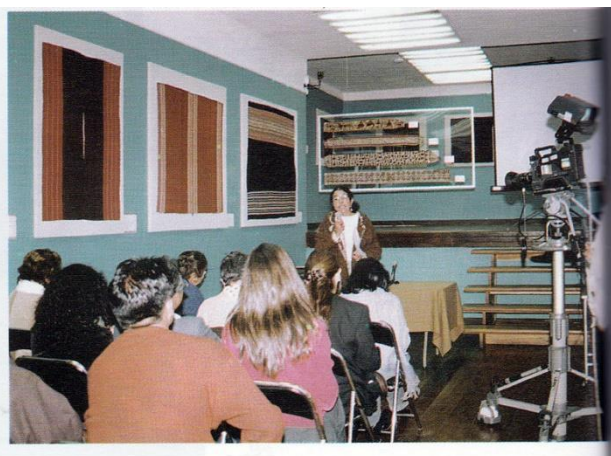
Así mismo la exposición temporal del mismo nombre, elaborada conceptualmente por Ives Sabourin, encargado de la Misión para el Textil, propone continuar la reflexión sobre las técnicas y culturas, junto al arte contemporáneo, en el mundo de los tejidos. El recorrido permitía apreciar el trabajo de más de una veintena de artistas franceses que, para plasmar su creatividad en algo tangible, habían trabajado en absoluta simbiosis con técnicos expertos del sobretejido. Esta muestra pedagógica tomó en cuenta el aspecto técnico, presentando las diferentes fases de reflexión y elaboración de las obras, a través de documentos variados, entre los que contaban, “muestrarios”, fotografías o bocetos de obras propiamente dichas.

B) MOTIVO(S), Homenaje a la alta costura.

Exposición internacional itinerante, dedicada al diseño de la ropa, conocido como alta costura o simplemente “Moda”. La muestra de nombre “Motivo(s)” era un homenaje a la alta costura, que ofrecía al público la mirada de una treintena de casas de la alta costura francesa, producida por distintos actores de la expresión fotográfica, fotógrafos, directores artísticos, grafistas y estilistas entre otros.

4.1.3.3. *Tres milenios de tejidos + 2.*

Es la tercera versión en el año 2003 de “Tres milenios de tejidos”, exposición que estaba acompañada de una nutrida programación (Fig. 11). Para la muestra permanente, se hizo un cambio de los tejidos perimetrales, los que estaban más



expuestos a la luz, por cuestiones de conservación, el color para las paredes usado en esta oportunidad fue el verde.

Figura 11 Conferencia en Tres Milenios de Tejidos +2. Fuente: Revista Cultural

En esta muestra estuvieron presentes algunos ejemplos de tejidos, producto de la Repatriación del Patrimonio Cultural, de Canada, gracias a gestiones del Estado Boliviano, los tejidos ascendían a un total de 481, según Torres (2003). Con este montaje, la defensa de nuestro Patrimonio Cultural quedó testimoniada ante la comunidad, así el público empezó a tomar conciencia del significado que esto tenía

para nuestra historia. Según la entonces directora, este fue tan sólo un primer paso de toma de conciencia, y que este debería ser un compromiso para con las culturas vivas de nuestra tierra, ya que las técnicas perduran cuando son trabajadas en la actualidad y en la mayoría de los pueblos indígenas, y más si tiene una proyección dentro del Arte Indígena como dentro del Arte Contemporáneo occidental, como lo demuestran numerosas muestras sobre textiles en el mundo.

Entonces el desafío fue el de proyectar este Patrimonio Cultural, al reforzamiento del auto-reconocimiento como herederos de esas culturas, induciendo al visitante boliviano hacia una toma de conciencia individual que le permita fortalecer su identidad, con el motivo final que le permitiera identificarse como parte de una comunidad, y aceptar como suya una realidad colectiva imbuida de orgullo y reconocimiento identitario, que reafirme conscientemente su autoestima y principalmente su pertenencia a un país plural y diverso.



Figura 12 Invitación Tres Milenios de Tejidos +2. MUSEF 2003

El programa que se llevó a cabo, en el marco de la exposición se denominó "TELARES". Entre técnicas y culturas y tuvo una duración de cinco días en el mes de mayo, esta vendría a ser la

segunda versión de este programa, donde estaría contemplado una vez más el seminario talleres (Fig. 12) y la exposición temporal que

llevó el mismo nombre, en la que se agrupó a artistas de diversas latitudes del exterior y de Bolivia; fue también la tercera versión de “*Fiesta e Imaginería Populares*” como homenaje a la alta costura francesa.

A) Fiesta e Imaginería Populares.

Exposición temporal apadrinada por *Christian Lacroix*. Quien apadrinó la creación de la colección de la joven diseñadora “Elisa Jhonston, Mode en Bolivia”, es probablemente uno de los más destacados y posiblemente uno de los últimos grandes diseñadores de alta costura francesa, a partir de él hay un “antes” y un “después”, en la historia de la alta costura.

Lacroix no se preocupa de la moda establecida, sigue la suya. Nunca las fotos podían recrear el evento que constituye un desfile de Lacroix, que al igual que la costura, se hace y se deshace (Fig. 13). El lenguaje de este diseñador se construye y destruye en cada colección y las inspiraciones son

infinitas: de Bizancio a Beaton, de su ciudad natal, Arles, a los suburbios de Londres, pasando por el universo del circo y las películas de Jacques Demy o Ménénes.

Como dice el maestro: “...creo que siempre tenemos una sola cosa que decir. Pero nunca esa cosa deja de evolucionar. En esta constante, en el cambio permanente, la que define mi estilo. La



Figura 13 Diseño Lacroix. Invitación MUSEF 2003

costura... la costura como una locura contradictoria, imprevisible y sobre todo, más fuerte que yo...”

La Muestra estaba constituida por 24 fotografías seleccionadas de diversas presentaciones y 10 croquis de diseños originales de Lacroix (MUSEF, 2003).

B) Colección Elisa Johnston, mode en Bolivia.

Fue una presentación de moda de esta joven diseñadora francesa, fruto de dieciocho meses de encuentro de la estilista, con artesanos y artistas bolivianos, provenientes de diferentes regiones geográficas del país que, en el caso específico de los indígenas, de comunidades, conocidas como tradicionalmente textiles.

Esta colección estaba totalmente realizada en Bolivia, se presentó



**Figura 14 Desfile de Modas Johnston.
Foto V. Oros**

el año 2003 en La Paz, Sucre y Santa Cruz, y el 2004 en París. El resultado del desfile fue fruto de las experiencias del diálogo de la excelencia del arte textil boliviano (Fig. 14) con la tradición de moda francesa; diálogo horizontal entre artesanos bolivianos costureras francesas.

El año 2002, cuando la diseñadora inició su intercambio de conocimientos e ideas con los artistas indígenas y artesanos bolivianos, sus conceptos occidentales empezaron a cuestionarse para reformular incluso sus objetivos de proyecto. Asombrada

comprobó que la mayoría de la gente se ponía prendas sobre prendas o se las iba sacando en relación a las oscilaciones del clima en el mismo día; se dio cuenta que su propuesta inicial de trabajar una colección “Invierno”, no tenía asidero cultural ni temporal en un país como Bolivia (Torres, 2003).

Así pues ese fue el inicio del diálogo de la estilista que supo llevar hasta el final ese desafío; es importante señalar que en este caso, la creación se había dado dentro de los cánones occidentales, dialogando de forma estrecha, con las técnicas estéticas del arte indígena y de una fina y calificada artesanía boliviana (Fig. 15). Por ello es que la mezcla de materiales, así como el manejo de las formas, no respondería a grupos culturales o regiones geográficas específicas.



Figura 15 Desfile de modas Johnston. Foto V. Oros

4.1.3.4. Tres milenios de tejidos +3.

El año 2004, el programa del MUSEF continuo con el programa “Tres milenios de tejidos”, esta vez dio paso a la tercera versión, este cambio no sólo se lo hacía por mostrar bienes culturales nuevos, sino porque se priorizaba la conservación de las piezas que estaban expuestas en las paredes. El cambio comprendía también en el color de la sala, esta vez por el azul, además de darle un pequeño giro al concepto de la sala e introducir una nueva temática, se expondrían “bolsas y contenedores”, para ello se hizo una minuciosa selección de



Figura 17 **Vitrinas**
perimetrales de bolsas.
Foto V. oros

(Fig. 17). En forma exponencial fueron montadas en un espacio de transición, un grupo de contenedores de tejidos a palillo que parecían pertenecer a una enorme araña y en vitrinas atípicas, junto a otros que eran de uso festivo. Esta exposición ocupó una sala más de lo que acostumbraba, se usó una vitrina central en la que se podían apreciar los costales tejidos en fibra de llama y de oveja, los que mostraban contenidos de papas, chuño, tunta y cereales.



Figura 16 **Vitrina central con costales.**
Foto V. Oros

Al igual que las otras versiones, esta estuvo acompañada de otras cuatro actividades paralelas que desarrolló el MUSEF junto a la Alianza Francesa, a la que denominaron

bienes culturales que iban desde la época prehispánica, hasta las contemporáneas y de las distintas regiones del país (Fig. 16).

La lógica del concepto y presentación fue la misma, es decir la cronológica, para no romper con los bienes culturales de la cajonería que ya había y de la que no se tocó ni trocó en ninguna de las versiones, además de resaltar la forma de uso, se lo hizo también en el contenido y la región de procedencia

“*TEXTILES. Tejiendo Arte*” –claro está dentro del marco tejidos-, estas actividades fueron:

A) L'autre Métissages.

Exposición itinerante, llegada desde París, que traía una segunda versión del trabajo del curador Yves Sabourin. Esta exposición se concibió en forma paralela a la de Metisages o Entretejidos expuesta en años anteriores. Así la muestra brindó un eco del discurso creado alrededor de Metissages: diálogo entre artistas, una técnica y su intérprete. La exposición tenía la intención de ser el motor de un proyecto futuro que ampliaría al campo de investigación de toda América Latina y que presentaría en varios países, coloquios y encuentros sobre textil y creación contemporánea.

B) Tejidos Joaquín Sánchez.

Este performance estuvo a cargo de la curaduría de Cecilia Bayá, presentación en la que intervino el artista paraguayo Joaquín Sánchez, el planteamiento fue tornar su cuerpo como un lienzo (Fig. 18). El artista se encontraba en posición fetal, sumergido en



una cápsula circular con agua, cual si se tratara de un útero materno, mientras se

Figura 18 Performance de Joaquín Sánchez. Fuente: Revista Cultural

proyectaban imágenes de tejidos en perfecta armonía sobre su piel y la superficie líquida, al tiempo que música, sonidos de animales y lugares llenaban el ambiente, resaltando el movimiento de su

cuerpo, el espectáculo que duraba solo un par de minutos, daba por inaugurada la muestra y actividades relacionados a tejidos.

C) Técnicas en textiles y creación contemporánea.

Este seminario taller concentró a artesanos y artistas contemporáneos de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Francia, México, Paraguay, Uruguay, Perú y Venezuela, que trabajaban con técnicas diversas y desde distintos ángulos, utilizando en sus obras creadoras los “textiles”, se intercambiaron durante tres días, testimonios de su experiencia y de sus técnicas, las mañanas se dedicaron a las conferencias y las tardes a los talleres prácticos, siendo la misma hermenéutica de años pasados. Una vez más este intercambio intercultural permitió confirmar que los tejidos de los pueblos originarios podían crear tendencias en otras latitudes, y eran una fuente constante de inspiración para el artesano o el modista extranjero. Entre las técnicas presentadas estuvieron: el telar, el anudado, el jipi japa, el ñanduti, el crochet, el bordado zuletano y el tejido con cuatro agujas (Revista Cultural 2004).

D) Tejiendo Arte.

Esta exposición temporal, pretendía mostrar como la textilería que desde sus orígenes –con su recorrido de tres mil años a través de múltiples sociedades-, además de cumplir con sus fines utilitarios, por los que seguramente fue creada, al presente se la conocía como una de las fuentes materiales más representativas de todas las culturas. Desde la óptica occidental, esta técnica permitía leer tramas identitarias basándose en sus valores estéticos y comunicacionales, los mismos que desde los últimos años del siglo XX estaban siendo recreados en la plástica como “arte

contemporáneo”. Siendo el marco de esta exposición colectiva de artistas habían llegado de Argentina, Perú, Chile, Colombia, Paraguay, Uruguay y Bolivia, que trabajaban con fibras y sus derivados, o a partir de ellos, para expresar en forma explícita sus creaciones.

4.1.3.5. *Tres milenios de tejidos + 4.*

Esta será la última exposición, durante la gestión de Elizabeth Torres,



Figura 19 Sala de Unkus. Foto V. Oros

sería la quinta versión que se dio en el año 2006. La muestra estuvo dedicada a una vestimenta tradicional de los pueblos indígenas andinos, valles y porque no amazónicos, llamada “**UNKUS, DE**

LOS ANDES Y DE LA AMAZONÍA”, (Fig. 19)

muestra que se planteaba en color plomo para la sala y que presentaba una selección de bienes culturales, cuyo hilo conductor era el *Unku*, considerado éste como tipología de vestimenta, el tema fue trabajado desde el punto de vista cronológico, pero mostraba también su influencia en el altiplano andino, así como en los valles y llanos de Bolivia.

Esta experiencia enriqueció la muestra, permitiendo una visión integral de un país multicultural y segundo de la difusión tipológica de la vestimenta, que se utiliza en diferentes momentos de la historia, y que se adapta a distintas formas de confección. Si se analiza los textiles propiamente dichos se puede hablar de las materias primas y técnicas

de manejo de las fibras, donde se encuentran las de origen animal, vegetal y mineral. Entre las piezas expuestas se encontraban los que son de origen prehispánico (Fig. 20),



colonial y **Figura 20 Unkus prehispánicos. Foto V. Oros** contemporáneo, donde

se podrán apreciar técnicas como la trama y urdimbre vistas, el tapiz o el teñido de reserva, conocido como ikat. Entre las piezas de corteza de árbol se podía evidenciar la técnica de pintado o estampado sobrepuesto, trabajo elaborado con sellos de madera.

Otra de las piezas presentadas en esta muestra es el unku tipo qawua, esta prenda de vestir, formada por una sola pieza, elaborada en forma rectangular con un ojal en la parte central para el paso de la cabeza, sujetándose la prenda en los hombros y cuello, esta abertura se la realiza durante el tejido en el propio telar, los costados son costurados formando una especie de túnica, aunque más corta; la prenda es más larga en la zona de tierras bajas y es conocida como camijeta.

Como ya era de acostumbrar en el marco de “Tres milenios de tejidos”, se fueron desarrollando otras actividades paralelas que eran continuación de las primeras, vale decir, conferencias, talleres, exposiciones temporales y desfiles de modas, para esta oportunidad se dieron las siguientes actividades:

A) Tejidos de los Andes, Perú – Bolivia.

Seminario Internacional, que estuvo auspiciado por el proyecto interinstitucional entre la Embajada del Perú en Bolivia, la colaboración de la Embajada de Francia en Bolivia, la Asociación de Antropólogos de Sur ASUR, Plural Editores, Centro de

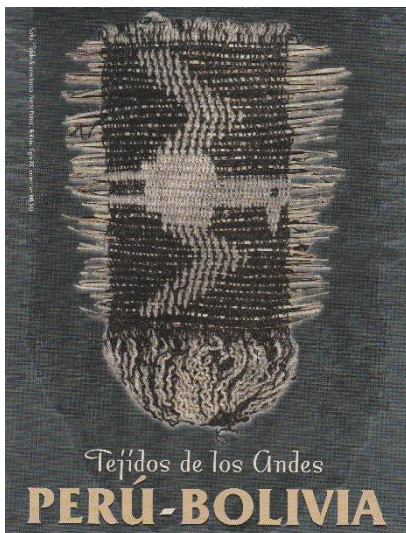


Figura 21 Invitación Tres Milenios de Tejidos + 4 2006

Desarrollo Integral de la Mujer Aymara Amuyta CDIMA y el MUSEF, el programa tuvo una duración de tres días, continuando con los programas de promoción e investigación abierta al público desde 2001; este seminario contó con la participación de expertos en las artes del tejido de la región andina del Perú y Bolivia y se desarrolló en tres espacios: uno de discusión académica, de investigación, de promoción dirigido al público en general y por último el intercambio entre mujeres aymaras tejedoras (Fig. 21). Este quinto seminario contó con la participación de expertos en la temática del textil, venidos de Bolivia, Perú, Estados Unidos y Argentina, que tocaron temáticas desde la reconstrucción del textil, y tipologías de tejidos. Lo que es importante resaltar aquí es la continuidad que se dio al seminario desde su primera versión, en marco de exposición “Tres milenios de tejidos”.

B) Arte textil y MUNDO ANDINO.

Otra de las actividades importantes de este evento fue la presentación de este libro, de las autoras: Teresa Gisbert, Silvia

Arce y Martha Cajias, especialistas en el textil. El libro muestra los estilos textiles que han llegado hasta la actualidad, en la zona comprendida entre Cusco y Potosí. En cada capítulo se presenta el contexto cultural de la región, para describir luego la tecnología y la iconografía de los tejidos.

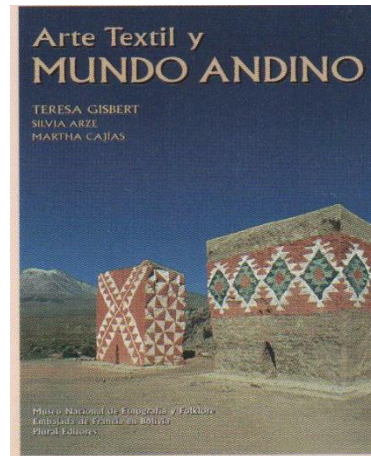


Figura 22 Portada del libro. Foto V. Oros

El libro (Fig. 22) se encuentra dividido en tres partes claramente definidas: la primera muestra el trasfondo religioso y el sincretismo cultural que está expresado en el arte textil; la segunda parte dedicada al virreinato con un estudio de los obrajes y el trabajo de alfombras y tapices; y para finalizar la tercera esta dedicada a las diferentes zonas que actualmente presentan una textilería diferente, muchas veces con reminiscencias prehispánicas, desde los Callawayas en el norte de La Paz, hasta las culturas del sur en el departamento de Potosí, y un capítulo dedicado al Cusco y su influencia Inca (Gisbert, et.al, 2006).

C) Desfile de Modas. Liliana Castellanos “Sal, Fuego y Agua”.

Para el cierre del evento de tejidos se hizo otro desfile de modas, esta vez fue el turno de la joven diseñadora boliviana, nacida en la ciudad de Tarija, que presentó su colección “Otoño – Inverno 06-07” (Fig. 23). Liliana Castellanos, quien había realizado sus estudios de Diseño y Moda en el Instituto Francés – Italiano “Delego & Lagarrique”, al término de sus estudios tuvo la oportunidad de trabajar como Asistente de Moda en la prestigiosa Casa de Moda francesa “Nina Ricci”.

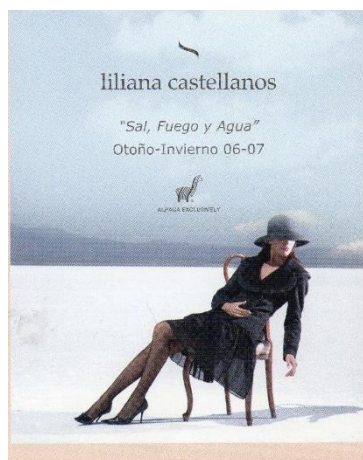


Figura 23 Invitación Desfile de Modas. Foto V. Oros

Liliana al igual que muchos diseñadores, apostó por la materia prima local, en este caso la fibra de alpaca y vicuña, mismos que tienen altos valores estéticos dentro de la industria de la moda contemporánea; así pues Liliana se había convertido en un punto de referencia y ejemplo en el mundo de la moda de la Alta Costura Boliviana y Latinoamericana. La diseñadora “La definición de mi estilo, en pocas palabras: elegancia, sensualidad, carácter, texturas y orígenes”.

Antes de ingresar a la última muestra, mencionar que en el 2006 termina la gestión de Torres, y termina también el programa comenzado el año 2001 de “Tres milenios de tejidos”, ardua tarea en la que además hubo otra serie de exposiciones temporales, relacionadas con el tejido, como: “Tejidos patrimoniales”, en el marco de la cumbre de Presidentes llevada a cabo en Santa Cruz en el año 2003, “Textiles en miniatura” el año 2005, misma que agrupó artistas nacionales e internacionales, entre otras.

Los siguientes años que van del 2007 al 2012 aproximadamente, es la gestión del antropólogo Ramiro Molina Rivero, durante su administración no hay ningún tipo de movimiento en la sala permanente de tejidos, lo que quedó de esta gestión en relación al tema fue sólo un proyecto de cambio, proyecto que se vio truncado a la llegada de la nueva dirección.

Sin embargo durante esta gestión se hacen otras exposiciones temporales sobre tejidos, muchas venidas de afuera, y otras generadas en el propio museo, llevadas a otras regiones tanto dentro como fuera de Bolivia. Es el caso de la muestra de tejidos, para la exposición “La Puerta Del Sol, Bolivia y sus Tesoros”, llevada a cabo en Austria entre el 2011-2012, para esta se hizo una cuidadosa selección de tejidos contemporáneos de las distintas regiones del país, y estaba acompañada también de un artículo desarrollado por Freddy Taboada, quien fue el curador de la muestra con el título “Cubiertas para el cuerpo, lenguajes para el alma”.

Así mismo llega al MUSEF la muestra de Tejidos Navajos de la colección del Museo de Arte Kennedy “Tradición y Práctica”, esta viene acompañada de actividades complementarias, como: el Seminario sobre administración de museos, presentado por el director del Museo de Arte de Kennedy de EE.UU., otra de las actividades es el taller de tejidos y charlas sobre el arte de los tejidos Navajo, presentado por artistas navajos del mismo país, actividad que congregó no sólo a gente interesada en el tema, sino también especialistas textiles.

El año 2013, se da el cambio de dirección de manera sorpresiva, ese año se cambia la dirección, asumiendo el puesto la artista y tejedora Elvira Espejo; la posesión es sorpresiva porque hasta ese entonces la dirección era asumida por concurso de méritos, lo que cambia en ese momento, ya que la designación es por libre designación, lo que pasará también en los otros centros que dependen de la Fundación Cultural del BCB; aspecto que les genero una serie de conflictos ya que hasta la fecha se fueron cambiando más de 4 directores por falta de experiencia en la administración, a excepción del MUSEF que

viene desarrollando un programa de manera sistemática, que comenzó con la Cadena Operatoria: Enfoque textil.

4.1.3.6. La rebelión de los objetos. La cadena operatoria del textil.

La exposición denominada “La Rebelión de los Objetos. Enfoque textil”, inaugurada el año 2013, integrada por muchos bienes culturales de la colección textil del MUSEF, que no fueron expuestas anteriormente. Estas



piezas incluyen además de tejidos,

Figura 24 Sala cadena Operatoria. Foto V. Oros

herramientas e instrumentos para la elaboración de textiles, de diferentes periodos: arqueológicos (c. 600 -1532 AD), históricos (1532-1900) y etnográficos (1900 a la actualidad). Incluyen piezas de procedencia de las tierras altas, la costa y las tierras bajas. Para dar un nuevo sentido a la exposición se organizan los bienes culturales según la cadena de producción textil y la cadena operativa de su manufactura (Fig. 24).

El proceso operativo textil, no solamente se refiere a la secuencia lógica de etapas que son propias del arte del tejido y que se replican universalmente en todas las culturas. Es la visión única de cada cultura, la serie de implicancias propias de la región y la interacción de los miembros de la sociedad las que marcan la diferencia y conceden una identidad propia del objeto producido.

Los textiles también forman parte de la memoria social de la comunidad. En los tejidos se plasman momentos específicos de la historia local, se describen gráficamente los cambios políticos y sociales, y se construyen las fuentes de catalogación de estos procesos dinámicos.

La tecnología y las técnicas del tejido se conciben en la comunicación e interacción entre los miembros de la comunidad y varían según el entorno o medio ambiente en el que viven. Los textiles de las regiones altas son diferentes a los textiles de las regiones bajas así como lo es su estilo de vida, geografía y medio ambiente. En muchas comunidades el trabajo del textil es el principal sustento de su economía y el eje para estratificar a la sociedad y entablar un nexo vital entre regiones transmitiendo los usos y habilidades tanto vertical como horizontal (Arnold, et. al 2013). La presente exhibición explicará estas implicancias tecnológico-sociológicas y mostrará los caminos que se trazan en la vida social de quienes lo practican (Fig. 25).



Figura 25 Paneles de Textiles. Foto V. Oros

En la práctica, el textil desarrolla una interacción mágica entre el tejedor y la herramienta de trabajo. Se produce un campo de fuerzas generado por los movimientos corporales de las

tejedoras y de los materiales con los que se trabaja dando lugar a una secuencia de acciones y procesos tanto en la transformación de la materia prima como en la formación de la tela. El arte del tejido

desarrolla una relación íntima entre el tejedor y el objeto, plasmada en una única imagen rítmica que caracteriza a cada cultura. De este modo, tejedor(a), técnica y objeto se fusionan en un solo elemento. El objeto deviene el resultado armonioso del movimiento corporal del tejedor con el movimiento instrumental de las herramientas. Esta figura es la característica tridimensional del textil (Arnold, et. al, 2013).

Lo que la muestra propone es un recorrido desde la extracción de la materia prima, pasando por la elaboración del material, es decir entorcelado de la fibra, teñido, para terminar con el producto final; se hace hincapié en todo este proceso de trabajo a lo que la curadora llama cadena operatoria, al final está la muestra de algunos ejemplos de tejidos, vistos de ambas caras y de distintas regiones. Esta muestra además generó otro tipo de actividades, que se detallan a continuación:

A) VISTIENDO LA CABEZA. Gorros, tiempo e identidades.

Exposición temporal, inaugurada el 2014, la muestra agrupa 106 bienes culturales; que comprenden básicamente gorros y algunos tocados cefálicos de los periodos: Prehispánico, Histórico colonial y contemporáneo;



Figura 26 Vistiendo la Cabeza. Foto V. Oros
toda la colección está repartida en vitrinas, siguiendo un discurso lineal del tiempo, es decir de las más antiguas a las

contemporáneas (Fig. 26). Por la temática textil de la muestra se vio por conveniente volverla parte de la muestra permanente Cadena Operatoria, sin otro nexo que el material.

B) Fashion Show.

Así se denominó al desfile de modas que se desarrolló en este marco; esta pasarela de modas contó con la presencia de jóvenes diseñadores nacionales, todos ellos desconocidos, pero que trabajaban o estaban incursionando en el mundo de la moda, entre los participantes se puede mencionar a: Fátima Molina, Claudia Pérez, Luisa Lima, María Patti, Manuel Sillerico, Joyce Martín y Maggy Cossio; todos ellos diseñan prendas para mujeres, hombres y niños, con materias primas bolivianas como la fibra de camélido y algodón.

C) TEJIENDO LA VIDA. La Colección del Textil del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción.

Catálogo de la muestra permanente elaborado por la PhD. Denise Y. Arnold, Elvira Espejo Ayca y el Lic. Freddy Luis Maidana Rodríguez. Tanto el catálogo, que lleva por título "Tejiendo la Vida. La colección del Textil del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según su cadena de producción", editado el 2014 por el MUSEF, como la muestra aborda la misma lógica de cadena operatoria, aunque en el catálogo hay un trabajo minucioso de catalogación de la colección de tejidos existentes en el MUSEF; será el inicio también de catálogos especializados en las colecciones de esta institución.

D) Reunión Anual de Etnología “La Rebelión de los objetos. Enfoque textil”.

El año 2013 se replantea drásticamente este evento, que anteriormente estaba dedicado a investigaciones en: Antropología, Arqueología, Historia, Arte Rupestre, Lingüística y otras especialidades, la RAE, como coloquialmente se la denominaba, intentaba ser una plataforma horizontal que congregaba a consagrados investigadores y otros que estaban en camino de serlo y estudiantes que estaban comenzando sus incursiones en el mundo de la investigación. Este formato cambia a partir de la temática, esta vez debería acompañar a la exposición principal, en este caso “La Rebelión de los Objetos: Enfoque textil”, para ello se generaron mesas como: Obtención de la materia prima; Producción y elaboración de los objetos; Uso y vida social de los objetos. Este mismo formato se repetirá en los siguientes años el 2014 la temática fue “La Rebelión de los Objetos: Enfoque Cerámico”; el 2015 “La Rebelión de los Objetos: Arte Plumario” y el 2016 “La Rebelión de los Objetos. Minería y Metales”.

4.1.4. Público al que está dirigido.

Cuando el MUSEF inicia sus actividades con la dependencia de la Fundación Cultural del B.C.B., el museo tenía claro su público, y era básicamente estudiantes en edad escolar, como: básico, intermedio y medio, de los 5 a los 18 años, además de un público heterogéneo, pero el interés fundamental era el mencionado, todo giraba en torno a este público, es decir el tipo de montaje de las salas y el lenguaje empleado en las mismas.

En anteriores gestiones, si bien no hubo programas claros dirigidos a los estudiantes, lo que se hizo fue trabajar con guías voluntarios

quienes se ocuparon de contactar con las escuelas y colegios y traer a estos establecimientos al museo, con lo que se consiguió acercar a establecimientos alejados; se crean también talleres de danza y cerámica para niños. En la última gestión se cortan estos programas, implementando el programa “Thunkhuña”, destinado a profesores.

4.2. MUSEO DE TEXTILES ANDINOS BOLIVIANOS

4.2.1. Antecedentes históricos.

El Museo de Textiles Andinos Bolivianos, es un museo particular y privado, el antropólogo Waldo Jordán (+), quien fue propietario y director del mismo, hasta el 2015 año de su fallecimiento; en una entrevista realizada el año 2008, contó que el museo surgió de su afición profesional y personal por coleccionar tejidos del área andina boliviana.

“El hacer la colección empieza como siempre con cosas baratas y pequeñas en este caso chuspas, chumpis; de estos se pasa a los aguayos, de los aguayos a los ponchos axus, poco a poco el interés fue creciendo por consolidar unidades, yo le llamo unidad a un traje completo, a una indumentaria para determinado momento ya sea masculina o femenina” (Entrevista a Jordán, 2008, Anexo 3).

Teniendo ya estas primeras pequeñas colecciones comienza su interés por exponerlas y es en 1975 cuando tenía dos trajes completos cuando prepara su primera exposición en La Casa de la Cultura Franz Tamayo, para el sesquicentenario de ciudad de La Paz, los trajes que expuso fueron los de novia de Charazani y el traje de hombre de Tarabuco, ya que la idea de la muestra era exhibir piezas originarias o autóctonas de la cultura boliviana, ve que la gente queda impactada con el traje de novia, no así con el de tarabuqueño, pues era muy conocido. Para 1978 o 1979, llena dos salas en el mismo lugar, para

esta época contaba con una colección más representativa, por lo que prepara maniquís y vitrinas (Jordán, 2008).

“... la del 79 me dio pie a que la colección estaba mucho más completa, pero me ayudó también a darme cuenta que no había presentado trajes rigurosamente etnográficos había mezclado, lugares geográficos, calidades una completa mezcla que nadie podía distinguir, obviamente yo no, claro el traje si bien no tenía tanta mezcla si fallecía de los mismo, o por lo menos yo así lo vi; el 79 gracias al estudio etnográfico de campo empírico, gracias a viajar desde Apolobamba, Charazani, Ulla Ulla, por todos los andes, Potosí, Chuquisaca, Oruro y La Paz, permitió hacer una catalogación de los textiles hasta ese entonces nadie le dio importancia a los textiles; incluso la Casa de la Cultura no quería ponerle el título de textiles andinos tradicionales bolivianos, quería algo así como muestra de trajes y artesanías, todavía no se ajustaba, el olor a indio no les gustaba” (Entrevista a Jordán, 2008, Anexo 3).

A estas primeras exposiciones le siguieron otras dos en 1980 y 1982, en el mismo espacio, si bien estas nuevas muestra fueron mejorando y completando las unidades, estas no llegaron a la pulcritud que esperaba. Es en el año 1984 que sucede un hito importante y es la instalación de una exposición en cinco espacios de La Casa de la Cultura, el concepto de la muestra ya era diferente, ahí comienza un trabajo más museológico y museográfico, ya que por un lado había un concepto y un discurso de exposición gracias a la investigación, la disposición de los bienes culturales y la forma de exponerlos permitía apreciarlos mejor y tener un conocimiento cabal de los mismos; este hecho además despertó su interés por estudiar Antropología, licenciándose con una tesis en textiles²⁹, en todo este tiempo de estudio la colección fue creciendo, pero esta vez con más rigurosidad, ya no se pensaba en unidades, sino más bien en conjuntos, se trataba de conseguir vestimentas completas y con mejor rigurosidad etnográfica.

“La colección fue creciendo de a poco, ya no tan intensamente pero siguió creciendo, en el sentido de completar detalles, teníamos el poncho pero nos

²⁹ Tesis sobre el estilo textil Kallawayá UMSA, tesis inédita.

faltaba la calzuna³⁰, o teníamos la calzuna nos faltaba el chumpi o la chuspa, pero ya con más exquisitez o rigurosidad etnográfica ya no había que reunir cosas, había que buscar más desde la rigurosidad de la antropología aplicada.

En todo este tiempo en la casa tenía los textiles colgados, por verlos por un mero gusto familiar de apreciar esos objetos” (Entrevista a Jordán, 2008, Anexo 3).

Sin embargo es importante destacar que si bien hizo la tesis sobre el estilo textil Charazani, su colección no se centró en esta región, ya que es una colección que abarca los tejidos andinos bolivianos, a decir del entrevistado: es una de las colecciones más completas del país.

Por estos mismos años, La Honorable Alcaldía Municipal reconoce el aporte de Jordán, a la conservación del patrimonio cultural del país en general y de los pueblos originarios otorgándole la condecoración "Pedro Domingo Murillo. En el grado de Honor Cívico".

Muchas de las visitas de amigos a su hogar, quienes veían los tejidos expuestos le convencieron que era importante hacer un museo con tan importante material y es así que Jordán gestiona y logra ayudas económicas principalmente de la



Figura 27 Ingreso al MUTAB. Foto V. Oros

familia, y en julio de 1999 abre sus puertas el Museo de Textiles Andinos Bolivianos (MUTAB), ubicado en la antigua zona de Putu Putu, cerca del río Orkojawira, actual barrio de Miraflores en la plaza Benito Juárez, de la ciudad de La Paz (Fig. 27), funcionando en el inmueble en calidad de préstamo de construcción neo colonial que fue acondicionado para albergar la exposición permanente, cuenta con

³⁰ Pantalón blanco de cadera y hasta la pantorrilla.

ocho ambientes que permiten apreciar la amplia variedad del tejido andino boliviano, además de espacios públicos como jardines, recepción y un *qhatu* (tienda).

El MUTAB uno de los museos más jóvenes, tiene como misión:

- La investigación y el estudio del tejido tradicional andino buscando descubrir y conocer el Arte Mayor de los Andes.
- El acopio y registro de datos etnográficos en relación al tejido y su relación con la vida de los pueblos.
- El rescate y la conservación de piezas e indumentarias, preservándolas para futuras generaciones.
- La difusión de los resultados de las investigaciones y estudios para lograr procesos de aprendizaje que permitan apreciar las exposiciones de los pueblos andinos plasmadas en los textiles.
- La organización y montaje de exhibiciones y muestras que permitan apreciar la amplia variedad y riqueza del textil tradicional de los Andes bolivianos. (En página web del MUTAB).

4.2.2. Estructura del museo.

El museo cuenta con un reducido personal, el antropólogo Jordán, fue su creador y director, hasta su lamentable partida el año 2014, además fue el curador de las exposiciones. El personal de apoyo que trabaja en esa institución es el siguiente:

“Tenemos empleados que necesitan un sueldo, tenemos dos guías, un sereno, la persona que nos ayuda a limpiar y la jardinera, esos sueldos son fundamentales, tenemos apoyo de gente que hace el trabajo de guía a nivel voluntariado, pero las otra personas si necesitan un sueldo, lo que es solventado por el pago de las entradas de la gente, y en algunos casos hemos tenido contactos con artesanos, que nos dejan su producción para vender, de lo que ganamos el 10%, obviamente hay meses en los que se sale al filo, básicamente es eso; al museo le han ofrecido financiamientos del extranjero y del interior, pero el objetivo de ofrecer financiamiento no era

con interés en el tejido y con el estudio del tejido y de su conocimiento, sino en utilizar al museo con otros fines” (Entrevista a Jordán, 2008, Anexo 3).

4.2.2.1. Bodegas o almacenes.

El museo cuenta con almacenes, adaptados para este fin, las piezas que no están expuestas están resguardadas con todos los cuidados para evitar el deterioro de las mismas o la invasión de plagas, como las polillas, que son la principal amenaza de los tejidos.

La colección cuenta con alrededor de 2.500 bienes culturales, no todas ellas están catalogadas, están en este proceso, como el curador afirmaba se tiene sólo los catálogos de las exposiciones permanentes, aunque tiene intención de venir trabajando estilos que son muestras importantes de su colección, como Macha, Jalq’a, y Candelaria, haciendo énfasis también en el proceso del tejido y sus distintas etapas, vale decir desde la obtención de la materia prima, los tintes, las técnicas del tejido, hasta el producto final.

No se cuenta con un laboratorio de conservación o restauración, por falta de espacio, sin embargo la intención de Jordán, era poner mucha más atención en la conservación de los tejidos, para evitar cualquier tipo de restauración, que en muchos casos altera el tejido en cuanto documento (Entrevista Jordán, 2008, Anexo 3).

4.2.3. Salas de exposiciones permanentes con la temática del tejido.

El museo sólo tiene salas permanentes, alrededor de ocho, las que llevan el nombre del mismo museo, y es a través del tejido que se hace un recorrido por la historia textilera de los andes bolivianos. Como se explicó en líneas anteriores el Museo nace del deseo de hacer una exposición y del hecho de ir mostrando la colección a amigos quienes son los que al final lo animan a exponerlos al público.

“En 1999 teniendo en los años anteriores expuestos en la casa los tejidos amigos que venían a ver decían que valía la pena mostrar esos tejidos, entonces hicimos las gestiones y logramos las ayudas económicas principalmente de la familia, y pudimos habilitar la casa en la que estaba viviendo. En mayo³¹ del 99 se abre el museo de textiles al público de La Paz, hemos hecho en lo que va de estos 6 ó 7 años, 3 muestras, la primera de ejercicio museográfico, en el sentido de aprender en lo práctico, como mostrar las piezas, como lograr que hablen las piezas por sí mismas, y ha sido para aprender museografía, aprender a traducir el informe que te da la pieza, definir qué es lo que se tiene que mostrar para poder dar más información, empezar a vincularse con la museología del textil, trabajar de pleno en la curaduría y la conservación de los tejidos (Entrevista Jordán 2008, Anexo 3).

Así pues el museo encara tres exposiciones temáticas en distintos momentos, los que se detallan a continuación.

4.2.3.1. **Una introducción al arte textil tradicional andino boliviano.**



Figura 28. Trajes de Kalcha y Tarabuco.
Foto V. Oros

La primera exposición coincide con la inauguración del MUTAB, en esta primera versión se muestra los procesos básicos y las técnicas del tejido andino y una variedad de trajes tradicionales de distintas regiones del país, los que

atraen más en esa época son los trajes ceremoniales de las mujeres de Pacajes, Calamarca, Kalcha y Macha (Fig. 28).

Hacen parte de esta primera muestra bienes culturales independientes pertenecientes a distintas regiones y la representación de un *q'ipi*³²

³¹ Al parecer es una equivocación en la fecha ya que en la página web del museo mencionan el mes de julio como fecha de la inauguración.

³² Q'ipi Aym. qu. Bulto o carga llevada sobre la espalda. En la actualidad denomina al awayu que se carga en la espalda (Oros, 2014, p. 227).

tradicional –bulto de tejidos antiguos-, que simbolizaba a los antepasados de las comunidades andinas.

4.2.3.2. *El Aqsu: su permanencia después de 500 años.*

La siguiente muestra, es también temática, centrándose en el tema del *aqsu*³³, exposición inaugurada a mediados del 2000, tuvo como motivo principal el *aqsu* (el vestido femenino de origen prehispánico). Lo que se intentaba mostrar con esta exposición era la vigencia de esta prenda en la actualidad y la variedad de sus colores, formas y



diseños iconográficos; en la muestra el visitante podía apreciar *aqsus* y *unkus*³⁴ aimaras y quechuas de distintas regiones del país (Fig. 29).

Figura 29 Aqsus. Foto V. Oros

Estas dos primeras muestras le hacen notar las limitaciones de lo que quería mostrar y es así que Jordán decide volver a una temática que abarque más y así nace la tercera muestra y la que continua hasta la fecha.

³³ “Con el nombre de *aqsu* (quechua) o *urku* (aimara) se designa la vestimenta con que la mujer cubre su cuerpo, a diferencia del término genérico de ropa o vestido que en aimara se dice *isi*. El *aqsu* consiste en un cuadrilátero formado por dos piezas, con el cual se envuelven de los hombros a los tobillos; quedan los brazos fuera y se prende en los hombros con *tupus*, nombre que se designa diversos alfileres de metal...” (Gisbert, et. al, 2006:67-68).

³⁴ Unco. Es. (qu. Unku, Ay. qhawa) Prenda tejida en telar formada por una sola pieza rectangular, tiene un gran ojal para el paso de la cabeza. La pieza se dobla sobre sí misma y está costurada a los costados formando una túnica, dejando aberturas para los brazos. Se diferencia del poncho porque este último está constituido por dos piezas cosidas en el centro (Oros, 2014, p. 228).

4.2.3.3. *Textiles en los andes bolivianos.*

Abierta al público el año 2001, en esta exposición condensa las



Figura 30 Proceso del tejido. V. Oros

anteriores muestras, volviendo al tema del tejido andino en general, para esta tercera muestra cuenta con un guion que plantea un discurso más ordenado y completo, que posibilitaba al visitante, introducirse al proceso del tejido; es decir desde una primera etapa, hasta la conclusión del tejido (Fig. 30). La sala además hace un recorrido de sur a norte, mostrando los principales elementos que pueden caracterizar a cada una de las regiones; en este sentido el contenedor o edificio ha sido optimizado, en el sentido de utilizar las superficies horizontales y verticales, pisos y muros; se han obviado el uso de vitrinas, porque ocupan mucho espacio y por su alto costo; sin embargo esto no favorece a la muestra de piezas pequeñas por la falta de seguridad y de soporte museográfico (Jordán, 2008, anexo 3).

Museográficamente

hablando, resaltaba, el hecho de que los tejidos

no estén cubiertos por vitrinas o vidrios, las piezas están al aire libre y gracias al clima seco de La Paz se conservan bastante bien, además



Figura 31 Traje de novia de Charazani. Foto V. Oros

porque son escasas las polillas, entonces la gente que visita el museo se siente cercana al tejido, además la forma en que está expuesto, permite entender la forma de uso del bien cultural, no es un cuadro o una obra de arte, sino se hace más bien énfasis en el uso de la pieza (Fig. 31).

“...es decir no es un cuadro bonito que exponer, es parte de una indumentaria, de una vida de un pueblo; creo que por los comentarios escritos y hablados, la gente se siente contenta, le gusta, le llama la atención esa forma de acercarse a las prendas y el espacio pequeño le permite estar en contacto, como que se siente en casa” (Entrevista Jordán, 2008, Anexo 3).

4.2.4. Público al que está dirigido.

Cuando comienza con este proyecto de museo, afirma que en el principal público que pensó, era el boliviano.



Figura 32. Alumnos del colegio Villamil. Foto MUTAB

“...había una gran satisfacción de estar en La Paz, esta ciudad acoge a gente de todo el país, era muy satisfactorio ver que la gente del interior, se sentía, identificada y representada, porque algo de su región se estaba mostrando, entonces empezaron a mirar y apreciar el tejido, así este se volvió nuestro principal objetivo, es decir mostrarle al boliviano, grande, pequeño, joven, para que a través del tejido empiece a recuperar el conocimiento de los pueblos que tiene en su país; luego el museo en sí, ha sido pensado en un ambiente que acoja a todo tipo de asistencia, aunque la información y el modo de hacerlo es diferenciada, para un adulto, que para un niño, un estudiante universitario o para un extranjero; por ello tratándose de un universo tan amplio de visitantes lo primero que se ha hecho es poner una información en castellano e inglés, hay que abrirse al mundo, nuestros bipticos también están en francés” (Entrevista Jordán, 2008, Anexo 3).

El museo tiene sus periodos de visitas, en épocas de clases se tiene visitas de nivel primario, secundario (Fig. 32) y universitario, tanto de universidades privadas y de la Universidad Mayor de San Andrés; se tiene también visitantes del área rural, esto gracias a los contactos con

la gente del lugar, gente adulta que está estudiando, quienes además se sienten felices al ver objetos de su comunidad expuestos en un lugar especial; también atienden a grupos de artesanos, que se dedican a esta labor, quienes vienen a recuperar y reencontrarse con elementos iconográficos, propios de su cultura (Entrevista Jordán, 2008, Anexo 3).

4.2.5. Programas educativos y de difusión.

El museo ha empleado algunos programas educativos a lo largo de la existencia del museo estos fueron destinados principalmente a estudiantes o como cuenta el entrevistado:

“Tenemos un programa pedagógico dirigido a niños de nivel primario, otro para secundaria, y otro para nivel secundario pero también a nivel zeta o superior pero no urbano; estos tres programas han funcionado bien, se llevan a cabo con sesiones previas con profesores que van a participar en los programas, se da un taller especial, se explica en que consiste el museo, explicarles que quisiéramos que hagan hincapié, siempre con procura de no llevar fundamentalismos de que la gente reconozca que el tejido boliviano es muy lindo muy bueno, pero que no es el único en el mundo, es buscar diálogo con la gente.

Como medimos esto, los chicos que vinieron acá elaboraron proyectos de aula para aplicarlos en sus colegios en ferias, los muchachos que van a ser profesores hacen sus prácticas docentes, utilizando el museo para hacer clases, después prepararon proyectos de aula, y presentaron una feria en San Francisco, donde se utilizó el tejido y la indumentaria, lo que se repitió con los alumnos de la Universidad de San Francisco y de la UMSA”. (Entrevista Jordán, 2008, Anexo 3)

4.2.5.1. Programa Kallay Manta.

Es uno de los programas del MUTAB que lleva funcionando aproximadamente diez años, en todo este tiempo ha sufrido algunos cambios, actualmente ha sido relanzado con el propósito de llegar a más comunidades textiles de la región andina del país.

Este programa surge con el objetivo de apoyar la recuperación de técnicas textiles tradicionales, mientras provee a mujeres y hombres de comunidades andinas (Fig. 33), de un espacio donde a través del comercio justo, obtengan ingresos sostenibles que motiven la valoración de la propia cultura expresada en los textiles. Los productos de este programa son ofertados en el *qhatu* (tienda del MUTAB).



Figura 33 Felipa Quispe artesana del programa Kallay Manta. Foto MUTAB

4.2.5.2. Programa Sekakuna.

Esta es un programa dirigido a niños, niñas y jóvenes, es uno de los más novedosos según Jordán (2008), está dirigido a realizar acciones pedagógicas de aula abierta, lo que busca es motivar a este grupo de bolivianos, para conocer y valorar las expresiones textileras de los pueblos originarios de los Andes bolivianos.

4.2.6. Museo del Poncho MUDEP.

Si bien este museo no está contemplado en el estudio, es importante hacer no sólo una mención de él, sino ponerlo como parte del crecimiento del MUTAB y del interés por el tejido de parte del que fuera director de esta institución.

El Museo del Poncho, nace el 2003, el cual es implementado en Copacabana, junto al lago Titicaca. El museo se organiza en dos plantas que ampliamente dan espacio a la exposición permanente que



Figura 34 Museo del Poncho. Foto. MUDEP

muestra al poncho andino en todo su esplendor en una visión que recorre la geografía boliviana de norte a sur (Fig. 34).

La exposición permanente del Museo del Poncho se inicia mostrando en todas sus etapas, el proceso de elaboración del tejido en los

Andes bolivianos. Luego se aprecian la historia y la estructura del poncho; para luego realizar un recorrido que permite apreciar la amplia variedad de los textiles dedicados al ejercicio de la autoridad masculina.

Al norte de los Andes se aprecian los tonos rojos de los ponchos de Amarete, junto al pallay poncho de los Kallawayas que con sus mesas negras conjuran lo malo en tanto que en sus ch'uspas y qapachos guardan las hojas de coca que les permiten leer la suerte (Fig. 35).



Figura 35 Poncho Charazani. Foto MUDEP

La región aimara que bordea el Titicaca y se extiende hasta más allá de los salares muestra en sus ponchos amplia variedad de color, dimensión y diseño; son elementos que hablan de caciques, dioses y pueblos como en Calamarca, Colquencha, Achiri, Carangas, y muchos otros más. Luego se aprecia los ponchos de las provincias de Larecaja e Inquisivi; de la región central del país, hoy parte del departamento de

Cochabamba, se ven los llamados ponchos jesuíticos, los de Bolívar, el antiguo Quiquiawi y los de Tapacari.

En la planta baja se inicia la muestra con los ponchos de Norte Potosí, la región con más variedad de ponchos que tiene el país el manejo del color habla de ocasiones de uso y procedencias de los usuarios, son



Figura 36 Muestra de ponchos. Foto MUDEP

los ponchos de los machas, sakakas, laymis, jukumanis, chayantakas, qaqachakas, etc. El sur del país es rico también en color y el diseño de sus ponchos: San Lucas y Betanzos con estrellas incas y ñawi ñawis. Presto, Candelaria y Vila Vila que atrapan los kuwichis

(arcoíris), los Jalq'as que atrapan los khurus en sus pallayes (figuras), y la sobriedad de los ikats andinos de Caiza, Toropalca, Kalcha y otros (Fig. 36).

CAPÍTULO 5. DEL TRABAJO EN LOS MUSEOS.

5.1. PERSONAL ESPECIALIZADO.

Al hablar de un personal especializado, es necesario hablar de un personal interdisciplinario o como dice Linares (1994), que el reto es permanente, de vencer las restricciones, satisfacer requerimientos y necesidades funcionales, físicas, sensoriales, técnicas y socioculturales. Si bien la mayoría de estas funciones, eran asumidas en el pasado por un solo personaje, el conservador, por el entendido como curador o museólogo, cree que tampoco sería idóneo concentrarlas en el arquitecto-museógrafo, el tiempo exige del trabajo en equipo, en términos de pluri e interdisciplinariedad.

Siguiendo este planteamiento, se ve que la realidad de los museos en estudio; solo uno cuenta con personal interdisciplinario; y es **el Museo Nacional de Etnografía y Folklore MUSEF**, no sólo porque tiene más personal, un total de 41 trabajadores, de los cuales 23 son profesionales, en: Antropología, Arqueología, Comunicación Social, Arquitectura, Economía, Historia, Bibliotecología, Arte e Informática; el resto del personal es técnico en distintas áreas como: carpintería, diseño, montajistas, restauradores, albañiles, ayudantes de bodegas, electricistas e iluminadores, etc. En este sentido se podría decir que el museo cuenta con personal diverso y capacitado.

El **Museo de Textiles Andinos Bolivianos**, ya contaba con un personal reducido, dos o tres guías de la carrera de Turismo, el apoyo de la familia y hasta su fallecimiento la dirección a cargo de Waldo Jordán, luego de esta partida parecía que el proyecto iría a quedar trunco; sin embargo el empeño familiar mantiene abierto y en normal funcionamiento el museo, a la cabeza de este proyecto está ahora el hijo, con el apoyo incondicional de toda la familia. De momento no se hicieron cambios en las salas permanentes,

continúan las ventas en la tienda y en mayo de este año fue parte del circuito de la “Larga Noche de Museos”.

5.2. PERSONAL “IMPROVISADO”.

Para Deloche, no es suficiente que haya un personal diverso, sino que este tenga la capacidad de interactuar y que realmente sea interdisciplinario, es decir que haya una comunicación profesional fluida, que es lo que el centro debería buscar; es decir, que si bien el museo tradicional es una memoria de cajones, y que si esta memoria colectiva quiere jugar su rol verdadero, debe hacerse interactiva. La Museología como lógica de la interdisciplinariedad, donde su tarea es doble: en primer término formal, ya que garantiza la interconexión de las informaciones; después ética, ya que conduce al museo de la idea desusado y anticuado de la conservación a la función lógica de la interdisciplinariedad.

En este sentido sugiere que la verdadera labor de la Museología debe ampliarse como el mismo museo se amplió. De ciencia de colecciones, la Museología se convierte en ciencia interdisciplinaria. La Museología no sería capaz de reducirse al estudio de técnicas de conservación; en absoluto –y como se plantea en el marco teórico-, es la ciencia del fenómeno museístico; su único y verdadero destino es el de una lógica o de una metodología que se sitúa en la encrucijada de unos campos más diversos susceptibles de encontrarse en ese lugar de acogida que es el museo. (Deloche citado por Alonso, 1999, pp. 50 y 72)

5.3. EL TRABAJO EN BODEGAS O ALMACENES

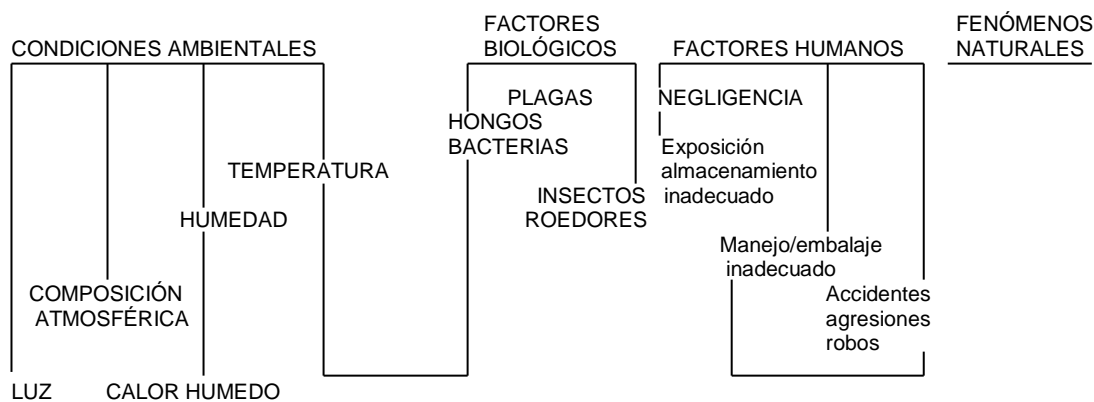
5.3.1. De la conservación de los Bienes Culturales.

Uno de los principales aportes de la Museología Tradicional o Clásica es la conservación de los bienes culturales, cuando centró sus máximas energías en dos líneas esenciales, de las que derivan las

demás y son la conservación de los bienes culturales del museo y la utilización y “explotación” de los mismos, en beneficio del público en las exposiciones, si bien es contradictorio este es su principal fin, es decir conservación y explotación de sus bienes patrimoniales, lo que exige un evidente equilibrio de conservación en su misión de salvaguardar y de rentabilidad sociocultural para con la comunidad (Alonso, 1999).

Si bien el MUSEF es uno de los pocos museos que cuenta con almacenes o bodegas y laboratorio de tratamiento de los bienes culturales, los otros museos no los poseen debido a: la cantidad de bienes culturales que tienen en su haber, que podría no justificar su existencia; no cuentan con recursos económicos e infraestructura para ello. Por esta razón el MUSEF será el ejemplo para mostrar el funcionamiento de bodegas, la conservación y la gestión de los bienes culturales, sin dejar de lado idea planteada, sobre la utilización o “explotación” de los bienes culturales en las muestras. ¿Por qué, qué es un museo sin sus objetos, exposiciones y sin la conservación de los mismos?, si bien este no debería ser el fin, sino un medio y como tal se debe “cuidar”, “resguardar”, “preservar”, etc., para las generaciones venideras, en este sentido es necesario crear espacios acordes a la conservación de los mismos.

Al hablar de la conservación física de los bienes culturales, es importante hacer énfasis también en la protección del ser humano, quien es el que trabaja de cerca con los objetos; una conservación que tiene que ver también, con el inventario y catalogación de sus bienes culturales; para ello se plantea el siguiente cuadro propuesto por Linares (1994).



(Fuente Linares, 1994, p. 200)

Según el esquema se hace el siguiente análisis.

5.3.1.1. Condiciones ambientales.

Cuando se habla de condiciones ambientales se refiere a la: luz, composición atmosférica, humedad, calor húmedo y temperatura; que está ligado al siguiente punto que son factores biológicos.

A) Luz.

Es importante señalar que la iluminación en los almacenes debería ser restringida y estar determinada por las funciones de manipulaciones e inspección de los objetos y normas de seguridad. Por tanto las características deberían adaptarse a normas generales, como: prescindir de la luz natural; limitar el tiempo que se mantiene la iluminación encendida, lo imprescindible para realizar las tareas de manipulación e inspección de los bienes culturales y mantenimiento de las instalaciones, se deben utilizar fuentes de luz que liberen la menor cantidad de radiación infrarroja y ultravioleta, teniendo en cuenta que no se tiene los condicionantes estéticos y de calidad de percepción de los objetos, como pasaría en una exposición (Buces y Herraéz, 1999).

En el caso del MUSEF, los bienes culturales no sufren el contacto con la luz natural, ya que ninguno de sus depósitos tiene ventanas o accesos a esta, si hay el uso de luz artificial, pero no es de uso diario, pues no todos los días se trabaja en este espacio, la luz usada es blanca y fría, está siempre está apagada y más en lugares que no se necesite de ella (Fig. 37).



Figura 37 Trabajo en bodegas. Foto V. Oros

En el Museo de Textiles Andinos Bolivianos MUTAB, si bien no cuenta con un almacén, no descuida la conservación de sus bienes culturales, ya que los textiles que no están en la muestra permanente no están almacenados a la exposición de luz natural directa, lo que hacen es un control cada cierto tiempo, de lo que está resguardado en cajas, cuidando que no se marquen dobleces en el tejido, pero fundamentalmente cuidando que no sean atacados por plagas, como las polillas.

B) Composición atmosférica.

Al hablar de composición atmosférica se hace referencia a la humedad, calor y temperatura, se puede decir que esta combinación tiene un principio básico, ya que todo objeto se mantiene en equilibrio con su medio, toda variación de este medio provoca una ruptura de ese equilibrio, que el objeto corrige mediante un proceso de reacción cuyos efectos pueden ser destructores y se agravan con el tiempo, en

la medida que se debilita la resistencia del objeto (Linares, 1994, p. 200).

Si se mantendría una armonía en la composición atmosférica los



bienes culturales no tendrían por qué sufrir ataques de ningún tipo; para conseguir este medio estable, se debe vigilar los siguientes aspectos: la composición de la atmósfera, que

Figura 39 Control de Humedad y

contiene siempre impurezas que varían según el lugar y época del año; el grado de humedad que está ligada estrechamente a la temperatura que influye a la higrometría³⁵ y las radiaciones luminosas. Existen equipos sofisticados para el control de estos aspectos, uno de ellos es el termo higrometro (Fig. 38), usado en el MUSEF, este aparato mide la humedad atmosférica y sus variaciones a lo largo de la semana – puesto que hace reportes semanales-, en la bodega compartida hay una relativa estabilidad de la composición atmosférica,



Figura 38 Deshumificador. Foto V. Oros

en la que si hay dificultades es en la de Bienes Misceláneos, donde la humedad es alta, por lo que se tuvo que implantar en sistema de

³⁵ Parte de la meteorología que se ocupa de los métodos de determinación de la humedad atmosférica.

deshumificación (Foto 39), con aparatos que se ocupan de ello, extrayendo el exceso de agua del ambiente, en épocas de lluvias se suele extraer hasta 40 litros de agua, a la semana, por lo que la humedad es muy alta, afectando a bienes culturales que tienen en su



composición metal, siendo este uno de los principales defectos de este ambiente y que no se consideró este aspecto en el momento de designarlo para este

Figura 40 Aire acondicionado. Foto V. Oros fin; para evitar este violento cambio el museo vio por conveniente la instalación de un sistema de aire acondicionado, con el fin de buscar una estabilidad en la composición atmosférica, lo que se logró con esto es mantener la estabilidad esperada (Fig. 40).

En el MUTAB, el control de la composición atmosférica es manejable, aunque no cuentan con un almacén específico para aquello, el cambio de las piezas cada 10 meses de la exposición hace que también haya una constante vigilancia sobre las mismas.

C) Factores Biológicos.

Cuando se habla de factores biológicos se habla de plagas; y este punto está íntimamente relacionado al anterior, pero cuales son las plagas que atacan a los almacenes cuando no hay el control de la composición atmosférica, lo que quiere decir que cuando se tenga un control estricto de humedad y temperatura el problema estará resuelto

y los Bienes Culturales se conservan por si solos, cosa totalmente errónea. Las principales plagas que suelen atacar los almacenes, como el cuadro señala son: hongos y bacterias; insectos y roedores.

Casi cualquier tipo de material puede verse afectado por la actividad de organismo biodegradadores, especialmente los bienes culturales de tipo orgánico que sirven directamente de alimento, vale decir: maderas, textiles, papel, cuero, colas y adhesivos de origen orgánico, son materiales vulnerables. Los principales organismos que pueden causar biodegradación en los bienes culturales almacenados son los insectos, los microorganismos y roedores; aparte de estos aspectos como la disponibilidad de alimentos, las condiciones ambientales propicias como la alta humedad, moderada temperatura y escasa ventilación son los factores desencadenantes de las plagas.

A menudo también la existencia de suciedad, restos de comida y otros organismos muertos, son los focos de infestación que pueden llegar a afectar las colecciones almacenadas. Se debe cuidar también puertas, ventanas, rejillas de ventilación, las que deberían tener la estanquidad necesaria para no permitir la entrada de organismos vivos; otro aspecto importante es la limpieza que debe realizarse mediante aspiradoras que sirvan para evacuar eficazmente el polvo y la suciedad (Buces y Herraéz, 1999, pp. 415-416).

En el caso del MUSEF, no se ha controlado del todo este aspecto, se detecta por ejemplo la presencia de hongos, en vestimentas que tienen una variedad de materiales en su composición; o salinidad en la cerámica; o los insectos como las polillas especialmente en material como cueros o fibra natural y las carcomas también en material orgánico; en cambio no se detectó la presencia de roedores.

En el museo de Textiles Andinos Bolivianos, no hay presencia de plagas en este caso polillas, por el control constante que hacen a los mismos.

D) Factores humanos.

Uno de los principales factores es la negligencia, lo que se observa en almacenamiento inadecuado –ligado con el anterior punto-, manejos de embalajes inadecuados y accidentes agresiones y robos.

Uno de los aspectos en el que más se debería hacer énfasis es en la manipulación de los bienes culturales. La manipulación es sin duda, la que mayores riesgos de vibración e impacto conlleva. La primera regla por tanto, ha de ser reducir al máximo la manipulación de los bienes culturales. En segundo lugar la manipulación, deberá ser realizada siempre por especialistas. Un personal no cualificado puede causar daños importantes tales como rupturas, golpes, huellas de dedos, manchas de sudor u otros tipos de daños.

La prevención de estos riesgos exige la aplicación de los siguientes criterios generales: reducir al mínimo posible la manipulación de los objetos; si hay manipulación deberá estar bajo la supervisión de los especialistas, el uso de guantes para la manipulación de los objetos es importante, de preferencia el de látex recubriendo otro de algodón, lo que evitaría el sudor de las manos. Así mismo la manipulación de piezas de gran formato se debe hacer entre varios, se debe tratar de usar carros plataforma con ruedas neumáticas macizas para grandes pesos, e inferiores a 100kg (Buces y Herraéz, 1999, pp. 409-412).

En el caso del MUSEF, se ve que cumple en ciertos aspectos normas estandarizadas en museos internacionales, por ejemplo el uso de estantería metálica, para poder almacenar bienes de mediano volumen; cajonería y gaveteros del mismo material, para la conservación de tejidos más delicados, para que estos reposen sin daño alguno, estos además previamente aislados del metal por papeles antiácidos; y en los gaveteros material de oro y plata previamente puestos en cajones, los



Figura 41 Estantería metálica Foto V. Oros

mismos que tienen baja composición ácida; este tipo de material es usado en las tres bodegas (Fig. 41). Es interesante la adecuación de los diferentes soportes que se mandaron a hacer, pese a no existir la mueblería con estas características en el mercado, por lo que se diseñó la misma en el museo a partir de las sugerencias de los curadores y se encargaron a empresas especializadas en el asunto, pasa lo mismo en la cajonería de embalaje, la invención de los mismos pensando siempre en la mejor protección del bien cultural.

Por otro lado la manipulación de los Bienes Culturales, a la que hacen referencia Buces y Herraéz (1999) es cumplida en cierta medida en el MUSEF, hay un uso de los guantes de algodón y de látex, aunque no de manera simultánea como lo recomiendan, lo que sí parece importante es que en el MUSEF, hacen mucho énfasis en la forma como se manejan los objetos, por ejemplo en el caso de la cerámica se recomienda siempre no coger de las asas, porque puede pasar que por el peso del cuerpo de la pieza, se desprenda de estas y se fracture

dejando caer la pieza, por tanto se recomienda sujetar siempre de la base y siempre de manera individual.

E) Robo y vandalismo.

Los sistemas de seguimiento de este tipo de riesgos para los objetos almacenados consistirán fundamentalmente en sistemas automáticos de detección (sensores con presencia, cámaras de videos, etc.) con señales de alarma, y personal de vigilancia que supervise los sistemas y actúe en caso de alarma. Cuando no se disponga de personal de vigilancia propio de forma continuada, las señales de alarma deberían estar conectadas con la policía. (Buces y Herraiez, 1999, p. 413).

En este punto el MUSEF tiene un sistema de seguridad para evitar este tipo de ataques externos, cuenta con un sistema de cámaras (Fig. 42), que no solamente están instaladas en los almacenes, sino también en salas de



Figura 42 Sistema de vigilancia. Foto V. Oros

exposición, oficinas y las otras dependencias del museo, sistemas de alarmas que detectan el movimiento, que tienen un constante control por parte de la seguridad interna que andan monitoreando las cámaras desde un centro de control. Este tratamiento de alarmas también está presente en el MUTAB, cuya señal va a la empresa a cargo de la instalación y control de la misma.

Como afirma Linares (1994), todos los modos y medios de protección y de seguridad, en muchos casos están implícitos en la arquitectura y en el sistema de presentación (montaje museográfico) del museo, es

decir muros, cubiertas, puertas y ventanas, vitrinas cerradas, etc.; es también la disponibilidad, instalación y puesta en funcionamiento de medios y equipos técnicos, determinados por el tipo de protección, el grado de la misma requerido y las características de los espacios y, en general, del edificio del museo. Los primeros constituyen medios de **protección pasiva**, consecuentes con la propia condición arquitectura/museografía; los medios técnicos creados y/o instalados en función de la seguridad y la protección conforman la **protección activa** y son en cierta medida, autónomos pero en relación física y espacial directa con la arquitectura (Linares, 1994, p. 201).

Cuando Linares habla de arquitectura del museo, habla de espacios creados con este fin; sin embargo en los casos estudiados, se comprueba que es una adaptación a casas antiguas o modernas; el único espacio pensado como ambientes propios para un museo, es la ampliación del MUSEF, en este se planteó una proyección, pensando en los espacios para los almacenes, que quedan en el subsuelo, lo que plantea graves problemas de conservación de los bienes culturales, puesto que está cerca de un espacio susceptible a las inundaciones y es un espacio de altos índices de humedad; por otro lado no brinda posibilidades de crecimiento a futuro, siendo estas desventajas para la protección de los bienes culturales. Una de sus ventajas serían la de ser lugares amplios donde se puede usar escaleras y pequeñas mesas rodantes para la manipulación de los bienes.

Otro de los accidentes que pueden sufrir los almacenes o bodegas son los incendios e inundaciones, los primeros requieren de medios de prevención eficaces, para ello es importante contar con sistemas de detección automática por medio de sensores térmicos y/o de humo, con alarma conectada directamente con el servicio de bomberos más

cercano, y con las dependencias del personal del edificio (Fig. 43). Según Buces y Herraéz (1999), lo ideal sería dotar al almacén de las instalaciones adecuadas respecto a cortafuegos, aparatos extintores,



Figura 44 Alarmas de fuego. Foto V. Oros

adecuados a cada tipo de material almacenado. En el caso de los museos de estudio todos cuentan con las garrafas para extinguir incendios (Fig. 44).

Para evitar el problema de fugas en las conducciones de agua y roturas u obstrucciones en el sistema de evacuación de agua de lluvia, debe evitarse situar sobre el almacén conducciones de agua, disponer de sistemas de drenaje, no situar las obras de arte nunca directamente sobre el suelo, y elevar los estantes, peines, etc. a una altura mínima del suelo de 10 cm. Al parecer los almacenes del MUSEF no tomaron previsiones en este aspecto ya que hay paso de tuberías por el almacén de Bienes Misceláneos, y la otra bodega está cerca de lugares susceptibles a inundación como lo es el sótano que constantemente está siendo drenado por una bomba automática y que si esta se llega a averiar los efectos pueden ser desastrosos para los bienes culturales. Las inundaciones pueden ser considerados también fenómenos naturales, si estas son causadas por las lluvias, por ejemplo.



Figura 43 Extintor de fuego. Foto V. Oros

5.4. GESTIÓN Y CATALOGACIÓN DE LOS BIENES CULTURALES.

Cuando se habla catalogación, se está haciendo mención a la contextualización de los bienes culturales, al trabajo que desarrolla el catalogador, conservador y curador, personal que se dedica y especializa en este tema. Así como se da importancia a la conservación de los bienes culturales, se debe hacer lo mismo con la contextualización, ya que de nada sirve tener una variedad de bienes culturales, sin ningún contexto y lo que es peor aún, formando colecciones incompletas, como piezas sueltas que fuera de contexto no dicen nada, en este sentido, es imprescindible el trabajo de los Curadores, que sobre todo en el caso boliviano se han vuelto los especialistas y concedores de las colecciones, que en este caso particular de estudio, deberán ser antropólogos, ya que los bienes culturales que forman parte de estas colecciones es material etnográfico que requiere esta mirada y sensibilidad.

FUNDACIÓN CULTURAL DEL B.C.B. Museo Nacional de Etnografía y Folklore La Paz - Bolivia	
<i>Nº Inventario:</i> 22334	
<i>Colección:</i> CERÁMICA	
<i>Nombre Común:</i> ARIBALO	
<i>Nombre Científico:</i> RECIPIENTE CERÁMICO	
<i>Grupo Productor:</i> INKA	
<i>Localidad de Origen:</i>	
<i>Provincia:</i>	<i>Departamento:</i> COSTA,
<i>Localidad de Adquisición:</i> LA PAZ	
<i>Provincia:</i> MURILLO	<i>Departamento:</i> LA PAZ
<i>Fecha de Adquisición:</i> 20/10/2005	<i>Fecha Ingreso:</i> 30/06/2006
<i>Bodega:</i> BOD. 2	<i>Estante:</i> CER-54
<i>Bandeja:</i> 336	<i>Caja:</i>

Figura 45 Ficha de inventario. Foto V. Oros

contextualizada, y en este campo el MUSEF, tiene una gran ventaja, y es la de contar con una base de datos que satisface sus necesidades.

Esta ficha de inventario (Fig. 45), como ya se mencionó tiene datos como: el Nº de Inventario, que es correlativo; la Colección a la que pertenece; el

En un capítulo anterior se desarrolló el trabajo de las curadurías y la catalogación, aquí simplemente se remarca algunos datos que son importantes a la hora de plantearse una exposición y es el de tener una colección saneada y

Nombre Común y el Científico; Localidad de Origen; fecha de adquisición e ingreso (esta es la fecha de análisis de la pieza); y por último la Ubicación, en este caso Bodega, Estante, Bandeja y Caja. Es importante señalar que estos datos son llenados en el momento de catalogar el bien cultural, importando estos datos, por defecto, cuando se imprime la ficha de inventario.

Pero haciendo un análisis de la ficha de Catalogación, se detecta 45 campos para ser llenados:

- *Datos Generales*: que incluye campos como: Cronología (año de elaboración de la pieza; Grupo Productor (quien o quienes lo hicieron); Técnica de elaboración (como se hizo); Nombre Científico (estandarizado en el ámbito científico); Colección (a la que pertenece, en este caso puede ser: maderas, plumaria, textiles, etc.); Material (material/es de confección); y el estado en el que entra a bodegas.
- *Fotografía y origen*: Obviamente va la fotografía de la pieza, acompañada por una paleta de colores y de medidas, las que respaldan el tamaño de la pieza y los colores, además del logo de la institución y el número de inventario de la pieza; El Nombre del Fotógrafo; el Nombre del Curador (que es el responsable de la Colección y del Bien Cultural en cuestión); Catalogador (que no necesariamente tiene que ser el Curador, ya que puede ser otro investigador, especialista en el tema); Localidad / Provincia / Departamento / País (que es de donde proviene la pieza); y la Época (vale decir, Prehispánica, Colonial, Contemporánea, etc.).
- *Dimensiones, Otros*: Dimensiones (que hace mención al: largo, ancho, alto, espesor, diámetro, profundidad y peso, de acuerdo a las características de la pieza); Información adicional, como ser la cotización actual (monetaria); Observaciones (datos que pueden

ser relevantes al Bien Cultural y no son comprendido en las entradas).

- *Bibliografía*: Que es básicamente información bibliográfica que se puede encontrar sobre el Bien Cultural.
- *Función, Uso*: Que función tiene la pieza dentro de su contexto de procedencia y que uso le dan dentro del mismo, con qué fin y para que fue creado.
- *Descripción*. La descripción física y minuciosa del Bien Cultural, forma y características de la misma.
- *Adquisición y Ubicación*: El tipo de adquisición (que puede ser: compra, decomiso, donación, producción MUSEF, recolección y replica MUSEF); Nombre del vendedor o donador (en caso de ser necesario); Fecha de Ingreso (en la que está ingresando al museo); Bodega (a que bodega pertenece); Código de estante (Numeración e identificación del estante); Bandeja (número de bandeja); Caja (si estuviera en una); Lugar de Adquisición (Localidad/Provincia/Departamento, donde fue adquirido; N° de Adquisición, N° de Comprobante y Precio de Adquisición (Si se tiene estos datos).

Si bien esta es una ficha bastante completa de análisis, no es utilizada al máximo, lamentablemente esta se queda en una ficha simplemente descriptiva de la pieza, útil si para el resguardo del bien cultural, que ya es un avance; pero no va más allá; en este sentido se puede decir que el aporte de los especialistas Antropólogos y Arqueólogos del MUSEF, es limitado; ya que es donde debería estar presente la investigación, en los campos como: Bibliografía y Función – Uso del Bien Cultural, son los que menos llenados están; que significa esto, que no se tiene datos exactos de, por ejemplo que investigadores escribieron sobre el tema; o lo que es peor aún, en qué momento se lo usa: ritual, festivo, etc., para qué sirve, qué significado tiene

dentro de un grupo, y demás preguntas que uno puede hacerse a partir de la cultura material, así de esta manera contextualizar los bienes culturales, y no quedarse en una mera descripción del objeto, quitándole toda su real importancia dentro de su contexto del cual procede; este hecho se debe también a que muchas de los bienes culturales, fueron adquiridos en distintos momentos, incluso antes de la llegada de los antropólogos a esta institución, por lo que tal vez este hecho no era importante, como el objeto mismo; esta también el hecho de que muchos de los bienes culturales fueron donados sin ninguna información sobre el uso y función. Otra de las falencias de esta ficha es la escasa importancia que se da a este aspecto, ya que para el llenado de este acápite hay un límite de caracteres y reduciéndolo a ocho o diez líneas, en las que poco se puede hablar de la pieza.

Todo lo contrario pasa en el Museo de Textiles Andinos Bolivianos, si bien no cuenta con una compleja ficha de catalogación, por la formación en Antropología del Curador y Director del Museo, hace que sus colecciones sean totalmente contextualizadas, tiene un manejo y conocimiento de toda su colección, obviamente por la temática puntual que él escogió y estudió, como ser los textiles andinos bolivianos; colección que la comenzó a partir del trabajo etnográfico en zonas como Apolobamba, Charazani, Ulla Ulla, Potosí, Oruro y La Paz, lo que le permitió no adquirir piezas descontextualizadas, ni incompletas; trabajo que está respaldado en una investigación para la tesis de Licenciatura en la Carrera de Antropología; pero el problema de este centro es carecer de una ficha de Catalogación de las piezas, que viene a respaldar lo anteriormente dicho, sino que es un resguardo de la pieza ante posibles robos, ya que a partir de esta se puede hacer una búsqueda en las principales aduanas, sirviendo esta como un “Carnet de Identidad” y una “ayuda memoria” –si valen los términos-, de la pieza.

Este es pues el paso principal una exposición, tener una colección saneada permite plantearse distinto tipo de muestras, porque no solo se tiene la

información completa de cada una de las piezas, sino se sabe en qué estado están, además de permitir formar grupos, unidades que permitan contar historias, por tanto armar exposiciones, que es el paso siguiente.

5.5. PROCESO DE CREACIÓN DE EXPOSICIONES PERMANENTES

En este punto se verá el tipo y clase de exposición que plantea cada uno de los museos en estudio. Para ello se hará un análisis de ambos a partir de sus salas de exposición permanente descritas en el capítulo anterior.

5.5.1. Tipo de exposición.

En el marco teórico y conceptual se plantearon distintos tipos de exposición, pero de todas ellas la que interesa es la exposición permanentes, en este caso las planteadas por el MUSEF y el MUTAB.

Se entiende la permanencia, como un diseño para un lugar que los bienes culturales van a ocupar con carácter definitivo, por tanto estas exposiciones deben ajustarse a la esencia de la propia pieza, a la línea argumental en la que están insertas, a la finalidad para la que se exponen y al propio espacio expositivo que las alberga (Martín, 1999).

No se puede pensar sin embargo en una exposición inamovible, por lo que esto significaría para preservación y conservación de los bienes culturales, por lo que se comparte el planteamiento de Zubiaur (2004), quien plantea una duración mínima de diez años, pues considera aspectos como: el ser una exposición vigente, “que no pase de moda” en su diseño, señalando que hay colecciones que se prestan a ello, como las colecciones de arte. Entonces siguiendo este parámetro de moda, que para este caso, se prefiere cambiar por la categoría de investigación, ya que el tipo de bienes culturales, de carácter antropológico no deberían entrar en este parámetro de moda, aunque haga hincapié en el diseño; en este caso particular tiene que ver con

las investigaciones, básicamente de tipo: antropológicas, arqueológicas e históricas, las que vayan aportando nuevos hallazgos, por lo que la que se eterniza en la permanencia no estaría a la par de nuevos aportes científicos y la información que brindaría sería incompleta y quizás hasta errónea.

En este caso se verá de qué manera es tomada la permanencia, en los museos de estudio, si responde a los nuevos hallazgos científicos o a la conservación de los bienes culturales.

5.5.1.1. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

En el caso del MUSEF, se analiza la temporalidad de dos muestras, por un lado la propuesta “Tres milenios de tejidos” en sus cinco versiones y “La cadena operatoria. Enfoque textil”. En el primer caso lo que se hizo fue dar un lapso de un año aproximadamente a los tejidos que estaban más expuestos a



Figura 46 Tejidos perimetrales. Foto V. Oros

la luz, (Fig. 46), vale decir los tejidos dispuestos en las paredes, por razones de conservación, en cambio los que estaban en las cajonerías, que no estaban expuestos a la luz, no tuvieron ningún tipo de cambios, en las cinco versiones se dio el mismo tratamiento.

En el caso de “La Cadena operatoria. Enfoque textil”, se hizo el montaje en tres salas del MUSEF, las más grandes del museo, donde permaneció alrededor de un año, para luego ser trasladada como sala principal y permanente, dando inicio al recorrido y visita

al museo, lo que se hizo fue reducir la muestra a una sola sala, dejando la cadena operatoria de forma íntegra y colocando sólo algunos tejidos de muestra en las paredes, sin hacerse más cambios a la fecha.

5.1.1.2. Museo de Textiles Andinos Bolivianos.

Con la salas permanentes (Fig. 47) del mismo nombre del museo, abierta al público en 1999, la misma tuvo tres cambios, una como explicó Jordán, fue como un ensayo museográfico, otra sobre el aqsu, y la actual que habla del tejido en forma general; la permanencia y cambio de los bienes culturales se da en

función al cuidado y preservación de los mismos.



Figura 47 Salas permanentes. Foto V. Oros

“Así en lo real, yo te diría que cada diez meses, ahora si hay alguna pieza que muestra deterioro, es decir si se forman algunos pliegues, o ya está un poco cansada, entonces inmediatamente; el momento en que cualquiera de nosotros reconoce aquello, lo ponemos a discusión, generalmente el domingo por la mañana o tarde, se la cambia tratando de mantener similitud con otra pieza, para no romper la unidad que se está mostrando, cuando digo yo, me refiero porque la última palabra la doy yo, pero tengo la idea de los dos guías que trabajan, de la administradora y de otra persona cercana que nos pueda ayudar, pero consultamos más a la gente del pueblo. Y el montaje lo hacemos con toda la gente mencionada” (Entrevista Jordán, 2008, Anexo 3).

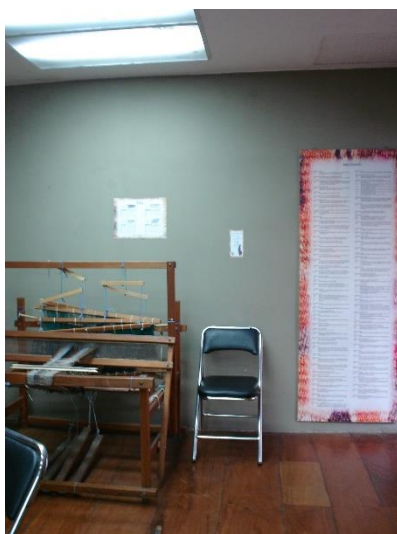
En este caso a diferencia del anterior, si bien la permanencia va en función a los bienes culturales, no se hace cambio de la temática, se la mantiene, sólo hay una rotación de las piezas, para que estas no sufran deterioro alguno; aspecto que además se entiende por los costos que significaría para el museo, ya que sólo tiene ingresos propios

5.5.2. Clases de exposición.

Se habló de tres clases de exposición: las emotivas, didácticas y lúdicas. Estas hacen referencia al concepto de la exposición y a la respuesta que se quiere conseguir de los espectadores; de acuerdo al planteamiento museológico y museográfico, en este sentido la clase de exposición planteadas por estos museos son:

5.5.2.1. *Museo Nacional de Etnografía y Folklore.*

Por el tipo de información que contenía la versión de “Tres milenios de tejidos”, planteaba una exposición



**Figura 48 Tejido de pedal.
Foto V. Oros**

tejidos”, planteaba una exposición didáctica y lúdica, ya que permitía la transmisión de determinado tipo de información, cuyo objetivo era educar y de fomentar un proceso de aprendizaje en el espectador y no así de un estímulo intelectual, para ello la información visual que se plasmaba era rápida y de fácil comprensión, es decir tejidos expuestos de forma cronológica y lineal, con un elemento lúdico de tipo temático ya que se recurrió a algunos objetos para ilustrar

el tema, siendo este el enlace; los elementos a los que se hace referencia, son a los que pueden acceder los niños en una cajonería baja en los que encontraban elementos como: lanas de camélidos y ovinos; representaciones de ovinos y camélidos; palillos y lanas para tejer; muñecos para jugar; elementos para vestirse; hojas para colorear; entre otros. Elementos que de alguna manera tienen que ver con el proceso del tejido, lo mismo que el tejido de pedal (Fig. 48) con el que pueden interactuar, aunque las explicaciones dispuestas en

cédulas de las paredes no da muchas luces de cómo hay que operarlo, por lo que ofrecía más dificultades en los visitantes que un simple placer por intentarlo.

En el caso de la “Cadena operatoria. Enfoque textil”, es una exposición íntegramente didáctica, pero planteada más para especialistas que un público común, por el lenguaje técnico que se emplea en la sala.

5.5.2.2. Museo de Textiles Andinos Bolivianos.

Además de plantear una exposición didáctica, que como se mencionó, va dirigida a instruir y al aprendizaje, recurre también a la emotividad, de estilo evocadora y romántica, ya que intenta recrear una atmósfera en forma teatral, una escena o un espacio en particular, lo que estaría facilitando la comprensión de la muestra y lo que se está queriendo transmitir (Foto 49).



Figura 49
Ambientación de sala.
Foto V. Oros

5.6. PROCESO MUSEOLÓGICO Y MUSEOGRÁFICO DE LAS EXPOSICIONES

5.6.1. Ideas y guiones de las exposiciones.

En este punto lo que se analizará es el proceso de investigación, plasmada en un guion, en el planteamiento de las exposiciones permanentes, como surgen estas, si es a partir de las colecciones y sus bienes culturales o de la misma investigación.

5.6.1.1. *Museo Nacional de Etnografía y Folklore.*

Antes de encarar la exposición había un guion básico, que surgió de la necesidad de mostrar la cantidad de bienes culturales que conformaban la colección de Textiles, colección bastante significativa, en lo que se refiere a épocas y zonas textiles, andinas y amazónicas del país; si bien no toda esta colección estaba catalogada, por tanto no totalmente identificada; lo que hace la dirección en su momento, para subsanar este hecho, es recurrir a especialistas en tejidos, en este caso la Arq. Teresa Gisbert, una de las primeras especialistas en el tema, autora del libro *Arte Textil y Mundo Andino*; libro que sirvió de base para plantearse el guion de la muestra, ya que seguía la misma línea cronológica; así fue que Gisbert hizo una primera evaluación de la colección, y una posterior selección del material que conformaría la muestra “Tres Milenios de Tejidos”, como se plasma en la cédula introductoria que dice:

“La exposición que presentamos está basada en los fondos documentales del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, dependiente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, propiedad del Estado Boliviano.

Tres Milenios de Tejidos + 4, es la quinta versión museal que muestra más de 200 obras finamente trabajadas a lo largo de tres mil años en diversas calidades de fibras textiles. Estas obras permiten al espectador realizar un viaje imaginario a través de extensas zonas de influencia del territorio que hoy conocemos como Bolivia.

El recorrido permite al visitante descubrir lo maravilloso, lo estético y lo técnico, así como comprender la importancia que tienen los tejidos, como parte de esa gran diversidad de expresiones culturales a la que denominamos Patrimonio Cultural de Bolivia. Este escenario permite entender la vida de nuestro país, dentro de una todavía desconocida realidad, que tenemos que aprenderla partiendo del pleno conocimiento de nuestra multiculturalidad, que nos enseñará a enorgullecernos de ser bolivianos.

La sala utiliza como recurso museográfico tres baterías de cajones, una muy extensa que permite la exposición de tejidos etnográficos; otra en hilera de cajones más baja que presenta objetos manipulables para el entretenimiento de los niños, que acompañan a los mayores en su recorrido y la tercera batería, más pequeña, permite la exhibición de tejidos prehispánicos coloniales.” (Cédula introductoria Tres Milenios de Tejidos... +4).

A partir de esta introducción se pueden detectar varios elementos con los que fueron planteados esta exposición, por un lado habla que la muestra surge de los fondos documentales, es decir de los bienes culturales que forman parte de la colección textiles; afirman también que se trata de una exposición que parte de lo estético y la técnica, y de la importancia de expresión, en lo que viene a ser la diversidad cultural, denominándolo Patrimonio Cultural; planteaban también que se trata de una realidad desconocida, que se debería entender a partir del conocimiento de la multiculturalidad, para luego enorgullecerse de ser boliviano y termina exponiendo el recorrido de la sala.

Esta introducción planteaba los principios básicos de un guion museológico, es decir: que se va a mostrar, para qué y el cómo. Si bien no hay un guion propiamente dicho, esta guía viene a suplir este documento, además este se va armando en el camino, vale decir cuando se seleccionan las piezas y se hace el montaje museográfico. En lo que hace a la investigación antropológica para la muestra esta es encargada a los curadores y al investigador (en ese momento un antropólogo), investigación que se centró en la búsqueda bibliográfica sobre el tema, es importante señalar que no se hacen trabajos de campo a las zonas textiles, para esta etapa; sin embargo en años previos se hicieron incursiones al campo en las que se logró material como: fotografías, video grabaciones, grabaciones de audio y por supuesto la adquisición de bienes culturales; material que está presente en la muestra.

En el caso de la **“Cadena operatoria: Enfoque textil”**, el guion de la muestra surge del catálogo realizado para la muestra denominado **“Tejiendo la vida. La colección textil del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción”**, realizado por Denise Arnold, Elvira Espejo y Freddy Maidana (2013), en el catálogo se

plantea un nuevo enfoque hacia los objetos textiles ubicados mayormente en los depósitos del museo, esta vez centrados en la elaboración de los tejidos, dentro de la cadena de producción³⁶ textil. Este abordaje según sus autores, toma en cuenta las prácticas de las y los tejedores de los productos textiles dentro de la cadena operatoria regional de estas prácticas, lo que abarca la vida social de las comunidades de práctica textil, por una parte, y la vida social de los textiles como objetos-sujetos, por otra. Afirma también que se ha decidido tomar el abordaje textil por varias razones, una de ellas es que este material estaba totalmente descontextualizado, que en pocos casos se conocía la procedencia de una pieza, su región, periodo o filiación cultural. Al conocer por lo menos los procesos en su elaboración, ayuda a contextualizar mejor el objeto y entender sus elementos según las etapas en su construcción.

La elaboración de un textil ha exigido históricamente el desarrollo de una de las cadenas de producción más complejas del mundo. Otro aspecto es que las y los tejedores no trabajan aisladamente, sino en redes complejas de comunidades de la práctica textil, redes que acceden a la materia prima que constituyen la cadena de producción; por otro lado las prácticas de elaboración textil dependen de la disponibilidad de los tejedores de un conjunto de elementos

³⁶ El concepto de cadena operatoria, es una expresión de la arqueología adaptada a la etnología en los años 60', para referirse a un método de investigación, que permitiría llevar a cabo un estudio más completo de los vestigios arqueológicos, resultantes de las actividades técnicas prehistóricas. El estudio subraya la necesidad de estudiar cada etapa del proceso de fabricación de una manufactura desde la materia prima hasta el objeto terminado. Este concepto también denominado cadena tecnológica-operativa como un útil analítico que permite la descripción ordenada de las instancias y circunstancias que determinan el proceso de elaboración de los elementos cerámicos. Estas instancias se pueden ordenar esencialmente en tres grupos: los aspectos referidos a las instancias sociales en las que combina tanto el grupo social como el individuo y el contexto histórico, que denominan cadena conceptual y, finalmente, el resultado de esos dos procesos, definido como producto final. No obstante, se trata de una división únicamente desde el punto de vista práctico, ya que todos se encuentran interrelacionados (Cobas y Prieto, 2001, p. 16).

tecnológicos y técnicos, que tiene su propia historia y su propio desarrollo.

5.6.1.2. Museo de Textiles Andinos Bolivianos.

Este caso es muy particular ya que el guion surge de la investigación, que hacía su director en ese momento, para optar a la licenciatura en la carrera de Antropología, trabajo de campo que venía encarando desde el año 1979³⁷, en la zona andina, especialmente del departamento de La Paz, lo que le permitió tener un conocimiento profundo del textil; además de haber plasmado varias exposiciones anteriores en espacios como la Casa de La Cultura hace que vaya delimitando y armando mejor lo que quería mostrar al público en su museo.

“La segunda exposición quise hacer la temática sobre el aqsu, fue muy bueno pero al centrarnos en el aqsu, perdimos la visión sobre lo demás, entonces yo me di cuenta esa vez que no podíamos hacer una exposición especializada, en un tiempo yo me había imaginado hacer una muestra sobre el aqsu, lliylla, poncho, entonces me di cuenta que no podía hacer eso, ya que el museo debía servir para dar una visión general sobre el textil andino. Entonces la tercera muestra, me permitió mostrar ese tejido de una forma más ordenada, más completa, el guion por ejemplo introduce a la gente al proceso del tejido, es decir desde su primera etapa a su conclusión en el telar mismo, después su ubicación en el mundo andino boliviano y después hacer un recorrido de sur a norte, mostrando los principales elementos que puedan caracterizar a cada una de las regiones, se ha logrado el objetivo de mostrar el tejido en estas etapas” (Entrevista Jordán, 2008, Anexo 3).

En este caso, es fundamental la investigación que hace sobre los textiles, y la adquisición de los bienes culturales en cada uno de los viajes de campo, lo que le permitía adquirir piezas contextualizadas, por otro lado el Curador se fue formando no sólo en la Antropología, sino también en museología, experiencia que adquirió durante el tiempo que estuvo trabajando como Curador en el MUSEF, además de tener en su haber la formación de Educador, lo que le permite

³⁷ Entrevista con Waldo Jordán 2008, Anexo 3.

plantear, un guion que muestra todo el proceso del tejido en el área andina de forma pedagógica, así pues su interés, es que el visitante capte este proceso, y que además vea las características particulares del tejido de las diferentes zonas textiles de Bolivia.

5.6.2. Como se debe plantear un guion de exposición.

Uno de los principales pasos es tener una colección saneada, es decir catalogada y en el mejor de los casos contextualizada, y es el caso de los museos estudiados MUSEF y MUTAB, que tiene un conocimiento y estudio básico de toda su colección, lo que les permite de alguna manera moverse en diferentes planteamientos y propuestas de exposiciones. Sin embargo en el caso del MUSEF, es importante señalar, que no es suficiente tener los bienes culturales catalogados desde las entradas de materia y técnica y no así la función y uso de las mismas, aspecto que se da por la falta de trabajo de campo e investigaciones exhaustivas, principalmente etnográficas sobre el tema; con todo no se debe desdeñar el trabajo de investigación bibliográfica realizada por los curadores y la del apoyo de investigadores en el tema, sobre todo en la primera fase de la muestra “Tres milenios de tejidos”, en la que se aportó en gran medida con estos aspectos, de uso y función; lo que no pasa en la etapa de la Cadena operatoria, en donde no sólo la muestra sino el catálogo se limitan a hacer una descripción de la materia prima y las técnicas con las cuales fueron elaboradas cada una de las piezas.

Entonces que se espera que tenga un guion de una exposición permanente, Rico (2001) plantea un esquema con tres puntos fundamentales: por un lado el conocimiento de los fines globales de la exposición, que busca el curador o comisario; hay una tesis ¿Qué pretende? ¿Cuáles son las intenciones?; un proceso ¿Cómo quiere

que se transmita?, que incluirá desde la información, sensación, impactos, circulación, estética, etc.; hay una finalidad ¿Qué conclusión quiere que se lleve el visitante?, formativo, estético, contradictorio, confuso, etc. Intención previa de la concepción del montaje, en función de los criterios del diseñador. Repitiéndose los mismos puntos anteriores.

Teoría, que vendría a ser la implicación personal e ideológica, estableciendo unos criterios claros dentro de las alternativas actuales. Investigaciones, es la adscripción del trabajo dentro de su proceso general de intenciones. Desarrollo, en este se incluyen dos apartados, dentro del trabajo del propio montaje; es decir los criterios estéticos y materiales, diseño, medios técnicos a utilizar, etc. Criterios dinámicos; percepción visual, sensaciones, movimiento del espectador, circulación, etc. En este punto entraría las intenciones del visitante, es decir lo que quiere que se lleve de la exposición.

Esta también la relación y coordinación, de este proyecto de clase del curador o autor de la exhibición, con las propuestas del diseñador. La tesis, desarrollo y finalidades que deben ser coherentes. En caso de contradicción se deben aclarar las divergencias.

Es, así mismo, importante que los distintos profesionales que intervengan, asuman criterios de decisión claros, con respecto a las alternativas que se están proponiendo, para poder, precisamente, conseguir esa coordinación imprescindible (Rico, 2001:193).

Los criterios se pueden resumir de la siguiente manera:

CURADOR	←	COHERENCIA	→	DISEÑO DE MONTAJE
Tesis	-----		-----	Teoría
Proceso	-----		-----	Desarrollo
Finalidad	-----		-----	Intencionalidad

Este guion además deberá ser plasmado en un escrito, ya que debe ser la guía en el momento del montaje museográfico, y en el proceso de investigación científica sobre el tema a presentar. Es importante sin embargo señalar que un guion no es una propuesta cerrada, ya que a lo largo del proceso de desarrollo del mismo puede sufrir muchas modificaciones, que mejoren la propuesta.

5.6.3. La antropología y su método como aporte a la investigación.

Al ser museos que trabajan con material etnográfico, es que se plantea la aplicación de la Antropología y sus métodos de investigación sobre la diversidad cultural a partir de sus objetos, en este caso los tejidos.

¿Por qué la Antropología?, porque creemos que no considera a los objetos como simple materia, sino porque percibe su utilidad o capacidad de satisfacer las necesidades de una cultura; y porque además los objetos caracterizan al hombre como ser social. Así mismo Pastor (2004) constata que desde las últimas décadas y desde distintos campos, especialmente la Antropología, hay un interés por el estudio de los objetos y sus funciones sociales, por explorar los modos complejos a través de lo que los objetos sustentan nuestros mundos, estructuran nuestros pensamientos y contribuyen a marcar niveles de prestigio, poder, comodidad, etc., así como a dar sentido de identidad y pertenencia.

5.6.3.1. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

La exposición “*Tres milenios de tejidos*” está apoyada por una investigación, es una muestra fundamentada desde la estética, el guion está basado en un trabajo de investigación de tipo

antropológico, plasmado en el libro “Arte textil y mundo andino”, que es una de las investigaciones etnográficas más importantes en la temática del tejido; en cambio la segunda versión sobre cadena operatoria está más bien basada en una teoría arqueológica, como lo es la *cadena operatoria*³⁸, que si bien es un concepto útil para el proceso y análisis de elaboración, y para entender también la “intensión social” (Cobas-Fernández, 2001), en este caso para el cual fue creado el objeto; lo que hace la exposición es quedarse en el proceso inicial de elaboración del objeto sin ir más allá, como el para qué fue hecho y cual su uso, o la vida social del objeto.

5.6.3.2. Museo de Textiles Andinos Bolivianos.

El caso del MUTAB, la muestra está respaldada por un largo trabajo de investigación antropológica, por eso el interés de mostrar el tejido como si estuviera en contexto, que no está aislado de otros elementos como su entorno y de la significación que tienen estos para la cultura a la que pertenecen.

La presencia de antropólogos en estos espacios se hace imprescindible además no sólo por su aporte en la investigación; sino y sobre todo para evitar que se vea a lo indígena o lo que fuera que está expuesto en una sala como algo “exótico”, aspecto que ya ha sido superado en muchos museos occidentales; la antropología y la museología pueden lograr que el visitante entienda que todo es

³⁸ La cadena tecnológica-operativa es un concepto útil y analítico que permite la descripción ordenada de las instancias y circunstancias que determinan el proceso de elaboración de los elementos cerámicos, los que se pueden ordenar en tres grupos: los aspectos técnicos en un sentido estricto, a lo que se puede denominar *cadena técnica* que tiene a su vez (faces de elaboración y procesos de elaboración), los aspectos referidos a las instancias sociales, en las que se combina tanto el grupo social como el individuo y el contexto histórico, que se denomina *cadena conceptual* que tiene una (intención social y una práctica discursiva) y, finalmente el resultado de esos dos procesos, definido como *producto final*, todos estos están interrelacionados (Cobas-Fernández, 2001, p.16).

susceptible de ser museable, no solo las culturas rurales o de la periferia, sino también la suya, la del espectador.

5.6.4. La interdisciplinariedad mecanismo de trabajo.

Es el trabajo interdisciplinario entre distintas especialidades de estudio; este equipo debería estar formado básicamente por: el curador que en un museo que contiene material etnográfico por lo general puede ser un antropólogo, están también el educador o pedagogo, arquitecto, equipo técnico³⁹, conservador y un diseñador.

El curador es el que está a la cabeza del equipo, es el que dará los lineamientos fundamentales y generales de la muestra. El tema del educador o pedagogo es importante pues es quien dosifica la información y la que la pone al alcance de este público no especializado, pero siempre con el dialogo con el primero.

5.6.4.1. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

Si bien esta institución cuenta con el personal especializado, no todos intervienen en el diseño de la muestra, por ejemplo si bien hay una educadora, esta no interviene en la redacción de las cédulas, cómo el lenguaje que debería ir en la información que se brinda a los espectadores. Muchos como Zubiaur (2004), plantean que un equipo pedagógico es lo más importante a la hora de encarar una exposición, y debería estar compuesto por: pedagogos, un psicólogo, un sociólogo, un especialista en historia del arte y un artista plástico, quienes se ocuparían de la gestión y el desarrollo de relaciones de cooperación con las escuelas para ofrecerles programación de visitas y evaluaciones posteriores de las mismas.

³⁹ Este es un equipo variado, pero que básicamente deberá estar integrado por técnicos en carpintería, sonido e iluminación.

5.6.4.2. El Museo de Textiles Andinos Bolivianos.

En este caso no se puede hablar de un trabajo de un equipo interdisciplinario, no sólo por el tamaño del museo, sino por el presupuesto, por lo que el director, los guías y familiares tienen que cumplir todas las funciones en el museo.

5.6.5. Montaje museográfico, lo que es y debería ser.

Las actividades propias de la museografía son de carácter evidentemente técnico, es decir se encarga del contenido, sistemas y técnicas de presentación y exposición. Se puede decir también que es el desarrollo del guion museológico con la aplicación de las técnicas del montaje en una exposición, es decir la forma en que será expuesto el bien cultural, y lo que se quiere lograr con la visita al museo.

Pero las exposiciones estarían también condicionadas por factores *subjetivos* y *objetivos*. Los primeros están referidos, de un modo básico a la percepción y a las potencialidades del establecimiento de una determinada relación, a partir de estímulos programados y recibidos. Por otro lado los objetivos son esencialmente de índole técnico: técnicas de presentación.

En el museo los objetos y los medios de información cumplen además, una función educativa, pero planteada desde un “aprendizaje informal”, el que está condicionado por modos de presentación y en consideración a la heterogeneidad como (edad, cultura, intereses y motivos de la presencia en el museo) voluntariedad y posibilidad de desplazamiento del visitante en su condición de “receptor”. Todo esto lleva pues a romper con las viejas prácticas en museología y a replantear nuevas concepciones museográficas, obviamente con nuevas técnicas de presentación (Linares, 1994).

5.6.5.1. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

En el caso de “Tres milenios de tejidos”, según Torres (2003), para el



trabajo de la concepción museológica y puesta en escena de los bienes culturales, había que jugar con la imaginación en un espacio no mayor a los 250m², para presentar al público más de 100 piezas, que en promedio, superan un metro cuadrado de superficie cada una; en este sentido la concepción

Figura 50 Cajonerías Tres Milenios de Tejidos. Foto V. Oros

museal planteó la presentación de los tejidos como obras de arte indígena, para ello, se buscó realizar un montaje que muestre a la pieza en su magnificencia estética y técnica en primera instancia (Fig. 50), buscando su contexto etnográfico-antropológico a través de cédulas individuales por objeto y audiovisuales de acompañamiento al conjunto.

Así pues las salas fueron diseñadas con la inclusión de cajonerías que permitieran dejar al alcance del público un mayor número de bienes culturales, este ordenamiento de los tejidos se realizó en función a la zona geográfica de cada bien cultural, además de un reordenamiento cronológico en el sector de los cajones, lo que ayuda a una mejor comprensión del textil.

Toda la museografía, como la cajonería, paredes falsas y demás aditamentos, es trabajada en el museo, ya que el museo cuenta con un personal calificado, ya que tiene talleres de carpintería, diseño y arquitectura, estos hacen un trabajo conjunto, es el arquitecto quien

designa y diseña los espacios, vale decir, vitrinas si las hubiera, paredes falsas, y lugar y tamaño de las cédulas; el diseñador las plasma en papel y propone el tipo de color que debe ir a la sala; además los curadores también participan en el montaje, y es en este espacio donde se plantean ajustes y cambios a la muestra.

En relación a la información que llevará para contextualizar la muestra, son también los curadores quienes se encargan de elaborar las mismas, basándose en el guion museológico. Esta propuesta pasa a diseño, para ser armada en cédulas, que contemplarán un tipo de letra

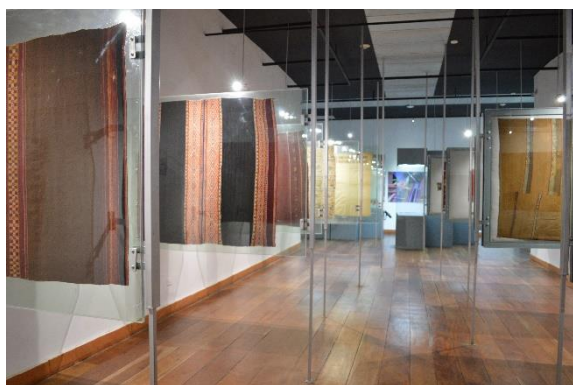


Figura 51 Sala Cadena Operatoria del Textil. Foto V. Oros

y estética acorde a la sala y a la exposición.

En el caso de “La cadena operatoria. Enfoque textil” (Fig. 51), la muestra sobre la obtención de materia prima y técnicas está expuesta en vitrinas, las que están acompañadas por

pequeños televisores al pie de cada una de ellas, no cuentan con cédulas explicativas, salvo una cédula introductoria; la sala termina con una pequeña cantidad de tejidos expuestos entre vidrios para que se pueda ver de ambos lados.

5.6.5.2. Museo de Textiles Andinos Bolivianos.

En el caso del MUTAB, el tipo de exposición es más de tipo ambiental, ya que el curador ha intentado recrear el espacio y la vivienda de los textileros, no hay el uso de las vitrinas, lo que se quería además mostrar era la forma en que los tejidos son usados, para ello se echó mano de maniqués impersonales, sin rostro a los que se les

vistió con los tejidos, lo que da una idea cabal a la gente, de cómo es que se usa cada una de estas prendas (Foto 52).

También tiene tejidos expuestos de manera extensa fijados a las paredes, las cédulas que acompañan a las piezas son tamaño cartilla e impresas en negro sobre fondo color naranja. Acompañan también a la muestra algunas fotografías que contextualizan la muestra.



Figura 52 Maniqui en la muestra. Foto V. Oros

5.6.6. Conservación de los bienes culturales en las exposiciones.

En lo primero en que se debe pensar en el momento de plantear una exposición permanente, es en las condiciones de conservación que ofrece el espacio para los bienes culturales que serán expuestos; estas condiciones al igual que en un almacén deben cuidar aspectos como el cuidado de las condiciones ambientales, vale decir: la luz, composición atmosférica, humedad y temperatura; esto con el fin de evitar el desgaste de los objetos, ya sea por ataque de plagas o daños por el desgaste y cansancio natural de los mismos.

En ambos casos de estudio, hay que evitar que la humedad relativa sea demasiado alta es decir por encima del 60-65% ya que existe riesgo de favorecimiento de la proliferación de microorganismos y otras plagas, aunque esto depende también de otros factores como la ventilación, los focos de suciedad, etc. A partir de cierto nivel se produce un estiramiento de los textiles, una dilatación de los materiales orgánicos (Buces y Herraéz, 1999).

Pero cuando la temperatura es demasiado alta también causa problemas, a partir de 30° C., degrada y decolora los materiales orgánicos. Las fluctuaciones, ocasionan dilataciones y contracciones en los bienes culturales, con la pérdida de pigmentos, esmaltes; lo mismo que la humedad relativa y las corrientes de aire, todo influye y afecta a los objetos.

En ambos casos no hay una exposición directa a la luz natural, y sólo en el MUSEF es un tema controlado por los termohigómetros, en el MUTAB no hay un tipo de control que indique los parámetros de temperatura y humedad en sus salas.

5.6.7. Presentación y soporte de los bienes culturales.

Hace referencia al modo en que están expuestos, los soportes que se usan para los bienes culturales.

5.6.7.1. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

Para la primera versión se optó por el montaje de los textiles a manera de cuadros, en este sentido estos están costurados en bastidores. La sala es rectangular (Fig. 53), a la izquierda comienza el recorrido con la cédula introductoria, le siguen los tejidos, dispuestos perimetralmente, al igual que la cajonería; comienzan los tejidos prehispánicos –que están en bastidores de base acolchada para el mejor descanso del tejido-, y protegidos con un acrílico, lo mismo que los tejidos coloniales que



Figura 53 Tejidos en bastidores. Foto V. Oros

continúan. Los tejidos contemporáneos –que son los más numerosos-, siguen a continuación, estos no cuentan con el acolchado y tampoco con la protección del acrílico, tampoco los que están en las cajonerías, por lo que están más expuestos al contacto de los visitantes, que muchas veces se animan a tocarlos, en alguna ocasión se encontraron también manchas de alimentos, lo que hace suponer que la gente entra con alimentos a la sala dejando caer restos sobre el tejido; esto además por no haber una señalización que lo prohíba. En el caso de Cadena Operativa, la parte de la materia prima y técnica está expuesta sobre bases acrílicas, y los tejidos entre dos vidrios.

5.6.7.2. Museo de Textiles Andinos Bolivianos.

La presentación por la que optaron en este museo es de simulación de maniquíes, los mismos están soportados por hilos plásticos desde el techo u otros tipos de estructura interna, como los ganchos de colgar ropa, para darle la forma de cuerpo humano, otros por el contrario están sujetos a bastidores pegados a la pared, o sobre el piso, estos tipos de soportes están combinados en los diferentes ambientes (Fig. 54); por otro lado lo que se puede observar es que algunos tejidos están



Figura 54 Soporte de los bienes culturales. Foto V. Oros

sujetos directamente sobre la pared con tachuelas metálicas. Los tejidos no tienen ningún tipo de protección, aunque el contacto con el público es simplemente visual, porque en este caso a diferencia del MUSEF, el visitante simplemente no se anima a tocar la pieza, ya que

no es él, el que la manipula, hay un límite implícito entre el bien cultural y el visitante.

5.6.8. Iluminación.

La iluminación está muy ligada a la conservación de los bienes, pero también al gusto estético, pero básicamente para resaltar el bien cultural, en la propuesta museográfica; en el primer caso como lo plantea Zubiaur (2004), requiere de un proyecto específico, dentro de programa museográfico que se apoye en tres criterios esenciales: la conservación de las obras, el respeto y realce del espacio y la comodidad visual del espectador.

Linares (1994) por su parte sugiere que el museógrafo o diseñador de la luz debe saber ver la luz y conocerla a fondo, y en ella están implícitos criterios para establecer la calidad de la iluminación, en sentido técnico y cualitativo, y que los identifica en cuatro parámetros: la temperatura del calor de la luz; el índice de producción cromática; el nivel de iluminación y el deslumbramiento.

Al tratarse de tejidos, estamos hablando de material orgánico sensible a la luz, por lo que hay que tener mayor cuidado con este tipo de material, por lo que de alguna manera se está en la obligación de conocer las características de los tipos de lámparas (fuentes de luz) disponibles y utilizar medios y equipos especializados de medición que permitan conocer los niveles precisos de iluminación a fin de controlar y limitar la intensidad de radiaciones luminosas recibidas por los bienes culturales; claro que en nuestro medio esto sería ideal, pero no se encuentra en el mercado este tipo de herramientas para dichas mediciones y en algunos casos incluso el tipo de lámparas para una ideal iluminación; un ejemplo de ello es el MUSEF, que en muchos casos se ve obligado a importar luminarias de Argentina o de Chile, lo

que es un costo adicional, ya que estas además no tienen una larga duración.

5.6.8.1. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

En el caso de la sala de la primera versión, se puede decir que se usó una luz más de tipo ambiental, ya que las mismas no están dirigidas exclusivamente a los objetos, esta es una luz blanca, en la que



Figura 55 Iluminación Tres Milenios de Tejidos. Foto V. Oros

además se usaron filtros para bajar lo más posible el daño, por lo que no produce un calentamiento en la sala, esta a su vez esta combinada con una luz natural indirecta que no afecta a los tejidos; por otro lado en las piezas prehispánicas de la pared tenía una muy baja

refracción y reflexión, esto porque las luces están situadas en la parte central de la sala (Fig. 55). En el caso de los textiles en las cajonerías, solo había un contacto con la luz en el momento de abrir los cajones, estando el mayor tiempo en la oscuridad.

Se detectaron problemas de visibilidad en la cajonería prehispánica, pues estaban protegidos por acrílicos, en este espacio la luz es más escasa y quedaba detrás del espectador, lo que provocaba una refracción y reflexión de estas en las cubiertas, no permitiendo una buena visión de los tejidos.

En el caso de Cadena Operatoria, tanto para las vitrinas, como para los tejidos de las paredes, se usó dicroicos tipo led, que emiten luz blanca y que no es cálida y que por los estudios hechos a este tipo de luminarias se dice que son las más óptimas para la conservación de las piezas, justamente por estas características; sin embargo las mediciones hechas a partir de un luxómetro⁴⁰ en el museo, demuestran que la iluminación está arriba de los 200 lux⁴¹ y hasta 600 lux para los tejidos prehispánicos, cuando lo permitido para este tipo de piezas es de 50 lux, por tratarse de piezas sensibles a la luz, en el caso de “Tres milenios de tejidos”, no llegaba a los 50 lux, además esta luz no era directa como en Cadena Operatoria.

5.6.8.2. Museo de Textiles Andinos Bolivianos.

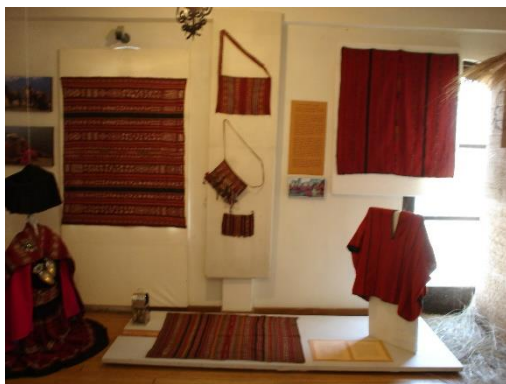


Figura 56 Ventanas y luz natural directa. Foto V. Oros

Si bien se optó también por la iluminación amarilla, cálida y artificial, sobre todo para acentuar y dar más relevancia a algunas piezas, que no permite ver en su verdadera magnitud los colores de los tejidos, lastimosamente en este caso no se pudo hacer la medición con el luxómetro, para ver el grado de deterioro o no de los tejidos; sin embargo se encontró también luz de tipo natural, siendo uno de los aspectos más negativos en el tratamiento de la luz para estas salas, como se puede apreciar en la (Fig. 56) las ventanas de cristal

⁴⁰ Es un aparato que proporciona una lectura directa, de la luz recibida en un punto, medida en unidades denominadas lux (Linares, 1994, p.190).

⁴¹ LUX es la unidad de medida que describe la intensidad de la luz, es decir el nivel de iluminación que perciben nuestros ojos; y es igual a la cantidad de luz reflejada por una superficie a un metro de distancia (Idem.).

recubiertas con filtros ahumados –que además dan a la calle-, permiten una luz directa natural sobre los bienes culturales, este tipo de luz puede sobrepasar los 10.000 lux (Linares, 1994) –cuando lo permitido apenas llega a 50lux-, si bien este tipo de luz proporciona una referencia al mundo exterior y reduce los esfuerzos de adaptación del espectador, la desventaja son mayores, ya que no se puede controlar de manera óptima, más si esta direccionada a los tejidos como en este caso, ocasionando además, una decoloración de los pigmentos acelerada, tal vez se podría usar a beneficio este tipo de iluminación, pero nunca de manera directa hacia el objeto.

5.6.9. Disposición o recorrido de la sala.

Esta hace referencia al tránsito o el sentido en que están dispuestas estas salas, que elementos son los que son tomados en cuenta a la hora de visitarlas. Pero además de este recorrido, cual el concepto empleado en la misma, vale decir, temático, histórico, cronológico, etc.

Se plantea, también la eliminación del itinerario, como parte sustentante del diseño de una exposición; y que fue el movimiento lo que precisamente motivó todos los avances históricos en el espacio expositivo. En este sentido esta nueva situación implica cauces diferentes, para conseguir fines, que difícilmente la mera circulación lo harían. Tanto si se necesita seguir un determinado recorrido, para comprender adecuadamente la exposición, como si la visita permite unas decisiones libres del visitante, el movimiento ordenado se ha sustituido por un recorrido sorpresivo y sensorial, donde se pasa de un super-espacio al siguiente que ha sido previamente decidido por el espectador, dentro de un proceso estético. Para ello las técnicas y los accesorios de producción se utilizan al completo, convirtiéndose a veces en los auténticos protagonistas.

Uno de los hechos, más empleados para dar la sensación de actor-actividad, al visitante, ha sido el empleo de la llamada INTERACTIVIDAD, en el montaje. No se entiende por dicho termino al hecho de “apretar muchos botones”, es decir a un concepto meramente de motor, cuando exactamente se debería entender como aquel que consiga la interacción entre el mensaje expositivo y los esquemas mentales de los visitantes, a nivel cognitivo, intelectual y emotivo, y esto puede lograrse con la mediación de ejecuciones motoras o sin ellas (Rico, 2001, p. 90).

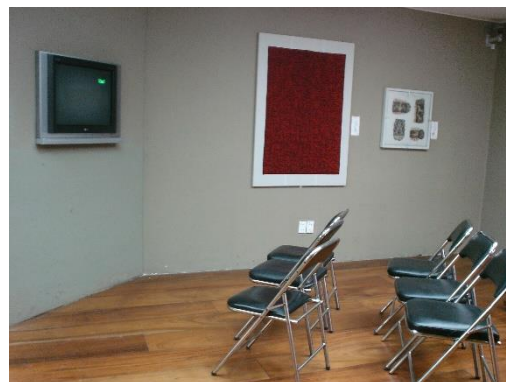
La creación de ambientes que estimulen todos los sentidos, con técnicas escenográficas, todo lo que lleve a estimular los sentidos es vital para entender y adentrarse a una exposición.

5.6.9.1. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

En el caso de las distintas versiones de “Tres milenios de tejidos”, se puede decir que tuvo un orden formal, que va desde la “acumulación” de tejidos y la particularización de cada uno de ellos; los bienes culturales –que arbitrariamente se los denomina “acumulados”-, son las que están dispuestos en cajonerías, con sus respectivas muestras de tejidos que tienen alguna particularidad especial dispuestos en las paredes; por otro lado contaba con un orden de tipo científico y de tipo cronológico, que comenzaba con la época Prehispánica, luego Colonial para terminar con la Contemporánea que abarcaba además lo artístico. En este sentido el recorrido de la sala obligaba hacerlo de manera lineal, no dando al visitante la posibilidad de romper con esta estructura, ya que la sala no brindaba esta posibilidad, pues desde la entrada, se sugería una visita que bordeara la sala, de forma lineal.

El interactivo con el que contaba la sala de “Tres milenios de tejidos” era la cajonería que estaba en la parte baja, donde los niños interactuaban, ya que podían cargarse en aguayos los muñecos que estaban dispuestos para ello; o simplemente podían tocar y diferenciar los distintos tipos de lanas desde las naturales hasta las artificiales, lo que les permitía ver las diferencias entre la lana de oveja y vicuña por ejemplo, lo mismo que diferenciar a los animales entre ovinos y auquénidos. Cada una de las cajas ofrecía posibilidades para que los niños interactúen.

Por otro lado la sala brindó apoyo audio visual, en la parte superior había un televisor donde se mostraban videos no editados de procesos de esquilme de camélidos y ovinos, tratamiento de la lana, y el proceso del tejido en varias zonas de Bolivia presentes además en la muestra



(Fig. 57); por otro lado había otro “interactivo”, que era un

Figura 57 Espacio para ver videos. Foto V. Oros

telar de tejido a pedal de cualquiera podía usarlo; todo este espacio intercalado, con obras de reconocidos artistas cuya materia principal en sus obras fuera la lana; estaban también, piezas como los tapices y tejidos finamente elaborados en centros textileros, administrados por otros museos como la de los Antropólogos del Sur Andino (ASUR) Sucre, quienes incentivaban la elaboración de estas piezas rescatando técnicas ancestrales, en las comunidades donde trabajaban tales como Jalq’a y Tarabuco.

En el caso de Cadena Operatoria, el recorrido es también lineal en el discurso, aunque mucho más caótico, por el espacio en el que fue

montado, el recorrido no permite grupos grandes en la sala, hay demasiada información comprimida en una sala pequeña. Este problema se da luego del traslado del espacio en que fue inaugurado, en un principio la muestra estuvo planteada para ocupar tres salas de mayores dimensiones, que en la que se encuentra actualmente, una sala destinada a la cadena operatoria, la segunda para telares de gran tamaño y la tercera para la muestra de textiles etnográficos; actualmente todo está en una sola sala, dejando de lado muchos de los telares y tejidos, pero aun así el espacio es mínimo.

5.6.9.2. Museo de Textiles Andinos Bolivianos.

Al ocupar varios ambientes, en este caso se puede decir que se trata de un ordenamiento formal y científico ya que habla sobre el proceso del tejido, y el uso del mismo en las distintas zonas textiles andinas de Bolivia. Lo que parece interesante en este caso es el intento de plantear nuevas alternativas en el montaje y por ende en el recorrido; si bien no puede reproducir el ambiente original de la obra, esto no le lleva a apoyarse en un entorno neutro –como el caso del MUSEF-, sino que intenta recrearlo pero de una forma más suave, o como Rico (2001) lo llama, es más que la búsqueda de una adecuación, lo que se pretende es una “amortiguación”, es decir es una actitud ideológica a la resolución de un problema. En este caso no se trata entonces de un recorrido lineal ni monótono.

5.6.10. Cédulas e información textual.

Estos son textos de apoyo que tienen la función de explicar, describir e ilustrar las ideas y conceptos que el curador proponga en el guion. Se utilizan al principio de una exposición para presentarla e igualmente al comienzo de los temas que la componen para introducirlos y explicar aspectos importantes, relacionados a los

objetos que se exhiben. La información que contienen debe ser presentada de lo general a lo particular, lo que resulta en el manejo de diferentes niveles de profundidad y detalle. Sus contenidos deben ser claros y concisos para permitir la comprensión por parte de los diferentes públicos: niños, estudiantes, adultos y especialistas.

Los textos introductorios proporcionan información general sobre el contenido, procedencia y otros datos de la muestra. Los apoyos de textos de los diferentes temas que hacen parte de la exposición, describen y explican estos temas. Pueden estar acompañadas de imágenes ilustrativas y su función es informar al visitante en torno a un tema específico. El tamaño de una cédula varía de acuerdo a la cantidad de texto. La letra debe ser clara y de un tamaño adecuado, en lo posible más de 1cm de altura, esto para las cédulas de contexto de la muestra.

Así mismo están las cédulas de cada bien cultural, denominadas “pie de objeto”, donde se encuentra información específica de cada uno de los objetos en exhibición. Preferiblemente deben colocarse a la derecha de las obras a una altura no inferior a los 120cm para facilitar su lectura, los datos que contienen deben ser puntuales como: nombre, lugar de procedencia; fecha de elaboración; material y técnica. Siempre se puede incluir información adicional que el curador crea pertinente (Dever y Carrizosa, 1999).

5.6.10.1. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

Para la primera muestra “Tres milenios de tejidos”, se optó por tres tipos de cédulas, la principal o introductoria, que introducía en la sala y planteaba el concepto y objetivo de la exposición, esta tenía grandes dimensiones, ocupando casi toda la pared de la entrada, ofreciendo así una buena lectura, además de mostrar un gran mapa con las

zonas textiles del país, lo que ya daba una idea al visitante de lo que iba a ver (Fig. 58). El problema comenzaba cuando uno empezaba a



Figura 58 Cédula Introdutoria. Foto V. Oros

ver el grueso de la exposición, para ello consideraron el uso de una franja un poco más debajo de la parte media, de toda la sala –como se observa en las

fotografías-, (Fig. 59) está más que

ventajas, ofrecía desventajas a nivel visual, ya que una persona, incluso de mediana estatura debía inclinarse para poder leer, una numeración confusa relacionaba a las piezas de los cajones y paredes con esta información, por otro lado muchas de las cajonerías por el uso iban perdiendo su numeración, pues se trataba de papel con pegamento que no era efectivo en su adhesión a la tela, optándose luego por botones con la numeración y diferenciados por colores, que ayudó un poco pero que no resolvió la confusión numérica.

Otra de las dificultades principales fue el lenguaje que plantearon, las explicaciones fueron hechas pensando en un público un tanto especializado, y que además sólo se quedaba en una explicación básica de la



Figura 59 Cédulas de las cajonerías. Foto V. Oros

técnica empleada en la elaboración del tejido, se hablaba básicamente

del uso y la función, estaba apoyado por un mapa que situaba la región de dónde provenía el tejido y para algunas piezas –no todas-, una pequeña fotografía que daba idea del uso de la pieza. Volviendo un poco al empleo del lenguaje es importante citar una pequeña parte de alguna de las piezas expuestas:

“9.1. Mesa Aguayo

De forma cuadrangular, destaca la presencia de figuras zoomorfas en bandas de color azul y rojo, disposición común en el contexto colonial. Por otro lado la técnica de cara de urdimbre se ve reforzada con la técnica de tapiz presentándose una técnica mixta. La pieza se denomina como mesa aguayo es utilizada para los diferentes rituales que desarrollan los yatiris, chamankanis, kamanis, etc.” (Sala MUSEF: Tres Milenios de Tejidos... +4)

Como se observa la lectura de este texto, aplicaba un lenguaje técnico, poco comprensible para el común de la gente, que es la que visita un museo, por ejemplo que es “cara de urdimbre” a que hace referencia; o como es usada la pieza en los rituales; hay un desfase del tiempo, en este caso se hablaba de una pieza colonial, lo que dejaba las siguientes interrogantes: ¿se usaba?, ¿se sigue usando?, esto por el lenguaje tan confuso usado en el texto, como la parte: “La pieza se denomina... es utilizada para los diferentes rituales”. Si bien este ejemplo se repite en todas las piezas de la exposición, las había también mucho más simples y que hacían hincapié en el uso de la pieza, que es lo que más interesa al visitante.

En la exposición de la Cadena Operatoria solo hay una cédula y es la introductoria, en la que plantea el recorrido de la muestra y plantea tres periodos, uno arqueológico, histórico y etnográfico, como si estos fueran un concepto temporal, lo que puede ser un interesante tema de discusión. Así mismo habla de la secuencia de la elaboración del tejido, desde la obtención de la materia prima, su elaboración hasta el producto final. No hay más cédulas en las siguientes unidades que

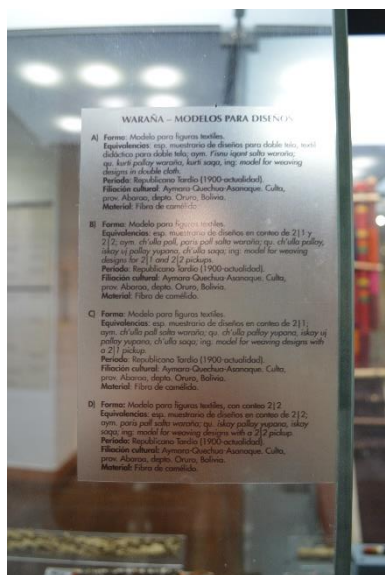


Figura 60 Cédula técnica cadena Operatoria. Foto V. Oros

presenta en la muestra, salvo los pies de objetos, que no sólo ofrecen dificultad a la hora de la lectura sino de la comprensión (Fig. 60).

En el caso de la muestra “Vistiendo la cabeza”, es más problemático ya que no tiene cedulas que expliquen unidades, solo una cédula introductoria, en ella dice que se seguirá también tres periodos: Arqueológico, Histórico colonial y Contemporáneo, que no es la misma periodificación planteada en Cadena Operatoria, así mismo la cédula dice que

analizará los gorros como objetos que comunican identidades y que la acción de vestir y distinguir la cabeza está relacionada con la práctica social del culto a la cabeza. Lo que no se logra plasmar en la muestra, ya que los gorros están puestos sin distinción alguna, salvo el pie de objeto, por lo que la muestra queda como una muestra de gorros que no cuentan nada, de lo que se plantea en la cédula introductoria. Por tanto no queda clara la intención de querer mostrar esta muestra como una extensión de la principal.

5.6.10.2. Museo de Textiles Andinos Bolivianos.

En este caso se empleó cedulas simples y cortas lo que facilita mucho en la lectura, pese a que el tamaño de letra no es el exigido, pero el tipo de letra empleado hace que sea fácil de leer, sin embargo lo que dificulta un poco esta es la posición de las cedulas, ya que no es única para todas ellas, estas pueden estar a la altura del piso, por lo que una persona grande debería agacharse para poder leer, o está a medio

metro del mismo, dependiendo mucho obviamente de las disposición de las piezas, que no es lineal, por otro lado hay un uso de fotografías de apoyo a los bienes culturales, o en algunos casos de dibujos en el mismo sentido (Fig. 61).



Figura 61 Cédulas MUTAB. Foto V. Oros

El sentido o concepto de la exposición es el de mostrar la técnica del tejido andino boliviano, y a diferencia de la muestra de MUSEF, este emplea otro tipo de mecanismos para lograr este fin, además el lenguaje empleado es totalmente diferente, haciendo hincapié en otros aspectos que hacen también al tejido, es decir:

“Textiles Jalq’a

La región de los Jalq’a se encuentra en dos departamentos Potosí y Chuquisaca, este pueblo carece de autoridades comunes y organización social política o económica que muestre unidad. Los textiles son el único elemento cultural que les permite emblematizar su identidad.

Con colores rojo y negro como base los textiles caracterizan a los jalq’as, aunque en ocasiones se utilizan rosados, naranjas y azules en mínima cantidad, prefiriendo los colores naturales, negro y blanco para sus wallaqa o bolsas. Otra característica que singulariza en toda la región andina a estos textiles es su iconografía que muestra khurus o gusanos verdaderos monstruos que se tejen para alejar a los malos espíritus junto a águilas y cóndores en actitud de atrapar a los seres malignos que quieren dañar a los jalq’as”.(Sala Textiles Andinos Bolivianos).

Lo interesante en este caso es que a partir del textil se habla de otras características de la zona, de aspectos tan complejos como son la organización política o económica, a partir de él se habla de identidad cultural, no deja de hablar las características del tejido, pero va más allá que quedarse en la parte simplemente técnica, y no está direccionada hacia el especialista, sino más bien al neófito en el tema.

Otro elemento que ayuda mucho en la comprensión del tema es el uso



Figura 62 Mapa de zonas textiles. Foto V. Oros

de un mapa que muestra la diferencia geográfica del país (Fig. 62), por otro lado señala las regiones textiles en la zona andina, que por el uso del color además dan a entender que es la parte seca, montañosa y altiplánica del país, siendo pues una información más de lectura visual. Con lo que no cuenta la muestra del MUTAB es con las cédulas individuales técnicas lo que podría fortalecer mucho más la muestra, en algunos casos sólo hace uso de nombres

de la pieza y nada más.

5.6.11. Uso de nuevas tecnologías.

Dentro del uso de nuevas tecnologías están considerados no sólo los elementos audiovisuales, como audios y videos, sino también los que tienen que ver con el mundo digital de la Internet, tan popularizados en esta nueva era.

5.6.11.1. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

En la exposición Tres Milenios de Tejidos en todas sus versiones el uso de los medios tecnológicos fue limitado, en la sala se contaba con un televisor en el que pasaban un video con el proceso del tejido que iba desde la extracción de la materia prima hasta el acabado. En lo que duró esta exposición el MUSEF no contaba todavía con una página web que posibilitara otro tipo de difusión o interacción con el usuario.

Para la exposición de Cadena Operatoria, la exposición cuenta con el apoyo de videos, en las vitrinas donde están expuestas la materia prima y las técnicas de la elaboración de tejidos, estos ayudan a la comprensión de cada una de las vitrinas (Fig. 63). En la primera versión de esta exposición se intentó implementar un programa informático denominado SAWU con el que se intentó mostrar el tejido en tres dimensiones, el programa estaba instalado en computadoras en las salas para que la gente interactuara con ellos y pudiera tejer y entender el tejido a partir de complejas fórmulas, lamentablemente el proyecto no llegó a buen puerto, precisamente por la complejidad de su uso, quitándose los computadores en la nueva versión de la exposición de Tejiendo La Vida.



Figura 63 Video de apoyo en Cadena Operatoria. Foto V. Oros

Actualmente el MUSEF cuenta con una página web renovada donde se puede acceder al catálogo de la exposición en PDF, aunque en su versión en inglés; se tiene también la información de la sala con un resumen breve de lo que se encontrará en la misma, además de videos que explican el contenido de la exposición.

5.6.11.2. Museo de Textiles Andinos Bolivianos.

Las salas propiamente dichas no cuentan con material audiovisual de apoyo; sin embargo cuenta con una página web, donde el visitante puede encontrar detalles de la exposición, como el número de salas y el contenido de las mismas, y otros detalles que hacen parte del museo.

CAP. 6 APRENDIZAJE EN EL MUSEO

6.1. ESTUDIANTES EN LOS MUSEOS DE ESTUDIO.

Ambos museos de estudio afirman estar destinados a un público en general, aunque haciendo más énfasis en un público de niños (as) y jóvenes, de nivel primario, secundario y superior. Aunque el público extranjero y de turistas nacionales es también importante en ambos museos. Sin embargo al tratarse de procesos de aprendizaje el público que más nos interesa es el estudiantil.

El MUSEF, tiene un control de su público desde el año 1999, datos que a la hora de analizar las exposiciones son importantes, ya que se puede ver el comportamiento del público durante todo este tiempo. Lastimosamente no se tiene los mismos datos del Museo de Textiles Andinos, porque no manejan datos estadísticos de esta manera, solo aproximaciones generales, dicho esto se presenta el siguiente cuadro de visitas al MUSEF.

Tabla 1 Visitantes por año MUSEF. (Anexo 4)

Visitas Año	Estudiantes	Nacionales	Extranjeros	Total
1999	3041	861	257	4159
2000	20493	9981	8803	39277
2001	22697	6526	5887	35110
2002	18692	6270	4651	29613
2003	19017	5861	5408	30286
2004	14418	5055	4297	23770
2005	11485	11288	4438	27211
2006	15477	7442	5730	28649
2007	32911	15951	8347	57209
2008	38930	13763	9001	61694
2009	35983	13597	9601	59181

2010	37297	15515	9837	62649
2011	29489	11960	6958	48407
2012	21810	9948	6196	37954
2013	25418	9120	7293	41831
2014	19896	8721	7214	35831
2015	18814	8639	8754	36207

Lo que muestra el cuadro es que hay un público que se mantiene estable de alguna manera, con algunas subidas y bajadas en algunos años, salvo el año 2010, que se denota una clara subida del público, sobre todo el general, hecho que se debe a que ese año comienza el fenómeno de la “Larga Noche de Museos”, lo que incrementa las visitas al museo. Por otro lado en los últimos tres años, el número de visitas fue bajando paulatinamente, según la guía debido a la baja de colegios que visitan el museo, ella cree que puede deberse a que la propuesta museológica, porque ahora se habla de temáticas “muy” especializadas, o que puede haber influido el hecho de no trabajar más con voluntarios de la carrera de Turismo, quienes se encargaban de hacer las invitaciones a los establecimientos de estudios, además del recorrido por las salas junto a la guía de del MUSEF⁴².

6.1.1. Población usuaria de estudiantes.

Esta población está repartida en cuatro grupos: primaria, secundaria, universitaria y profesores (de escuelas o institutos). En este punto si bien no se pretendió trabajar con datos cuantitativos, si se realizó un par de cuadros para mostrar el tipo de población con la que se trabajó, los rangos de edades, escuelas, etc., ya que lo que interesa en este trabajo es saber que piensan sobre las salas de exposición los entrevistados y que esperan de ellas. Mencionar además que este trabajo solo se hizo en el MUSEF, pues como se aclaró en capítulos

⁴² Conversación personal con la guía del MUSEF, Chela Tintaya, 2016.

anteriores, el MUTAB no abre sus puertas en horarios establecidos lo que dificulta este tipo de trabajo.

La información que se puede cuantificar en las guías de entrevistas es la siguiente, la que se da como referencia.

Tabla 2 Entrevistados por rango de edad (Anexo 2)

EDAD	TOTAL
6-10	40
11-15	20
16-20	22
21-25	11
total	93

En el cuadro se muestra la cantidad de estudiantes que fueron entrevistados, haciendo un total de 93. En el cuadro se ve una mayor asistencia de niños, entre los 6 y 10 años, que vendrían a ser los de educación básica; la asistencia de estudiantes en educación intermedia está a la par de la educación media; la que es realmente baja en relación a estas otras poblaciones, es la universitaria, que en el cuadro apenas llega a 11 visitantes. Sin embargo se debe aclarar, que si bien el público mayoritario que se acerca a los museos es el estudiantil, no es el único, ya que estas entrevistas fueron expresamente dirigidas a esta población por el interés de la investigación. En relación a los centros de estudios que acuden más a estos museos son:

Tabla 3 Entrevistados por institución (Anexo 2)

Centro de estudio	Cantidad
Escuela Fiscal	63
Escuela Particular	13
Universidad	11
Otros	6
Educadores*	19
TOTAL	112

*Los consideramos en este cuadro, por razones de cuantificación.

En este caso lo que se puede detectar, que quienes optan como una alternativa educativa, son las escuelas fiscales, es mucho mayor la demanda de estos establecimientos hacia estos centros, lo que demuestra una avidez de información y aprendizaje de parte de esta población, como una alternativa paralela a la educación formal; lo que no parece ocurrir con las escuelas particulares, porque no es tema de interés, porque tienen acceso a otros medios alternativos, bibliotecas, Internet, etc. Por otro lado la presencia de universitarios sigue siendo mínima, tal vez porque la propuesta no les parece útil en su formación.

6.1.2. Del gusto por los museos entre los estudiantes.

La mayoría de los entrevistados asegura que si les parece una experiencia agradable, el hecho de venir al museo; la mayoría de los niños a la pregunta de “si les gusta el museos y por qué” afirman que sí, muchos de ellos tienen respuestas como: “porque hay cosas bonitas”, “porque hay cosas antiguas y que hablan de nuestro pasado” o hay respuestas como:

“Me gusta el museo Etnográfico, porque vemos muchas cosas antiguas y nos hablaron mucho de los Uro Chipayas, de lo que hemos avanzado en la escuela” (Entrevista a estudiante de 5º de la escuela, Sergio Suarez Figueroa, Anexo 2)

Otros en cambio hacen mención al hecho de haber podido ver algún video, o haber manipulado objetos, como lo muestra la entrevista en el MUSEF:

“A mí me gusta más este porque tiene las vaquitas y se puede tocar y podemos organizar los grupos para ver la vestimenta de los kullawadas” (Entrevista a estudiante de 8º de la escuela Don Bosco, Anexo 2)

Pese a no existir los elementos mencionados por el entrevistado en la sala de tejidos, es evidente que hace mención a las cajas donde estaban los interactivos como ovinos y camélidos y algunas vestimentas que podían manipular los niños; lo interesante es que

había un interés especial sobre este tema, que era la manipulación de piezas, que era lo que más les parecía llamativo, ya que los visitantes se sentían de alguna manera actores.

El gusto también va por el lado económico:

“Este⁴³, porque se entra gratis, en cambio a los otros pagando y a veces no está a nuestro alcance” (Entrevista a estudiante de 3º de secundaria, Liceo Venezuela, Anexo 2).

Pero la respuesta que más se repite entre todas es la de “porque hay objetos que hablan de nuestro pasado”, o “que nos muestran cómo eran nuestras culturas”.

“Este museo⁴⁴, porque está lleno de nuestra cultura y también porque refleja lo que antes hacían y reflejan toda la cultura de nuestros antepasados.” (Entrevista a estudiante de 3º medio colegio Ingavi, Anexo 2)

Son estereotipos que se repiten en todas las entrevistas, sobre todo en estudiantes en edad escolar (primaria, secundaria o media), como que el museo sólo alberga el pasado, y no el presente; por otro lado si bien se asume como un pasado propio, este es demasiado lejano, que ni siquiera llega –por así decirlo-, a los abuelos. La leve conciencia de una cercanía a estas culturas expresadas en las exposiciones, está más bien en estudiantes universitarios:

“El Museo Etnográfico, porque es muy interesante y conoce más de nuestra cultura.” (Entrevista a estudiante de 4º año de Comunicación Social, UMSA, Anexo 2).

Aunque en estos también se repite la constante respuesta, de porque es bonito, o porque habla de nuestros antepasados.

⁴³ Haciendo referencia al MUSEF, que recibe delegaciones de escuelas, colegios u otras organizaciones sin cobrar, porque el precio de ingreso para nacionales es de 5 bolivianos y extranjeros de 20 bolivianos.

⁴⁴ Haciendo referencia al MUSEF.

6.1.3. Del gusto por museo para los educadores.

Este tema está relacionado también a la misma pregunta planteada a los estudiantes, pero que tiene que ver más con qué les gustó y qué no de los museos visitados y sobre la importancia de los mismos. Si bien hay una variedad de respuestas, estas tienen que ver más con el trabajo que desempeñan en sus centros educativos.

Por un lado las respuestas más frecuentes se refieren a la falta de atención por guías, en la mayoría de los museos visitados aseguran que no los hay, lo que dificulta en muchos casos la comprensión de la sala.

“Lo que no me agrada que en muchos museos, no hay un guía, o una explicación y esto es lo que les deja un vacío para ellos y sería un complemento excelente que haya alguien, que les explique las salas.” (Entrevista a educador del Centro Pedagógico Amauta – El Alto, Anexo 2).

“El hecho de que se tenga que solicitar un guía, uno no puede estar viniendo siempre, trayendo cartas a la semana para solicitar este servicio, lo mismo tenemos que hacer en los otros museos, ver si hay guías o no, entonces no hay guías específicos que nos pueden orientar, sería bueno que haya guías permanentes a toda hora y que el ingreso sea libre y espontáneo para todos.” (Entrevista a educador del colegio American School, Anexo 2).

En ambos casos hay una queja por la ausencia de una mayor explicación a partir de los guías, y por lo visto en los lugares que si cuentan con este servicio, como el MUSEF, este no está disponible cuando la escuela llega al museo, sino que hay que hacer un pedido a través de una carta previa, lo que toma el tiempo del educador.

Con frecuencia los educadores también tienen la misma respuesta sobre la importancia del conocimiento de la cultura de los antepasados, al igual que los estudiantes:

“Me gusta todo podemos observar cosas que nos enseñan, como es lo que ha habido en nuestros antepasados, porque tal vez algunos no tenemos la oportunidad de que nuestros antepasados, ya sean parientes o amigos, no nos expliquen o no nos cuenten como ha sido, pero en los museos podemos conocer más de lo que fue antes, de lo que había antes, no

encuentro falla ninguna, al menos personalmente los museos que yo he podido visitar, con este curso es la primera vez, pero yo en mi carrera profesional he visitado los otros museos que hay aquí en La Paz y no tengo ninguna observación.” (Entrevista a educador del colegio Juana Azurduy de Padilla, Anexo 2).

Los aspectos que no les agradan están referidos más bien al hecho de haber prohibiciones, como por ejemplo el hecho de no poder tomar fotografías, lo que causa una frustración entre los niños; o el hecho de que los niños no pueden “meter bulla”, pues es considerado una sala de estudio. En relación a la toma de fotografías está restringida en los dos museos estudiados, salvo en ocasiones excepcionales, como de tipo de investigación, pero esta previa solicitud y permiso de la autoridad competente, autorización que difícilmente se daría a un niño, que simplemente lo solicitara por mero gusto o para algún trabajo en el colegio, aunque ahora el MUSEF ha puesto un costo a la toma de fotografías y es de 20 bolivianos; en relación al hecho del ruido, es una premisa en todos los museos el “SILENCIO”, como si se estuviera entrando algún templo, en el caso del MUSEF, por ejemplo este además está vigilado por policías, quienes se ocupan de hacer cumplir esta normativa, en algunas oportunidades incluso se ve a los niños entrar en fila militar y “desfile” alrededor de la sala sin la posibilidad de romper filas, y de ello se aseguran profesores, guías y policías.

6.2. PROCESOS DE APRENDIZAJES A PARTIR DE LAS VISITAS AL MUSEO.

Estos procesos de aprendizaje en los museos, están enmarcados en la educación “no formal”, como se vio en el marco teórico definida como cualquier actividad educativa organizada fuera del sistema formal⁴⁵, ya que

⁴⁵ En este punto es importante mencionar que dentro de la Ley de la Educación “Avelino Siñani – Elizardo Pérez” No 070 de 2010, en ninguno de sus artículos menciona a la educación No Formal, hace más bien referencia a la educación Alternativa, que no es del interés de esta investigación.

se dirige a destinatarios identificables y tiene unos objetivos de aprendizaje definidos; en este caso los destinatarios son los estudiantes y que lo que se quiere que aprendan sobre la diversidad cultural a partir de los tejidos. O como dice Pastor (2004) se trata de entender la institución museística como una organización dinámica y multicultural a favor de la educación permanente dentro de la sociedad.

En el museo el aprendizaje se da a partir de sus bienes culturales, y la forma en que estos proponen y coadyuvan a los visitantes a leer comprensivamente los mensajes, ideas, conceptos y teorías que se vierten a partir de los bienes culturales.

La comprensión del objeto comienza con la percepción sensorial a partir de la acumulación del mayor número de datos posibles acerca del bien cultural. Posteriormente, estos datos, se discuten se realizan con la información y experiencia previa y se comparan con las percepciones de los demás. En una siguiente fase, que se puede denominar de síntesis, probablemente se plantea la necesidad de mayor información y, por lo tanto, se tengan que investigar acerca del objeto a partir de distintas fuentes. En esta fase se pueden construir y constatar hipótesis y deducciones que nos aproximen al significado del objeto a través del tiempo y a través del espacio. (Pastor, 2004, p. 56)

Si se quiere hacer de los museos una herramienta eficaz de difusión del patrimonio, se debe posibilitar un uso diferente. Es así que las experiencias más interesantes que se pueden plantear es pensar en museos más chicos, flexibles, con posibilidades de trabar una relación más estrecha con el entorno. En este sentido se debe señalar las diferencias entre los museos – entendidos ya como un medio de comunicación o transmisión cultural–, los museos tienen un radio mucho menor de influencia, un alcance menor en cuanto a público, pero que posibilitan el contacto directo con los bienes

culturales, y se insertan en una comunidad determinada. El museo también es uno de los medios más apropiados, como lugar de la memoria de una comunidad, que permite recuperar todos los aspectos de su desarrollo –sin aislar un aspecto de la producción simbólica del conjunto de las formas de vida–, y plantear simultáneamente problemáticas del presente y el futuro. (Dujovne, 1994, pp. 85-86)

En tanto transmisor de cultura, el museo es un medio de comunicación, o un instrumento educativo. Para comunicar o enseñar algo hay que comenzar por saber qué es lo que se quiere transmitir. Cuando en un museo los bienes culturales se acumulan sin responder a una estructura conceptual, la exposición “...no toma en cuenta las relaciones entre los objetos, aísla los argumentos, no construye un discurso completo y lleva inevitablemente al público a una situación de frustración...” (Pinna citado por Dujovne, 1994).

Partiendo entonces de estas premisas es que se ingresa al siguiente subtítulo, en el que a partir de las entrevistas se ve en cuál de estos puntos planteados, es que se sitúa el visitante –en este caso el estudiante–, es decir en la descripción, en la relación y si llegan a la síntesis, si los museos logran estos cometidos.

6.2.1. Descripción, relación y síntesis de lo expuesto.

Recapitulando, la descripción es la comprensión de los objetos, la segunda es la información y experiencia previa, comparada con las percepciones de los demás, y la última plantea mayor información y una investigación del bien cultural visto, a partir de otras fuentes, el visitante también toma conciencia de que la interpretación de los significados del bien cultural nunca es única.

Los niños que por lo general van al museo en delegaciones escolares, con alguna materia específica del colegio, esta puede ser Ciencias

Sociales –en el caso de los grados básico e intermedio-, o con la materia de Historia en el caso del curso medio, en estos casos siempre se acercan para hacer algún trabajo para estas asignaturas; en este sentido se va con el fin de complementar algún aspecto de la materia o ampliar algunos datos, como afirman los entrevistados:

“...hay mucha información que no podemos encontrar en los libros”. (Entrevista a estudiante de 4º básico, Sagrados Corazones, anexo 2).

“Tengo que hacer muchos trabajos y si encuentro suficiente para exponer y para hacer todo”. (Entrevista a estudiante 1º intermedio, República de Colombia, prov. Los Andes, anexo 2).

“Me gustan mucho los museos mucho, porque si no hubiera museos no hubiéramos podido aprender nada de folklore, de los tejidos y de las demás cosas”. (Entrevista a estudiante 4º básico, American School, anexo 2).

“Si porque guardan historias que ya no se pueden borrar, es como una puerta al pasado”. (Entrevista a estudiante de 3º intermedio, Liceo Venezuela, anexo 2).

“Si se aprende más viendo que leyendo, porque uno puede dialogar con el compañero y ver cómo era, que piensa él, y es donde aprendemos sobre la cultura y nuestra historia”. (Entrevista a estudiante de 1º medio, Irene Nava de Castillo, anexo 2).

En estos fragmentos de entrevistas muchos de los niños y adolescentes no sólo se quedan en la parte de la descripción, es decir la comprensión de los bienes culturales, van un paso más allá que es la de la relación, el hecho de hacer trabajos para alguna asignatura hace que hagan comparaciones, con libros, como lo afirman en algunos casos, o el mismo hecho de hablar con los compañeros y averiguar que piensan ellos, pero este trabajo se lo hace de manera intuitiva.

También hay un interés particular, a partir de los profesores el incluirlo como parte de sus asignaturas, o en otros casos simplemente porque hay programas que como en este caso son parte de su curricula:

“Está dentro del programa que estamos haciendo, proyectos en cuanto a la curricula, es por eso que estamos acá, o sea es un proyecto más dentro la

educación y la formación de los niños. El proyecto se llama conociendo nuestro país, por eso estamos aquí para que los niños se enteren sobre lo nuestro". (Entrevista a educador, Montessori, anexo 2).

"Mis alumnos están en el tercer año, en el ciclo de aprendizaje de básicos y estamos trabajando, con un programa de transformación, a principio de gestión, hacemos un plan anual de todo lo que vamos a avanzar y habíamos programado visitar los museos, porque en los módulos nos piden las culturas Tiahuanacotas, un poquito viajar a Tiahuanacu nos sale caro y es más riesgoso, entonces hemos aprovechado visitar los museos. Los niños aprenden más observando, viendo más que de forma teórica, más que decirles que los Tiahuanacus o que los tejidos son así de La Paz y que los del sur son diferentes, por ejemplo hoy nos han mostrado un video sobre los tejidos, y es que los niños aprenden más pues observando". (Entrevista a educador, San Martín de Porres – El Alto, anexo 2).

En sólo estos dos casos se observa un trabajo planificado y que está en su programa anual, ambos establecimientos vienen de realidades diferentes, por un lado uno es particular y de la zona sur, el otro en cambio fiscal y de la popular ciudad de El Alto, ambos sin embargo, con los mismos objetivos, que los niños se acerquen a la cultura, y ven la importancia en este sentido de los museos, además que para los niños es mucho más fácil el aprendizaje a partir de lo visual.

Otros educadores, en cambio, que no siguen un programa establecido, ven otras alternativas, creando sus propios programas en el establecimiento, fuera de las iniciativas individuales por asignatura, como por ejemplo:

"Nosotros estamos dentro de un proyecto llamado RED, y nuestro tema es el folklore y las tradiciones de nuestro país, y por lo tanto tenemos que recabar bastante información. Los niños aprenden bastante, porque viendo se aprende, y no así con los libros, entonces así ellos observan las diferentes culturas, los vestigios como los tejidos, que han dejado y entonces aprenden más, porque siempre hay algo nuevo y que ellos no han visto, entonces todo les llama la atención en todos los museos". (Entrevista a educador, Patricio Feliti, anexo 2).

Estos ejemplos también muestran la aplicación de estos dos pasos: descripción y relación, esto además desde la iniciativa de los educandos, que se puede decir que parte, en primer lugar del trabajo en la escuela, el conocimiento inicial que da el profesor al alumno,

sobre determinado tema, por ejemplo los tejidos, esta información pasa a la siguiente fase que es la relación, y es precisamente cuando el alumno asiste al museo y relaciona la información previa con la que se enfrenta en la sala de exposición, pero al parecer este proceso sólo queda en este punto, sobre todo en estos grados analizados, vale decir básico e intermedio. Pero lo interesante en estos casos es el interés del profesor o del establecimiento por crear o aplicar programas que puedan ayudar en el aprendizaje del alumno, lo que no está siendo bien asimilado por la contraparte, en este caso el museo.

Quienes al parecer avanzan un poco más en sus apreciaciones son los estudiantes de grados medio y universitarios, si bien no todos llegan a la síntesis, que es mayor investigación de manera espontánea, y no porque alguna disciplina se lo haya encargado, para llegar a este análisis además tiene que pasar por los otros dos “pasos”, no tomado como una receta. Algunas de las respuestas, en este sentido pueden ser:

“Venimos a investigar a investigar, para hacer informes, para ello vamos a varios lugares, como bibliotecas y en este caso museos, y me gusta mucho más que todo por los muñequito y los gráficos en la sala de tejidos, que nos dan más ganas de aprender, viendo estos que estudiando. El museo nos muestra nuestra historia de dónde venimos en realidad, de donde provienen nuestros orígenes, más que todo aymarás”. (Entrevista a estudiante de 4º medio, David Pinilla, anexo 2).

Si bien en este caso se observa que logra sintetizar la información que recibió del MUSEF, y que además la asume como suya, ya que habla de sus orígenes, claro está de forma general al usar el “nosotros”, como incluyente a el mismo, se ve que no solamente recibe la información de forma lineal, sino que se hace parte de ella, que es en realidad lo que se quiere lograr, pero no de forma aislada, sino que forme parte de un proceso, en el que debe estar incluido sobre todo el museo, por ser actor principal en este tema, que es el del

reconocimiento cultural de uno mismo y de la diversidad, poder lograr el respeto a esta diversidad.

“Son importantes los museos, porque te ayuda más en la educación, a los niños, a los jóvenes, a aprender más de otras culturas y países”. (Entrevista a estudiante de 3º medio, Unidad Educativa del Ejército, anexo 2)

“Un estudiante aprende mucho más visualmente, porque hay información que desconoces, hay cosas que nunca te has imaginado que hay, pero que están aquí”. (Entrevista a estudiante de 3º medio, Antonio Díaz Villamil, anexo 2).

¿Qué se ve en estos casos?, un cambio de actitud frente a la visita al museo, lo consideran importante, y no porque sea parte de su trabajo en la escuela, hablan de conocer otras culturas, descubrir un mundo que siendo parte del suyo no lo habían imaginado, y que puede estar a su alcance mediante estos centros.

El museo ayuda a reforzar la identidad:

“He aprendido más de la cultura boliviana en los museos, porque cuando yo no vivía aquí he extrañado vivir aquí en Bolivia, lo más importante son los museos, porque nos muestran lo que en realidad somos; son importantes porque aprendemos cultura a formar nuestra personalidad, porque somos bolivianos y tenemos que venir al museo, no sólo es para los extranjeros, porque de que les sirve a ellos conocer, si mejor es conocernos más a fondo, de dónde venimos y hacia dónde vamos”. (Entrevista estudiante 1º medio, María Inmaculada, anexo 2).

“Si aprendo y me siento a gusto en los museos, es muy importante, porque te ayuda a desarrollar un poquito más sobre cultura, de entender mejor lo que es el arte y las distintas formas de percepción que tienen las personas”. (Entrevista a estudiante Universidad católica Boliviana, anexo 2).

Así mismo el museo no mide el resultado que tienen las exposiciones en el público consumidor, una vez que estas son inauguradas, estas pasan a cargo del conservador, que se ocupan del mantenimiento de los bienes culturales y las salas; se da también por entendido que el guía de pronto debe volverse especialista en los contenidos de la muestra, lo que por supuesto no se da, éste a lo mucho llega explicar de forma muy general la exposición. No se mide, ni se tiene la intención de hacerlo, el tipo de impacto que causa en los visitantes la

muestra, pese a la afluencia y porque es a quien se debe el museo; por otro lado están los programas que intentan crear los educadores de estos establecimientos y del museo, ambos de manera independiente por tanto en clara desventaja.

6.3. POLÍTICAS PEDAGÓGICAS PARA LOS MUSEOS.

Cuando se habla del aprendizaje en los museos, se está hablando del sector educativo no formal, ya que este no está contemplado dentro del sistema educativo formal, que es aplicado como políticas del Estado, en el rubro de la educación.

Los museos lejos de desaparecer y bajar la visita a los mismos, siguen en plena vigencia, con lo que las demandas educativas seguirán creciendo en las próximas décadas. Es evidente que la oferta va a seguir aumentando y diversificándose en *todos* los sectores educativos –lo que plantea, por razones obvias, una perentoria necesidad de coordinación entre todos ellos-, aunque, por sus características específicas de mayor inmediatez, flexibilidad y adaptabilidad a contextos, circunstancias y destinatarios concretos, el sector educativo no formal adquirirá una especial importancia en el futuro, siendo precisamente su *capacidad de respuesta* ante las exigencias educativas del desarrollo de las sociedades lo que marcará la evolución y expansión (Pastor, 2004, p. 17).

Cuando se habla de Políticas Pedagógicas, se está haciendo referencia a la población a la que está dirigida el museo, en este caso a qué tipo de población quiere llegar con sus servicios y principalmente con sus exposiciones. ¿Qué modelo pedagógico adopto el museo? –si lo hizo-.

6.3.1. Método pedagógico que se aplica.

En los museos estudiados no hay un lineamiento pedagógico claro, tampoco a qué tipo de público deseaban llegar, de manera precisa, sin

embargo los entrevistados hacen énfasis que su público básicamente es el de edad escolar es decir: niños, pero parecería más bien que está dirigido a un grupo mucho más heterogéneo, que incluye además adultos, turistas, etc., haciendo además hincapié en que lo que intentan es que la gente salga del museo sabiendo o habiendo aprendido algo.

El método pedagógico aplicado se puede ver claramente en las salas de exposición, sobre todo del MUTAB, dirigidos más bien a un público neófito en los distintos temas que exponen, en cambio el MUSEF, aunque haya buscado lo contrario, la exposición de tejidos está planteada para un público especialista.

6.3.2. Método pedagógico que se puede aplicar.

El método planteado en el marco teórico, tiene que ver con una educación “no formal”, salida de los esquemas de educación formal, es decir institucionalizada y escolarizada, producto de diversas reformas, como las cuatro observadas y mencionadas en este trabajo, no es la intención que se siga estas, sino al contrario que se desmarque y aporte más de lo que hace la escuela institucional en estos saberes que tienen que ver con las culturas. Una educación que plantea la existencia de una realidad plural, que debe ser respetada, conservada y promocionada, lo que se logra a través de los bienes culturales que resguarda el museo, y que debe ser enfrentado con la sociedad que también es plural y diversa.

Por tanto el museo debe verse no sólo como un centro educativo, sino de información, que tiene como finalidad la proyección didáctica dirigida al público, además esta educación museística no debería ser una instrucción erudita o intelectual, sino más bien una apertura a caminos diversos, para que el espectador seleccione las emisiones;

pensando además que el museo se dirige a un público diverso, por lo que se debería buscar métodos más adecuados y no tan especializados para la comprensión de sus contenidos.

Según Eeltzen (2002), en un nivel subjetivo, esa educación se evidencia en los estímulos que es capaz de producir en la curiosidad del espectador, que enfrentando al objeto, puede solucionar cuestiones inusuales con su imaginación, reflexión o confrontación con otros objetos. En este sentido el museo no debería ser impositivo sino expositivo. No sólo debe difundir datos, objetos, imágenes o la historia de una civilización, sino relacionar el microcosmos que el espectador tiene antes sí, con el macrocosmos de la cultura en la que está inmerso (Ueltzen, 2002, pp. 18-19).

Para ello estos museos no sólo deberían tener una idea clara de lo que se quiere mostrar, sino más bien que se quiere lograr con exposiciones de cara al público, y para lograr esta meta es importante tener una política pedagógica clara. La pregunta es ¿qué medidas se debe tomar para conseguir este objetivo?, sin duda alguna una de las principales es el contar con trabajo o colaboración de pedagogos, y con un trabajo interdisciplinario en estos espacios.

Una exposición puede tener varias lecturas de contenido, por lo tanto, para acceder a los visitantes a la obra, se deberá considerar sus intereses, o empujarlos a descubrirlos por sí mismos, así se estará más cerca de obtener el concepto de determinado término técnico, además de familiarizarlo con la idea de investigar la obra por sí mismo. Este sin duda debería ser el objetivo de los museos, sacar del letargo al espectador que anime y motive a que no sea un espectador pasivo, al que se le da información, como alimentos elaborados, y que no tenga opción de cuestionar o preguntarse y formular conclusiones.

¿Cómo se puede lograr este objetivo?, en los casos estudiados se ve una buena ventaja, y es que son las escuelas y colegios, quienes se acercan de forma espontánea a los museos y que además están elaborando sus propios programas sin ninguna intervención del museo, cosa que no pasa en otras partes del mundo, donde los museos ofrecen paquetes de programas a los profesores y estudiantes como una especie de trabajo interdisciplinario. Este aspecto además ayudaría a estos museos a medir el tipo de impacto que están logrando en la población a la que van dirigidos. Pastor (2004) hace una buena propuesta de la lectura que se puede hacer de los bienes culturales, ella como se vio anteriormente habla de “*aprende de y con objetos*”, en tres fases: descripción, relación y síntesis, las mismas plasmadas en las exposiciones, a partir de cartillas en estos museos.

No se trata de dar una receta, pero lo que se pretende es dar algunas pautas, para lo que se anticipó una elaboración de cartillas, propuestas por el museo, para un trabajo conjunto con profesores y estudiantes; este programa educativo, deberá estar basado en la observación y el análisis de los bienes culturales expuestos, para desarrollar las capacidades de las personas de entender, valorar y criticar el mundo que les rodea y a los seres humanos que lo habitan, sus culturas, sus costumbres, sus mitos, sus prejuicios, etc., y ello sin necesidad de grandes conocimientos especializados.

Así mismo estas cartillas pueden ser elaboradas desde distintos puntos de vista, gracias a que los museos puedan contar con distintas especialidades y por el trabajo interdisciplinario, por ejemplo la primera parte que es el reconocimiento del objeto, puede ser elaborado por el conservador o el curador, para luego pasar a un trabajo más complejo como el del antropólogo, arqueólogo, historiador, etc., y es acá donde el pedagogo juega un papel importante, que es la dosificación del

lenguaje y de la llegada a distintos tipos de público y de edades. Para concluir, como afirma se debe brindar la oportunidad al visitante de efectuar sus propias conclusiones y que la exposición activa y amena, le haga cuestionar las creencias que obran en la sociedad.

CONCLUSIONES

Al comenzar esta investigación habían surgido algunas interrogantes que sirvieron de guía y objetivos a este trabajo, respecto a los dos museos estudiados, el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) y el Museo de Textiles Andinos Bolivianos (MUTAB), y particularmente las exposiciones permanentes allí expuestas con la temática del textil, en el caso del MUSEF en sus muestras “Tres Milenios de Tejido” y “Cadena Operatoria: Enfoque textil”; y del MUTAB la muestra que lleva el mismo nombre del museo.

Una de estas interrogantes planteada fue ¿cuál es el proceso de creación de una exposición?, y en este caso luego de los análisis realizados se puede afirmar que, en ambos museos siguen procesos parecidos; aunque en el caso del MUSEF, que es el museo que cuenta con más recursos económicos, hay un trabajo más pormenorizado en lo que hace a la gestión de los bienes culturales; vale decir que a diferencia del MUTAB, el MUSEF tiene la infraestructura de depósitos dedicada al resguardo y almacenamiento de sus bienes culturales, los mismos que están adaptados para este fin, cuentan además con una base de datos, para la gestión y catalogación del patrimonio material, que es el paso inicial para su protección, y para tener un control de los fondos del museo; este es el paso que dará pie a los siguientes, pues a partir del conocimiento de los bienes culturales, de lo que se tiene y lo que no, es que recién se puede encarar cualquier tipo de investigación, o posibles adquisiciones para completar algunos vacíos que el curador así lo considere; este estudio mostró que en ambos museos, cuentan con un personal de antropólogos, que se fueron especializando en el trabajo museológico.

El siguiente paso es la investigación y al tratarse de material arqueológico, y fundamentalmente etnográfico contemporáneo es una tarea que compete a arqueólogos y antropólogos; en ambas exposiciones permanentes del

MUSEF y MUTAB, estuvieron sustentadas por antropólogos y especialistas en el tema; así se vio en el MUSEF, que la primera muestra “Tres milenios de tejidos”, contó con el asesoramiento de Teresa Gisbert, una de las primeras estudiosas reconocidas en el tema de los tejidos, la muestra se enmarcó en su libro “Arte textil y Mundo andino”, trabajo que hace un recorrido por las zonas textiles de todo el país, mostrando las particularidades de cada una de ellas; abarca además el material y técnicas empleadas en su elaboración, además de un estudio de los tejidos prehispánicos y coloniales, así pues este estudio se aplicó en esta primera propuesta, propuesta que se vio fortalecida además por el trabajo previo de incursiones al campo y adquisiciones in situ, que venían realizando los especialistas del museo, por ello esta muestra dio para cinco versiones ininterrumpidas; en la exposición de la “Cadena Operativa: enfoque textil”, también estuvo acompañado por la investigación de la antropóloga Denisse Arnold y la textilera y directora del MUSEF Elvira Espejo, con una larga producción e investigación en la temática de tejidos, sobre todo andinos. En el caso del MUTAB, el curador y director de esa institución era antropólogo, también especialista en el tema de tejidos, este en todas sus incursiones al trabajo de campo, también fue adquiriendo tejidos de diferentes zonas, en principio de La Paz y luego de Bolivia, su formación le permitió crear una colección totalmente contextualizada, por lo que luego le fue fácil plantear las exposiciones.

En este punto es importante señalar que cuando se habla de investigación de los bienes culturales, esta no sólo es para fortalecer y contextualizar las exposiciones; sino que el museo debe ser entendido como un centro de investigación, en el caso de los museos estudiados por tratarse de museos con contenido etnográfico, está destinado a antropólogos, arqueólogos e historiadores, si bien los museos antropológicos surgieron del coleccionismo de objetos exóticos, fue también la primera institución en estudiarlos y tratar de comprenderlos y fueron los primeros antropólogos que se encargaron de

esta empresa, ese es pues uno de sus grandes potenciales la cultura material que está a la espera de investigadores, de hecho muchas de las investigaciones actuales están surgiendo de este tipo de museos, que luego son plasmadas en catálogos que reafirman lo dicho.

Una vez, realizada la puesta en valor de los bienes culturales, la investigación y contextualización de los mismos, es que se encara la exposición planteado el guion museológico, y es recién aquí que interviene el equipo interdisciplinario, no en la investigación propiamente dicha, por lo que esta pregunta, de si ¿en el proceso de investigación interviene un equipo interdisciplinario? es irrelevante. Es en la creación misma de la exposición en la que interviene este equipo, por un lado el curador quien plantea el guion museológico a partir de su investigación, en el que da los lineamientos teóricos, de espacio y tiempo, de discurso que esta manejará, aspectos en los que se moverá la muestra; luego interviene el otro equipo técnico, como: museógrafos, montajistas, luminotécnicos, carpinteros, conservadores y fundamentalmente pedagogos, para el manejo del lenguaje en las cédulas; en el caso del MUSEF se vio que muchos de estos especialistas intervienen en este trabajo, salvo la pedagoga, que no interviene en los contenidos de información de la muestra, como el manejo de lenguaje para el público al que estaba dirigido, en el caso de la primera muestra “Tres milenios de tejidos”, donde el público meta era básicamente estudiantes, no se detectó un tratamiento para este público en las cédulas explicativas estudiadas; pero en la siguiente etapa es más complicado porque no hay un público definido, al que está dirigido la exposición de la “Cadena Operatoria: Enfoque textil”, parecería tratarse de una muestra pensada para especialistas, lo que refuerza las cédulas y los pies de objetos que tienen cada una de las piezas, las que hablan de las técnicas y la materia prima, en un lenguaje muy técnico y especializado.

En el caso del MUTAB, la cosa es diferente, si bien no hubo un equipo interdisciplinario, el director entendía que debía trabajar con lo que tenía a mano, y así lo demuestra la sala, por un lado montajes simples, pero no por ello descuidados, que lo que hicieron fue más bien ayudar a la comprensión del visitante, ya que los expuso tal y como son usados, lo que ahorro la explicación en cédulas, las cédulas más bien aportan otra información que al curador le parecía que iba a nutrir más la muestra, lo que le dio muy buenos resultados, como se vio anteriormente el curador no sólo era antropólogo sino también educador, por lo que denota un óptimo manejo de los recursos de enseñanza aprendizaje, que es el fin último del museo.

Tras este desarrollo entramos a la siguiente interrogante y era en qué medida estos museos, a partir de sus exposiciones permanentes lograban efectivizar aprendizajes significativos; por el análisis de las salas, a los contenidos museológicos y museográficos, se puede decir que el MUSEF, y en el caso de la primera muestra “Tres milenios de tejidos”, se logró que la población usuaria no sólo aprenda de los tejidos, el hecho de poner los tejidos en forma cronológica a los estudiantes les quedaba más clara esta información, además de mostrar las diferencias de los tejidos entre regiones, les permitía luego distinguir un tejido aimara de uno quechua, mostrar el patrimonio cultural de esta manera otorga una comprensión directa, por lo menos así lo expresaban los estudiantes en sus entrevistas; el interactuar también con los objetos de los cajones finales, les permitía a los niños entender mejor y sobre todo distinguir el tipo de fibras. No pasa lo mismo en la muestra de “Cadena operatoria: enfoque textil”, ya que como se vio la información es muy compleja y de un lenguaje especializado; sin embargo el aporte es que los estudiantes visualmente, se quedan con el proceso de obtención de la materia prima, aunque no de las técnicas y mucho menos de los textiles expuestos, de los que no se hace mención a la forma de su uso o la vida social del objeto que debería ser la siguiente categoría de análisis de la

cadena operatoria. En el MUTAB, hay un aprendizaje mucho más efectivo ya que en este museo se hace hincapié en el uso de los tejidos y en qué contexto se lo hace, además hace diferencias de región a región, sin descuidar el tema de la obtención de la materia prima y de las técnicas que intervienen en el tejido, pero explicadas como para no especialistas.

En ambos casos no se está haciendo un buen uso y efectivo de las nuevas tecnologías como el Internet, como las visitas virtuales de las salas que acercaría a públicos que no pueden hacerlo físicamente al museo, por otro lado las páginas web de ambos museos casi siempre están en mantenimiento, lo que limita el acceso a la información.

En este sentido si bien no hay una política pedagógica en ninguno de estos dos museos, de alguna manera se está aplicando la educación No Formal, desmarcada de la educación Formal o integrada en los sistemas educativos legalmente establecidos en cada país, ya que los museos, no entran en este sistema de educación formal; la ventaja además de los museos, es que no están para negar la realidad, sino para ser testigos de que esta realidad existe y es plural y, por tanto, debe ser respetada, conservada y promocionada; y lo logra a través de la diversidad cultural de bienes culturales que resguarda, y es ahí cuando adquiere un nuevo valor educativo del patrimonio; este material multicultural, por llamarlo de alguna manera, estaría planteando de alguna manera una relación intercultural con una sociedad plural, y esto es lo que aportan estas exposiciones permanentes de ambos museos. Por tanto lo que interesa es no intentar entrar en un sistema formal de educación, sino más bien rescatar y fortalecer este carácter de educación No Formal del museo.

Para finalizar la premisa hipotética: “Por la falta de aplicación de procesos científicos y técnicos especializados en Antropología, Museología y Museografía, en museos que contienen información de bienes culturales

etnográficos, en sus salas de exposición, no se evidencia un proceso de enseñanza – aprendizaje exitoso, en públicos de formación básica, secundaria y público en general.” Se ve que en ambos casos estudiados esta no se cumple en su totalidad, porque por un lado se vio que hay una aplicación de procesos científicos y técnicos especializados, desde disciplinas como la Antropología, Museología y Museografía, en ambos casos no es en igualdad de condiciones por el tema económico, sin embargo hay un manejo y aplicación óptimos de estas disciplinas; por tanto los procesos de enseñanza aprendizaje en ambos casos son efectivos, con ciertos matices en la última etapa del MUSEF.

BIBLIOGRAFÍA

- LEY N° 530 Evo Morales Ayma Presidente Constitucional del Estado Plurinacional de Bolivia (23 de Mayo de 2014).
- ALONSO, L. (1999). *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial.
- ALVARSON, J. (s.f.). Colección etnográfica del Gran Chaco Boliviano nos recuerda del finado etnógrafo sueco, Erland Nordenskiöld, ex director del museo Etnográfico de Gotemburgo, Suecia.
- ARNOLD, D., ESPEJO, E., & MAYDANA, F. (2013). *TEJIENDO LA VIDA. La colección Textil del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. La Paz: MUSEF EDITORES.
- BARRAL, R. (2002). *Reforma Educativa más allá de las recetas pedagógicas. Para comprender, desmitificar y transformar*. La Paz: Comunidad Científica en Educación "Ayni Ruway".
- BATELAAN, P., & GUNDARA, J. (1992). Cultural diversity and promotion of values. *UNESCO: Education Facing the Crisis of Values: Strategies for trengthening Humanistic, and Non-Formal Education*.
- BELCHER, M. (1991). *Exhibitions in Museums*. Leicester: Leicester University Press.
- BELTRAN, J. (1995). *Psicología de la Educación*. Madrid: Eudema (Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid).
- BONFIL BATALLA, G. (2004). *Patrimonio Cultural Inmaterial*. Alianza Editorial.
- BOURDIEU, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera. Colección/pensamiento social.
- BOURDIEU, P. y PASSERON, J. (1981). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Barcelona: Laia.
- BRICHETTI, I. (2009). Museos regionales en el Sudeste de la Provincia de Buenos Aires. Una aproximación de la problemática del patrimonio

- arqueológico. *Intersecciones en Antropología N°10 Facultad de Ciencias Sociales- UNCPBA*, 17-25.
- BUCES, J. y HERRÁEZ, J. (1999). *Los conocimientos técnicos. Museo, arquitectura y arte*. Madrid: Silex.
- BUCES, J., & HERRAEZ, J. (1999). El almacén de bienes culturales. En J. Rico, *Los conocimientos técnicos. Museos, arquitectura y arte*. Madrid: SILEX.
- BURCAW, E. (1997). *Introduction to Museum Work*. London: Altamira Press.
- CARRETERO, A. (1997). La documentación en los museos: una visión general. *Museo N°2*.
- CARRITHERS, M. (2000). *Diccionario de Antropología*. Mexico: Siglo XXI.
- CAVERO, M. (1991). *Museología general (Apuntes de Introducción)*. La Paz: MenSAJE.
- CLIFFORD, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- CLIFFORD, J. (2001). *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- DELOCHE, B. (2001). *Le musée virtuel*. París: Presses Universitaires de France.
- DESVALLÉES, A ; MAIRESSE, F. (2010). *Conceptos claves de museología*. París: ICOM, ARMAND COLIN.
- DIAS, N. (1985). *la fondation du musée d'Ethnographie du Trocadéro(1879-1900): Un aspect de l'histoire institutionnelle de l'anthropologie française*. París: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- DUCLOS, J ; VEILLARD, Y. (1992). Musée d'ethnographie et politique. *Museum N°175 (Vol XLIV, N°3 Musées d'ethnographie et de plein air)(ICOMOS)*, 129-132.
- DUJOVNE, M. (1994). La difusión del patrimonio: nuevas experiencias en museos, programas educativos y promoción cultural. En J. y. Cama Villafranca, *Memoria del simposio patrimonio y política cultural para el siglo XXI*. México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- EYZAGUIRRE, M. (2012). Estrategias de sobrevivencia y expansión. En MUSEF, *50 años 1962-2012*. La Paz: MUSEF EDITORES.
- FERNANDEZ, A. (Enero- Junio de 2013). El etnógrafo como contrabandista. Trafico de imágenes, propagación de conceptos y usos de la cultura material en la obra de Alfred Métraux. *Cuadernos de Literatura VOL. XVII n°33*, 224-252.
- FERNÁNDEZ, L. (1999). *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial.
- FORTÚN, J. (1961). *Necesidad de organizar un museo de Arte Popular*. La Paz: Oficialía Mayor de Cultura Nacional.
- FUNDACION CULTURAL DEL BCB. (Julio-septiembre de 2001). Los tejidos de nuestra historia. *Revista Cultural*, 54-58.
- FUNDACION CULTURAL DEL BCB. (abril-junio de 2002). Diseños y bordados de Bolivia y Francia: un taller y tres exposiciones. *Revista Cultural*.
- FUNDACION CULTURAL DEL BCB. (julio-agosto de 2004). Textiles. Tejiendo arte. *Revista Cultural*.
- GISBERT, T.; ARZE, S. y CAJIAS, M. (2006). *Arte Textil y Mundo Andino*. La Paz: MUSEF, Embajada de Francia y Plural Editores.
- GREGOROVÁ, A. (1980). La museologie - science ou seulement travail pratique du musée. *MuWoP-DoTraM N°1*, 19-21.
- GROYS, B. (15 de febrero de 2011). El curador como iconoclasta. *Centro Teórico-Cultural Criterios N°2*, 23-34.
- HARRIS, M. (1997). *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*. México D.F.: siglo XXI.
- HERNÁNDEZ, F. (2010). *Los museos arqueológicos y su museografía*. Gijón: Trea.
- HERNÁNDEZ, R. (1991). *Metodología de la Investigación*. México D.F.: McGraw-Hill.

- HERREMAN, Y. (2007). Presentaciones, obras expuestas y exposiciones. En ICOM, *Cómo administrar un museo: Manual práctico* (págs. 91-104). Paris: UNESCO.
- ICOM. (2001). *Código de Deontología del ICOM para los museos*. Barcelona: UNESCO.
- IÑIGUEZ, G. (1996). *Educación Intercultural. Escuelas y minorías étnicas*. La Paz: Antropos.
- IÑIGUEZ, G. (1996). *La museología como ciencia*. La Paz: Antropos.
- JULIANO, D. (1993). *Educación Intercultural. Escuelas y minorías étnicas*. Madrid: Eudema Antropología Horizontes.
- LEÓN, A. (1986). *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra, Cuadernos de Arte.
- LINARES, J. (1994). *Museo, arquitectura y museografía*. Madrid: Fondo de Desarrollo de la Cultura. Dirección de Patrimonio Cultural. Ministerio de Cultura Cubana.
- LÓPEZ, L., & MURILLO, O. (2006). *La Reforma Educativa Boliviana: Lecciones aprendidas y sostenibilidad de las transformaciones*. Cochabamba: Convenio Corporación Andina de Fomento y Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura-OEI.
- LOZANO, M. (2005). *Programas y experiencias en popularización de la ciencia y la tecnología. Panorámica desde los países del Convenio Andrés Bello*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- MARCUS, G.; FISHER, M. (2000). *La antropología como crítica cultural. Un momento experimental en las ciencias humanas*. Buenos Aires: Amarrourto.
- MOLINA, R. (2012). MUSEF, una mirada al proceso histórico institucional. En MUSEF, *50 años 1962-2012*. La Paz: MUSEF EDITORES.
- MOSTNY, G. (1979). Catalogación e inventario. La documentación de las colecciones de museos. En *Museología y patrimonio cultural: críticas y perspectivas. Cursos regionales de capacitación*. Bogotá: Instituto

Colombiano de Cultura. Proyecto Regional de Patrimonio Cultural PNUD/UNESCO/SECAB.

- PASTOR, M. (2004). *Pedagogía museística. Nuevas perspectivas y tendencias actuales*. Barcelona.: Ariel Patrimonio.
- PATZI, F. (2013). Dos concepciones contrapuestas de la ley Avelino Siñani - Elizardo Pérez. *Ciencia y Cultura*, 57-85.
- PAYNE, M. (2002). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: PAIDÓS.
- RICO, J. (1999). Soportes y materiales. En *Los conocimientos técnicos. Museo, arquitectura y arte*. Madrid: SILEX.
- RICO, J. (2001). *Montaje de exposiciones. Museos, arquitectura y arte*. Madrid: SILEX.
- SALMERON, F. (1998). *Diversidad cultural y tolerancia*. México D.F.: Paidos. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional y Autónoma de México.
- TAYLOR, S.J. ; BOGDAN, R. (2000). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Buenos Aires: PAIDOS.
- TORRES, E. (julio-septiembre de 2003). Tres mil años parecen pocos. *Revista Cultural*, 7-11.
- UCULMANA, C. (1998). *Constructivismo*. Lima: Impreso en Perú.
- UNESCO. (2003). *Convenio para la salvaguardia del patrimonio cultural*. París: UNESCO.
- UNESCO. (2003). *Convenio para la salvaguardia del patrimonio cultural*. París: UNESCO.
- VON UELTZEN, M. (2002). *La escuela y el Museo: dos dimensiones de la educación visual. Una propuesta interactiva para nivel secundario*. Buenos Aires: Dunker.
- ZUBIAUR, F. (2004). *Curso de museología*. Gijón: TREA.

ANEXOS