



REVISTA DE INVESTIGACIÓN
EN GESTIÓN CULTURAL

Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural

ISSN electrónico: 2448-7694

Universidad de Guadalajara

Sistema de Universidad Virtual

México

corima@udgvirtual.udg.mx

Año 4, número 7, julio-diciembre 2019

Museo Barrial: experiencia alternativa de musealidad en la ciudad de Iquique, Chile¹

Constanza Francisca Cáceres Ayala²

Universidad Arturo Prat, Chile

DOI: 10.32870/cor.a4n7.7222

[Recibido: 10/05/2018; aceptado para su publicación: 05/06/2019]

Resumen

En este artículo se reflexiona sobre el carácter hegemónico en los museos contemporáneos y en las distintas prácticas alternativas de musealidad representada por el proyecto Museo Barrial Plaza Arica, situado en uno de los barrios históricos del sector norte de la ciudad de Iquique, Chile. El objetivo es plantear los fundamentos teóricos para impulsar un museo del patrimonio intangible de una comunidad. La amplitud de su convocatoria inaugural,

¹ Artículo escrito para la obtención del grado de Magíster en Patrimonio Intangible, Sociedad y Desarrollo Territorial. Proyecto "Puesta en valor digital y formación del capital humano, para el patrimonio intangible de Tarapacá", financiado por el Fondo de Innovación para la Competitividad (FIC) del Gobierno Regional de Tarapacá y ejecutado por el Instituto de Estudios Andinos Isluga de la Universidad Arturo Prat (www.tarapacaenelmundo.com)

² Correo electrónico: constanza.francisca90@gmail.com

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Cáceres Ayala, C. F. (2019). Museo Barrial: experiencia alternativa de musealidad en la ciudad de Iquique, Chile. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 4(7). doi: 10.32870/cor.a4n7.7222

influenciada por el poder de la palabra *museo*, evidencia su pasado clásico y hegemónico que aún persiste en la sociedad y, por otra, lo inédito de su práctica, que se establece desde la corriente de la nueva museología (1970) y, más recientemente, en experiencias latinoamericanas del siglo XXI que se definen desde los conceptos de museotopía y museos performativos.

Palabras clave

Patrimonio intangible, barrios populares, nueva museología, museotopía, hegemonía cultural.

Neighborhood Museum: a new museality alternative experience in Iquique city, Chile

Abstract

In this article it is considered the hegemonic character in the contemporary museums and in the different alternative practices of museality that represent the project Arica Square Neighborhood Museum, located in one the historical neighbourhoods in the north of Iquique city, Chile. The goal of this is to present the theoretical ideas to boost an intangible heritage museum of a community. The breadth of its opening announcement, helped by the power of the word museum, shows its classic and hegemonic past that still stays in the society, and by the unknown of its practice, that is established from the movement of the new museology (1970), and recently in Latin American experiences of the XXI century that are defined as museotopia and performative museums.

Key words

Intangible Heritage, popular neighbourhoods, new museology, museotopia, cultural hegemony

Introducción

Los museos del siglo XXI tienen distintos enfoques, temas, soportes, espacios, tipos de gestión y administración, conforman un campo diverso en muchos contextos. Cuando inició el movimiento por una nueva museología, en eventos clave como la IX Asamblea General del Consejo Internacional de Museos (ICOM), en 1971 en Grenoble,

Francia, y la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972, se produjo un proceso de reivindicación de la sociedad, su participación impactó en el plano académico, profesional, práctico, teórico y en la fracturación del concepto clásico y hegemónico del museo.

Al principio, los museos nacionales fueron los “aparatos ideológicos del estado” (Althusser, 1970, p. 24) para legitimar y propagar la historia oficial. Eran museos con una corriente de pensamiento única que establecían una identidad nacional (De Carli, 2004). Los museos nacionales, conservadores y expositores de objetos y de grandes colecciones han evocado la imagen de los inmensos edificios de corte clásico, legados por la cultura grecorromana.

Este modelo se exportó de Europa a América Latina, en Chile se reflejó en la conformación de los tres museos: el Museo Nacional de Historia Natural (1830), el Museo Nacional de Bellas Artes (1910) y el Museo Histórico Nacional (1911), ubicados en la ciudad de Santiago.

No obstante, las resoluciones obtenidas en la asamblea general de Grenoble, Francia, titulada *The museum in the service of man, today and tomorrow*, y en la mesa redonda de Santiago, Chile, convocada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), marcan hitos relevantes que reflexionan y mantienen una posición crítica sobre el rol y la importancia social de los museos. En la asamblea se declararon públicamente, por primera vez, como “cuestionables” las funciones del museo y su concepto, a raíz de esto se desarrolló y planteó la idea de “museo integral” para proponer nuevas experiencias en torno a la museología (De Carli, 2004).

En lo que va del siglo XXI en Latinoamérica, artistas, teóricos y académicos proponen nuevos conceptos aplicados a la museología y a la escena actual. Por ejemplo, términos como el de *museotopía* (Buntinx, 2007) y el de *museos performativos* (Pinochet, 2016) cuestionan el concepto de museo clásico que sigue vigente, e incorporan nuevas teorías que expanden y trascienden el concepto de museo.

En el contexto chileno, la aparición del Museo Barrial Plaza Arica, en la región de Tarapacá, ciudad de Iquique, irrumpe los modelos de museos regionales existentes, dinamiza el espectro cultural local. Este museo es una iniciativa que se origina con la nueva museología, se asocia a los conceptos de museotopía y performatividad desde su ámbito museográfico y de instalación en el espacio público. Museo Barrial representa una propuesta museográfica para la puesta en valor del patrimonio intangible de una comunidad en el espacio público.

A partir de la experiencia lograda, se confirma que aún perdura el prestigio que tiene el concepto de *museo*, por el solo hecho de etiquetar a un espacio de exhibición con esta palabra, asegura un impacto e incidencia específicos en la escena local. Cuando se habla de cualquier museo hay expectación, resultado de su historia y de su hegemonía cultural. Esas son las características que lo definen, o bien las rupturas o afinidades con los conceptos que analizaremos a continuación.

Museos y nuevos museos, poder y hegemonía

A finales de la década de los sesenta, Europa y Estados Unidos estuvieron marcados por los movimientos juveniles que representaban una oposición hacia el capitalismo. La sociedad sucumbía al consumismo y, a su vez, "a la decadencia e inutilidad de las instituciones artísticas y en particular de los museos" (Bolaños, 2002, p. 269). Los movimientos como el *land art*, *body art* y el arte conceptual, envueltos en sus *performances* y *happening*, resultaban experiencias que no tenían cabida en los museos tradicionales (Navajas, 2013).

Años antes, en 1946, la creación del ICOM representó un hecho importante en la historia de la museología. No solo sería el organismo configurador de las políticas y perspectivas museológicas de los diferentes países, sino también sería una guía para los museos en su reestructuración durante la posguerra. En este sentido, el ICOM proponía una apertura hacia la educación y la cultura como herramientas de entendimiento entre las naciones, estas ideas fueron "consecuencias directas de la sed de fraternidad que se extendió al final de la contienda" (Bolaños, 2002, p. 211).

No obstante, los museos seguían viviendo inmersos en la misma dinámica que los forjó, anterior a la guerra. Por eso se originaron las crisis internas, las protestas y el malestar social en general. Incluso, algunos museólogos eran muy claros al manifestar que los museos necesitaban cambios sustanciales, una "revolución cultural", término acuñado por Hugues de Varine en 1969 (citado en Bolaños, 2002). O, irónicamente, de un tratamiento psiquiátrico (Cameron, 1971) en contra del dominio burgués y elitista de la sociedad.

El nacimiento de una nueva corriente en la IX Asamblea General del ICOM en el año 1971 fue considerada un hito. Una de sus resoluciones enunciaba que: "El concepto tradicional del museo que perpetúa los valores relacionados con la preservación del patrimonio cultural y natural del hombre, no como una manifestación de todo lo que es significativo en el desarrollo del hombre, sino simplemente como la posesión de objetos, es cuestionable" (ICOM, 1971, p. 2).

Para los museólogos, académicos y profesionales trabajadores de museos que participaron en la asamblea, era evidente que el museo debía tomar un rol más activo

en el ámbito educativo y cultural. La nueva museología, como se definió a esta corriente, apuntaba a que, además de las funciones principales de investigación y conservación, el museo debía entregar información y conocimiento porque su función principal es la de darle servicio a la humanidad.

La aparición de un organismo que agrupara a los museos y profesionales de los museos en Chile surgió en el año 1965, con la conformación del Comité Nacional de Museos afiliado al ICOM. Con una institucionalidad ya conformada durante el gobierno de la Unidad Popular, en medio de reformas sociales, la democratización de la educación y la cultura, se realizó, en 1972, una mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo, convocada por la UNESCO y el Gobierno de Chile a través de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM).

La Mesa de Santiago, como se le recuerda a este evento realizado hace 40 años, tenía por objetivo responder a la siguiente interrogante: “el museo, como institución docente de difusión del pensamiento científico y de la cultura, ¿es capaz de responder al desafío que presentan ciertos aspectos del desarrollo social y económico de la América Latina actual?” (Instituto Brasileiro de Museos, 2012, p. 39).

Los diálogos en el encuentro entre los museólogos y profesionales de otras disciplinas coincidieron en que era necesario acuñar un nuevo concepto, el de “museo integral”, que relacionaba al museo con la comunidad y su contexto social. De esta manera, el museo se entiende como una institución al servicio de la sociedad y de su desarrollo (Balerdi, 2002). También se propuso una actualización de la museografía que mejorara la comunicación con el espectador.

En la década de los setenta existía una inquietud respecto a la forma en que el museo exhibía su colección y cómo se comunicaba con la comunidad. ¿Qué propuestas materiales usaba? ¿Qué diseño y gráfica empleaba? ¿Cómo se apropiaba del espacio al interior del museo? Además, la educación permanente se planteaba como una problemática relevante de América Latina, la cual el museo debía atender por su condición de institución al servicio de la sociedad. Una de las medidas clave para el desarrollo de los museos en los próximos años fue “la incorporación en los museos (que no lo poseyeran) de un servicio educativo, para cumplir su función didáctica, proveyéndole instalaciones adecuadas y recursos para su acción dentro y fuera del museo” (Instituto Brasileiro de Museos, 2012, p. 238).

Estas y otras resoluciones adoptadas en la Mesa de Santiago significaron, para la época, referentes internacionales con los que el movimiento de la nueva museología se fortalecía aún más. Sin embargo, en Chile, las resoluciones no lograron

implementarse de manera inmediata debido a la desarticulación de muchos museos, a partir del golpe de estado de 1973 y la posterior dictadura en el país.

En 1984 se celebró, en Quebec, el primer Taller Internacional de Ecomuseos y Nueva Museología, donde surgió la "Declaración de Quebec" que reafirmaba el carácter social del museo (museo integral) para aplicar sus funciones y objetivos tradicionales. El resultado de este encuentro fue la conformación, al año siguiente, en Lisboa, del Movimiento Internacional por una Nueva Museología (MINOM), dependiente del ICOM.

Esta nueva corriente museológica usa el término *nueva* solo para diferenciarse de las corrientes tradicionales que la antecedían. Lo que la nueva museología propone es una triada compuesta por patrimonio-comunidad-territorio, sobre la concepción tradicional de colección-edificio-público. Se trata de lo que Díaz Balerdi (2002), en Maure (1996), afirma: "Frente a la categorización del público como sujeto -pasivo-, se reconocía al colectivo social como protagonista -activo- de la nueva experimentación. Frente a los límites físicos del museo, se hablaba de territorio. Frente a la especialización, se optaba por la interdisciplinariedad" (Díaz Balerdi, 2002, p. 505).

Con la nueva museología, aparecieron nuevos modelos de museos; por ejemplo, los ecomuseos en países europeos y Canadá, los museos vecinales o de barrio en Estados Unidos y en Latinoamérica desarrollaron los museos comunitarios (De Carli, 2004).

La nueva museología ha estado en constante desarrollo desde que se oficializó a través del MINOM, pero siempre con su objetivo inicial: el de posicionar al museo como un organismo activo al interior de la sociedad. En el mundo contemporáneo, los desafíos o problemáticas que la nueva museología tiene que resolver son los relacionados con la visibilización e inclusión de los pueblos originarios, las comunidades campesinas, comunidades urbanas populares, negros, mujeres, niños y niñas, comunidades LGBTTT, migrantes, inmigrantes, refugiados, y el resto de la población que no está incluida en el modelo hegemónico (MINOM, 2017). Además, este movimiento da cabida a nuevos conceptos como el de sociomuseología (Dos Santos, 1993), que se difunden y actualizan en una publicación del mismo nombre, hasta ahora.

Como ejemplos de las prácticas museológicas contemporáneas que presenciamos actualmente en los modelos latinoamericanos, están las siguientes: La ampliación de la noción de patrimonio que resignifica el "objeto museológico", la idea de participación de la comunidad en la definición y gestión de las prácticas museológicas, la museología como factor de desarrollo, los asuntos de

interdisciplinariedad, la utilización de las nuevas tecnologías de la información y la museografía como medio autónomo de comunicación (Moutinho, 1993, p. 8).

En Perú se propuso la plataforma museal para “encarar la hostilidad política que deparaba la dictadura” (Pinochet, 2016, p.79). En este sentido, a finales del siglo XX apareció el concepto de las museotopías, planteado por Gustavo Buntinx, historiador, crítico de arte y curador argentino residente en Perú. Estas nuevas ideas son las que dinamizaron aún más las bases de la nueva museología.

Las museotopías de Buntinx (2007) surgieron con el proyecto “Micromuseo (al fondo hay sitio)”, se creó en 1980 para evidenciar la carencia de un museo de arte contemporáneo en la capital de Perú. Buntinx señala al respecto que “implícito en esa falta se encuentra un vacío social y político más amplio: la institucionalidad aquí faltante es precisamente aquélla más relacionada con la afirmación de identidades propias y actuales, surgidas del intercurso entre élites económicas y culturales” (Buntinx, 2007, p. 4).

Por tanto, la crítica va dirigida al poder hegemónico, representada aún por los museos de fines de siglo XX y a la que los artistas visuales, curadores y críticos de arte –en este contexto específico– no tenían acceso. El micromuseo visibiliza, a través de una plataforma digital, las experiencias alternativas de musealidad en Latinoamérica, ya sea con énfasis en el espacio institucionalizado representado por el edificio y su acceso limitado, o con el enfoque y temáticas expositivas presentadas alejadas del contexto político social de ese entonces, y que artistas y curadores deseaban dar a conocer mediante su disciplina.

Aquí sobreviene la apropiación de la palabra museo, de la institución-museo heredada de la modernidad europea (Pinochet, 2016) y su reinterpretación desde sus contextos locales. Carla Pinochet habla de un museo performativo que: “supone la apertura del desfase y el desplazamiento constante; la co-construcción permanente como paradigma. El museo, entonces, no es ya una entidad externa, al servicio de la sociedad y que refleja lo que sucede en ella, sino un agente activo de su transformación” (Pinochet, 2016, p. 80). Entendemos que los museos son parte de las problemáticas y transformaciones sociales y dialogan con la comunidad.

Una de las experiencias específicas que forman parte de micromuseo es el Museo Salinas de México (1996), el cual habla de la apropiación local mencionada, su éxito se debe al poder semántico de la palabra museo. Con respecto a este poder, Foucault nos recuerda que “el lenguaje es, de un cabo a otro, discurso, gracias a este poder singular de una palabra que hace pasar el sistema de signos hacia el ser de lo que se significa” (Foucault, 1968, p. 100).

El autor-director del Museo Salinas relata lo siguiente:

Coloqué mi colección de objetos callejeros sobre Salinas en el baño de mi casa, puse un letrero en la puerta y me mandé hacer una tarjeta de presentación con la leyenda: "Vicente Razo, director Museo Salinas". Fue todo cuanto hizo falta para fundar un espacio autónomo. Entonces descubrí que la respuesta a la palabra *museo* es muy parecida a aquella de los famosos perros de Pavlov: provoca en la bestia artística una réplica condicionada, constante y fluida; una secreción intelectual usada y abusada –a manera de encantamiento– que levanta un pedestal invisible a lo que muestra gracias al artificio y poder de la palabra *museo*. (<https://www.micromuseo.org.pe/lecturas/vrazo.html>).

Era un llamado del poder, porque las experiencias alternativas de musealidad proyectan una representación dirigida por la idea de sus precedentes históricos que solo al presenciarlo se confirma o no su representación. Mágicamente cualquier escenario se engrandece con la etiqueta de museo. Tampoco se trata de un uso inadecuado, más bien es la resemantización que sufre la palabra.

La potestad del museo a la que hacemos mención recuerda a la discusión sobre aquello que se hace "en nombre del arte". Esta condición ha sido objeto de crisis y dilemas a lo largo de la historia del arte, al menos desde que apareció la mítica *Fuente* (1917) de Marcel Duchamp.

El análisis que el filósofo Rodrigo Zúñiga realiza en su libro *Estéticas de la demarcación* aporta conclusiones interesantes. El texto analiza la *Familia obrera* (1968), una obra del argentino Oscar Bony, donde sobre una tarima, o plinto, una familia de "carne y hueso" (padre, madre e hijo) se exhiben como objetos artísticos. Zúñiga reflexiona lo siguiente: "Se comprenderá la resonancia que tiene la observación de que 'cualquier cosa' puede ser exhibida en nombre del arte: hacemos frente a un escenario muy interesante para pensar una estética del extremo, de la expugnación, de la 'experiencia límite' del arte" (Zúñiga, 2012, p. 8).

Lo que aquí se evidencia es la soberanía del artista, el poder que ejerce y que solo él puede designar como obra de arte a "cualquier cosa". Se pone en jaque su condición: ¿es creador de ideas, de una puesta en escena o de objetos? ¿Dónde reside su obra de arte? Estas preguntas entran en juego en esta disyuntiva.

Ambas palabras, *museo* y *arte* persiguen en su discurso ideas consensuadas colectivamente sobre lo que es cada uno. Entonces, ¿qué representamos en nuestro pensamiento cuando nos enfrentamos a situaciones y experiencias que conjugan obra de arte o museo? La palabra como discurso, que mencionaba Foucault, nos recuerda esta idea preconcebida frente a las cosas. Foucault parafrasea a Hobbes, señala que el lenguaje "está hecho de un sistema de notas que los individuos han elegido de antemano por sí mismos: por medio de estas marcas pueden recordar las representaciones, ligarlas, disociarlas y trabajar con ellas. Son las notas que una convención o una violencia han impuesto a la colectividad" (Foucault, 1968, p. 87).

Por el lado del arte, "la excepción, en el estatuto exhibitivo y en las declinaciones del objeto, invoca el nombre del arte a fin de generar experiencias complejas y nuevas formas de pensar la objetualidad, el cuerpo, la mercancía y el arte mismo" (Zúñiga, 2012, p. 62). Así como el nombre del arte tiene un fin, también lo tiene el museo; en el nombre de la institución museal para repensarlo y experienciarlo en nuevos espacios, estructuras y materialidades.

Barrios populares y patrimonio cultural

El barrio Plaza Arica de la ciudad de Iquique, en el norte de Chile, es uno de los más tradicionales de esta ciudad. Los barrios, en especial las zonas más antiguas, son reconocidos colectivamente por ser portadores de una memoria y tradición particular. No cualquier sector de una ciudad tiene la fortuna de recibir este nombre. Dice el sociólogo Bernardo Guerrero:

Así como la gente se ubica por los nombres, o las ciudades de donde provienen, en Iquique la gente se ubica por los barrios. [...] La misma expresión de barrios, parece que tienden más a identificar a los grupos sociales más antiguos y de corte popular. En el barrio popular se expresa un estilo de vida tradicional, donde confluyen... el zapatero, el carnicero y el almacenero y el club, aquel maravilloso invento de la comunidad (Guerrero, 1990, p. 62).

La construcción del barrio Plaza Arica, hasta el estado actual como la conocemos hoy, ha sido una transformación y construcción colectiva a lo largo del tiempo desde fines del siglo XIX. Sin duda, uno de los hitos más destacados fue la inauguración de la capilla en el año 1933.

Según Luis Barreda, esta iglesia nació gracias a la devoción de un grupo de plazariqueños deseosos de contar con su propia iglesia. Al empezar la década de los treinta la capilla empieza a tomar forma. Apoyados por el entonces Obispo de la Diócesis Monseñor Carlos Labbé y por el padre Antonio Martínez, el antiguo corralón fue llenándose de ventanas y de luz [...]. La iglesia se inauguró oficialmente el 12 de octubre de 1933 (Guerrero, 1996, pp. 141-142).

La inauguración de la capilla fue el inicio de una de las prácticas culturales más representativas del barrio: la celebración de la Tirana Chica en el barrio, una semana después de la fiesta en devoción a la Virgen del Carmen en el pueblo de La Tirana, cada 16 de julio.

La presencia de la religiosidad popular y el deporte, con la aparición de clubes como el Club Deportivo La Cruz, son rasgos distintivos de los barrios populares y de la región de Tarapacá. La religiosidad popular y el deporte son patrimonio intangible

de esta comunidad barrial. De acuerdo con la definición de la UNESCO (2003) sobre el patrimonio intangible, son parte de esta distinción las tradiciones y expresiones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales y actos festivos, los conocimientos y los usos relacionados con la naturaleza y el universo, y las técnicas artesanales tradicionales. A estas prácticas sociales se les atribuyen valores cuando se transmiten, y luego se resignifican, de una época a otra, o de una generación a las siguientes (Dibam, 2005).

Desde los años noventa el barrio enfrenta una reconstrucción post-dictadura (1973-1990), en la cual algunas dinámicas habían dejado de existir (archivo Museo Barrial Plaza Arica, 2016). No obstante, frente a los cambios sociales, económicos y políticos, las dinámicas barriales sufrieron sus propios procesos. Al respecto, Lacarrieu explica: “[...] esas divergencias o desvíos respecto de las expresiones del pasado son las transformaciones propias de la cultura, sin las cuales la manifestación relevada habría “muerto” o perdido vigencia para la comunidad que la recrea permanentemente” (Lacarrieu, 2008, p. 15).

Según lo expuesto por Lacarrieu, el patrimonio cultural es dinámico, se recrea y se transforma continuamente. Por ejemplo, muchas de las dinámicas barriales de antes de 1973 ya no se realizan, como el carnaval y la challa durante la época estival. Sin embargo, en esa ausencia actual hay un trabajo de memoria colectiva de los habitantes del barrio que se vuelve tangible en el museo.

El patrimonio cultural, en palabras de Fonte (1998), corresponde a la “herencia a través de la cual cobra sentido la memoria colectiva de un pueblo y a la que este acude cuando desea mantenerse más allá del tiempo” (Fonte, 1998, p.99).

La memoria colectiva (Halbwachs, 2004) también es una forma de identidad que se da por medio de experiencias compartidas y aprendidas, dentro de un contexto social específico, nuestro contexto es el barrio popular, el que afirma Guerrero (2002) era el que otorgaba identidad y sentido de pertenencia.

Huyssen (2007) habla de la cultura de la memoria en el mundo contemporáneo y la relación del museo como portador de la memoria. El museo barrial deviene en una materialización de la memoria (Le Goff, 1991), además de la nostalgia, entendida también como una forma de la memoria (Huyssen, 2007). Esto es lo que transforma a las historias que expone el museo barrial y lo que dialoga con las nuevas generaciones del barrio. Por tanto, reconocemos una materialización de la memoria y la intangibilidad del patrimonio cultural plasmado en el museo.

Una mirada hacia la museología nacional y regional

En la región de Tarapacá, la escena museal inicia con la fundación del Museo Regional de Iquique en 1960, al alero de la Universidad del Norte le siguen el Museo Militar, creado en 1969 y el Museo Naval, en 1983.

Según el catastro de espacios culturales en el portal <https://www.tarapacaenelmundo.com/espacios-culturales.html> (2019), se identifican quince museos, entre ellos el Museo Regional de Iquique, Museo del Deporte, Museo Militar, Museo del Boxeo, Museo Naval, Museo Corbeta Esmeralda, Museo Palacio Astoreca, Museo de la Vivencia Religiosa del Norte Grande, Museo de Pica, Museo de la Sal de Río Seco, Museo de Pozo Almonte y los dependientes de la Universidad Arturo Prat: el Museo Mineralógico y el Museo del Mar Jorge Tomicic. Además, hay que sumar los museos de sitio Salitrera Humberstone, Santa Laura y los Geoglifos de Pintados.

El universo regional de museos mantiene las características expuestas en el concepto de museos del ICOM actualizado por la 22ª Asamblea General en Viena (Austria), el 24 de agosto de 2007: "Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su ambiente con fines de estudio, educación y recreo" (<http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>).

Todos los museos repiten el modelo del museo tradicional. La mayoría está inscrito en la oficialidad que representa el registro de museos de Chile, dependiente del Servicio Nacional de Patrimonio Cultural que, de acuerdo con sus particulares, incluye a todas "aquellas instituciones que poseen y exhiben al público bienes patrimoniales, sin distinción de escala, dependencia administrativa o características" (<http://www.registromuseoschile.cl/663/w3-propertyvalue-76183.html>). Replica a los que poseen una colección y que se dedican fundamentalmente a la investigación y a la conservación.

En Chile, una de las acciones propuestas por la nueva museología fue la de implementar un área educativa al interior de los museos, empezó en la década posterior en la que se llevó a cabo la Mesa de Santiago, hoy es un área ya consolidada. Según Hernán Errazuriz (1994) en 1990 el Museo Artequín, el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo Histórico Nacional ya contaban con áreas educativas fijas.

De acuerdo con el informe preliminar del Registro de Museos de Chile, de un total de 208 museos inscritos hasta 2017, 101 tienen áreas de educación y mediación. Se infiere que la educación y la mediación cultural son consideradas una labor prioritaria y la base con la que todo museo debería funcionar, esto si se respeta el concepto de museo como institución, y desde las experiencias alternativas de

musealidad, es decir, la apertura al diálogo que aporta la educación y la mediación cultural.

Un museo en el corazón de un barrio

Con una base histórica y social como la del barrio Plaza Arica se plantea la idea, con apoyo de la gestión cultural, de generar proyectos culturales que favorezcan la resolución de problemáticas sociales. Según las políticas nacionales de cultura, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes trabaja "para producir cambios asociados principalmente al bienestar de las personas, a fomentar la creación, la expresión y el acceso artístico y cultural; en suma, a mejorar su calidad de vida" (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2011, p. 13). Desde el contexto de la gestión cultural, el gobierno regional de Tarapacá tiene tres aspectos por trabajar: la promoción de las artes, la participación de la ciudadanía en las artes y el patrimonio cultural.

En este sentido, los profesionales del proyecto conocido como Tarapacá en el Mundo (www.tarapacaenelmundo.com), financiado con fondos regionales, con enfoque en el patrimonio intangible, trabajaron en el ámbito de la gestión barrial de patrimonios culturales durante 2016 en los tres aspectos que propuso el gobierno de Tarapacá.

Las problemáticas sociales que se diagnosticaron en el barrio, relacionadas a la delincuencia y a las drogas desde la década de los ochenta (Guerrero, 1998), condicionaron la ocupación del espacio público (plaza). Las personas que frecuentaban la plaza lo hacían para buscar espacios de sana convivencia, de recreación y de disfrute. Así, las actividades culturales permanentes realizadas por Tarapacá en el Mundo favorecieron la reapropiación del espacio público barrial para el disfrute de las artes y la cultura, con actividades intergeneracionales que promovieron la participación de todos, sin ninguna condición.

Este primer acercamiento coadyuvó al establecimiento de la confianza para gestionar iniciativas de mayor envergadura y perdurabilidad, con la participación de vecinos, junto a las distintas organizaciones barriales involucradas.

La necesidad de acciones que intervinieran de manera permanente derivó en la idea de un museo, que al principio no estaba consolidado, solo los modelos tradicionales que había en la escena regional. Sin embargo, sí era muy clara la apropiación de la palabra museo para implementar una propuesta distinta, que tuviera un enfoque didáctico y estuviera emplazado en el espacio público. De esta

manera se postuló el proyecto titulado Museo Barrial Plaza Arica³, que finalmente obtuvo los fondos concursables del gobierno regional de Tarapacá a través del 6% FNDR asignado a cultura.

La iniciativa fue liderada por los profesionales de Tarapacá en el Mundo, Soledad Galdames (gestora cultural y etnohistoriadora), Diego Zarriecqueta (antropólogo social), Constanza Cáceres (historiadora del arte y diplomada en museología) y María Francisca Basaure, (antropóloga social), quienes participaron durante los primeros meses de ejecución del proyecto. Cabe señalar que el proyecto se concretó después de ocho meses de trabajo y se inauguró en abril de 2017 con una amplia participación de vecinos del barrio y de la ciudad, junto con autoridades regionales.

La primera etapa del Museo Barrial Plaza Arica consistió en una investigación participativa para recopilar la información del guion museológico. En primer lugar, se realizaron cuatro talleres de gestión de patrimonio comunitario, con el objetivo de detectar, clasificar y seleccionar los patrimonios intangibles reconocidos por los vecinos del barrio Plaza Arica. Una de las actividades más representativas del proceso fue la denominada "Caminata patrimonial", donde los vecinos recorrieron las calles del barrio para apelar a la memoria individual y colectiva, y para compartir sus recuerdos, vivencias e hitos del barrio. En segundo lugar, se aplicaron entrevistas semiformales a cinco vecinos del barrio para indagar sobre distintos aspectos de la información recopilada.

En esta primera etapa participaron de manera constante alrededor de diez personas, adultos y adultos mayores, en especial representantes de la junta de vecinos, del Club de Adulto Mayor "Juan Calderón" y de las familias más antiguas del sector. Estas últimas ostentan una identidad "plazariqueña", como popularmente se le designa a quien nació y fue criado en este lugar. Además, esta denominación se contrapone social y culturalmente a los migrantes latinoamericanos, en específico, a los peruanos, a los bolivianos y a los venezolanos, entre otros, que han sido residentes en el barrio; lo cual con frecuencia provoca conflictos. Si tomamos en cuenta la sustentabilidad del Museo Barrial, este es un factor en contra. A pesar de que existen organizaciones comunitarias (dirigenciales, deportivas o recreativas), hay una falta de cohesión que afecta el futuro del museo y el espacio público.

³ El proyecto Museo Barrial Plaza Arica fue postulado al Concurso 6% FNDR Cultura del Gobierno Regional de Tarapacá por Fundación Crear, biblioteca y centro de documentación, que promueve la cultura regional y su estudio, en la región de Tarapacá, Chile. El archivo fotográfico que posee fue fundamental para estructurar el guion museológico. Además, en materia de financiamiento cabe destacar los aportes sustanciales de la imprenta del barrio (Zeta Impresores, empresa de una de las familias más antiguas de Plaza Arica), la cual financió más del 50% de las gráficas e impresiones para el proyecto.

Plaza Arica y el resto de barrios y poblaciones ubicados al norte de la ciudad de Iquique son considerados vulnerables, la delincuencia y el microtráfico se han intensificado en la cotidianidad sus habitantes. Lo anterior provoca que algunos grupos delictivos ejecuten acciones malintencionadas que atentan contra los espacios públicos del barrio.

La segunda etapa estuvo dirigida a la revisión bibliográfica para comparar y complementar la información reunida; además, se realizó la recopilación fotográfica del barrio. La Fundación Crear aportó imágenes inéditas de La Tirana Chica y la capilla del barrio en sus primeros años de su archivo fotográfico, fue una colaboración muy significativa. Por otra parte, se realizaron cuatro instancias de recopilación fotográfica en terreno, con el objetivo de integrar en el proyecto a las nuevas generaciones y a una mayor diversidad de habitantes del barrio. Las interacciones coloquiales con niños, niñas, jóvenes y familias registraron la dinámica barrial y la cotidianidad actual. El carácter barrial del sector propiciaba la creación de espacios de difusión cultural, donde el soporte museal es el más conocido o, según Huyssen (2007), el predilecto de las instituciones culturales.

Debido a que los museos regionales representan el museo-institución por ser los espacios para exhibir colecciones y objetos, el proyecto Museo Barrial Plaza Arica se enfocó en destacar prácticas culturales intangibles presentes en la memoria de la comunidad, es decir, tradiciones, personajes, gastronomía, juegos, deportes, religiosidad popular; en resumen, todas aquellas prácticas significativas para la comunidad.

Del guion y la apuesta museográfica

Como señalamos recientemente, la metodología empleada por el proyecto Museo Barrial Plaza Arica incluyó la participación de la sociedad, cuyos resultados se sometieron a un proceso de sistematización, selección y priorización de ejes temáticos. La información aportada por los vecinos, más la consulta bibliográfica y el fondo fotográfico compilado, conformaron el guion museológico. Este se estructuró en textos informativos que describieran la naturaleza del proyecto (institucional), que relataran la experiencia (metodológico) y que dieran a conocer la historia del barrio (reseña histórica); además, incluyó placas conmemorativas ilustradas de personajes de la vida cotidiana e información presentada mediante preguntas del tipo *¿sabías qué...?*

Las estructuras museográficas que integran estos relatos son dos módulos informativos para los tres textos iniciales. Asimismo, 25 placas de madera para los

personajes de la vida cotidiana, la cuales fueron instaladas en el perímetro de la plaza y dos módulos de juego con cuadros giratorios para los *¿sabías qué...?*

Imagen 1. Ilustración de una de las placas conmemorativas.



Fuente: Museo Barrial Plaza Arica.

La propuesta museográfica la completan dos módulos de juegos que consisten en cubos giratorios, cada una de sus caras representan la vida cotidiana; destacan las fotografías de sus calles, de los niños, de sus juegos y de sus dinámicas vecinales.

Por último, banderines de colores que rodean el centro de la plaza y el kiosco muestran diversas fotografías del barrio que recuerdan la decoración festiva presente en cada una de las actividades colectivas y populares, como la Tirana Chica.

La materialidad de la intervención museográfica y su ubicación al aire libre es un factor que incide en la sustentabilidad del museo. Si bien el proyecto se plantea como una intervención permanente, es difícil contrarrestar los daños producidos por el clima y el paso natural del tiempo. En este sentido, es fundamental el cuidado de la comunidad y la gestión de la junta de vecinos para su conservación.

Museo Barrial: museotópico y performativo

Una de las características fundamentales del Museo Barrial Plaza Arica es que, a diferencia de la mayoría de este tipo de espacios, no posee ni exhibe objetos. La importancia de su implementación es constituir con una apuesta museográfica para

el patrimonio intangible. Asimismo, su guion muestra relatos y expresiones patrimoniales de una comunidad a través de distintas estructuras didácticas que se conjugan y se relacionan entre sí.

“La didáctica del museo es el objeto” dice Joan Santacana en el V Congreso de Educación, Museos y Patrimonio, realizado en Santiago de Chile en 2011, aunque se refería a los museos tradicionales que guardan colecciones. No obstante, Balerdi señala que “deberíamos aceptar que cualquier objeto material o inmaterial, o cualquier lugar, tradición, historia, leyenda o manipulación, pueda convertirse en un referente emblemático o, a la postre, en objeto patrimonial, en objeto museal” (Balerdi, 2002, p. 504).

El Museo Barrial Plaza Arica coincide con la nueva museología, redefine el objeto museológico (Moutinho, 1993) al “musealizar” el patrimonio intangible. De hecho, ante el Registro de Museos de Chile será el primer museo con estas características, de acuerdo con la clasificación que aparece en su portal de internet.

Santacana (2014), museólogo español, asegura la didáctica del objeto y de la imagen a través del juego, como una herramienta que concluye en experiencias y aprendizajes principalmente en niños, niñas y jóvenes. Ahora bien, el enfoque educativo, didáctico y dialogante en el Museo Barrial Plaza Arica se presenta principalmente a través de las estructuras móviles emplazadas en el espacio público.

Durante 2017, en una visita al Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en Santiago me encontré con una exposición donde se explicitaba claramente a través de un cartel que se podía tocar todo lo que allí estuviese en exposición. “Sí tocar. Sienta la libertad de divertirse y jugar, provocando la experiencia en el lugar con la demás gente” enunciaba el cartel dando la autorización oficial dentro del espacio institucionalizado.

A diferencia de los museos regionales, cuya dependencia y gestión administrativa le corresponden al municipio, a la universidad o a las fuerzas armadas, por mencionar algunos ejemplos, Museo Barrial Plaza Arica no necesita de las instituciones, no está sujeto a una gestión reglamentada, más que la de la comunidad que dialoga diariamente con el museo.

No obstante, si pensamos, por ejemplo, en la responsabilidad de actualización material o informativa del museo, la gestión recae en la junta de vecinos del barrio, esta organización resguarda la copia del guion museológico y el archivo informativo y fotográfico generado por el proyecto, cuya entrega se realizó formalmente en el acto inaugural del museo.

Por otra parte, su ubicación en el espacio público (en el centro de la plaza del barrio) lo exime de estar sujeto a un horario de apertura determinado, a un costo de

ingreso específico, entre otros. La experiencia de recorrer el museo barrial, se observa como la descripción anterior en el MAC. No existe un recorrido condicionado, el espacio abierto permite en la cotidianeidad diálogos intergeneracionales. Niños, niñas, jóvenes mujeres y hombres, sean vecinos o vecinas del barrio, o transeúntes frecuentes del sector, han dialogado e interactuado con una parte del museo. Los módulos giratorios que presentan datos curiosos con preguntas del tipo *¿sabías qué?* o las placas ilustradas que conmemoran a algún personaje del barrio son parte de su recorrido.

Es difícil encontrar museos que destaquen las prácticas culturales intangibles de una comunidad, en el plano regional no existen y en el plano nacional desconocemos referencias. La respuesta al porqué resulta anómalo este tipo de museo es que el patrimonio material fue el primero en ser legitimado, o como lo describe Lacarrieu desde la vereda contraria, que “el patrimonio inmaterial comporta, [...] una sumatoria de problemas en buena medida asociados a la transferencia de criterios legitimados en torno de lo tangible, lo construido, lo arquitectónico, lo estético y lo histórico” (Lacarrieu, 2008, p. 2).

Por cierto, ha habido valorizaciones importantes desde los años 90 por parte de la UNESCO y, posteriormente, con la promulgación de la convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en el año 2003. El concepto de patrimonio desde sus inicios ha estado marcado por una materialidad excluyente, de acceso cerrado y propio solo para un grupo determinado de la sociedad. Una condición también asociada a los museos. Por esta razón, hablar de la existencia de museos con enfoque patrimonial intangible o que presenten propuestas de exhibición para este tipo de patrimonio no es común.

Claire Bishop, en su ensayo *Museología radical. O ¿qué es contemporáneo en los museos de arte contemporáneo?* relata dos tipos de museos que han tomado forma. Uno de ellos lo define como “más experimental, menos arquitectónico y que ofrece un compromiso político con nuestro momento histórico” (Bishop, 2013, p. 6)

Lo “menos arquitectónico” es totalmente afín con museo barrial, esta es una de las características que mejor lo definen y lo contrarrestan con la escena regional de museos. El marco institucional al que responden está avalado por la arquitectura (edificio) que los soporta.

El guion museológico basado, como ya hemos señalado, en el patrimonio intangible, es la propuesta que irrumpe en la escena, como lo hacen las apuestas performativas de los casos presentados por Pinochet (2016) en su libro *Derivas críticas del museo en América Latina*.

Esa relación constitutiva que caracteriza el vínculo entre cultura y política resulta insoslayable ante estos museos performativos, no solo porque su mera inscripción en el territorio local implica un acto de enunciación pública que desafía ciertas convenciones, sino también porque todos estos proyectos renuncian a la vocación estética exclusiva de las artes para contaminar otros espacios. Se hace Política, con mayúscula, porque el museo desborda las funciones restringidas del campo cultural para convertirse en un agente activo en la construcción de la sociedad. Se hace Política, también, porque el museo abandona su relato inconsútil para pensarse como un terreno atravesado por miradas múltiples y divergentes, como la propia sociedad en la que se inserta (Pinochet, 2016, p. 46).

Las propuestas de puesta en valor del patrimonio intangible implican el uso de herramientas visuales. La fotografía y los registros audiovisuales son los medios más utilizados, aunque depende del objetivo de cada proyecto cultural. "Lo intangible es, por definición, inaprensible; no podemos conservar al portador, sólo nos es dado registrar su testimonio con medios técnicos, es decir, grabarlos con la ayuda de aparatos y conservarlos al servicio de la memoria" (Fernández, 2008, p. 258).

El discurso (patrimonio intangible) que se pone en valor y que, en este caso, se exhibe, es el de registrar testimonios de historias, personajes y prácticas culturales específicas a través de distintos métodos. Sea cual sea la estrategia museográfica y museológica, este discurso reemplaza al objeto museológico o se transmuta en él y el que se representa para nuestro caso, conjugados con texto a través de imágenes o fotografías representativas.

Finalmente, el lugar común de todas las nuevas experiencias museales es dotar a las comunidades, organizaciones sociales u otros grupos, del poder necesario para construir colectivamente un museo que relate sus propias historias. El museo se traslada a otros territorios y se recrea, así como el patrimonio cultural.

Conclusiones

El Museo Barrial Plaza Arica marca un precedente regional en ámbitos de gestión cultural e iniciativas museales ante una escena marcada por espacios institucionalizados que se rigen bajo el concepto tradicional de museo. Si bien, la nueva museología hizo lo suyo, y la apertura educativa de los museos ya es algo totalmente visible, aún hay más trabajo por realizar y continuar gestionando para que los sectores populares se apropien de estas iniciativas y que los museos no sean ajenos o de acceso limitado para ellos.

Por una parte, es clara la línea argumentativa de las museotopías planteadas por Buntinx y de los museos performativos planteados por Pinochet, con los cuales el

Museo Barrial Plaza Arica coincide. La propuesta museográfica que innova la escena regional y la puesta en valor mediante el modelo expositivo del patrimonio intangible de una comunidad son los dos grandes ejes que hacen que Museo Barrial amplíe y dé seguimiento a las nuevas corrientes de la museología. O, de acuerdo con Bishop, cuestionar lo arquitectónico de los museos y apuntar a una vereda experimental.

Creemos que este museo barrial marca un precedente para que otros barrios y organizaciones sociales se apropien del museo no como institución, sino como soporte para la puesta en valor de sus prácticas patrimoniales más significativas. Por otra parte, la hegemonía cultural que aún existe es de difícil desestructuración; sin embargo, el uso y apropiación de la palabra nos sirve para manifestar nuevos discursos y apuestas museográficas.

El valor del Museo Barrial Plaza Arica es que se mantiene activo con el paso del tiempo, con cada nuevo o antiguo visitante que dedica unos minutos para jugar, observar y leer. Finalmente, espacios culturales como este dan cuenta de esas relaciones barriales que perduran en las nuevas generaciones de hoy, donde unos y otros se reconocen, se asemejan y comparten historias trascendentes.

Referencias

- Althusser, L. (1970) *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Bishop, C. (2013) *Radical Museology or, What's "contemporary" in Museums of Contemporary Art?* Londres, Inglaterra: Ediciones Koenig Books
- Bolaños, M. (2002). *La memoria del mundo. 100 años de museología 1900-2000*. Asturias, España: Ediciones Trea.
- Buntix, G. (2007). Micromuseo. Recuperado el 12 de noviembre de 2017, de Micromuseo. Recuperado de: <https://micromuseo.org.pe/rutas/vacio-museal-2/sinopsis.html>
- Cameron, D. F. (1971). The Museum: a Temple or the Forum. Curator, *The Museum Journal*, 14(1), pp. 11-24. Recuperado el 8 de abril de 2018: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x>
- Consejo Internacional de Museos (1971). (ICOM). Icom's 10 Th General Assembly. Recuperado el 18 de mayo de 2019: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOMs-Resolutions_1971_Eng.pdf

- Consejo Internacional de Museos. (2010-2012). ICOM. Recuperado el 11 de noviembre de 2017, de ICOM: <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2011). Guía introducción a la gestión e infraestructura de un centro cultural comunal. Valparaíso, Chile (2 ed.). Valparaíso, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Recuperado el 12 de noviembre de 2017, de <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2013/04/guia-para-la-gestion-de-proyectos-culturales.pdf>
- De Carli, G. (2004). Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos. *Revista Abra*, 24(33), pp. 55-75.
- Díaz Balerdi, I. (2002). ¿Qué fue de la nueva museología? El caso de Quebec. *Artigrama*, (17), pp. 493-516. Recuperado de: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/17/3varia/13.pdf>
- Dibam (2005). Memoria, cultura y creación. Lineamientos políticos. Santiago, Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Recuperado el 8 de abril de 2018: http://www.dibam.cl/614/articles-5349_recurso_01.pdf
- Do Santos, F. (1993) Presentación Cuadernos de Museología. Recuperado el 18 de mayo de 2019: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/18>
- Errázuriz, H. (1994) *Historia de un área marginal: la enseñanza artística en Chile 1797-1993*. Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Fernández, M. (2008). Musealizar lo intangible. El patrimonio inmaterial en el museo. *Museo*, 13, pp. 258-264. Recuperado el 10 de diciembre de 2017, de http://www.apme.es/html/revista_13.htm
- Fonte, R. (1998) Dinámica y construcción social del patrimonio. *Antropológicas*, edición especial, pp. 99-103. Recuperado el 7 de abril de 2018: <http://revistas.rcaap.pt/antropologicas/article/viewFile/1069/858>
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Guerrero, B. (1990). *Del chumbeque a la Zofri*. Iquique, Chile: El Jote Errante.

- Guerrero, B. (1996). *Del chumbeque a la Zofri (Vol. II)*. Iquique, Chile: El Jote Errante.
- Guerrero, B. (1998). *Hasta que el cuerpo aguante*. Iquique, Chile: Ediciones Campvs.
- Guerrero, B. (2002) Barrios populares y bailes religiosos de Iquique. *Cuaderno de Investigación Social*, 37. Iquique, Chile: Centro de Investigación de la realidad del Norte CREAR.
- Halbwachs, M. (1950) *La memoria colectiva*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Huyssen, A. (2001) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Instituto Brasileiro de Museos. (2012). Mesa Redonda de Santiago de Chile 1972. Brasilia.
- Lacarrieu, M. (2008). ¿Es necesario gestionar el patrimonio inmaterial? Notas y reflexiones para repensar las estrategias políticas de gestión. *Boletín Gestión Cultural* (17), pp. 1-26. Recuperado el 21 de octubre de 2017, de <http://www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc17-MLacarrieu.pdf>
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria: El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Movimiento Internacional para una Nueva Museología. (s.f.). MINOM. Recuperado el 26 de octubre de 2017, de MINOM: <http://www.minom-icom.net/about-us>
- Movimiento Internacional para una Nueva Museología (2017) Declaración de Córdoba. La museología que no sirve para la vida, no sirve para nada. Recuperado el 7 de abril de 2017: http://www.minom-icom.net/files/minom_2017_-_declaracion_de_cordoba_-_esp-port-fr-ing_0.pdf
- Moutinho, M. (1993). Sobre el concepto de Museología social. *Cuadernos de sociomuseología*, 1(1). Recuperado el 31 de marzo de 2018: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467>

- Navajas, O. (2013). *Una nueva museología, deconstruyendo el museo*. Recuperado el 31 de marzo de 2018: <https://nuevamuseologia.net/una-nueva-museologia-deconstruyendo-el-museo/>
- Neves, F. (1993). Museología social y sociomuseología. *Cuadernos de sociomuseología*, 1(1). Recuperado el 31 de marzo de 2018: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/18>
- Pinochet, C. (2016). *Derivas críticas del museo en América Latina*. México: Siglo XXI Editores.
- Razo, V. (2002). Museo Salinas Official Guide. Los Ángeles: Smart Art Press. Recuperado el 12 de noviembre de 2017, de <https://www.micromuseo.org.pe/lecturas/vrazo.html>
- Santacana, J. (2014). *La Museografía que se puede construir desde la didáctica*. Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Subdirección Nacional de Museos (2017) Informe preliminar sobre la situación de museos en Chile. Recuperado el 7 de abril de 2018: http://www.museoschile.cl/663/articles-84556_archivo_01.pdf
- UNESCO (2003) Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Recuperado el 31 de marzo de 2018: <http://unesdoc.unesco.org/images//0013/001325/132540s.pdf>
- Zúñiga, R. (2012). *Estéticas de la demarcación*. Chile: Universidad de Chile.