



Universidad de Chile

Museo Postal de Barrio

Diseño experimental de museo comunitario a través del dibujo
como medio relacional de colección.

Tesis para optar al Título Profesional de Diseñadora Gráfica

Nicole Rozas Castillo
Profesor guía: Cristián Gómez-Moya
Marzo 2017

Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
Escuela Única de Pregrado Carrera de Diseño.

Agradecimientos

A mi madre por ser el para siempre más leal y perpetuo, a Cristián Gómez-Moya por la confianza y todas las gratas jornadas durante este proceso, a mis amigos por la fraternidad y a mi familia por el afecto.

A Juan Felipe por ser el mártir y acompañante primordial de este proyecto, a mis asistentes de producción y fotógrafos ocasionales Juan Camilo, Pamela, Renzo, Cecilia y Bárbara.

A Daniel el carpintero del Persa Bulnes y al simpático vendedor de Pernos Andes por todos sus tips.

A Sebastián Riffo, Sandra Marín y María José Jaña por su tiempo y disposición.

Finalmente a todos quienes gracias a la casualidad y voluntad dieron paso a la creación de la colección de este museo: Paolo Rodríguez, Rachelle Rodríguez, Aníbal Feres, Javiera Garcés, Sebastián Ruz, Juana Figueroa, Constanza Dolmestch, Sebastián Ly, Nicole Fuenzalida, Bernardo Villanueva, Michel Jeannot, Mia Vökler, Nicolás Solsol, Mauricio Labbé, Julia Fevre, Pierre Besson, Rémy Neveu, Rafael Ferreira, Marcelo Pérez, Carmen Sanhueza, Pablo Tenam, Julio González, Enrique González, Ramiro Armas, Nicolás Cruz, Camila Díaz, Jean Claude Mileçon, Pablo Beltrán, Yoel Ortíz, Emilio Carlo, Yee Yip, Miguel O'Shee, Julieta Ruedlings, Fabiola Beltrán, Daniela Soto, Karla Vilches, Benjamín Prati, Daniela Muñoz, Marcela Borneck, Luno Troncoso, Ariela Zarago, Angelo Arcos, Lucía Norambuena, David Kornbluth, Aaron Fierro, Marta Fairlie, María Gutiérrez, José Carvajal, Ruth Reyes, María Heredia, Eliana Mardones, Pedro Fuentealba, Nelson Díaz, Ruth Vera, Rodolfo Azócar y Cristián González.

Abstract

Museo postal de barrio es un proyecto de carácter experimental que busca desde la participación directa vincular a las personas y el territorio para generar resignificaciones al concepto de patrimonio así como al espacio museal. Nace como una lectura a los postulados de la nueva museología materializados en la creación de museos comunitarios, actividad recientemente explorada en nuestro país, así como en prácticas artísticas basadas en vínculos relacionales.

Keywords:

Museo, comunidad, barrio, postal, arte relacional

Tabla de Contenidos

Página

7	1. Introducción	68	9.6. El diseñador en la exhibición
9	2. Diagrama político de ciudadanías	70	9.7. Mail Art
10	3. Planteamiento del problema	71	9.7.1. Antecedentes
11	3.1. Variables específicas	75	9.7.2. El Arte Correo en Latinoamérica
12	3.2. Variables generales	80	9.7.3. La tarjeta postal
13	4. Objetivos	86	9.8. El dibujo como medio comunicativo
	4.1. Objetivo general	94	10. Estudios de ciudadanías
	4.2. Objetivos específicos	94	10.1. Grupos de interés
13	5. Preguntas de investigación	95	10.2. Sujetos expertos
14	6. Justificación de la investigación	97	10.3. Entrevistas de exploración
17	7. Estado del arte	107	11. Estudio de tipologías
20	8. Metodología de investigación	119	12. Conclusiones preliminares
	9. Marco teórico		13. Proyección
25	9.1. Gabinetes de curiosidades	122	13.1. Experiencias previas
26	9.2. Museos en Chile	124	13.2. Conocimiento de espacios e ideas preliminares
30	9.2.1. Centro Nacional de Museología	128	13.3. Desarrollo de contenidos formales
32	9.2.2. Dibam	134	13.4. Elección del dibujo como medio de vinculación.
34	9.2.3. Distribución política y territorial	141	14. Descripción del proyecto
38	9.3. Una nueva museología	142	15. Desarrollo de códigos visuales
39	9.3.1. Rivière y los ecomuseos	164	16. Procesos, decisiones de creación y fabricación del dispositivo
40	9.3.2. “Mesa redonda de Santiago” y el museo integral	170	17. Definición de estrategia
43	9.3.3. De espectador a agente participativo		18. Trabajo de campo
46	9.4. Patrimonio e identidad barrial	178	18.1. Registro de archivo
48	9.4.1. El barrio como patrimonio	180	18.2. Creación de postales
50	9.4.2. Participación ciudadana por la preservación	181	18.3. Realización del proyecto
52	9.4.3. Barrio Yungay	204	18.4. Estrategias comunicacionales
58	9.5. Museos comunitarios	213	19. Conclusiones
59	9.5.1. Origen	215	20. Bibliografía
65	9.5.2. Fundamentos		21. Anexos
		119	21.1. Presupuesto
		221	21.2. Fichas de documentación bibliográfica

1. Introducción

Ya en 1975, Grete Mostny, ex directora del Museo Nacional de Historia Natural, hace mención a la importancia de gestar museos comunitarios en el país. A su juicio éstos se podrían generar con muy pocos medios versus las muchas satisfacciones que traerían a sus creadores¹.

Sin embargo, recién 40 años después de los dichos de Mostny están empezando a concretarse de manera masiva iniciativas de este tipo. El año 2014 surge en Santiago una oleada de proyectos de esta índole en diversos barrios de la capital, destinando espacios para la creación y autogestión de museos comunitarios.

Los casos locales dentro del gran Santiago se encuentran ubicados en sectores insignes tanto por su valor histórico y sociocultural convirtiéndose en barrios declarados zonas típicas por el Consejo de Monumentos Nacionales o en espacios marcados por un fuerte valor simbólico. Entre ellos se encuentra un museo comunitario llevado a cabo en la mítica Legua vieja, comuna de San Joaquín, así como otros casos existentes en la comuna de Santiago tanto en el barrio Matta Sur como en el barrio Yungay.

Existen otros ejemplos repartidos a lo largo del país generalmente en localidades apartadas, como el museo comunitario de Curarrehue (Región del Bío Bío), o el proyecto de museo en Paillaco (Región de Los Ríos) que aún se encuentra en proceso de creación².

Más allá del hecho significativo de gestar dichos espacios es relevante el cómo la comunidad decide hacerse parte y apoderarse de su identidad y memoria local mediante un proceso que resignifique su territorio y patrimonio a través de una dinámica de trabajo colectivo y autogestionado³.

Este proyecto de título de carácter experimental, propone extraer los conceptos claves de estos museos locales rescatando visiones sobre la territorialidad, la participación colectiva y la escala barrial. A través de un espacio destinado como museo comunitario las personas buscan construir, relatar y rescatar partes significativas de su historia forjada en el lugar que habitan, como elementos que simbolizan materialmente su patrimonio.

El barrio como espacio, aparte de plantearse como un contexto geográfico posee construcciones socioculturales con aspectos diferenciadores a otras comunidades, dadas por la cotidianidad del lugar, las relaciones humanas y la calidad de vida.

Museo Postal de Barrio busca generar una instancia de carácter participativo en donde confluyen las relaciones sociales de participación, el barrio como centro de acción, las ideas en torno a la creación de un museo comunitario y la disciplina del diseño.

Por lo general y según los conocimientos de casos específicos en el transcurso de gestación de este proyecto, la disciplina del diseño se introduce en esta materia mediante la creación de piezas gráficas para construir un lenguaje museográfico en estos espacios. Siendo en muchos casos el diseñador un agente externo a la realidad y a los mismos contenidos que prepara para las exhibiciones⁴.

¹ Mostny, G. (1975). *Los museos de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Gabriela Mistral.

² Fernández, E. (2015). El rescate de la memoria y el patrimonio local. La comunidad de Paillaco se compromete con su historia. *Revista América Patrimonio*, N°7 Patrimonio cultural y sociedad civil, pp. 113 - 125. Obtenido de http://www.revistaamericapatrimonio.org/arti_7_8.pdf Extraído 05.12.15

³ Morales, T. & Cuauhtémoc, C. (2008). *Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios*. Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo (ICDF) Sitio web: <http://www.museoscomunitarios.org/herramientas> Extraído 09.12.15

⁴ Hernández, F. (2007). Didáctica y museografía. En *Museografía Didáctica*. Barcelona, España: Editorial Ariel, S. A

En estas instancias a mi juicio el diseñador puede y debe tomar un rol mucho más amplio y propositivo en temas relacionados a la creación de exhibiciones y a los museos en general, que no se limiten solo a la manufactura de piezas gráficas sino pensando también en las experiencias que puede llevar consigo un proyecto vinculado al diseño.

El presente proyecto metodológicamente inicia con la exploración del mundo museal, derivando en los museos comunitarios y sus ideales de participación como base de estudio. Desde ahí se diseña una dinámica que presenta procesos de vinculación al espacio in situ en donde se desarrolla la investigación, desde la manufactura y fabricación del dispositivo hasta la ejecución misma, manteniendo un nexo con el territorio de emplazamiento.

El dispositivo se moviliza en lugares emblemáticos del sector así como en sitios cotidianos y carentes de reconocimiento, sugiriendo la presencia o ausencia de simbolismos vinculados al significado institucional de patrimonio, utilizando un contexto museal como sitio de experiencia comunitaria.

8 *Museo Postal de Barrio* nace del interés en vincular la comunicación visual a la generación de instancias para la formación y valoración significativa de la propia identidad. A mi juicio la disciplina del diseño es un instrumento relacional que puede potenciar el desarrollo de conexiones sociales y culturales que de pronto se olvidan con el tránsito incesante de la urbe.

2. Diagrama político de ciudadanías



Figura 1 *Diagrama político de diseño y ciudadanías.*
Visualización de relaciones y variables tanto específicas como generales del problema de diseño entendido como espacio de mediación.

Fuente: Gómez-Moya, C. (2015). *Pauta Informe Investigación Base Memoria.* Seminario de Diseño. Universidad de Chile.

3. Planteamiento del problema

DESARROLLO DEL PLANTEAMIENTO

El museo comunitario se plantea como un espacio de vinculación social entre las personas y los valores que le son propios. Un acervo de bienes culturales, materiales, simbólicos e históricos generan una narrativa patrimonial que se legitima por sí misma sin esperar propuestas estatales o estar al alero de grandes instituciones.

De ahí que la labor de significar y representar aquellos valores recaen en personas comunes y corrientes que desde su propia historia y la colectividad construyen memoria. Anécdotas cotidianas vinculan simbólicamente la vida íntima con un momento sociocultural transversal que ayuda a narrar desde una emocionalidad musealizada el valor de la vida en un entorno barrial.

El problema de estudio de este proyecto es la relación de participación de las personas que habitan un espacio determinado, en este caso dado por el barrio Yungay. Se vincula a la conexión directa y activa de intervención dentro del espacio tanto por parte de residentes como usuarios.

Este territorio geopolítico posee características históricas, fundacionales, socioeconómicas y arquitectónicas que demarcan su singularidad y la de sus habitantes en las prácticas cotidianas llevadas a cabo.

Dentro de esas características el barrio Yungay es concebido como un espacio de acción ciudadana y colaboración vecinal debido a la gran cantidad de organizaciones sociales que han generado iniciativas como la creación de un museo comunitario.

Resulta importante por ende, ligar el término de territorio cultural como el “espacio donde la actividad cultural se desarrolla, incluye el entorno físico, su historia, las características sociales y económicas, y en particular los imaginarios sociales compartidos. Entonces territorio cultural, será una configuración compleja de espacios naturales, históricos, sociales y representacionales, que determina y en la cual se desarrolla cierta actividad, llamada cultural” (CNCA, 2012).

La comunidad a la que sugiere este estudio está vinculada directamente a estos dos ámbitos pues “las comunidades –como categoría interpretativa de lo social– se configuran a partir de una reflexividad de la experiencia y en donde las identidades colectivas corresponden a posiciones de identidad”⁵.

La acción y experiencia participativa se contraponen a la idea de un espectador pasivo en un contexto museal. La concepción activa de las comunidades pareciera ser un tema zanjado desde la segunda mitad del siglo XX, con la nueva museología de Georges Henri Rivière.

Al menos institucionalmente en nuestro país el rol participativo de la ciudadanía pareciera no estar en cuestionamiento, ya que “el individuo es sujeto que conoce y transforma, un actor protagónico que posibilita el surgimiento de nuevas interpretaciones y usos patrimoniales, no mero receptor pasivo de la cultura” (Dibam, 2005).

⁵ Guajardo, G. (2015). Identidades, Comunidad y Desarrollo como Posibilidad Interpretativa: El Patrimonio de Valparaíso. En: G. Rozas & Arredondo J. *Identidad, Comunidad y Desarrollo*, 1ra ed. Santiago de Chile: Magister Psicología Comunitaria, Universidad de Chile Y MIDEPLAN pp.69 - 74. Obtenido de <http://www.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/btca/txtcompleto/mideplan/identid-comunidad-des.pdf> Extraído 07.12.15

⁶ Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR). (2012). Convención global y convicción local. Una reflexión desde nuestro espacio local sobre los 40 años de la Convención del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de Unesco. *Revista Conserva*, N°17, pp. 5-12. CNCR Obtenido de http://www.cncr.cl/611/articles-50335_archivo_5.pdf Extraído 06.12.15

Sin embargo, los museos comunitarios han hecho de la creación y puesta en marcha su proceso más participativo, tras lo cual el espacio se ha destinado a exhibir y acumular objetos, convirtiéndose en sitios de inercia.

El problema de estudio de la presente investigación es la participación misma de la comunidad con su entorno, siendo ésta es la base de las iniciativas ciudadanas en rescate de la cultura popular. Por tanto el museo comunitario como práctica, se convierte en una experiencia de diseño relacional que permite generar diálogos que van más allá del montaje de una exposición, abriendo posibilidades de exploración y creación en torno al tema.

José de Nordenflycht ex presidente del Comité Chileno del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, menciona la importancia de la relación de los habitantes con el patrimonio de la ciudad. “Si el patrimonio es una experiencia, ésta se origina en una práctica y la distancia entre ellas sería la posibilidad de que la ciudadanía no sea sólo la guardiana de este legado, sino que la intérprete de la misma” (Nordenflycht, 2012)⁶.

3.1. VARIABLES ESPECÍFICAS

Sujetos: Habitantes y usuarios

Conformado por las comunidades que habitan y configuran el barrio. Los sujetos se asocian entre ellos no por una relación directa sino por la vinculación y pertenencia al territorio. La práctica de lo cotidiano y la disposición sociocultural hace a la comunidad partícipe del paisaje urbano ya sea vecinos, residentes o trabajadores del lugar que en algunos casos se pueden encontrar ligados a estructuras sociales más amplias del sector como asociaciones comunales, organizaciones civiles o agrupaciones culturales, dicho de otro modo todas la personas que tengan pertenencia con el área geográfica y social de estudio.

El territorio se entiende desde una construcción y formación constante de intercambio en el entorno, tanto social como del paisaje urbano. “En la modernidad la construcción del yo, de la identidad, se cumple en un orden primordialmente político (también en el sentido en que polis es la ciudad, el territorio de los “varios”, de los “múltiples”), y que cualquier estructura de la intimidad o de la privacidad poseen necesariamente su proyección en el dominio de lo público” (Brea, 1998)⁷.

11

Objeto: Experiencia de museo comunitario

El problema de diseño será materializado en una experiencia de museo comunitario, es decir una práctica que involucre a las personas en la creación y ejecución de una instancia de activación que se ejecute en el barrio y genere en sí misma un museo de carácter experimental.

De este modo se desarrollará una lectura y una resignificación de lo que comprende la creación de un museo de barrio, expandiendo los márgenes y generando modos de exhibición particulares inspirados en contribuir a la conformación social y el sentido de pertenencia respecto al patrimonio dentro del barrio Yungay.

⁷ Brea, J. “El museo contemporáneo y la esfera pública”. en *Intertextos y Contaminaciones*, Dirección General de Museos de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.

Acción: Explorar y diseñar

La acción llevada a cabo en este trabajo consiste en la exploración y conocimiento de las múltiples exhibiciones en juntas de vecinos de la capital, centro comunitarios y lugares autodefinidos como “museos”.

Tomando conocimiento de estas exposiciones gestadas por la necesidad de testimoniar lo que la comunidad considera representativo de su identidad local, se podrá diseñar una experiencia para la lectura de estos espacios vinculando en ella a la disciplina del diseño.

3.2. VARIABLES GENERALES

Sistema / entorno: Barrio Yungay

El sistema entorno nace de la necesidad de ubicar el proyecto dentro de un barrio en que exista alguna iniciativa de museo comunitario. Este proyecto específico se sitúa en el barrio Yungay, en la comuna de Santiago Centro, quizás el lugar más reconocido de la capital donde se dice, aún perdura la llamada vida de barrio.

El barrio Yungay es una zona típica en donde el tema del patrimonio es recurrente, generando cierta particularidad. Se puede suponer entonces una valoración preexistente tanto de la historia común como de su conformación social, estableciendo un sentido de pertenencia al lugar.

Además de estas características particulares se suma el hecho que desde el 2011 vivo en las inmediaciones del lugar, siendo el territorio del que poseo mayor conocimiento.

Acoplamiento estructural: Presencia, observación e intervención

Para situar a los sujetos dentro de este proyecto basado en la participación, es fundamental su presencia y colaboración en la generación de intercambio. Es esencial que las acciones sean llevadas a cabo in situ, asimismo es primordial mi rol de mediación en el proyecto, que circula en un tramado de redes sociales reales.

La intervención será de carácter multisensorial y tangible, entablando una conversación con las personas, y ellas intervendrán. La participación en el proyecto estará mediada por la casualidad y la coincidencia de espacio y tiempo.

Políticas: Autogestión comunitaria (III Sector)

Enmarcados en el contexto barrial la autogestión es un tema relevante, así como generar lazos de cooperación y trabajo con la comunidad.

Siguiendo la lógica de los museos comunitarios este proyecto se consolida con la idea de plasmarlo desde la autonomía con los propios recursos y sin ánimo de lucro, como una acción de carácter político ante el entorno.

4. Objetivos

4.1. OBJETIVO GENERAL

Explorar y diseñar una experiencia de museo comunitario, como forma de participación entre las personas y su entorno, para promover el valor cultural intangible de la comunidad del barrio Yungay.

4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Ampliar el concepto de museo en Chile, a través de una exploración de sus fundamentos históricos y políticos.
- Plasmar los fundamentos de los museos comunitarios en una iniciativa que implique a la disciplina del diseño.
- Generar un vínculo con el territorio geográfico y sociocultural en el cual se emplaza el proyecto.

5. Preguntas de investigación

- ¿Es posible gestar desde el diseño instancias propositivas que ayuden a dialogar, debatir e incidir en los temas culturales de nuestro entorno?
- ¿Puede ser un museo comunitario una acción de comunicación visual?
- ¿Es la participación un medio para hacer de estos espacios lugares más significativos?

6. Justificación de la investigación

El espacio museo comunitario, se sitúa desde una frontera problemática y disociada. Pareciera ser la respuesta a la inclusión de la sociedad de manera activa y propositiva al museo, término ligado a un juicio de valor muchas veces aristocrático y legitimador.

Estas iniciativas vendrían a ser el empoderamiento local de la nominación museal por parte de la sociedad civil, formarían espacios de encuentro para la comunidad generados por la misma comunidad. Su relevancia reside en la construcción y valoración de la memoria patrimonial, de la propia historia fundacional, cotidiana y popular.

El museo comunitario se conforma como una instancia de generación de memoria colectiva por quienes habitan el lugar desde su realidad particular e identidad local, situándose como un activador de las relaciones sociales y sentido de pertenencia con el lugar, incluso llegando a mejorar la calidad de vida de los pobladores.

Sin embargo, la acción de este espacio en muchos casos se limita a la acumulación de objetos que supuestamente tendrían cierto vínculo con la historia del lugar. Objetos generalmente en desuso, que han sido donados o prestados, convierten esta iniciativa en un comienzo tan propositiva y activadora en un espacio de antigüedades, reliquias, inercia y olvido.

Es quizás porque el museo comunitario se construye desde la asimilación del concepto museo como espacio expositivo. Si bien el término le queda grande tampoco hay que concebirlo como más que una nominación. El lenguaje es dinámico, por tanto los términos y concepciones respecto a éste mutan con la apropiación de su uso.

La entidad que se encarga de representar a nivel mundial a la comunidad museística es el Consejo Internacional de Museos (ICOM) creado en Francia en 1946. Según su definición “un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo”⁸.

Pese a esta árdua definición del ICOM en donde pareciera que los museos comunitarios no tienen cabida, se promueve su creación y se incluyen como un modelo más de espacio museal.

Los museos autogestionados y situados en barrios o localidades pensados como un espacio común estarían generando un proceso de auto reconocimiento, desde el emplazamiento territorial para el fortalecimiento de una memoria local compartida⁹. Memoria local que se ha objetualizado mediante el acopio y la generación de colecciones de imágenes, objetos domésticos y antigüedades, limitando la participación ciudadana a eventos específicos.

El espacio destinado a museo comunitario se ha desarrollado por el uso (en muchos casos pre existente) del lugar como sitio de encuentro para agrupaciones civiles, ya sea juntas de vecinos, grupos de adulto mayor, etc.

La cultura local y el patrimonio es un tema relevante del cual se han realizado estudios que avalan la valorización de estos ámbitos por parte de la ciudadanía. Según la Cartografía Cultural del año 2001 un 27,8% del patrimonio corresponde a patrimonio local destacado por las mismas comunidades, en tanto el patrimonio relevado por la comunidad alcanza un 49%.

Según el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes “la identificación del patrimonio de nuestro territorio es fundamental, ya que es a través de él que la memoria de una comunidad persiste, y se actualiza constantemente

⁸ Conforme a los estatutos del ICOM adoptados por la 22ª Asamblea general en Viena (Austria) el 24 de agosto de 2007. Obtenido de: <http://icom.museum/la-vision/definiciondel-museo/L/1/> Extraído 05.12.15

⁹ Morales, T. & Cuauhtémoc, C. (2008). *Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios*. Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo (ICDF) Obtenido de <http://www.museoscomunitarios.org/herramientas> Extraído 09.12.15

en el uso que tales espacios encuentran en la vida diaria, ya sea visitas guiadas, celebraciones en lugares patrimoniales, o la simple convivencia cotidiana con estos lugares” (CNCA, 2012).

En cuanto a los tipos de manifestaciones colectivas el 54,6% corresponde a encuentros culturales estables¹⁰ por lo cual existe un hábito a la participación social en ciertos grupos de la sociedad pero también hay un alto rango que no se hace parte de estas instancias. Son múltiples las causas que pueden generar la no participación, ya sea el desinterés o la desinformación, sin embargo también una de estas razones es la no existencia de lugares de exhibición en el propio barrio o comuna, en donde un 6,3%¹¹ de los encuestados de la región Metropolitana mencionó que esta era la causante de su no asistencia a dichos lugares, un alto porcentaje ya que la región posee la mayor cantidad de espacios a nivel nacional con fines culturales.

Esta gran cantidad de museos, centros culturales y de recreación se sitúan demográficamente de manera muy dispar, muchas comunas del gran Santiago carecen de instancias e infraestructura para estos fines, existiendo una brecha de segregación cultural¹². Una gran parte de la población no asiste a los museos existentes, de hecho tan solo un 20,8% de los habitantes mayores de 15 años de áreas urbanas del país señala haber asistido a un museo durante los últimos 12 meses y un 5,2% nunca lo ha hecho.

También el nivel socioeconómico pareciera ser un factor determinante en la asistencia a los museos. El *Reporte estadístico de museos* realizado

el 2011 por el CNCA refleja una abrumadora distancia entre los grupos E (4,6%) y ABC1 (39,8%), lo cual nos reafirma la segregación social de la cual son reflejo estos espacios pese a los intentos de volverlos transversales e inclusivos.

Un reflejo de esta búsqueda de integración se manifiesta en la percepción del acceso a la cultura, en donde un 66,7% de las personas considera que acceder a la cultura es más fácil que hace cinco años, siendo mérito de la difusión y las políticas públicas que han buscado ir en esta dirección pero también de la apropiación de la ciudadanía por hacerse cargo de este proceso.

Uno de los ejemplos más aplaudidos mediáticamente del último tiempo fue la gratuidad de acceso que comenzó a regir desde marzo del 2015 en los 26 museos estatales que forman parte de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam)¹³. Si bien el valor de la entrada era ínfimo la medida busca acercar a las personas a los espacios patrimoniales y principalmente dar una señal de desaparición a las brechas de acceso.

Según el informe del *Programa de revitalización de barrios e infraestructura patrimonial emblemática*, existe una valoración de los barrios como espacios significativos en términos patrimoniales, esta valoración es dada según el estudio por el desarrollo comunal que otorgaría sentido de tradición y pertenencia a sus habitantes.

En cuanto a las necesidades y expectativas de revitalización de barrios la infraestructura es concebida como una más de las variables, siendo aún más relevante el fortalecer el componente social que activa a los

¹⁰ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). (2012). *Cartografía Cultural de Chile. Lecturas Cruzadas*. Santiago de Chile: Publicaciones unidad de estudios, año 1, n°1. Recuperado de: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Cartografia-Cultural-de-Chile.-Lecturas-Cruzadas.pdf> Extraído 06.12.15

¹¹ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). (2011). *Segunda encuesta nacional de participación y consumo cultural*. Santiago de Chile: Ediciones Cultura. Recuperado de <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Segunda-Encuesta-Nacional-de-Participaci%C3%B3n-y-Consumo-Cultural.pdf> Extraído 06.12.15

¹² Registro de Museos de Chile (2015) Sitio web <http://www.registromuseoschile.cl/663/w3-propertyvalue-74794.html> Extraído 12.01.16

¹³ Creada en 1929 para aunar y regular las 10 instituciones culturales que se había formado desde la república mediante el Decreto con Fuerza de Ley 5.200 durante el gobierno de Ibáñez del Campo.

barrios mediante el reforzamiento de la relación entre los habitantes y su territorio, acciones de valoración con la comunidad y organizaciones del sector ¹⁴.

Por estas múltiples razones, existe la necesidad de gestar más iniciativas de esta índole. Los museos comunitarios son un síntoma del empoderamiento social, del no esperar programas estatales sino autogestionar mediante el poder vecinal un fin patrimonial.

Quizás existan muchas falencias en la conformación de los museos comunitarios, sin embargo, desde su mera existencia se gesta un cambio del carácter unidireccional que ha presentado el discurso expositivo en la institución clásica museal y son quienes conformaron estos espacios quienes legitiman el valor del mismo. Ahora la tarea de la comunidad está en cómo volverlos más dinámicos para que permanezcan en el tiempo y no caigan en el olvido como una anécdota de barrio.

16 En cuanto a la importancia del tercer sector, según el informe *El Estado de la sociedad civil* realizado el 2011 por La Alianza Mundial por la Participación Ciudadana (CIVICUS), Chile presenta un importante compromiso cívico en torno a la participación social. Según el estudio, el país parece tener condiciones favorables para el desarrollo de la sociedad civil en relación con el contexto socio-político, pese a la gran desconfianza interpersonal existente.

El informe refleja también una baja percepción sobre la repercusión de las acciones cívicas en las políticas y la actitud de las personas. CIVICUS concluye que uno de los mayores desafíos es la desigualdad interna de la sociedad chilena tanto para la consolidación de una sociedad civil sostenible como para una democracia más profunda¹⁵.

¹⁴ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). (2014). *Tu voz crea cultura: Informe consulta ciudadana*. diciembre 7, 2015, de Programa de Revitalización de Barrios e Infraestructura Patrimonial Emblemática Sitio web: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2014/08/informe-consulta-patrimonio-metropolitana.pdf>
Extraído 07.12.15

¹⁵ Blanco, C. (2011). *Analytical Country Report 2009–2011: Deepening democracy: Civil society in Chile*. CIVICUS Obtenido de <https://civicus.org/downloads/CSI/Chile.pdf>
Extraído 03.01.16

7. Estado del arte

En el catastro llevado a cabo el año 2013 por el Consejo vecinal de desarrollo barrio Yungay en conjunto con la Municipalidad de Santiago, se reconoce que un 78% del total de los encuestados utiliza los espacios públicos del barrio como espacio de encuentro, paseo o recreación y un 79% aprueba su uso para fines de expresión artística y cultural. Asimismo un 40% dice participar en alguna de las organizaciones civiles del sector ¹⁶.

Según los datos obtenidos ese mismo año en la jornada “Yungay a la Calle” los ítems más recurrentes al preguntarle a los vecinos lo que les gustaba del barrio fueron los conceptos de: diversidad, arquitectura, su gente, patrimonio e historia y ante las pregunta de cuál consideraban que era el patrimonio de Yungay se vuelven a repetir ideas como: arquitectura, su gente e historia. Sin embargo, aparecen también conceptos con menos frecuencia como: tejido social, alma, cultura y niños. Esto nos hace suponer que existen también dentro del barrio visiones participativas de la noción de patrimonio.

Para los habitantes resultan ejes importantes la localización (49%) y su historia y cultura (28%). En el estudio de recopilación de datos del año 2013, aparte de reflejar en cifras se rescatan citas de las personas encuestadas, que a mi juicio pueden resultar más dicientes que los números expuestos anteriormente.

“Sería mucho más bonito si nos hiciéramos parte de esta magia o el patrimonio del que hablamos, tengo la sensación de que los habitantes estamos fuera del patrimonio” (Mujer adulta vecina barrio Yungay, 2013).

“Yo sé que Yungay está declarado patrimonio por algunos edificios, pero en realidad no sé mucho. En realidad, no sé nada pero me gustaría saber” (Joven de 15 años, habitante barrio Yungay, 2013).

Se puede reflexionar entonces que pese a existir noción de una patrimonialidad dentro del territorio, las personas como sujetos de acción no se sienten incluidos de forma directa, y se vincula más bien a un paisaje que los rodea en vez de un espacio donde intervienen.

El año 2013 llega al Museo de Arte Contemporáneo, específicamente a la sede en Quinta Normal la muestra del curador español Martí Perán llamada *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*, en ella el curador presenta el registro de una serie de casos de artefactos móviles, portátiles y autogestionados que presentan una reflexión crítica al rol de los museos en la sociedad subvirtiendo en estos dispositivos las tradicionales formas de exhibición ¹⁷.

Esta muestra, sin ser una investigación exhaustiva convoca a más de ochenta proyectos provenientes de diferentes partes del mundo que se plantean como instrumentos alternativos a la institución artística convencional. En ellos se invita a la participación directa de la sociedad a través de espacios de exhibición movilizadas sobre bicicletas y carros callejeros. 17

Perán distingue cinco tipologías en su catastro de proyectos: contenedores móviles y multifuncionales relacionados a las necesidades locales, espacios relacionales y de intercambio, dispositivos con un rol formativo educativo y de servicios, aparato móvil como herramienta de investigación y espacio de difusión de disidencia social y política ¹⁸.

¹⁶ Consejo Vecinal de Desarrollo Barrio Yungay (2013). *Presentación Resultados Diagnóstico*. MINVU y Municipalidad de Santiago Obtenido de <http://cvdbarrioyungay.cl/wp-content/uploads/2013/10/PRBYungayDiagnostico.pdf> Extraído 24.01.17

¹⁷ MAC. (2013). *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*. Museo de Arte Contemporáneo Obtenido de: <http://www.mac.uchile.cl/exhibiciones/expo/es-no-es-un-museo-artefactos-moviles-al-acecho> Extraído 25.01.17

"Allá donde el urbanismo pretende codificar los comportamientos y ordenar la distribución del capital y de las mercancías, la irrupción de artefactos rodantes inyecta sobre ese mismo territorio situaciones y prácticas inesperadas que fracturan la estructura regular del espacio social. En la actividad promovida por cada aparato móvil, en lugar de volcarse sobre el espacio público un cuerpo de relatos que lo cierren y lo representen acorde con el modelo derivado del contrato social, cada artefacto estimula anomalías estéticas, pedagógicas y políticas que rompen con la lógica y el consenso de la representación" (Perán, s.f).

Entre los dispositivos provenientes de nuestro país presentados en el catastro de Perán así como en la exhibición realizada el 2013 en el MAC se encuentran: Galería Callejera, la Galería Daniel Morón con su intervención en el espacio denominada *Centro Cultural del Tricentenario*, el proyecto *No hay razón para sufrir terrorismo de estado* de Cuadernos de Movilización, la extinta Galería de artes visuales H10 de Valparaíso, la Galería Temporal de Santiago, El proyecto audiovisual *Mapa fílmico de un país* MAFI tv, el colectivo MICH (Museo Internacional de Chile) con su proyecto *Chile dibuja n.6. patrimonio y comunidad* y *Móvil* el proyecto ubicado en Concepción consistente en una vitrina-carro de exhibición ¹⁹.

¹⁸ Perán, M. (s.f). *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*. Web personal Martí Perán. Obtenido de: <http://www.martiperan.net/projects.php?id=30>
Extraído 25.01.11

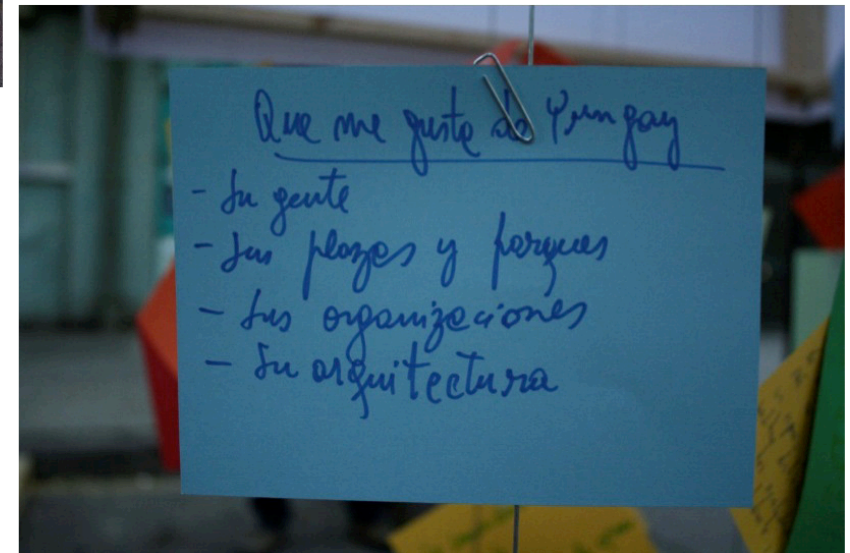
¹⁹ Flores, M. (2014). Esto no es un museo: esto es un curatoría ambivalente. *Iniciativas chilenas al acecho. Revista Punto de Fuga*. Obtenido de: <http://www.revistapuntodefuga.com/?p=971> Extraído: 25.01.17



Galería Callejera, 2015. Santiago
 Obtenido de <http://www.galeriacallejera.cl/>

Galería H10, 2006. Valparaíso
 Obtenido <https://paulinavaras.wordpress.com/2008/07/05/inscripciones-brevses-notas-sobre-la-integracion-cultural-el-espacio-publico-y-las-politicas-de-la-representacion-latinoamericanas/>

Yungay a la calle, 2013. Árbol de ideas barrio Yungay
 Obtenido de <http://www.ciudademergente.org/es/blog/2013/05/17/yungay-a-la-calle-2/>



8. Metodología de investigación

La presente investigación es de carácter experimental. El proceso llevado a cabo es cualitativo y exploratorio por lo cual para lograr comprender las dinámicas existentes en el campo de estudio, se inicia con el reconocimiento de los lugares dentro de Santiago donde surgen los museos comunitarios capitalinos.

Teniendo ya una visión global, el trabajo se sitúa en uno de esos casos específicos: el barrio Yungay. Se toma conocimiento de las prácticas de museos comunitarios y se desarrolla la idea que sustenta este proyecto de título.

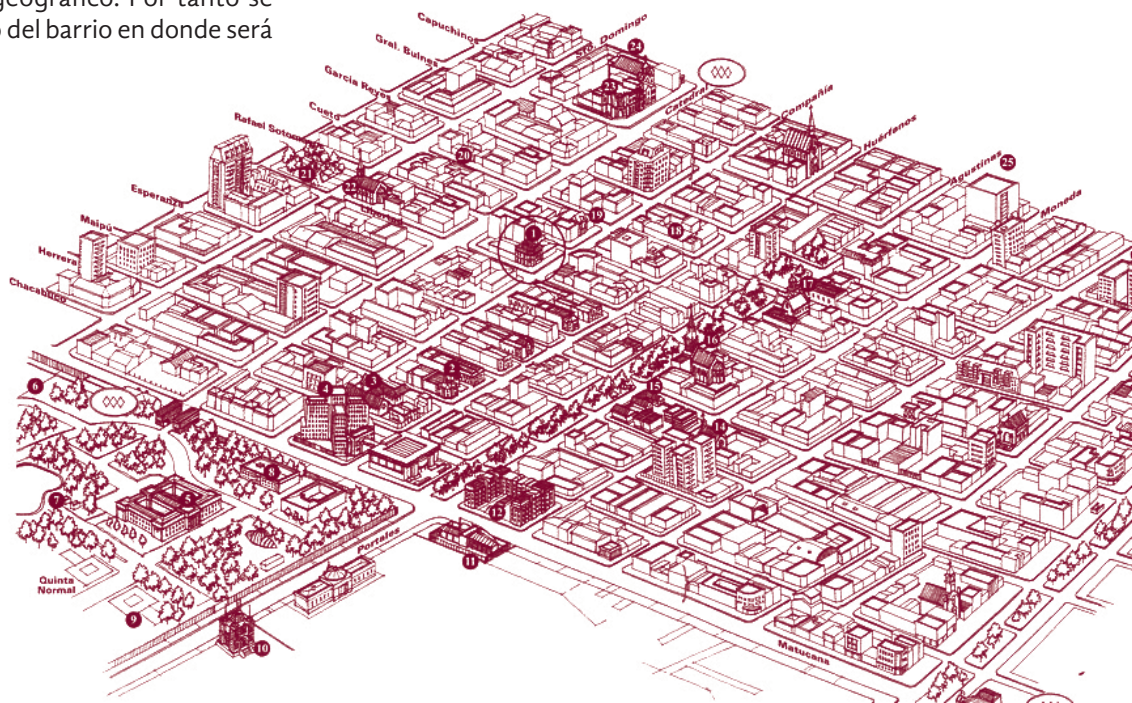
Asimismo se inicia la búsqueda de referentes en el territorio, recopilando colores, texturas, formas y materialidades que puedan vincular simbólicamente al proyecto con su espacio geográfico. Por tanto se resuelve también los lugares específicos dentro del barrio en donde será ejecutada la activación.

20

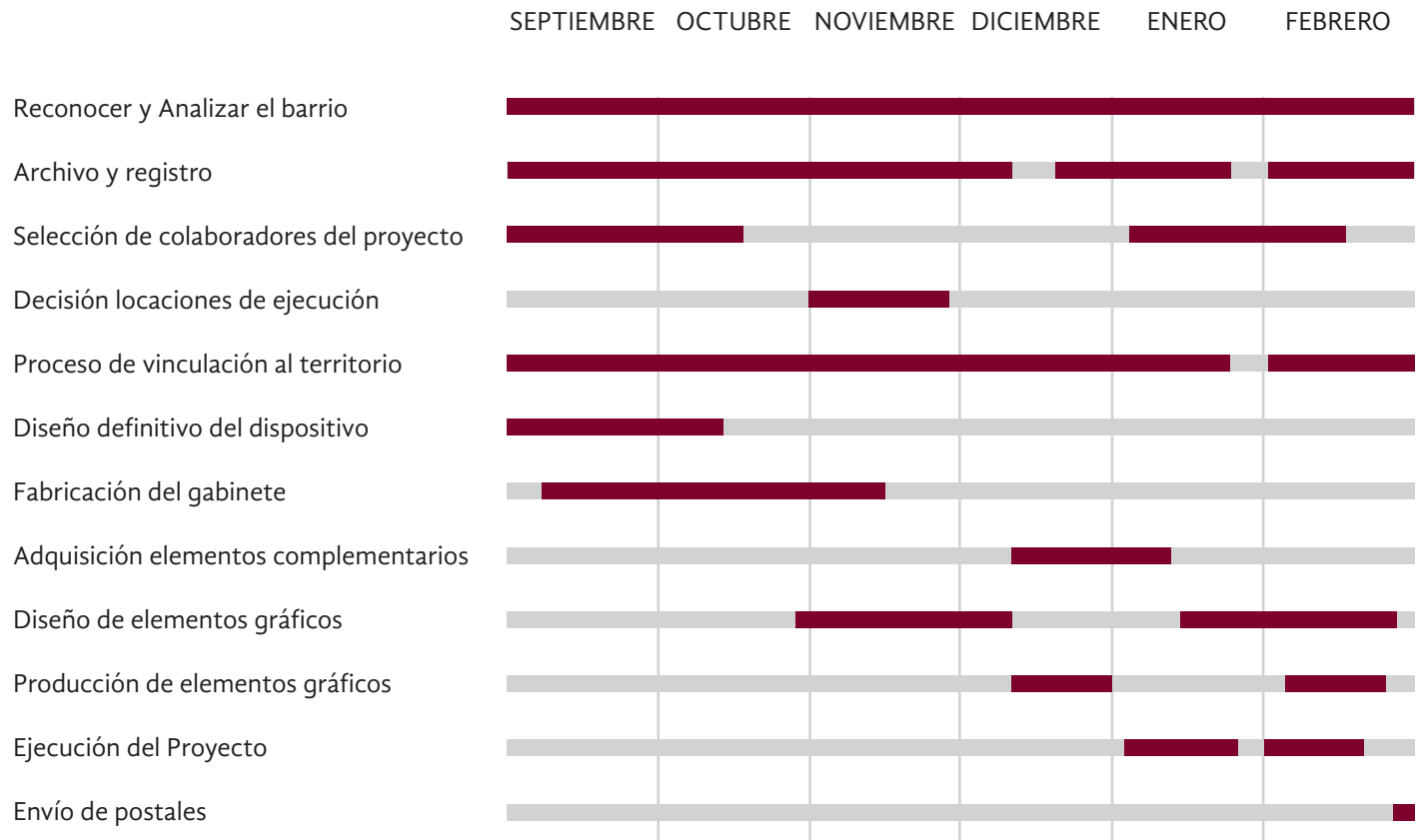
Se procede a diseñar la materialización del proyecto, sus características formales y conceptuales tanto del dispositivo como de los objetos complementarios y su sistematización, para luego proceder respectivamente a su adaptación y fabricación.

Posteriormente se diseñan las piezas gráficas en sí, la identidad visual del museo y de cada elemento, cuidando su conjunción con el proyecto. Pruebas de tamaños, soportes, tipografías y demás variables formales, para dar paso a su realización.

Habiendo acabado los procesos mencionados se continúa con la ejecución, donde el lugar de exploración es el barrio, sus calles y espacios públicos. La investigación es realizada en el territorio mismo y a través de la activación y puesta en marcha del dispositivo.



Plano del barrio Yungay, 2013.
Carta Diario Boulevard Lavaud
Obtenido en <https://www.boulevardlavaud.cl/boulevard-lavaud-carta.html>



Carta Gantt de plan de trabajo
Elaboración propia

El tiempo considerado para la realización del proyecto es seis meses entre septiembre del 2016 y febrero del 2017. En esta visualización se grafica el trabajo investigativo posterior a la exploración en el tema que data del mes de junio del 2015.



All things strange and beautiful , 2005. Rosamond Purcell
Instalación inspirada en el icónico *Ole Worm's Museum Wormianum*.
Obra exhibida en el Museo de Historia Natural de Dinamarca
Obtenido en <http://www.vam.ac.uk/blog/creating-new-europe-1600-1800-galleries/born-on-this-day-ole-worm-collector-extraordinaire>

MARCO TEÓRICO



Figura 2 **The museum of Ferrante Imperato, 1599**
 © Österreichische Nationalbibliothek. Obtenido de:
<http://www.habsburger.net/en/media/museum-ferrante-imperato-1599?language=en>
 Extraído 26.01.17



Figura 3 **Musei Wormiani Historia, 1655**
 Smithsonian Museum. Obtenido de:
<http://www.sil.si.edu/Exhibitions/wonderbound/crocodiles.htm>
 Extraído 26.01.17

9.1. Gabinetes de curiosidades

El nacimiento del museo se vincula en sus comienzos tanto a grandes colecciones de arte como a gabinetes de curiosidades, el origen del coleccionismo se remonta a un pasado aún más remoto que la recolección de tesoros y objetos destinados al estudio y el conocimiento depositados en el templo de las musas, el *museion* de Alejandría fundado en 286 a.C. de donde proviene el término.

Coleccionar objetos es sin duda un acto humano y político en donde uno de los indicios más claros y significativos fueron los gabinetes de curiosidades creados desde la época del barroco, en donde la colección más emblemática pertenecía al científico y sacerdote jesuita Athanasius Kircher (1601-1680).

El siglo XVII fue época de auge para estos gabinetes conocidos solo por algunos nobles o comerciantes de la época. Los espacios destinados a dichas colecciones estaban compuestos por objetos raros o extraños y eran exhibidos a un acotado número de espectadores con un fin de estudio científico, artístico, mero disfrute estético o fetiche (Fig.2).

En estos gabinetes se encontraban desde pinturas, piedras preciosas, conchas, animales exóticos en taxidermia, minerales fósiles, objetos etnográficos de diversas culturas que viajeros llevaban a Europa desde todo el mundo hasta elementos fantásticos ligados a las creencias populares y mitología de la época²⁰.

Estas colecciones se vinculan al estudio de diversas temáticas, y algunas dieron paso a la creación de catálogos de las piezas en donde generalmente se utilizaba la ilustración como medio de representación, como la colección perteneciente al anticuario y médico danés Olaus Wormius (1588-1655) (Fig.3).

Las colecciones eran elementos de prestigio, aumentaron su número con la creación de impresionantes pinacotecas y galerías de arte organizadas por príncipes y monarcas. Estos espacios se potenciaban a la par de gabinetes científicos, archivos, bibliotecas, centros astronómicos y expediciones. (Hernández, 2005)

Los gabinetes de curiosidades comenzaron a desaparecer a partir del siglo XVII, los museos tanto de arte como de historia natural que comenzaban a consolidar sus colecciones fueron los lugares en donde los objetos considerados más interesantes serían reubicados²¹.

Así también surgen los gabinetes naturalistas, una de las primeras construcciones de diseño museográfico vinculada a la clasificación científica de animales, con una selección más rigurosa que las mágicas y extrañas colecciones de los gabinetes de curiosidades, estudiaban el mundo animal acorde a los requerimientos del museo moderno, utilizando técnicas como la taxidermia o la ilustración como medio de representación²². En Chile el primero de esta clase fue el Gabinete de Historia Natural, inaugurado a fines de 1839 tras el estudio del naturalista francés Claude Gay.

²⁰ Biro, S. (2002). Gabinete de curiosidades. *Revista Ciencias* N° 68, octubre-diciembre, pp. 28-29. Obtenido de <http://www.revistaciencias.unam.mx/en/85-revistas/revista-ciencias-68/735-gabinete-de-curiosidades.html> Extraído 22.01.17

²¹ Barbero, M. (2015). *Biblioteca y Gabinete de curiosidades. Una relación zoológica*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid. p.6 Obtenido de <http://eprints.ucm.es/30610/1/Catalogo.pdf> Extraído 22.01.17

²² Leiva, C. (2014). Gabinetes. En *Diseño museográfico representaciones (post) naturalistas de la vida animal. Gabinetes, dioramas y estaciones en el Museo de Historia Natural, Chile*. p. 96. Obtenido de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/130536> Extraído: 15.02.17

9.2. Museos en Chile

La creación de museos en los países latinoamericanos se genera tras la independencia del dominio europeo, en donde las instituciones museales son creadas con el afán de consolidar una cultura nacional (Mostny, 1975).

Chile dentro de este proceso de interés sobre la conciencia nacional y con el deseo de comprender la naturaleza de la nueva patria, gesta en 1830 el primer museo del país y también uno de los primeros de América:



Figura 4 Museo Nacional de Historia Natural, 1890. Quinta Normal, Santiago. Memoria Chilena. Obtenido de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-67604.html> Extraído 05.01.16

el Museo Nacional de Historia Natural (Fig.4) organizado por Claude Gay, quien tenía la finalidad de formar un gabinete que contuviera las principales producciones vegetales y minerales del país²³.

Los museos históricos en nuestro país se remontan a la exposición *Coloniaje*²⁴ primera muestra realizada en 1873 e impulsada por Benjamín Vicuña Mackenna. *Coloniaje* dio paso en 1874 al Museo Histórico Indígena, cuyo fin era conservar el patrimonio y construir un relato visual de la historia nacional. El museo se situó en los salones del Castillo Hidalgo del cerro Santa Lucía, los cuales fueron remodelados y se convirtieron de cárcel y polvorín a museo. El museo cierra en 1886 con la muerte de Vicuña Mackenna y con el paso de los años la colección pasa a ser parte del Museo Histórico Nacional creado en 1911²⁵.

A finales del siglo XIX nuestro país también se ve vinculado a uno de los tipos de exhibición más repudiables, los llamados *zoológicos humanos*. Con la autorización del gobierno chileno se trasladó a Europa sin su consentimiento a mapuches, kawésqar, tehuelches y selk'nam quienes fueron secuestrados y exhibidos como salvajes del fin del mundo en ciudades como París, Londres, Berlín y Zúrich (Fig.5). Varios de ellos fueron víctimas de agresiones sexuales, enfermaron de sífilis, sarampión o viruela y muchos nunca regresaron a su tierra. Finalmente gracias a la lucha de sus últimos descendientes en el año 2010 algunos restos pudieron ser repatriados y sepultados en el Estrecho de Magallanes²⁶.

A finales del siglo XIX y a mediados del XX surgen una serie de museos, estableciéndose espacios expositivos de diversas índoles y sectores como la minería con la creación del Museo Mineralógico en La Serena (1887), o la Congregación Salesiana que en 1893 funda un museo relativo a las

²³ MNHN. *Historia*. Página web Museo Nacional de Historia Natural. Obtenido de <http://www.mnhn.cl/613/w3-propertyvalue-37645.html> Extraído el 14.12.15

²⁴ La muestra exhibía un conjunto de objetos, que daban cuenta del período comprendido entre la llegada de Pedro de Valdivia (1541), hasta el primer año del mandato del Presidente Manuel Bulnes (1841) y fue realizado en el Palacio de los Gobernadores, actual edificio de Correos ubicado en la Plaza de Armas.

²⁵ MHN. Museo Histórico Indígena. Página web Museo Histórico Nacional. Sitio web: <http://www.museohistoriconacional.cl/618/w3-article-28578.html> Extraído 14.12.15

²⁶ Esta historia es narrada en la película "Calafate, Zoológicos Humanos" (2011). Calafate era un niño selk'nam de 9 años, que sobrevivió y volvió al Estrecho de Magallanes.



Figura 5 *Indios "Onas" Levados a Paris por Mr. Maitre en 1889, 1900.*
Punta Arenas, Magallanes. Tarjeta postal
Obtenido de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/Indios_Onas_llevados_a_Par%C3%ADs_por_Maitre_en_1889.JPG Extraído 05.01.16



Figura 6 *Edificio Partenón ubicado en la Quinta Normal, 1906*
Parque Quinta Normal, Santiago. Memoria Chilena.
Obtenido de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-99608.html> Extraído 05.01.16

ciencias naturales y la etnografía de la tierra del fuego en Punta Arenas, nacen también nuevos museos de ciencias naturales en Valparaíso (1878) y Concepción (1902).

A partir de 1950 con un afán descentralizador se crean museos regionales con carácter mixto y en los años setenta el rol educador del museo lleva al Ministerio de Educación a contratar guías en los museos más importantes destinados a los estudiantes ²⁷.

En el año 1880 se funda el Museo Nacional de Pinturas en dependencias del Congreso Nacional. Un año antes el escultor José Miguel Blanco había publicado un artículo sobre la necesidad de un lugar de esta índole para recolectar las obras de arte dispersas en diversos edificios

institucionales, sin embargo, las actividades del museo y el Congreso no pudieron coordinarse.

El Partenón (*Fig.6*) de la Quinta Normal de Agricultura fue construido en 1885 por la Unión Artística, con el fin de fomentar el desarrollo de las Bellas Artes en Chile con exposiciones independientes de la industria, se convierte en 1887 en sede del Museo Nacional de Pinturas. Con el traslado a esta locación es donde la institución pasa a llamarse Museo Nacional de Bellas Artes.

En 1910 el museo se sitúa definitivamente en el parque Forestal como parte de las celebraciones de la dependencia del país. El lugar es propicio para el emplazamiento del Palacio de Bellas Artes (*Fig.7*) tras la canalización

²⁷ Mostny, G. (1973). Museos en América Latina: una visión general - Chile. *Revista Museum*, Vol. XXV N° 23, pp. 176 - 178.

del río Mapocho, dicho edificio albergó tanto al museo como a la Escuela de Bellas Artes²⁸ la cual permaneció en el recinto hasta el año 1969 a causa de un incendio que afectó la construcción²⁹.

En 1947 la Universidad de Chile inaugura un museo especializado en arte moderno y contemporáneo. El Museo de Arte Contemporáneo se emplaza en un comienzo en el Partenón de la Quinta Normal donde permanece hasta 1973, tras lo cual sus dependencias se trasladan al año siguiente al ala poniente del Palacio de Bellas Artes en donde se sitúa hasta el día de hoy³⁰.



Figura 7 *Inauguración del Palacio de Bellas Artes*, 1910.
Parque Forestal, Santiago. Memoria Chilena.
Obtenido de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98676.html> Extraído 05.01.16

Casi al fin de la época de la Unidad Popular en 1971, a dos extranjeros vinculados al mundo de las artes se les ocurre proponerle a los artistas del mundo que donen obras en apoyo al gobierno de Salvador Allende, recibiendo en 1973 más de 500 obras las cuales fueron exhibidas dos veces antes del golpe de Estado. La colección da paso al Museo de la Solidaridad Salvador Allende, el cual al día de hoy cuenta con 2.650 obras convirtiéndose en una de las colecciones más importantes de nuestro país³¹.

Con el derrocamiento del gobierno de Allende, la dictadura militar genera una brusca represión sobre todo lo que mantenía fuerza ideológica y simbólica con la Unidad Popular, se cierran espacios y desarticulan organismos culturales. Con el tiempo se generó una cultura oficial alineada a las políticas mercantiles del neoliberalismo, en donde el capital privado financiaba concursos, exposiciones y becas a artistas en un modelo en donde el sector industrial fomentaba gran parte de la actividad artística chilena, incluyendo la no oficial de modo que lo cultural no se regía por una política de Estado (Richard, 1981).

En este contexto la Facultad de Bellas Artes ya había perdido un 60% de su plantel docente y estudiantil así como al menos el 70% de su instalación física. Cuestión que da paso a que el arte se empiece a situar en espacios alternativos como talleres que actuaron como universidad informal.

A partir de 1977 las organizaciones culturales se emplazan en espacios de fricción como la Agrupación de Plásticos Jóvenes (1979) quienes proponían el trabajo directo con las zonas de conflicto social, en el medio obrero y poblacional. Existía en esta época una fricción entre el arte popular y el arte oficial exhibido en los museos (Brugnoli, 1986).

²⁸ Fundada por Manuel Bulnes en 1849 como la Academia de Pintura.

²⁹ MNBA. *Historia*. Página web Museo Nacional de Bellas Artes. Obtenido de <http://www.mnba.cl/617/w3-propertyvalue-38955.html> Extraído 14.12.15

³⁰ MAC. *Historia: Edificios*. Página web Museo de Artes Contemporáneo Obtenido de <http://www.mac.uchile.cl/museo/edificios> Extraído 14.12.15

³¹ MSSA. *El museo*. Página web Museo de la Solidaridad Salvador Allende Obtenido de <http://www.mssa.cl/el-museo/> Extraído el 18.12.15

En 1985 se crea el primer museo interactivo del país, el Museo de Ciencia y Tecnología nace con la finalidad de abrir el acceso y fortalecer la enseñanza de la información científica y técnica, ubicado en el ya mencionado Partenón de la Quinta Normal. Este tipo de museos nace a partir de la influencia de los grandes eventos culturales y científicos surgidos en Europa a mediados del Siglo XIX³².

Con el fin de la dictadura en 1990 Nemesio Antúnez inicia su segunda gestión como director del Museo Nacional de Bellas Artes (donde había estado a cargo anteriormente entre 1969 y 1973 año en que parte al exilio) con la exposición *Museo Abierto*.

En la muestra invita a exhibir dentro del museo tanto a artistas consagrados como emergentes de diferentes tendencias y técnicas como pintores, escultores, grabadores, fotógrafos, dibujantes, artistas textiles, instaladores y cineastas reivindicando y abriendo el museo en un reencuentro de los artistas a este espacio del cual fueron segregados por razones políticas³³.

Los problemas relacionados a los museos en Chile, aluden al contenido pero también se relacionan íntimamente con el continente, es decir, el edificio. Según Milan Ivelic ex director del Museo Nacional de Bellas Artes, el museo en muchos casos se ha transformado en una camisa de fuerza debido a la rigidez de los espacios los cuales fueron concebidos sin visión proyectiva, dificultando su adecuación para convertirse en un museo dinámico, flexible y renovador. Siendo a menudo un edificio que acoge mal al no ofrecer muchas comodidades y cuenta con diversas limitantes para revertir esta situación (Ivelic, 1993).

En la actualidad lejos del catastro de 1975, que arrojó un total de 68 museos en el país realizado por la arqueóloga y ex directora del Museo Nacional de Historia Natural Grete Mostny, hoy existen más de 170

museos a lo largo del país. Según el Registro Nacional de Museos, del total un 46% son públicos y un 54% privados. Dentro de los públicos un 54% dependen de municipalidades, un 42% a la Dibam, un 2% pertenece a universidades públicas y el 2% restante a las Fuerzas Armadas de orden y seguridad pública, en tanto de los museos privados un 73% corresponde a particulares y el otro 27% a universidades privadas³⁴.

Pese a la nominación museal de los espacios ya mencionados, Justo Pastor Mellado curador y crítico de arte, afirma que en Chile no existen museos en forma, aludiendo a la edificación del Museo Nacional de Bellas Artes (denominado Palacio de Bellas Artes en un remake del *Petit Palais*) como una extensión del jardín de paseo de la oligarquía santiaguina de la época, detrás del cual existía todo un sistema de bellas artes no en función de la musealidad republicana, sino de un palacio decorativo que extendía en lo público el gusto privado de las familias patricias (incluyendo a la Academia de Bellas Artes). Situación que se ha mantenido a lo largo de la historia debido a la falta de voluntad de la clase política ante una musealidad, donde tanto leyes culturales, ministerios de cultura y museos en forma se han sustituido por la conversión del gusto privado en política pública (Mellado, 2005).

Pese a estas duras críticas el mismo Mellado reconoce la importancia de estas instituciones en el país, que a lo largo de la historia se han dedicado a reducir la distancia con el público y han iniciado proyectos de revalorización de sus colecciones sin contar con los medios presupuestarios adecuados para generar programas de mayor envergadura (2007).

29

³² Uno de estos eventos es la primera "Gran Exposición Universal de Londres" de 1851, pabellón que enseñaba a los visitantes el poder industrial y manufacturero de Gran Bretaña. El llamado "Palacio de Cristal" generó gran impacto sobre la noción de espacio expositivo y museográfico, las máquinas expuestas se presentaban en movimiento inmersas en un discurso expositivo que las contrastaba con los mecanismos utilizados en el pasado (Santacana, 2005).

³³ MNBA. Nemesio Antúnez y el Museo Nacional de Bellas Artes. Página web Museo Nacional de Bellas Artes Obtenido en <http://www.mnba.cl/617/w3-article-9320.html> Extraído 18.12.15

³⁴ RCM. (2015) *Registro de Museos de Chile* Obtenido en http://www.registromuseoschile.cl/663/articles-53399_archivo_01.pdf Extraído 12.01.16

9.2.1. Centro Nacional de Museología

Grete Mostny ya en 1959 había impulsado la creación de la Asociación de Museos de Chile y en 1956 había instaurado el Noticiario Mensual como medio de difusión y vínculo entre el Museo Nacional de Historia Natural (MNHN) y sus visitantes.

En 1965 se crea en el MNHN el primer taller de diseño museográfico del país, el cual renueva la exhibición del museo de una manera innovadora que equilibraba las funciones de investigación con las de educación. Mismo año en que se organiza el Comité Nacional Chileno de Museos afiliado al ICOM y el servicio de profesores guías para fortalecer el vínculo con el público escolar³⁵.

La relevancia que adquirieron los museos a mediados del siglo pasado así como la importancia de su personal, da pie a la puesta en marcha en 1968 del Centro Nacional de Museología, el cual nace con el fin de ser una escuela de capacitación de técnicos para museos de ciencias.

30

Ante la evidente necesidad de personal con formación museológica, se empieza a gestar la idea desde los profesionales del MNHN para crear una carrera de museología que contribuya a cubrir las falencias existentes. La iniciativa se materializa mediante el Decreto N° 1309 del Ministerio de Educación que da paso a la creación en las dependencias del MNHN al Centro Nacional de Museología, cuya principal finalidad es la formación y perfeccionamiento de personal de nivel medio en el campo de la museología el cual posteriormente dependerá de la Dibam (Azócar, 2008).

La función de directora del Centro recaería en la ya mencionada Dra. Mostny, quien en ese entonces era la conservadora del MNHN y principal impulsora de la idea. La carrera de técnico en museología tenía una duración de tres años y se impartía a continuación del tercer año de

Humanidades o del primer año de Enseñanza Media, e incluía dentro del plan de estudios ramos como paleontología, antropología, museología, técnicas de modelado, documentación y exhibición así como fotografía y taxidermia contando además con el apoyo del ICOM en cursos o seminarios para la capacitación museológica.

Durante los siete años de funcionamiento del Centro egresaron 99 Técnicos en Museología (Fig.8), sin embargo, este no prosperó debido a la constante carencia de presupuesto, infraestructura y la cesantía de gran parte de los egresados pues la Dibam no había creado el cargo para el personal de museólogos de planta ni reconocía el título que el mismo director de la institución firmaba.

En 1972 los estudiantes de la carrera se tomaron el edificio abandonado al costado del museo para que ahí funcionara la escuela, hecho que no produjo soluciones y conllevó a tomar medidas más drásticas. Finalmente el interior del MNHN fue el lugar donde siguió funcionando hasta que en 1973 se cerraron las matrículas para nuevos alumnos.

Con el golpe militar se suspenden las clases y tanto parte de funcionarios del museo como del Centro debieron abandonar a la fuerza sus lugares de trabajo siendo cursado en 1974 el último año de la carrera y egresada la última generación con lo que se da cierre definitivo del Centro Nacional de Museología (Azócar, 2008).

³⁵ Azócar, M. (2008) El Centro Nacional de Museología a cuarenta años de su fundación. Revista Museos, N°27, pp. 23 - 29.

Obtenido en http://www.museoschile.cl/628/articles-22077_archivo_01.pdf Extraído 12.12.15



Figura 8 **Grete Mostny haciendo entrega de diplomas, 1973.**
Santiago, Centro Nacional de Museología.
Museo Nacional de Historia Natural.
Obtenido de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Centro_Nacional_de_Museolog%C3%ADa_1973.jpg Extraído 05.01.16

9.2.2. Dibam

Los museos en Chile se gestaron sin una planificación previa y se encontraban diseminados por todo el país. Funcionaban de manera autónoma y descoordinada sin una política común que regulara su gestión, por lo que en 1929 mediante el Decreto 5.200 se crea la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), dependiente del Ministerio de Educación³⁶.

La Dibam se hace cargo de las instituciones ya existentes en esa época, por ejemplo el Museo Nacional de Bellas Artes deja de depender de la Comisión de Bellas Artes y queda a su cargo. El rol de la institución era coordinar, fijar las funciones y vincular a los establecimientos entre ellos, el organismo incrementa notablemente el número de bibliotecas públicas del país y se hace cargo de diversos museos a nivel nacional ubicados por ejemplo en Ancud, Ovalle, Copiapó o Isla de Pascua con lo que descentraliza su labor e intenta tener presencia a lo largo de todo el país.

32

Hasta el presente año 2017 la Dibam se rige por el decreto de 1929 y no existe un gobierno centralizado respecto a los museos, por ejemplo, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes financiaba algunos museos que no eran parte de la Dibam y los roles no estaban tan claros ante la ausencia de un Ministerio de la Cultura.

En diciembre del 2015 la presidenta firma la indicación sustitutiva al proyecto de ley que crea el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio³⁷, propuesta encabezada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes la cual se conforma por dos Subsecretarías, una de las Artes, Industrias Culturales y Culturas Populares, y otra del Patrimonio Cultural.

La primera incluye al Consejo Nacional del Libro y la Lectura, el Consejo de Fomento de la Música Nacional, el Consejo del Arte y la Industria Audiovisual y el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, teniendo a su cargo la dirección administrativa de las Secretarías Regionales Ministeriales de las Culturas, las Artes y el Patrimonio³⁸.

En tanto la Subsecretaría de Patrimonio Cultural tiene a cargo el nuevo Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, continuador de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Este hecho generó a finales del año 2015 y comienzos del 2016 un gran descontento en los funcionarios de la Dibam quienes consideran que no se había planteado en el proyecto



Figura 9 **Paralización Dibam, 2016.**
Fachada Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
Obtenido de: <http://www.publimetro.cl/nota/cronica/se-mantiene-el-pa-ro-de-funcionarios-dibam/xlQolu!DJ-7761zPp20o/> Extraído 14.01.16

³⁶ DIBAM. *Historia de la Dibam*. Página web Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Obtenido de <http://www.dibam.cl/614/w3-propertyvalue-70464.html>
Extraído el 20.12.15

³⁷ MSe pretende sea promulgado como ley a comienzos del 2017. Hasta la fecha de realización de este informe el proyecto fue aprobado en los primeros días de enero por el Senado y se encuentra en proceso de discusión en la Comisión de Educación y Cultura.

³⁸ CNCA. *Proyecto de Ley Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio*. Página web Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Sitio web <http://www.cultura.gob.cl/eventosactividades/presidenta-bachelet-firma-indicacion-sustitutiva-al-proyecto-de-ley-que-crea-el-ministerio-de-las-culturas-las-artes-y-el-patrimonio/>
Extraído el 20.12.15

inicial una institucionalidad que reflejara la relevancia de la Dibam y por el contrario, la relega como servicio público dependiente y con carácter meramente ejecutor.

Así, esta disminución jerárquica de la institución ante la propuesta que ellos esperaban en la conformación del nuevo ministerio, no solucionaba las carencias ni reivindicaba su rol. Debido a esta razón se paralizaron a nivel nacional todas las instituciones dependientes de la Dibam entre diciembre del 2015 y enero del 2016 como forma de protesta de la Asociación Nacional de Funcionarios de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Anfudibam³⁹, lo cual culmina después de conseguir tras casi un mes de paralización un acuerdo con el Ministro de Cultura y la Subsecretaría de Educación (Fig.9).

Justo Pastor Mellado, crítico de arte y curador independiente, sostiene que pese a las voces críticas que se han levantado en torno a la Dibam, ésta ha destinado desde su creación todos sus esfuerzos al patrimonio, siendo a juicio de Mellado el único lugar que garantiza una reconstrucción plebeya y republicana sustentada en la base de datos duros y documentos.

Según su modo de ver, la Dibam posee la capacidad para convertirse en ministerio y experimentar una reingeniería del concepto bibliotecas, archivos y museos en Chile como infraestructura de la cultura chilena, pues posee memoria dura sobre sí misma, a diferencia del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes que presenta inconsistencias debido a su constante arbitrariedad discursiva⁴⁰.

Mellado también propone un Consejo Nacional de Exposiciones que favorezca el desarrollo de actividades desde lo artesanal a lo industrial asegurando la cadena de valor del arte contemporáneo con los elementos y condiciones materiales para el montaje, reconociendo una economía

local del arte desde los fabricantes de los insumos y proveedores hasta proyectistas de museografía, diseñadores gráficos, conservadores y restauradores. Este Consejo sería de carácter mixto constituido tanto por el sector privado como estatal, en donde el Estado tendría que tomar carta en la programación de exposiciones y sus itinerancias, en donde las ya típicas exhibiciones de lo prestado no pasen a ser una política cultural⁴¹.

Milan Ivelic, ex director del Museo Nacional de Bellas Artes, alude a las exhibiciones de lo prestado que menciona Mellado como el pecado original del museo, pues este actúa como espacio receptor y no generador de exposiciones debido a la falta de recursos. De este modo ha funcionado programáticamente según las ofertas que llegan y va llenando su calendario con ofrecimientos que vienen financiados. Ante lo cual presenta la desventaja de generar una incoherencia visual y una heterogeneidad de lenguajes que se plasman en la diversidad caótica de una feria visual sin orientaciones claras (1993).

³⁹ Anfudibam. *Sorpresa y malestar por cambio de modelo de institucionalidad en el área de patrimonio*. Página web Asociación Nacional de Funcionarios de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos Sitio web: <http://www.anfudibam.cl/sorpresa-y-malestar-por-cambio-de-modelo-de-institucionalidad-en-el-area-de-patrimonio/> Extraído el 20.12.15

⁴⁰ Mellado, J. (2006). *DIBAM: Memoria Dura*. Blog Justo Pastor Mellado Sitio web: <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=302> Extraído 26.12.15

⁴¹ Mellado, J. (2007). *Por un Consejo Nacional de Exposiciones*. Blog Justo Pastor Mellado Sitio web: <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=302> Extraído 26.12.15

9.2.3. Distribución política y territorial

El panorama museal chileno es una cartografía accidentada y diversa. Evidenciando las tensiones de límites difusos de las disciplinas que fundan cada museo, las cuales impiden la aplicación de un criterio clasificatorio unificador, debido a las diferentes realidades que activan variables geográficas, históricas, sociales, políticas y económicas.

Dentro de un mismo territorio se encuentran experiencias muy disímiles y una variabilidad de condiciones así como tramas culturales que permiten repensar el patrimonio, la historia, la memoria y los olvidos, es decir, la circulación sobre la función del museo ante una comunidad (Carmona, 2012).

34

Actualmente en Chile, según el Registro de Museos de Chile, existen 177 museos a nivel nacional de los cuales un 23% pertenece a la Región Metropolitana y casi el 50% del total de espacios museales se concentran en las tres regiones más pobladas del país: Metropolitana, del Bío Bío y de Valparaíso (Fig.10).

Existen por tanto regiones como Aysén que no contaban con espacios de estas características, sin embargo, en un afán de tener presencia a lo largo de todo el país la Dibam está pronta a inaugurar a fines del 2017 el Museo Regional de Aysén en la ciudad de Coyhaique ⁴².

Esta distribución ya se evidenciaba en 1975 con el catastro de museos nacionales realizado por Grete Mostny, quien consideraba que la geografía museológica del país era una distribución azarosa sobre el mapa de Chile. En ese entonces al igual que hoy, las provincias más densamente pobladas como Santiago y Valparaíso mantenían el mayor número de museos lo

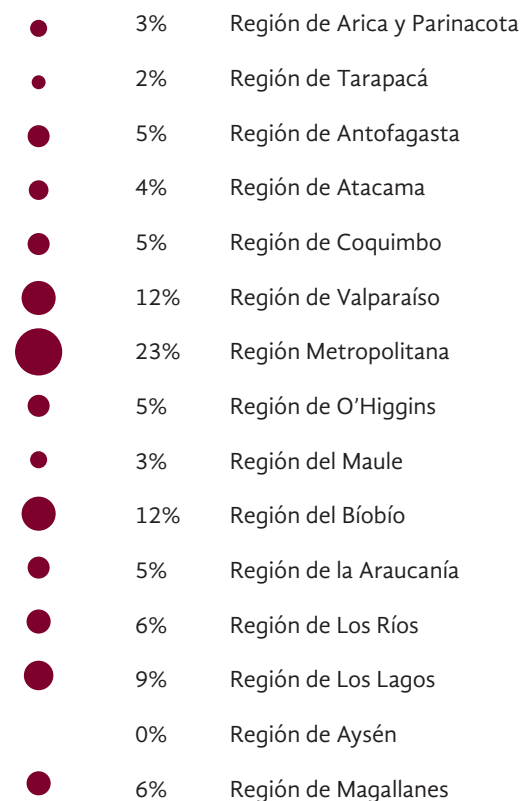


Figura 10. Distribución de los museos en Chile por región.

Elaboración propia.

Datos obtenidos del Registro de Museos de Chile
Sitio web http://www.registromuseoschile.cl/663/articles-53399_archivo_01.pdf Extraído 12.01.16

⁴² RCM. (2015) *Registro de Museos de Chile* Sitio web http://www.registromuseoschile.cl/663/articles-53399_archivo_01.pdf Extraído 12.01.16

⁴³ Mostny, G. (1973). Museos en América Latina: una visión general - Chile. *Revista Museum*, Vol. XXV N° 23, pp. 176 - 178.

cual a Mostny no le parecía sorprendente, pero sí la aglomeración de museos en provincias con menos densidad habitacional como Tarapacá, Antofagasta o Magallanes que en la época contaban con más de un recinto museal en comparación al resto, que a lo sumo contaban con uno.

Mostny no encontraba justificación a más de un museo en la misma ciudad, con la misma temática y orientación, que solamente se diferenciaban por el organismo al que le era dependiente. Cuestión que evidenciaba una clara falta de coordinación en donde la mitad de los museos del país poseían colecciones arqueológicas ⁴³.

Esta evidente desigualdad a nivel nacional también se refleja en el gran Santiago (*Fig.11*) donde la distribución territorial de espacios museales se encuentra concentrada en la zona céntrica de la capital, así también la zona oriente reúne tanto museos privados como galerías de arte. De este modo los museos se distribuyen entre museos públicos y fundaciones privadas (*Fig.12*) que presentan una clara segregación territorial.



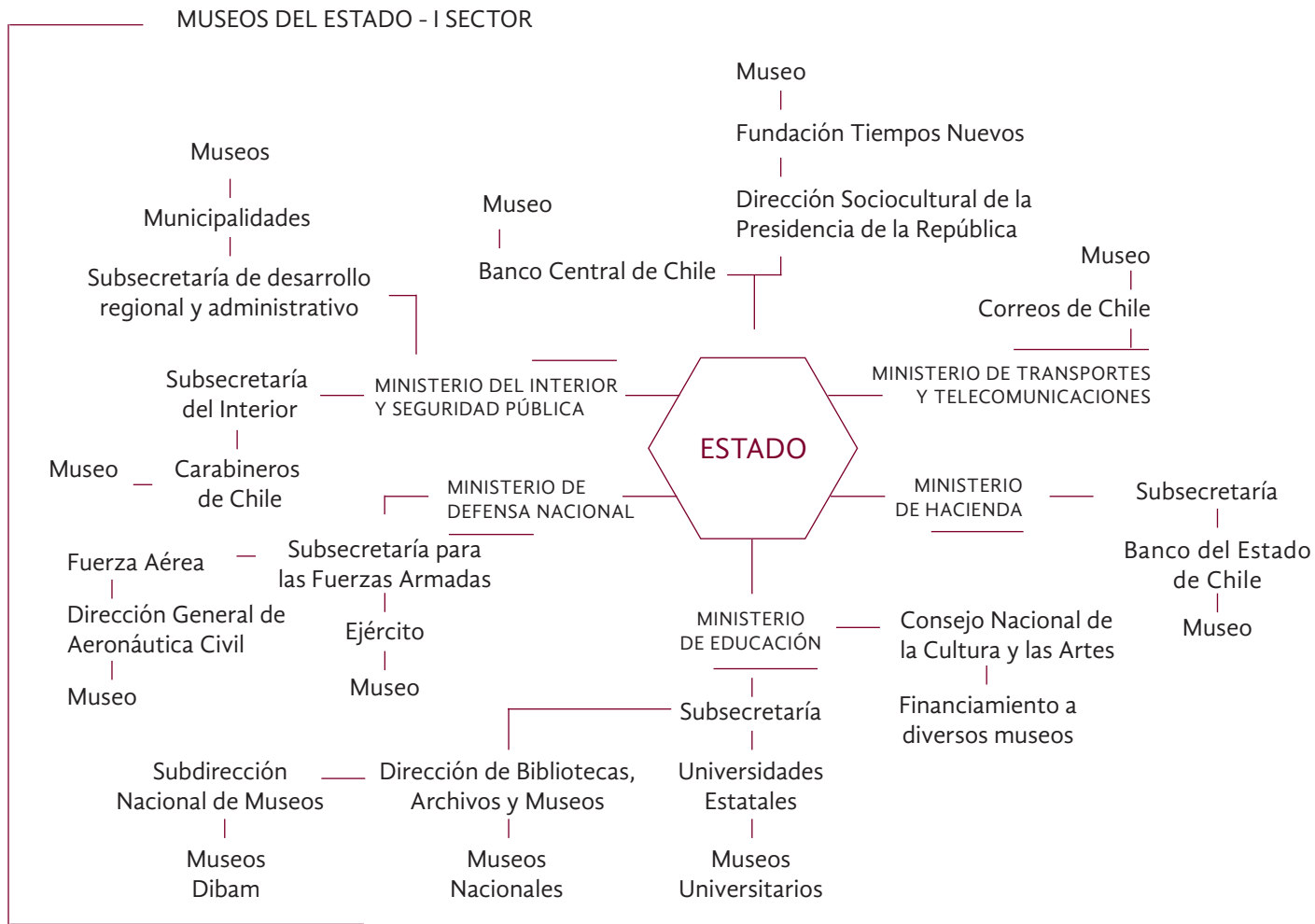
Figura 11. Cantidad de museos en Santiago por comuna.

Elaboración propia.

Datos obtenidos del Registro de Museos de Chile

Sitio web <http://www.registromuseoschile.cl/663/w3-propertyvalue-74794.html> Extraído 12.01.16

El Registro de Museos de Chile no registra información sobre museos en las comunas de: El Bosque, Lo Espejo, Lo Prado, Renca, Huechuraba, Macul, Independencia, San Joaquín, La Cisterna, San Ramón, Pedro Aguirre Cerda, La Pintana, La Reina, Pudahuel, Cerro Navia, Quilicura, Conchalí, Lo Barnechea y Quinta Normal (el Parque Quinta Normal depende de la Municipalidad de Santiago).



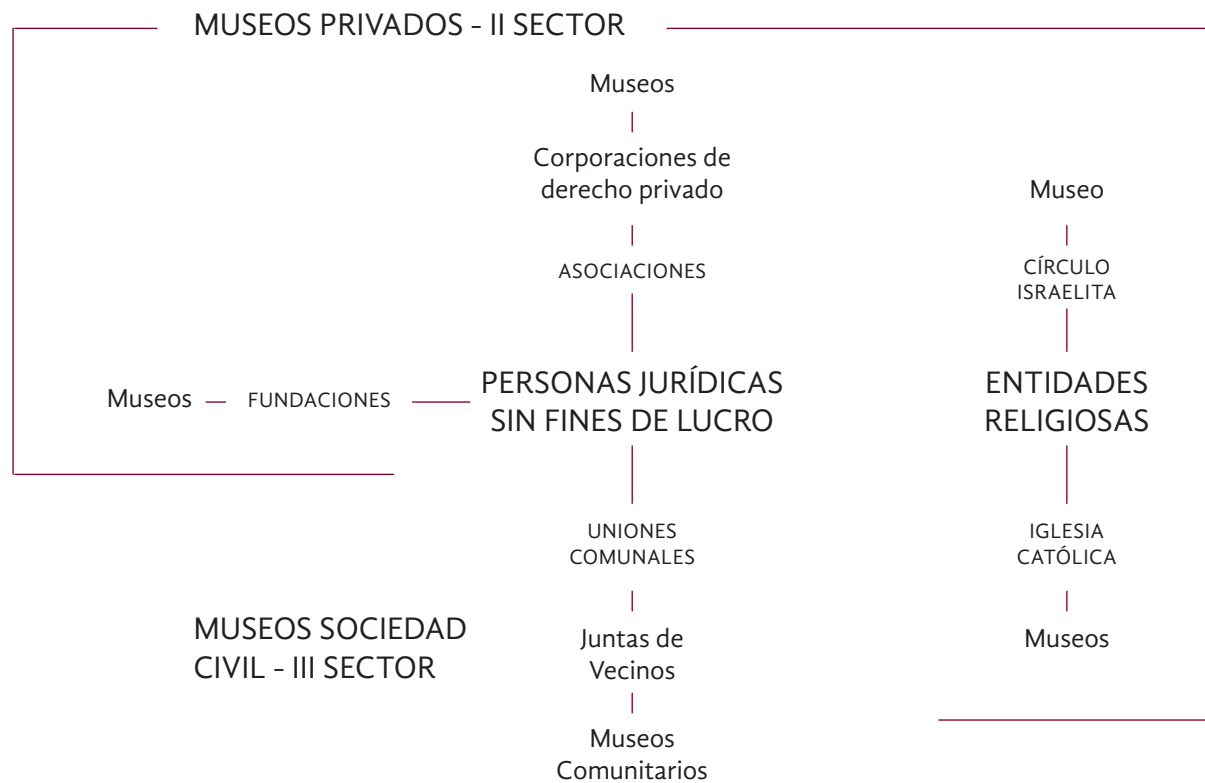


Figura 12 Organización política de los museos en Chile.
Elaboración propia.

9.3. Una nueva museología

El museo tradicional era concebido según Hugues de Varine, ex director del ICOM, como un edificio, una colección y un público. Noción que tras los ideales de la nueva museología se amplían hacia una definición que pasa de sustentarse no solo en un edificio sino en un territorio, la importancia de la colección se aúna a la de patrimonio colectivo y el público se convierte en comunidad participativa. De este modo las bases del espacio museo se fundamentan en torno a la vinculación al territorio, el patrimonio y la comunidad.

A juicio de Pierre Mayrand, especialista en museología comunitaria la principal razón que desencadenó el descontento y la movilización de la comunidad museológica en busca de una reconversión en los años ochenta es el carácter monolítico de los museos así como la inconsistencia de las reformas en un sistema rígido con un severo retraso de adaptación a la evolución social, cultural y política.

38 La Declaración de Quebec de 1984, se convierte en la proclamación de los principios básicos de la nueva museología, en donde se reafirma la proyección social del museo por sobre sus funciones tradicionales. Desde experiencias en torno a la ecomuseología, museología comunitaria y otras formas de museología activa, se invita a la comunidad museológica a reconocer a las personas como agentes dinámicos dentro del contexto museal.

Del mismo modo se hace un llamado a adoptar y aceptar estas formas de museología activa aplicando sus principios. Dentro del mismo ICOM se da paso a la creación de un Comité Internacional de Museos Comunitarios y Ecomuseos además de una federación internacional de nueva museología.

9.3.1. Rivière y los ecomuseos

Georges Henri Rivière (1897-1985) museólogo francés de *L'École du Louvre* y ex director del ICOM, planteó la teoría del ecomuseo entre 1971 y 1973 junto a Hughes de Varine desde una concepción etnográfica de la cultura. En ella la presentación museográfica in situ trataba de reflejar las manifestaciones culturales de un grupo o comunidad en su entorno y ambiente natural.

El concepto surge como propuesta para el proyecto del *Écomusée de la Communauté Le Creusot Montceau-Les Mines* (Fig.13), una comunidad minera de Francia con un amplio componente etnológico y etnográfico. Fue concebido como una expresión museográfica del tiempo y del espacio para la valorización del patrimonio material e inmaterial de la población y el territorio, utilizados como medios de presentación interdisciplinar para la conservación y la transmisión de la memoria mediante un discurso expositivo centrado en la vida cotidiana de la comunidad (Martín, 2013).

Según plantea Rivière en su última versión finalizada en 1980 sobre el ecomuseo, éste se concibe como un espejo en donde la población se contempla para reconocerse, encontrándose con las raíces de su territorio y los pueblos que la precedieron, cumpliendo una función de información y análisis crítico que contribuye a preservar el patrimonio.

Los ecomuseos intentan integrarse a la sociedad objeto de estudio, introduciendo dentro del discurso expositivo los conceptos de territorio y comunidad, en donde se busca implicar la participación de la población local tanto en la gestión como en las actividades para fomentar el desarrollo social, económico y cultural así como una identidad colectiva.

En los años noventa el concepto da paso a los denominados ecomuseos de tercera generación en donde se incluyen ámbitos urbanos e industriales, incorporando también la creación del término casa-museo. Actualmente en Francia existen más de 200 ecomuseos, así como también los hay en Alemania, Bélgica, Holanda y España por nombrar algunos.



Figura 13 **Ecomuseo de Montceau-les-Mines**, s.f.
Le Creusot, Francia.
Obtenido de: <http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr/spip.php?article289> Extraído 03.01.16

9.3.2. “Mesa redonda de Santiago” y el museo integral

La “Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo”, fue realizada en nuestro país entre el 20 y el 31 de mayo de 1972⁴⁴ en pleno gobierno de la Unidad Popular, ese mismo año el Consejo Internacional de Museos (ICOM) y la UNESCO habían llamado a efectuar un trabajo interdisciplinar sobre el rol de los museos, era un periodo de fuertes cambios principalmente en América Latina y en este encuentro se sitúa uno de los orígenes de la revolución museológica.

Los participantes de dicho encuentro eran directores de museos hechos más para la elite local y turistas que para la población latinoamericana (Menares, C. & Alegría L. 2012)⁴⁵ por lo que se gesta una noción de la función integradora del museo en el desarrollo de la sociedad, en donde el museo debe adaptarse a los cambios sociales, económicos y culturales para mantener su credibilidad y viabilidad (Manhart,2012).

⁴⁰ Hughes de Varine, en ese entonces director del ICOM, recuerda que cuando decidió realizar la mesa redonda de Santiago junto a Raymonde Frin, miembro del departamento de Patrimonio Cultural de la UNESCO, ambos buscaban generar algo original, no un clásico encuentro entre directores de grandes museos de Latinoamérica con expertos de otras latitudes, sino que el interés residía en generar un encuentro del mundo junto a expertos de aspectos importantes para el desarrollo de América

Latina, ya sea de temas como urbanismo, arquitectura, tecnología y educación en donde los no museólogos latinoamericanos le hablasen a los museólogos latinoamericanos sobre el mundo contemporáneo y el desarrollo⁴⁶.

El encuentro del cual fue anfitriona la Doctora Grete Mostny, quien en ese entonces era directora del Museo Nacional de Historia Natural culminó con la *Declaración de la Mesa de Santiago de Chile*, firmada en mayo de 1972 por la UNESCO y el ICOM, gestando el concepto de museo integral, donde el museo toma en cuenta todos los problemas de la sociedad, por tanto las funciones técnicas del museo como resguardar, conservar, documentar, investigar y comunicar ya no eran suficientes para el rol social que este debía cumplir (Trampe, 2012).

A grandes rasgos los ideales planteados en Santiago se resumen en seis puntos centrales⁴⁷:

- Ampliar las áreas de interés museal para generar conciencia sobre el desarrollo antropológico, social, económico y tecnológico de los países de América Latina, mediante consultores que orienten a los museos en temas que no lo son propios.
- Intensificar el trabajo de recuperación del patrimonio cultural con un fin social para que este se mantenga en Latinoamérica.

⁴⁴ Mismo año en que se construyó el edificio que albergó este encuentro, UNCTAD III destinado a ser sede de la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo, actual GAM Centro Cultural Gabriela Mistral.

⁴⁵ Menares, C. & Alegría L. (2012) Nuevas prácticas, nuevas audiencias: A 40 años de la Mesa de Santiago. *Revista Museos* N° 31. Obtenido de http://www.dibam.cl/Recursos/Noticias/DIBAM/archivos/Museos_31_Web.pdf Extraído 26.12.15

⁴⁶ Varine, H. (2012). Alrededor de la mesa redonda de Santiago. *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972, Vol I*, pp. 96 - 98.

⁴⁷ Museum (1973). Resoluciones adoptadas por la Mesa Redonda de Santiago de Chile. *Revista Museum*, Vol. XXV N° 23, pp. 176 - 178 Recuperado de <http://www.ibermuseum.org/es/publicacoes-ibermuseum/> Extraído 28.12.15

- Poner a disposición de investigadores el acceso a sus colecciones y materiales, gestionando también dentro de sus posibilidades el vínculo de estos con instituciones públicas, religiosas y privadas.
- Actualizar las técnicas museográficas para mejorar la comprensión de las exposiciones por parte de los visitantes, sin recurrir al uso de técnicas sofisticadas, costosas ni extravagantes que no se condicen con la realidad de América Latina.
- Establecer sistemas de evaluación para verificar la efectividad en relación a la comunidad.

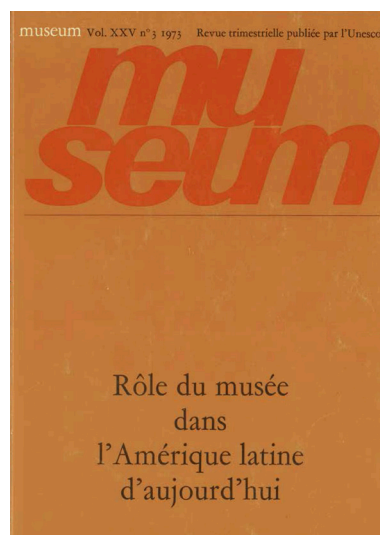


Figura 14 Portada Revista *Museum*, Especial Mesa redonda de Santiago, 1973. Revista *Museum*, Vol. XXV N° 3. Obtenido de: <http://www.ibermuseum.org/es/publicaciones-ibermuseum/> Extraído 28.12.15

- Debido a la escasez de funcionarios de museos, se debían fortalecer y expandir con el auspicio de la UNESCO los centros de formación para funcionarios de museos en América Latina dentro de los propios países y mediante la integración regional.

También la declaración contiene apartados que hacen referencia al rol del museo en cuanto a temas como generar conciencia de las problemáticas en las zonas rurales, representar los problemas del desarrollo urbano contemporáneo, ampliar la noción sobre la necesidad de mayor desarrollo científico y tecnológico así como ser un agente educador de la comunidad a lo largo de la vida (Fig.14 y 15).

De tal modo, se decide crear la Asociación Latinoamericana de Museología (ALAM) abierta a todos los museos, museólogos, museógrafos, investigadores y educadores para fomentar la cooperación, experiencias y el desarrollo dentro de Latinoamérica.

Pocos cambios inmediatos surgieron tras la Mesa Redonda de Santiago. Quizás una de las razones más evidentes es que el contexto político no lo propiciaba ya que muchos países latinoamericanos durante este periodo vivieron dictaduras militares. El impacto considerable pero tardío de las ideas surgidas en el encuentro empezaron a circular entre los años ochenta y noventa. Varine afirma que algunos de los herederos asumidos de Santiago son los ecomuseos de desarrollo en países como Francia, Portugal, Canadá, Suecia y Noruega⁴⁸.

La Mesa surge también como referencia explícita en los talleres del Movimiento Internacional por una Nueva Museología (MINOM), en las declaraciones de Quebec, Lisboa y Oaxaca así como en la declaración fundacional del Programa Ibermuseos en el año 2007. Finalmente por iniciativa de la UNESCO se intentó hacer más de veinte años renovar el espíritu, actualizar, desarrollar y diseminar los planteamientos de Santiago entre museólogos participantes en el encuentro de Caracas de 1992.

⁴⁸ Varine, H. (2012). Alrededor de la mesa redonda de Santiago. *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972, Vol I*, pp. 96 - 98.

Para Paula Assunção dos Santos, presidenta del MINOM, afirma que el espíritu de la declaración de Santiago se hace evidente en el fragmento “al servicio de la sociedad y su desarrollo” incluido en la definición de museo del ICOM en 1974.

Los ideales de museo integral se vieron circunscriptos hasta finales de los años noventa a la nueva museología, en donde lamentablemente el término ecomuseo reemplazó al de museo integral en un tipo de retorno al eurocentrismo, pese a ser términos totalmente diferentes. Si bien ambos reflejan el desarrollo del concepto museo, el ecomuseo se plantea de manera mucho más confusa y surge de otras circunstancias y con otros objetivos (Varine, 1984).

Las ideas gestadas en el encuentro siguen estando vigentes según Dos Santos, quien considera que pese a las variaciones que podría sufrir el concepto de museo integral, el trasfondo permanece en la toma de posición como un museo integrado y comprometido con el cambio social más allá de sus colecciones, adaptando los museos a las necesidades del tiempo y lugar en los que están insertos⁴⁹. Inclusive para Christian Manhart, jefe de museos y creatividad de la UNESCO, los expertos participantes de la Mesa fueron los precursores de la museología moderna.

42



Figura 15 Artículo de Grete Mostny sobre los museos en Chile, 1973. Revista Museum, Vol. XXV N° 3. Obtenido de: <http://www.ibermuseum.org/es/publicacoes-ibermuseum/> Extraído 28.12.15

⁴⁹ Dos Santos, P. (2012). La Mesa de Santiago para pensar el futuro. *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972, Vol 1*, pp. 94 - 95. Obtenido de <http://www.ibermuseum.org/es/publicacoes-ibermuseum/> Extraído 28.12.15

9.3.3. De espectador a agente participativo

Las iniciativas que asientan las bases de la nueva museología se vinculan directamente a la comunidad, la cual cumple un rol activo dentro de los museos, cuestión que hoy en día pareciera no estar en duda.

En la década del setenta surge también el concepto de museología crítica que aparece en los países bajos, la cual se fundamenta de la constante crisis de las políticas culturales en torno al concepto de museo como lugar de interacción entre el público y la colección museal⁵⁰.

Lo que para la museología clásica era mera información pasiva, para el museo del siglo XXI debe convertirse en experimentación. Un museo hoy, debe fomentar la participación e interactividad, pues la satisfacción de la visita a un espacio museal reside en las posibilidades de participación en este (Santacana, 2005).

Hablar de crisis en los museos de Latinoamérica es una constante, ya sea debido a la limitación de presupuesto o a la falta de capacitación específica. Para salir de este estado de crisis permanente, el museo debe convertirse en un agente relevante en la sociedad y transformarse en un lugar donde se dude, confronte y discuta no sólo la forma sino también el contenido.

El museo ha de ser un espacio para la acción comunicativa, donde el visitante sea confrontado con los dilemas de la sociedad contemporánea a través de los ojos de la historia y la memoria crítica desde una perspectiva ética, convertirse en un lugar provocador e instrumento de cambio que promueva la participación social y política de los miembros de la comunidad. Sin embargo, aún los museos no educan a reconocer, ni enseñan a desarrollar una actitud y pensamiento crítico (Navarro & Tsagaraki, 2009).

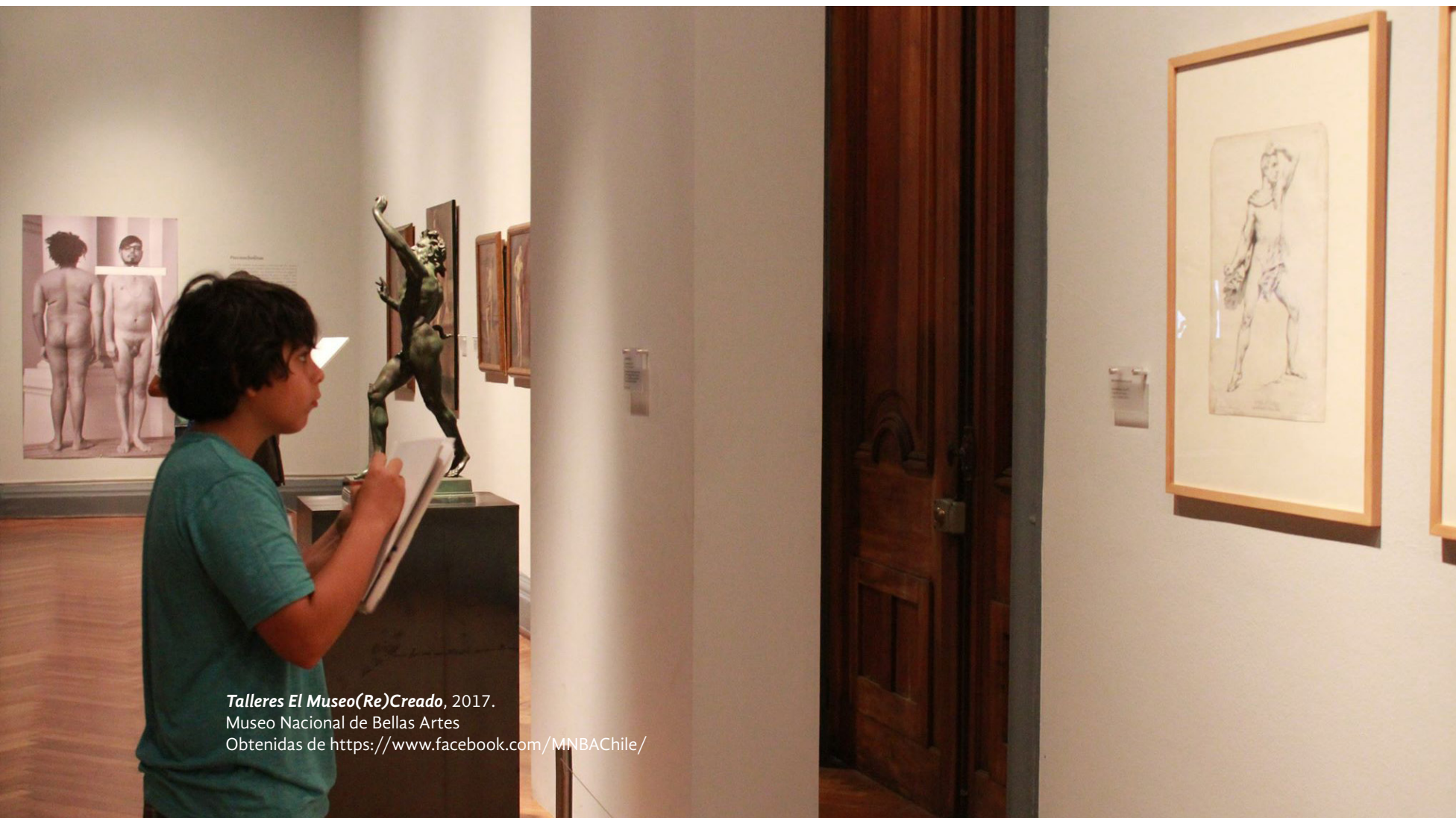
A juicio de Georgina DeCarli antropóloga y directora del Instituto Latinoamericano de Museos y Parques, las relaciones de participación en torno a las bases de la nueva museología tienen dos variantes, la primera es la que concibe a la comunidad como sujeto/objeto de estudio y como público privilegiado de las acciones del museo, como sería el caso del museo vecinal o de barrio, museo local, museo escolar y el ecomuseo. En cambio la segunda es la que organiza el museo conjuntamente a la comunidad, con diversos grados de participación y compromiso como el museo comunitario y el economuseo.

Estas visiones de participación se diferenciarían de los intentos de participación en el modelo tradicional de museos, pues las propuestas que este lleva a cabo son generalmente acciones aisladas, sin continuidad y de impacto relativo que no generan un verdadero cambio en la relación museo-comunidad, siendo las más directas y activas el vincular a la comunidad como personal voluntario o en un círculo de amigos del museo, lo cual beneficia enormemente al museo pero no serían suficientes para conseguir un museo sostenible en aspectos participativos.

El trabajo con la comunidad según De Carli debería centrarse en una permanente investigación con ésta para conocer necesidades, intereses y prácticas culturales que vayan dirigidas a compartir la responsabilidad de preservación del patrimonio, entregando conocimiento a la comunidad desde la museología y así generar una reactivación y estimulación en cuanto a los bienes culturales (De Carli, 2006).

⁵⁰ Navarro, O. y Tsagaraki, C.. (2009-2010). Museos en la crisis: una visión desde la museología crítica. *Revista Museos.es*, N° 5-6, pp. 50 - 57. Recuperado de http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/mes/revista-n-5-6-2009-2010/dossiermonograf/Navarro_Tsagaraki.pdf
Extraído 28.12.15





Talleres El Museo(Re)Creado, 2017.
Museo Nacional de Bellas Artes
Obtenidas de <https://www.facebook.com/MNBACHile/>

9.4. Patrimonio e identidad barrial

La visión tradicional y más conservadora de identidad cultural se refiere a rasgos vinculados a una territorialidad de origen y un pasado remoto cuyo legado busca ser preservado y se liga a una identidad nacional.

Dentro de esta concepción, los museos cumplen un rol como dispositivos de formulación de identidad cultural a nivel de patria y nación. Pero las identidades no se limitan a este carácter genérico. En un rango menos amplio surgen otras micro-identidades como las de barrio o identidades sociales que se enmarcan en un determinado sector o localidad, las cuales cada vez se vuelven más relevantes.

Las visiones más locales de patrimonio empezaron a surgir en los años sesenta tanto en Europa como en Latinoamérica con una creciente preocupación social por la conservación de los vestigios, prácticas del pasado y la preservación del patrimonio cultural (Guerrero, 2005).

⁴⁶ Estas visiones descentralizadas del patrimonio ⁵¹ que ya no se limitarían a una hegemonía cultural se consolidan con la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales realizada en 1982 en México.

En dicha instancia auspiciada por la UNESCO se establece un nuevo concepto de cultura, considerada como un conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. De tal modo aparte de abarcar temas relativos a las artes y las letras, se incluyen como prácticas culturales las formas de vida de las personas, los sistemas de valores tradicionales y las creencias.

Dicha interpretación según Ciro Caraballo, consultor de la UNESCO “reconoce la incorporación activa de la sociedad, y del individuo en particular, en el reconocimiento, interpretación, conservación y difusión de su patrimonio heredado, potenciando la capacidad de gestión y

participación en su preservación, disfrute, difusión y el desarrollo de industrias culturales a partir del mismo” (2012, p. 57).

A ello se suma la categorización de patrimonio cultural, el cual posee un carácter procesual y dinámico, re articulando constantemente su función en contextos sociales e históricos. Esta categorización resignifica el valor y las prácticas sociales en torno al patrimonio nacional y local.

Las diversas escalas territoriales amplían los bienes y manifestaciones que se entienden como patrimoniales. Los elementos con significaciones culturales se diversifican entre modos de comportamiento, prácticas sociales, usos y costumbres, vestimenta, alimentación, vivienda, etc. De los cuales algunos poseen mayor valoración simbólica que otros para constituirse como patrimonio cultural (Guerrero, 2005).

Así el barrio empieza también a ser un emplazamiento que identifica culturalmente a sus habitantes desde el valor patrimonial que le atribuyen a este, haciendo necesario preservar y valorar los bienes culturales y las prácticas sociales que lo hacen característico y le entregan valor (*Fig.16*).

⁵¹ En latín *patrimonium*, refería entre los antiguos romanos a todo lo que le pertenecía al padre, pater. El concepto surge en el ámbito privado del derecho de propiedad y estaba vinculado a los intereses aristocráticos.



Figura 16 **Actividades Fiesta de la Primavera, 2014.**
Barrio Yungay, Santiago.
Diario Crónica Digital
Obtenido de: <http://www.cronicadigital.cl/2014/09/02/avanza-fiesta-primavera-en-yungay/>
Extraído 26.01.17.

9.4.1. El barrio como patrimonio

Este estudio se centra en el barrio como espacio territorial y cultural dentro de la Región Metropolitana. Ya que los movimientos de preservación y rescate patrimonial en Santiago, así como la creación de museos comunitarios se han visto conformados por una pertenencia que se refiere al barrio como espacio cultural, social, político y geográfico.

La identidad dentro del barrio se encuentra en un proceso de permanente construcción y reconstrucción gracias a la comunidad que hace de este emplazamiento un lugar vivo. En este espacio la identidad no se limita a un dato geográfico o una territorialización histórico-política sino que funciona como un constructo intelectual y simbólico (Subercaseaux, 2006).

La significación del concepto integral de cultura mencionado en el apartado anterior ha permitido revalorizar tanto el conocimiento local como las expresiones colectivas de la cultura, en donde se resalta el aspecto simbólico, conceptual e inmaterial de éstas dejando obsoleta a la visión moderna del concepto que las concebiría como menores, populares o de escaso valor.

Con este cambio de paradigma el patrimonio cultural ya no denota solo ideas vinculadas a antigüedad, monumentalismo arquitectónico u obras maestras en museos. La visión se amplía a un sinfín de bienes, abarca lo que es de todos, lo que nos rodea y es heredado, conformándose de elementos comunes pero diversos que respecta al reconocimiento del otro, acrecentando el significado de herencia cultural. Dentro de este contexto el barrio se estructura como un espacio que presenta dichas características (Querejazu, 2013).

La esencia del patrimonio vivo se nutre de la riqueza de la vida de sus habitantes, en donde es primordial que el quehacer cultural se localice fuera de los muros de contención de los propios museos y se sitúe donde

habitan las personas, en este aspecto lo sitios más simbólico son los barrios como espacio de conformación social (Rojas, 2014).

Mauricio Rojas Alcayaga⁵², doctor en antropología cultural que ha estado en contacto con la reivindicación de los barrios de Santiago, considera que la apropiación del patrimonio sociocultural no requiere mirar objetos monumentales a los cuales contemplar solemnemente, lo que requiere es apreciar el entorno sociocultural en el que estamos inmersos.

Según Rojas la apropiación de barrio se genera mediante la valoración de los hechos cotidianos, ya sea “mirar al nieto jugar fútbol con un niño de piel más morena que pronuncia mejor el español o aprender de la nueva vecina a preparar el ceviche con más picante y cebolla morada” (2007, p. 72)

Así como la cultura no se limita a un área en específico, la identidad de las personas no se restringe a determinada pertenencia, ya sea social, cultural o territorial a un solo medio de pertenencia. El que concebamos el barrio como patrimonio y fuente de identidad no quiere decir que exista una identidad exclusiva que se restrinja a ese ámbito.

Como hace referencia Ticio Escobar curador y crítico de arte paraguayo, la identidad deja de sustentarse en esencias fijas y se vuelca a la contingencia de una construcción de circunstancias históricas comunes, en donde éstas no se limitan a un solo ámbito sino que son retroalimentadas por diversos factores, contextos y relaciones. “La ruptura de un centro unificador esencial ha provocado la emergencia de diversos nosotros que pueden superponerse o entrar en conflicto entre sí (la región, la ciudad, el barrio, la religión, la familia, el género, la etnia, la opción sexual, la ideología, etc.). En resumen: la idea de una identidad plena, clausurada en torno a un centro estable, se ha vuelto insostenible” (Escobar, 2007)⁵³.

⁵² Rojas, M. (2014). Museos y comunidad. Estrategias creativas para públicos en barrios patrimoniales. En *La sociedad ante los museos. Públicos, usuarios y comunidades locales* (pp. 53 - 74). Bilbao, Universidad del País Vasco

⁵³ Escobar, T. (2007). *Los desafíos del museo*. Lecturas a bordo. Micromuseo Sitio web: <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/tescobar.html> Extraído 20.12.15

El territorio cultural es uno más de los factores que influyen en la identidad de las personas que están inmersas en él. Se puede concebir a este territorio como un museo sociocultural en donde las prácticas culturales y los objetos más preciados se presenten y signifiquen frente a otros para incitar la convivencia e impulsar una reescritura de la historia del presente que repercuta en la comunidad y su simbolismo de identidad con el lugar que habitan (Rojas, 2014).

Los niveles de apropiación del patrimonio barrial distan mucho a los del patrimonio institucionalizado, el cual pese a pertenecer a todos (ya sea monumentos, colecciones de museos nacionales, etc) pareciera que no le pertenece a nadie. No se identifica como propio lo acumulado por otro y lo que otros conservan en lugares cargados de restricciones, explicados y difundidos en un lenguaje que no resulta propio, lo cual genera una escasa identificación y apropiación en la mayoría de la población (Díaz, 2006).

Nelly Richard teórica y crítica cultural, entiende el ámbito identitario de la memoria social como un vínculo de pertenencia y comunidad, expresado a través de imágenes, símbolos, narraciones y escenas cuyos lenguajes figurativos rondan alrededor de las huellas y carencias de lo que falta (2007).

La importancia del barrio como unidad territorial de identificación de patrimonio se ve reflejada en la consulta ciudadana *Tu voz crea cultura* realizada el año 2014 por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, dicho estudio reflejó la importancia de la dimensión barrial en materia de reconocimiento cultural.

Según la consulta, el principal sitio patrimonial a nivel barrial que era reconocido como tal por las personas encuestadas resultó ser en primer lugar el barrio Yungay (9%) espacio en el cual se localiza este proyecto, seguido por el barrio Brasil (6%), el barrio República (5%), el barrio Concha y Toro (4%), el barrio Lastarria (4%), el barrio cívico de Santiago (3%) y el barrio París Londres (3%). Todos estos sitios dentro del gran Santiago reflejaron la comprensión del barrio como un componente identitario relevante y arraigado al imaginario de las personas.

La valorización patrimonial del barrio se vincula tanto a los elementos arquitectónicos que lo caracterizan como a las relaciones a escala humana que en él sobreviven, su diversidad de residentes, la existencia de sitios de memoria histórica y la cotidianidad que preserva cierta calidad de vida en sus habitantes. Dicho conjunto conformaría un bien necesario de proteger y recuperar de manera sustentable, en la cual la patrimonialización funciona como proceso estratégico de intervención social, identificación colectiva y participación sociopolítica.

9.4.2. Participación ciudadana por la preservación

Desde la percepción comunitaria del patrimonio no existe una división entre lo tangible y lo intangible. La herencia de bienes materiales y la transmisión de costumbres forman parte de un todo entendido como un gran legado sociocultural, el cual busca conservar objetos, recuerdos y memoria (Morales & Camarera, 2009).

Según José de Nordenflycht, ex presidente del ICOMOS Chile, no existe uno sino varios modos de participación. La primera es la participación cooptada, referida al deber de informarse e informar, la segunda es la participación empoderada, representativa de grupos de intereses sectoriales que adoptan la defensa de los derechos de todos como si fueran los suyos propios, la tercera es la participación azarosa, la cual somete a la frustración contenida del “siga participando” en la inscripción de demandas y denuncias y finalmente está la participación rentabilizadora que se genera desde una obligatoriedad de participación.

50 Nordenflycht considera que la participación en temas relativos al patrimonio no puede ser obligada, dirigida ni cooptada. Se debe abandonar la vociferación y lamento de la denuncia por un empoderamiento activo de las soluciones, donde “el derecho al patrimonio se gana en el momento en que las demandas generadas por las comunidades pasan de la participación a la interpretación de sus patrimonios donde los propietarios se conviertan en vecinos y los vecinos en ciudadanos” (2009, p. 68).

La comunidad ha empezado a valorar el patrimonio de manera activa empoderándose de lo local (*Fig.17*), mediante la materialización de estructuras y relaciones que responden a sus propias necesidades simbólicas y no a una política de subordinación (Escobar, 2007).

La conservación efectiva del patrimonio requiere de la concientización y el empoderamiento colectivo para generar mejoras sustentables tanto de los espacios, los bienes patrimoniales y la calidad de vida de quienes habitan el barrio (Caraballo, 2012).

Iniciativas como el Comité de Adelanto del barrio Yungay, el Comité de Defensa de barrio Matta Sur y Ciudadanos por Valparaíso dan cuenta de un fenómeno de pregnancia de la identidad territorial, en el barrio y la

ciudad que se niega a la demolición del patrimonio arquitectónico que mediante proyectos inmobiliarios atentan contra la calidad de vida y el derecho a la ciudad de las personas (Nordenflycht, 2003).

Este accionar ciudadano en defensa del patrimonio, se activa ante el riesgo de la gentrificación o la tentación turística, a la cual se responde tanto con acciones ciudadanas que demuestran el descontento de la población como con estrategias museográficas movilizadoras (*Fig.18*).

Barrios desarrollados al margen de los centros fundados por la colonización española fueron emergiendo a partir del rápido crecimiento de la población y hoy se encuentran combatiendo contra la amenaza de los proyectos inmobiliarios que generan un aumento de la densidad poblacional, la cual implica la pérdida de la vida de barrio.

Ante esta situación, organizaciones civiles como las mencionadas anteriormente luchan para que el crecimiento y desarrollo de las ciudades no amenace la calidad de vida barrial que los vecinos quieren proteger, preservar y mejorar. Parte de estas acciones sociales llevaron a barrios como Yungay o Matta Sur a obtener la declaratoria de Zona Típica, como consecuencia de la amplia gestión patrimonial y acciones ciudadanas por parte de los mismos miembros de la comunidad (Rojas, 2014).

A escala barrial las manifestaciones y bienes patrimoniales se constituyen como símbolos de una identidad territorial y social específica que responde a una necesidad de identidad comunitaria de valores compartidos y de memoria (Guerrero, 2005).



Figura 17 **Yungay a la Calle**, 2013.
Calle Esperanza, Barrio Yungay, Santiago.
Obtenido de: <http://www.ciudademergente.org/es/blog/2013/05/17/yungay-a-la-calle-2/>.



Figura 18 **Reuniones de planificación Festival del barrio Yungay**, 2017
Filliou, Robert; Spoerri, Daniel; Topor 1967-1968.
Barrio Yungay, Santiago. Obtenido de <http://www.elsitiodeyungay.cl/index.php/using-joomla/extensions/components/content-component/article-category-list/79-galeria-de-fotos/127-festival-del-barrio-yungay-preparando-la-actividad> Extraído 26.01.17.

9.4.3. Barrio Yungay

La historia del barrio Yungay se remonta a 1839, año de su fundación en el cual tras la muerte de José Portales Larraín, lo que antes era conocido como el “Llanito de Portales”, se reparte entre sus herederos y es vendido por lotes tanto a privados como al Estado.

En los terrenos adquiridos por el Estado se crea la Quinta Normal de Agricultura, un campo de experimentación agrícola así como otros espacios donados dan paso a la creación de la iglesia San Saturnino y plazas públicas (plaza Portales y plaza Yungay)⁵⁴. De este modo nace la primera expansión de Santiago hacia la periferia y el primer barrio planificado de la ciudad, siendo la segunda urbanización después del centro de Santiago diseñada por Jacinto Cueto y Juan de la Cruz Sotomayor⁵⁵.

Tras la victoria de Chile versus la Confederación Perú-Boliviana (1836-1839) el Presidente Joaquín Prieto firma un decreto que le otorga al barrio el nombre del sitio de la batalla, de modo que el barrio y su plaza homónima adoptan el nombre del pueblo peruano de Yungay⁵⁶.

En 1888 se inaugura en la plaza Yungay el monumento al “roto chileno” (Fig.19), escultura en bronce realizada por Virginio Arias (1855-1941)⁵⁷ mientras residía en París durante la Guerra del Pacífico, también llamado “Héroe del Pacífico” o “Monumento al Defensor de la Patria”. Con esta escultura Arias impuso su obra en el Salón de París consiguiendo una mención honrosa en 1882⁵⁸.



Figura 19. El roto chileno de Virginio Arias, 1882.
Vista frontal de la escultura.
Obtenido de: <http://www.fotografiapatrimonial.cl/p/4026> Extraído 26.01.17.

⁵⁴ Memoria Chilena (sf). *El barrio "del roto chileno". El Barrio Yungay (1840-2007)*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3372.html> Extraído 15.05.16

⁵⁵ Barrio Patrimonial Yungay. (sf). *La Historia de Yungay*. Recuperado de <http://www.barriopatrimonialyungay.cl/la-historia-de-yungay> Extraído 16.05.16

⁵⁶ Museo Histórico Nacional. (sf). *Batalla de Yungay: Conmemoración del día del roto chileno*. Obtenido de http://www.museohistoriconacional.cl/618/articles-30049_archivo_05.pdf Extraído 15.05.16

⁵⁷ Alberto Blest Gana embajador chileno en Francia de la época, le había pedido a Arias su obra para exponerla junto a otras obras de artistas nacionales pues la imagen de Chile durante la Guerra del Pacífico en el viejo mundo no era la mejor. El “Héroe del Pacífico” dos años más tarde obtiene medalla de oro en la Exposición Nacional de Santiago, tras lo cual es adquirida por la Municipalidad para instalarla en donde hasta el día de hoy permanece y donde adopta el nombre de “roto chileno”.

⁵⁸ Artistas Plásticos Chilenos. (sf). *Virginio Arias*. Obtenido de <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/658/w3-article-40054.html> Extraído 17.04.16

Esta escultura se ha mantenido como el hito del barrio teniendo al "roto" como el prócer de la chilenidad dentro de la ciudad. Alude al arriero Justo Estay, guía del General San Martín y simboliza a los soldados de esta sangrienta guerra que tuvo más de 3000 bajas. Eran "héroes populares", ciudadanos sencillos que se alistaron a la guerra.

En sus comienzos el barrio fue sector de la aristocracia y la clase media acomodada chilena, en donde también se concentró el mundo cultural e intelectual de la capital. Aquí vivieron intelectuales, artistas, políticos y académicos como el poeta Eusebio Lillo, el científico polaco Ignacio Domeyko, la primera mujer médico de sudamérica Eloísa Díaz, Rubén Darío, Violeta Parra o el argentino Domingo Faustino Sarmiento.

En 1850 la situación de la capital cambia con la emigración de familias acomodadas provincianas a la ciudad, la inmigración extranjera, el aumento del comercio tras la independencia y el desarrollo económico de la minería.

Santiago durante la migración campo ciudad (1885-1952) era el polo más atractivo y su población creció a tasas más altas que el resto del país (en donde el crecimiento fue notable pasando de 90.000 habitantes en 1854 a 507.000 en 1920) debido a esto la concentración de oportunidades laborales crearon sobrepoblación y saturación de la estructura urbana, la gente más pobre vivía en construcciones precarias y en condiciones de hacinamiento.

En 1920 Joaquín Edwards Bello publica su novela *El roto* donde relata la rutina de los habitantes de un prostíbulo de Estación Central y las diferencias sociales de la época. Nicomedes Guzmán en su novela *La sangre y la esperanza* de 1943 relata la atmósfera de los pobladores marginales del río Mapocho en el conflicto de la huelga de los tranviarios, situados entre grandes talleres de la Compañía Eléctrica de la calle García Reyes, así como en conventillos y burdeles de las calles San Pablo y Mapocho.

En 1966 por su parte la novelista María Eugenia Reyes publica *En un barrio llamado Yungay*, que trata sobre la historia de una familia de clase media en medio de un espacio residencial el cual ha sido abandonado por la clase alta. Estas novelas del siglo pasado crean en cierta medida un panorama entre lo real y lo ficticio del sector, exponiendo problemáticas propias a la época en la cual se sitúan.

Si es que existe o no hoy en día una identidad unificadora en el barrio Yungay, es un tema no resuelto. Claramente es un lugar lleno de historia y simbolismos, tradiciones que se mantienen como el día del roto chileno (*Fig.20*). El "Gran Yungay" está delimitado por al sur por la Alameda, al poniente por Matucana, al norte por San Pablo (ex camino a Valparaíso) y al oriente por avenida Brasil (ex callejón de la acequia de Negrete).



Figura 20 **Fiesta del roto Chileno**, 1944.
Niño en bicicleta, durante competencia en celebración del día del roto chileno Barrio Yungay, Santiago. Memoria Chilena.
Obtenido de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-78459.html>
Extraído 26.01.17.

El barrio Yungay al igual que en otros sectores de la capital, se ha conformado cada vez con una mayor cantidad de inmigrantes extranjeros provenientes principalmente de centro y sudamérica, nuevos vecinos han mutado el paisaje urbano con una heterogeneidad étnica. Son en su mayoría personas activas laboralmente que migran debido a las oportunidades de empleo y la estabilidad política y económica que representa Chile en comparación con su país de origen.

Esta situación se acentúa por la situación de crisis que presentan Brasil y Argentina, tradicionalmente receptores de flujos migratorios de la región y el cierre de fronteras y políticas más restrictivas de Norteamérica y Europa⁵⁹. Según el Anuario estadístico de migración en Chile 2005 - 2014 realizado por el Ministerio de Interior, en Chile el 2,3% de la población es migrante de los cuales un 74% corresponde a sudamericanos. Los seis países con mayor tasa son Perú (31,7%), Argentina (16,3%), Bolivia (8,8%), Colombia (6,1%), Ecuador (4,7%) y España (3,3%).

Actualmente en el barrio reside una gran población de inmigrantes peruanos y colombianos, así como una creciente colonia de haitianos. Según un estudio publicado por la revista del Instituto de la Vivienda este vínculo al territorio se debe a la presencia de una red social de connacionales en la cual individuo se inserta una vez que ha emigrado, por lo cual es de esperar que muchos más migrantes lleguen a asentarse al barrio. Existen en el sector casos emblemáticos como la Escuela República de Alemania en donde el 48,5% de los alumnos son chilenos y el 51,5% de otras nacionalidades.

54

Arquitectónicamente en el área conviven diversas viviendas, desde casas patronales, hasta numerosos cités de los años veinte y viviendas colectivas de varios pisos y patios interiores⁶⁰. Otro de los motivos por lo cual el barrio Yungay se ha convertido en un barrio de inmigrantes es por la accesibilidad de vivir en el lugar, grandes casonas a maltraer son divididas y subarrendadas a un precio mucho menor que el promedio del mercado y con menos trabas burocráticas pero sin las condiciones necesarias, muchas veces en hacinamiento y con claros problemas estructurales de las edificaciones.

Numerosos incendios han sido causados por el insostenible estado de estos lugares, como desperfectos eléctricos, pero también otros incendios han sido intencionales, a causa según los vecinos de la especulación inmobiliaria. En el barrio Yungay gran parte de las iniciativas de activación barrial cultural así como mantención urbana y arquitectónica ha sido por parte de privados. Las medidas municipales tomadas al respecto han sido insuficientes y más restrictivas que colaborativas.

A partir del año 2007 se genera una activación de las organizaciones vecinales, donde diversas agrupaciones comunitarias se reúnen bajo el comité "Vecinos por la defensa del barrio Yungay", quienes han recibido numerosos reconocimientos por su labor. El comité mantiene como bandera de lucha la defensa del patrimonio cultural del sector y su calidad de vida, así como incidir en temas de la regulación de construcciones para combatir la especulación inmobiliaria y exponer temas que los afectan directamente para poder incidir respecto de las condiciones de vida de su territorio. El año 2009 lograron la aprobación por parte del Consejo de Monumentos Nacionales para obtener la declaratoria de zona típica de los barrios Yungay, Brasil, Parque Portales y entorno Concha y Toro (parte del denominado Gran Yungay).

⁵⁹ Margarit, Daisy, & Bijit, Karina. (2014). Barrios y población inmigrantes: el caso de la comuna de Santiago. *Revista INVI*, 29(81), 19-77. Obtenido de http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-83582014000200002&script=sci_arttext Extraído 18.05.16

⁶⁰ Plataforma Urbana (2012). *Guía Urbana de Santiago: Barrio Yungay*. Obtenido de <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2012/02/07/guia-urbana-de-santiago-barrio-yungay/> Extraído 16.05.16

⁶¹ Proyecto que busca promover el sector comprendido entre los ejes Alameda, Matucana y Parque Quinta Normal como un polo cultural activo dentro de la ciudad. Reune a instituciones como: Planetario USACH, Museo Artequin, Centro Cultural Matucana 100, Biblioteca de Santiago, Museo de Arte Contemporáneo Quinta Normal, Museo Nacional de Historia Natural, Universidad de Santiago de Chile, Centro de Extensión Balmaceda Arte Joven, Museo de la Educación Gabriela Mistral, Casa de Moneda, Universidad Arcis, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y Museo Aeronáutico.

Algunas de las iniciativas comunitarias más relevantes han sido la organización de celebraciones típicas como la Fiesta de la Primavera en Yungay o la tradicional Fiesta del Roto, proyectos como el Huerto Urbano Yungay, la Escuela Taller de Artes y Oficios Fermín Vivaceta, el museo comunitario de barrio Yungay así como el centro cultural autogestionado Taller Sol o el Centro Cultural Manuel Rojas .

Los locales más típicos y conocidos dentro del barrio siguen siendo lugares como la Peluquería Francesa, los Barberos del barrio Yungay, la Fuente Mardoqueo, el restaurant Huaso Enrique, la Cervecería Nacional o el Espacio Gárgola. Por su parte sitios religiosos como la iglesias San Saturnino se han adaptado a la población migrante, en este lugar desde el año 2016 se imparten clases de español a inmigrantes haitianos.

En la actualidad el entramado social se sitúa en las plazas públicas así como almacenes y ferias libres, el sector cuenta con una amplia actividad cultural dada en el mismo barrio así como por el Circuito Cultural Santiago Poniente⁶¹. La visibilidad con la cuenta hoy en día el barrio hace también más evidente su abandono. Casas a maltraer y en completo abandono se convierten en morada de personas en situación de calle que habitan estos lugares en paupérrimas condiciones, precariedad que pasa desapercibida entre los entramados sociales, la cultura y los colores de los nuevos vecinos que forjan en este lugar su hogar. Se genera por tanto una dicotomía entre construcciones en ruinas y una reconfiguración de lo urbano desde la multiculturalidad y lo patrimonial.

Afiche Cuecazo del roto chileno, 2015.
Obtenido de <https://afichesdecarretes.wordpress.com/2015/01/15/santiago-sabado-17-de-enero-de-2015-cuecazo-del-roto/>

Afiche fiesta de la primavera, 2016.
Obtenido <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2016/10/03/fiesta-de-la-primavera-2016-en-barrio-yungay-se-celebrara-durante-dos-meses/>

Afiche fiesta del roto, 2014.
Obtenido de <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/01/14/manana-comienza-la-fiesta-del-roto-chileno-en-barrio-yungay/>







Barrio Yungay, 2015. y Fiesta del roto chileno, 2015.
Ambas fotografías por Miguel Burdiles Medina
Obtenidas <https://www.flickr.com/photos/chachino/>

9.5. Museos comunitarios

Uno de los lenguajes que se ha adaptado para concretar los ideales de la nueva museología, el empoderamiento ciudadano, la preservación de la memoria y la pertenencia territorial ha sido el de los museos comunitarios.

Este tipo de museo, que en los casos locales más bien se limita a una sala de exposición generada desde la apropiación del método expositivo por parte de comunidades, ha sembrado una nueva noción de los límites y restricciones que parecían ya estar fijados en torno a la concepción museal.

La exhibición se ha convertido en una manera en que las comunidades demuestran el valor de sus pueblos y barrios hacia el exterior y a la vez generan dentro de la misma comunidad un sentido más profundo de arraigo y pertenencia.

9.5.1. Origen

A partir de los variados cuestionamientos hacia el museo, diversas tendencias han convertido sus salas en una suerte de campo de experimentación y de batalla. Una mezcla de los restos más coloniales y los más inverosímiles experimentos posmodernos, un espacio polémico que se reinventa desde lo social y se vuelve un medio de legitimación de minorías desde el empoderamiento para comunidades de todo tipo, abandonando las desgastadas narrativas nacionalistas de los museos tradicionales hacia nuevas narrativas.

Pequeñas y a veces remotas comunidades de toda América Latina deciden levantar sus museos, para atesorar el patrimonio allí encontrado y elaborar su propio discurso histórico (Burón, 2012). Estas iniciativas parecen responder en parte al llamado de Grete Mostny a generar mediante museos escolares y comunitarios, una tupida red de la cual no escapará ningún pueblito por pequeño y distante que estuviera. En donde la comunidad local reúna esfuerzos para lograr una salita con algunas vitrinas donde exhibir muestras del medio ambiente que los rodea y de este modo, comprender la íntima relación que existe entre todos los seres (1975).

El museo comunitario se diferencia del museo tradicional, el cual surge históricamente desde la concentración de poder y riqueza, acumulando tesoros y trofeos arrancados a otros pueblos como símbolo de victoria. El museo comunitario en cambio, se conforma de colecciones que no provienen de despojos sino de voluntades, concretando una iniciativa colectiva en busca de defender lo propio mediante la donación de objetos patrimoniales y la creación de un espacio de memoria.

Es una lucha contra una larga historia de desvalorización que ayuda a mantener o recuperar la posesión del patrimonio cultural material, y a la vez permite lograr una reapropiación simbólica de la identidad que elabora significados de lo propio mediante el rescate de historias y hechos cotidianos que conforman la vida comunitaria (Morales & Camarera, 2009).

Las primeras experiencias de museos comunitarios en América Latina surgen desde los años ochenta por comunidades indígenas de Oaxaca⁶² con la asesoría de antropólogos del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH) país en el cual actualmente existen más de cien museos comunitarios repartidos por toda la nación (Santander, 2011).

El primero de este tipo es el museo comunitario *Shan-Dany*⁶³ (Fig.21) fundado en 1986, ubicado en Santa Ana del Valle, el cual alberga elementos arqueológicos e históricos entre los que se destacan los restos de un entierro prehispánico, armamento utilizado durante la revolución mexicana y un telar representativo del poblado cuya actividad principal es el tejido de tapetes de lana.



Figura 21 Museo Comunitario Shan-Dany, 2015. Santa Ana del Valle, México. Obtenido de: <http://oaxacahoy.com/2015/06/gobierno-de-oaxaca-fortalece-desarrollo-de-museos-comunitarios/> Extraído 05.01.16

⁶² Oaxaca es el Estado con mayor diversidad étnica y lingüística de México, pese tener uno de los más altos índices de pobreza es uno de los que posee mayor inversión en cultura.

⁶³ Shan Dany significa “bajo el cerro” en lengua zapoteca, uno de los primeros pueblos de Mesoamérica en levantar edificios públicos, utilizar la escritura jeroglífica y construir centros urbanos.

Shan-Dany es uno de los dieciocho museos comunitarios existentes en el Estado de Oaxaca, los cuales demuestran que la conformación de una representación etnográfico-arqueológica puede retornar a sus legítimos poseedores con los objetos en su lugar de origen, sin tener necesidad de importar colecciones de grandes museos nacionales. Los patrones culturales exhibidos corresponden a la misma área territorial y cultural, cuyas narraciones no coinciden con las acostumbradas periodizaciones de los historiadores oficiales (Morales, 2012).

El contexto al cual se le puede atribuir el interés para la creación de estos espacios es la amenaza al patrimonio nacional mexicano ya sea la salida del país de estos objetos, así como el comercio ilegal, la falta de catalogación y la insuficiencia de instituciones establecidas que albergaran este patrimonio. Además parte de las comunidades sentía el saqueo de su patrimonio por parte de instituciones como el mismo INAH, el cual en numerosas ocasiones tomaba piezas arqueológicas y se las llevaba del sitio al cual pertenecían (Burón, 2012).

60 Francisco Hernández, secretario del museo comunitario Hicupa, hace referencia a esta situación recordando una invasión por parte de restauradores, historiadores, arqueólogos, espeleólogos y antropólogos quienes hacían gala de un documento del INAH el cual los facultaba para rescatar las piezas arqueológicas de la localidad, a lo cual los habitantes se negaron argumentando que atentaban contra su herencia cultural y evitaron ser despojados de ella decidiendo establecer un espacio para resguardar y exhibir su riqueza ancestral. Dos semanas después del hecho arribó a la comunidad el ejército mexicano a intimidar a la población (2004).

Desde este punto de vista se ha identificado habitualmente a los museos comunitarios como aquellos museos elaborados por grupos subalternos, los que se oponen a la hegemonía de las principales dinámicas culturales, también en la vertiente que tiene esta institución como medio de ayuda al desarrollo de las comunidades (Burón, 2012). Son espacios que traspasan las fronteras institucionales y logran en muchos casos convertirse en símbolo de identidad regional (Zavala, 2013).

El proceso que conlleva la creación de estos espacios, en donde se escarba el pasado para constituir un relato, permite la revalorización de objetos, lugares e historias vistos desde el presente, lo cual genera una retroalimentación y debate sobre la identidad y lo realmente significativo para la comunidad que merece tanto el tiempo invertido como la energía que requiere su puesta en marcha y desarrollo.

El espacio se puede concretar como un lugar de encuentro y participación donde se cree, critique y opine para valorar la cultura desde el conocimiento y respeto a las tradiciones y el patrimonio cultural aspirando a la formación integral de los individuos y grupos en su cultura, en constante creación y expresada como la suma de costumbres, creencias y tradiciones con un claro carácter social en donde cada objeto posee una historia personal o familiar (Guevara, 2001).

El que el montaje de un salón museográfico comunitario conlleve una generación de preguntas y respuestas sobre el pasado, presente y futuro de la misma comunidad permite la transformación de este en un museo vivo, dinámico y activo con una intensa interacción social que aporta al desarrollo local mediante una metodología participativa. Este se gesta como un espacio convocante tanto para quienes viven en la localidad como para el turismo en la zona (Guevara, 2001).

Ayuda además a que las localidades pongan en común sus memorias, patrimonios y territorios, que se contextualizan de acuerdo a sus realidades culturales, sociales, económicas y políticas, generando diálogos intergeneracionales que promueven el aprendizaje a través de estrategias participativas e investigativas, diálogos plurales que resignifican sus memorias y fortalecen a las mismas comunidades (Rendón, 2012).

El éxito del museo comunitario requiere una serie de voluntades que no solo se limitan a la misma comunidad que la lleva a cabo, también resulta imprescindible la vinculación estrecha con redes de apoyo ya sea desde la autoridad local, museos regionales, personas ligadas al mundo artístico cultural en la zona y escuelas para que el proyecto sea sustentable en el tiempo (De Carli, 2004).

Hugues de Varine, ex presidente del ICOM ya mencionado anteriormente, considera que el futuro, según su experiencia, se encuentra en los museos comunitarios, museos de territorio y museos interactivos. Tomando gran relevancia esos pequeños territorios y comunidades que actualmente administran y desarrollan de manera dinámica y sustentable su patrimonio.

Estas organizaciones sin duda atravesarán problemas debido al cambio económico y dificultades a causa de establecerse sobre fundadores que los dirigen hasta envejecer, o sobre autoridades locales, comunas, municipalidades, distritos, que no han sabido darles el presupuesto y el personal profesional remunerado necesario.

Así, el único modo de preservar este patrimonio será el de una configuración sustentable de desarrollo que se adapte a esta nueva configuración del patrimonio desde su gestión, asumiendo los roles de manera mucho más voluntariosa, gratuita, benévola y política, en el sentido de una política local, de una política de desarrollo (2012).

Es una realidad el hecho de que la mayoría de quienes gestan la idea de fundar un museo no han visitado jamás uno en su vida, ya sea debido al acceso u otras razones, lo cual es tremendamente contradictorio. El único modo de comprender esta situación es desde la significación museográfica como un sentido de vida y preservación dinámica que los pobladores le otorgan y esperan de la musealización, que se aleja totalmente de la visión estática de museo-mausoleo.

Si se asume a la construcción de un relato organizado de una cultura y su representación como uno de los principales sentidos del museo, éste no debería necesariamente requerir del encierro y la vitrina, tampoco del destierro de los objetos y la descontextualización simbólica. De tal modo que ni siquiera se vuelve necesaria la presencia de una colección imponente para levantar un museo en comunidad (Rojas, 2014).

Los museos comunitarios deben contextualizarse y cumplir una función social acorde a las necesidades de sus pobladores. En México la preservación del patrimonio arqueológico (Fig.22), en Santiago de Chile la especulación inmobiliaria y en muchos casos la revalorización étnica de los pueblos. No existe una sola causa que derive en la creación de un espacio de estas características, pues el museo comunitario es un concepto maleable a los intereses de lucha social de comunidades empoderadas.

Por ejemplo, en localidades tan lejanas como Kenia, algunas iniciativas de gestión comunitaria le otorgan un rol a los museos en el desarrollo comunitario, convirtiendo al patrimonio en una fuente de ingresos colectiva para la construcción de escuelas o sistemas de agua, del mismo modo en Sudáfrica, artistas activistas trabajan a favor de la conciencia crítica y de la participación de los jóvenes en la acción social (Dos Santos, 2012).

Sin embargo, también existen posturas que aseguran evidente el hecho de que los museos comunitarios no son elaborados únicamente por y para la comunidad, pues adoptan un lenguaje que les es ajeno (la musealización), asumiendo códigos institucionales que no le son propios, lo cual evidencia

una participación clara y decisiva de la comunidad científica, hecho que no le quita valor a la comunidad local pero vuelve innegable esta influencia (Burón, 2012).

Claramente en los primeros espacios que se configuraron como museo comunitario el rol de los especialistas tuvo una voz primordial en la manera de llevar a cabo estas propuestas, de ahí en adelante las comunidades del resto de Latinoamérica fueron adquiriendo este lenguaje por el modelo proveniente de Oaxaca, en el caso de nuestro país en particular no existe el aporte y asesoría del Estado en las magnitudes que se presentan en México.

Las comunidades si bien en muchos casos cuentan con fondos que provienen de financiamiento estatal (2% cultura, Quiero mi Barrio, Fondart) llevan a cabo estas propuestas desde la autogestión, ímpetu y valoración de lo que consideran sus bienes culturales. Quizás esta abrumadora disparidad es en parte porque, es mucho más complejo legitimar el valor patrimonial de un barrio o localidad cuyo valor principal reside en vida cotidiana misma que de elementos arqueológicos.



Figura 22 Colección arqueológica museo comunitario San José Mogote, 2013. Oaxaca, México. Obtenido de: <http://www.oaxacanundua.com/node/2311> Extraído 05.01.16

Actualmente existen museos comunitarios en Guatemala, Venezuela, El Salvador, Costa Rica, Nicaragua, Perú, Panamá, Bolivia, Chile, Colombia y Brasil que se agrupan en la Red de Museos Comunitarios de las Américas. En el caso específico de nuestro país tan solo el 2% de los espacios museales en el país corresponde a museos comunitarios según datos del Registro Nacional de Museos.

Otra versión de los museos comunitarios tiene lugar en Norteamérica con los museos vecinales, espacios que surgieron en Estados Unidos a finales de la década de los sesenta buscando responder a las necesidades de las comunidades más empobrecidas de las ciudades norteamericanas así como a las minorías étnicas existentes (Alemán, 2011).

El Museo Vecinal de Anacostia (*Fig.23*) creado en 1967 y ubicado al suroriente de Washington, se gesta como un proyecto experimental de los más revolucionarios llevado a cabo por la Smithsonian Institution en un barrio marginal afroamericano, con una amplia población que nunca había puesto un pie en un museo.

El proyecto fue llevado a cabo en menos de un año con ayuda de la comunidad y hasta el día de hoy se gestan exposiciones y programas públicos centrados en la historia afroamericana, los problemas de la comunidad, la historia local y las artes que incluyen la constante participación de la comunidad en ellas (Kinard, 1985).



Figura 23 Primera sede del museo vecinal de Anacostia, 1967. Washington D. C., Estados Unidos
Ovtenido de: <http://anacostia.si.edu/About/History>
Extraído 05.01.16

Otro caso que tuvo un destino diferente es el Museo del Barrio, el cual es fundado en 1969 en Nueva York como museo neorriqueño, museo comunitario, museo del barrio y se reconfigura en un transnacional museo latinoamericano en respuesta a las demandas globalizantes de la metrópolis, postergando a las comunidades locales de origen caribeño por nociones más prestigiosas y abstractas sobre lo Latinoamérica, lo cual desvía su perfil institucional de exhibir a los artistas ignorados en los principales museos a exhibir en el año 2004 la colección latinoamericana del MoMA (Buntinx, 2005).

En el caso específico de barrio Yungay en Santiago, el museo comunitario inaugurado en noviembre del 2014 es una apropiación de la exhibición como método de puesta en valor de la vida cotidiana, busca contar la historia del barrio a partir de la mirada de sus propios vecinos, cuya colección nace el año 2013 cuando tras fallecer, María Sancifrián hija de emigrantes españoles dona todo su patrimonio a la agrupación Vecinos por la Defensa del Barrio Yungay (*Fig.24*).

Estos objetos donados junto a otros conforman un relato del barrio en una sala destinada para este fin en la junta de vecinos del sector ubicada en la calle Herrera. Sin embargo, esta intención de transmitir la vida personal como un eje hacia la vida común del sector, entendiendo este barrio como un patrimonio del cual todos son parte se limita a la acumulación de objetos en una sala, dejando a la exhibición como la única dinámica de participación en torno a ella después de su puesta en marcha y creación.

Los museos comunitarios han sido las apropiaciones más divergentes al término museal del último tiempo, los cuales no son museos propiamente dichos, sino pequeños montajes, espacios expositivos modestos ubicados a menudo en zonas de alta marginalidad social en Latinoamérica, espacios que aún no logran desarrollar cuadros profesionales técnicos capaces de impulsar una museología subalterna (Morales, 2012).

Su colección en muchos casos se compone de un abundante material fotográfico y objetual que refleja la vida familiar cotidiana de un pasado no tan remoto, así como de las organizaciones sociales y los personajes que fueron insignes en la conformación de la localidad. Los retratos ahí existentes de algún modo plasman la memoria reciente de la localidad.



Figura 24 **Fotografía de María Sancifrián**, (s.f).
Museo comunitario barrio Yungay, en webpage Facebook
Obtenido de: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100008310815802>

Del mismo modo son primordiales los testimonios orales al momento de elaborar el contenido del relato expositivo que ilustra pasajes de la historia contemporánea del lugar en modo de homenaje desde el presente (Burón, 2012).

La contribución de los testimonios orales está en reconstruir la vida de la gente, permitiendo entender su cotidianeidad, las relaciones con el entorno y los cambios socioculturales que les han sido significativos más allá de un relato histórico oficial. El cual se enriquece a través de elementos que ayudan a generar información en la exhibición como periódicos de la época, fotografías, mapas que sirvan para comprender la territorialidad de la comunidad, afiches y documentales por nombrar algunos de los medios recopilados que favorecen a la colección (Morales & Camarera, 2009).

Los recursos museográficos que contextualizan a los objetos y artefactos exhibidos más recurrentes son cédulas y textos que introducen las temáticas desarrolladas, maquetas e inclusive en algunos casos dioramas, vitrinas y mobiliario adaptado para estos fines.

64 La narrativa museográfica más allá de su formalidad se adapta desde un sentido social a una técnica que no le es propia a la comunidad pero se adecúa de acuerdo a sus necesidades.

El museo comunitario a grandes rasgos, resulta una transgresión conceptual y física a las propias barreras del concepto museo, en donde los objetos contenidos pasan a segundo plano ante el sentido cultural de comunicación y reflexión de las personas que los visitan y por sobretodo de quienes los crean.

9.5.2. Fundamentos

Los museos comunitarios parten de la base de ser creados por la misma comunidad a la cual pertenecen, siendo una herramienta de posesión física y simbólica de su patrimonio, mediante la construcción de un autoconocimiento colectivo que propicia la reflexión, la crítica y la creatividad así como la identidad y la cultura tradicional (Morales & Camarera, 2009).

La creación de los museos comunitarios como ya mencionamos en el apartado anterior surge en el Estado de Oaxaca, México con la ayuda del INAH, mediante el apoyo y asesoría de especialistas en donde principalmente los antropólogos Teresa Morales y Cuauhtémoc Camarera han sentado las bases y los principios de los museos comunitarios.

Las principales características de estos espacios se resumen en siete puntos centrales⁶⁴:

- Es una iniciativa surgida desde la misma comunidad, en donde un integrante impulsa la creación del nuevo espacio para resguardar el patrimonio cultural y fortalecer la memoria⁶⁵.
- Su desarrollo se sustenta a través de la consulta comunitaria, en donde se discute en variadas instancias de representación mediante asambleas y reuniones que recogen las opiniones de la comunidad.
- Los temas expuestos son representativos de la historia e intereses de la misma comunidad, los cuales son seleccionados en un proceso colectivo donde se expresa una visión de la historia y el cómo mostrarla.

- La comunidad dirige el museo, ya sea mediante comités nombrados por una asamblea general (vecinos de la comunidad) o por medio de una asociación civil conformada por personas representativas de distintos sectores de la población.

- Responde a necesidades y derechos de la población de afirmar la posesión del patrimonio, la valoración del pasado y la legitimación de opinión en las decisiones que incumben a sus bienes culturales.

- Fortalece la organización y acción comunitaria mediante la generación de iniciativas culturales, así como proyectos de capacitación, vinculación a redes con intereses afines que impulsan en muchos casos la preservación de lenguajes originarios y expresiones culturales artesanales.

- El museo comunitario le pertenece en su totalidad a la comunidad, siendo dueña del edificio, sus colecciones (sean propios o del Estado que se encuentren en su custodia) y los beneficios que este genera.

Según Morales y Camarera el museo comunitario no es un enclave de simulación de etnicidad, historia, mito o folclore en un espacio antiséptico y seguro para los visitantes, trivializando y descontextualizando los significados de la cultura excluida de los pueblos, tampoco busca que el objeto cobre vida en el museo. Su fin es el que los sujetos sociales, las comunidades y pueblos proyecten su vida como interpretadores y autores de su historia. Es una herramienta para la construcción de sujetos colectivos y acciones transformadoras (2009).

⁶⁴ Morales, T. & Cuauhtémoc, C. (2008). *Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios*. Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo (ICDF) Obtenido de <http://www.museoscomunitarios.org/herramientas> Extraído 09.12.15

⁶⁵ Este punto se puede contrastar con las versiones que aluden a que la musealización no es un lenguaje propio de la comunidad sino que es un método influenciado por los especialistas en el caso mexicano. Incluso Varine afirma que los mejores modelos son los elaborados por los propios interesados, y los expertos externos son “en la mejor de las hipótesis, inútiles y, en la peor de ellas, peligrosos”.





*Exposición Barrio Matta Sur llega a hall Municipalidad de Santiago, 2015.
Ambas fotografías por Galía Ortega
Obtenidas de <https://www.flickr.com/photos/munistgo/>*

9.6. El diseñador en la exhibición

Ahora bien, situándonos desde el área del diseño enmarcado en el área museográfica hay diversas visiones según la función del diseñador en este ámbito. Según Francesc Hernández Cardona, historiador español y catedrático de la Universidad de Barcelona, el diseñador intenta dar coherencia a los contenidos muchas veces sin conocer la materia o el objeto de exposición, careciendo de los conocimientos científicos o didácticos para convertir el contenido de manera adecuada.

Muchas veces también prevalecen las ideas del propio diseñador por sobre las pretensiones de los expertos, en donde la exhibición se convierte en experiencia estética sin objetivo científico y desvinculada del objeto. Hernández menciona que los diseñadores son los protagonistas en museografía, en donde los parámetros para juzgar una exposición se basan en la funcionalidad y la estética.

68 La dicotomía científica de verdadero/falso se desvirtúa en parámetros no medibles a favor de la dicotomía de lo bonito/feo o bueno/malo. Bajo esta noción el diseñador como museógrafo no sería compatible si se quisiera situar a la museografía en un plano científico y didáctico claro, pues no puede haber museografía sin relación y dependencia respecto a las disciplinas referentes ⁶⁶.

Según Lorenzo Gómez, encargado del departamento gráfico de un estudio de diseño arquitectónico y museográfico español ⁶⁷, el diseñador así como las mismas intervenciones gráficas dentro de la exhibición

museográfica deben volverse casi invisibles, debe cumplir una función contextual complementaria al discurso y no decorativa.

Gómez plantea que en muchos casos el rol del diseñador de exposiciones parece reducirse a la adaptación de una línea de gráfica preexistente como mero ejecutor (de re versiones anteriores de la exposición o catálogos) y en el caso de gestar desde el comienzo la gráfica se ve limitado por desconocer los pormenores del trabajo del resto de profesionales involucrados, lo cual vuelve necesario plantear el diseño museográfico como un trabajo interdisciplinar diluyendo el concepto de autoría en favor del proyecto.

Conforme a lo que formula Gómez la gráfica apoya el discurso expositivo, pero no es el discurso en sí, en donde la gráfica depende tan estrechamente de las decisiones de otros integrantes del equipo de proyecto como a las propias del diseñador ⁶⁸.

Para ello resulta relevante el nivel de capacitación que pueden adquirir los diseñadores a modo de complementar el conocimiento en el área. En nuestro país existen diplomados en museografía (Universidad Alberto Hurtado y Pontificia Universidad Católica de Chile) y en museos y museología (Universidad de Santiago) en los cuales se busca ampliar los conocimientos teóricos y prácticos así como indagar en enfoques curatoriales, estéticos y críticos.

⁶⁶ Hernández, F. (2007). Didáctica y museografía. En *Museografía Didáctica*. Barcelona, España: Editorial Ariel, S. A

⁶⁷ Jesús Moreno & Asociados (1993) estudio especializado en el diseño de espacios culturales, exposiciones temporales y museografía que ha trabajado con instituciones como el Museo Nacional del Prado o la Fundación La Caixa.

⁶⁸ Gómez, L. (2010). El diseñador invisible. El diseño gráfico en la sala de exposiciones. *mus-A Revista de los museos de Andalucía*, N° 12, pp. 50 - 55. Obtenido de http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/PORTAL_musa_n12_redc.pdf Extraído 13.01.16

El abanico de posibilidades es mucho más amplio y propositivo en el extranjero. Por ejemplo, existen cursos especializados como el programa de Arte, Comunicación y Práctica Comunitaria impartido desde el año 2014 por la Universidad de Nueva York orientado a artistas, educadores y diseñadores que exploren y propongan dentro de entornos comunitarios intervenciones críticas que inspiren al diálogo y cambio social mediante prácticas ligadas al mundo del arte.

Así también el magíster en Historia del Diseño y Estudios Curatoriales de la Escuela de Arte, Diseño, Historia y Teoría de Parsons de The New School en Nueva York plantea un trabajo directo con el museo y sus curadores, conservadores, educadores y diseñadores gracias a la colaboración con *Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum* espacio dedicado exclusivamente al diseño histórico y contemporáneo.

De este modo resultan primordiales las oportunidades de ampliar el conocimiento de parte del diseñador para abordar proyectos desde la crítica y el conocimiento en el área a modo de plantear la disciplina desde un rol más propositivo que la generación de elementos gráficos por encargo o protocolo.

9.7. Mail Art

El Mail Art es un movimiento que nace a final de los años cincuenta como las prácticas artísticas que utilizan los envíos postales como medio para abrirse a una red global, esta descentralización se realiza a través de redes de intercambio que los mismos artistas organizaron influenciados por la obra de Marcel Duchamp⁶⁹.

Desde finales del siglo XIX empezaron a surgir movimientos artísticos que se oponen al academicismo tradicional y cuestionan las instituciones del arte así como su relación con la sociedad, posturas que dejan consignadas en manifiestos.

De este modo las llamadas vanguardias artísticas se alejaron de la tradición y exploraron nuevos lenguajes, formatos y estéticas. El mundo industrializado, las nuevas técnicas, la Primera Guerra Mundial, los llamados Salones de París y los postulados filosóficos de la época marcaron precedentes que influenciaron este cambio de paradigma en el mundo del arte así como su concepción del rol del espectador.

Principalmente las vanguardias históricas⁷⁰ cuestionaron el arte mediante obras no orgánicas en donde se apropian de los medios disponibles creando obras reproducibles, lo cual ressignifica la materialidad y borra el denominado aura de lo original, singular e irrepetible del filósofo alemán Walter Benjamin.

Los artistas de las vanguardias tienen un imaginario del mundo industrializado y un culto a la máquina en donde surgen procedimientos como el collage, el montaje o los *ready-made* en donde se declaran como artísticos objetos producidos industrialmente cuestionando el concepto de objeto de arte.

En esta exploración y apropiación de soportes y recursos cotidianos el ya popularizado sistema postal se presenta como medio, siendo la tarjeta postal objeto de producción artística en movimientos como el futurismo⁷¹.

Con los futuristas italianos la tarjeta postal se convierte en medio no-convencional de expresión, exhibición, intercambio y circulación, convirtiendo en artístico el acto de corresponderse, así también el dadaísmo por su parte es referente directo en su afán de aproximar el arte y la creación o el surrealismo con su interés en la colectividad y la ruptura entre lo privado y lo público, lo poético y lo pictórico.

Posteriormente el movimiento francés *Nouveau Réalisme* o Nuevo Realismo toma la creación artística desde elementos reales, cotidianos y banales apropiándose del medio de correspondencia en donde el francés Yves Klein crea el primer sello de artista.

El abanico de medios y soportes utilizados dentro del mail art incluye tarjetas postales, sellos de artista, sellos de goma, sobres, objetos, catálogos, revistas, libros de artistas, impresos, carteles y en general cualquier obra que pueda ser enviada por correo, siendo el eje central la idea de comunicación e interactividad.

⁶⁹ Término acuñado en 1974 por Peter Bürger en su libro *Teoría de la vanguardia*. Se aplica al dadaísmo, al surrealismo y a la vanguardia rusa. Para el autor estos movimientos comparten características en sus propuestas radicales de ruptura al mundo tradicional del arte.

⁷⁰ Pianowski, F. (2013). *Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina*. Universitat de Barcelona. Obtenido de: www.tdx.cat/bitstream/10803/132091/1/PIANOWSKI_TESIS.pdf Extraído: 15.02.17

⁷¹ Término acuñado en 1974 por Peter Bürger en su libro *Teoría de la vanguardia*. Se aplica al dadaísmo, al surrealismo y a la vanguardia rusa. Para el autor estos movimientos comparten características en sus propuestas radicales de ruptura al mundo tradicional del arte.

9.7.1. Antecedentes

Uno de los artistas que ha redefinido el significado del arte e influenciado desde finales del siglo XX al arte conceptual es sin duda Marcel Duchamp (1887–1968), quien concibe al espectador de arte como un espectador activo en la reconstitución creativa de un objeto de arte y cuestiona tanto al objeto de arte como su condición estética⁷².

Entre los años 1935 y 1940 Duchamp crea *Boîte-en-valise*, una edición de lujo de veinte cajas de cartón con leves variaciones de diseño y reproducciones entre ellas, contenidas en una maleta de cuero color café. Cada caja cuenta con cerca de setenta elementos entre pequeñas réplicas, fotografías y reproducciones tridimensionales de los ready-mades del mismo artista además de un "original" (Fig.25).

En estos museos portátiles creados por el artista se cuestiona la importancia del "original", la autoridad de las instituciones museales así como el tráfico de reproducciones en los museos. Posteriormente realiza seis series más entre 1950 y 1960 en donde se elimina la maleta y disminuye el número de piezas dentro de las cajas⁷³.

Una de las aproximaciones de Duchamp al soporte postal es su obra *L.H.O.O.Q* (1919) un ready-made en donde el artista interviene una tarjeta postal con una reproducción de la célebre Gioconda de Da Vinci dibujando en ella barba y bigote y escribiendo bajo la imagen las iniciales del título de la obra que al pronunciarlas en francés suenan como "*Elle a chaud au cul*" ("ella tiene el culo caliente") subvirtiendo de este modo



Figura 25 *Le Boîte en valise de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy*, 1941–1942.

© Fine Arts Museums of San Francisco

Obtenido de: <https://art.famsf.org/marcel-duchamp/le-bo%C3%A9te-en-valise-de-ou-par-marcel-duchamp-ou-rrose-s%C3%A9lavy-box-valise-or-marcel> Extraído 26.01.17

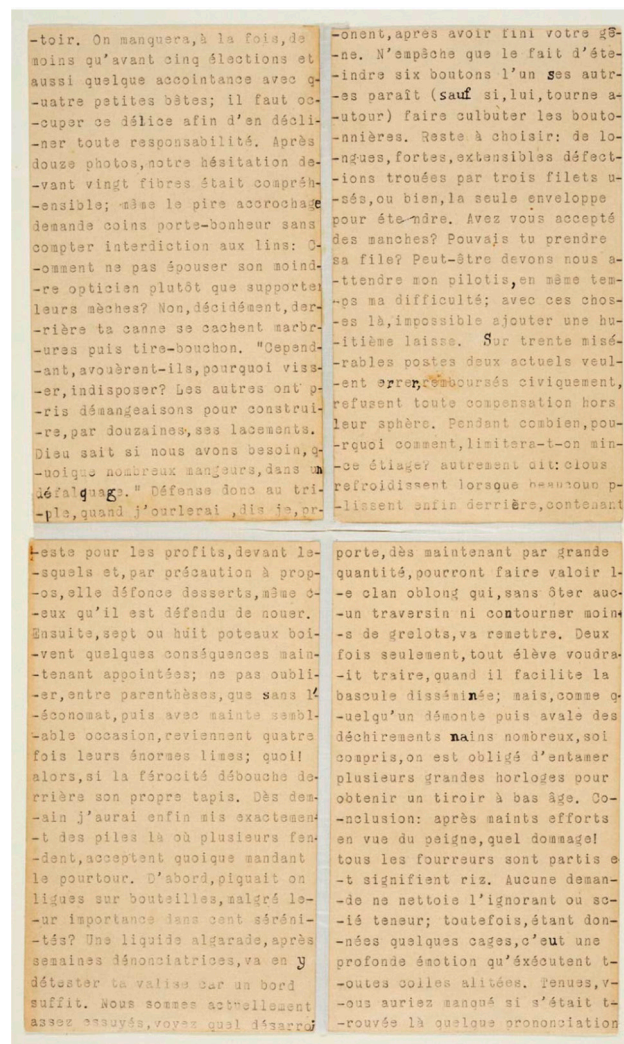
la censura mediante la codificación, apropiándose y vulgarizando una obra de arte tradicional banalizada en objeto turístico y cuestionando el concepto de autoría y autenticidad.

Anterior a *Boîte-en-valise* y *L.H.O.O.Q* Duchamp genera cuatro tarjetas postales en el año 1916 denominadas *Rendez-vous dimanche 6 février 1916 à 1 h 3/4 de l'après-midi (Cita del domingo 6 de febrero de 1916 a la 1 y 3/4 de mediodía)* en las cuales redacta un texto lleno de incoherencias, uniendo palabras que por separado tienen sentido pero conectadas se vuelven absurdas subvirtiendo explícitamente el uso habitual de la tarjeta postal (*Fig.26*).

En la última tarjeta de los textos escritos a máquina dirigido a sus mecenas se lee: "Conclusión: después de varios esfuerzos con vistas al peine, ¡qué lástima!, todos los peleteros han partido y significan arroz. Ningún pedido limpio al ignorante o sorprendido contenido. Sin embargo, dadas algunas jaulas, fue una profunda emoción que ejecutaran todos castigos que guardan cama. Modales le habrían faltado si se hubiera encontrado allí alguna pronunciación"⁷⁴.

72 El texto que le tomó al menos dos semanas terminar tras reescribir cada vez que encontraba algo de sentido, marca uno de los inicios en la utilización artística con las características y utilización de este formato.

Figura 26 *Rendezvous of Sunday, February 6, 1916 (Rendez-vous du Dimanche 6 Février 1916)*.
©Philadelphia Museum of Art
Obtenido de <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51726.html?mulR=492%7C157>
Extraído 26.01.17



⁷² MoMA. (s.f). *Marcel Duchamp*, de The Museum of Modern Art Obtenido de: <https://www.moma.org/artists/1634?locale=en> Extraído 23.01.16

⁷³ MAC. (2015). *Marcel Duchamp. Boîte-en-valise*, de Museo de Arte Contemporáneo Obtenido de: http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/ficha_digital_la_boite_en_valise.pdf Extraído 23.01.16

⁷⁴ Marcadé, B. (2008). *Marcel Duchamp. La vida a crédito*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Zorzal. p.144.

⁷⁵ El término "Fluxus" es acuñado del nombre de una revista y una publicación afiliada a AG Gallery, la cual representaba a gran parte los artistas experimentales de Nueva York

El movimiento del mail art nace a partir de *Fluxus*⁷⁵ (1959) una red de relaciones sociales y colectivo internacional artístico que experimentaba con la poesía, el teatro, la música y las artes visuales teniendo como foco común la creación basada en el juego, la simplicidad, la internacionalidad, la intermedialidad, lo efímero y la vida cotidiana basado en la experimentación y el trabajo colaborativo poniendo en primer lugar el proceso por sobre el producto.

A inicios de los sesenta organizaban festivales de música y performance en ciudades europeas mutando su foco a la creación de eventos conjuntos⁷⁶. En 1967 adquieren un autobús Volkswagen bautizado *Fluxmobile* el cual fue usado como centro cultural móvil itinerante de exposiciones y festivales descentralizando las actividades.

La red de colaboradores del festival *Festum Fluxorum* establecen en el sur de Francia la *Cédille qui Sourit*, un centro internacional de creación permanente en donde se concibe la *Eternal Network* conformada por una red trans geográfica de artistas que envían y comparten objetos de arte por medio del servicio postal (Fig.27).

La idea inicial de la *Cédille qui Sourit* era generar “una mezcla de estudio y taller en el que se pudiera jugar, inventar objetos, trazar poemas sobre postales para ser enviados a destinatarios lejanos”. En este movimiento el museo convencional es reemplazado por los buzones de correo, Hans Fricker uno de los artistas estampaba en sus postales “*mail art is not fine art, it's the artist who is fine*”⁷⁷ (Fig.28).

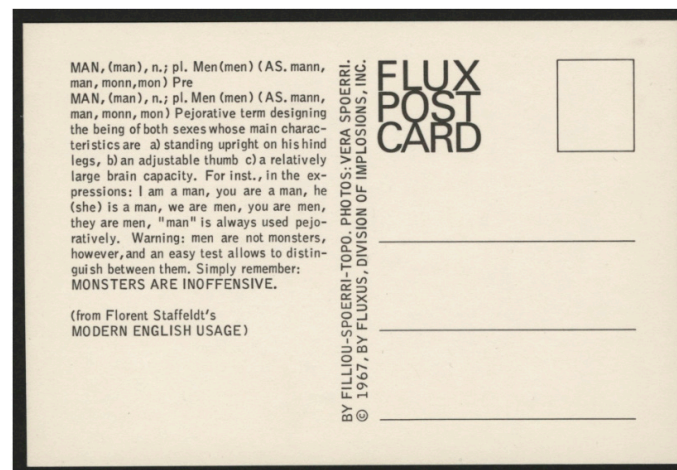


Figura 27 **Monsters are Inoffensive**, 1967-1968. Fluxus Digital Collection, The University of Iowa. Obtenido de: <https://thestudio.uiowa.edu/fluxus/content/monsters-are-inoffensive#info> Extraído 26.01.17

⁷⁶ Fluxus Digital Collection. (s.f). *Fluxus: A field Guide*, de University of Iowa Sitio web: <https://thestudio.uiowa.edu/fluxus/history#movement> Extraído 18.1.17

⁷⁷ Archives of American Art. (John Held papers relating to Mail Art, 1973-2013). *Hans Fricker mail art to John Held* , de Archives of American Art, Smithsonian Institution Sitio web: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/hans-fricker-mail-art-to-john-held-831> Extraído 18.1.17

⁷⁸ Artista estadounidense que utilizaba principalmente el collage como técnica en sus obras, el New York Times lo describió en 1965 como "el artista desconocido más famoso". En esos años Johnson repartía sus "moticos" (collages a pequeña escala con imágenes de celebridades de la época) a desconocidos por las calles, cafés y estaciones de Nueva York las cuales en ciertas ocasiones registró. en 1995 el artista se suicida ahogándose a la edad de de 67 años, siendo visto con ropa de buceo en la que es considerada su performance final.

⁷⁹ Feigen, R. (s.f). *Ray Johnson Biography*, de Ray Johnson Estate. Sitio web: <http://www.rayjohnsonestate.com/biography> Extraído 18.1.17

⁸⁰ Participante activo en el arte postal desde 1978 cuenta con dos libros publicados que tratan el mail art.

Aparte de Fluxus uno de los personajes insignes del mail art es el artista Ray Johnson⁷⁸ (1927-1995) pilar fundamental con la creación de la *New York Correspondence School* creada en la década de los años cincuenta. Johnson buscó lo aleatorio y lo efímero, con operaciones de azar en la práctica de mail art construyendo a través del correo postal una red de intercambio de ideas y obras de arte con amigos, conocidos y extraños (Fig.29 y 30).

Este tramado de contactos y envíos conforma la escuela de Johnson la cual se fue ramificando aún más cuando comenzó a escribir en sus mensajes "Please send to ...", en esta red virtual extendida alrededor del mundo Ray Johnson privilegiaba la inclusión, considerando a todos con quienes interactuaba aptos para el intercambio creativo⁷⁹.

Según Chuck Welch⁸⁰ al aparecer el mail art los artistas optaron por este medio por ser una de las formas menos costosas de intercambio, época en que los computadores sólo eran bienes de las grandes instituciones. Welch hace la diferenciación entre "correspondence art" haciendo alusión a una comunicación recíproca o interactiva y "mail art" como la comunicación unidireccional enviada sin necesidad de respuesta.

74



Figura 28 Hans Fricker mail art to John Held, 1973-2013.
© Archives of American Art, Smithsonian Institution.
Obtenido de: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/hans-fricker-mail-art-to-john-held-831> Extraído 26.01.17



Figura 29 Postal de Ray Johnson al Museo Guggenheim, s.f.
Ray Johnson State
Obtenido de: <http://www.rayjohnsonstate.com/art/mail-art-and-ephemera/> Extraído 26.01.17



Figura 30 Postal de Ray Johnson, 1984.
Ray Johnson State
Obtenido de: <http://www.rayjohnsonstate.com/art/mail-art-and-ephemera/> Extraído 26.01.17

9.7.2. El Arte Correo en Latinoamérica

Las primeras manifestaciones documentadas en América Latina datan de 1969 a cargo de Liliana Porter y Luis Camnitzer en Buenos Aires, Clemente Padín en Montevideo y Pedro Lyra en Brasil.

En los años sesenta artistas latinoamericanos como el uruguayo Clemente Padín, el argentino Edgardo Antonio Vigo, el venezolano Dámaso Ogaz y el chileno Guillermo Deisler empezaban a intercambiar sus revistas y obras, en las cuales la poesía visual jugaba un rol importante (Fig.31).

En 1974 Clemente Padín organiza en Montevideo el *Festival de la postal creativa*, siendo la primera exposición documentada de arte correo en Latinoamérica, realizada en medio de la dictadura militar, siendo una estrategia de libertad en un contexto opresor ⁸¹.

En la época de las dictaduras latinoamericanas el arte correo sirvió como mecanismo de denuncia y difusión artística, razón por la cual muchos de los artistas se vieron obligados a la clandestinidad o el exilio, como es el caso del mismo Guillermo Deisler desterrado a partir del golpe de Pinochet ⁸².

Según Padín, el arte correo se gesta entre otras razones debido a la restricción e imposibilidad por parte de los artistas de acceder a medios o estructuras de comunicación a causa de la monopolización y a la ausencia de retroalimentación existentes en ellos. Lo cual genera medios alternativos de comunicación como el arte correo, las acciones callejeras y las performances (2009).

Padín considera lo más importante dentro del arte correo la estrecha relación del artista con la actividad así como la autogestión, manteniendo a cargo todo el proceso creativo, desde la realización de la obra hasta

el envío y la llegada de ésta al destinatario. Asimismo la posibilidad de generar lazos comunicativos genuinos, no mediados por el poder, el dinero, o la fama. Regulando el intercambio bajo reglas anti-consumistas y anti-comerciales (“*money and mail art don’t mix*”, “*el dinero y el arte correo no se mezclan*”).

“Se trata de mantener al arte en el área del uso, en su irrestricta función social y no en el área del cambio, lo que inmediatamente lo volcaría al mercado y a la búsqueda de ganancias o lucro en función mercantil” (Padín, 2009).



Figura 31 *Nunca seré extranjero entre amigos*, s.f.
Sellos en homenaje realizados por un admirador a a Padín, Deisler y Vigo
Obtenido de: <http://revista.escaner.cl/node/1206>
Extraído 26.01.17

⁸¹ Sousa, P. (2011). Mail art. La red eterna. *Recopilación de los artículos publicados en P.O.BOX 1994-1999*. Barcelona, España: La única Puerta a la Izquierda. Obtenido de: https://issuu.com/merzmail/docs/mail_art Extraído 23.01.16

⁸² Restrepo, T. (2009). Entrevista sobre Arte Correo en el contexto latinoamericano a Clemente Padín. *Escáner Cultural. Revista Virtual de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias* Obtenido de: <http://www.revista.escaner.cl/node/1206> Extraído 23.01.16

Paulo Bruscky (1949) artista brasileño asociado a *Fluxus*, es un miembro importante dentro del movimiento que ha investigado el significado a través de la acción, el collage, la instalación, el cine y la poesía visual. En donde por ejemplo, ha publicado anuncios clasificados absurdos o imposibles en periódicos de Brasil como el llamado a "un químico, un meteorólogo o cualquier persona capaz de colorear una nube", mezclando el arte con la vida urbana.

Bruscky trabaja desde escenarios imaginarios que abordan el humor, lo absurdo y lo aparentemente mundano. En su obra *Post Action* (1971) realiza una procesión desde una librería hasta la oficina de correos de Recife, ciudad donde vive con un sobre gigante para conmemorar "el fin del arte del correo"⁸³.

En 1998 se gesta la Acción Urgente Mail Art (AU+MA) que nace como medio de protesta para que las autoridades inglesas tras la detención de Augusto Pinochet en Londres lo declararan "no inmune" y pudiera ser juzgado por los crímenes de lesa humanidad. La alta convocatoria obtenida consigue que esta iniciativa se mantenga hasta el día de hoy como un colectivo de artistas definida como una "intervención de mailartistas unidos ante una causa suficientemente significativa y urgente en cuestiones humanitarias, sociales y ecológicas, proponiendo iniciativas y apoyando las de otros" (1998).

En Chile la figura pionera en el movimiento fue el poeta, editor y grabadista Guillermo Deisler (1940-1995). Deisler aparte de su obra como poeta visual vinculada directamente a la contingencia histórica trabaja como ilustrador de libros, gestando la fundación de Ediciones Mimbres (1963) la cual se plantea como un medio artístico-político de generación de redes y trabajo colaborativo de intervención en la esfera pública por medio del arte (*Fig.32*)⁸⁴.

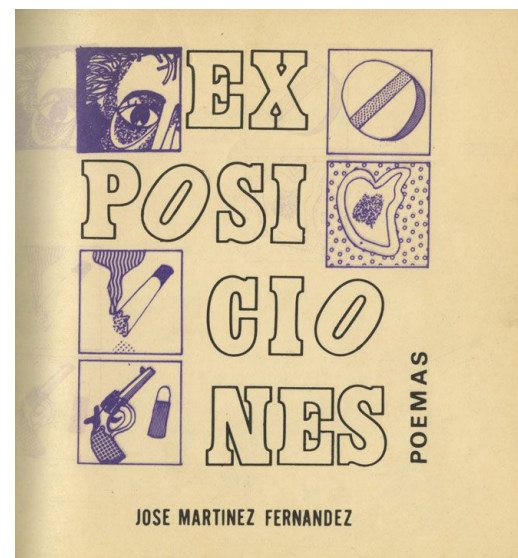


Figura 32 Portada de libro por Ediciones Mimbres, 1972.
Exposiciones : poemas de José Martínez Fernández
Memoria Chilena. Obtenido de:
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-86041.html> Extraído
26.01.17

El poeta visual presenta una clara inquietud artística desde la generación proyectos relacionados a su contexto, con un espíritu desde lo colectivo reflejados en actos políticos y sociales (*Fig.33*) que resultan una reflexión a la sociedad materializados en críticas y denuncias tanto a acontecimientos mundiales como a las dictaduras instaladas en Latinoamérica (*Fig.34*). Deisler genera su obra desde el cuestionamiento de la palabra como elemento constitutivo de la poesía, centrándose al uso de la imagen en el hacer poético⁸⁵.

⁸³ Guggenheim Foundation. (s.f). *Paulo Bruscky*, de Solomon R. Guggenheim Foundation Obtenido de: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/paulo-bruscky> Extraído 23.01.16

⁸⁴ Memoria Chilena . (s.f). *Guillermo Deisler* (1940-1995). Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile Obtenido de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-31476.html> Extraído 23.01.16



Figura 33 Arte - correo de Deisler, 1985.
 Obtenido de: <http://www.letrasenlinea.cl/?p=4648>
 Extraído 26.01.17

“Con la internacionalización del fenómenos de búsqueda de contactos, de público, de lectores y espectadores para estas obras postales viene a influir indirectamente a los creadores, quienes comienzan a experimentar en mensajes posibles de leer sin las barreras idiomáticas, y así se comienza, o mejor dicho, se recurre a aquellos sistemas de signos que permiten una lectura directa” (Deisler, 1982).

Otro hito dentro del arte correo en nuestro país surge a partir de los años ochenta con la realización de las *Pinturas Aeropostales* del artista visual Eugenio Dittborn (1943-) las cuales han simbolizado el traspaso de los límites tanto políticos como geográficos a modo de salir del aislamiento congénito de Chile, reduciendo al mínimo el volumen de la obra para que quepa en un sobre de correo y ser enviado como carta (*Fig.35*).



Figura 34 Poema de Guillermo Deisler, 1978.
 Obtenido de: <http://www.letrasenlinea.cl/?p=4648>
 Extraído 26.01.17

Dittborn había trabajado como artista postal más de dos años antes de dar paso a las aeropostales, obras que presentan una escala mucho mayor al arte correo convencional. Las pinturas se montan desplegadas, acompañadas de sus sobres en donde van registrados los nombres de los destinatarios y el recorrido expositivo (Fig.36). Algunas piezas de Dittborn cuentan con más de veinte destinos de exhibición y otras se encuentran hibernación durante un largo periodo de tiempo⁸⁶.

"Las pinturas aeropostales viajan a través de la red internacional de correos como cartas y se exhiben en los destinos como pinturas. En el correo la maniobra consistió, entonces, en hacer pasar una pintura por una carta. Al desplegarse y exhibirse en el museo esa pintura exhibe pliegues y sobres: ellos son las señales de haber sido esa pintura una carta" (Dittborn).

La iconografía vinculada al trabajo del artista se enlaza con temas recurrentes como el viaje, el rostro, caricaturas o grabados de la historia de América Latina. En palabras de Dittborn "el arte postal desde su invención se propuso, al igual que otras formas artísticas, cuestionar la especialización, romper el encierro del arte en el museo, en las bellas artes, en las cuestiones nacionales y trabajar fuera del mercado (...) el arte postal comparte la búsqueda de la ingravidez y la movilidad, la inclusión del azar y la improvisación de la práctica artística"⁸⁷ (2014).

78

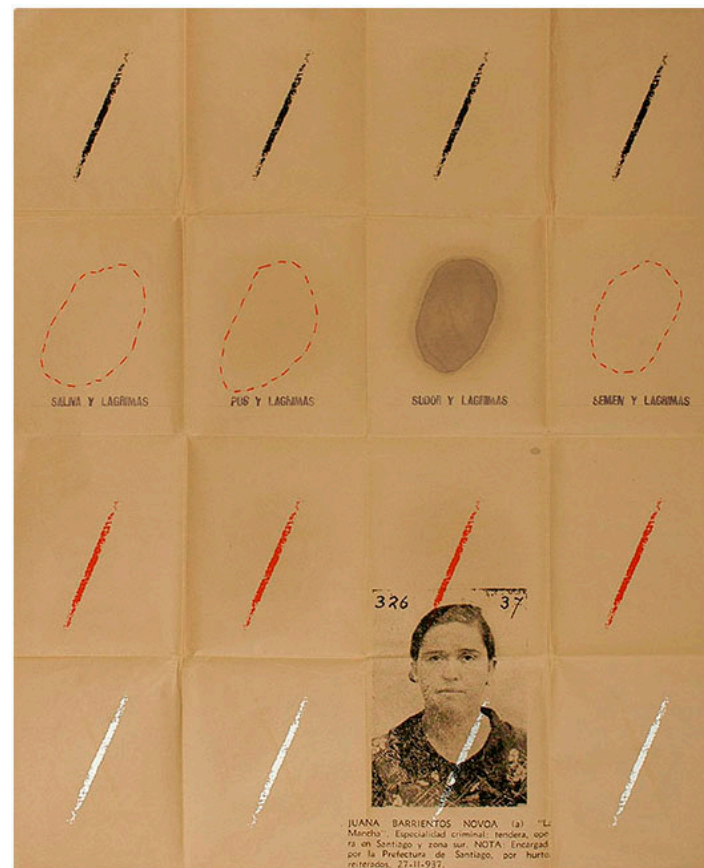


Figura 35 Juana Barrientos Novoa, *Pintura Aeropostal N° 3*, 1984. Museo Nacional de Bellas Artes. Obtenido de: <http://artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39921.html> Extraído 26.01.17

⁸⁵ Ossa, M. (2014). *Guillermo Deisler: una poética de redes*, de Letrasenlinea.cl Departamento de Literatura. Universidad Alberto Hurtado Obtenido de: <http://www.letrasenlinea.cl/?p=5760> Extraído 23.01.16

⁸⁶ Villasmil, A. (2011). *Eugenio Dittborn: "Las Pinturas Aeropostales son ahora más visibles"*, de Artishock Obtenido de: <http://demo.d6.cl/artishock/?p=7078> Extraído 23.01.16

⁸⁷ Dittborn, E. (2014). *Carta a Guillermo Deisler*. Texto presentado en lanzamiento del libro homónimo. Biblioteca del Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago, Chile. De Observatorio Cultural. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Obtenido en <http://www.observatoriocultural.gob.cl/revista/8-resena-bibliografica/24-archivo-guillermo-deisler-textos-e-imagenes-en-accion/> Extraído 23.01.16

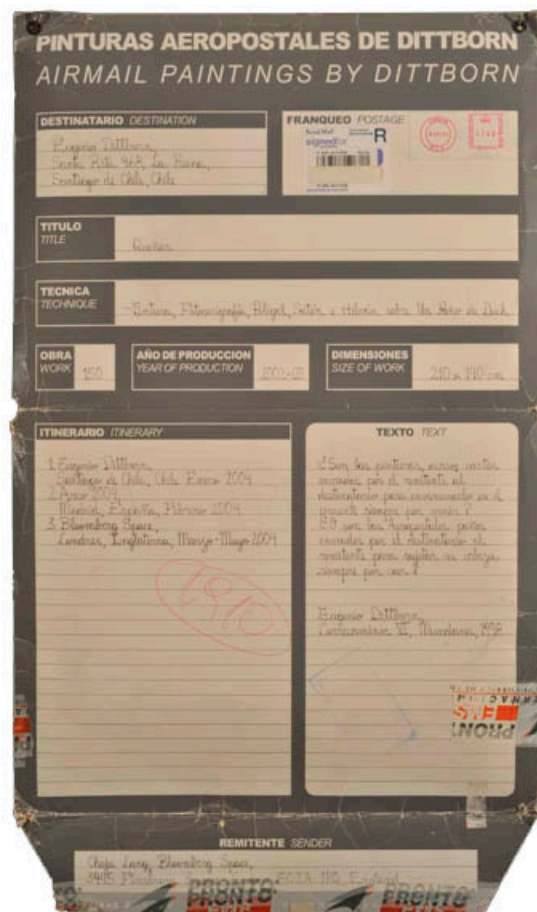


Figura 36 **Queñas, Pintura Aeropostal N° 150, 2002.**
 Museo Nacional de Bellas Artes
 Obtenido de: <http://artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39921.html>
 Extraído 26.01.17

9.7.3. La tarjeta postal

La aparición de las tarjetas postales se remonta al año 1869, en que se emiten en Austria postales de cartulina de color café claro diseñadas solamente para solo la escritura, al poco tiempo estos medios de comunicación empezaron a incluir imágenes (Fig.37).

Con la inclusión gráfica, las postales fueron principalmente medio de representación de paisajes, flora y fauna, *art nouveau* y artes decorativas, así como caricaturas satíricas y políticas, incluyendo la difusión privada de postales eróticas⁸⁸.

Con el tiempo los artistas tomaron este soporte como medio de reproducción de sus obras plasmando mediante la cromolitografía diversas ilustraciones, asimismo era medio de reproducción fotográfica mediante la fototipia. En 1900 la tarjeta postal ilustrada se masifica surgiendo el coleccionismo de este objeto, siendo el medio de comunicación más utilizado para la transmisión de mensajes cortos por correo a finales del siglo XIX y comienzos del XX.

80

En los años sesenta los artistas pop se apropiaron del formato y las diseñaron para que formalmente sean postales y no la adaptación a la reproducción de una obra pictórica de otras características forzada al soporte⁸⁹.

La también llamada carta tarjeta llega a Chile el año 1871 (Fig.38), cuando se introduce en el servicio de correo nacional siendo el primer país de América en incluir este formato solo disponible en ese entonces para la circulación a nivel nacional.



Figura 37 Primera postal editada en Francia, 1870.
Obtenido de: <https://www.delcampe.net/fr/collections/cartes-postales/france-conlie/sarthe-72-camp-de-conlie-guerre-de-1870-armee-de-bretagne-besnardeau-botrel-famille-honneur-patrie-liberte-souvenir-72430452.html> Extraído 26.01.17

Se encargó la confección de seis mil postales a la Imprenta Albión donde se utilizó para su fabricación papel hilado de alto gramaje e impresión tipográfica en tinta negra en un formato de 11,5 x 8,2 cms⁹⁰.

El diario El Mercurio de Valparaíso anuncia del siguiente modo la puesta en marcha de este soporte: “Grandes ventajas reportará el país con la introducción de las cartas tarjetas para la correspondencia de corta extensión que no tenga ningún carácter reservado, porque sólo costará cada una de ellas con su respectiva estampa de franqueo, dos centavos, en lugar de cinco que importa la carta más sencilla. En el anverso de la

⁸⁸ Correos de Chile. (s.f). *La tarjeta postal*, de Correos de Chile. Obtenido de: http://www.correos.cl/SitePages/descargas/historia/7-tarjeta_postal.pdf Extraído 23.01.16

⁸⁹ Sousa, P. (2011). *Mail art. La red eterna*. Recopilación de los artículos publicados en P.O.BOX 1994-1999. Barcelona, España: La única Puerta a la Izquierda. Obtenido de: https://issuu.com/merzmail/docs/mail_art Extraído 23.01.16

⁹⁰ León, S., Vergara, F., Padilla, K., & Bustos, A. (2007). *Historia de la Postal en Chile*, de Pontificia Universidad Católica de Valparaíso Obtenido de: <http://arpa.ucv.cl/postales/postales.pdf> Extraído 23.01.16



Figura 38 *Primera Carta Tarjeta utilizada en Chile, 1871.*
 Colección Patricio Aguirre Warden
 Obtenido de: <http://arpa.ucv.cl/postales/intro.pdf>
 Extraído 26.01.17



Figura 39 *Tarjeta postal de la Plaza Yungay, s.f.*
 Obtenido de: <http://mav.cl/foto/patrimonio-foto/fotografias-antiguas-de-santiago/plaza-yungay-estatua-del-roto-chileno.html>
 Extraído 26.01.17

tarjeta sólo podrá ponerse el nombre de la persona a quien va dirigida y el lugar de su residencia, lo mismo que en el sobre de una carta cualquiera y el reverso servirá para escribir el mensaje que se quiera dirigir”⁹¹.

La tarjeta postal se ha convertido en un objeto cultural que simboliza tanto una época como un rito de vinculación y afecto. Estos mensajes visuales cumplen funciones sociales y documentales al dejar registro de lugares, momentos y relaciones humanas⁹².

Aparecen también con ella nuevos circuitos populares de difusión de imágenes a un costo menor al de almanaques o revistas ilustradas de la época en un formato estandarizado de 9 x 14 centímetros (Fig.39). Del mismo modo la tarjeta ilustrada ha sido valorada al momento de inventariar, divulgar y estudiar el patrimonio. La postal es fuente iconográfica de paisajes urbanos, personajes, monumentos, expresión artística así como representaciones de la sociedad en un momento y lugar específico (Guereña, 2005).

La tarjeta postal materializa hasta el día de hoy los más diversos símbolos de carácter turístico y patrimonial: balnearios, paisajes urbanos, pueblos originarios así como hoteles que mediante la ilustración, el grabado o la fotografía retratan en su anverso representaciones que promocionan los emblemas culturales, históricos, monumentales así como tradiciones y costumbres populares que dan cuenta de las transformaciones urbanas, paisajísticas y sociales del país.

La postal ha servido de soporte y medio de difusión de múltiples artistas, entre ellos es relevante destacar la obra de Thierry Defert (1948) grabador francés residente en Chile, más conocido como Loro Coirón. El artista arraigado al puerto de Valparaíso ha retratado las calles, la gente y la vida cotidiana realizando un importante registro mediante la linografía (Fig.40 y 41).

⁹¹ Diario “El Mercurio” de Valparaíso, 22 de diciembre de 1871, Edición N° 13.373. En León, S., Vergara, F., Padilla, K., & Bustos, A. (2007). *Historia de la Postal en Chile*, de Pontificia Universidad Católica de Valparaíso Obtenido de: <http://arpa.ucv.cl/postales/postales.pdf> Extraído 23.01.16

⁹² Guereña, JL. (2005). Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. *Revista Berceo* Obtenido de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2229424.pdf> Extraído 23.01.16



Figura 40 **Set de postales Loro Coirón**, s.f.
 Obtenido de: <http://lasucursal.cl/producto/postales-loro-coiron/>
 Extraído 26.01.17



Figura 41 **Grabados de Valparaíso**, Loro Coirón.
 Obtenido de <http://www.ploggaleria.com/loro-coiron/>

WILLARD GALLERY
29 EAST 72 • NEW YORK 10021



Please send
to BETSY
BAKER'S KISSABLE
RIGHT SHOULDER

6.11.91



Mail art de Ray Johnson.
Obtenidas de <http://www.rayjohnsonestate.com>

9.8. El dibujo como medio comunicativo

El dibujo es considerado el medio de expresión gráfica universal y una de las primeras prácticas ante la necesidad innata de comunicación. “La composición y el hallazgo del dibujo se inició una vez que la humanidad hubo sobrepasado las simples necesidades vitales. El hombre prehistórico, el hombre natural, el niño: todos dibujan. Una simple línea circular con unos rayos alrededor, y ya tenemos el sol. Podemos disponer de ello y así de todo lo que hay en nosotros y a nuestro alrededor. Las noticias más antiguas del pasado son dibujos. Pues primero fue el dibujo y luego la escritura, que al principio siempre aparece como escritura a base de imágenes. El hombre piensa, habla y sueña en imágenes”⁹³ (Ulrich, 1963).

La RAE define el acto de dibujar como “trazar en una superficie la imagen de algo”⁹⁴ a esa simple descripción se le han atribuido, elementos, códigos y secuencias que permiten la transmisión de mensajes eficaces y complejos, concibiendo este acto como un medio de libre expresión personal.

⁸⁶ Es un proceso creativo en donde interactúan la visión, la imaginación y la representación de lo que ven nuestros ojos, sumado a un mundo de recuerdos visuales propios los cuales ayudan a crear estructuras y significados que presentan la posibilidad de desarrollar conceptos espaciales y una capacidad crítica de reinterpretación que comienza con el simple uso de la línea, considerada base del dibujo⁹⁵.

En muchos dibujos es la síntesis simbólica que predomina por sobre la fidelidad en la reproducción, como es el caso de las caricaturas⁹⁶. Según el ilustrador británico John Vernon Lord mediante el dibujo se puede “reconstruir el pasado, reflejar el presente, imaginar el futuro o mostrar situaciones imposibles en un mundo real o irreal. Las ilustraciones pueden ayudar, persuadir y avisar de un peligro; pueden desperezar conciencias, pueden recrear la belleza o enfatizar la fealdad de las cosas; pueden divertir, deleitar y conmover a la gente. La ilustración es, en general, una forma de arte visual representativo o figurativo, pero su carácter o especial naturaleza —esas engañosas cualidades mágicas que le han sido concedidas en el proceso de dibujarla o pintarla— pueden hacer que vaya más allá del sujeto o contenido descrito”⁹⁷.

En 1963 Maurice Sendak (1928-2002) ilustrador y escritor estadounidense publica el libro *Donde viven los monstruos* (Fig.42), cuento en que un niño explora un su propio mundo imaginario y mágico. Sendak fue criticado en su época por presentar seres no tradicionales para la literatura infantil así como los miedos de la niñez y lo solitaria de esta etapa para el autor. En sus escenas se presenta una transición de un mundo real a lo fantástico, narración que hoy es considerada un clásico.

Figura 42 **Donde viven los monstruos**, 1963.
Maurice Sendak.

⁹³ Ulrich, G. (1963). *El placer de dibujar*. Barcelona: Círculo de Lectores

⁹⁴ Real Academia Española. (2014). *Dibujar*. En Diccionario de la lengua española (23.a ed.). Obtenido de: <http://dle.rae.es/?id=DgDDVct>. Extraído 23.01.16

⁹⁵ Portela, S. (2015). *El dibujo como forma de ideación y comunicación del proyecto de arquitectura*. Universitat Politècnica de València Obtenido de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/55236> Extraído 23.01.16

⁹⁶ Durán, T. (2005). Ilustración, comunicación, aprendizaje. *Revista de Educación*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España Obtenido de: http://www.revistaeducacion.mec.es/re2005/re2005_18.pdf Extraído 24.01.16

⁹⁷ Vernon, J. "Algunos aspectos que el ilustrador debe tener en cuenta en el proceso de creación de libros ilustrados para niños", en *Ponencias del IV Sinposi Internacional Catalònia d'Il·lustració*. Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura (1997)



Dentro del movimiento del underground de la ilustración Robert Crumb (1943) ilustrador que comienza realizando tarjetas de saludos termina desarrollando un humor ácido y sexualizado redefiniendo la estética y temática del cómic siendo símbolo de la contracultura americana de finales de los años sesenta⁹⁸, algunos de sus personajes célebres son el gato Fritz o Mr. Natural narraciones influenciadas por el consumo de sustancias psicotrópicas en la época hippie.

El año 2006 la dibujante estadounidense Alison Bechdel (1960) publica *Fun Home: A Family Tragicomic* relato autobiográfico en donde aborda temas como el descubrimiento de la sexualidad, el lesbianismo o el suicidio. Su relato desde la intimidad y lo cotidiano superpone lo personal y político de su relación con el mundo interno y externo.

En Chile la época de mayor auge de la ilustración va de la mano con la industria editorial. Con la llegada de las imprentas en 1860 se expande el uso gráfico de dibujos y caricaturas mediante la litografía que comienza con la inclusión de viñetas satíricas de contingencia política del siglo XIX realizadas por ilustradores como Luis Fernando Rojas⁹⁹ (Fig.43).

⁸⁸ Los ilustradores a comienzos del siglo XX presentaban una fuerte influencia europea teniendo como referencia el el *Art Nouveau* tanto en elementos formales como cromáticos. La revista *Zig-Zag* (1905-1964) es uno de los ejemplos más claros del auge del dibujo en nuestro país. *Zig-Zag* contaba con un numeroso equipo artístico que dio paso a la generación de otras publicaciones de la misma editorial (Fig.44).

Con la llegada de reproducciones fotográficas al mundo editorial y sus avances técnicos de reproducción, la industria fue privilegiando medios más económicos y eficientes por sobre el trabajo de los ilustradores de la época¹⁰⁰.



Figura 43 *Amor platónico*, 1887.
Luis Fernando Rojas . Memoria Chilena.
Obtenido de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-68656.html>
Extraído 26.01.17



Figura 44 *Revista Zig-Zag n° 1*, 1905.
Ilustración por Paul Dufressne
Memoria Chilena.
Obtenido de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-76758.html>
Extraído 26.01.17.

⁹⁸ Crespo, B. (2013). Robert Crumb: No estoy loco, pero ando al límite. *Diario ABC*, Sección Cultura. Obtenido de: <http://www.abc.es/cultura/libros/20131006/abci-entrevista-robert-crumb-201310051831.html> Extraído: 17.02.17

⁹⁹ Memoria Chilena (sf). *La sátira política chilena en el siglo XIX*. Obtenido de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3372.html> Extraído 24.01.17

¹⁰⁰ Memoria Chilena (sf). *La ilustración editorial en Chile (1812-1920)*. Obtenido de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-31484.html> Extraído 24.01.17

La historia del cómic por su parte va de la mano con el mundo editorial, en nuestro país data de 1906 con la creación de *Von Pilsener* (Fig.45) por Lustig (Pedro Subercaseaux), sumada a la creación durante el siglo XX de publicaciones como *El Peneca*, *Topaze*, *Mampato*, *Pepe Antártico*, *Barrabases* y el mítico *Condorito* las cuales contaron con una fuerte difusión desde 1950¹⁰¹.

Con el gobierno de la Unidad Popular las publicaciones ilustradas retoman su enfoque político las cuales se fomentan con la labor de la editorial Quimantú. Con el golpe de Estado la producción editorial se ve restringida, logrando a partir de los años ochenta con el proceso de la transición a la democracia afianzar un movimiento gráfico con la proliferación de publicaciones e ilustradores en una escena alternativa opositora al régimen militar.

A comienzos de los 2000 se funda el Colectivo Siete Rayas con ilustradores como Paloma Valdivia, Alberto Montt o Francisco Javier Olea (Fig.46) por nombrar algunos. Misma época en que se crea La Nueva Gráfica Chilena (LNGCh) que destaca por la creación desde lo colectivo en la realización de publicaciones y exposiciones que generan vínculos entre el arte y el diseño (Fig.47).

De ahí en adelante la historia y auge de la ilustración contemporánea es más bien conocida, el año 2013 la Galería Plop! importante espacio de difusión y comercialización de estas obras, publica el libro *Ilustración a la chilena* un catálogo que reúne el trabajo de más de sesenta artistas ilustradores de la última década. En el catálogo se muestra el trabajo de ilustradores como Gabriel Garvo (Fig.48), Sol Díaz, Álvaro Arteaga y Catalina Bustos entre otros¹⁰².

Resulta importante mencionar también a Gabriel Rodríguez, dibujante y arquitecto chileno co creador del cómic *Locke & Key* que el año 2015 obtiene el premio Eisner, reconocimiento en la industria del cómic en Estados Unidos en la categoría de mejor serie limitada, por su trabajo en *Little Nemo: Return to Slumberland* (Fig.49).

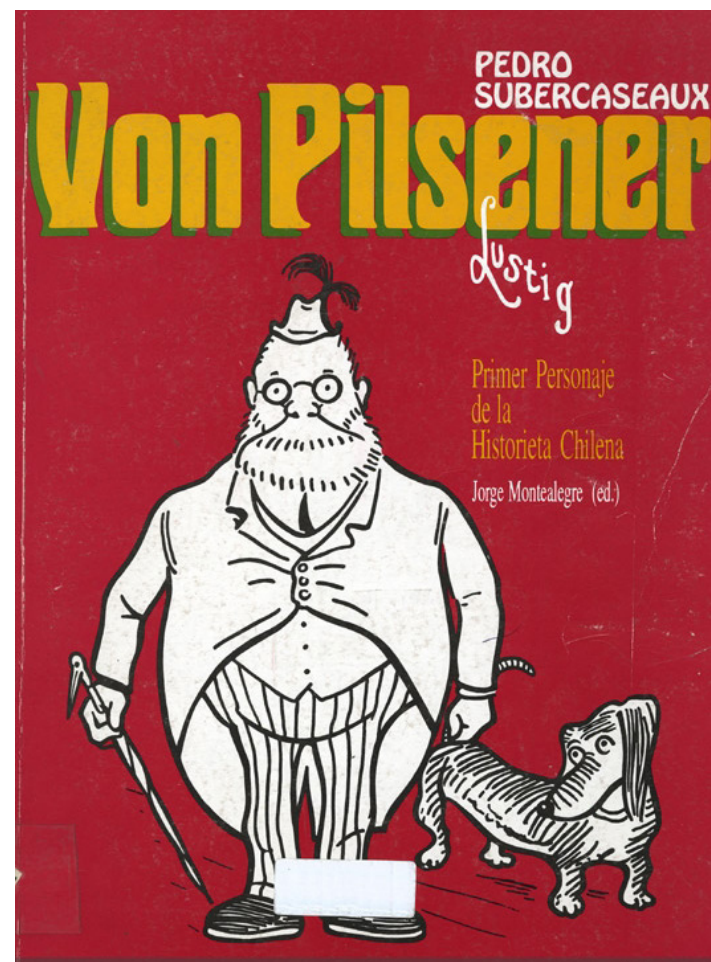


Figura 45 *Von Pilsener*, 1906.
Primer personaje de la historieta chilena creado por Lustig
Memoria Chilena. Obtenido de:
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-81055.html>
Extraído 26.01.17

¹⁰¹ Memoria Chilena (sf). El cómic en Chile. Obtenido de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-595.html> Extraído 24.01.17

¹⁰² Aguilera, C. (2013). *Ilustración a la chilena. Illustration the chilean way*. Santiago, Chile: Ocho Libros Editores.

Hoy existe una diversidad de autores que ilustran sus propias obras desde la autogestión, el trabajo independiente con un regreso a manufactura en la era digital, en donde el internet resulta un medio de difusión relevante. Los dibujos abordan temas de interés para todo rango etario y constantemente se realizan ferias en donde participa también una nueva generación de dibujantes jóvenes quienes difunden y distribuyen sus obras en estos espacios.



Figura 46 369. 2011.
Oleísmos. Francisco Javier Olea.
Obtenido de: <http://oleismos.blogspot.cl/2011/05/369.html>
Extraído 26.01.17



Figura 47 Campamento base, 2016.
La Nueva Gráfica Chilena. Obtenido de:
<http://www.forodelasartes.cl/2016/actividades/campamento-base/>
Extraído 26.01.17



Figura 48 Supernormal n° 74, 2014.
Gabriel Garvo
Obtenido de: <http://soysupernormal.blogspot.cl/>
Extraído 26.01.17

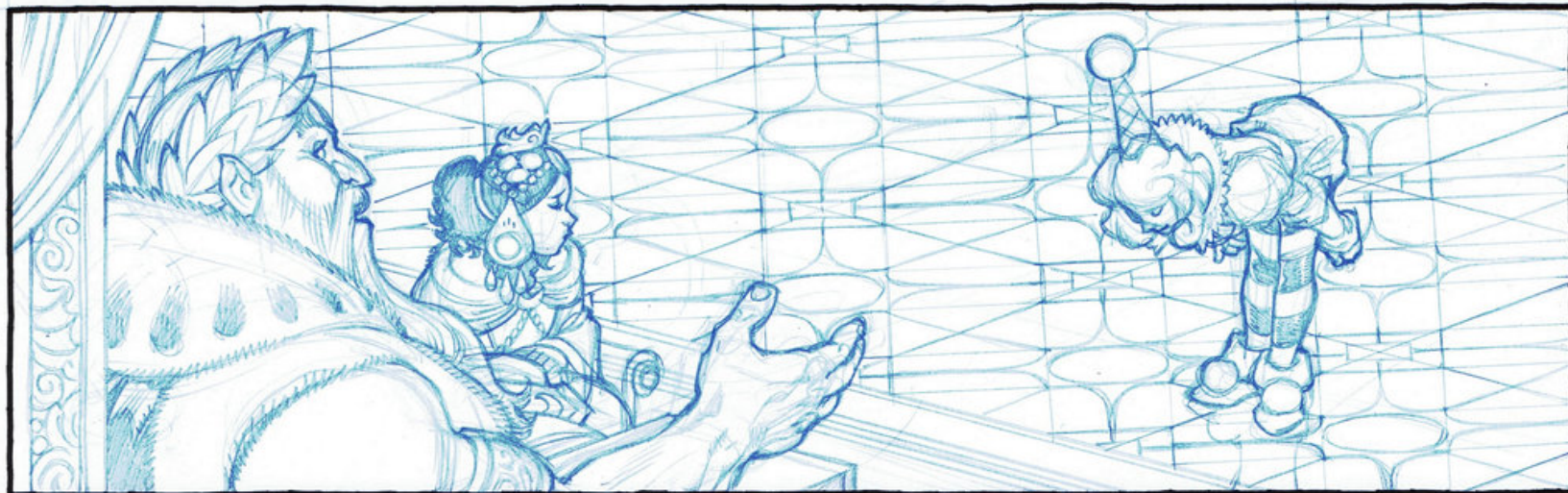


Figura 49 Face to face, pencils and inks from a panel of "Little Nemo: Return To Slumberland", 2014.

GabrielRodriguez

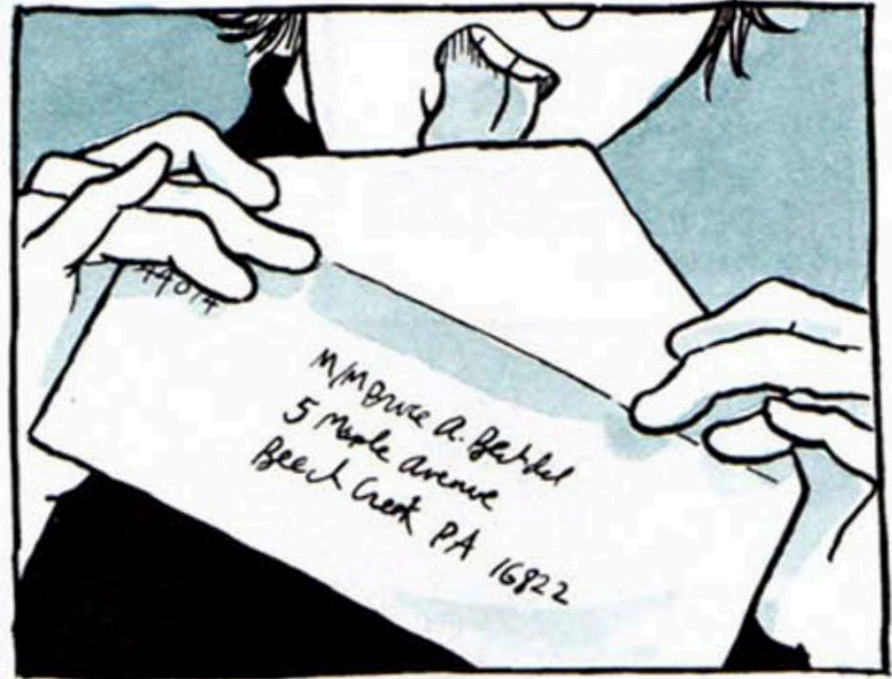
Obtenido de: <http://gabrielrodriguez.deviantart.com/art/Little-Nemo-In-the-Court-of-Slumberland-435449956> Extraído 26.01.17

SOLO CUATRO MESES ANTES LES HABÍA ANUNCIADO ALGO A MIS PADRES.



PERO ERA UNA HIPÓTESIS TAN SÓLIDA Y CONVINCENTE QUE NO ENCONTRÉ NINGUNA RAZÓN PARA NO COMPARTIRLA INMEDIATAMENTE.

EN ESE MOMENTO, MI HOMOSEXUALIDAD ERA ALGO PURAMENTE TEÓRICO, UNA HIPÓTESIS SIN DEMOSTRAR.



LA NOTICIA NO FUE TAN BIEN RECIBIDA COMO ESPERABA. HUBO UN DIFÍCIL INTERCAMBIO DE CARTAS CON MI MADRE.





"FLUE
KING IN
SEXUAL
ING EN

Fun Home: A Family Tragicomic. 2006
Alison Bechdel

Ilustración de Robert Crumb.
Obtenido de <http://crumbsofcrumb.blogspot.cl/>

10. Estudios de ciudadanías

10.1. GRUPOS DE INTERÉS

Constituido por los habitantes del barrio Yungay, zona en la cual se sitúa este proyecto. El sector pese a ser un lugar céntrico de la capital, es un espacio en donde aún se mantiene la vida de barrio, es habitado principalmente por familias de clase media, migrantes y profesionales jóvenes que buscan independizarse ¹⁰³.

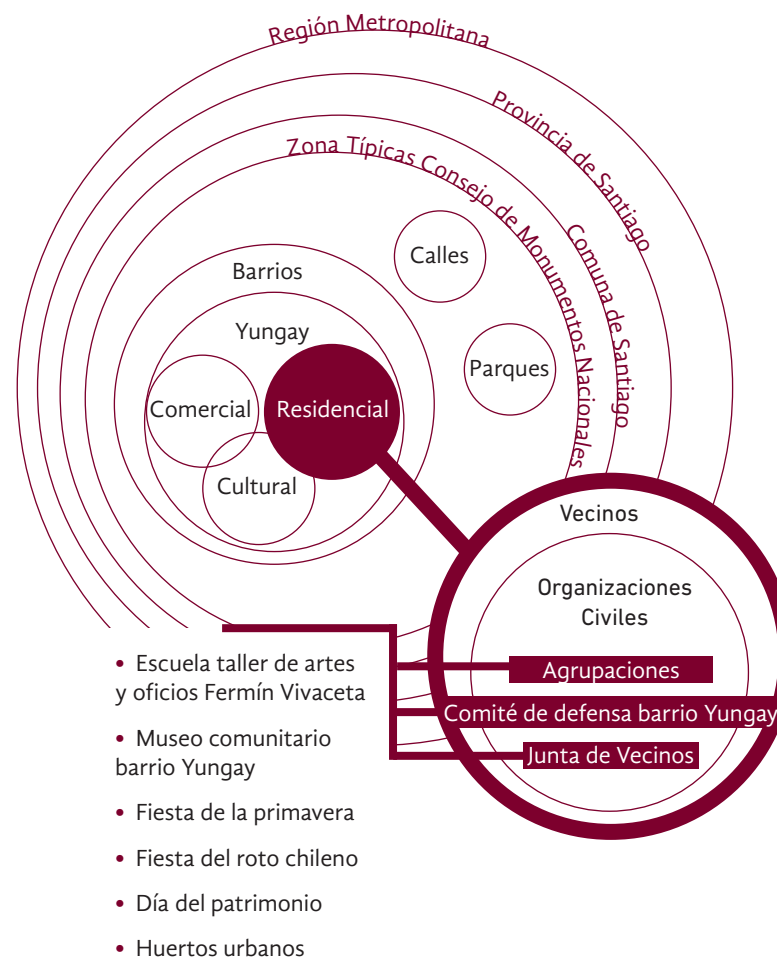
El sector situado al poniente de la comuna de Santiago, se compone según el Censo del año 2002 por más de trece mil habitantes de los cuales un 17% son niños, 27% jóvenes, 42% adultos y un 14% adultos mayores. El mismo estudio contabilizaba a los extranjeros del sector en un 9%, porcentaje que posiblemente aumentará en el Censo del presente año con la creciente inmigración peruana, haitiana y colombiana.

Dentro del barrio un 56,3% de su territorio en relación al total de los metros cuadrados está destinado al uso residencial, en donde el 43% reside hace diez años o más en el lugar y el 22% es población con menos de dos años de permanencia.

Yungay es un espacio de mixtura social, patrimonio y multiculturalidad en donde el tejido social se renueva constantemente y comparte sus funciones tanto culturales, comerciales como residenciales.

Además se caracteriza por ser uno de los barrios más activos y organizados a nivel de participación ciudadana mediante organizaciones vecinales en donde el patrimonio ha sido un tema del que nadie ha quedado ajeno.

MAPA DE CIUDADANÍAS



¹⁰³ Bustamante, J. (2013). *Línea Base de las actividades económicas, comerciales y de servicios culturales, turísticas y patrimoniales del Barrio Yungay de Santiago, para la determinación y desarrollo sustentable de la oferta y carga turística de la zona*. Santiago Innova Obtenido de: <http://www.barriopatrimonialyungay.cl/wp-content/uploads/2013/10/L%C3%ADnea-Base-Yungay-Final.pdf> Extraído 24.01.17

10.2. SUJETOS EXPERTOS

Sebastián Riffo Artista visual chileno, licenciado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile y candidato a Doctor en Artes por la misma casa de estudios. Miembro y cofundador del Colectivo Mich (Museo Internacional de Chile) grupo multidisciplinario dedicado a generar proyectos reflexivos, espacios de arte y creaciones artísticas. Su obra personal está relacionada con la historia y los imaginarios que han construido la tradición visual de Chile.

Sandra Marín Diseñadora Industrial, licenciada en Diseño de Objetos de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Ilustradora y codirectora del estudio de diseño Repisa Ediciones que se basa en el trabajo colaborativo desde la plataforma editorial. El año 2016 realiza la actividad *Estación vecinal* consistente en un taller de activación barrial realizada en el barrio Yungay y la Galería Tajamar. En donde a modo de instalación crea un lugar de recepción de archivos fotográficos históricos, así como narraciones o documentos que los mismos vecinos proporcionan. Así da paso a la creación de un fanzine posteriormente es distribuido entre la comunidad.

María José Jaña Artista visual, licenciada en Artes de la Universidad de Concepción y Gestora Cultural por la misma casa de estudios. Miembro desde el año 2013 del Colectivo Mil Metros Cuadrados (MilM2) plataforma de gestión, producción y creación cultural basada en la ocupación temporal de infraestructura vacante y la generación colectiva de conocimiento, en donde ha desarrollado lineamientos curatoriales y ha gestionando la programación en el desarrollo de múltiples proyectos.



En el lugar de Jorge, 2013. Sebastián Riffo
Obtenido de: <http://www.sebastianriffo.cl/?p=1318>

Carnaval de Camiña, 2015. Colectivo Mich
Obtenido de <http://www.colectivomich.cl/?portfolio=carnal-de-camina-residencia-artistica-en-escuela-rural>

Mesa de dibujo #2, 2014. Colectivo Mich
Obtenido de <https://www.flickr.com/photos/museointernacionaldechile/albums/72157645726320273>

Celebración, 2010. Almacén Irarrázabal
Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=8Grdzqt9vkg>

SEBASTIÁN RIFFO

Entrevista realizada en casa del artista el día martes 7 de febrero del 2017 a las 16:30 hrs. Pedro de Valdivia con Darío Urzúa, Providencia.

¿Cuál es la crítica o lectura al espacio museal convencional del colectivo Mich al apropiarse de este término y autodenominarse como museo?

Nos llamamos Museo Internacional de Chile porque su nombre nos parece gracioso, desmedido y casi imposible. Es una ironía por ejemplo a lo que vendría a representar un museo tradicional en tanto idea de totalidad capaz de aglomerar los diversos tiempos y costumbres de los logros del hombre.

Es internacional para responder también desde el humor a los procesos de internacionalización del arte chileno, que por el año 2010 comenzaron a ponerse de moda desde el gobierno.

Cuando inventamos el colectivo el 2010 en el gobierno de Piñera había como toda una apertura internacional del arte chileno, como un discurso del gobierno desde una política de Estado.

Museo ya nos parecía desmedido y con internacional nos reíamos un poco de eso, además estábamos en un taller en Irarrázabal sin nada y nos parecía más chistoso aún.

¿Cuáles han sido los intereses al vincular el arte con la sociedad desde la participación?

El 2010 nosotros salimos de la universidad y ante la pregunta de qué hacer inventamos el colectivo. Todo lo que nosotros habíamos aprendido en la escuela no iba a tener sentido si es que no logramos conectarnos con la realidad chilena y esa conexión es necesariamente desde la participación, la colaboración.

El colectivo es participación, si nosotros queríamos hacer arte en Chile necesitábamos tener consciencia de lo que significaba participar y de hecho una de las primeras acciones que hicimos fue documentar el año 2010 un hecho frente al taller que teníamos en Irarrázabal.

Un señor, dueño de un almacén hace quince años venía celebrando el día del niño con todo gratis, ahí nosotros nos dimos cuenta que lo que él estaba haciendo era arte y que convocaba a nivel de participación mayor compromiso que cualquier tipo de obra.

Ahí encontramos la pedagogía que buscábamos y en un pequeño reportaje o documental nos cuenta cómo lo hace y porqué lo hace. Ahí estaban nuestros intereses, el arte y la convocatoria está pasando ahora y no es el arte con la sociedad, es la sociedad con el arte.

La sociedad sin decir que lo que están haciendo ellos es arte ya están haciendo participación a partir de esa obra, lo que para nosotros fue entender que el arte no es llegar con alguna cosa y que la gente entienda algo. El arte es abrir los ojos y darse cuenta de las cosas que están pasando.

¿Cuál ha sido tu experiencia al plantear el espacio público como lugar de acción e intervención en algunos de tus proyectos?

Para todos los que participamos en el colectivo Mich el vínculo con el espacio público es fundamental porque es el encuentro con el otro y con un otro que no es especialista, es un otro que puede hacerse algún tipo de pregunta.

En mi obra personal estoy viendo el tema de la intervención pública, por ejemplo, una obra del 2013 en donde me robo un afiche publicitario político en plena campaña, me lo llevo y ahí pinto la imagen de un músico callejero, después esa pintura la llevo al espacio público al lado de la misma persona que me dejó fotografiarlo.

De lo inesperado cuando estaba haciendo este experimento llegó otro músico y le empezó a hablar de la pintura, el retratado es ciego y no puede ver y el otro músico empieza a describir el lienzo. Para mí esa era obra y al final terminan haciendo una canción los dos músicos callejeros que se encuentran a partir de una pintura, como el arte y lo inesperado produce este tipo de encuentro.

Los Mich no tenemos galerista, no solemos estar en el mercado del arte, no es porque no queramos, no se ha dado, pero eso nos ha llevado a tener cierto tipo de prácticas artísticas bastante particulares. El espacio público siempre ha sido un tema que hemos investigado, de hecho Pilar Quinteros, mi esposa y artista Mich es la que más ha explorado en toda su obra sobre el espacio público, el patrimonio o memorias ficticias.

¿Consideras al dibujo un medio relacional con el entorno sociocultural y territorial?

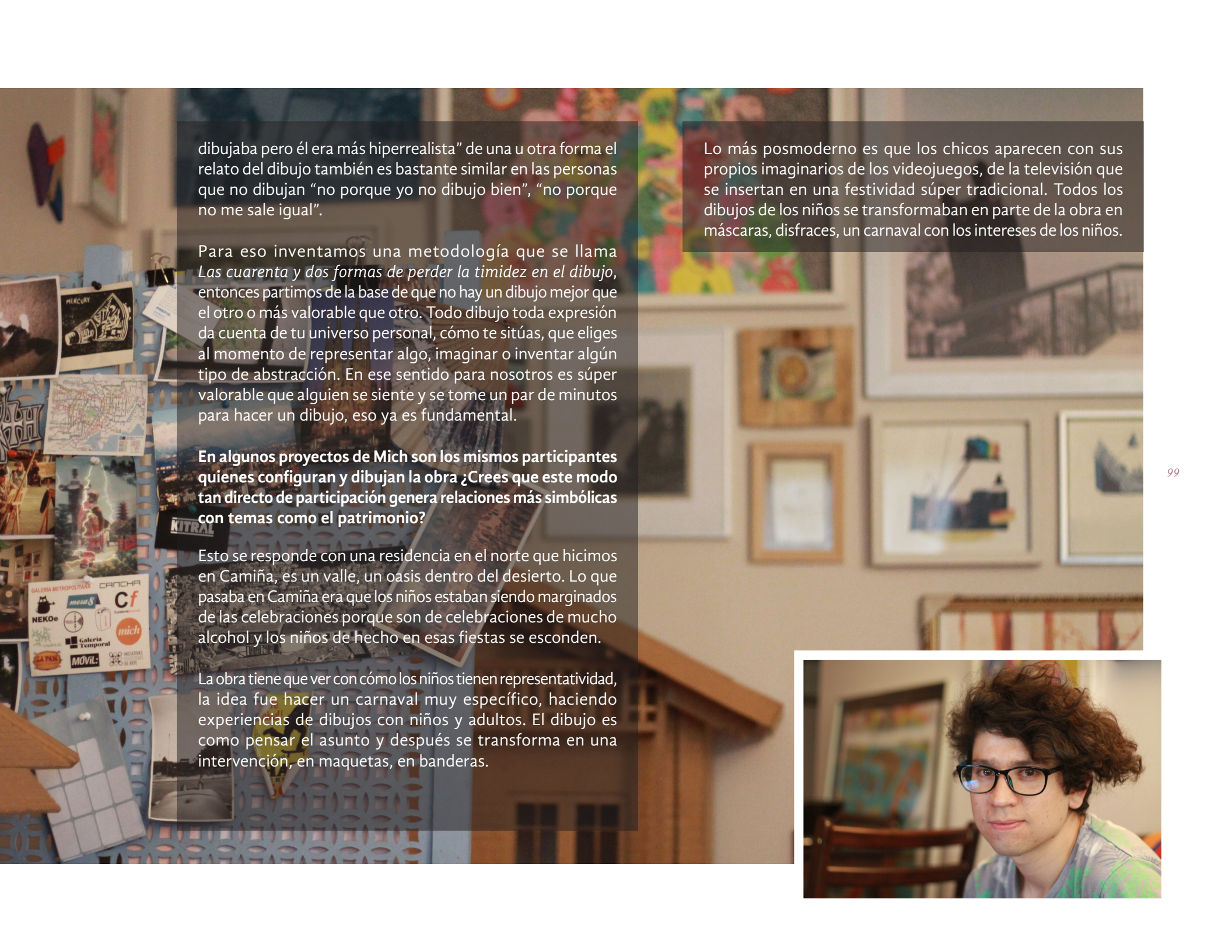
El dibujo es relacional en la medida en que todos podemos dibujar, nos liberamos de ese prejuicio de dibujar bien. Para el colectivo de arte Mich el dibujo es fundamental porque a partir de su economía te permite reflexionar sobre la realidad, es el medio de expresión más básico. Desde muy niños sin saber hablar muy bien, sin saber muy bien articular una oración o palabras ya estamos dibujando dando cuenta de cosas: el papá, la mamá, la casa o el árbol.

A todos los del colectivo nos gusta dibujar y el dibujo resulta una expresión común. Cada vez que nosotros nos involucramos con un proceso de creación de obra de arte, el dibujo es fundamental para entender el contexto, realizar un registro subjetivo, el haber estado en un determinado momento, en un determinado lugar y haber hecho un par de líneas en función de algo.

También hay un quiebre general en la humanidad por decirlo así, que dibujas y luego dejas de dibujar. Pasa que en el desarrollo cognitivo, el ser humano parte dibujando y luego hay un desinterés por la práctica, el dibujo en tanto forma de pensamiento y de ver la realidad en un momento se pierde.

Hemos realizado encuentros hace un par de años que se llaman las *Mesas de dibujo* donde convocamos a distintos dibujantes y comenzamos a reflexionar sobre esto. Hemos llegado a ciertas conclusiones, siempre en el relato de alguien que le gusta dibujar hay ciertos fantasmas como "yo cuando era niño dibujaba y competía con mi compañero que también





dibujaba pero él era más hiperrealista” de una u otra forma el relato del dibujo también es bastante similar en las personas que no dibujan “no porque yo no dibujo bien”, “no porque no me sale igual”.

Para eso inventamos una metodología que se llama *Las cuarenta y dos formas de perder la timidez en el dibujo*, entonces partimos de la base de que no hay un dibujo mejor que el otro o más valorable que otro. Todo dibujo toda expresión da cuenta de tu universo personal, cómo te sitúas, que eliges al momento de representar algo, imaginar o inventar algún tipo de abstracción. En ese sentido para nosotros es súper valorable que alguien se siente y se tome un par de minutos para hacer un dibujo, eso ya es fundamental.

En algunos proyectos de Mich son los mismos participantes quienes configuran y dibujan la obra ¿Crees que este modo tan directo de participación genera relaciones más simbólicas con temas como el patrimonio?

Esto se responde con una residencia en el norte que hicimos en Camiña, es un valle, un oasis dentro del desierto. Lo que pasaba en Camiña era que los niños estaban siendo marginados de las celebraciones porque son de celebraciones de mucho alcohol y los niños de hecho en esas fiestas se esconden.

La obra tiene que ver con cómo los niños tienen representatividad, la idea fue hacer un carnaval muy específico, haciendo experiencias de dibujos con niños y adultos. El dibujo es como pensar el asunto y después se transforma en una intervención, en maquetas, en banderas.

Lo más posmoderno es que los chicos aparecen con sus propios imaginarios de los videojuegos, de la televisión que se insertan en una festividad súper tradicional. Todos los dibujos de los niños se transformaban en parte de la obra en máscaras, disfraces, un carnaval con los intereses de los niños.





Fanzines a través del río, 2015. Placilla, Región de O'Higgins
 Obtenido de: <http://bitacoraresidencias2015.cultura.gob.cl/category/bitacora/?t=bitacora&r=97&b=1533>

Biblioteca - Fanzinoteca Nómada, 2013. Natalia Matzner
 Obtenido de <http://www.rataliaespigadora.com/puertonatales>

Estacion vecinal, 2016. Espacios Revelados
 Obtenido de <https://www.facebook.com/repisarepisa>

Fanzinoteca Espigadoras, 2016. Campamento Manuel Bustos. Obtenido de <http://bitacoraresidencias.cultura.gob.cl/category/bitacora/?t=residencia&r=2940>

SANDRA MARÍN

Entrevista realizada en la casa-taller de la diseñadora el día martes 7 de febrero a las 19:30 hrs. Barrio Vaticano Chico, Providencia.

¿Cuales han sido tus intereses al ejercer la disciplina del diseño desde la participación?

Mi experiencia más cercanas creo que han sido las *Imprentas Ciudadanas*, siempre fue un sueño para mí poder hacer eso, cuando estaba en la universidad pensaba que me encantaría hacerle preguntas a la gente, estar ahí haciendo fanzines con ellos a través de sus ideas y dibujos.

Cuando entre a trabajar un rato en Mil Metros Cuadrado ellos tenían la *Imprenta Ciudadana* y la hicieron en Matta Sur, ahí hicimos un trabajo comunitario donde invitamos a la gente a que nos trajeran sus recuerdos, sus historias y nosotros teníamos la imprenta que era una fotocopidora, una máquina de coser y los papeles, uno podía ir armando sus fanzines a partir de las historias que te iba contando la gente.

Después de esa experiencia estuve con la Natalia Matzner que se ganó un proyecto para hacer un carrito fanzinerero parecido a tu proyecto pero más como un acople a la bici. Con ella nos fuimos a la sexta región cerca de San Fernando a realizar un proyecto que se llama *Fanzines a través del río*, entonces hacíamos talleres a la comunidad y ellos hacían fanzines para mandárselos a la comunidad que estaba al otro lado del río, ellos recibían esos fanzines, los veían, armaban los suyos y nosotros los llevábamos de vuelta.

Fanzines a través del río eran dos comunidades que estaban a frente pero ninguna de las dos se conocía porque nadie cruzaba entonces era como cartearse, en un proyecto muy bonito con más de treinta fanzines.

Otro proyecto fue la imprenta comunitaria en la población Manuel Bustos (Región de Vaparaíso) donde subimos al cerro y le mostramos a la gente cómo se trabajan las artes del papel directamente con talleres todos los días durante un mes.

Les enseñamos a hacer plegados, fanzines, historias y complementar lo que uno estaba escribiendo mediante el dibujo, también les enseñamos serigrafía. Era mostrarles lo que ellos mismos podían hacer con sus manos sin la necesidad de tecnología, sino que la tecnología es la imaginación, tener algún conocimiento y ocuparlo.

Mi interés es tener una herramienta que yo domine, por ejemplo los plegados e ir con esta herramienta a decirle a alguien “yo te puedo enseñar a hacer un libro solo con doblar” y tu entregas ese conocimiento y se produce una magia porque alguien aprende algo, esa persona es un multiplicador porque después le enseña a otro, convirtiéndose en una herramienta que puedan usar en su forma. Es compartir el conocimiento, nunca quedarse con las cosas, después la gente te muestra cómo han aplicado lo que tu les enseñaste o vienen a saludar y eso ya le da un sentido.

¿Consideras al dibujo como un medio colaborativo?

Primero hay una colaboración entre los lápices, el papel, el color, tu mano, las ideas y tú. Es satisfacer el cómo bajar un pensamiento, cualquier línea es ya estar diciendo algo, la otra persona te cuenta lo que ve en un dibujo, es descubrir el mundo interno de cada persona.

Algunas veces ese mundo interno coincide con el tuyo pero otras te abre hacia otros caminos. El dibujo no es un lenguaje tan fijo, con códigos y signos establecidos como la escritura por ejemplo, que existe un acuerdo en cómo funcionan las letras.

En cambio en el dibujo no hay tanto acuerdo en los lenguajes artísticos, plásticos, visuales y no solo el dibujo con las personas sino el dibujo con uno mismo.

¿Qué dibujo?, ¿cuándo dibujo?, ¿con qué dibujo? es un espacio donde uno puede hacer muchas relaciones de cabeza, artísticas, creativas.

¿Cuál ha sido tu experiencia al plantear el espacio público como lugar de acción en algunos de tus proyectos?

Estar en distintos espacios físicos y culturales siempre enriquece la experiencia. Cuando uno se mueve de su espacio de trabajo se da cuenta en como los otros factores interfieren en lo que uno está haciendo, salir de lo metódico y encontrar nuevas salidas, por ejemplo, encontrar el lenguaje para enseñar la misma cosa a personas de diferentes edades.

Estar en terreno también ha sido muy fuerte, sobretodo cuando he estado en lugares de escasos recursos en donde hay muchas ganas de tener conocimiento pero es súper agreste el lugar donde están.

Me ha pasado que me ha chocado trabajar tan en terreno, donde te dan ganas de entregar todo, desvivirse y hay que medirse en lo que uno realmente puede dar.

Pero es súper nutritiva esa manera directa de compartir, hace que estés más preparado para situaciones de la vida, la forma de enfrentarse a los problemas en general.

¿Cuál ha sido tu experiencia al plantear el espacio público como lugar de acción en algunos de tus proyectos?

Creo que el diseño es una caja de herramientas, te ayuda a cualquier cosa porque te proporciona la capacidad de armar con lo que sea, un súper presupuesto o nada de presupuesto, como pararte frente a algo y solucionar.

Esa capacidad sirve, te enseña a como abrir una idea, te posibilita bajar esas ideas que están un poco en el aire ya sea en un dibujo, un libro o una mesa. También ir a los lugares donde manufacturan, trabajar con oficios es más colaborativo, se aprende viendo como se hace, acompañando el proceso y las técnicas.

¿Crees que dentro de un barrio existen características socioculturales que configuran a este territorio como un espacio de identidad?

Uno puede decir que hay un barrio cuando hay características sociales, por ejemplo donde yo vivo (Vaticano Chico) todas las calles son los obispos, está la iglesia, así como el negocio de la esquina, los helados o los árboles de ciruelas.

En Yungay hay una identidad desde el color de las paredes, las líneas de los trenes, la estación fantasma, las casas quemadas con las muy nuevas y esos colores son de ahí. Cruzando a la Quinta Normal ya es otra cosa o República que es mas estudiantil y de edificios.

El barrio se arma por la conexión entre personas y elementos físicos. Pero también te apuesto que la mayoría de tus amigos ocupan lentes, jockey y zapatillas y son el barrio de los amigos de la universidad, en donde se reconocen de los "otros barrios" de personas.





104



Imprenta Ciudadana, 2016. Comuna de San Joaquín
Obtenido de: <http://bitacoraresidencias2015.cultura.gob.cl/category/bitacora/?t=bitacora&r=97&b=1533>

Proyecto Pregunta, 2016. Feria Portales, barrio Yungay
Obtenido de <http://milm2.cl/works/que-le-preguntarias-a-este-edificio-feria-portales-espacios-revelados/>

Imprenta Ciudadana, 2016. Barrio Matta Sur
Obtenido de <http://milm2.cl/works/imprenta-ciudadana-barrio-matta-sur/>

Bingo bailable, 2013. Barrio Italia Radio Comunitaria Mil M2
Obtenido de <http://milm2.cl/works/primer-bingo-bailable/>

MARÍA JOSÉ JAÑA

Entrevista realizada en el taller del colectivo Mil Metros Cuadrados (MilM2) el día miércoles 8 de febrero, a las 18:00hrs. Santa Isabel con Seminario, Providencia.

¿Cuál ha sido el interés del colectivo MilM2 al centrar su trabajo en proyectos que tienen como lugar de acción el espacio público?

MilM2 siempre ha funcionado como una plataforma donde el trabajo, el proyecto y lo que desarrollamos tiene como objetivo el desarrollar metodologías de participación, el cómo logramos generar que la comunidad a la cual nos estamos dirigiendo efectivamente participe, dialoguemos y se construya algo. Ese ha sido nuestro mayor objetivo al vincularnos a un territorio no dado por un formato tradicional y siempre han sido en espacios que están ligados a un nivel patrimonial no tangible.

¿Qué significa para el colectivo la participación comunitaria con personas que estén vinculadas o no al mundo del arte?

El desarrollo de metodologías, probar formas de participación y seguir investigando.

¿Crees que proyectos como la *Imprenta Ciudadana* o *Proyecto Pregunta* ayudan a resignificar conceptos como el patrimonio?

Yo creo que sí, siento que pone en discusión algunos temas sobre el patrimonio. El ejercicio de la *Imprenta Ciudadana* era buscar el patrimonio desde el barrio en cambio *Proyecto Pregunta* se vincula al patrimonio pero es otro acercamiento que se ha llevado a múltiples problemáticas de un modo más amplio.

¿Cuál ha sido tu experiencia al plantear el espacio público como lugar de acción e intervención en algunos de tus proyectos?

El trabajo en los espacios públicos siempre tiene mucho que ver con la variante del primer acercamiento a la gente, el hablar con las personas de uno a uno, desarrollar una conversación de cinco o diez minutos e interactuar, la acción está dada por el encuentro.

Por otro lado también es muy aleatorio, depende de las circunstancias, los espacios, el clima. Por ejemplo en Brasil era difícil entablar una conversación con el calor, en Chiloé la lluvia. También utilizar edificios con función de espacio público depende de muchos factores, cuando estábamos en la Avenida Francisco Bilbao en primer piso se hacía más fácil el acercamiento de la personas a entrar y participar, ya dentro del Teatro Italia la movilización como espacio público se ejerce desde la convocatoria y las actividades.

¿Crees que dentro de un barrio existen características socioculturales que configuran a este territorio como un espacio de identidad?

Sí, hay una cosa como de movilidad de barrio, el tránsito se configura como un factor.

(Interviene Diego Cortés, miembro de MilM2)
Depende de la función, el barrio también muta y se da en un contexto en que la gente necesita más vivir en tribu, cuestión que se pierde con la construcción de torres gigantes.

Además Santiago lo han trasladado mil veces siendo un espacio dislocado, disgregado, hay muy pocas fiestas de barrio en donde las personas celebren por cierta razón.

¿Consideras que los museos comunitarios son un aporte a la participación sociocultural?

La participación tiene que ver más con una programación de esos espacios, según eso depende que tanto se vinculan o no con la comunidad y la percepción de los vecinos de cómo funciona el espacio.

La persona a cargo del museo de la Legua tenía una colección en su oficina de fotos y cosas ligadas a la identidad del barrio. Desconozco cómo funciona a nivel administrativo ese centro, nosotros allá hicimos algunas actividades junto de los Centros de Creación del Consejo de la Cultura pero ahí los talleres fueron convocatorias abiertas y no vinculadas directamente a los vecinos.

En Matta Sur tienen un trabajo súper fuerte con la comunidad, tienen actividades, hicieron un libro de postales, se financian con donaciones de vecinos y al no tener espacio físico fijo van moviéndose.



11. Estudio de tipologías

MUSEO COMUNITARIO BARRIO YUNGAY



Autores: Vecinos por la Defensa del Barrio Yungay
Año: 2015 -
Fuente: <http://radio.uchile.cl/2015/05/31/museo-comunitario-barrio-yungay-cuando-los-vecinos-van-tejiendo-su-propia-historia>

Abstract: El museo comunitario busca contar la historia del barrio Yungay a partir de la mirada de sus propios vecinos. Su colección nace el 2013 cuando tras fallecer, María Sancifrián hija de emigrantes españoles dona todo su patrimonio a la agrupación Vecinos por la defensa del barrio Yungay.

Estos objetos donados junto a otros se exhiben conformando un relato del barrio, el museo comunitario se ubica en la junta de vecinos del sector.

MUESTRA EN VIAJE

N°02

Autores: Centro Cultural Patrimonio Matta Sur
Año: 2015 -
Fuente: <http://www.santiagocultura.cl/2015/02/02/muestra-en-viaje-el-museo-matta-sur/>

Abstract: *Muestra en viaje* es una exposición de barrio levantada por las manos de los propios vecinos del barrio Matta Sur, que intenta recuperar la memoria perdida y el desarrollo de la identidad barrial.

El proyecto es llevado a cabo por el Centro Cultural Patrimonio Matta Sur, agrupación comprometida con la misión de valorar el patrimonio barrial -tanto material como inmaterial- de este sector de la comuna de Santiago. Han realizado diversas iniciativas culturales de encuentro y difusión como ferias, boletines y bibliotecas patrimoniales, entre otros.



MUSEO COMUNITARIO LA LEGUA



N°03

Autores: Corporación Cultural Legua York

Año: 2014 -

Fuente: <http://www.redsanjoaquin.cl/2014/09/10/poblacion-la-legua-inaugura-su-primer-museo/>

Abstract: El museo busca difundir y relevar la memoria histórica de La Legua a través de la recopilación de objetos, planos, imágenes y testimonios históricos y fundacionales como una manera de preservar la identidad de los leguinos.

Los objetos de la colección fueron donados por los pobladores, entre los que se encuentran cientos de fotografías que muestran cómo eran las calles de la comuna hace veinte o treinta años atrás, qué se hacía en ellas y las historias de los momentos en que fueron tomadas. También se pueden ver objetos caseros antiguos, documentos de las elecciones de los dirigentes sociales, réplicas en miniatura de las micros que antes pasaban por el lugar y exhibiciones de los letreros de las micros hechos a mano.

El museo no solo estará en el centro comunitario, en donde está la muestra permanente, sino que también contará con exhibiciones temporales que se realizarán en colegios, juntas de vecinos y parroquias de la Legua Vieja, la Nueva y Emergencia.

MUSEO A CIELO ABIERTO

N°04

Autores: Centro Cultural Mixart

Año: 2010 -

Fuente: <http://www.museoacieloabiertoensanmiguel.cl>

Abstract: El interés de los residentes y la necesidad de detener y eliminar el deterioro que los edificios de la población San Miguel, producido por décadas de contaminación que generaban los rayados y afiches que se habían apoderado del sector, fueron el motor de esta iniciativa ciudadana.

El Museo a Cielo Abierto es una galería de arte público y expresión colectiva de arte callejero, donde se entremezclan técnicas del muralismo y graffiti cuyos bocetos fueron previamente validados por los vecinos residentes de cada muro permitiendo su participación y un sentido de pertenencia con el mural y su entorno. El director de arte del proyecto ha sido el muralista chileno, Alejandro "Mono" González.



MUSEO TEMPORAL



Nº 05
Autores: Eduardo Partarrieu e Isabella Sottolichio
Año: 2014 -
Fuente: <http://culturatiltil.wordpress.com/2014/07/11/museo-temporal-nuevo-taller-de-rescate-patrimonial-en-til-til/>

Abstract: *Museo Temporal* es una iniciativa que apunta al trabajo de formación de audiencias a través de la experiencia participativa de interpretación, reconocimiento y recopilación de la memoria local, que concluye con el montaje de una exposición temporal.

El proceso y la base es muy similar a la de los museos comunitarios y su realización es mediante talleres con la población. La exhibiciones se montan en bibliotecas públicas y centros culturales de comunas periféricas que muchas veces no cuentan con un espacio museo. Hasta la fecha el proyecto ha montado exposiciones en comunas como El Bosque, Til Til y Conchalí.

COLECCIÓN VECINAL

N°06

Autores: Gonzalo Pedraza
Año: 2008 (Galería Metropolitana) y 2013 (Matucana 100)
Fuente: <http://www.m100.cl/archivo/coleccion-televisiva-2/>
http://www.galeriametropolitana.org/prensa/pedraza_prensa.html

Abstract: *Colección Vecinal* es un intento de relacionarse con los vecinos para comprender su relación con el arte, a través de la inclusión de sus criterios en torno al arte, materializados en las obras que poseen al interior de sus casas. Es un ejercicio curatorial que recolecta, selecciona, ordena, monta y exhibe una gran cantidad de obras que no necesariamente se ubican bajo conceptos validados por el sistema de arte contemporáneo.

Se conduce a partir del modelo expositivo "gabinete de aficionado": grandes extensiones de muros son usadas como soporte para un gran número de "cuadros", que juntos se relacionan a través de sus marcos, con el fin de problematizar sus temas y provocar intertextos en el marco del conjunto total. Se trata, por lo tanto, de acumular un sinnúmero de imágenes insertas bajo el formato cuadro, que el propio vecino decide prestar para ser expuestas en un espacio del arte.

El resultado de este "gabinete de barrio" es un (re)ordenamiento de las imágenes y los papeles: entre barrio y sistema arte, entre público y obra, entre curador y colección, para proponer nuevas lecturas desde estos cruces. *Colección vecinal*, por lo mismo, se propone como material de trabajo crítico para la discusión en arte contemporáneo sobre/desde las problemáticas relaciones entre arte y comunidad y entre alta cultura y cultura popular.



MUSBA



N°07

Autores: Alicia Villareal

Año: 2007

Fuente: http://www.aliciavillarrealchile.cl/musba/index_musba.html

Abstract: *Musba, museo de barrio* es un museo sin arquitectura, que se sustenta en la idea de museo como zona de contacto e intercambio. Busca construir un espacio imaginario que proyecta las funciones básicas de un museo hacia distintos espacios, cruzando lo público y lo privado. Durante el acopio se realizaron ejercicios performáticos en el espacio público irrumpiendo la normalidad con este museo imaginario.

Su colección son los registros de piezas facilitadas por los habitantes de los alrededores del Museo de Arte Contemporáneo (sede Quinta Normal) y la ex sede del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

La colección buscaba reflejar la descontextualización de los objetos, en este caso retenidos en una secuencia de encuadres que, a pesar de multiplicar sus puntos de vista, cumplían el primer efecto de museo, el distanciamiento. Frente a una imposibilidad de catalogar la experiencia, aparece entonces la ficción de un orden, tramada por el deseo de colección y la relación amorosa con el objeto reservado, ligada a una memoria fundacional o patrimonial.

CRAC VALPARAÍSO

Nº 08

Autores: Paulina Varas, José Llano y Soledad León

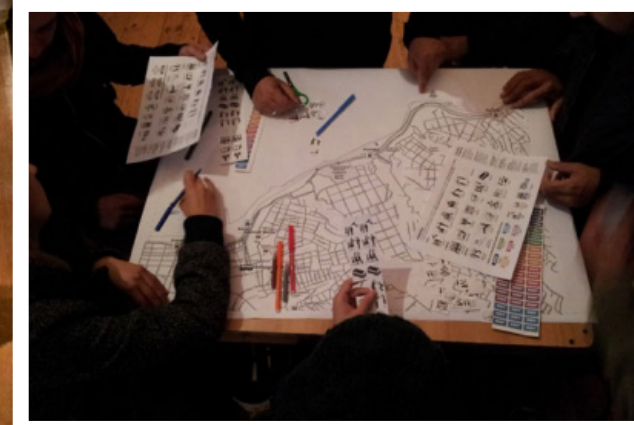
Año: 2007 -

Fuente: <http://www.cracvalparaiso.org/>

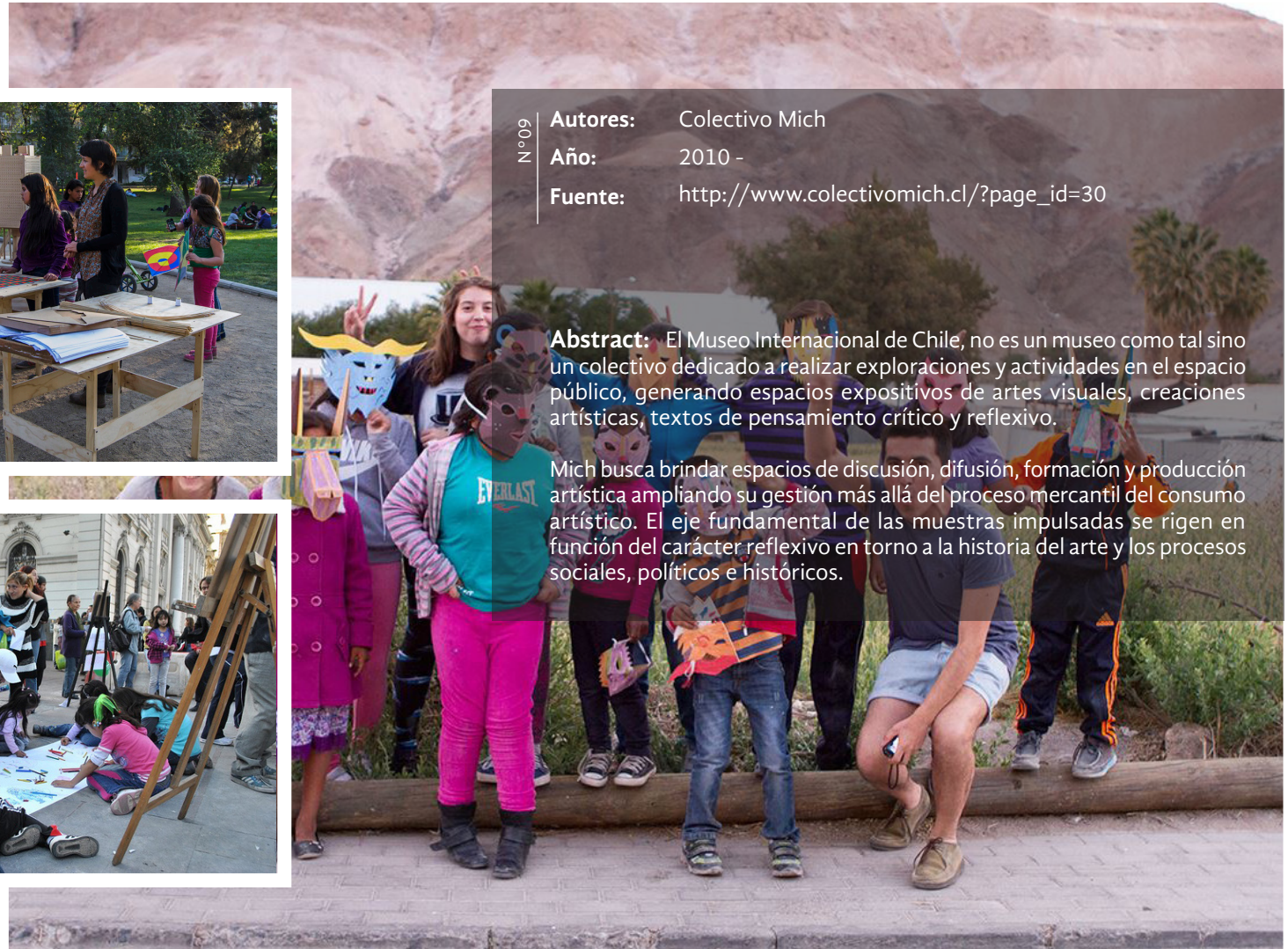
Abstract: CRAC Valparaíso es una plataforma de investigación colectiva. Propone un entrelazamiento crítico con la esfera pública, la ciudad y el territorio como red de conexiones y asociaciones de experiencias sociales.

CRAC se basa en la transdisciplinariedad del arte, la esfera pública, la ciudad y el territorio, que trabaja a modo de una red de conexiones y asociaciones sobre experiencias sociourbanas, re-pensando el significado del arte público y su vinculación.

Sus proyectos se basan en residencias artísticas, en las cuales se realizan procesos de trabajo temporales basados en aspectos afectivos en el contexto de la ciudad, sumados a un proyecto de archivo comunitario y uno de publicaciones.



MUSEO INTERNACIONAL DE CHILE



N°09

Autores: Colectivo Mich

Año: 2010 -

Fuente: http://www.colectivomich.cl/?page_id=30

Abstract: El Museo Internacional de Chile, no es un museo como tal sino un colectivo dedicado a realizar exploraciones y actividades en el espacio público, generando espacios expositivos de artes visuales, creaciones artísticas, textos de pensamiento crítico y reflexivo.

Mich busca brindar espacios de discusión, difusión, formación y producción artística ampliando su gestión más allá del proceso mercantil del consumo artístico. El eje fundamental de las muestras impulsadas se rigen en función del carácter reflexivo en torno a la historia del arte y los procesos sociales, políticos e históricos.

GALERÍA METROPOLITANA

Nº 10

Autores: Ana María Saavedra y Luis Alarcón
Año: 1998 -
Fuente: <http://www.galeriametropolitana.org/>

Abstract: La Galería Metropolitana es un espacio privado de exhibición y difusión de arte contemporáneo, instalado en una comuna periférica de Santiago de Chile, que responde al propósito de hacer participar en torno a nuevas manifestaciones del arte a un sector social que ha estado normalmente marginado de ellas. La galería se ubica en la comuna de Pedro Aguirre Cerda, popular barrio industrial y residencia de obreros, técnicos, empleados y pequeños comerciantes.

La galería está instalada en un galpón metálico que responde a la idea extensión de la propia casa, reproduciendo un gesto típico en los sectores populares: agregar nuevas habitaciones a la vivienda o readecuar las mismas para procurarse un espacio donde ejercer alguna ocupación (peluquerías, bazares, talleres, etc.); en este caso, una galería de arte.

El tema introducido por el barrio y sus derivaciones necesariamente obliga a la obra y al artista a pensar las relaciones entre espacio privado y espacio público. La galería realiza una operación de revisión, desmontaje crítico y ampliación de los sistemas de estratificación cultural, interpelando tanto a las instituciones del arte y sus estrategias como a la cultura “popular poblacional”.



DIBUJO EN EL MUSEO



Nº 11
Autores: María Luque
Año: -
Fuente: <http://www.cargocollective.com/marialuque>

Abstract: María Luque ilustradora argentina, el año 2011 realiza el proyecto *Merienda dibujo*, una serie de encuentros con artistas. Asimismo crea el *Taller de dibujo en el Museo* una invitación a mirar con atención las colecciones, apropiarse de fragmentos de obras y reinterpretarlas mediante el dibujo.

El 2016 edita *La mano del pintor* su primera novela gráfica que trata sobre el pintor Cándido López y la Guerra del Paraguay. Luque se caracteriza por realizar numerosos talleres de dibujos en espacios de la ciudad ya sea en cafés, museos o bares.

SECRETO

Nº12

Autores: María Luisa Portuondo Vila
Año: 2016
Fuente: <http://www.mariapvila.com/secreto>

Abstract: *Secreto* es una acción en proceso que, posterior a su realización, pretende convertirse en una pieza literaria. Se trata de una invitación a liberarnos colectivamente de lo no-contado. Bajo la premisa de que los secretos generan espacios de sombra en nuestro inconsciente, se levanta este proyecto de participación ciudadana, donde se invita a ser receptor de los secretos ajenos y emisor de los propios.

En una armónica relación de reciprocidad, la dinámica supone que si lees un secreto, dejes un secreto. Tejiéndose así una red de información confidencial revelada de manera espontánea y que, a su paso, ha inducido un instante de reflexión en torno a nuestros recuerdos. Este proyecto se propone itinerar por distintas ciudades buscando secretos anónimos, con los cuales posteriormente se creará un libro.



12. Conclusiones preliminares

En el transcurso de esta investigación se ha detectado la carencia de material bibliográfico en el país que aborde la temática de los museos comunitarios.

Los documentos existentes, en la mayoría de los casos se limita a una descripción superficial de ejemplos específicos, de tal modo que las referencias más pertinentes provienen principalmente de México, en donde se ha abordado el tema de manera más profunda.

Del mismo modo, la información respecto al diseño en el área museal y expositivo está concentrada en manuales que especifican las características de ciertas piezas gráficas, aludiendo a la ejecución práctica y no a la creación más propositiva por parte de la disciplina en esta área.

Otro factor relevante, es la falta de un registro más acucioso y certero en el catastro de museos del país, de cierto modo el Registro de Museos de Chile funciona como un sitio de inscripción y no de investigación en el tema.

Por otra parte en nuestro país existen numerosas exploraciones principalmente artísticas que exploran el significado museal y la relación participativa. Los proyectos anteriormente mencionados han sido realizados en el último tiempo, dando un marco de referencias al estado del arte en nuestro contexto local que resulta relevante para este proyecto.

En cuanto a los problemas que podrían incidir en los tiempos de desarrollo del proyecto está la dependencia de la participación de terceros para su ejecución, situaciones particulares que afecten su realización así como el interés de los participantes en el proyecto resulta ser un factor decisivo para su puesta en marcha.



Galpón Persa Balmaceda Brasil, septiembre 2016.
Brasil con Balmaceda. Registro personal.

PROYECTACIÓN

13.1. Experiencias previas

En los párrafos siguientes narraré desde un ámbito muy personal los procesos que dieron paso al presente proyecto en un lenguaje cotidiano, con el que siento más sincero y menos pretencioso el modo en que fui concretando esta investigación.

Al momento de iniciar la etapa de Investigación Base Memoria a comienzos del año 2015 me atemorizaba lo vertiginoso de la vida universitaria, sentía que había sido hasta la licenciatura casi una cápsula de tiempo y estaba insegura de continuar el proceso sin tener la claridad de lo que esperaba del futuro.

Mi vínculo de interés hacia los museos fue casual y espontáneo. Recuerdo que el año 2011 cuando entré a estudiar Diseño, los primeros días debía hacer hora en las ventanas porque aún no me mudaba del todo desde San Fernando (sexta región), en esos intervalos de tiempo empecé a entrar sola a todos los museos que me encontraba en el camino y fue significativo descubrir materialmente como existían las cosas.

122

Uno de los momentos que más me causó asombro fue ver en vivo una pintura de Alfredo Valenzuela Puelma. *La perla del mercader* simbolizó en esa época dimensionar en proporciones, temporalidad y técnica una obra que había visto impresa en formatos que no transmitían lo que en ese momento pasó por mi cabeza. Todos los paseos de curso al Museo Nacional de Historia Natural así como los viejos frascos con fetos del Museo Lircunlautas en mi época escolar en San Fernando fueron insignificantes comparados con este breve lapsus de tiempo.

Ya licenciada los medios que hasta ese entonces más me inspiraban estaban ligados a la museografía y espacios culturales en general. Visitaba frecuentemente exposiciones e inauguraciones en donde siempre aprendía algo nuevo en formas, materialidades o pequeñas cosas que llamaban mi atención.

Llegado el momento de la realización de mi práctica laboral no dudé ni un segundo de que ésta sería en un museo. Así en marzo comencé a trabajar en el área de diseño y museografía del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, mi interés de realizar mi práctica en el lugar

estaba vinculada a aprender sobre exposiciones, montajes y el trabajo en general. Fue por lejos una de las mejores decisiones que pude tomar, disfruté cada uno de los días que estuve ahí, aprendiendo tanto de la disciplina en sí como de la convivencia misma con personas de otras áreas, edades y oficios (*Fig.50*).

Al transcurrir los tres meses de la práctica no me quería ir, pasé un par de semanas extra ya cumplido el tiempo estipulado por mero gusto de ir a trabajar al museo y luego me despedí. Ya que tenía tiempo y ganas fui días antes de salir del museo a una entrevista en el Centro Cultural Palacio la Moneda (CCPLM), buscaban practicantes de diseño pero como yo acababa de realizar mi práctica la tomé como pasantía.

Terminando un viernes mi práctica extendida en el museo comenzaba mi pasantía en el CCPLM el lunes siguiente. Fui ahí todas las mañanas durante tres meses y aprendí de un espacio menos familiar y más estructurado que el anterior, siendo igual de significativo pues me enseñaría esta vez a dimensionar mejor el mundo laboral real, en donde las jerarquías se volvían mucho más notorias y los plazos de producción eran acotados y vertiginosos.



Figura 50 **Último día de práctica**, 2015.
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago.
Obtenido de: Archivo personal, mayo del 2015.

En el CCPLM parecía mucho más difícil para la gente joven plantearse de manera propositiva, de igual manera hice pequeñas sugerencias que se llevaron a cabo las cuales considero pequeños logros dentro de un mundo de muchas decisiones unidireccionales.

Pasados los tres meses, terminó mi pasantía en el CCPLM y semanas antes de terminar comencé una pasantía los fines de semana como mediadora de arte en el Museo de Arte Contemporáneo del parque Forestal (Fig.51). Esa instancia en particular me ayudó a entablar conversaciones con personas desconocidas y comunicarme de una manera más clara sobre temas específicos.

Al terminar esa pasantía sumada a mis experiencias anteriores, estaba mucho más segura y confiada de mis intereses y capacidades, convirtiendo ese periodo de tiempo en una instancia de aprendizaje necesaria para plantear mi visión del diseño y proyectar mi futuro.

Otra de las instancias relevantes fue comenzar a colaborar con el colectivo Mil Metros Cuadrados, con quienes empecé ayudando a encuadernar y con el tiempo confiaron en mi trabajo hasta que terminé en numerosas ocasiones activando *Proyecto Pregunta*¹⁰⁴, así con la práctica misma se me hizo natural lograr establecer una relación de participación con transeúntes en la vía pública y motivarlos a intervenir en activaciones ciudadanas (Fig.52).

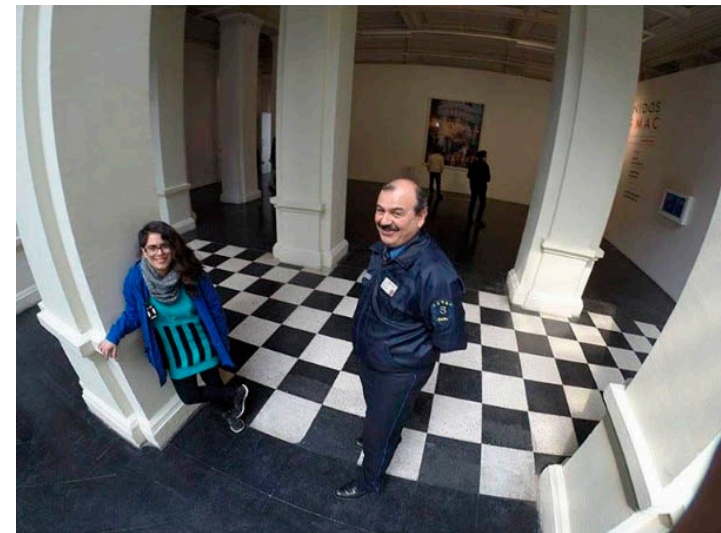


Figura 51 **Jornadas de mediación con mi amigo el guardia**, 2015.
Museo de Arte Contemporáneo. Parque Forestal.
Obtenido de: Archivo personal, septiembre del 2015.



Figura 52 **Activación Proyecto Pregunta**, 2016.
Festival Espacios Revelados. Colectivo Mil Metros Cuadrados.
Obtenido de: https://www.facebook.com/pg/Milmetroscuadrados/photos/?tab=album&album_id=959682004130904
Extraído: 27.01.17.

¹⁰⁴ Dispositivo de participación ciudadana centrado en la generación, visualización y viralización colectiva de debates en el espacio público.

13.2. Conocimiento de espacios e ideas preliminares

Las bases de este proyecto siempre estuvieron en gestar una instancia participativa relacionada a los museos, las personas y el territorio, sin embargo, el proceso de concluir en una idea específica fue un largo trabajo. A comienzos del 2016 las ideas fluctuaban entre colaborar en la museografía de un museo comunitario en construcción en la precordillera de Rancagua y realizar un ejercicio de ilustración con niños en el barrio Matta denominado *Trazando el barrio* el cual buscaba crear un diálogo a través de los dibujos sobre la gentrificación.

El museo en construcción estaba situado en la localidad de Coya, a una hora aproximadamente de la capital de la Región de O'Higgins. Era un proyecto llevado a cabo por una antropóloga y un profesor de historia, ambos "afuerinos" que hoy viven en la localidad. El profesor anteriormente vivía en el barrio Yungay y había participado del movimiento social por el cual es conocido el barrio. Juntos crearon la Escuela Taller Coya especializada en técnicas tradicionales de construcción en tierra cruda, muy similar a la Escuela Taller Fermín Vivaceta del barrio Yungay.

124

Recuerdo que cuando fui a conocer el espacio en noviembre del 2015 llegué al lugar y era una casa antigua de adobe, con techo de calamina metálica, un amplio antejardín y un portón metálico (*Fig.53*). Había ido sin saber cómo llegar, el micrero y las personas a quienes les pregunté sabían que ahí estaba el museo comunitario, sin tener exposición alguna, siendo solamente una obra en proceso de construcción. La casa en cuestión era la primera casa construida en el sector perteneciente al fundo Perales, abandonada por mucho tiempo hasta que decidieron restaurarla.

Después de conocer el lugar el cual tenía un gran patio y escuchar las proyecciones que tenían sus fundadores sobre el futuro del sitio, como centro de ferias gastronómicas y artesanales, lugar de paso para ciclistas y turistas me invitaron a conocer lo que tenían hasta ahora recolectado. La casa del profesor se situaba en los hogares de los trabajadores del campamento minero de Coya perteneciente a Braden Copper Company, empresa que controlaba la mina El Teniente en la primera década del siglo XX. Era una casa de madera antigua rodeada por otras casas abandonadas, ahí me mostraron la colección recabada hasta el momento: máquinas de escribir, teléfonos antiguos y planchas a carbón (*Fig.54*).



Figura 53 Museo comunitario de Coya, 2015.
Coya. Región de O'Higgins
Obtenido de: Archivo personal, noviembre del 2015.



Figura 54 Colección museo comunitario de Coya, 2015.
Coya. Región de O'Higgins
Obtenido de: Archivo personal, noviembre del 2015.

Me llamaba la atención el estado inicial de este proyecto, el hecho de que no existiese casi nada me daba infinitas posibilidades de hacer algo en temas museográficos y expositivos, sin embargo, la incertidumbre era mayor al comprometerse a depender de otras voluntades por lo que ésta opción fue descartada al poco tiempo. Hoy a más de un año de esa visita, el museo comunitario parece haber quedado en pausa y el lugar fue denominado Espacio Cultural Casa Uno continuando con su restauración.

Debido a la experiencia anterior y teniendo noción de que la distancia era un ítem relevante, decidí enfocarme en la Región Metropolitana y en específico Santiago. Acá tenía tres experiencias de museo comunitarios en las cuales concentrarme. La primera estaba ubicada en la mítica Legua Vieja, para llegar al lugar me hice acompañar de mi amigo y estoico asistente de producción Juan Felipe quien había ido a un taller impartido en el lugar. Sin ánimo de prejuicio pero teniendo noción del emplazamiento fuimos lo más neutros posibles los dos vestidos de negro sin llamar la atención, por lo normal vestimos estrafalariamente y esta vez preferimos ser cautos. Juan vive en San Miguel por lo cual nos fuimos caminando desde su casa.

Tras pasar áreas industriales llegamos progresivamente a casas más bajitas, recuerdo que fuimos en la tarde, ya era verano y con el calor no andaba mucha gente en la calle, no me pareció tan drástica la transición hasta que vi un carro policial tosco y antiguo, blindado a más no poder con numerosos agujeros de balazos, rodeado de casas bajitas y cada vez más pobres. Seguimos caminando y habían personas en las esquinas con actitud de territorio, nos miraron porque éramos extraños, con Juan nos tomamos de la mano hasta llegar al lugar, no tuvimos miedo pero si era un lugar tenso, al menos en ese trayecto en el que esperábamos que tomados de la mano, la heteronorma de nuestro caminar y nuestro *dresscode* negro no fuera invasivo para nadie.

Finalmente llegamos al sitio, era un miércoles y por suerte la Junta de Vecinos N°21 donde se ubica el museo estaba abierta. Afuera de la edificación había un chico un poco mayor que nosotros, con dreadlocks y cara de simpático, se llamaba Nicolás, nos hizo pasar al lugar y nos dijo que habíamos tenido suerte porque el espacio casi siempre estaba cerrado pero ese día había reunión. Al entrar nos encontramos con un grupo de unas quince abuelitas y un par de niñas más jóvenes que tomaban once en la sala principal del lugar. Nicolás me presentó a mi y a Juan, las abuelitas muy amables se presentaron una por una, ellas siguieron su reunión y

Nicolás nos mostró el lugar. Contiguo a la sala, había un pequeño pasillo con múltiples fotos y láminas plotteadas con el contenido histórico de la población y la iniciativa del museo (*Fig.55*).

Al subir una escalera había otra sala pintada de colores llamativos con objetos domésticos y más fotos, artesanías de las micros que pasaban por el sector (*Fig.56*) y una pequeña ambientación de una humilde sala de estar. El lugar con tantos objetos como polvo y tablas sueltas nos dio la sensación de muchas buenas intenciones de reivindicación llevadas a cabo a pulso desde la precariedad, de voluntades desinteresadas en donde reside su mayor valor. Al irnos nos despedimos de las abuelitas y de Nicolás, el regreso fue mucho más ameno.



Figura 55 Visita a la museo comunitario la Legua, 2015.
Legua vieja, San Joaquín. Santiago.
Obtenido de: Archivo personal, noviembre del 2015.

La Legua me pareció un lugar rescatable pero muy ajeno, no podía plantearme tan fácilmente desde una cotidianidad y un espacio que desconozco. Mi opción parecía acercarme a barrio Matta, al ser un espacio en construcción y activo, el espacio como museo aún no era un espacio físico sino una exposición itinerante llamada *Muestra en viaje* llevada a cabo por el Colectivo Cultural Patrimonio Matta Sur, fui al hall de la Municipalidad de Santiago a fines del 2015 en donde se presentaba la muestra.



Figura 56 Colección museo comunitario la Legua, 2015.
Legua vieja, San Joaquín. Santiago.
Obtenido de: Archivo personal, noviembre del 2015.



Figura 57 Muestra en viaje, 2015.
Hall Municipalidad de Santiago.
Obtenido de: https://www.facebook.com/patrimoniomatta/media_set?set=a.540973556081502.100002607796432&type=3 Extraído 27.01.17

Numerosos tótem con información y cápsulas redondas plásticas (Fig.57) que contenían objetos conformaban la muestra, ese día además se premiaba un concurso fotográfico realizado en el barrio, era a simple vista una exposición mucho más prolija, con mayor información histórica y con muchos más recursos que las experiencias anteriores. Había una cantidad considerable de personas ya que era la inauguración oficial, hablaron los precursores del proyecto y se premió a los ganadores del concurso. Pasados algunos días de mi visita a esta exposición se anuncia la declaratoria del barrio en monumento nacional en la categoría de zona típica.

Matta era un espacio en donde estaban transcurriendo en ese preciso momento las cosas que a mi me interesaban, la apropiación y acción desde los museos comunitarios eran en ese tiempo evidentes y la gentrificación era un tema a tratar. Mi primera propuesta de proyecto trataba sobre montar un taller de ilustración con los niños del sector en la plaza Gacitúa sobre el entorno del barrio y la gentrificación para ampliar dentro de *Muestra en viaje* una mirada actual con los nuevos habitantes a modo de no solo coleccionar objetos antiguos sino darle dinamismo al relato. Esta idea resultó insuficiente para llevar a cabo un proyecto de título ante lo cual se buscaron nuevas opciones.

Sólo quedaba el barrio Yungay, resultaba la opción más evidente y por lo mismo quise buscar otras opciones antes de tomarla. El día que fui a conocer el museo comunitario toqué la puerta de la junta de vecinos en donde se sitúa y me dijeron que a esa hora estaba cerrado pero que volviera como a las siete. Pasadas unas horas regreso al lugar y la puerta estaba abierta, había un gran grupo de personas posiblemente de un posgrado haciendo una visita guiada por el espacio, me sumé a su recorrido mientras les mostraban el huerto al final de la junta de vecinos.

En un lugar reducido había plantas y girasoles, decían que ese sitio había sido un hito importante en vincular a la comunidad con el lugar y que había una abuelita que iba siempre a regar, al poco tiempo me desprendí del grupo y empecé a recorrer, el lugar tenía un amplio patio trasero y un pasillo con pedazos decorativos desprendidos de casas antiguas (Fig.58).

El museo en sí era una pequeña sala, anteriormente había visto fotos de los objetos que contenía y me llamó la atención lo reducido del lugar. En él habían pequeños paneles impresos con textos e imágenes colgados desde el techo, mesas, sillas, fotos antiguas y vinilos de Raphael (Fig.59), cualquier objeto más hubiera sido un exceso.

Después de todas estas visitas era evidente el cuestionamiento sobre cómo abordar un museo comunitario. Las iniciativas ya estaban plasmadas y materialmente se habían llevado a cabo con los recursos humanos y económicos existentes. Intervenir en ellas como persona externa carecía de sentido y no mantenía la autenticidad con la que cada instancia fue llevada a cabo.

La locación en donde emplazar mi proyecto ya era obvia. Mi vinculación con el barrio Yungay tras vivir desde el 2011 en el sector, mi conocimiento dado por la cotidianeidad, las idas a la feria y las rutas que había transitado en estos seis años me daban la competencia de enfrentarme al territorio que carecía en el resto de lugares mencionados. Tenía asimilado el ritmo de vida de Yungay, las calles, los flujos de gente y la adaptación plena al entorno.

Resulta paradójico a este proyecto el hecho que en los primeros tres años en el lugar, viví en un departamento ubicado en San Pablo con Esperanza ubicado a dos cuadras de la plaza Yungay. Formando parte de los nuevos habitantes del lugar y de la gentrificación ante la cual tanto se había luchado con manifestaciones versátiles y múltiples de autogestión como la creación misma del museo comunitario.

Después de tres años viviendo a escasos metros de la tradicional plaza me mudo a otro departamento cercano esta vez a la basílica de Lourdes y al parque Quinta Normal, en donde vivo actualmente. Desde la ventana de mi pieza la vista hacia hacia la cúpula de la basílica de decorada con esculturas de Lily Garafulic, cada vez es acompañada de más edificios que ocultan poco a poco la cordillera de la costa poblando de manera abrupta el espacio de nuevos residentes. Habitantes como yo.



Figura 58 **Pasillo junta de vecinos barrio Yungay, 2015.**
Barrio Yungay, Santiago
Obtenido de: Archivo personal, noviembre del 2015.



Figura 59 **Colección museo comunitario barrio Yungay, 2015.**
Barrio Yungay, Santiago
Obtenido de: Archivo personal, noviembre del 2015.

13.3. Desarrollo de contenidos formales

Zanjado el espacio en donde posicionar mi investigación ahora venía el proyecto en sí, después de las experiencias relatadas, la idea ya no se centraba en colaborar con un museo existente, sus elementos museográficos o su creación. Nació la idea de abordar este proyecto experimental desde la creación misma de una experiencia de museo comunitario que plasmara mis intereses tanto del barrio como mi modo de ver la disciplina del diseño.

A medida que la idea principal se desprendía de una edificación específica el proyecto debía tener como eje de acción territorial al barrio in situ, desde esa necesidad nace la idea de generar un artefacto móvil itinerante el cual fuera el núcleo de las acciones que serían llevadas a cabo.

La primera imagen que se vino a mi cabeza fue mi bicicleta. Cuando era niña y vivía en la ciudad de San Fernando tenía una vieja y usada bicicleta mini que al poco tiempo fue heredada por mi vecino de la época.

128 Después de ese tiempo en la niñez mi futuro de ciclista fue nefasto.

Ya estando en la universidad, el año 2014 adquiero una bicicleta Mini Cic negra. Me junté con el vendedor en el parque Quinta Normal, di unas vueltas y se convirtió en mi bicicleta hasta el día de hoy. Sin tener ningún conocimiento previo, salí al otro día a la universidad en bicicleta y fue el trayecto más divertido hasta la fecha, al parecer irradiaba tanta felicidad que un par de personas que me vieron en el trayecto me sonrieron. Sentir el viento, tener la altura adecuada para tener el suelo próximo, eludir el caótico transporte público y explorar la ciudad de un modo que desconocía hasta entonces fue todo un descubrimiento.

Desde ese día me fui todos los días en bicicleta hasta la universidad como la más experimentada, con rutas nefastas entre micros, evadiendo a la gente por el paseo Estado, recibiendo numerosos gritos de automovilistas y posibles atropellos que no me atemorizaron y ante los cuales tocaba mi campanilla con autoridad. Así transcurrió algún tiempo hasta que encontré mi ruta definitiva. Si debía explorar el barrio en este proyecto sería arriba de una bicicleta.

Las ideas de la hasta entonces bici-museo fluyeron entre diversos tópicos. Una de las primeras descartadas era un “museo de gestos” el cual proponía observar los detalles que hacen particulares a las personas que conforman el barrio a través de las singularidades del rostro y sus movimientos, teniendo al cuerpo como medio representativo en donde factores cualitativos como migración o rangos etarios se vieran traducidos en un lenguaje de gama de tonalidades y texturas de la piel.

Para ello recopilaría breves grabaciones audiovisuales de los gestos de los habitantes, capturando en primeros planos los movimientos que las personas consideraban auto representativos, quienes aceptasen participar deberían realizar el gesto para que este fuera registrado. Esta idea fue desechada prontamente pues se alejaba de mi área de conocimiento, además carecía de autenticidad al forzar gestos espontáneos. La idea resultaba muy rebuscada y complejizaba el dispositivo a tal punto de proyectar en él elementos como un telón, trípode, asiento para las tomas y un monitor led instalado en la parte trasera del carrito para exponer las grabaciones recopiladas, acoplando todo este sistema a una bicicleta volviendo irreal su factibilidad con los medios disponibles.

La siguiente idea tenía por nombre *Nuestros vecinos imaginarios* la cual se basaba en la idea de que la llamada vida de barrio ya no es la de antaño y los vecinos ya no se conocen ni relacionan con la misma cercanía. Así al desconocer a las personas nuestra percepción sobre el otro queda supeditada a nuestro prejuicio dado por los signos de su apariencia física, su corporalidad, su modo de vestir o caminar.

De ahí se gesta la idea de generar una instancia de intervención vecinal mediante un dispositivo en donde los mismos residentes del sector realizaran por medio del dibujo un retrato de algún vecino que solamente conocieran de vista y escribieran ciertas características, las cuales supuestamente harían reconocible a esta persona. De este modo se generaría una colección de retratos de vecinos sin una identidad específica que conformaría una visualidad del barrio ante los ojos de los mismos



vecinos, la creación de un barrio imaginario. La idea de este proyecto era materializado en un módulo más ligado a la fantasía que a las posibilidades reales de llevarlo a cabo (Fig. 60 y 61) cuya colección pasaría a manos del museo comunitario, finalmente fue descartado.

Después de la idea del retrato vino la idea de realizar mediante dibujos una reinterpretación sobre la actualidad del barrio rescatando las diversas identidades existentes, los personajes, historias y problemáticas que envuelven a este barrio en la actualidad.

Esa idea inicial consistía en acoplar en una bicicleta una especie de alforja de madera, la cual albergara en sus costados una silla plegable, un cajón para guardar cosas, un apoyo tipo mesa que se acoplara a la silla y subdivisiones en acrílico con espacio para almacenar lápices y cuadernos, los cuales estarían a la vista y un quitasol el cual además de su obvia función serviría para incrementar la atención de las personas en el dispositivo, esta idea concluiría con la creación de un cómic.

13

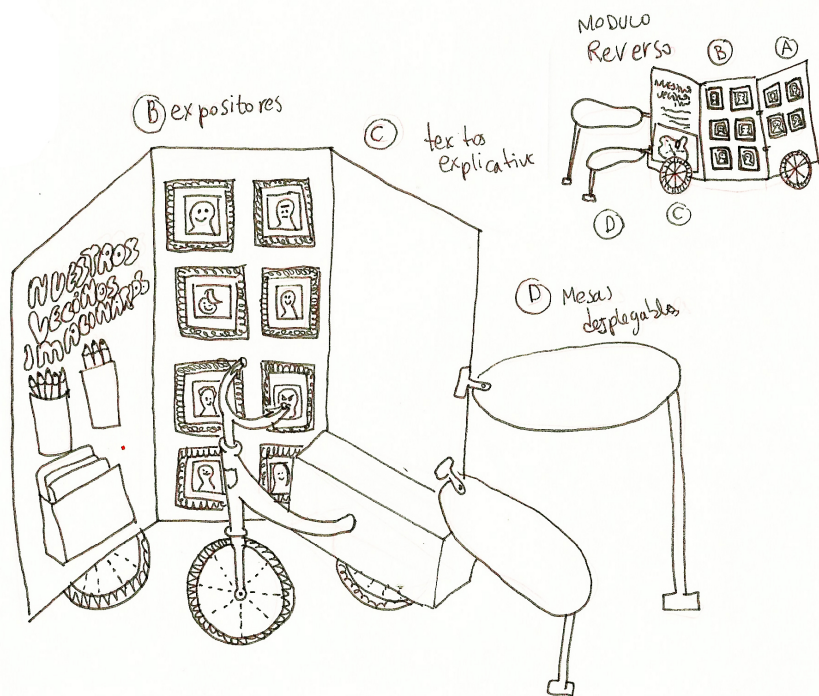


Figura 60 Idea dispositivo Nuestros Vecinos Imaginarios
Abril 2016

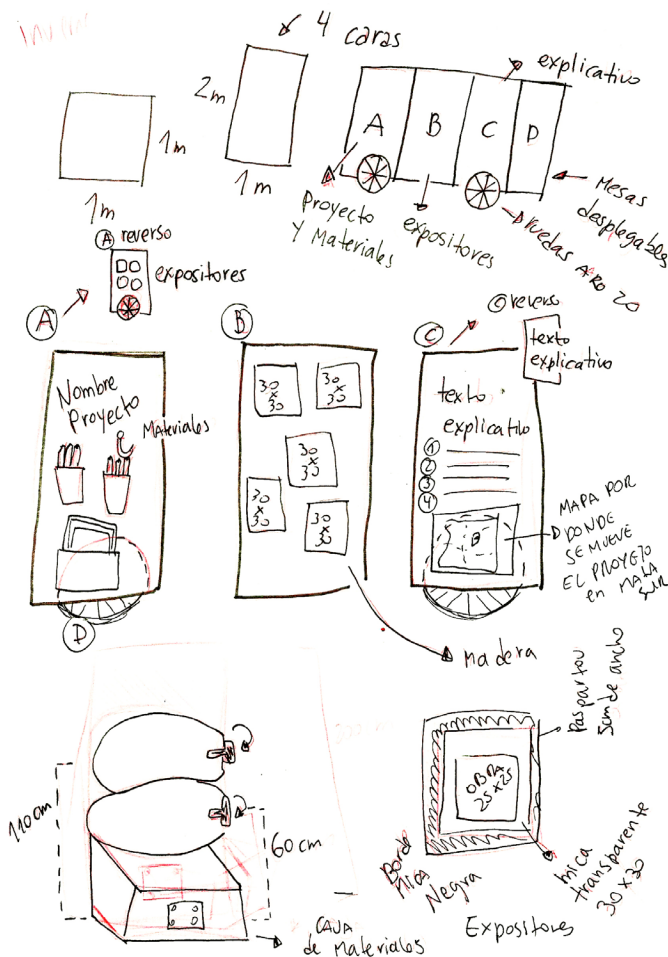


Figura 61 Idea dispositivo Nuestros Vecinos Imaginarios
Abril 2016

De esta idea se gesta en cierta medida el proyecto final, descartando el cómic como medio pues sólo había realizado un par de viñetas hasta a la fecha y no era un conocimiento adquirido. En cuanto al soporte la complejidad estructural lo hacían inviable al menos con los recursos disponibles y el nulo conocimiento que cuento en diseño industrial.

De aquel intento se rescató el dibujo como medio gráfico pero esta vez no delegando la creación de las piezas gráficas a los vecinos sino siendo yo misma quien creara con mi trazo y estilo los dibujos. En la búsqueda de referentes apareció la postal como soporte y me pareció un medio de experimentación interesante al pensarlo como un medio de comunicación y un posible modo vinculación con las personas.

Hasta ese momento las ideas habían sido dispersas pasando de un espacio de experimentación a otro, pero al momento de tener y unir esos ejes la idea central se hizo más clara. La propuesta desde un principio había sido de índole participativa y de contacto directo con las personas, eso sumado a la idea de un museo itinerante, dibujos y postales todo se volvió más claro y preciso.

Así surge la idea base del proyecto, cuestionar y dialogar sobre el significado y valor del patrimonio con los habitantes del barrio. En donde sus respuestas materializadas en un escrito serían reinterpretadas mediante un dibujo plasmado materialmente en una tarjeta postal ilustrada. En esta mecánica de participación mi rol sería desarrollar in situ dentro del barrio una instancia de activación en la cual generar un diálogo y posteriormente re-interpretar los escritos y dibujar en las postales intervenidas por los mismos vecinos.

En un principio el museo se materializaría en un pequeño dispositivo montado en una bicicleta, la cual funcionaría como medio de transporte, espacio de activación, creación y exposición. La primera idea fue instalar una caja de madera en forma de "L" acoplada a la parrilla en la cual almacenar los materiales de trabajo, exhibir y guardar la colección. Constaría de tres compartimientos con un exhibidor giratorio formado por paneles de madera en los cuales exponer las obras (Fig.62).

Esta idea en bruto se fue modificando al considerar que lo importante no era exhibir a un gran número de personas sino más que conseguir una audiencia lo relevante era que fuera visto por las personas a quienes les sería significativo, de este modo se descartó la idea de los paneles

Figura 62 Idea dispositivo con paneles giratorios
Abril 2016



expositivos (Fig.63) para así dar paso a un modo mucho más íntimo y directo de generar una muestra.

La propuesta se mantuvo pero la idea de exhibir que pareciera ser el eje en el que se basa denominar a las salas destinadas a museos comunitarios como museos dio un vuelco mucho más intimista y representativo.

Así naturalmente se llegó al mail art como referencia, teniendo la postal como soporte resultó evidente indagar al respecto. De este modo, en vez de que el fin de la postal fuera ser exhibida privilegiando una supuesta masividad en el mensaje al montarla en un panel, resultaba mucho más valioso que la postal no permaneciera en el espacio de creación, en este caso la bici-museo y en cambio siguiera su rumbo de regreso hacia quien esa postal ilustrada podía ser significativa de algún modo, devolviéndola a la persona que intervino esa misma postal mediante un escrito.

Con esta acción política y simbólica el museo no solo se localizaría geográficamente en los puntos de activación dentro del barrio sino que su colección se repartiría en el territorio y vincularía directamente a las personas que contribuyeron en este ejercicio de creación colectiva desde la apropiación del espacio público. El proyecto se aleja así de la idea de museo comunitario como espacio de objetos para la exhibición y se relaciona con las personas no como simples espectadores sino desde una dinámica de relación participativa.

Al descartar la idea de exhibir en el mismo dispositivo cambia también el artefacto montado en la bicicleta, de este modo se toma la decisión de que sea un gabinete fichero de madera con compartimentos para lápices, libreta y una pequeña tabla de madera como soporte de escritura la estructura definitiva

132

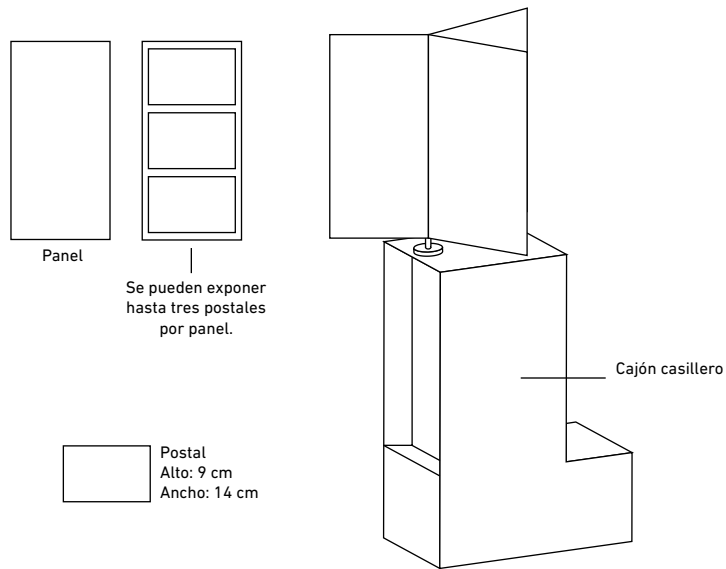
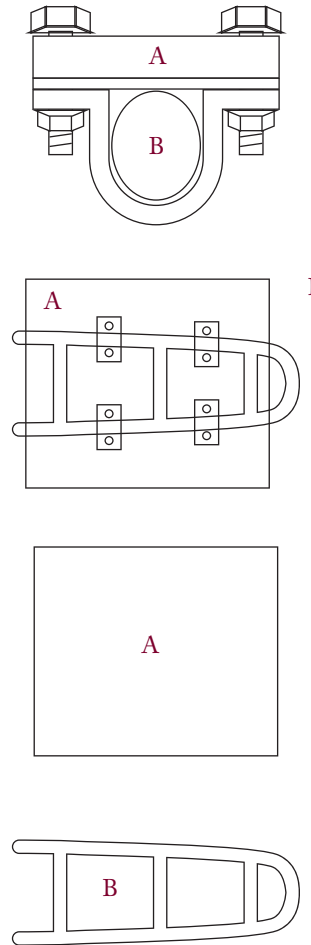
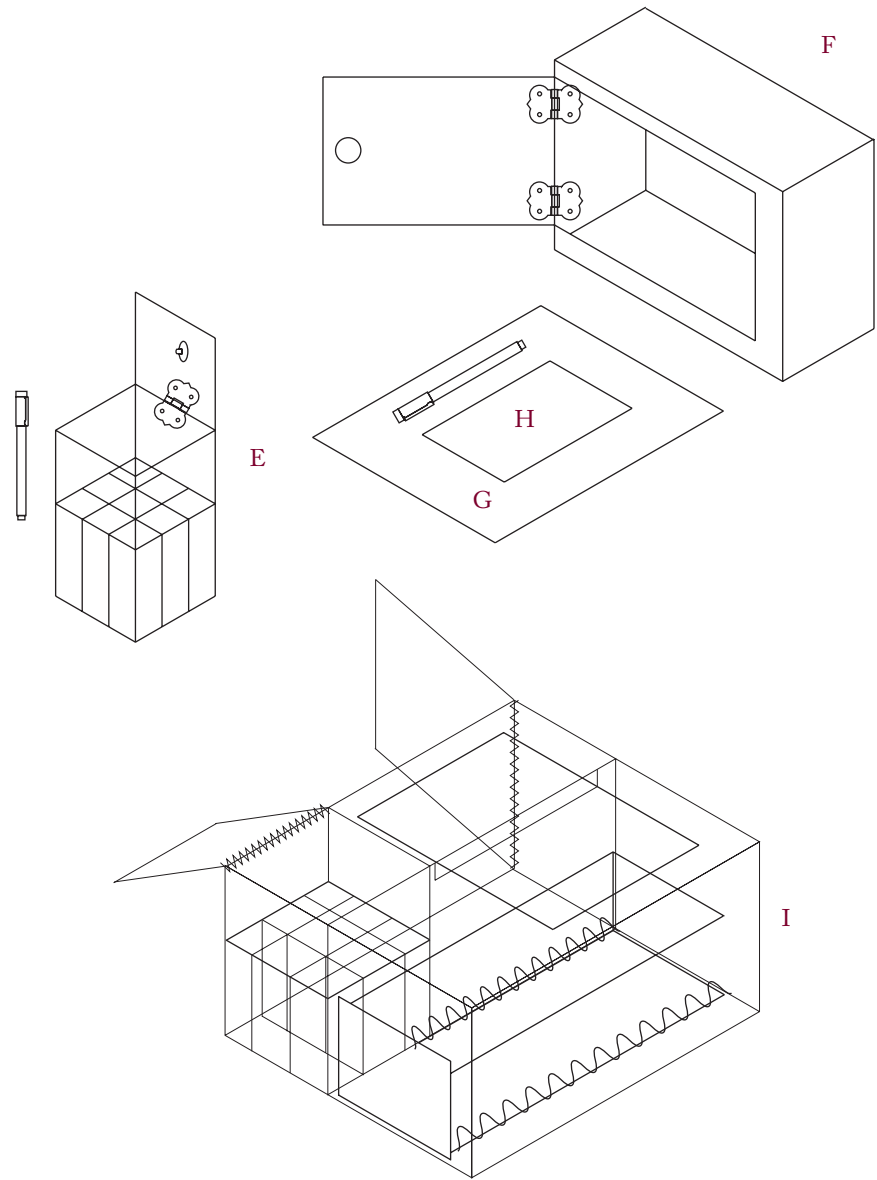
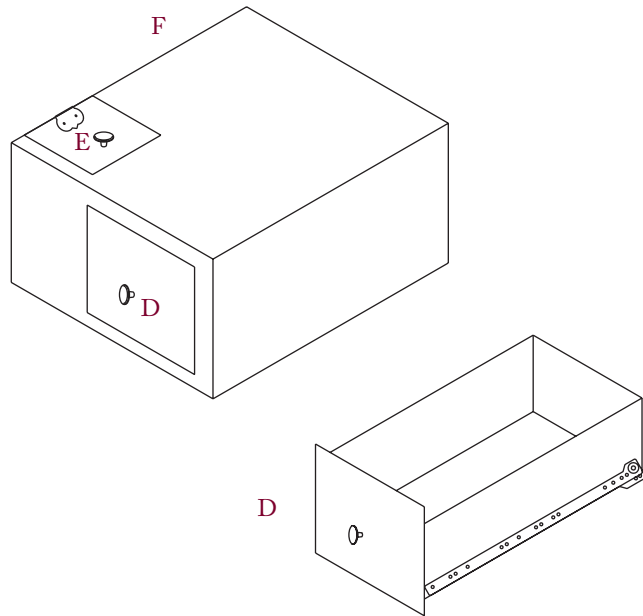
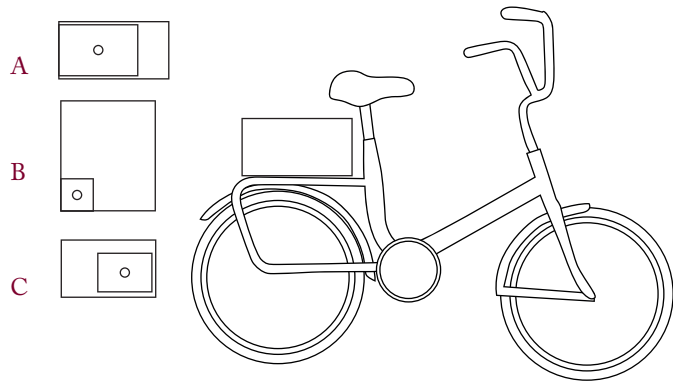


Figura 63 Idea dispositivo con paneles giratorios, 2016



Acople mueble a bicicleta

A: Base de mueble B: parrilla de bicicleta
Unidas con abrazaderas para tubos, tornillos y pernos.
Entre ambas superficies se instala goma espuma para evitar golpes y fijar el acople.



Diseño final de mueble fichero

Vista lateral (A), superior (B) y trasera del mueble (C).

Fichero Postales (D)

Portalápices (E)

Cajón para guardar libreta y tabla (F)

Tabla de madera como soporte de escritura (G)

Postal (H)

Estructura general mueble(I)

13.4. Elección del dibujo como soporte y medio de vinculación.

No siendo la memoria a largo plazo uno de mis mayores atributos, mis primeros recuerdos en torno al dibujo resultan escasos. Recuerdo que cuando era pequeña solía dibujar principalmente dos cosas: versiones deformes y musculosas de un super saiyajin (estado que logran los personajes de la serie Dragon Ball) y casas vistas en corte subdivididas en muchas piezas con pasadizos, escaleras secretas y dormitorios como pequeños puzzles en donde transitar de un compartimiento a otro no se basaba en la lógica.

134

Después ya en la adolescencia considero significativos hechos específicos, cuando iba en el colegio era una persona mucho más fría y expresar la emocionalidad me resultaba complejo. En ese tiempo mi modo de manifestar el afecto se materializaba en una carta que les escribía a mis amigos para su cumpleaños, en donde tras el escrito les dibujaba dinosaurios temáticos inspirados en cada uno.

Había dinosaurios bateristas, malabaristas y de múltiples tribus urbanas, el dibujo después de escanearlo lo pintaba en el programa que venía con la impresora de mi casa, lo imprimía, lo guardaba en un sobre, se lo entregaba y les daba un abrazo (en ese tiempo mis abrazos eran muy escasos).



Otro hecho representativo se vincula a la banda Miranda!, creo que fue el soundtrack indiscutible desde octavo básico hasta que salí del colegio, llenando gran parte del limitado espacio de mi mp3 de la época. El año 2008 siendo la más groupie y quinceañera los fui a ver por primera vez al casino de Viña, días antes había hecho unos dibujos de cada uno de los miembros de la banda con muchos looks diferentes, los pinté en el programa de la impresora y fui a imprimirlos a Kodak en papel fotográfico, el día del concierto y con toda mi emoción de fanática juvenil se los pasé al vocalista.

Después recuerdo que para el día de la mamá con mis compañeros de curso organizamos una once y el souvenir era una especie de tarjeta postal en donde salían las caras de todos mis compañeros unas más deformes que otras dibujados por mi e impresas en la oficina del director del colegio sobre una opalina amarillenta.

De ahí ya estando en la universidad las dinámicas resultaron muy parecidas, mi amiga más antigua tiene casi una colección de dibujos en diversos formatos regalados para su cumpleaños. Hace algunos años estábamos en un bar y un amigo que habíamos dejado de ver en un tiempo tras ser casi interrogado por mi amiga nos contó que tenía VIH y había comenzado hace poco el tratamiento.

Ese ha sido uno de los momentos más extraños porque no supe muy bien qué decirle, sólo mi amiga habló por las dos. Pasaron los días e hice un dibujo de él con las acuarelas que tenía en mi escritorio, fui al supermercado le compré un marco, lo envolví, le escribí una nota y fui a su casa. Se lo pasé al conserje y le dije que no lo llamara, sólo que se lo pasara cuando lo viera bajar, me fui a mi casa.

Desde siempre involuntariamente el dibujo ha sido mi método de expresar y compartir un lazo afectivo que antes me resultaba mucho más complejo exteriorizar. Era el modo natural que encontraba de simbolizar los afectos, de materializar las cosas que no sabía cómo decir y de establecer un medio de comunicación con las personas de mi entorno.

Cuando dibujaba lo hacía de manera natural destinando el dibujo como un regalo para alguien en específico, que lo guardara y significara algo de mi relación con esa persona. Nunca me fue natural dibujar de otro modo, aún en la actualidad destinar tiempo y dedicación al dibujar me cuesta trabajo sin un destinatario que me impulse, podría decir que casi

la totalidad de mis dibujos son a causa de esa relación o de un trabajo colaborativo con otro.

Hasta el momento la publicación como finalidad no me ha impulsado y tampoco hacer de mis dibujos un producto en diversos soportes. Con mis amigos de la universidad incursionamos en prácticas de fin de año como jugar al "ilustrado secreto", en donde en vez de intercambiar regalos navideños nos intercambiamos retratos ilustrados por nosotros.

Hoy en día sigo dibujando para mis amigos, les hago afiches para sus fiestas de cumpleaños que lejos de una gran cantidad de asistentes se limitan a juntarnos entre nosotros, tomar cerveza, comer papas fritas y bailar con listas de reproducción de Youtube



Por Siempre Navidad









Barrio Yungay, 2016.
Registro personal.

14. Descripción de Proyecto

Museo Postal de Barrio es un proyecto localizado en el barrio Yungay, el cual busca activar una lectura sobre los museos comunitarios, abriéndose a ideas no convencionales sobre el patrimonio, generando vínculos con las personas y el entorno donde se sitúa.

Este proyecto se caracteriza por movilizar un mueble fichero sobre la parrilla de una bicicleta, la cual recorre plazas, museos, ferias libres, espacios patrimoniales y comunitarios en un circuito dentro de los ejes San Pablo, Ricardo Cumming, Agustinas y Matucana.

Las personas que participan en el proyecto ayudan a crear la colección de este museo que se materializa en una serie de postales. En el reverso las personas escriben de puño y letra sus visiones, ideas y pensamientos en torno a su patrimonio mientras que en el anverso de la postal se realiza una ilustración inspirada en el escrito.

141

Finalizado el proceso de creación y catalogación de las postales, éstas son enviadas por correo a quienes inspiraron su creación, devolviendo la obra a sus autores intelectuales y desmaterializando al museo de su colección para emplazarla simbólicamente dentro del barrio.

15. Desarrollo de códigos visuales

La búsqueda de una visualidad que resultara coherente con este proyecto inicia con la decisión de salir a explorar y recorrer la misma área de acción en la cual se desarrolla este estudio. De este modo a principios del mes de septiembre del 2016 salgo en bicicleta a observar y hacer registro de manera general en el entorno dentro de los ejes de calles ya mencionadas.

En ese primer rastreo me resultan llamativas las fachadas de las casas como código gráfico, el desgaste del tiempo así como las formas de individualizar y resguardar este espacio, entendiendo la fachada como una transición del espacio público al espacio íntimo.

Posteriormente hago un recorrido más acucioso por todas las calles comprendidas en el área, a medida de ir fotografiando las características que me parecen más llamativas me voy dando cuenta durante el transcurso del ejercicio que estos patrones se empiezan a repetir. Finalmente con una recolección de fotos que me parece suficiente, empiezo simplemente a caminar buscando variaciones que no haya visto anteriormente.

142

De este modo rescato un elemento que me parece característico de las fachadas antiguas y que está presente tanto en las edificaciones más aristocráticas como en las más humildes. Rescato de las rejas de las casas la forma básica del espiral en la conformación de patrones decorativos, las cuales varían su complejidad y adornan los barrotes. Del espiral se generan formas básicas que se repiten, modulan y conforman espacios complejos, combinando formas que por lo general mantienen como eje común la creación desde la curva.

El segundo componente visual que se recupera proviene de la numeración de las casas, distinguidas a través de números en bronce y placas metálicas. Dos modelos son los que me parecen más interesantes, el primero consta de una placa metálica pintada (posiblemente) con alguna plantilla, donde en la parte superior aparecen los dígitos del domicilio y en la parte inferior y a un tamaño más pequeño el nombre de la calle con una tipografía muy rectangular y pesada, siempre en letras blancas y fondo negro.



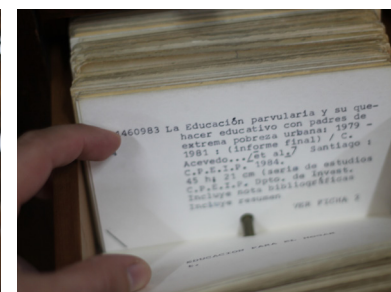


La otra placa de un aparente pasado más aristocrático es grabada sobre una gruesa placa metálica compuesta por los dígitos y un borde a modo de filete con algunos ornamentos y detalles en el acabado de las puntas.

Se propone la idea de incluir en el dispositivo la placa como distintivo utilizado en dos formatos, a modo de insignia de bicicleta y como elemento gráfico que lleve el logotipo del proyecto. Se toma la decisión de que la gama de materialidades y tonalidades del dispositivo estaría compuesta por madera, cuero y metal en tonalidades que se relacionaran al gris del cromo, el bronce, café y el negro, generando una visualidad del museo vinculada a elementos específicos del barrio.

El proceso de creación del mueble en sí está dado por un trabajo procesual, que consistió en recorrer espacios como el persa Bío Bío en busca de referentes de ficheros antiguos, sitio en el que principalmente existían estantes metálicos. Continuando con la búsqueda me dirijo al Museo de la Educación Gabriela Mistral, encontrándose el museo cerrado hablo con el guardia, le cuento de mi proyecto y me deja pasar a un espacio tipo biblioteca en donde puedo ver ficheros y hacer registro de ellos a modo de referente. De ahí extraigo elementos como los tiradores o el tarjetero que serían incorporados. Posteriormente acudo al galpón de antigüedades Balmaceda - Brasil a ver muebles y sus terminaciones como inspiración del acabado del gabinete.

Los otros elementos utilizados como el diseño de la postal, las tarjetas de información o las fichas viene dada por exploraciones en torno a las mismas formas bases utilizadas así como exploraciones al dibujo con las que se experimenta de manera paralela y posteriormente es descartada al considerar que los objetos impresos deben presentar una línea gráfica que esté vinculada a mi identidad como espacio museo y no con el método de intervención de las mismas postales.



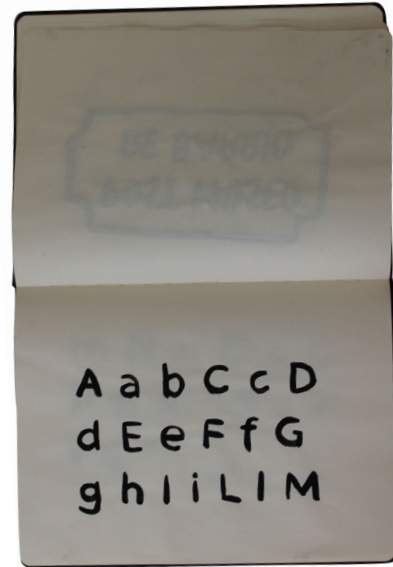
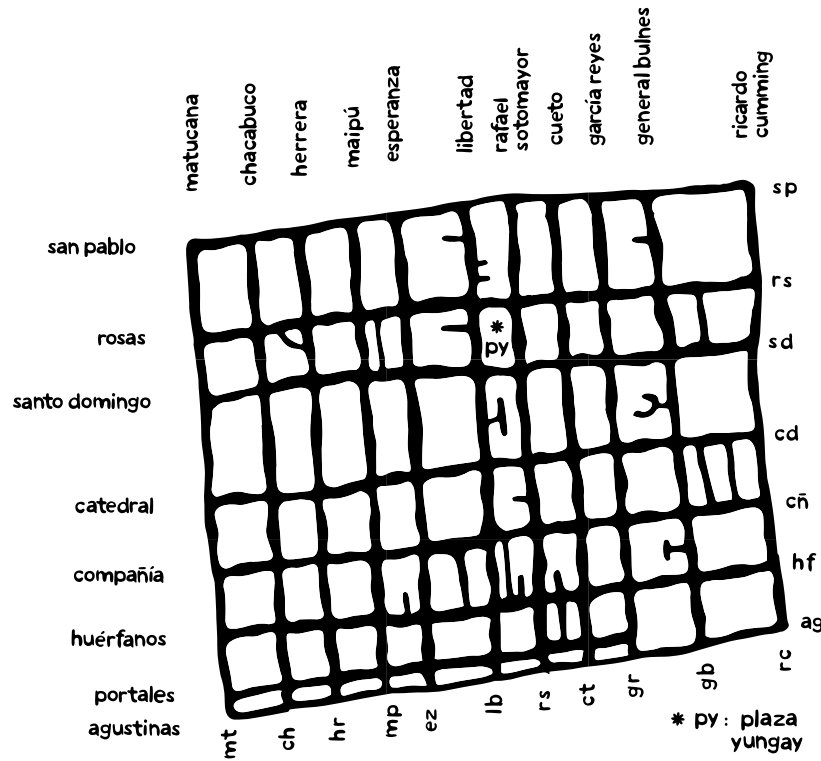


GRÁFICA

La primera búsqueda gráfica de los elementos fue aplicar la expresividad de los dibujos y lo hecho a mano. Para ello se dibujaron placas, mapas, fichas y textos que que dieran esa impronta.

A a b C c D A a b C c D
 d E e F f G d E e F f G
 g h i L I M g h i L I M

146



REGISTRO:

Nombre: _____

Apellido: _____

Nacionalidad: _____ Edad: _____

Dirección: _____

Fecha Ingreso: / / hrs.

Título: _____

Datación: _____

Locación: _____

Clasificación: _____

Apuntes:



**POST MUSEO
DE BARRIO**

**POST MUSEO
DE BARRIO**

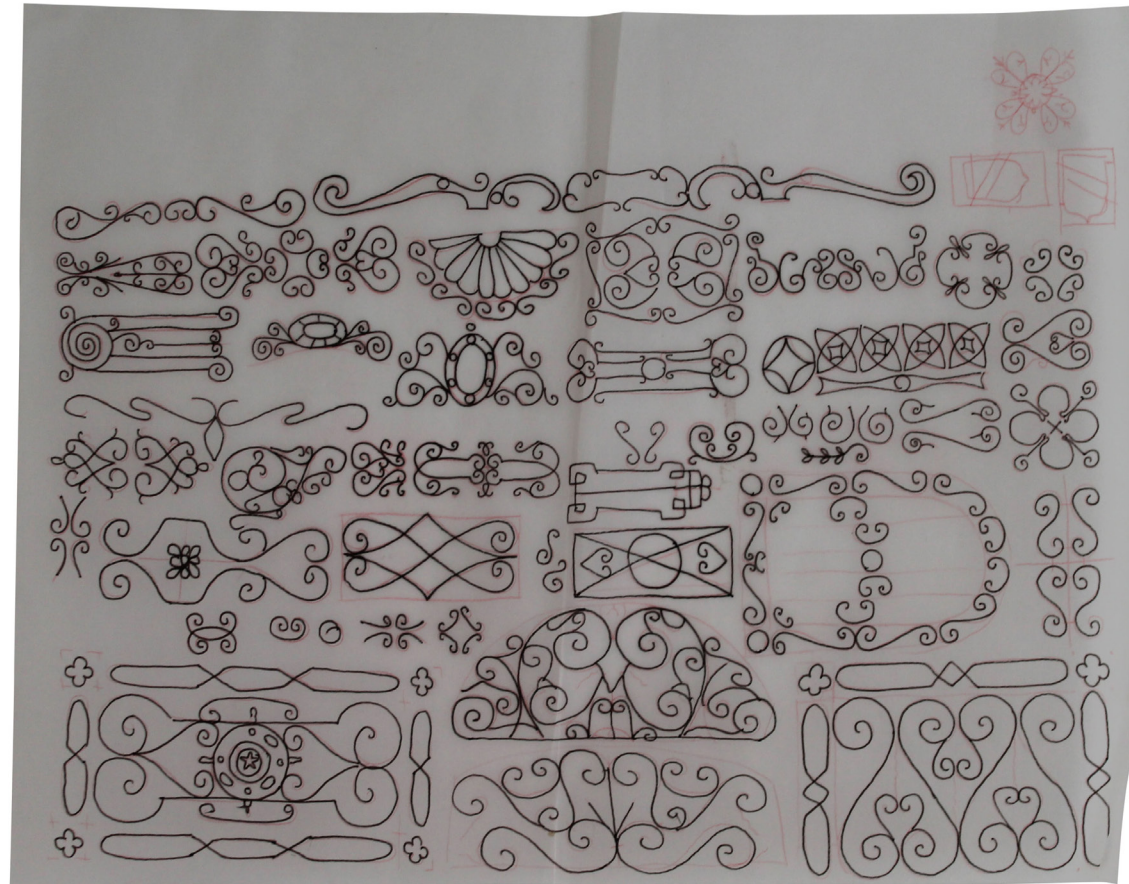
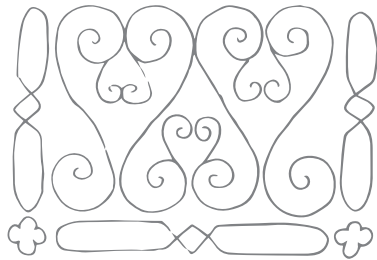
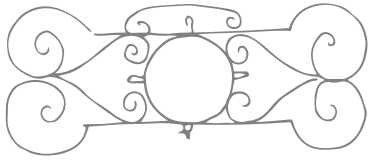
MI PATRIMONIO ES

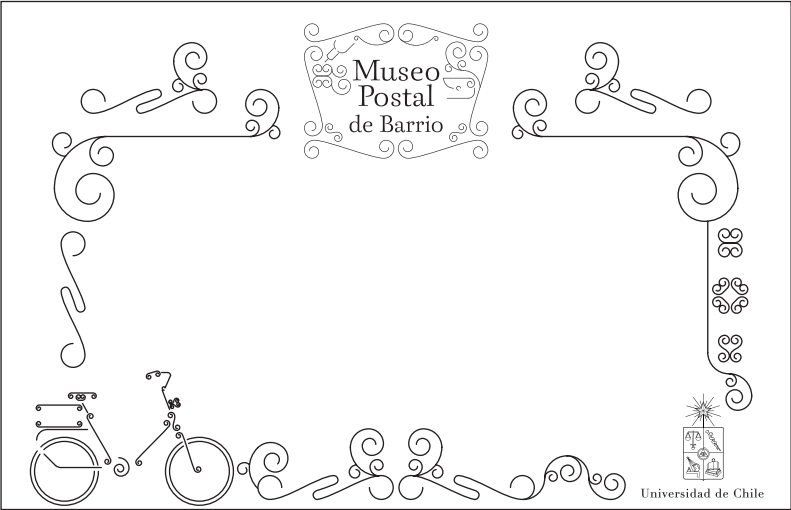
**POST MUSEO
DE BARRIO**

REGISTRO: _____



Abandonando la idea de utilizar el dibujo se procede a recoger las formas de las rejas del barrio, dibujandolas para detectar patrones.





Mi patrimonio es:

Inventario :

Museo Postal de Barrio

POSTAL

El diagramación del reverso consta de dos bloques, el de la izquierda contiene un cuadro en donde las personas escriben un texto bajo la frase “Mi patrimonio es:”, abierto a cualquier expresión de parte de los participantes mientras que el siguiente bloque mantiene la identidad gráfica del proyecto y un espacio para posteriormente escribir los datos personales de quien reciba la postal.

150



Inicialmente se busca probar con colores y texturas lo cual se descarta al notar que tras la impresión la superficie no es la ideal para la escritura.

Dimensiones: 14 cm de ancho x 9 cm de alto.

Impresión: Una cara con offset digital.

Materialidad: Fabriano Bristol 250 g/m².

Papel libre de ácido con superficie ultra lisa, ideal para tinta y marcadores.



Se decide dejar el reverso solo con el diseño que compone los bloques e incorporar un sello en una opacidad menor, se procede a trabajar las formas de la composición.

Mi patrimonio es :

Código Inventario :

Museo Postal de Barrio

museopostaldebarrio@gmail.com

TARJETA

La tarjeta funciona como elemento informativo en la puesta en escena del proyecto. Es entregada a los participantes conteniendo los fundamentos y contactos del museo.

Dimensiones: 10 cm de ancho x 15 cm de alto.

Impresión: Ambas caras con offset digital.

Materialidad: Opalina lisa 250 g/m2.



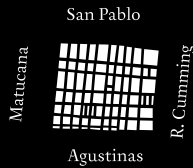
Proceso de creación y pruebas previas.

Museo Postal de Barrio

Museo Postal de Barrio es un proyecto localizado en el barrio Yungay, el cual busca activar una lectura sobre los museos comunitarios, abriéndose a ideas no convencionales sobre el patrimonio y generando vínculos tanto con las personas como con el entorno donde se sitúa.

Este proyecto se caracteriza por movilizar un mueble fichero sobre la parrilla de una bicicleta, la cual recorre plazas, museos, ferias libres, espacios patrimoniales y comunitarios en un circuito dentro de los ejes San Pablo, Ricardo Cumming, Agustinas y Matucana.

Las personas que participen en el proyecto ayudarán a crear la colección de este museo que se materializará en una serie de postales. En el reverso las personas escribirán de puño y letra sus visiones, ideas y pensamientos en torno a su patrimonio mientras que en el anverso de la postal se realizará una ilustración inspirada en el escrito.



Finalizado el proceso de creación y catalogación de las postales, éstas serán enviadas por correo a quienes inspiraron su creación, devolviendo la obra a sus autores intelectuales y desmaterializando al museo de su colección para emplazarla simbólicamente dentro del barrio.

museopostaldebarrio@gmail.com



Museo Postal de Barrio es el proyecto de título de pregrado de Nicole Rozas, licenciada en Diseño de la Universidad de Chile.

La información recabada será utilizada para fines de creación e investigación académica.

FICHAS

Las fichas componen una libreta de contactos en donde las personas dan datos como nombre, domicilio y mail. Cuenta con un espacio donde se realiza rápidamente un retrato en el momento en que los participantes escriben sus postales.

En el reverso hay una sección de datos que son llenados por mi posteriormente a modo de tener información anexa. Fecha y hora de ingreso en que la persona escribe sobre la postal, título del dibujo, locación en donde se escribió la postal y apuntes opcionales. La sección de clasificación es rellena en un formato x/55 que corresponde al orden a la secuencia en que se realizó el dibujo / total de dibujos, es decir, si fue la cuarta postal en ser dibujada su clasificación es 4/55.

154



Dimensiones: 11 cm de ancho x 8,5 cm de alto.

Impresión: Ambas caras con offset digital.

Materialidad: Opalina lisa 250 g/m2.

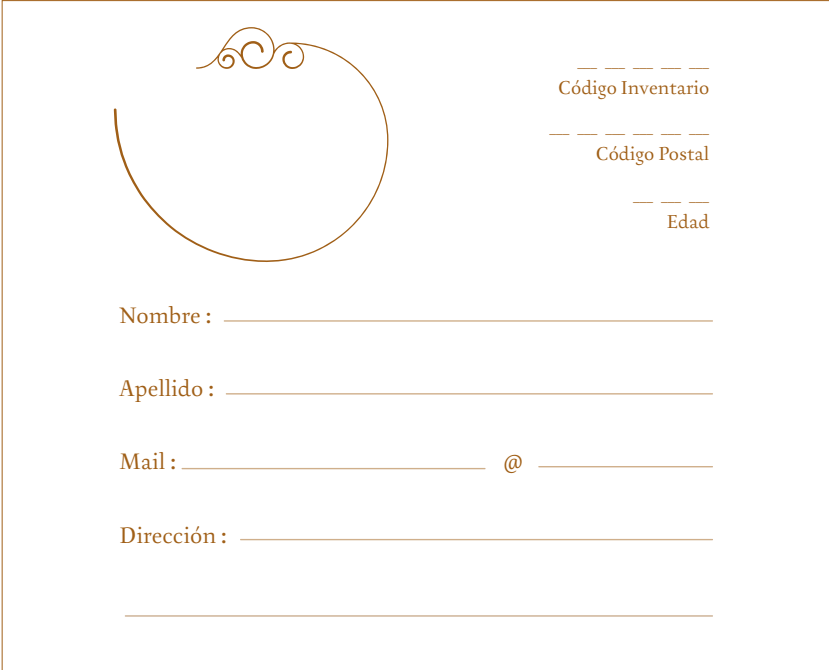


Proceso de creación y pruebas previas.

Metodológicamente el código de inventario de clasificación de las postales es realizado de acuerdo al siguiente mecanismo: los primeros tres dígitos de carácter numérico corresponden al orden en que se reciben las postales, es decir, si es la quinta postal que se recibe sus primeros tres dígitos serán 005. Del mismo modo los siguientes dos caracteres alfabéticos están relacionados con la abreviación del lugar en donde la persona escribe la postal, en el caso que fuera en la plaza Yungay los dos caracteres serían PY.

Esto da paso a la creación del código de inventario con la que se relacionan las postales con el registro de los datos de las personas almacenados en una libreta de contactos, por tanto según su orden de recepción y espacio serán archivadas mediante un código de cinco dígitos, estructurados en el formato como del ejemplo anterior: 005PY.

Diseño final de fichas, las cuales son encuadradas con hilo encerado al lomo de la libreta de contactos.



Formulario de una ficha postal. En la parte superior izquierda hay un espacio decorativo con un círculo y volutas. A la derecha hay tres líneas de código con guiones: "Código Inventario", "Código Postal" y "Edad". Debajo de esto hay campos para "Nombre", "Apellido", "Mail" (con un símbolo @), y "Dirección".



Formulario de una ficha de registro. Incluye campos para "Fecha Ingreso" (con barras inclinadas para día y mes) y "Hora". Debajo hay campos para "Título", "Datación", "Locación" (con una línea adicional para el texto), "Clasificación" y "Apuntes" (con una línea adicional para el texto).

LIBRETA CONTACTOS

Pruebas de materialidad y encuadernado.

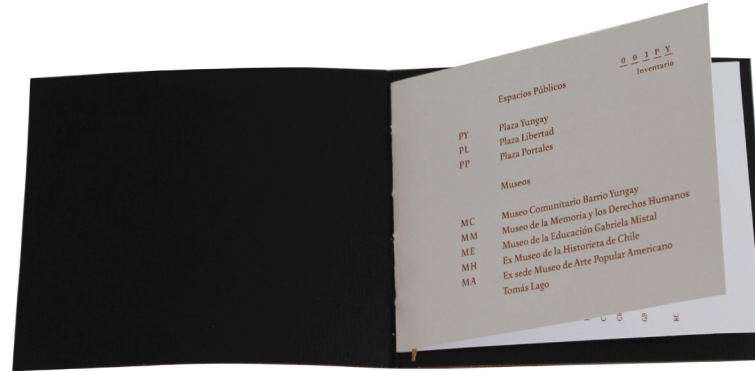


156

Dimensiones: 11,5 cm de ancho x 9 cm de alto x 3,5 cm de alto.

Estampado: Vinilo termotransferible plateado.

Materialidad: Cuero negro + papel Canson negro y costuras en hilo encerado.



Libreta final

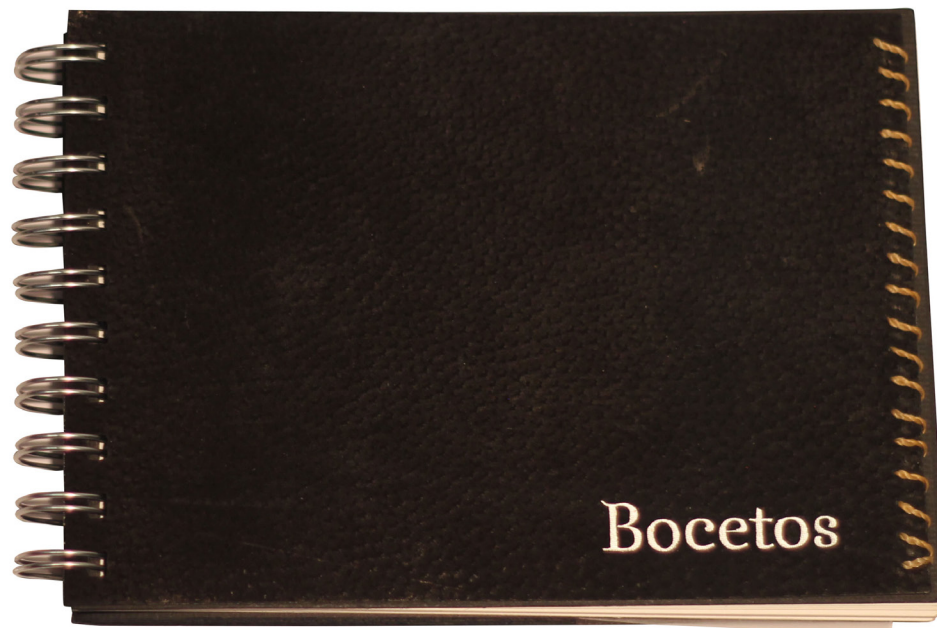
LIBRETA BOCETOS

Dimensiones: 19 cm de ancho x 13,5 cm de alto.

Estampado: Vinilo termotransferible plateado.

Materialidad: Tapas de Cuero negro + papel Canson negro.
Interior papel Fabriano 4 de 160 g/m2.

Anillado: Doble cero, espiral aluminio.



INSIGNIA



Dimensiones: 4 cm de ancho x 4 cm de alto.

Materialidad: Grabado en bronce.



PLACA

Pruebas de diseño y tamaño

Dimensiones: 22 cm de ancho x 11,3 cm de alto

Materialidad: Grabado en bronce con fondo pintado en negro





160



TIPOGRAFÍAS

TIPOGRAFÍA PRINCIPAL

Museo

Tipografía **Berenjena**,
en su versión Gris.

A B C D E F G H I J K L M N Ñ O
P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n
ñ o p q r s t u v w x y z

Berenjena (2014) es una familia tipográfica creada por el diseñador chileno Javier Quintana disponible en cuatro versiones: Blanca, Fina, Gris y Negra, teniendo como referencia la caligrafía de la pintura vernácula.

En el proyecto es utilizada como base tipográfica del logo del proyecto así como en el estampado de soportes (Libretas y tarjetero).

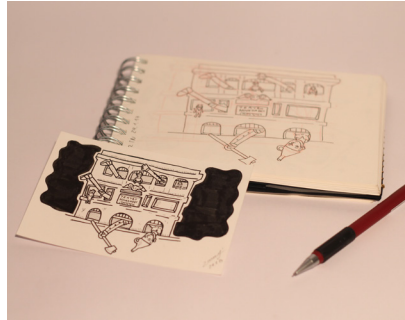
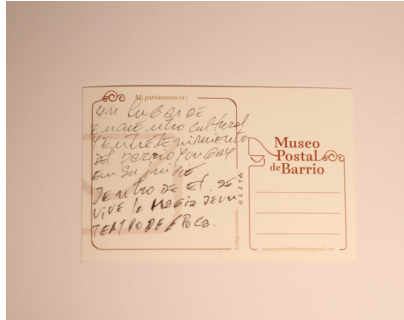
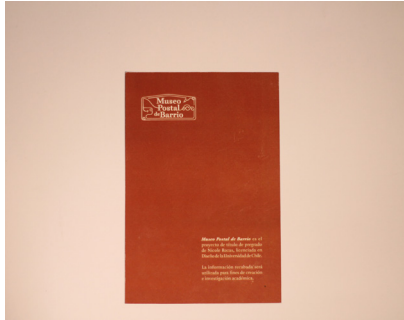
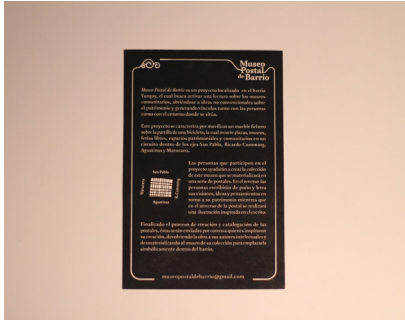
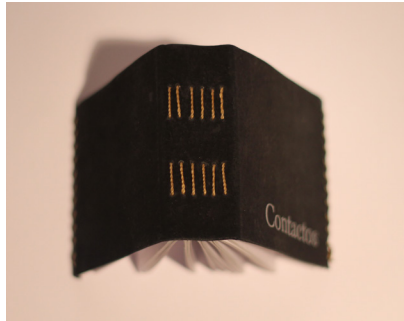
TIPOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

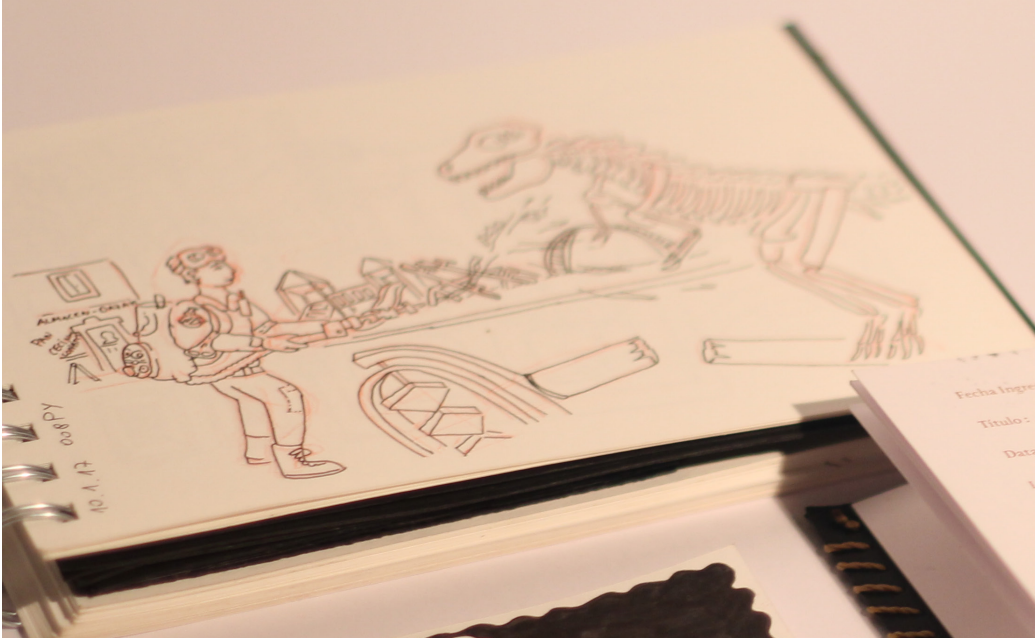
Museo

Tipografía **Australis Pro**,
en su versión Regular.

A B C D E F G H I J K L M N Ñ O
P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n
ñ o p q r s t u v w x y z

Australis Pro (2012), es la tipografía utilizada en los textos informativos en general así como en los datos de la libreta de contactos. Australis Pro fue creada por el diseñador chileno Francisco Gálvez y ha sido reconocida internacionalmente.





Fecha Ingreso: _____

Título: _____

Datación: _____

Localización: _____

Clasificación: _____

Apuntes: _____

Apuntes: _____

Nombre: **LU CHEN KO**

Apellido: **SEBASTIAN**

Mail: **MARU 925**

Dirección: **8 MAI • CASA**

Verdad

16. Procesos, decisiones de creación y fabricación del dispositivo

Teniendo claras las necesidades para llevar a cabo materialmente este proyecto comenzó la etapa de adaptación de la bicicleta a las necesidades funcionales y estéticas, una de las primeras acciones llevadas a cabo fue decidir utilizar mi propia bicicleta como medio de ejecución del proyecto.

Mi propuesta inicial había sido restaurar para este fin una bicicleta mini perteneciente a mi familia, sin embargo, las condiciones actuales en que se encontraba hacía que su restauración encarecería demasiado el proyecto y alargaba los tiempos. Mi bicicleta en cambio funcionalmente estaba en mejores condiciones y las modificaciones a realizar eran menores.

La idea fue siempre intentar en la medida de lo posible realizar tanto el proyecto en sí como su proceso de desarrollo en una escala de barrio. Fue así que para el pintado al horno de la bicicleta como sus mantenciones se recurrió al taller “La Bicindad del Barrio Brasil” ubicado en calle Maturana, una casona de dos pisos con gente joven y amable especializada en la fabricación de bicicletas personalizadas, mantenimiento y restauración de las mismas.

Había llegado ahí hace más de un año cuando un amigo compró una bicicleta en el lugar y quedó muy conforme, así que recurrí al espacio ya que mi clásica bicicletería de la esquina era un abuelito que sólo contaba con servicios menores. En septiembre del 2016 comencé con la restauración, encargando el pintado al horno del marco en negro opaco.

Resultó que al llevarla al taller se dieron cuenta que la horquilla estaba trizada por un posible golpe por lo cual no sería posible utilizarla, así la vieja bicicleta familiar conseguida en un comienzo para este fin terminó ayudando a la restauración tanto con el cambio de la horquilla como del plato, los neumáticos y las bielas reemplazando las de cubierta plástica de mi bicicleta por unas metálicas en su totalidad, al cabo de un par de semanas el trabajo estaba realizado de manera satisfactoria.



Mucho más engorrosa fue la fabricación misma del mueble fichero. Desconocía dónde podía mandar a realizarlo, desde un principio fue necesario externalizar el trabajo debido a mi total desconocimiento en el área de la carpintería. Mi primera idea fue ir donde el kioskero de Matucana con San Pablo en las afueras de la mítica panadería San Camilo, a mi juicio él podía tener conocimiento de algún lugar donde mandar a fabricar un mueble con las características que requería.

El kioskero de San Pablo amablemente me indicó como llegar a un lugar donde realizaban muebles dimensionados de madera enchapada, claramente no era lo que necesitaba pero ahí me dieron un contacto de un tal Daniel que era carpintero y realizaba trabajos de confección y restauración en madera nativa en un persa por Bulnes, llamé al número de contacto y al no tener respuesta me dirigí caminando por San Pablo hasta Bulnes.

Llegando a Balmaceda me encuentro con el Centro Comercial Nuevo Persa, en el cual los carteles de su exterior anunciaban la realización de trabajos de gasfitería, tapicería y mueblería. Al entrar me encuentro con muchas correderas de galpones la mayoría de ellos cerrados y en los pocos locales abiertos habían exclusivamente hombres trabajando y casi la mitad de ellos de nacionalidad peruana.

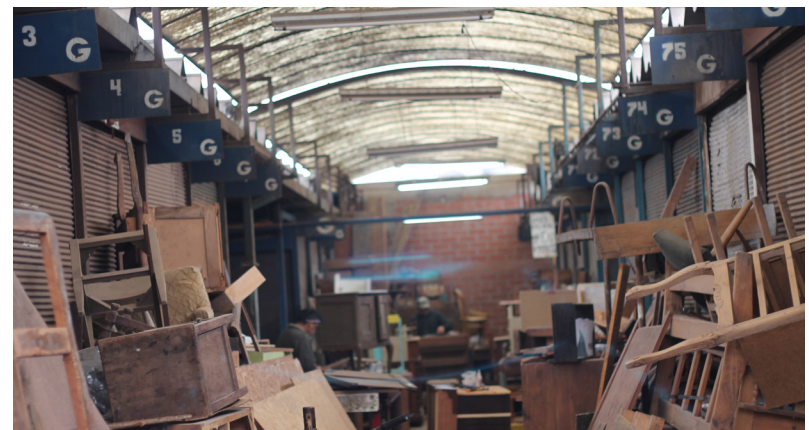
Me dirijo entonces a un grupo de peruanos restaurando unos muebles antiguos de madera, les muestro los planos de mi mueble y les pregunto si es posible realizar un trabajo de esas características, me dicen que ellos realizan trabajos más grandes y no se especializan en ese tipo de trabajos pero que todo se podía conversar. Ahí se me ocurre sacar mi papel con el contacto que me habían dado en las maderas dimensionadas y les pregunto si conocen a algún Daniel peruano que hiciera muebles, me dicen que trabajaba ahí justo en la corredera de galpones de al lado en donde me encontraba en ese momento.

Al llegar al pasillo en el cual se encontraba Daniel estaba lleno de muebles de madera y era el único local abierto en esa corredera, junto a él estaba su hijo pequeño lijando algunas cosas. Hablo con él, le muestro mis planos y me dice que es complicado pero si es posible, hablamos de precios y tras abonar parte del trabajo me dijo que estaba complicado de tiempo pero que lo tendría listo para la primera quincena de octubre, le dejé una copia de los planos y le pedí su nuevo contacto pues el número que me habían dado no era el actual.

Teniendo ya a un maestro carpintero quien confeccionara mi mueble me muevo al mundo de la ferretería, al no encontrar en los locales de Matucana lo necesario para mi mueble comienzo a explorar en el mundo de las bisagras y las perillas llegando así a Bronces Rey en la comuna de San Joaquín. Entre altos estantes y abuelitos tan amables como pausados empiezo a recolectar en distintos viajes lo necesario para mi mueble: correderas, bisagras, perillas, cerraduras, retenes, bocallaves y tarjeteros.

Voy llevando de a poco los elementos comprados donde el carpintero y él por su parte comienza la búsqueda de la madera nativa para la confección del mueble, por lo cual Daniel va a galpones donde se vende madera de demolición para obtener los retazos que darán forma al gabinete. Así me muestra lo que ha obtenido en un galpón de la calle Andes, vigas abolladas con clavos oxidados y diferencia de tonalidades dada por el tiempo y la humedad, las empieza a cortar y lijar hasta que poco a poco la madera empieza a mostrar su color.

Dejando que Daniel avance empiezo a recorrer las calles de San Diego en búsqueda de las modificaciones finales de mi bicicleta ya pintada, en medio de los locales empiezo un proceso de recolección. Cambio los maltratados y antiguos pedales por unos más livianos que combinen con las tonalidades de la bicicleta, adquiero una campanilla nueva con una



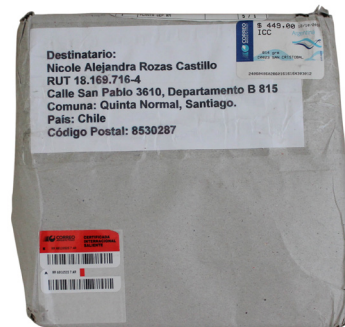
estética mucho más clásica y un pie de apoyo para la bicicleta así también renuevo las cámaras las cuales me instalan en un nuevo viaje a La Bicindad.

Vuelvo donde Daniel y tras las vacaciones de fiestas patrias aún no avanzaba en mi encargo, finalmente a mediados de octubre comienza realmente la fabricación finalizando a mediados del mes de noviembre el mueble. En ese transcurso de tiempo comienzo también la búsqueda de los detalles finales, mis usados y ya gastados puños de goma y mi sillín negro son reemplazados pero su búsqueda no fue tan fácil. En mis paseos por San Diego había visto unos de cuero sintético en tonos marrón pero las acotadas opciones disponibles eran casi inexistentes en puños, tras tiempo buscando y sin ninguna opción que me convenciera abandono San Diego y me dirijo a barrio Italia en donde la gama si bien era un poco más variada en las tiendas especializadas tampoco satisfacía mis expectativas.

En barrio Italia encuentro unos sillines de cuero para bicicletas pisteras de la marca Brooks, los cuales eran prolijos y bellos pero de un precio excesivo. Visualmente el cuero comparado con el cuero sintético tenía un acabado mucho más fino y su durabilidad era mayor, sin embargo, no existían muchas opciones al respecto. Indagando en internet llegué a una opción que me pareció ser justo lo que buscaba, el problema era la distancia.

La Vieja Cleta es una empresa familiar ubicada en el barrio de Boedo en Buenos Aires, especializada en la confección artesanal de accesorio de cuero para bicicletas clásicas, quienes realizan un trabajo manual en cuero para la confección de asientos, puños, manillas y cartucheras.

Los puños y el sillín cumplían totalmente mis expectativas, por lo cual a fines de septiembre del 2016 tomo contacto vía mail con Francisco, con quién acuerdo el depósito por Western Union y el posterior envío considerando que el medio más óptimo y económico era por Correos Argentinos concretando la compra a principios del mes de octubre. De ahí el proceso tomó más tiempo del esperado debido a la paralización de los servicios públicos y Aduanas a fines del 2016 lo cual retrasó el proceso hasta que finalmente mi encomienda llega en los últimos días de noviembre.



Días antes de llegar los puños y el sillín Daniel termina la fabricación del mueble, sin embargo, el mueble como tal no tuvo la calidad esperada en su confección. Muchas de las terminaciones estaban realizadas de manera desprolija, lo cual no representaba al oficio de la carpintería. Calces mal hechos, terminaciones poco cuidadas, errores en la simetría de las perillas y las bisagras instaladas por fuera así como el peso quizás excesivo del mueble debido al grosor de la madera hicieron cuestionarse el uso del mueble realizado en este proyecto.

En ese momento se planteó el volver a encargar la confección del mueble a otra persona, pero el trabajo ya estaba pagado y la espera de casi tres meses en que este estuviera listo hacían que la pérdida de tiempo postergara más de lo estipulado la realización del proyecto. El mueble con aspecto hasta ese entonces de mueble reciclado muy brillante y barnizado se replanteó al intentar darle una apariencia más cercana a los muebles de persas de antigüedades, de madera gastada y con signos del paso del tiempo.

Para ello fui a conocer el galpón de Antigüedades Carroza ubicado en Mapocho con Balmaceda, especializado en el arriendo y venta de antigüedades, lugar recurrente para la ambientación de grabaciones cinematográficas de época. Ahí le conté a la dueña sobre mi proyecto quien me dio junto al maestro restaurador del lugar algunos tips sobre cómo mejorar el acabado de mi gabinete y me dio total libertad de recorrer el lugar y sacar ideas.

Con los consejos entregados en Antigüedades Carroza me dispuse a realizar yo misma las modificaciones, lijando el acabado barnizado anterior y dándole pequeños toques con betún de judea para oscurecer el tono de la madera, sellándolo con cera de abeja y goma laca líquida para su protección. De este modo el mueble logró el acabado final con el cual se decidió llevar a cabo el proyecto.

El quitasol tuvo un proceso con algunos desaciertos. Por internet mientras buscaba ideas de cómo llevarlo a cabo encontré la marca nacional Roof que vende parasoles de bicicleta. Lo compré y al ver que las tonalidades no me servían fui a calle Rosas por una tela de forro en donde las opciones cromáticas eran limitadas también. A mi juicio el color más neutro era un verde musgo, tela con la cual mandé a re-confeccionar la cubierta donde una costurera cerca de la plaza Yungay quien lo creó con los moldes. Sin embargo, finalizado el quitasol, el tono se alejaba de la gama cromática y el gran tamaño de la estructura desestabilizaba la bicicleta.



La decisión final fue adquirir un paraguas fotográfico el cual se adaptaba a los tonos de la bicicleta, se reutiliza para ello la estructura de acople a la bicicleta proveniente del parasol descartado y se logra el acople mediante piezas fabricadas en una tornería cercana a mi casa, el dispositivo ya iba tomando forma quedando solo detalles menores.

A fines de diciembre se enviaron a fabricar la placa de bronce y la insignia que le darían el toque final. Estas fueron encargadas a un pequeño local de San Diego en el que se realizan placas grabadas, galvanos, trofeos y medallas, estando listas los primeros días de enero cuando tras su instalación comenzó la ejecución del proyecto.

Otros elementos fueron las impresiones en general realizadas en San Diego, la libreta de bocetos guillotizada y anillada en el Persa Central de la calle Arturo Prat. La encuadernación de la libreta de contactos y las terminaciones de ambas libretas fueron realizadas por mi utilizando como forro retazos de cuero comprados en el barrio Victoria y estampadas con vinilo termotransferible plateado en la calle Bascuñán Guerrero del barrio Meiggs.





17. Definición de estrategia

Los lugares de puesta en marcha de este dispositivo se basan en cuatro ejes temáticos: museos, espacios públicos, ferias libres y barrio patrimonial. Los espacios seleccionados se encuentran dentro del eje de acción mencionado anteriormente, espacios como el parque Quinta Normal y los museos en él existentes no son considerados por pertenecer a un sistema en sí mismo y estar fuera de los límites demarcados.

Museos

1. Museo Comunitario Barrio Yungay
2. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
3. Museo de la Educación Gabriela Mistral
4. Museo de la Historieta de Chile
5. Ex Sede Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago

Espacios Públicos

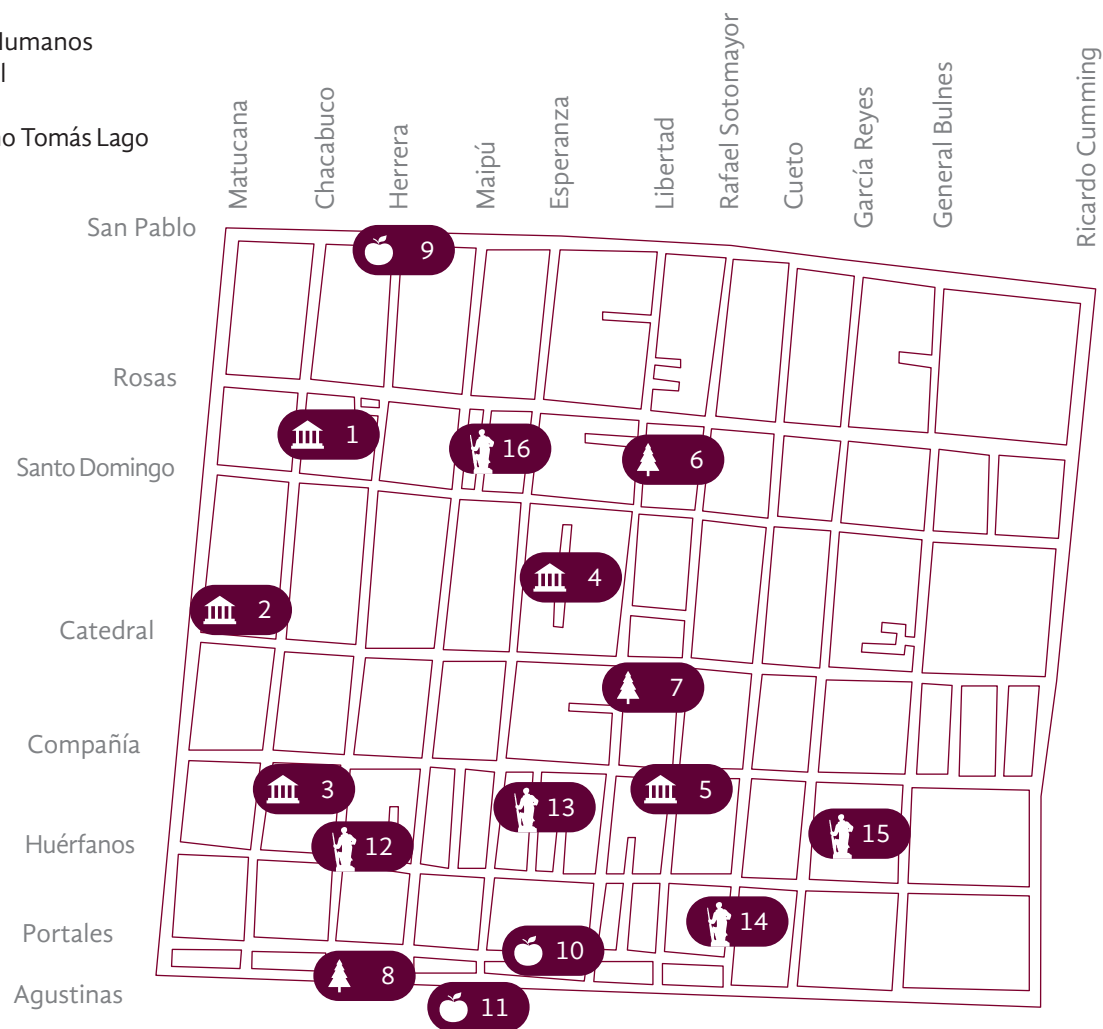
6. Plaza Yungay
7. Plaza Libertad
8. Parque Portales

Ferias Libres

9. Feria Herrera
10. Feria Portales
11. Feria Esperanza

Barrio Patrimonial

12. Cité Adriana Cousiño
13. Pasaje Lucrecia Valdés
14. Teatro Novedades
15. Cité Recreo
16. Pasaje Justiniano Sotomayor



MUSEOS

El **Museo Comunitario Barrio Yungay** se inaugura el año 2014 y nace como una herramienta de intervención y acción social sobre el patrimonio cultural del barrio, busca contar la historia a partir de la mirada de sus propios vecinos. Su colección nace el 2013 cuando tras fallecer, María Sancifrián hija de emigrantes españoles dona todo su patrimonio a la agrupación Vecinos por la Defensa del Barrio Yungay. Quienes exponen estos objetos en una sala destinada para este fin dentro de la junta de vecinos ubicada en calle Chacabuco.

El **Museo de la Memoria y los Derechos Humanos** se inaugura el 2010 tras las recomendaciones del *Informe Rettig*. En el museo se conservan y exhiben los testimonios y documentos de la época de dictadura militar, abordando también temáticas como el arte en la dictadura, la violencia, la discriminación, los derechos de los pueblos originarios, etc.

El **Museo de la Educación Gabriela Mistral** tiene sus orígenes en la exposición *Retrospectiva de la Enseñanza* (1941) organizada por el MNBA sobre educación primaria, secundaria y universitaria en el país la cual da paso al Museo Pedagógico de Chile. El museo ha estado en seis sedes distintas y desde 1981 se ubica en el ala poniente del antiguo edificio de la Escuela Normal N°1 de Niñas, donde sus exposiciones abiertas al público cesaron debido al terremoto de 1985. Se reabre el año 2006 tras veintiún años cese. Toma el nombre de la poetisa pues fue en este lugar donde obtiene la habilitación como profesora primaria en 1910.

El ex **Museo de la Historieta de Chile** fue creado el año 2010 por el coleccionista Mauricio García emplazado en una antigua casa construida en los años veinte de un pequeño cité de la calle Esperanza lugar donde vivieron sus abuelos paternos. El museo cierra definitivamente sus puertas a fines del 2014, tras lo cual su colección fue adquirida por el Museo Histórico Nacional el año 2015, la cual consta de más de cinco mil revistas, 300 libros, ilustraciones originales y reproducciones de personajes.

Ex Sede Mapa. El Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago se inaugura en 1944 en dependencias del Castillo Hidalgo siendo Tomás Lago su primer director, en 1973 se traslada al MAC en Bellas Artes donde permanece cerrado y en olvido. Ya en 1997 se arrienda esta nueva sede ubicada en calle Compañía. Como parte de un proyecto bicentenario el museo se traslada al GAM, en donde se sitúa hasta el día de hoy.



ESPACIOS PÚBLICOS

La **plaza Yungay** en un comienzo era una plantación de eucaliptus debe su actual nombre a la batalla de Yungay que finalizó la guerra versus la Confederación Perú-Boliviana. En 1880 se instaló en ella la estatua del “Roto Chileno” del escultor Virginio Arias. La plaza adquirió mayor popularidad cuando se traslada a este lugar la celebración del día del Roto Chileno. Hoy es el centro del barrio, en el día a día el tránsito de gente es tranquilo, generalmente hay jóvenes en skate, personas en situación de calle, niños jugando, vecinos paseando a sus mascotas y de vez en cuando se organizan ferias de las pulgas.



La **plaza Libertad** o Estación Libertad es una estación fantasma del metro de Santiago entre las estaciones Cumming y Quinta Normal ubicada en Catedral con Libertad donde actualmente se sitúa una plaza que cuenta con bancas, plantas en macetas de concreto y basureros ecológicos, anteriormente estaba cerrada al público tras lo cual fue entregada a la municipalidad. Hoy cuenta con un horario de acceso en donde juegan niños de las casas y edificios del sector, siendo un lugar considerado más seguro al estar enrejado e iluminado.



El **parque Portales** se extiende por la calle del mismo nombre entre Matucana y García Reyes. Durante el siglo XIX aquí se practicaban las tradicionales carreras de caballo a la chilena lo cual determinó su forma. En este espacio se celebraba originalmente la fiesta del roto chileno. El año 2006 la Municipalidad de Santiago intentó modificar el plan regulador para permitir la construcciones de edificios sobre diez pisos frente al parque, ante lo cual los vecinos se movilizaron y lograron la declaratoria de zona típica del barrio Yungay en año 2009.



FERIAS LIBRES

Feria Herrera. Feria libre que se emplaza los días martes y viernes de cada semana en la calle Herrera entre San Pablo y Mapocho. El eje Herrera congrega a los vendedores establecidos de frutas, verduras, pescados y demases mientras que los “coleros” se ubican perpendicularmente a la feria vendiendo a lo largo de la calle San Pablo infinidad de productos. Las personas en situación de calle que viven en Chacabuco con San Pablo también venden en esta misma esquina sus “cachureos” aprovechando el flujo de gente.

Feria Portales. Feria libre que reúne en su mayoría a los mismos vendedores de la Feria Herrera, esta se realiza los días jueves en la calle Portales entre Maipú y libertad. Es una feria más pequeña que la de Herrera a la cual asisten principalmente los residentes a abastecerse de alimentos, casi no existen “coleros” ni venta de otros productos ajenos a la feria, es un ambiente menos caótico y de tránsito más expedito.

Feria Esperanza. Se realiza cada domingo en calle Esperanza entre Portales y Erasmo Escala, es sin duda la feria libre más caótica y masiva del sector, los coleros se ubican a partir de Esperanza con Compañía y se extiende una amplia “feria de las pulgas” a lo largo del parque Portales.



BARRIO PATRIMONIAL

Cité Adriana Cousiño. Es uno de los lugares más icónicos dentro del barrio, fue concebido como “el gran cité modelo” construido entre 1910 y 1930 fecha en que se convierte en pasaje. Fue obra de los arquitectos Alberto Cruz Montt y Ricardo Larraín Bravo corta la manzana comprendida por las calles Libertad, Herrera, Huérfanos y Compañía.

Pasaje Lucrecia Valdés. Construido en 1924 fue encargado por Luis Barros Borgoño para las viviendas de los ejecutivos de la Caja de Ahorro. El Pasaje Lucrecia Valdés debe su nombre a la esposa de Barros Borgoño.

Teatro Novedades. Construido en 1913 y reconstruido en el año 1929 después de un incendio está ubicado en la calle Cueto entre Huérfanos y Portales. El teatro originalmente pertenecía al Círculo Español, donde se representaban zarzuelas y películas mudas acompañadas de un piano. Actualmente su administración está a cargo de la Corporación para el Desarrollo de Santiago, institución dependiente de la Municipalidad de Santiago.

174

Cité Recreo. Ubicado en calle García Reyes fue construido en 1910 y restaurado el 2001 es un conjunto de viviendas de fachada continua a pasos del Parque Portales.

Pasaje Justiniano Sotomayor. Pasaje de coloridas casas que mantiene ese aire de vida de barrio, convive con una peluquería dominicana, centros de llamados y ciber cafés peruanos y una emergente comunidad haitiana siendo un espacio de mixtura cultural.



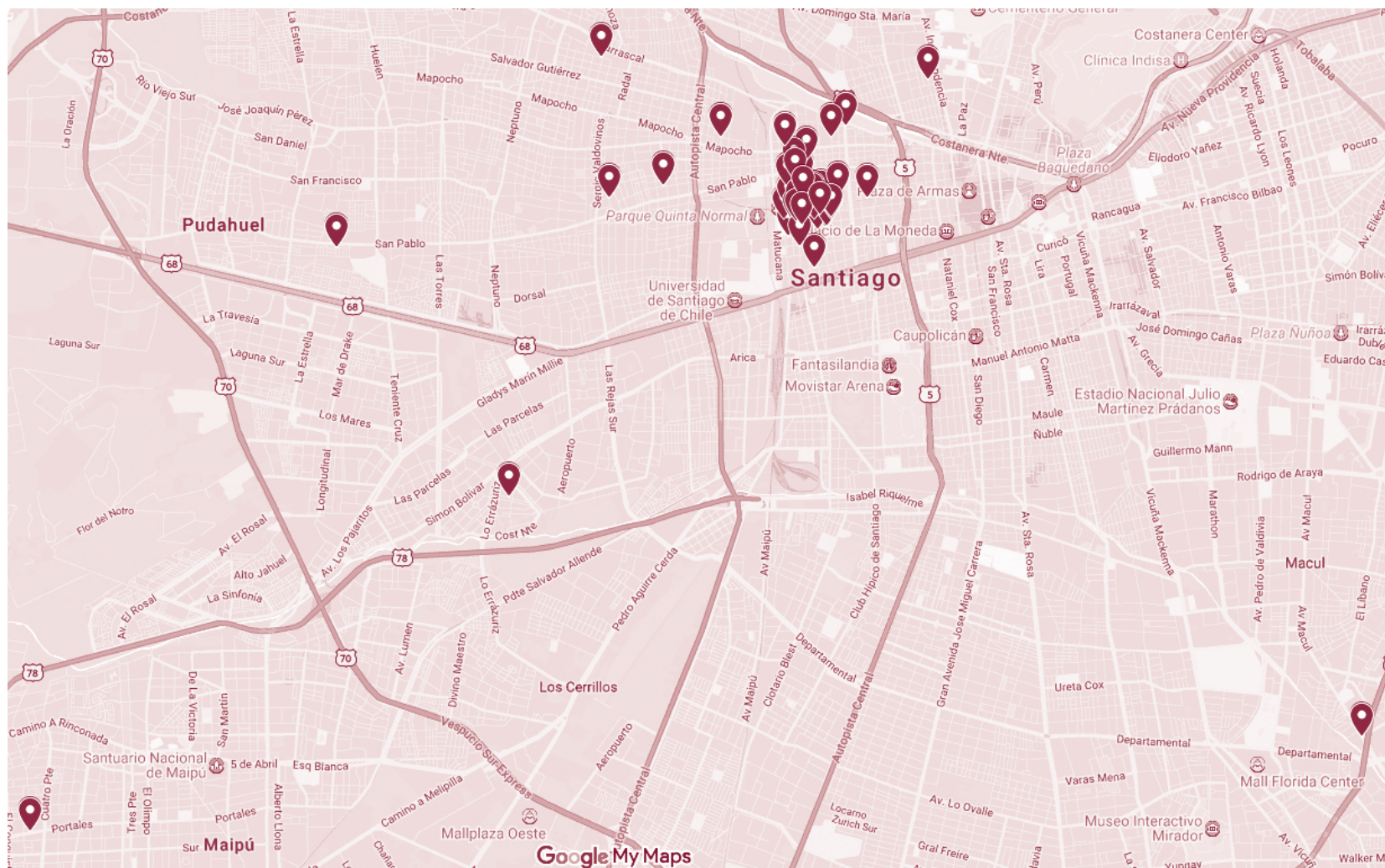


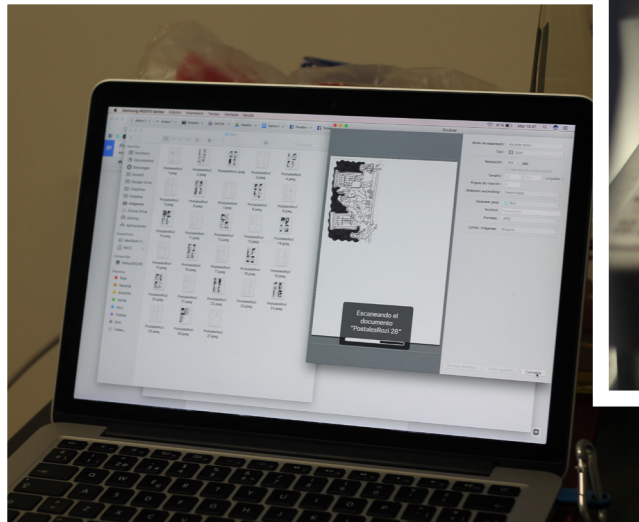
Feria Portales, 12 de enero 2017.
Fotografía por Camilo Castaño

TRABAJO DE CAMPO

18.1. Registro de archivo

En este trabajo también se realiza una labor de archivo, en la cual se transcriben las intervenciones en las postales y se realiza un registro en Google Maps de la ubicación de los domicilios de los participantes para visualizar como se localiza geográficamente la colección de este proyecto.





Digitalización de postales (febrero 2017)

18.2. Creación de postales

El proceso llevado a cabo para la realización de las postales consta de algunos pasos. Al leer la postal se me vienen imágenes a la cabeza de lo que podía retratar, les doy una vuelta sin dibujar nada aún, generando un tipo de composición mental de las situaciones. Pienso en los detalles y cosas que particularizan la escena tomando de referencia el escrito pero del mismo modo incluyendo elementos no literales en donde interviene principalmente mi imaginación.

Posteriormente se realiza el boceto con un portaminas, trazando en rojo la estructura general del dibujo, este proceso es realizado en una libreta dispuesta para este fin, en un formato de dimensiones en la cual estoy acostumbrada a dibujar.

Recreo lo más posible la escena y siempre me encuentro con objetos o espacios de los cuales no tengo muy claras las formas o proporciones, por ejemplo un determinado tipo de planta o vestimenta, en estos casos siempre utilizo un medio con acceso a internet, como el teléfono para referenciar formalmente de lo que quiero dibujar. Aunque mis dibujos no estén basados en la representación fidedigna de las cosas considero importante y necesario tener un repertorio de imágenes para poder componer y visualizar de mejor modo.

Terminado el bosquejo, dibujo con tiralíneas a modo de definir el boceto definitivo, luego viene un proceso que realizo en mi pieza, espacio en donde tengo los elementos necesarios. Este proceso consta de digitalizar mediante una impresora multifuncional doméstica el dibujo del boceto, una vez escaneado, es escalado en Photoshop para las dimensiones de la postal definitiva (14 x 9 cm) y en caso de encontrar necesario realizar variaciones menores de composición estas son realizadas digitalmente.

Luego imprimo la ilustración digitalizada y la traspaso mediante una mesa de luz con un tiralíneas muy fino (0.2 mm), el proceso posterior ya no requiere la ubicación en este espacio físico pues consta de definir y remarcar los trazados, aplicar texturas leves así como pintar el fondo.



18.3. Realización del proyecto

Día 1. jueves 5 de enero de 2017 - **Cité Adriana Cousiño** - Barrio Patrimonial

Día 2. viernes 6 de enero de 2017 - **Pasaje Lucrecia Valdés** - Barrio Patrimonial

Día 3. lunes 9 de enero de 2017 - **Plaza Yungay** - Espacios Públicos

Día 4. miércoles 11 de enero de 2017 - **Plaza Libertad** - Espacios Públicos

miércoles 11 de enero de 2017 - **Teatro Novedades** - Barrio Patrimonial

Día 5. jueves 12 de enero de 2017 - **Feria Portales** - Ferias Libres

jueves 12 de enero de 2017 - **Teatro Novedades** - Barrio Patrimonial

Día 6. domingo 15 de enero de 2017 - **Feria Esperanza** - Ferias Libres

domingo 15 de enero de 2017 - **Museo de la Educación Gabriela Mistral** - Museos

Día 7. martes 31 de enero de 2017 - **Museo comunitario barrio Yungay** - Museos

martes 31 de enero de 2017 - **Feria Herrera** - Ferias Libres

martes 31 de enero de 2017 - **Pasaje Justiniano Sotomayor** - Barrio Patrimonial

Día 8. viernes 3 de febrero de 2017 - **Museo de la Memoria y los Derechos Humanos** - Museos

viernes 3 de febrero de 2017 - **Parque Portales** - Espacios Públicos

Día 9. miércoles 8 de febrero de 2017 - **Ex Museo de la historieta de Chile** - Museos

Día 10. jueves 9 de febrero de 2017 - **Cité Recreo** - Barrio Patrimonial

jueves 9 de febrero de 2017 - **Ex sede Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago** - Museos

jueves 16 de febrero de 2017 - **Envío tarjetas postales** - Correos de Chile

El proyecto comienza su ejecución el día jueves 5 de enero del 2017, todas las salidas a terreno se realizan en compañía de amigos quienes desarrollan el registro de la actividad, se decide realizar de tres a cuatro postales por lugar para lograr abarcar la totalidad de locaciones y tener el tiempo para realizar los dibujos. El primer lugar de activación fue el cité Adriana Cousiño, eran pasadas las seis de la tarde y el sol comenzaba a descender, a esa hora las olas de calor que afectaron la capital se hacían menos sofocantes. En medio del pasaje había un grupo de niños jugando, me acerco a los más grandes y les hablo sobre el proyecto, Paolo de 11 y Rachelle de 9 años quisieron participar.

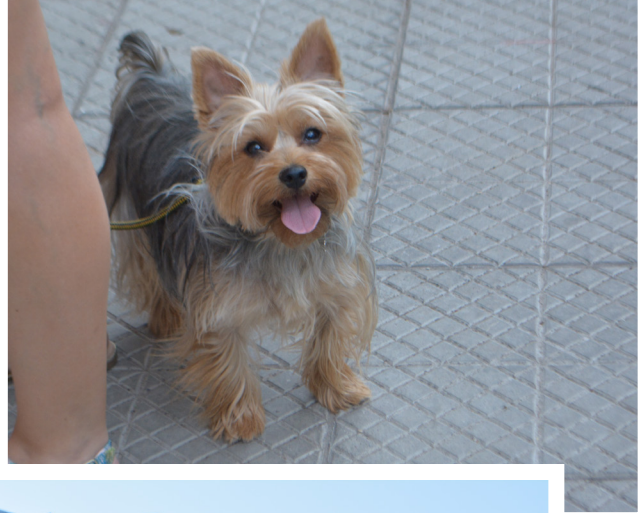
Los hermanos de origen peruano que viven en una de las casas de cité jugaban en medio de palmeras y baldosas junto a niñas más pequeñas, hablamos largo rato de lo que querían escribir, de lo que era para ellos su patrimonio y las cosas que tenían valor. Ahí nace la idea de preguntar si es que ellos fueran un museo qué es lo que había en ese museo, Paolo escribió rápidamente “las palmeras fuera de mi casa” y su hermana reflexionaba más tiempo mientras hablábamos y yo realizaba el retrato de Paolo, los tres sentados en el suelo en medio del cité.

Mientras hablaba con Rachelle pasa una joven a la cual le llama la atención la bicicleta, me habla y aprovecho de contarle del proyecto, Javiera era mamá de uno de los niños que andaba corriendo por el pasaje, me cuenta que vive en el sector, que tiene un espacio comunitario en su casa donde hacen talleres y que junto a otras amigas/vecinas tienen una especie de guardería en donde le pagan a una educadora y entre las mamás se turnan para cuidar los niños. Su pareja Aníbal me cuenta que trabaja en el área audiovisual y nos dejan invitados para conocer el espacio, Javiera me ofrece el lugar por si quiero dar a conocer mi trabajo posteriormente.

El segundo día fue mucho más lento, a una hora similar nos dirigimos al pasaje Lucrecia Valdés en donde no pasaba mucha gente. Transcurrido un tiempo nos encontramos con Sebastián quien me pregunta si puede fotografiar la bicicleta, teníamos conocidos en común hablamos un rato y le conté del proyecto, Sebastián andaba junto a su madre Juana quien también se animó a participar. La tarde seguía pausada, estando sentados en las afueras de una casa viene hacia nosotros un pequeño, animoso y peludo perro, Constanza su dueña se acerca corriendo diciéndonos que no hace nada, le hablamos del proyecto y tras que el diminuto can se calmara, Constanza puede darse el tiempo de escribir.







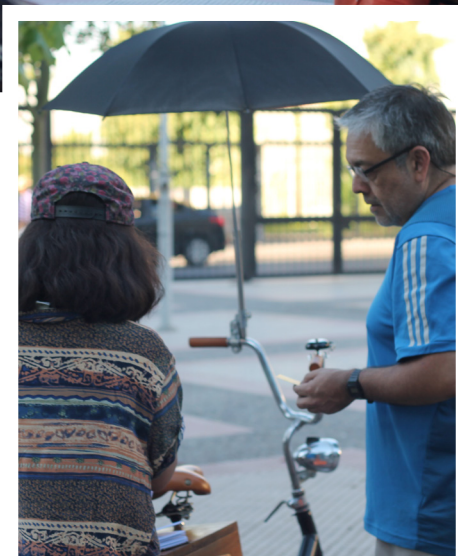
El próximo lugar fue la plaza Yungay, espacio lleno de gente en donde nos situamos bajo uno de los árboles. Las personas paseaban por la plaza y jóvenes compartían en el lugar, un niño junto a su padre fueron los primeros en participar. El niño que aún no aprendía a escribir del todo le iba diciendo a su padre las cosas que se le ocurrían para que él las escribiera, finalmente y a modo de cierre Sebastián de cinco años, escribe con su letra "GOSBUSTER".

Después llegó Nicole, una joven de 25 años quien se quedó mirando la bicicleta y se interesó en el proyecto, se sentó junto a mi en el pasto, escribió su postal hablamos un poco, revisó las postales que llevaba dibujadas y nos deseó suerte, después nos acercamos a Bernardo, quien paseaba a su perro cerca de nosotros.

Los últimos de la jornada fueron Mia, una joven alemana que tocaba el clarinete en una de las bancas de la plaza y Michel su amigo chileno que la acompañaba, ambos fueron quienes tomaron más tiempo en toda la realización del proyecto. Mia no estaba muy confiada de su español y Michel por su parte se hacía el intelectual, cósmico, coqueto con su acompañante escribiendo del crepúsculo y de las estrellas mientras ya se hacía de noche en Santiago. En esos primeros días me había sorprendido el que la gente no se opusiera a dar su domicilio, lo cual era una incertidumbre antes de comenzar el proyecto.



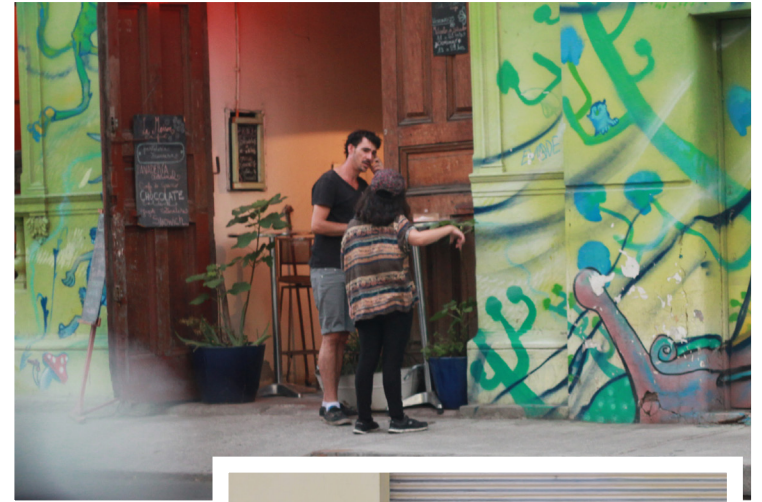
Continuamos en la plaza Libertad, estación fantasma del metro en donde familias compartían la tarde, Nicolás un niño de ocho años que andaba en bicicleta fue el primero en participar, en un comienzo lo vi muy pequeño pero al decirme que sabía escribir dispuso la tabla sobre su manubrio y redactó su postal muy concentrado. Luego Mauricio, un señor que iba entrando a la plaza junto a su esposa, me pregunta qué es esto y escribe su tarjeta, mismo tiempo en que Julia y Pierre una pareja de franceses que reside en el barrio realizaban en conjunto su escrito.



El Teatro Novedades fue el lugar de tránsito más lento, realizándose en dos jornadas. En la primera Rémy nos saluda, estábamos en la calle Cueto frente a frente yo en la entrada cerrada de teatro y él en las afueras del café que es dueño fumándose un cigarro. Cruzo la calle y le cuento sobre el proyecto, él me cuenta que junto a su esposa también francesa tiene ese negocio, que su hermana es conservadora y trabaja en el Museo de Artes Decorativas y que hace pocos días se había enterado que habían vendido en el sector una de las grandes casas a una inmobiliaria lo cual le había dado mucha pena. Me dice que no sabe escribir muy bien en español pero que hará el intento.

Al día siguiente pese a la feria libre en la calle Portales la inercia sigue presente en Cueto, ésta vez el teatro se encuentra abierto y al instalarnos conocemos a Julio y su hermano Enrique quienes hace años trabajan en el teatro, les cuento del proyecto y ellos me hablan con orgullo de la historia y sus vivencias en el lugar. Llenan sus postales y junto a los dos amigos que me acompañaban ese día nos invitan a conocer el teatro.





Nos cuentan sobre las restauraciones, sobre las tocatas punk realizadas en el lugar sin tener destrozo alguno, las anécdotas de los artistas asiáticos que se habían presentado y las inolvidables funciones del Mago de Oz exhibidas de manera gratuita hasta copar la capacidad del espacio. Siempre con mucho cariño y añoranza en cada uno de sus relatos.

La feria Portales a pasos del teatro fue la primera feria libre en la cual se ejecutó el proyecto, es la feria menos masiva y de menos extensión del sector que se realiza todos los días jueves. Por eso me pareció ideal empezar con una densidad moderada de personas para ver como se daba en proyecto en espacios tan concurridos.

En la feria se acercó Rafael, un vecino de 56 años que al entrar en la dinámica suscitó el interés de las personas que iban pasando, así llega por curiosidad Marcelo junto a su familia y doña Carmen quienes también participaron, el más interesado en el dispositivo en sí fue Pablo quien exploró con detención el mueble y sus compartimientos. La feria también tiene un dinamismo diferente, al movilizarse la gente que pasa pregunta, los feriantes hacen alusión a la bicicleta a lo cual uno les cuenta del proyecto rápidamente en medio del flujo de gente y el ruido.



La siguiente locación fue la feria Esperanza de los días domingos, la más masiva y ajetreada, con muchos puestos anexos. En vez de situarnos entre frutas y verduras nos localizamos entre los coleros de la feria, con ropa usada, artefactos viejos y un sinfín de “cachureos” que la gente tranza a lo largo de la plaza Portales.

La dinámica fue muy similar, Ramiro fue el primer interesado y así automáticamente empezaron a llegar curiosos, Nicolás vio con detención los dibujos y me dice que le gustan mucho, que él realiza guiones y le agrada mi trabajo, se toma todo el tiempo en escribir la postal apoyado en el mueble fichero, Camila quien vendía cosas cerca de nosotros se acerca también y participa. Ese día fue todo muy rápido, no más de cuarenta minutos en la dinámica tras lo cual nos cambiamos de locación para no abarcar más gente según las postales y el tiempo para dibujar disponible.



Nos dirigimos a las afueras del Museo de la Educación Gabriela Mistral, conocía el lugar y sabía que era un sitio con muchas dinámicas. Por un lado, el museo se ubica frente al Hospital San Juan de Dios, justo en su entrada se encuentra la parada final de uno de los recorridos del Transantiago y en la misma vereda de Chacabuco hay numerosas carpas y colchonetas en donde habita gente en situación de calle. Es un espacio en donde conviven muchas realidades y ahí conocimos a Jean Claude, migrante haitiano que era el que mejor entendía y hablaba español del grupo de amigos con quienes se encontraba, al contarle de mi proyecto él les traducía a sus acompañantes y finalmente fue quien participó siendo en único extranjero de todo el proyecto que escribió en su lengua materna, haciendo aún más simbólica su postal.

Después participaron Pablo y Yoel, al momento de irnos se nos acerca Emilio a preguntar sobre el proyecto, nos dice que quería cruzar a preguntar pero no podía moverse del lugar porque trabaja ahí cuidando autos. Emilio es una de las personas que vive en la calle Chacabuco y nos dice que lo podemos encontrar todos los días en Compañía con Chacabuco.



Ya a finales de enero nos dirigimos a las afueras de la junta de vecinos del barrio en cuyo interior se sitúa el museo comunitario, ahí conocemos a Yep, una tímida vecina asiática quien nos pide que no le saquemos fotos, siendo la única participante de la cual no existe registro. Tras lo cual Julieta y Miguel se unen al proyecto.

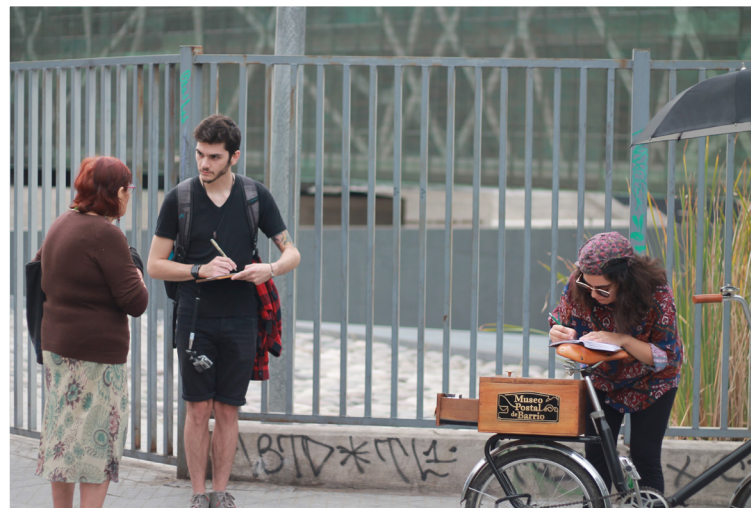
Desde ahí nos trasladamos a la feria Herrera en donde esta vez nos emplazamos en la entrada de la feria al lado de los puestos de hierbas medicinales, ceviche peruano y cubos de fruta. Fabiola, una animosa vecina nos alienta y se alegra con nuestro proyecto, Daniela y Karla dos amigas adolescentes tras pensarlo un rato, ven las postales y se animan.



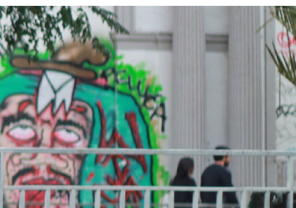
El pasaje Justiniano Sotomayor no es considerado dentro de las fotografías típicas del barrio, pero a mi juicio representa en gran medida la llamada y añorada vida de barrio. Casas de fachada continua, una peluquería dominicana con referentes como Will Smith o Rihanna en sus impresos y numerosos almacenes colombianos y centros de llamados peruanos vuelven este trayecto un polo cultural interesante. Ahí conocemos a Benjamín quien vive a pasos del lugar, a Daniela y a Marcela quien paseaba a sus numerosos perros.



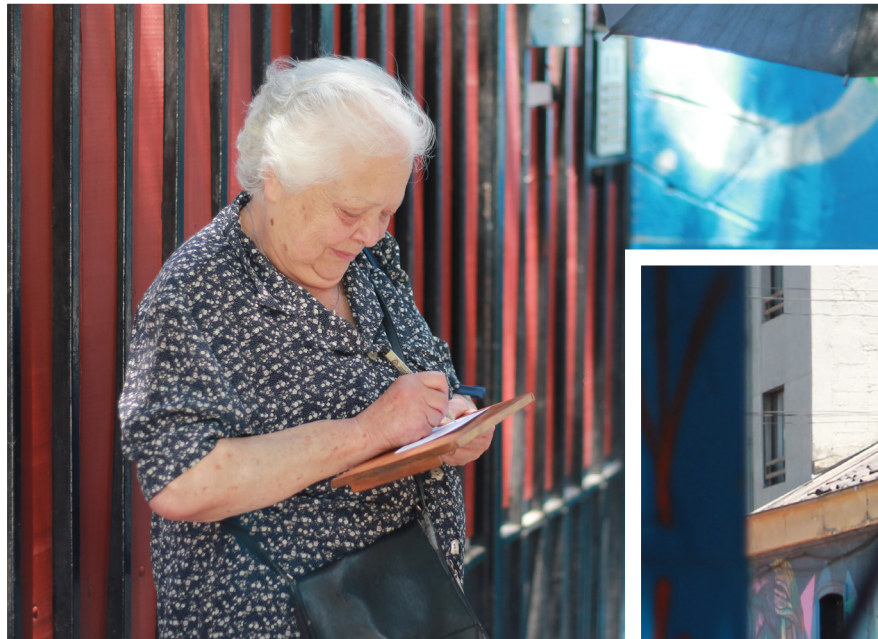
En el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos se nos acerca Luno a ofrecernos empanadas vegetarianas, ante nuestra negativa y tras algunos intentos nefastos de trueque de participación por venta cesa sus intereses comerciales y se motiva a escribir tras leer las postales de los vecinos. Al rato llega Ariela, una abuelita que dice ir muy apurada pero se queda largo rato hablando con nosotros, mi amigo Juan le ayuda a escribir. Finalmente llega la familia de Angelo y comparten labores, él llena los datos, su pareja escribe la postal, mientras su hijo indaga el fichero y juega con los separadores.



El parque Portales por la tarde de un viernes de febrero no era precisamente el lugar más transcurrido del sector, Lucía quien trabaja de conserje en uno de los edificios del barrio fue la primera en participar, nos acercamos a David quien dejaba libremente a su perro mientras él descansaba en la plaza y al término de la jornada participa Aaron un simpático joven que iba a la escuela de teatro Azul Violeta.



En donde alguna vez se situó el Museo de la historieta de Chile se dio una particularidad, todos los vecinos que participaron viven en el mismo cité en donde se ubicaba el museo en calle Esperanza. Doña Marta fue la más tierna y entusiasta, diciendo que lo que le dibujara le iba a encantar, después en una seudo alusión religiosa José y María un matrimonio que vive en el pasaje se interesaron en escribir sus postales.



En el cité Recreo se dio otra particularidad, quienes participaron se conocían entre sí, la primera fue doña Ruth quien paseaba a su perro y hablaba con su vecina. Dicha vecina, doña María Teresa se acercó diciendo que se sentía más segura al estar nosotros ahí, barría la entrada de su casa y nos hablaba de la delincuencia, su familia, del barrio, de política, de la Teletón y de educación gratuita. Finalmente Eliana quien iba a visitar a su amiga María Teresa participa en el proyecto y en su ficha de datos anota la dirección de su amiga aludiendo que pasa más tiempo ahí que en su casa.



El último lugar es la ex sede del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (MAPA), un sitio difuso, pues anteriormente habíamos ido a esta locación y nadie sabía cuál era el edificio específico. En la página web del MAPA se señala una dirección que no concuerda con las coordenadas que poseemos, finalmente nos emplazamos en una de las esquinas de Rafael Sotomayor con Compañía en donde según averiguaciones se habría ubicado la antigua sede para dar paso a la última jornada de salidas a terreno ya a mediados de febrero del 2017.

Así se nos acerca un interesado y apurado Pedro, tras lo cual Nelson quien paseaba junto a su pareja de detiene y participa, Ruth una amable señora sería la última persona en participar del proyecto. Sin embargo, ya teniendo listas nuestras postales se acerca don Rodolfo, un simpático vecino que nos felicita muchas veces y nos cuenta de la teleserie que se está grabando en el barrio, que va a haber una fiesta por esos días y nos habla de dirigentes sociales y anécdotas domésticas. Así también Cristián paradójicamente un ilustrador quien fue mi profesor en la Universidad del curso de Expresión Gráfica y en cuya clase mis dibujos pasaron sin pena ni gloria terminó siendo el último participante del proyecto, supuestamente sin reconocermelo y mencionando lo interesante que le parecía el proyecto. Yo sin mencionar nuestro pasado académico le cuento que esto no se trata del dibujo como técnica gráfica, sino del dibujo como medio relacional de vinculación con las personas. Toda casualidad resulta anecdótica.













18.4. Estrategias comunicacionales

La interacción llevada a cabo con las personas presentaba un discurso similar al que presento a continuación:

¡Hola! ¿Quieres participar en mi proyecto?

¿Vives acá por el sector?

Te cuento, este es un museo postal de barrio en donde lo que busco es darle una lectura a los museos comunitarios así como al significado de patrimonio.

¿Sabías que hay un museo comunitario acá en el barrio? Ahí en calle Herrera en la junta de vecinos.

204

Mira, en este proyecto yo salgo a recorrer el barrio en esta bicicleta y le pregunto a los vecinos, cuál es su patrimonio. Puede ser lo que sea, lo que para ti significa el patrimonio, las cosas que tu consideras patrimonio (en el caso de los niños se incluye) o en el caso de que tu fueras un museo, que es lo que estaría reflejado en ese espacio, cuál sería tu patrimonio.

Así las personas van escribiendo (abro el fichero y muestro una postal ya dibujada) en el reverso con sus propias palabras el significado y yo en el anverso realizo un dibujo que reinterpreta el contenido. Cuando tenga todas las postales que componen la colección de este museo, la postal que tu mismo escribiste va a llegar por correo a tu casa con el dibujo que realicé a modo de regalo y desprendiendo así la colección de este museo para que esta se reparta en el barrio.

En algunos casos en este momento se le hace entrega a los vecinos una tarjeta informativa del proyecto.

¿Quieres intervenir en este proyecto?

Acá tienes una tabla para que te apoyes, un lápiz y una postal, escribe solo en el recuadro el otro espacio lo yo relleno con tus datos.

(Mientras la persona escribe en la postal yo realizo un retrato rápido en la libreta de contactos)

¿Listo?, ahora tienes que llenar en esta libreta (muestro la hoja con el retrato) tus datos: nombre, apellido, e-mail, edad, lo más importante es la dirección para que llegue la postal finalmente a tu casa.

¡Muchas gracias! como en un mes va a llegar a tu casa la postal con el dibujo, que te vaya bien.

Existen personas que presentan un alto interés en el proyecto así como en el dispositivo, en esos casos les muestro el mueble y les doy la libertad de revisar tanto postales como libretas.

Colección.

Mi patrimonio es:

001AC - “Las palmeras afuera de mi casa” Paolo Rodríguez, 11 años. Pasaje Adriana Cousiño 5.1.17

002AC - “Rosas de color rojo y palmeras, patines y areneros para que juegues y para hacer ejercicios máquinas” Rachele Rodríguez, 9 años. Pasaje Adriana Cousiño 5.1.17

003AC - “Las mejores aspiraciones de los vecinos y su expresión en el cotidiano” Aníbal Feres. Pasaje Adriana Cousiño 5.1.17

004AC - “Los espacios que se recuperan y abren el futuro y generan anomalías en nuestra realidad de barrio. Instalando una nueva cultura comunitaria y convergente en su diversidad y el cemento que se rompe y abre paso a la vegetación ...”
Javiera Garcés, 30 años. Pasaje Adriana Cousiño 5.1.17

005LV - “El patrimonio es la esencia de la cultura, es tanto el arte que encontramos en nuestros barrios y lugares de esparcimiento. Personalmente expandiría más obras de teatro, la música en las calles dándole cabida a nuestros artistas locales.”
Sebastián Ruz, 26 años. Pasaje Lucrecia Valdés 6.1.17

006LV - “Son las raíces de donde naciste, los lugares que te rodearon y te llenaron de alegrías, donde creciste y conociste aquellos que te quedan en la retina y te marcan, como entorno la familia”
Juana Figueroa, 54 años. Pasaje Lucrecia Valdés 6.1.17.

007LV - “La forma que tenemos para comunicarnos con el pasado, puedes aprender de dónde venimos y ojalá entender hacia dónde queremos ir. Nuestra conexión con nuestro mundo y nuestra historia.”
Constanza Dolmestch. Pasaje Lucrecia Valdés 6.1.17.

008PY - “Mi almacén de la esquina. Los juegos de la plaza. Los huesos de los dinosaurios. Ir al metro. GOSBUSTER” Sebastián Ly, 5 años. Plaza Yungay 9.1.17.

009PY - “Las calles de este barrio, su gente, el almacén de mi esquina, la diversidad cultural que comparte nuestra historia, los niños de la plaza, el afilador de cuchillos en su bicicleta que entre silbidos y abrazos anuncia su llegada” Nicole Fuenzalida, 25 años. Plaza Yungay 9.1.17.

010PY - “El rincón mágico, donde la sociedad, cada ser disfruta desde su mirada y experiencia lo bello, simple y sencillo del arte, el amor, lo divino que existe para viajar y conocer sus fronteras” Bernardo Villanueva. Plaza Yungay 9.1.17

011PY - “El canto del mar, yo sentado en las rocas costeras, observando el sol en su crepúsculo ardiente cayendo en el horizonte marino, mientras que sube la luna tranquila y se revelan las estrellas como tantos ojos cósmicos surgiendo de las tinieblas” Michel Jeannot, 23 años. Plaza Yungay 9.1.17

012PY - “El idioma, la historia de cada palabra y el hecho que me deja entender lo que gente hace muchos años vivieron, escribieron y pensaron.”
Mia Vökler, 22 años. Plaza Yungay 9.1.17

013PL - “De autos tiene autos de los 60 - 70 - 80 - 90 los autos son antiguos y viejos” Nicolás Solsol, 8 años. Plaza Libertad 11.1.17.

014PL - “Las personas, lugares, eventos, tradiciones que tienen un valor histórico o cultural para la comunidad. Por ejemplo patrimonio son las tardes en la plaza Yungay los días de semana, con pichangas y etc..”
Mauricio Labbé. Plaza Libertad 11.1.17.

015PL - “Es lo que queda del pasado y de la historia y que tiene impacto sobre mi presente. Puede tomar varias formas como los edificios de mi entorno, pero también como la comida de la abuelita que vive al lado de mi casa o como los árboles que no paran de crecer...”
Julia Fevre. Plaza Libertad 11.1.17.

016TN - “El patrimonio es una cosa a bien cuidar, por el futuro de los niños, una identificación importante y cultural. El patrimonio es una cosa importante por el turismo, también tiene valor económico importante a bien cuidar.” Rémy Neveu, 30 años. Teatro Novedades 11.1.17.

017FP - “Todo lo nuestro, lo que se ha forjado y creado por hombres y mujeres en las distintas etapas de nuestras propias vidas en el ámbito sociocultural, nos aporta riqueza”
Rafael Ferreira, 56 años. Feria Portales 12.1.17

206 **018FP** - “Las relaciones humanas construidas a partir de historias compartidas y un sustrato común que invita a ocupar y disputar un territorio físico, lingüístico, ideológico.” Marcelo Pérez, 45 años. Feria Portales 12.1.17

019FP - “Mis plantas y la que más me gusta las rosas y todo lo que da alegría en mi hogar en plaza, jardines y árboles ”
Carmen Sanhueza. Feria Portales 12.1.14

020FP - “El patrimonio que a mi me interesa es intangible: las personas y sus relaciones, las tradiciones, las nuevas prácticas de convivencia: muralismo, música popular, etc. Suerte!” Pablo Tenam, 32 años. Feria Portales 12.1.17.

021TN - “El barrio Yungay por mantener con sus años de 1910 su teatro novedades en sus obras y música gracias a su público del barrio.” Julio González, 63 años. Teatro Novedades 12.1.17

022TN - “ Un lugar de encuentro cultural y entretenimiento del barrio Yungay en su inicio. Dentro de él se vive la magia de un teatro de época”
Enrique González, 56 años. Teatro Novedades 12.1.17

023FE - “En historia, belleza, descubrir tu alma, reencuentro con tu pasado que junto con el presente avisaran el futuro. ”
Ramiro Armas, 51 años. Feria Esperanza, 15.1.17

024FE - “Mi patrimonio es mi cuerpo, mi sangre y su recorrido. La memoria viva de sus células. Mi patrimonio es la belleza de los vínculos que descubro, aprendo y olvido cada tanto, mi patrimonio es el tiempo que hace huella en mi en mi rostro. Mi patrimonio son las decisiones, lo que alcanzo a agradecer...” Nicolás Cruz. Feria Esperanza, 15.1.17

025FE - “El gesto de mostrar lo que somos y tratando de dejar una huella en este mundo y instando a los demás a ser diferentes”
Camila Díaz. Feria Esperanza, 15.1.17

026ME - “C Jai suis un homme marié de comme ma famille, merci” Jean Claude Mileçon, 45 años. Museo de la Educación Gabriela Mistral 15.1.17 (“Soy un hombre casado y vine con mi familia, gracias”)

027ME - “Mi experiencia de vida que he acumulado en el proceso de descubrirme y también por curiosidad conocer el mundo. Son los olores, colores, sensaciones tanto individual como de manera colectiva”
Pablo Beltrán. Museo de la Educación Gabriela Mistral 15.1.17

028ME - “Los almacenes de barrio atendidos por el vecino, poder salir tranquilamente y poder saludar a mis vecinos. Conocer mi entorno y sus picadas” Yoel Ortíz, 22 años Museo de la Educación Gabriela Mistral 15.1.17

029ME - “Museo de la Educación Gabriela Mistral” Emilio Carlo, 17 años. Museo de la Educación Gabriela Mistral 15.1.17

030MC - “Museo monumental” Yep Yip, 30 años. Museo comunitario barrio Yungay 31.01.17

031MC - “Siento q' “patrimonio” es lo q' pertenece a uno por derecho propio, por derecho natural” Miguel O'Shee, 51 años. Museo comunitario barrio Yungay 31.01.17

032MC - “Es el espacio en el cual vivimos y hay que cuidar y preservar!” Julieta Ruedlings, 45 años. Museo comunitario barrio Yungay 31.01.17

033FH - “Es toda nuestra identidad como personas que pertenecemos a algún lugar” Fabiola Beltrán, 45 años. Feria Herrera 31.01.17

034FH - “Es algo que queda del pasado. Como una marca, como el pasado de mi país, región, etc...” Daniela Soto, 15 años. Feria Herrera 31.01.17

035FH - “El pasado de mi país, o historia de aquel” Karla Vilches, 15 años. Feria Herrera 31.01.17

036JS - “Patrimonio parece ser un término bien manoseado. Un algo que debiese ser protegido, pero ¿por quién? ¿por qué? y ¿la gente q' vive aquí? Me da la sensación que viene a validar a las instituciones corruptas del Estado, dejando a las comunidades de lado...” Benjamín Prati, 29 años. Pasaje Justiniano Sotomayor 31.01.17

037JS - “No lo tengo muy claro, pero improvisaré. Mi patrimonio son las construcciones antiguas, museos, casas grandes con una arquitectura diferente a la actual. Son los perros callejeros y los vecinos recorriendo el barrio” Daniela Muñoz, 28 años. Pasaje Justiniano Sotomayor 31.01.17

038JS - “Mi historia, lo que amo y doy a los demás, lo que entrego todos los días, incluso una sonrisa. El legado que dejo en las personas que se cruzan en mi camino. Eso es mi patrimonio y mucho más...” Marcela Borneck, 37 años. Pasaje Justiniano Sotomayor 31.01.17

039MM - “Mi aire, mi tiempo, mis formas de relacionarme con la cultura de vecino. Hacemos cultura que perdura a lo largo del tiempo. Mis ganas x hacer cambio, mi patrimonio, mi testimonio, mi alegría & mi forma de vivir” Luno Troncoso, 25 años. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos 03.02.17

040MM - “Todo lo que significa en grande: museos, calles, avenidas, iglesias. La memoria de los chilenos” Ariela Zaragoza. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos 03.02.17

041MM - “Mi familia! Mis sueños! Mis viajes! Mis ganas de recorrer el mundo, de estar en contacto con la tierra el mar y el cielo...” Angelo Arcos, 32 años. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos 03.02.17

042PP - “Es todo lo antiguo que se mantiene en el barrio, como casas, edificios, hospitales y que se debiera mantener para que nuevas generaciones lo conozcan” Lucía Norambuena. Parque Portales 03.02.17

043PP - “Todo aquello que no queremos que se pierda: gente, ruidos, colores, olores, sensaciones, percepciones. Experiencias vividas por nosotros y los otros que son de importancia vital para aquello que esté en constante construcción” David Kornbluth, 35 años. Parque Portales 03.02.17

044PP - “Es un conjunto de cualidades de la comunidad que lo hacen y lo recrean todas las personas, los seres que me rodean el lugar, como los niñ@s, jóvenes, perr@s, gat@s, adult@s, aves y ancian@s lindos de todos lados” Aaron Fierro. Parque Portales 03.02.17

045MH - “Respetar lo nuestro, cuidar, conservar, vigilar, amar y querer todo lo que nos rodea. ¡Vivir bien!” Marta Fairlie, Ex Museo de la Historieta de Chile 08.02.17

046MH - “El patrimonio cultural significa para mi la historia, la cultura, el amor por las raíces de nuestro país, lo valoro, lo amo y lo respeto” María Gutiérrez. Ex Museo de la Historieta de Chile 08.02.17

047MH - “Muy importante ya que hay mucha historia que un día compartimos en estos lindos barrios patrimoniales los cuales deben permanecer siempre intactos de lo que está quedando. Shalom!” José Carvajal, 55 años. Ex Museo de la Historieta de Chile 08.02.17

048CR - “El barrio porque aquí vive gente mezclada, nosotros somos un matrimonio Teletón. Las casas son antiguas, no tan grandes pero lindas” Ruth Reyes, 60 años. Cité Recreo 09.02.17

049CR - “Para mi patrimonio sería cuidar muchas cosas antiguas de nuestro barrio y menos grafitis” María Heredia. Cité Recreo 09.02.17

050CR - “Las fachadas antiguas y las plazas tradicionales del barrio” Eliana Mardones. Cité Recreo 09.02.17

051MA - “Patrimonio es memoria” Pedro Fuentealba, 34 años. Ex sede Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago 09.02.17

052MA - “La chilenedad plasmada a través del arte musical y viral” Nelson Díaz. Ex sede Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago 09.02.17

208

053MA - “El patrimonio es la conservación de nuestras raíces de donde nacimos y es la forma de guardar un legado a nuestras próximas generaciones” Ruth Vera. Ex sede Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago 09.02.17

054MA - “Mantener lo antiguo del barrio y las tradiciones. Felicitaciones por estar comprometidos con esto” Rodolfo Azócar, 70 años. Ex sede Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago 09.02.17

055MA - “El patrimonio, para mí, es aquello con lo que me identifico, lo que siento propio, aquello que de alguna manera contribuye a la definición de mi propia identidad, incluso al saber que no soy aquello, que nada me pertenece en realidad. Mi patrimonio es la expresión externa de cuanto soy, un símbolo, una representación material del individuo” Cristián González, 40 años. Ex sede Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago 09.02.17









19. Conclusiones

Museo Postal de Barrio se plantea como un proyecto desde una arista no convencional a lo que se podría presumir de una exploración en el área museal desde la disciplina del diseño, tomando factores ideológicos que podrían concernir a disciplinas como el arte relacional o la antropología.

En cuanto al cumplimiento del objetivo general planteado al comienzo de esta investigación efectivamente existe una exploración en el tema, mediante el conocimiento de casos vinculados al área de investigación así como un sondeo realizado dentro del mismo barrio para diseñar la propuesta final.

Por otra parte a juicio personal creo que se logra generar una experiencia de museo comunitario en la medida en que las personas que participaron en el proyecto sientan haber colaborado en la generación de diálogos y resignificaciones dentro de un dispositivo abierto y colectivo.

En el transcurso de la ejecución de este proyecto absolutamente nadie puso en duda que *Museo Postal de Barrio* era un museo en sí mismo, ninguno de los participantes cuestionó siquiera su denominación museal. Lo cual crea una reflexión en torno a este concepto que si bien para las personas se asocia a un edificio con determinadas características no parece restrictivo al funcionar en otros espacios. Por tanto, la idea de museo más que a una edificación se vincula conceptualmente a un ejercicio de prácticas culturales.

La participación fue un factor primordial para la ejecución. Las personas presentaron interés, primeramente en el dispositivo que crea una disrupción en el paisaje habitual, así como en el trasfondo conceptual del museo. Al contarles del proyecto muchos al terminar de escribir su postal agradecen la instancia de participación y me deseaban suerte para el transcurso de la jornada. Se generaba por tanto un vínculo afectivo de cierta sensibilidad entre el proyecto y los participantes. También hubieron personas que preguntaron si es que la participación era gratuita, resultando inusual la práctica de recibir un obsequio de un desconocido.

El emplazamiento en sitios específicos del barrio también a mi juicio reivindica los espacios cotidianos, homenajea museos ya extintos y pone en valor espacios ausentes en las fotografías clásicas del barrio que lejos

de reconocimiento presentan riqueza en las mixturas de su día a día, ubicándolos a la par con los cités más icónicos y las imágenes recurrentes a la visualidad del barrio Yungay.

En la realización de este proyecto creo que se logra promover el patrimonio cultural intangible a partir de la discusión y el cuestionamiento del propio patrimonio. Sin embargo, creo que la escala y el trato directo de este proyecto que busca en parte alejarse de las audiencias por redes sociales virtuales y reivindicar el entramado barrial genera una repercusión mucho menor. Lo cual si bien en esta etapa podría significar un alcance insuficiente para ser considerado como relevante dentro del barrio también abre posibilidades futuras de dar a conocer este proyecto o llevarlo a cabo en nuevos espacios e instancias posteriores.

El afán de ampliar el concepto de museo en Chile si bien resulta ostentoso, desde la práctica se puede promover con pequeñas acciones, que sin ser suficientes marcan un precedente. Creo también que los objetivos específicos del presente estudio se cumplen en gran medida, logrando la vinculación con el entorno sociocultural y territorial en su puesta en marcha.

Más allá de los resultados y repercusiones que pueda tener este museo experimental me satisface el haber plasmado en ella mis intenciones no pretenciosas de colaborar en los simbolismos, la valorización y la experiencia de observar lo cotidiano. Ya sea la pintura descascarándose en las paredes dejando ver un nuevo color bajo las grietas o las prácticas inadvertidas que reflejan humanidad, cosas simples que al menos a mí, me alegran el día.

En cuanto al diseño me resulta complejo proyectar cambios en la disciplina desde mis inclinaciones personales, creo que por sobre la integración de temas ligados a la museografía o a la vinculación comunitaria considero necesarias las instancias que permitan una exploración de los propios intereses. Siento que en ocasiones las decisiones y proyectos de diseño se encuentran supeditados a una relación vertiginosa de creación versus tiempo, lo cual impide decantar algunos procesos, resultando un factor inexorable con el ritmo de la urbe en nuestra era.

20. Bibliografía

Zavala, S. (2012). *Guía a la redacción en el estilo APA*. 6ta ed. Universidad Metropolitana, Puerto Rico

Obtenido de <http://www.suagm.edu/umet/biblioteca/pdf/GuiaRevMarzo2012APA6taEd.pdf>
Extraído 05.12.15.

•

Arrieta, I. (2014). *La sociedad ante los museos*. Universidad del País Vasco, España.

Obtenido de <https://web-argitalpena.adm.ehu.es/pdf/UHWEB140469.pdf> Extraído 12.12.15

•

CONACULTA México. (2013). Vigías del patrimonio cultural. Fundamentos para la acción. *Cuadernos del Patrimonio Cultural N°20*.

Coordinación Nacional de Patrimonio Cultural y Turismo, Mexico.

Obtenido de http://www.conaculta.gob.mx/turismocultural/cuadernos/cuaderno20_web.pdf
Extraído 20.12.15

•

Guerrero, R. (2005). Identidades territoriales y Patrimonio Cultural: La apropiación del patrimonio mundial en los espacios urbanos locales.

Revista Faro N°2. Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación.

Obtenido de http://web.upla.cl/revistafaro/n2/02_guerrero.htm Extraído 27.12.15

•

Blanco, C. (2011). *Analytical Country Report 2009–2011: Deepening democracy: Civil society in Chile*. Civicus World Alliance For Citizen

Participation Obtenido de: <https://civicus.org/downloads/CSI/Chile.pdf> Extraído 03.01.16

•

Consejo Vecinal de Desarrollo Barrio Yungay (2013). *Presentación Resultados Diagnóstico*. Ministerio de Vivienda y Urbanismo y Municipalidad de Santiago

Obtenido de: <http://cvdbarrioyungay.cl/wp-content/uploads/2013/10/PRBYungayDiagnostico.pdf>
Extraído 24.01.17

•

MAC (2013). *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*.

Museo de Arte Contemporáneo Obtenido de: <http://www.mac.uchile.cl/exhibiciones/expo/esto-no-es-un-museo-artefactos-moviles-al-acecho> Extraído 25.01.17

•

Perán, M. (s.f). *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*.

Web personal Martí Perán Obtenido de: <http://www.martiperan.net/projects.php?id=30>
Extraído: 25.01.17

Flores, M. (2014). Esto no es un museo: esto es un curatoría ambivalente.

Iniciativas chilenas al acecho. *Revista Punto de Fuga*.

Obtenido de: <http://www.revistapuntodefuga.com/?p=971> Extraído: 25.01.17

•

Biro, S. (2002). Gabinete de curiosidades. *Revista Ciencias N° 68*,

octubre-diciembre, pp. 28-29. Obtenido de <http://www.revistaciencias.unam.mx/en/85-revistas/revista-ciencias-68/735-gabinete-de-curiosidades.html> Extraído 22.01.17

•

Barbero, M. (2015). *Biblioteca y Gabinete de curiosidades. Una relación zoológica*. p.6. Universidad Complutense de Madrid.

Obtenido de <http://eprints.ucm.es/30610/1/Catalogo.pdf> Extraído 22.01.17

•

Leiva, C. (2014). Gabinetes. En *Diseño museográfico representaciones (post) naturalistas de la vida animal. Gabinetes, dioramas y estaciones en el Museo de Historia Natural, Chile*. p. 96. Universidad de Chile.

Obtenido de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/130536> Extraído: 15.02.17

•

MNHN (s.f). *Historia*. Página web Museo Nacional de Historia Natural

Obtenido de <http://www.mnhn.cl/613/w3-propertyvalue-37645.html> Extraído el 14.12.15

•

MHN (s.f). *Museo Histórico Indígena*. Página web Museo Histórico Nacional.

Obtenido de <http://www.museohistoriconacional.cl/618/w3-article-28578.html> Extraído 14.12.15

•

MNBA (s.f). *Historia*. Página web Museo Nacional de Bellas Artes

Obtenido de <http://www.mnba.cl/617/w3-propertyvalue-38955.html> Extraído 14.12.15

•

MAC (s.f). *Historia: Edificios*. Página web Museo de Artes Contemporáneo

Obtenido de <http://www.mac.uchile.cl/museo/edificios> Extraído 14.12.15

•

MSSA (s.f). *El museo*. Página web Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Obtenido de: <http://www.mssa.cl/el-museo/> Extraído: 18.12.15

•

MNBA (s.f). *Nemesio Antúnez y el Museo Nacional de Bellas Artes*.

Página web Museo Nacional de Bellas Artes

Obtenido <http://www.mnba.cl/617/w3-article-9320.html> Extraído 18.12.15

•

RMC (2015) *Registro de Museos de Chile*. Subdirección Nacional de

Museos. Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos Obtenido de http://www.registromuseoschile.cl/663/articles-53399_archivo_01.pdf Extraído 12.01.16

Azócar, M. (2008) El Centro Nacional de Museología a cuarenta años de su fundación. *Revista Museos, N°27*, pp. 23 - 29.

Obtenido de http://www.museoschile.cl/628/articles-22077_archivo_01.pdf Extraído 12.12.15

•
DIBAM. *Historia de la Dibam*. Página web Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos Obtenido de <http://www.dibam.cl/614/w3-propertyvalue-70464.html> Extraído el 20.12.15

•
CNCA. *Proyecto de Ley Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio*. Página web Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Obtenido de <http://www.cultura.gob.cl/eventosactividades/presidenta-bachelet-firma-indicacion-sustitutiva-al-proyecto-de-ley-que-crea-el-ministerio-de-las-culturas-las-artes-y-el-patrimonio/> Extraído el 20.12.15

•
Rojas, M. (2014). Museos y comunidad. Estrategias creativas para públicos en barrios patrimoniales. En *La sociedad ante los museos. Públicos, usuarios y comunidades locales* (pp. 53 - 74). Bilbao, Universidad del País Vasco.

•
Memoria Chilena (s.f). *El barrio "del roto chileno". El Barrio Yungay (1840-2007)*. Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile. Obtenido de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3372.html> Extraído 15.05.16

•
Barrio Patrimonial Yungay (s.f). *La Historia de Yungay*. Sitio web Barrio Patrimonial Yungay Obtenido en <http://www.barriopatrimonialyungay.cl/la-historia-de-yungay> Extraído 16.05.16.

•
MHN (s.f). *Batalla de Yungay: Conmemoración del día del roto chileno*. Sitio web Museo Histórico Nacional Obtenido de http://www.museohistoriconacional.cl/618/articles-30049_archivo_05.pdf Extraído 15.05.16

•
Artistas Plásticos Chilenos. (s.f). *Virginio Arias*. Sitio web Artistas Plásticos Chilenos. Museo Nacional de Bellas Artes Obtenido de <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/658/w3-article-40054.html> Extraído 17.04.16

•
Margarit, D. & Bijit, K. (2014). Barrios y población inmigrantes: el caso de la comuna de Santiago. *Revista INVI*, 29(81), 19-77. Universidad de Chile Obtenido de http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-83582014000200002&script=sci_arttext Extraído 18.05.16

Plataforma Urbana (2012). *Guía Urbana de Santiago: Barrio Yungay*.

Sitio web Plataforma Urbana Obtenido de <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2012/02/07/guia-urbana-de-santiago-barrio-yungay/> Extraído 16.05.16

•
MoMA (2014). *Analog Network: Mail Art 1960-1999*. Sitio web The Museum of Modern Art Obtenido de <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1482?locale=en> Extraído 18.1.17

•
Pianowski, F. (2013). *Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina*. Universitat de Barcelona. Obtenido de: www.tdx.cat/bitstream/10803/132091/1/PIANOWSKI_TESIS.pdf Extraído: 15.02.17

•
MoMA. (s.f). *Marcel Duchamp*. Sitio web The Museum of Modern Art Obtenido de: <https://www.moma.org/artists/1634?locale=en> Extraído 23.01.16

•
MAC (2015). *Marcel Duchamp. Boîte-en-valise*. Sitio web Museo de Arte Contemporáneo Obtenido de: http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/ficha_digital_la_boite_en_valise.pdf Extraído 23.01.16

•
Marcadé, B. (2008). *Marcel Duchamp. La vida a crédito*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Zorzal. p.144.

•
Fluxus Digital Collection (s.f). *Fluxus: A field Guide*. Fluxus Digital Collection. University of Iowa Obtenido de <https://thestudio.uiowa.edu/fluxus/history#movement> Extraído 18.1.17

•
Archives of American Art (s.f). *John Held papers relating to Mail Art, 1973-2013*. Archives of American Art, Smithsonian Institution Obtenido de <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/hans-fricker-mail-art-to-john-held-831> Extraído 18.1.17

•
Feigen, R. (s.f). *Ray Johnson Biography*. Sitio web Ray Johnson Estate. Obtenido de <http://www.rayjohnsonestate.com/biography> Extraído 18.1.17

•
Sousa, P. (2011). *Mail art. La red eterna*. Recopilación de artículos publicados en P.O.BOX 1994-1999. Barcelona, España. La única Puerta a la Izquierda. Obtenido de https://issuu.com/merzmail/docs/mail_art Extraído 23.01.16

•
Ulrich, G. (1963). *El placer de dibujar*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Restrepo, T. (2009). *Entrevista sobre Arte Correo en el contexto latinoamericano a Clemente Padín*. Revista Escáner Cultural.

Obtenido de: <http://www.revista.escaner.cl/node/1206> Extraído 23.01.16

•

Guggenheim Foundation (s.f). *Paulo Bruscky*.

Solomon R. Guggenheim Foundation

Obtenido de: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/paulo-bruscky> Extraído 23.01.16

•

Memoria Chilena (s.f). *Guillermo Deisler (1940-1995)*.

Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile

Obtenido de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-31476.html> Extraído 23.01.16

•

Ossa, M. (2014). *Guillermo Deisler: una poética de redes*.

Sitio web Letrasenlinea.cl Universidad Alberto Hurtado

Obtenido de: <http://www.letrasenlinea.cl/?p=5760> Extraído 23.01.16

•

Villasmil, A. (2011). *Eugenio Dittborn: "Las Pinturas Aeropostales son ahora más visibles"*. Sitio web Artishock

Obtenido de: <http://demo.d6.cl/artishock/?p=7078> Extraído 23.01.16

•

Dittborn, E. (2014). *Carta a Guillermo Deisler*.

Observatorio Cultural. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Obtenido de <http://www.observatoriocultural.gob.cl/revista/8-resena-bibliografica/24-archivo-guillermo-deisler-textos-e-imagenes-en-accion/> Extraído 23.01.16

•

Correos de Chile. (s.f). *La tarjeta postal*.

Sitio web Correos de Chile. Obtenido de: http://www.correos.cl/SitePages/descargas/historia/7-tarjeta_postal.pdf Extraído 23.01.16

•

León, S., Vergara, F., Padilla, K., & Bustos, A. (2007).

Historia de la Postal en Chile. Red de Archivos Patrimoniales de Valparaíso

Obtenido de: <http://arpa.ucv.cl/postales/postales.pdf> Extraído 23.01.16

•

Guereña, J. (2005). Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. *Revista Berceo*.

Obtenido de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2229424.pdf> Extraído 23.01.16

•

Aguilera, C. (2013). *Ilustración a la chilena. Illustration the chilean way*.

Santiago, Chile: Ocho Libros Editores.

Consejo Vecinal de Desarrollo Barrio Yungay (2013). *Presentación Resultados Diagnóstico*. Ministerio de Vivienda y Urbanismo y Municipalidad de Santiago

Obtenido de <http://cvdbarrioyungay.cl/wp-content/uploads/2013/10/PRBYungayDiagnostico.pdf> Extraído 24.01.17

•

Portela, S. (2015). *El dibujo como forma de ideación y comunicación del proyecto de arquitectura*. Universitat Politècnica de València

Obtenido de <https://riunet.upv.es/handle/10251/55236> Extraído 23.01.16

•

Durán, T. (2005). Ilustración, comunicación, aprendizaje.

Revista de Educación. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España

Obtenido de http://www.revistaeducacion.mec.es/re2005/re2005_18.pdf Extraído 24.01.16

•

Vernon, J. (1997). "Algunos aspectos que el ilustrador debe tener en cuenta en el proceso de creación de libros ilustrados para niños". *Ponencias del IV Simposi Internacional Catalònia d'Il·lustració*. Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.

•

Crespo, B. (2013). "Robert Crumb: No estoy loco, pero ando al límite".

Diario ABC, Sección Cultura. Obtenido de <http://www.abc.es/cultura/libros/20131006/abci-entrevista-robert-crumb-201310051831.html> Extraído 17.02.17

•

Memoria Chilena (s.f). *La sátira política chilena en el siglo XIX*.

Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile

Obtenido de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3372.html> Extraído 24.01.17

•

Memoria Chilena (s.f). *La ilustración editorial en Chile (1812-1920)*.

Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile

Obtenido de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-31484.html> Extraído 24.01.17

•

Memoria Chilena (s.f). *El cómic en Chile*.

Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile

Obtenido de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-595.html> Extraído 24.01.17

•

Bustamante, J. (2013). *Línea Base de las actividades económicas, comerciales y de servicios culturales, turísticas y patrimoniales del Barrio Yungay de Santiago, para la determinación y desarrollo sustentable de la oferta y carga turística de la zona*. Santiago Innova Obtenido de: <http://www.barriopatrimonialyungay.cl/wp-content/uploads/2013/10/L%C3%ADnea-Base-Yungay-Final.pdf> Extraído 24.01.17

21. Anexos Presupuesto

Descripción	Valor (\$)
Pintado al horno de bicicleta	45.500
Arreglo dínamo	5.000
Pedales	3.000
Pie de apoyo	5.950
Puños y sillín con envío	2.500
Campanilla	56.873
Cámara aro 20	4.900
Instalación cámara	1.900
	1.500
Confección mueble	40.000
Tarjetero bronce	365
Corredera cajón	787
Bisagra bronceada	214
Perilla	6.615
Retén rodillo	317
Cerradura caja	2.061
Cerradura fichero	2.225
Bocallave fichero	1.285
Placa bronce 22x11 cm	32.800
Placa bronce 4x4cm	9.800
Lápiz Tombow	2.100
Set tiralíneas	8.000
Papel Fabriano Bristol A4 250g.	4.590
Quitasol bicicleta	12.990
Tela quitasol	4.500

Descripción	Valor (\$)
Confección tela quitasol	4.000
Paraguas reflector 85cm	7.990
Confección cubre cojín	4.000
Tuerca mariposa	990
Goma espuma 1 m	760
Pieza tornería acople quitasol	8.000
Huaipe	1.000
Brocha	700
Aguarrás	1.800
Goma laca líquida incolora	2.690
Betún de judea	3.370
Cera amarilla	1.510
Lija	300
Cuero encuadernación	2.000
Estampado vinilo termotransferible	1.500
Anillado doble cero	700
Estampillas	17.050
Bolsas polipropileno 10 x 15 cm	400
Impresión adhesivo serie postales	2.000
Impresiones en general	16.000
	\$332.532

FUENTES PRIMARIAS

Documentos estadísticos, informes, encuestas o papers vinculados a los museos, la participación, la identidad y la cultura.

Provenienen de estudios realizados por instituciones estatales como el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes o la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos así como instituciones privadas o centros académicos.

Fuente N°01

Nombre del documento: “Código de deontología del ICOM para los museos”

Nombre clave: ISBN 92-9012-361-3

Autores: ICOM

Organismo demandante: Consejo Internacional de Museos (ICOM)

Año: 2006

Fuente Consultada: http://archives.icom.museum/code2006_spa.pdf

Abstract: El Código de Deontología del ICOM para los Museos es un texto fundamental de la Organización en el que se establecen las normas mínimas de conducta y práctica profesional para los museos y su personal. Al afiliarse a la organización, los miembros del ICOM se comprometen a cumplirlo.

Este fue aprobado por unanimidad en la 15ª Asamblea General del ICOM, que tuvo lugar en Buenos Aires (Argentina) el 4 de noviembre de 1986. Posteriormente, se enmendó y revisó sucesiva y respectivamente en la 20ª y 21ª Asambleas Generales, celebradas el 6 de julio de 2001 en Barcelona (España) y el 8 de octubre de 2004 en Seúl (Corea). En esta última se le dio su denominación actual.

Fuente N°02

Nombre del documento: “Identidad, Comunidad y Desarrollo”

Nombre clave: ISBN 956-19-0542-6

Autores: Germán Rozas & Juan Arredondo

Organismo demandante: Universidad de Chile Y MIDEPLAN

Año: 2006

Fuente Consultada: <http://www.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/btca/txtcompleto/mideplan/identid-comunidad-des.pdf>

Abstract: Este texto trata el tema de ¿qué es identidad? entregando definiciones y fundamentos. Expone algunas experiencias de investigación sobre identidad en diferentes comunas y poblaciones. Define problemas sociales contextualizando definiciones desde las políticas públicas.

Fuente N°03

Nombre del documento: “Cartografía Cultural de Chile. Lecturas Cruzadas”

Nombre clave: -

Autores: CNCA

Organismo demandante: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA)

Año: 2012

Fuente Consultada: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Cartografia-Cultural-de-Chile.-Lecturas-Cruzadas.pdf>

Abstract: La Cartografía Cultural de Chile, es un proyecto que permite no sólo identificar y ubicar territorialmente a los actores culturales, las manifestaciones colectivas y el patrimonio natural y cultural del país, sino que también permite profundizar en la especificidad cultural de cada territorio y de cada práctica cultural.

El proyecto consiste en la aplicación de un cuestionario en todas las comunas del país, mediante el cual se obtiene información sobre los artistas, gestores, agrupaciones e instituciones culturales, manifestaciones colectivas y bienes patrimoniales de nuestro país. La información obtenida sobre estos actores, instituciones, prácticas y recursos culturales, se utiliza para construir un directorio, que es una importante herramienta de gestión cultural, y además da lugar a una base de datos, que permite la realización de estudios de caracterización de la actividad cultural chilena.

Fuente N°04

Nombre del documento: “Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural. Análisis Descriptivo”

Nombre clave: ISBN 978-956-352-052-1

Autores: CNCA

Organismo demandante: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA)

Año: 2012

Fuente Consultada: http://diseno.uc.cl/wp/wp-content/uploads/2015/08/ENPCC_2012.pdf

Abstract: La Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (ENPCC), instrumento que, en su versión 2012, ha tomado como plataforma el Marco de Estadísticas Culturales Chile 2012 considera, en el instrumento mismo y en el análisis derivado de los datos obtenidos, las nuevas variables del escenario nacional y regional, tanto tecnológicas, como sociales, para atender de manera acuciosa a la situación del país.

La finalidad última de la ENPCC 2012 es arrojar datos que puedan servir al Estado y a ciudadanos, académicos y sector privado, para conocer en profundidad el comportamiento del país respecto a la cultura y proyectar, a partir de este conocimiento, políticas públicas y líneas de acción que potencien el rol del arte como un factor de integración y crecimiento social

Nombre del documento:	“Tu voz crea cultura: Informe consulta ciudadana”
Nombre clave:	-
Autores:	CNCA
Organismo demandante:	Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA)
Año:	2014
Fuente Consultada:	http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2014/08/informe-consulta-patrimonio-metropolitana.pdf

Abstract: El presente documento expone los análisis de la información levantada a partir de la Consulta Ciudadana virtual “Tu Voz Crea Cultura”: Programa de Revitalización de Barrios e Infraestructura Patrimonial Emblemática, en relación a la caracterización de los participantes y de la identificación de los espacios patrimoniales emblemáticos, de acuerdo la visión de los participantes.

Nombre del documento:	“Reporte estadístico N° 5 Museos”
Nombre clave:	-
Autores:	CNCA
Organismo demandante:	Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA)
Año:	2011
Fuente Consultada:	http://www.cultura.gob.cl/reportemuseos/reporte_museos.pdf

Abstract: Estudio que presenta cifras que ayudan a observar cuáles son, en la práctica, los usos que hacemos de nuestros museos a nivel nacional, y a entender mejor de qué forma frecuentamos estos espacios.

Nombre del documento:	“Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural”
Nombre clave:	ISBN 978-956-8327-75-0
Autores:	CNCA
Organismo demandante:	Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA)
Año:	2011
Fuente Consultada:	http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Segunda-Encuesta-Nacional-de-Participaci%C3%B3n-y-Consumo-Cultural.pdf

Abstract: Esta publicación es un sondeo respecto a los hábitos, prácticas, gustos, percepciones y comportamientos de chilenas y chilenos que permite visibilizar y vincular el aporte que hacen el arte y la cultura, así como conocer y reconocer aquello que nos distingue y caracteriza como sociedad. Lo que permite conocer más acerca de nuestras inquietudes, modos de vida, valores, creencias y preferencias en relación a los distintos ámbitos y expresiones culturales.

Nombre del documento:	“Los museos de Chile”
Nombre clave:	-
Autores:	Grete Mostny
Organismo demandante:	Colección Nosotros los chilenos
Año:	1975
Fuente Consultada:	Catálogo Biblioteca Guillermo Joiko Henríquez. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Abstract: Catastro de los museos a nivel nacional realizado por Grete Mostny. El estudio describe y registra los museos existentes en las diferentes regiones del país en la época.

Fuente N°09

Nombre del documento:	“Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios”
Nombre clave:	ISBN 978-99954-0-707-0
Autores:	Teresa Morales & Cuauhtémoc Camarena
Organismo demandante:	Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo
Año:	2008
Fuente Consultada:	http://www.museoscomunitarios.org/herramientas

Abstract: Este manual es un resumen de principios y métodos desarrollado desde 1985 a través de la colaboración entre profesionales y comunidades en el estados de México principalmente Oaxaca, así como en otros países latinoamericanos. Ofrece una serie de temas de reflexión que permitan a cada comunidad diseñar los pasos que son más congruentes con su propia realidad.

Comprende una introducción, una sección acerca del proceso de creación del museo comunitario y otra sobre el desarrollo de un museo existente. La sección acerca de la creación del museo enfatiza los pasos iniciales, y está enfocada a sentar las bases sociales del museo a través de procesos amplios de consulta. También resume métodos para la creación de exposiciones que buscan recoger la visión propia de la comunidad a través de procesos participativos.

Fuente N°10

Nombre del documento:	“Revista Museos N° 31”
Nombre clave:	ISSN 0716-7148
Autores:	Varios Autores
Organismo demandante:	Subdirección Nacional de Museos
Año:	2012
Fuente Consultada:	http://www.museoschile.cl/628/articles-46556_archivo_01.pdf

Abstract: Este nuevo número de la Revista Museos ha tomado como tema central la conmemoración de los 40 años de la realización de la Mesa de Santiago (1972), relevado como un hito en el pensamiento de la museología y como un referente para la definición del “nuevo museo”.

En el marco del trabajo que se ha venido desarrollando desde el “Programa Ibermuseos”, el año 2012 se dio inicio a la “Década de la Museología”, espacio de conmemoración que propone un programa contundente de actividades durante 10 años, que comienza con el aniversario número 40 y culmina con el aniversario número 50 de la Mesa de Santiago.

Fuente N°11

Nombre del documento:	“Estudio Comparativo del Sector Sin Fines de Lucro, Chile”
Nombre clave:	ISBN 956-310-150-2
Autores:	Ignacio Irrarrázaval, Irene Azócar & Francine Nualart
Organismo demandante:	Universidad Johns Hopkins y PNUD
Año:	2005
Fuente Consultada:	http://www.probono.cl/documentos/documentos/Estudio%20Comparativo%20del%20Sector%20sin%20Fines%20de%20Lucro.pdf

Abstract: El Estudio Comparativo del Sector Sin Fines de Lucro (ESFL) permite que, por primera vez en Chile, podamos dimensionar el tamaño económico de las instituciones que participan en ese sector y compararlo con la situación que al respecto presentan otros países desarrollados y en vías de desarrollo.

Fuente N°12

Nombre del documento:	“Índice de la sociedad civil de Chile”
Nombre clave:	-
Autores:	CIVICUS
Organismo demandante:	Alianza Mundial para la Participación Ciudadana
Año:	2006
Fuente Consultada:	http://www.libertadesciudadanas.cl/documentos/docs/INDICE%20%20SOCIEDAD%20%20CIVIL%20CHILE%20%202006.pdf

Abstract: El Índice de Sociedad Civil se basa en una metodología participativa que involucra a las organizaciones de la sociedad civil donde el proyecto focaliza su atención en cuatro dimensiones relevantes: estructura, valores, entorno e impacto, sobre las cuales se articulan evaluaciones.

Nombre del documento: “Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana”

Nombre clave: Lauro Zavala

Autores: CNCA

Organismo demandante: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Año: 2013

Fuente Consultada: http://www.researchgate.net/publication/261566053_ANTIMANUAL_DEL_MUSEOLOGO_Hacia_una_museologia_de_la_vida_cotidiana

Abstract: Esta propuesta se centra en tres ejes reflexivos: la valoración del visitante como el patrimonio más valioso; las dimensiones de la experiencia museográfica (lo lúdico, lo ritual y lo educativo), y los modelos transdisciplinarios para su estudio (paradigmático, sintagmático, de reconstrucción narrativa y modelo general de los espacios).

Con este libro, los museólogos en formación conocerán a un experto que trabaja “fuera” del campo museístico, quien ha propuesto un enfoque teórico en sincronía con los investigadores que construyeron el “giro comunicativo” en los museos durante la década de 1990, mientras que los profesionales de museos que ya conocían el planteamiento de Zavala podrán evaluar en qué medida el visitante continúa en un segundo plano para la producción museográfica del contexto mexicano o se han creado otras posibilidades de comunicación museográfica centradas en el visitante

FUENTES SECUNDARIAS

Textos que abordan los temas de las fuentes primarias: artículos, ensayos, tesis, etc.

Nombre del documento: “Los museos comunitarios: proyectos sociales participativos como práctica de la animación sociocultural”

Nombre clave: ISSN 1980-0606

Autores: Ronald Martínez

Organismo demandante: Revista Iberoamericana, Animador Sociocultural

Año: 2011

Fuente Consultada: http://www.academia.edu/9877456/Los_museos_comunitarios_como_pr%C3%A1ctica_de_la_animaci%C3%B3n_sociocultural

Abstract: Más que solo un tipo de museo, los museos comunitarios son proyectos para el desarrollo comunitario, a través de los cuales la comunidad es protagonista en la conservación de su historia, tradiciones y valores culturales. Además, también promueven proyectos productivos ligados al turismo comunitario y las artesanías tradicionales. Por esta razón el desarrollo de estos museos debe llevarse a cabo desde la metodología participativa, en donde se facilite, acompañe y asesore a través de una animación para el desarrollo de capacidades de gestión museológica participativa y consenso. En ese sentido, la labor se concibe como una práctica de la Animación Sociocultural en el ámbito del desarrollo comunitario y la modalidad de la animación social, para lograr así que los proyectos surjan y se consoliden desde la acción comunitaria. Para ello se propone un referente teórico y postura metodológica.

Nombre del documento: “Aproximaciones y apuntes al movimiento de museos comunitarios en Venezuela”

Nombre clave: ISSN-e 2244-8535

Autores: Mónica Santander

Organismo demandante: Revista Museos.ve N° 2

Año: 2011

Fuente Consultada: <http://www.dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4008173>

Abstract: Este texto aborda el museo comunitario como modelo de gestión patrimonial, democrático y participativo, desde su experiencia en Venezuela.

Nombre del documento:	“Museos en la crisis: una visión desde la museología crítica”
Nombre clave:	ISSN 1698-1065
Autores:	Óscar Navarro & Christina Tsagaraki
Organismo demandante:	Revista museos.es nº 5-6
Año:	2009-2010
Fuente Consultada:	http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/mes/revista-n-5-6-2009-2010/dossiermonograf/Navarro_Tsagaraki.pdf

Abstract: Este artículo presenta una visión general, desde la museología crítica, sobre algunos de los factores que contribuyen a la crisis de los museos en América Latina. Entre los aspectos mencionados están: factores históricos, estructurales, profesionales y sociales. Dentro de estos prima el papel de la capacitación en museología.

Nombre del documento:	“El diseñador invisible. El diseño gráfico en la sala de exposiciones”
Nombre clave:	ISSN 1695-7229
Autores:	Lorenzo Gómez
Organismo demandante:	mus-A Revista de los museos de Andalucía N° 12
Año:	2010
Fuente Consultada:	http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/PORTAL_musa_n12_redc.pdf

Abstract: Este texto no tiene por objetivo hablar de la imagen gráfica de los museos en general, en cuanto a su identidad o herramientas de difusión. Tampoco atender a la señalización del museo, pues ésta se articula a partir de la imagen gráfica general de éste y se ve más condicionada por la distribución arquitectónica del edificio que por el contenido de las salas de exposición.

En el caso que nos ocupa, la pretensión es atender y reflexionar sobre los elementos de discurso gráfico que conviven directamente con el contenido expositivo y sobre los procesos de diseño, y no sólo de diseño gráfico, que llevan asociados.

Nombre del documento:	“Museos, globalización y otros cambios climáticos: ensayo sobre sus derivas”
Nombre clave:	ISSN 1698-1065
Autores:	Luis Grau
Organismo demandante:	Revista museos.es nº 5-6
Año:	2009-2010
Fuente Consultada:	http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/mes/revista-n-5-6-2009-2010/dossiermonograf/Luis_Grau.pdf

Abstract: Los museos han cambiado en las últimas décadas como quizás no lo hayan hecho en los siglos precedentes. Repasamos algunas de estas transformaciones, relacionándolas con los cambios derivados de los fenómenos económicos y culturales de la globalización y de la crisis de la ideología que dio sustento a su institucionalización.

Nombre del documento:	“Un Museo sostenible : museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio”
Nombre clave:	ISBN 9968-9656-0-X
Autores:	Georgina DeCarli
Organismo demandante:	UNESCO
Año:	2004
Fuente Consultada:	http://www.lacult.org/docc/2004_Un_Museo_Sostenible_ILAM.pdf

Abstract: Este manual está formulado de modo que sirva de referente didáctico para gestores culturales, directores de museos y actores sociales locales que enfrentan cotidianamente los retos de la sostenibilidad y la participación en la relación que se establecen entre instituciones museísticas y comunidades.

Para ello, la autora hace valiosos aportes en diversos órdenes: clarificación conceptual, debate ético, caracterización de buenas prácticas, recomendaciones y estrategias específicas alrededor de propuestas como los proyectos productivos o la definición de la comunidad como público privilegiado del museo local, entre otras importantes perspectivas. Los beneficiarios del libro resultan de este modo, generadores de las preocupaciones y, a la vez, de las posibilidades y conclusiones recogidas.

Nombre del documento:	“Didáctica del patrimonio. Epistemología, metodología y estudios de casos”
Nombre clave:	ISBN 9788497044301
Autores:	Roser Calaf Masachs
Organismo demandante:	-
Año:	2009
Fuente Consultada:	Catálogo CEDOC Centro Cultural Palacio la Moneda

Abstract: EL libro recoge investigaciones realizadas por la autora sobre didáctica patrimonial. La primera parte, «Epistemología», se nutre de una breve genealogía filosófica, comunicativa y psicopedagógica, conocimientos que son el «cemento» común a todos los patrimonios, tienen que ver con la comunicación, con el aprender en los espacios de patrimonio, y se integran en las maneras de enseñar. En la segunda parte se tratan la metodología y la evaluación, se presenta un esquema de investigación que trata de explicitar la idea de diálogo entre museo y escuela y se muestra una metodología de investigación en didáctica del patrimonio desde la perspectiva de las ciencias de la educación. La tercera parte está dedicada a un estudio de casos, con informaciones sobre programas en museos. En la cuarta parte del libro se presentan las conclusiones, y se muestra cómo en el museo es posible la complicidad entre el discurso expositivo y la educación, que crea nuevas dimensiones para la difusión y la comprensión del conocimiento

Nombre del documento:	“Crítica de la memoria (1990-2010)”
Nombre clave:	ISBN 978-956-314-106-1
Autores:	Nelly Richard
Organismo demandante:	-
Año:	2010
Fuente Consultada:	Catálogo CEDOC Centro Cultural Palacio la Moneda

Abstract: El libro reúne una serie de ensayos cuyo hilo conductor es el desafío de abordar críticamente las prácticas y narrativas que, en torno al recuerdo de la dictadura, han operado en Chile durante los últimos veinte años. A través de una colección en la que participan tanto inéditos como selecciones de sus volúmenes previos, N. Richard se propone trazar un recorrido histórico y espacial a la vez, en la medida en que el concepto de una “crítica de la memoria” supone la posibilidad de anudar prácticas y escenarios de actuación normalmente parcelados en disciplinas académicas diversas.

El discurso político, el arte, las manifestaciones callejeras, coyunturas noticiosas, las prácticas editoriales y conmemorativas confluyen para dar cuerpo a una reflexión sobre la gestión y dinámica de la memoria en el seno de la sociedad actual.

Nombre del documento:	“Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973”
Nombre clave:	ISBN 9789568415112
Autores:	Nelly Richard
Organismo demandante:	-
Año:	1986
Fuente Consultada:	Catálogo CEDOC Centro Cultural Palacio la Moneda

Abstract: La secuencia de obras sobre la cual reflexiona este libro, pertenece al campo no oficial de la producción artística chilena que, gestada bajo el régimen militar, se agrupó bajo la denominación de Escena de Avanzada. Quienes integraron dicha escena reformularon, desde fines de los años setenta, mecánicas de producción creativa que cruzaron las fronteras entre los géneros (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video y el cine, el texto crítico) y que ampliaron los soportes técnicos del arte a las dinámicas procesuales del cuerpo vivo y de la ciudad: el cuerpo, en el arte de la performance, actuó como un eje transemiótico de energías pulsionales que, en tiempos de censura, liberaba márgenes de subjetivación rebelde, mientras que las intervenciones urbanas buscaron ellas alterar fugazmente la sintaxis del orden ciudadano con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniformaba las vidas cotidianas.

Nombre del documento:	“Convención global y convicción local”
Nombre clave:	ISSN 0717-3539
Autores:	José de Nordenflycht
Organismo demandante:	Revista Conserva. Centro Nacional de Conservación y Restauración
Año:	2012
Fuente Consultada:	http://www.cncr.cl/611/articles-50335_archivo_5.pdf

Abstract: La conmemoración de los 40 años de la Convención del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de Unesco durante el año 2012 obliga a los actores involucrados en ella a realizar una necesaria reflexión sobre la vigencia y legitimidad de este instrumento de promoción de los valores universales excepcionales, que rápidamente en los próximos años llegará a la simbólica cantidad de 1.000 bienes inscritos en la Lista de Patrimonio Mundial.

En ese contexto, y desde nuestra participación en el debate internacional contemporáneo sobre el patrimonio que se instala desde Icomos, planteamos una reflexión sobre los aspectos críticos que devela este momento global en nuestra realidad local, intentando responder preguntas tan básicas y elusivas como ¿cuál es el lugar del patrimonio? y ¿cuáles son los límites del patrimonio?

Fuente N°25

Nombre del documento:	“El rescate de la memoria y el patrimonio local. La comunidad de Paillaco se compromete con su historia”
Nombre clave:	ISSN: 0719-0182
Autores:	Eugenia Fernández
Organismo demandante:	Revista América Patrimonio, N°7
Año:	2015
Fuente Consultada:	http://www.revistaamericapatrimonio.org/arti_7_8.pdf

Abstract: El presente artículo es la sistematización de una experiencia metodológica basadas en lineamientos de la Nueva Museología, fue realizada en la comuna de Paillaco (Región de los Ríos, Chile) entre los años 2012 y 2014 y da cuenta del desarrollo de la experiencia inicial de creación de un museo comunitario, que es una experiencia de rescate de memoria, del patrimonio local y además de participación ciudadana sin precedentes en la región.

Fuente N°27

Nombre del documento:	“Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos entre la teoría y la praxis”
Nombre clave:	ISBN 978-84-9860-129-9
Autores:	Iñaki Arrieta
Organismo demandante:	-
Año:	2008
Fuente Consultada:	http://www.web-argitalpena.adm.ehu.es

Abstract: Han pasado varias décadas desde que la Nueva Museología revolucionase los campos de los museos y del patrimonio cultural. Transcurridos varios decenios aquellos principios revolucionarios están siendo objeto de crítica acerca de su pertinencia y adecuación a los tiempos actuales. De todos aquellos nuevos principios, esta publicación aborda especialmente uno: el de la participación ciudadana en los proyectos museísticos y patrimoniales.

Hoy en día, en el plano teórico y discursivo hay unanimidad al respecto: las comunidades y los ciudadanos deben tomar parte en las iniciativas que ponen en valor su patrimonio cultural. En la praxis, por el contrario, la asunción y la concreción de ese principio están siendo problemáticas. Basados en casos concretos, los autores de esta publicación describen y analizan los límites, las potencialidades y las posibilidades de la participación ciudadana en los campos museísticos y patrimoniales.

227

Fuente N°26

Nombre del documento:	“Imágenes del ecomuseo”
Nombre clave:	ISSN 02 50-4979
Autores:	Varios Autores
Organismo demandante:	Revista Museum No 148 Vol XXXVII, n° 4
Año:	1985
Fuente Consultada:	http://www.unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127347So.pdf

Abstract: *Museum*, sucesora de *Mouseion*, es una revista publicada en París por la organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Publicación trimestral. Una tribuna internacional de información y reflexión sobre todo tipo de museos. En este ejemplar se abarca la temática del Ecomuseo, en edición especial dedicado a la memoria de Georges Henri Rivière.

Fuente N°28

Nombre del documento:	“Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos”
Nombre clave:	ISSN 14093928
Autores:	Georgina DeCarli
Organismo demandante:	Revista Universidad Nacional de Costa Rica N°33
Año:	2003
Fuente Consultada:	http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/abra/article/view/4207/4052

Abstract: Los contenidos de este artículo son parte de los resultados de una investigación realizada por la autora sobre la relación del museo con la comunidad. Específicamente trata sobre esta relación en América Latina, presentando en forma sintética el origen de la propuesta de la Nueva Museología y sus principales conceptos. También se exponen los diversos modelos desarrollados como variantes de esta propuesta museológica, entre ellos: el ecomuseo, el museo vecinal, el museo comunitario, el museo didácticocomunitario, el museo productivo y el economuseo. La publicación resulta una útil referencia para la enseñanza de la museología y la comprensión de su desarrollo en América Latina

Nombre del documento:	“Participación ciudadana en el nivel local: Desafíos para la construcción de una ciudadanía activa”
Nombre clave:	ISSN 0717-9987
Autores:	Ignacia Fernández
Organismo demandante:	Revista Expansiva: Serie en foco N°84
Año:	2006
Fuente Consultada:	http://www.expansiva.cl/media/en_foco/documentos/21082006094238.pdf

Abstract: Este trabajo postula que la participación a nivel local también puede contribuir a generar capacidades en los sujetos y en las organizaciones para que debatan y participen en la toma de decisiones, lo que redundaría en el fortalecimiento de la ciudadanía y la extensión del ejercicio de los derechos ciudadanos. No cualquier tipo de participación contribuye a la obtención de estos resultados.

Para comprender mejor esta afirmación, en el comienzo de este documento se abordan algunos asuntos conceptuales relativos al valor que se le asigna a la participación y sus niveles posibles y esperados. Luego se revisan algunos instrumentos y esfuerzos tendientes a fomentar la participación ciudadana a nivel local y el impacto que ellos tienen en el mejoramiento de la gestión local y el fortalecimiento de la ciudadanía. Finalmente, se concluye sobre el rol del Estado en el apoyo a los procesos participativos.

Nombre del documento:	“La apropiación social del patrimonio. Antecedentes y contexto histórico”
Nombre clave:	ISBN 9586981134
Autores:	Pedro Querejazu
Organismo demandante:	Revista Somos Patrimonio N°3
Año:	2002
Fuente Consultada:	http://www.conaculta.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf20/articulo2.pdf

Abstract: Texto que abarca los términos de patrimonio y cultura desde la concepción del autor como coordinador del área de cultura del Convenio Andrés Bello (CAB).

Nombre del documento:	“La copia feliz del Edén: un centenario, su museo y el cóndor”
Nombre clave:	ISSN 1657-9763
Autores:	José de Nordenflycht
Organismo demandante:	Revista Apuntes. Vol 19 N°2
Año:	2006
Fuente Consultada:	http://www.revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/9030/7335

Abstract: El texto propone una reflexión sobre el estatuto de la producción arquitectónica en un momento decisivo para la constitución de la cultura arquitectónica latinoamericana, el que tiene en la conmemoración del Centenario de la Independencia un punto de fuga para la legitimación del imaginario simbólico del Estado nacional moderno.

Para el caso de Chile, esto lo podemos analizar a través de dos casos concretos en donde el canon académico edilicio y monumental es construido desde la lógica postcolonial, poniendo en crisis el concepto de autenticidad, toda vez que ésta se construye desde la copia.

Nombre del documento:	“Museología, curaduría, gestión y museografía: Manual de producción y montaje para las Artes Visuales”
Nombre clave:	ISBN 978-958-753-044-5
Autores:	Jaime Cerón, Carlos Betancourt & José Roca
Organismo demandante:	Ministerio de Cultura, República de Colombia
Año:	2012
Fuente Consultada:	http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/manual_artes_visuales_min-cultura.pdf

Abstract: El Manual presenta una visión amplia desde los ejes en que se centra la museografía tanto conceptual como productivamente en espacios de arte.

Fuente N°33

Nombre del documento:	“Museografía Didáctica”
Nombre clave:	ISBN 9788434452367
Autores:	Joan Santacana
Organismo demandante:	-
Año:	2005 (Segunda edición 2007)
Fuente Consultada:	Catálogo CEDOC Centro Cultural Palacio la Moneda

Abstract: La incorporación de la didáctica aplicada al tratamiento del patrimonio es hoy una realidad que ya pocos se atreven a cuestionar. La revitalización de la museografía clásica mediante recursos didácticos variados se pone de manifiesto en multitud de nuevos equipamientos, especialmente en museos de nueva generación.

El mundo de los museos y del patrimonio cultural es objeto de interés y análisis por parte de distintos profesionales, tales como arquitectos, ingenieros, productores de cine, diseñadores, dibujantes, guionistas. Ciertamente, todos ellos se esfuerzan en introducir rigor, sensatez y claridad en los equipamientos destinados a la comprensión y difusión del patrimonio. Sin embargo, sólo desde una museografía que tenga presente la didáctica y las leyes básicas de la comunicación se puede proyectar la intervención en los museos y en los espacios de presentación del patrimonio.

Fuente N°34

Nombre del documento:	“Galería Metropolitana 2004 - 2010”
Nombre clave:	ISBN 978-956-345-514-4
Autores:	Ana María Saavedra & Luis Alarcón
Organismo demandante:	-
Año:	2011
Fuente Consultada:	Catálogo CEDOC Centro Cultural Palacio la Moneda

Abstract: El libro es una mezcla entre archivo vivo, memoria institucional, ejercicio de teoría del arte y producción de pensamiento, desde una praxis artística que es resultado de la combinación entre gestión cultural y trabajo curatorial y contiene textos inéditos de Sergio Rojas, Fernando Balcells, Santiago García Navarro, Cristian Muñoz, Galería Chilena, Paulina Varas, Ricardo Basbaum, Alberto Madrid y María Berríos.

Fuente N°35

Nombre del documento:	“La exposición, un medio de comunicación”
Nombre clave:	ISBN 9788446010395
Autores:	Ángela García Blanco
Organismo demandante:	-
Año:	2009
Fuente Consultada:	http://www.books.google.cl/books?id=GhxR-5D4xteEC&printsec=frontcover&hl=es&source=-gbs_ge_summary_r&cad=0#v=one-page&q&f=false

Abstract: El libro concibe la exposición como el medio de comunicación propio de los museos, a través del cual se pueden divulgar los conocimientos científicos y la valoración histórica, estética o cultural que se haya realizado previamente de los objetos que se exponen. La interpretación del significado de los objetos lleva consigo necesariamente su codificación científica y, consecuentemente, el acceso restringido a los significados.

Por ello, divulgar los conocimientos científicos requiere una labor de traducción o, mejor dicho de mediación. Esto explica no sólo que haya intención de comunicar por parte de los productores de la exposición, sino también que utilicen una serie de estrategias comunicativas tendientes a favorecer la comunicación: concreción de finalidades de la exposición y selección de su contenido, haciendo compatibles los intereses institucionales y los de los visitantes; definición del visitante-objetivo, determinación del tema y estructuración conceptual junto con la selección de objetos significativos en relación con dicho tema y su organización y ordenación en el espacio expositivo.

Fuente N°36

Nombre del documento:	“Usos del pasado, patrimonio, identidad y museos en discusión”
Nombre clave:	ISSN 2362-3063
Autores:	Alicia Tasky
Organismo demandante:	Revista Clío & Asociados N° 12
Año:	2008
Fuente Consultada:	http://www.sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/32710

Abstract: Memoria, reconstrucción del pasado desde el presente, discurso historiográfico, formas de relato, modos de representación y operaciones de selección son cuestiones que se entrecruzan en la tarea del historiador y aparecen –con sus propios debates y tensiones– en cada uno de los ámbitos destinados a preservar y exhibir testimonios materiales.

FUENTES TERCARIAS

Comprende el material proveniente de catálogos, publicaciones de congresos o conferencias así como otros medios como blogs o avisos de prensa.

Fuente N° 37

Nombre del documento:	“Post Patrimonio”
Nombre clave:	-
Autores:	José de Nordenflycht
Organismo demandante:	Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, Chile.
Año:	2012
Fuente Consultada:	Catálogo CEDOC Centro Cultural Palacio la Moneda

Abstract: Antología de columnas de opinión del autor —textos breves posteados en el blog—, las que dan cuenta de su interés por construir nociones comunitarias y actualizadas sobre el tema patrimonial

230

Fuente N° 38

Nombre del documento:	“Blog Justo Pastor Mellado”
Nombre clave:	-
Autores:	Justo Pastor Mellado
Organismo demandante:	-
Año:	2005 -
Fuente Consultada:	http://www.justopastormellado.cl/niued/

Abstract: Blog en donde Mellado escribe su parecer respecto a temas contingentes del mundo del arte, exposiciones, bienales, museos y todo lo relativo a la escena local.

Fuente N° 39

Nombre del documento:	“Ecomuseums 2012. 1st International Conference on Ecomuseums, Community Museums and Living Communities”
Nombre clave:	ISBN 978-989-98013-1-8
Autores:	Sérgio Lira, Rogério Amoêda & Cristina Pinheiro
Organismo demandante:	Greenlines Institute for Sustainable Development
Año:	2012
Fuente Consultada:	http://www.ecomuseums2012.greenlines-institute.org/Proceedings_Ecomuseums2012.pdf

Abstract: El movimiento ecomuseo tiene sus orígenes en la Francia de finales del 1960, cuando el rol del museo se empieza a vincular con la gente, sus expresiones de patrimonio y lugares, además de examinarse su rol en cuanto a afectar el cambio social. En las últimas décadas más ecomuseos se han establecido en todo el mundo y son guiados por una variedad de diferentes objetivos lo cual demuestra un interés internacional en los enfoques alternativos de la gestión del patrimonio.

Por esta razón, ecomuseos 2012 busca reunir a académicos, investigadores, arquitectos y profesionales del patrimonio para discutir las similitudes, diferencias y futuro de salvaguardar prácticas orientado a la comunidad en su alcance.

Fuente N° 40

Nombre del documento:	“El museo contemporáneo y la esfera pública”
Nombre clave:	-
Autores:	José Luis Brea
Organismo demandante:	Conferencia del ciclo Intertextos y Contaminaciones
Año:	1998
Fuente Consultada:	http://www.rsalas.webs.ull.es/rsalas/materiales/lr%20Brea%20Museo%20y%20esfera%20p%C3%ABlica.pdf

Abstract: Texto desarrollado en el contexto de la conferencia impartida dentro del ciclo “Intertextos y contaminaciones”, organizado por la Dirección General de Museos de la Generalitat Valenciana y coordinado por José Miguel Cortés y David Pérez. El conjunto de las conferencias ha aparecido en un volumen colectivo publicado con el mismo título en la colección Signo Abierto de la *Generalitat Valenciana*.

Nombre del documento:	“Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972”
Nombre clave:	ISBN VOL I 978-85-63078-26-1 VOL II 978-85-63078-25-4
Autores:	José do Nascimento , Alan Trampe & Paula dos Santos
Organismo demandante:	Programa Ibermuseos
Año:	2012
Fuente Consultada:	http://www.ibermuseum.org/

Abstract: En el Volumen I se presentan textos de José do Nascimento Junior (coordinador del proyecto y anterior presidente del Instituto Brasileiro de Museus -Ibram- y del Programa Ibermuseos); Paula Assunção (Presidente del Movimiento Internacional para la Nueva Museología -MINOM-); Alan Trampe (Subdirector Nacional de Museos de la DIBAM, Chile) y Christian Manhart (Director de la Sección de Museos y Creatividad de la Unesco).

Los textos de estos especialistas e impulsores del proyecto acompañan las palabras de Hugues de Varine, museólogo francés introductor del término ecomuseo y presente en la Mesa Redonda de Santiago de Chile de 1972 como presidente del Consejo Internacional de Museos (ICOM) en la época. El Volumen II, “Revista Museum 1973”, es una reproducción de la histórica publicación de Unesco, que se dedicó al evento de la Mesa un año después de su celebración, con el título “El rol de los museos en la América Latina de hoy”.

Nombre del documento:	“El empoderamiento de lo local”
Nombre clave:	-
Autores:	Gustavo Buntinx
Organismo demandante:	Foro Circuitos latinoamericanos, Feria ArteBA.
Año:	2005
Fuente Consultada:	http://www.icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/Registro-Completo/tabid/99/doc/1065640/language/es-MX/Default.aspx

Abstract: En esta conferencia, Buntinx trata el concepto actual sobre el “arte latinoamericano” como constructo imperialista, y sostiene que la única solución es que debe reinventarse por completo. Comienza declarando que los intercambios de arte entre el norte y el sur siempre han sido, y continúan siendo, motivados más por el interés propio de los Estados Unidos que por cualquier deseo legítimo de intercambio cultural. Las políticas del multiculturalismo de los Estados Unidos son las que actualmente motivan todo el interés en torno al arte de Latinoamérica.

Nombre del documento:	“Dislocación: Localización cultural e identidad en tiempos de globalización”
Nombre clave:	ISBN 9789563533811
Autores:	Ingrid Wildi Merino
Organismo demandante:	-
Año:	2013
Fuente Consultada:	Catálogo CEDOC Centro Cultural Palacio la Moneda

Abstract: Iniciativa independiente curada por la artista y profesora chilena residente en Suiza Ingrid Wildi Merino, en donde artistas ocuparon simultáneamente 9 lugares de Santiago de Chile, incluyendo museos, espacios alternativos y espacio público. Esta primera versión de la exposición incluyó también conferencias y un ciclo de cine en el cine Arte Alameda.

Dislocación, como proyecto expositivo y reflexivo, concepto planteado por la curadora, contó con una segunda versión expositiva en el Kunstmuseum de Berna en Suiza el año 2011. El catálogo de la exposición incluye textos de: Kathleen Bühler, Philip Ursprung, Ingrid Wildi Merino, Justo Pastor Mellado, Bertrand Bacqué, Paulina Varas Alarcón, Ricardo Loebell, Sergio Rojas, Adriana Valdés, Fernando Balcells, Rodolfo Andaur y Ramón Castillo

Nombre del documento:	“Lecturas a bordo. Expedientes de reflexión escrita”
Nombre clave:	-
Autores:	Varios autores
Organismo demandante:	Micromuseo
Año:	2008 -
Fuente Consultada:	http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/index.html

Abstract: Recopilación de publicaciones y ponencias de diversos autores como Ticío Escobar, Cuauhtémoc Medina y Justo Pastor Mellado entre otros que abordan desde sus perspectivas y experiencias temas relativos a lo que se designa como “Vacío museal / Museotopías”.

Nombre del documento:	“Estética cotidiana y juegos de la cultura”
Nombre clave:	ISBN 978-968--23-2653-0
Autores:	Katya Mandoki
Organismo demandante:	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México
Año:	2006
Fuente Consultada:	http://es.scribd.com/doc/289310848/PROSAICA-1

Abstract: La tesis central de este libro es que no sólo es posible sino indispensable abrir los estudios estéticos tradicionalmente restringidos al arte y lo bello hacia la riqueza y complejidad de la vida social contemporánea. Eso es precisamente la Prosaica: la estética en la vida cotidiana.

La autora actualiza las discusiones en torno a la estética, rescatando particularmente la filosofía de Dewey y Bajtín para proyectarlas hacia un enfoque interdisciplinario. A partir de Huizinga y la taxonomía de los juegos de Caillois (vértigo, competencia, azar y simulacro) la autora plantea a la lúdica como la gemela siamesa de la estética para recorrer el tejido social siguiendo estas dos hebras primordiales.

Nombre del documento:	“Tercer sector y voluntariado en Chile. Recapitulación”
Nombre clave:	-
Autores:	Marcela Jiménez
Organismo demandante:	MIDEPLAN
Año:	2003
Fuente Consultada:	http://www.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/btca/txtcompleto/tsectoryvoluntariado.pdf

Abstract: Ponencia para el seminario “ONG y Voluntariado como Agentes de Desarrollo Social” (Guatemala, 2003) patrocinado por el Ministerio del Trabajo y Asuntos Sociales de España.

Nombre del documento:	“El concepto de museo y su ampliación epistemológica. Escuelas museológicas modernas y contemporáneas. Una visión historiográfica”
Nombre clave:	ISSN 2171-3731
Autores:	Antoni Martín
Organismo demandante:	Revista Heritage and Museography, VOL V N°2
Año:	2013
Fuente Consultada:	http://www.academia.edu/5625822/El_concepto_de_museo_y_su_ampliacion_epistemologica._Escuelas_museologicas_modernas_y_contemporaneas._Una_vision_historiografica

Abstract: A partir de los antecedentes y de la evolución histórica del concepto de museo en Europa y situando esta evolución paralela a la de la teoría museológica, en este artículo se hace un repaso de las bases teóricas y epistemológicas de la museología moderna, de los diferentes autores y figuras más importantes de las tres grandes escuelas europeas: británica, francesa y germánica, así como de la influencia de estas en las denominadas escuelas anglosajona y latinoamericana; y un repaso de autores, todos ellos pertenecientes a diferentes ámbitos y disciplinas del conocimiento, que mediante sus escritos y obras sentaron un precedente en la conformación de la teoría museológica, influyendo tanto en sus contemporáneos como en sus sucesores.

Así se analizan los conceptos teóricos y epistemológicos que nos han aportado y las diferentes tipologías de presentación del patrimonio desarrolladas a lo largo del tiempo, con el objetivo de fijar los conceptos básicos relacionados con esta temática..