

La tradición occidental y europea, con aspiraciones preferenciales a metodologizar en esquemas rigurosamente lógicos y científicos, la visión de la realidad, da cabida asimismo a una aspiración democrática y de igualdad comunitaria, también racional. Sobre esta base el Ecomuseo a la europea, se vierte sobre América, en múltiples ocasiones en comunidades con una visión de orientación mágico-religiosa. Todo esto con su reinterpretación consecuente en diferente proceso museal.

Los artículos que presentamos corresponden a estas dos realidades, de manera general.

GACETA DE MUSEOS

## El Museo comunitario; un principio para todos

Paso obligado para abordar la problemática de los museos comunitarios es la revisión de una nueva concepción museológica, adonde se remonta su origen. A principios de los setentas, un grupo de museólogos franceses plantearon la necesidad de renovar y ampliar, en diversas formas, los conceptos que habían venido sustentando al museo tradicional. Es así como nace el movimiento de la llamada “Nueva Museología” en la que se inscriben nuevas formas de concepción del patrimonio y su uso. Esta idea hizo evolucionar a la museología hasta la posición del ecomuseo, término acuñado en 1971 por Hugues de Varine Bohan, entonces secretario general del Consejo Internacional de Museos. Consciente de la necesidad de abrir el museo tradicional, de Varine afirmó que el museo debía considerarse “no un edificio, sino una región, no una colección sino un patrimonio regional y no un público sino una comunidad regional participativa. De ahí el triángulo de soporte de la nueva museología: territorio-patrimonio-comunidad”<sup>1</sup>

### **Territorio, patrimonio y comunidad**

En términos generales, los objetivos del ecomuseo comprenden acciones como: “Fomentar la identidad y la conciencia patrimonial de las comunidades que conforman el ecomuseo, mediante su acción conjunta en el rescate, conservación, mejor uso y difusión de su patrimonio natural y cultural.

Fomentar el conocimiento de ambos patrimonios, mediante el turismo cultural y social, tanto regional interno como nacional o ajeno a la región.

Confrontar al visitante con los objetivos culturales y con su realidad natural, en el ámbito y contexto originales, prefiriéndolos a la concentración patrimonial limitante del museo tradicional.

1.- LACOTURE, Felipe. “La nueva museología” en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de UNAM, año 1, núm. 3, abril 1985, p. 5.

Coadyuvar al mejor aprovechamiento del territorio, de los recursos culturales y de los recreativos.”<sup>2</sup>

No es el objetivo del presente trabajo hacer un recuento de los ecomuseos y su historia, sin embargo, me parece importante señalar algunos proyectos que han intentado llevar a cabo esta propuesta museológica.

El primer ejemplo de dicha propuesta tiene lugar en Borgoña, Francia en 1973, se trata del Ecomuseo de la comunidad urbana de Le Creusot-Montceau-les-Mines creada en 1969 y que reunía dieciséis comunas. El proyecto intentaba dar, a la población de este territorio “un instrumento de comprensión y de dominio del cambio económico social y cultural”... para ello, argumentaban sus promotores, “disponemos principalmente de un patrimonio en el sentido más amplio de la palabra (edificios -antiguos o recientes-, urbanismo, objetos, tradiciones, conocimientos prácticos). Este patrimonio que pertenece a todos y a cada uno, se evoca, se utiliza, se pone en escena y en acción gracias a una interacción permanente entre la memoria popular y el conocimiento científico”.<sup>3</sup>

Distintas exposiciones tuvieron lugar en el Château de la Verrerie, centro del ecomuseo. Dos de éstas, permanentes pero en evolución: “El espacio de la comunidad a través de los tiempos”, y otra sobre el propio castillo y sus distintos moradores.

Quiero enfatizar, para concluir con el ejemplo citado, la presencia, en este proyecto, de una concepción claramente distinta de lo que conforma el patrimonio, de su uso, y de la gestión del museo, de aquella que propone el museo tradicional. Es importante destacar que la participación de la comunidad, entendida de esta manera, no hace referencia a la democratización de la cultura, sino al reconocimiento pleno de la potencialidad de las comunidades en la autogestión cultural.

---

Este patrimonio se pone en escena y en acción gracias a una interacción permanente entre la memoria popular y el conocimiento científico

---

El proyecto que a continuación reseño, nos permite hacer una diferenciación más exacta entre democratización de la cultura y participación activa para la autogestión cultural. Se trata del taller “Identidad étnica, museos comunitarios y programas de desarrollo”, llevado a cabo en Nueva York en julio de 1992 por el Museo Nacional del Indio Americano, “dedicado a la protección, apoyo, desarrollo y perpetuación de las culturas y comunidades nativas mediante exposiciones, publicaciones, programas públicos e investigación”.<sup>4</sup>

2.- Ibid. p.6

3.- EVRARD, Marcel. “El ecomuseo de Le Creusot- Montceau-les-Mines: balance de diez años de actividad” en Museum. Revista publicada por la UNESCO. Vol.XXXII, núm. 4, 1980, p.231

4.- BARRERA BASSOLS, Marco y VERA HERRERA Ramón. “Todo Rincón es un centro. Hacia una expansión de la idea de museo” en Cuicuilco Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Nueva Época, vol.3, núm. 7 mayo/agosto 1996, p.112.

Desde su fundación, el museo se propuso establecer una relación de trabajo en colaboración con líderes indígenas de las Américas, con el interés de acceder al conocimiento y la experiencia de sus distintas culturas. En este esfuerzo, se inscribió el citado taller. En él, participaron líderes indígenas de México, Guatemala, Panamá, Colombia, Perú, Bolivia, Chile y Brasil. El objetivo del taller fue la confrontación de los diversos puntos de vista a propósito de los tres grandes temas que se propusieron. En efecto, se llevó a cabo una confrontación sin precedente; sin embargo, el tipo de vínculo que el museo propuso, fue consultivo, y en este sentido democrático, mas no participativo; los representantes indígenas fueron invitados a exponer sus opiniones, (a participar pasivamente) sobre la forma en la que sus culturas son entendidas y musealizadas por el MNIA, tema que constituyó el principal interés del museo.

Se abordaron aspectos referentes a la identidad étnica y al museo comunitario pero no se habló de programas de desarrollo. Es interesante analizar la propuesta que lanza el museo con una idea de coparticipación y la contrapropuesta que recibe por parte de los dirigentes indígenas que en nada comparten la visión de éste en cuanto a la forma en la que se pretende representar sus culturas, como algo "vivo", a través de objetos muertos que, para ellos, sólo tienen un significado cuando se encuentran en el contexto de sus propias culturas.

Tampoco estuvieron de acuerdo en el tipo de participación que se les propuso; con una clara postura a favor de la autogestión como única manera de reivindicar a los pueblos indígenas, un shuar de Ecuador, Marcelino Chumpi propuso: "Si el museo quiere realmente colaborar y propiciar una relación distinta con los indios o nacionalidades de América Latina, debe invertir en recursos humanos y técnicos para el -autodesarrollo cultural-." Posteriormente agregó, "Si creáramos un consejo no sólo consultivo, sino consultivo y decisorio, ¿aceptarían esa propuesta?"<sup>5</sup>. La pregunta resulta paradójica cuando la misión del museo habla de apoyar el desarrollo y perpetuación de las culturas y comunidades nativas. En ella se refleja la percepción del abismo, que para Marcelino Chumpi y tantos otros indígenas existe, entre la idea que ellos tienen sobre el desarrollo y la participación y aquella que las instituciones culturales promueven.

Del análisis de este taller, Barrera Bassols y Vera Herrera<sup>6</sup> desprendieron una serie de conclusiones, algunas de las cuales me parece importante señalar para ahondar en la comprensión de los conceptos que al principio de este ejemplo me propuse diferenciar. Estos autores, enfatizan el carácter ineludible que deberá tener

5.- Ibid. p.123-124

6.- Ibid.

la participación activa en “cualquier corporación cultural que pretendan las instituciones nacionales, internacionales o transnacionales... La reivindicación de los pueblos indios no es ser consultados: es coincidir, converger, coparticipar extensamente y a largo plazo en decisiones, planeación, contenidos, programas y presupuestos”<sup>7</sup>. Prácticamente no existe un trabajo respetuoso de asesoría y retroalimentación que permita que la gente “encuentre sus verdaderos intereses y reconozca la calidad y fuerza del conocimiento propio.” Es sólo en este sentido que podría hablarse de una democracia real.

En general el término comunitario se ha utilizado para designar un tipo de museo<sup>8</sup> entendido y ubicado fuera de las ciudades, que preserva el patrimonio de las comunidades que viven fuera de ellas. Lo que a veces pasamos por alto es que México, así como otras grandes ciudades, está formado por muchas comunidades, de características distintas y muy particulares que se pierden en el anonimato de la masa urbana donde apenas se advierte su riqueza y diversidad cultural.

Muchos de los objetos significativos para las comunidades urbanas son contemplados como una especie de patrimonio apócrifo, en el mejor de los casos, porque no documentan hechos históricos —dignos de permanecer— o porque no apoyan discursos acordes a los intereses hegemónicos de la cultura. Se trata, sin embargo, de objetos que dan cuenta de la microhistoria. Son los pequeños relatos que se eslabonan para formar la cadena de la pluralidad que nos conforma. Mediante éstos, es posible tejer discursos que explican nuestro ser como individuos pertenecientes, primero a una comunidad y después a una Nación desde una perspectiva distinta, sustentada esencialmente en lo único que, todos los que la conformamos, tenemos en común: la diferencia. Me refiero a la diferencia como el reconocimiento y la valoración profunda de la otredad y su riqueza en el continuo intercambio que supone la dinámica cultural. No han sido muchos los intentos, por parte de los museos, de rescatar la cultura urbana.

Como último ejemplo, expongo un proyecto que aborda esta problemática en su lado opuesto. En éste, destacan la revaloración de la cultura urbana y del patrimonio de las comunidades que la conforman, así como la participación activa

---

La reivindicación de los pueblos indios no es ser consultados: es coincidir, converger, coparticipar extensamente y a largo plazo en decisiones, planeación, contenidos, programas y presupuestos

---

7.- Ibid. p. 106, 133

8.- Muchos son en realidad casas de cultura. La mayoría de las veces, porque no cuentan con presupuesto para espacios específicos y comparten su sede en donde se lleven a cabo todo tipo de actividades culturales.

de sus integrantes en la gestión del proyecto. Me refiero a la exposición “Un Centro Extraviado y algunos Barrios Encontrados”, que recientemente tuvo lugar en el Museo de la Ciudad de México. En ella, uno de sus discursos: “Tepito: el objeto invendible” propuso, mediante la exposición de una serie de objetos, presentar un aspecto afectivo de este barrio. Para ello, se pidió a los vecinos que “prestaran un objeto del cual jamás se desharían, sin importar su valor estético, histórico o monetario.” A la cita acudieron todo tipo de objetos de gran contenido simbólico que, posiblemente, fueron significativos no solo para la gente de Tepito sino también para el público visitante que vive en barrios similares a este.

---

**El discurso museográfico deberá servir como herramienta de reflexión para el visitante, sobre su potencial creativo y sus posibilidades...**

---

La inusitada presencia de estos objetos hizo patente el reconocimiento del valor de manifestaciones culturales como ésta, que generalmente son excluidas de los museos y de una concepción distinta del patrimonio de las comunidades urbanas. El vínculo que el Museo de la Ciudad de México estableció con los habitantes de Tepito fue participativo, no consultivo. La significación de los objetos que los representan la determinaron ellos mismos, y no el

museo. Se promovió una participación amplia de esta comunidad urbana, sin la cual, la exposición no se habría podido llevar a cabo. Dicha participación refuerza además, la idea del público como finalidad del museo, y como elemento que da sentido a su existencia. Aunque se trata de la participación específica de los habitantes de ciertos barrios, es esencialmente el público quien participa, porque ellos también lo conforman. Además de la exposición de objetos se mostró la evolución histórica de Tepito mediante ciclos de conferencias, películas y visitas guiadas. Con ello se pretendió destacar su valor patrimonial dentro de la cultura urbana, y promover vínculos, más claros y congruentes entre este barrio y sus habitantes. Mediante el discurso museográfico se propuso que; “hay cosas en Tepito que no se venden”. Su contenido refuerza lazos de identidad, cuya fuerza ha sido característica de este barrio. No es exagerado suponer que el fenómeno comercial de Tepito, debido a la corrupción en la que está inmerso, ha venido a deteriorar dichos lazos, antaño propios de su gente.

Una propuesta como la que hizo esta exposición ciertamente redundará en una revaloración de nuestra cultura urbana, pero sobre todo en una recuperación, tanto de la historia de este célebre barrio, como de la relación de ésta con sus habitantes y con la realidad actual. Para que nuestros museos cumplan con una función social y educativa, es necesario que el visitante encuentre significativos sus discursos a través de la posibilidad de reconocerse en ellos, si no tácitamente como en este caso,

mediante la confrontación con una realidad que haga referencia a la suya y se convierta en una experiencia vivencial y en ese sentido significativa. En este contexto, el discurso museográfico deberá servir como herramienta de reflexión para el visitante, sobre su potencial creativo y sus posibilidades, como individuo, de incidir en su medio y sus circunstancias. La participación activa del público, no implica que se sacrifique la especificidad de cada museo; aún no hemos llegado a la comprensión del hombre y su entorno como un todo. Tampoco minimiza el potencial comunicativo de sus colecciones, ni la labor de los especialistas. La propuesta es, integrar a nuestros tradicionales esquemas de funcionamiento, nuevos modelos y formas que promuevan el ejercicio comprometido de la función social y educativa del museo, mediante una labor conjunta, inclusiva y abierta al diálogo entre el museo y la comunidad a la que pertenece, más allá del compromiso con su público en general.

En la mesa redonda sobre el papel de los museos en el mundo contemporáneo, llevada a cabo en Santiago, Chile en 1972, se señaló que “la función básica de los museos es ubicar al público dentro de su mundo para que tome conciencia de su problemática como hombre-individuo y hombre-social”<sup>9</sup>, de tal manera que la recuperación del patrimonio deberá, ante todo, cumplir una función social.

En la declaración de Chile, no se formuló que esta propuesta fuera aplicable solamente a cierto tipo de museos. Lo que ahí se planteó, englobaba el ámbito museístico en su totalidad. Estas inquietudes se pusieron de manifiesto desde 1972 y es claro que su línea de pensamiento ha sido motivo de innumerables reflexiones y proyectos de los cuales sólo expongo, tres ejemplos.

Sin embargo valdría la pena preguntarse ¿en qué contextos y bajo qué políticas se ha puesto en marcha esta propuesta que ya desde hace 20 años viene haciendo ecos en la Museología?

Cada museo tiene la obligación de cumplir con una función social dentro de la comunidad en la que geográficamente se ubica, independientemente de su especificidad. Para ello es imprescindible una concepción amplia en lo que se refiere a patrimonio así como el conocimiento de los intereses y las necesidades no sólo de su público en general sino también de la comunidad a la que, le guste o no, pertenece.

GEORGINA DERSDEPANIAN  
CENTRO DE ARTE MEXICANO

9.- LACOUTURE, Felipe. “La nueva museología; conceptos básicos y declaraciones” en Revista de la Escuela de Artes Plásticas de UNAM, vol.II, núm. 8, mayo de 1989, p.22.