



ESCUELA SUPERIOR POLITÉCNICA DEL LITORAL

Facultad de Ingeniería en Ciencias de la Tierra

**“EXPONIENDO EL PASADO. MUSEOS DE ARQUEOLOGÍA DE LA ÚLTIMA
DÉCADA (2007-2017) EN ECUADOR”**

PROYECTO DE GRADO

Previa a la obtención del Título de:

MAGISTER EN ARQUEOLOGÍA DEL NEOTRÓPICO

Presentado por:

ROMINA MUÑOZ PROCEL

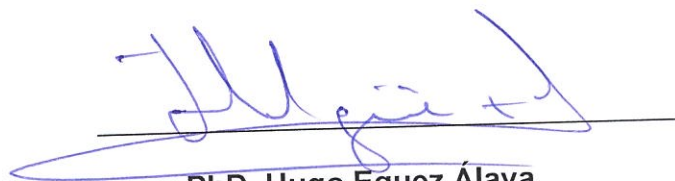
GUAYAQUIL-ECUADOR

2018

AGRADECIMIENTO

A las personas e instituciones que
abrieron sus puertas para que esta
investigación sea posible.

TRIBUNAL DE GRADUACIÓN

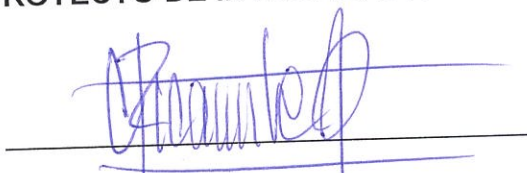


PhD. Hugo Eguez Álava

PRESIDENTE DEL TRIBUNAL

Dra. Silvia Álvarez Litben

DIRECTOR DE PROYECTO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO



PhD. Carla Ricaurte Quijano.

MIEMBRO EVALUADOR

Mgtr. Mariella García Caputi.

MIEMBRO EVALUADOR

DECLARACIÓN EXPRESA

“La responsabilidad del contenido de esta Tesis de Grado,
nos corresponde exclusivamente; y el patrimonio intelectual
de la misma, a la Escuela Superior Politécnica del Litoral”

(Reglamento de Exámenes y Títulos Profesionales de la ESPOL)

Romina Muñoz Procel

RESUMEN

Este trabajo es el resultado de una investigación sobre la práctica museal arqueológica del Ecuador en estos últimos 10 años. Presenta una revisión teórica sobre las narrativas dominantes de la práctica museal a nivel mundial, atendiendo de forma más específica al ámbito latinoamericano. Esboza también un recorrido histórico sobre los orígenes y la transformación de los museos arqueológicos en el Ecuador. Y, plantea un acercamiento a la realidad museal actual a través de *tres casos de estudio*: tres museos arqueológicos abiertos y/o reinaugurados en esta última década. Para analizar el funcionamiento de estas instituciones específicas y el desarrollo de la práctica museal general en el marco político vigente, se hizo una revisión de los fundamentos jurídicos nacionales e internacionales que establecen políticas y protocolos para su funcionamiento. Además, se entrevistó a funcionarios y ex funcionarios del Ministerio de Cultura y Patrimonio, institución rectora de las políticas culturales del país, y otros especialistas del medio. Por último, propone, una serie de consideraciones para pensar en el sentido y los desafíos de la práctica museal de hoy.

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTO	II
TRIBUNAL DE GRADUACIÓN.....	III
DECLARACIÓN EXPRESA.....	IV
RESUMEN	V
ÍNDICE GENERAL.....	VI
ABREVIATURAS	X
ÍNDICE DE FIGURAS.....	XI
ÍNDICE DE TABLAS.....	XIII
CAPÍTULO 1.....	14
INTRODUCCIÓN	14
1.1. JUSTIFICACIÓN	17
1.1.1. ¿Por qué arqueológicos?	20
1.2. HIPÓTESIS	22
1.3. OBJETIVOS	22
1.3.1. Objetivo general	22
1.3.2. Objetivos específicos	23
1.4. METODOLOGÍA.....	24

CAPÍTULO 2.....	29
PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE LA PRÁCTICA MUSEAL	29
2.1 EL AMBITO LATINOAMERICANO	56
2.2 MUSEOLOGÍA CRÍTICA.....	66
CAPÍTULO 3.....	86
GENEALOGÍA DE LA PRÁCTICA MUSEAL ARQUEOLÓGICA DEL ECUADOR.....	86
3.1. Primer Periodo (1830-1930): de las luchas independentistas a la construcción de una identidad nacional.....	89
3.2. Segundo Periodo (1940 -1960): el pasado como símbolo de afirmación identitaria. Creación de la Casa de la Cultura del Ecuador	129
3.3. Tercer Período (1969-2007): profesionalización de la práctica arqueológica y consolidación de la práctica museal a través del Banco Central Del Ecuador.....	152
3.3.1 Primera etapa.....	156
3.3.2 Segunda etapa.....	191
3.3.3 Tercera etapa.....	212
3.4. Cuarto Período (2007-2017): práctica museal en una década de cambio de discurso teórico y político.....	233
3.4.1 Creación del Ministerio de Cultura y Patrimonio.....	239
3.4.2 Inventario de Bienes Patrimoniales	248

3.4.3	Traspaso de bienes y servicios culturales del Banco Central del Ecuador al Ministerio de Cultura y Patrimonio (2010)	265
3.4.4	Catastro Nacional de Museos	275
3.4.5	Sistema Ecuatoriano de Museos	280
3.4.6	Red de Museos	287
3.4.7	Nuevo Museo Nacional	291
CAPÍTULO 4.....		298
ESTUDIO DE CASOS		298
4.1	Museos arqueológicos abiertos y/o reinaugurados del 2007 al 2017 .	303
4.2	Museo Casa de Alabado	306
4.2.1	Estructura organizacional.....	308
4.2.2	Origen de la reserva.....	309
4.2.3	Tipo de museografía	310
4.2.4	Programas de mediación, investigación y vinculación.....	311
4.2.5	Análisis FODA.....	311
4.3	Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana	312
4.3.1	Estructura organizacional.....	315
4.3.2	Origen de la reserva.....	315
4.3.3	Tipo de museografía	316
4.3.4	Programas de mediación investigación y vinculación.....	317
4.3.5	Análisis FODA.....	317
4.4	Museo Jacinto Jijón y Caamaño	319

4.4.1	Estructura organizacional.....	321
4.4.2	Origen de la reserva.....	321
4.4.3	Tipo de museografía	321
4.4.4	Programas de mediación, investigación y vinculación.....	322
4.4.5	Análisis FODA.....	323
4.5	Conclusiones parciales	325
CAPÍTULO 5.....		346
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES		346

BIBLIOGRAFÍA

ANEXO

ABREVIATURAS

ICOM	Consejo Internacional de Museos
CCE	Casa de la Cultura Ecuatoriana
BCE	Banco Central del Ecuador
PNBV	Plan Nacional del Buen Vivir
SNC	Sistema Nacional de Cultura
INPC	Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Primera sede de la Galería Full Dollar.....	76
Figura 2 Sección del Museo Municipal (arriba), fachada de la Biblioteca y Museo Municipal (abajo).....	101
Figura 3 Historia General de la República del Ecuador.....	109
Figura 4 Portadas y páginas interiores de Antropología Prehispánica del Ecuador (1945), Jijón y Caamaño, Jacinto.....	113
Figura 5 Fotografía de José Domingo Laso (izquierda). Registro de la Instalación de Ecuador en la Exposición Histórico-Americana de Madrid, 1892 (centro). Fotografía de José Domingo Laso.	117
Figura 6 Metalurgia costeña (izquierda). Nariguera (derecha)	121
Figura 7 Artefactos arqueológicos	122
Figura 8 S/t. (dibujos arqueológicos), Joaquín Pinto. Óleo sobre papel, 1893	
Fuente: Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito.	123
Figura 9 Las Floristas, Camilo Egas, 1916. Óleo sobre lienzo, 150 x 239 cm (izquierda). Los Guandos, Eduardo Kingman, 1941. Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm (derecha).....	138
Figura 10 Tiahuanaco, Enrique Tábara, 1960. Óleo sobre cartón y textil, 162 x 130 cm. (izquierda) Diseños punaes, Carlos Zevallos Menéndez, 1931. Impresión sobre papel, 19 x 28 cm (centro) Composición 8, Estuardo Maldonado, 1960. Encausto, 139 x 106 cm. (derecha).	143

Figura 11 Emilio Estrada en el Museo Víctor Emilio Estrada. Imagen publicada en la revista TIME, 6 de enero de 1961	147
Figura 12 Sala de exhibición del Museo arqueológico del Banco Central de Quito (izquierda). Recorte de prensa (derecha).	174
Figura 13 Imágenes actuales del Museo Loma del Mogote, CCRA	205
Figura 14 Imágenes de archivo documental de la muestra	222
Figura 15 Orígenes, milenarias tradiciones de la costa ecuatoriana,	224
Figura 16 Salas de arqueología y arte colonial del Museo Nacional del BCE	231
Figura 17. Museo Etnográfico Nacional, Cuenca	261
Figura 18. Texto explicativo MACCO.....	328

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla I Paradigmas Museales	83
Tabla II Museos arqueológicos abiertos y/o reinaugurados del 2007 al 2017	303
Tabla III Ficha 001. Museo Casa del Alabado	306
Tabla IV Análisis FODA. Museo Casa del Alabado	311
Tabla V Ficha 003. Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana	312
Tabla VI Análisis FODA. MACCO	318
Tabla VII Ficha 002. Museo Jacinto Jijón y Caamaño	319
Tabla VIII Análisis FODA. Museo Jacinto Jijón y Caamaño.....	323
Tabla IX Relación con el pasado. Estudio de casos	330
Tabla X Discursos museológicos. Estudio de casos.....	332

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es el resultado de una investigación sobre la transformación de la práctica museal arqueológica en el Ecuador. Para lo cual se ha analizado los procesos políticos y sociales que posibilitaron el surgimiento de la institución museo en el país; y otros que han contribuido a su valoración. Primeramente, se ha bosquejado un mapa sobre los paradigmas teóricos que determinaron la función del museo en la historia y las narrativas dominantes de la práctica museal a nivel global, para contrastarlo con el contexto ecuatoriano. Además, se ha propuesto un acercamiento a la realidad museal local contemporánea, a través del estudio de una muestra representativa de museos arqueológicos abiertos y reinaugurados en esta última década; periodo en que se instituyó un nuevo marco constitucional, aparentemente proclive a optimizar el desempeño y función del museo como agente cultural encaminado a fomentar nuevos tipos de ciudadanía a través del desarrollo de una conciencia crítica.

Se considera oportuno, para poder introducirse de mejor forma al sentido de este estudio, iniciar con una definición sobre qué se entiende por práctica museal. Históricamente se ha usado los términos *museología* y *museografía* para definir la labor del museo. La primera, etimológicamente, se entiende como “el estudio del museo”, término usado a partir de los años cincuenta, para posicionar una disciplina científica que estudie la historia del museo, su funcionamiento y rol en la sociedad. Desde entonces hace referencia a las

actividades intelectuales, teóricas, investigativas que lo condicionan. El segundo término hizo su aparición a partir del siglo XVIII, de forma más temprana que el primero, (Desvallées, Mairesse, 2009). Y desde entonces, hace referencia a las técnicas aplicadas, es decir al marco escenográfico a través del cual se presentan las diferentes producciones culturales en el museo. Sin embargo, esta terminología muy utilizada aún por las redes universitarias, ha fomentado un pensamiento escindido entre teoría y práctica. Es por esto, que para los fines de este estudio se prefiere utilizar la palabra *museal* usada por algunos teóricos, para privilegiar una mirada integrada del museo (Stránsky, 1980; Escobar, 2008). Es muy probable que esta expresión provenga de *musealia*, neologismo del latín *objectum*, que se traduce como “echar en cara”. Palabra usada en la antigua Roma para definir a los mecanismos donde se descontextualizan la función social principal de ciertos artefactos y prácticas, llevándolas a convertirse exclusivamente en objeto de la mirada. Pasando a ponerse “en frente” o “frente a”, entrando en un nuevo orden simbólico que les confiere otra significación (Op.Cit.). Esta acepción más abarcadora, permite entender la práctica museal, no como algo exclusivamente ligado al museo, sino como una actividad más amplia, relacionada a los diversos sistemas mnemónicos y de representación que han generado los diferentes grupos sociales a través de la historia. Aquí, teoría y praxis, están indisolublemente ligadas, y ambas son parte de un discurso, de un modelo de representación históricamente determinado.

1.1. Justificación

El país ha estado marcado, en esta última década, por una reforma constitucional (2008) que trajo consigo varios planteamientos respecto al ámbito cultural. Principalmente está el fortalecimiento del país como Estado intercultural y plurinacional¹, que prometía otorgar una serie de derechos, históricamente negados, a los diferentes pueblos y nacionalidades. Desde aquí, se posicionó a *lo cultural* como elemento esencial para consolidar una nueva lógica de Estado, que buscaba organizar a los diferentes pueblos y nacionalidades desde sus particularidades. La “centralidad a la cultura” en este nuevo escenario, estuvo sustentada por el rol que está había cumplido históricamente en la persistencia del Ecuador como país, a pesar de la invisibilización étnica, las fragmentaciones regionales y culturales, lo cual fue justificado por una “ausencia de hegemonía estatal”. Se propuso políticas estatales que recuperen los aspectos positivos que han mantenido la cohesión del Ecuador y modifique otros, que han asistido a la exclusión y a mantener una idea de estado monocultural y hegemónico. Entre estas reformas se pueden destacar: la Declaración de desarrollo cultural del país como política de Estado

¹ La Constitución del 1998 ya concebía el Estado como pluricultural y multiétnico.

(2007); la declaratoria de emergencia patrimonial (2007), la creación del Ministerio de Cultura (2007) y el Sistema Nacional de Cultura (2008) y la recién aprobada Ley de Cultura (2016). Todas buscaron instaurar un régimen democrático, un nuevo esquema de convivencia, donde se respeten los derechos colectivos y se reconozca la diversidad cultural e identitaria para que funcione holísticamente en todas sus estructuras.

Muchas de estas propuestas están directamente relacionadas al ámbito museal y reclaman un cuestionamiento inmediato de los referentes tradicionales sobre los que se ha construido una idea de identidad ecuatoriana. Es preciso recordar que históricamente, el museo como institución, surgió desde un impulso moderno, que por el contrario a estos planteamientos, pretendió una unidad cultural a través de la producción de un sujeto universal. Es por esto, que se considera oportuna una revisión histórica de esta práctica en el país, para poder así, tener más insumos para valorar el desarrollo y la incidencia de estrategias que buscan alterar el orden de un campo de reconocimiento colectivo que históricamente ha reproducido un modelo de representación unitario.

Estas reformas jurídicas, y la renovada preocupación por el ámbito

cultural y artístico desde la política pública, no son únicas en el continente; se insertan dentro de lo que algunos autores califican como nuevo “constitucionalismo multicultural” (Walsh, 2009; Van Cott, 2000), que ha revalorizado el papel de la cultura en las agendas del Estado. En este nuevo marco se asume la cultura como una práctica social ampliada, una herramienta para la negociación de intereses y resolución de sus necesidades. Está atravesado también por el descalabro de la modernidad occidental, y a la sospecha sobre sus instituciones, modelos de producción y valoración. Estos desplazamientos han generado una serie de debates sobre el sentido del museo en la sociedad contemporánea, en una realidad donde la autonomía de los campos culturales que la modernidad fijó, se han ido desvaneciendo. Y donde la necesidad de pensar en un régimen de valoración diferente se hace más inminente gracias al impacto del pensamiento de lo subalterno, la poscolonialidad, el feminismo, la lucha indígena y otros procesos de agenciamiento identitario.

Por todo esto, se espera que este trabajo contribuya a comprender los procesos sociales y políticos que contribuyeron a la institucionalización de la práctica museal en el país. Y a concebir el *museo-institución*, no como algo aislado, sino como un régimen de valoración estrechamente vinculado a otros sistemas de

representación, para lo cual, desde la genealogía histórica, se ha procurado establecer diálogos con otras esferas de producción. Propone abonar también, al debate la práctica museal contemporánea, en un momento en que desde el discurso del poder se promueve la inserción, el reconocimiento de lo diverso, la multi-pluri-inter-culturalidad; y que, sin embargo, las reformas emprendidas no terminan de alejarse de un modelo etnocéntrico y logocéntrico de funcionamiento.

1.1.1. ¿Por qué arqueológicos?

El estudio de la realidad museal ecuatoriana es un tema de gran complejidad para ser tratado en una sola investigación. Sin embargo, se ha generado un trazado histórico que privilegie el devenir de los museos arqueológicos, porque fueron estos, quienes en su momento, participaron de forma más activa en la construcción de un régimen de verdad. Como se explicará más adelante, los museos nacionales y arqueológicos en el ámbito latinoamericano, contribuyeron a sostener una lógica evolucionista, sustentando una temporalidad acomodada a la emergencia de un nosotros nacional. Usaron el pasado como punto de partida para la construcción de una línea de progreso

sobre la que había que montarse, legitimando el capitalismo, el proyecto colonial y al Estado como estadio civilizatorio. Además, según el Catastro Nacional de Museos, realizado en el 2011 y el Directorio de Museos publicado en el 2013, de los 186 museos en funcionamiento, 52 son de tipo arqueológico. Esta cifra demuestra el gran interés que hay por establecer diálogos con este patrimonio. Se ha identificado que aproximadamente 13 museos, entre públicos y privados, han sido inaugurados en estos últimos 10 años, lo que manifiesta también, un claro interés por seguir trabajando con el patrimonio arqueológico. En un momento en que, a nivel global, estas esferas de producción de conocimiento están siendo revisitadas para propiciar otras lecturas de los procesos de construcción identitaria y su diversidad, especialmente respecto a los grupos étnicos, en la nueva coyuntura política latinoamericana.

1.2. Hipótesis

Esta investigación sugiere que la práctica museal arqueológica nacional tiene que enfrentar grandes desafíos. A pesar de los debates generados en los últimos años alrededor sobre los modelos de representación modernos y coloniales, los museos arqueológicos locales, no han evidenciado una postura crítica frente al rol legitimador que ha tenido en la historia. Sigue naturalizando una relación con el pasado, ciertas formas de memoria, validando la hegemonía cultural e ideología de ciertos grupos. Además, parece, que los principios de una “revolución” que prometía garantizar un nuevo marco de convivencia, más democrático, a través de la descentralización y distribución de recursos en el campo cultural y artístico; no ha incidido en el desarrollo de estas instituciones.

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo general

Esta investigación propone un acercamiento a la realidad museal actual ecuatoriana, a través del análisis de una muestra de museos arqueológicos fundados y reinaugurados en esta última década; que permita conocer qué tipo de representación del

pasado proponen, qué estrategias de visibilización utilizan y en qué criterios están sustentadas estas estrategias. Además, procura identificar si las reformas constitucionales del 2008 - tanto sus principios generales, como las acciones específicas -, incidieron o no en el desenvolvimiento de estas instituciones. Con esto, se espera tener una valoración del medio en el que se desenvuelve la práctica museal local para poder pensar en sus desafíos en relación a nuestro contexto político y social; y los debates museísticos contemporáneos.

1.3.2. Objetivos específicos

- Identificar los modos de funcionamiento de los diferentes tipos de museos dentro del marco jurídico existente.
 - Identificar desde qué paradigma museológico están operando cada uno de los museos escogidos y poder así medir el impacto de los debates internacionales en la práctica concreta ecuatoriana.
 - Identificar el rol que ocupa la arqueología como disciplina científica el discurso museológico y las orientaciones museográficas de los museos escogidos.
-

1.4. Metodología

Para esta investigación se inició con la revisión de bases de datos actualizadas sobre museos (Catastro Nacional de Museos, 2011 y Directorio de Museo, 2013). A partir de estos registros y la exploración personal, se identificó aproximadamente 13 museos arqueológicos inaugurados y reinaugurados en la etapa 2007-2017². La lista de museos identificados puedes ser consultada en la Tabla II del CAPÍTULO 4 de este estudio.

De este universo se escogió 3 casos de estudio, una unidad de observación, que nos permita tener una primera aproximación a la realidad museal del país³. Esta corresponde al 23.7% de la totalidad identificada y cada uno de los museos que la conforman representa un tipo de dependencia. De los museos privados⁴, no universitarios, se escogió, “El Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado” creado en 2010 en la ciudad de Quito. De los públicos, el “Museo

² Es importante destacar que esta lista es relativa, ya que a partir del 2013, no se cuenta con un registro oficial que permita tener datos más específicos, sin embargo la exploración personal también ha contribuido a asentar esta referencia. Según el Catastro Nacional de Museos (2011), desde el 2007 hasta la fecha del registro, se inauguraron 12 museos arqueológicos y 2 estaban el proceso de apertura. Además el levantamiento realizado para esta investigación no considera “centros de interpretación”, “parques arqueológicos”, ni “museos comunitarios”, sino instituciones que se inscriban bajo el calificativo exclusivo de *Museo*.

³ Compuesto por 8 museos públicos, 5 privados; y entre ellos 4 de tipo universitario.

⁴ El otro museo privado, no universitario, inaugurado en este periodo cerró por falta de presupuesto (Ver Tabla II).

Arqueológico y Centro Cultural de Orellana” inaugurado en el 2013, ubicado en el nororiente de la Amazonía ecuatoriana. Su estudio resulta relevante por su ubicación, ya que según el Catastro de los 186 museos catastrados solo 10 constan en esta zona y no necesariamente son de tipo arqueológico. Dos han inaugurado en esta década y uno es de carácter privado. Además se seleccionó el “Museo Jacinto Jijón y Caamaño”, adscrito a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador de Quito, porque resulta llamativo que de las 13 instituciones identificadas, 4 sean de tipo universitario (1 públicos y 3 privado), es decir el 30.7 %. Esta institución además ha sido reinaugurada, cuenta con una trayectoria histórica importante, relacionada a los primeros estudios investigativos formales de su fundador.

Para analizar estos museos se configuró un marco teórico o referencial, CAPÍTULO 2, titulado: *Perspectivas teóricas sobre la práctica museal*. Donde se examina los diferentes paradigmas museológicos que han marcado la práctica museal histórica y contemporánea a nivel global. A través de la revisión bibliográfica se generó un esquema en el cual se sintetizó las diferentes propuestas revisadas en tres paradigmas (Tabla I). En cada uno conviven diferentes posturas teóricas sin embargo cada uno representa una

relación específica con la institución, la cual se manifiesta a través de cinco indicadores (sentido del museo, relación con las producciones culturales, tipo de discursos expositivos, modalidades de trabajo, participación y ciudadanía). Se organizó esta tabla referencial para facilitar el análisis general de la práctica museal ecuatoriana y de los casos de estudio escogidos.

Luego de las revisiones teóricas generales, se consideró oportuno, entender cómo se configuró la práctica museal en el contexto ecuatoriano. Aquí se presentaron algunas dificultades porque no se cuenta con muchos estudios al respecto. Si bien hay valiosos trabajos que explican el contexto histórico que favorecen al surgimiento de algunos museos, no todos hacen referencia al funcionamiento de las instituciones o el tipo de visualidad y relación con el pasado que estas proponen. No se encontró una valoración respecto a los cambios de discursos museológicos en el país, ni tampoco un diálogo entre periodos. Por lo tanto en el CAPÍTULO 3, se propone una *Genealogía de la Práctica Museal Arqueológica del Ecuador*, la cual fue generada gracias a la exploración bibliográfica existente. Esta revisión histórica se dividió en cuatro periodos, los cuales fueron establecidos a través de la variable: identidad. En ellos se propuso explicar qué tipo de relación estableció la institución museo con el pasado para sustentar

un ideal de identidad nacional. Contempla una breve explicación sobre la configuración del espacio cultural en el marco del establecimiento de la Nación, la aparición de los primeros museos; la reinterpretación del discurso identitario dominante en pos de una defensa por la idea de un proyecto de nación mestiza; y la aparición de instituciones que incidieron en el desarrollo de los museos y la profesionalización práctica arqueológica. Por último, se analiza las reformas constitucionales del 2008, los planteamientos y acciones del estado al ámbito cultural, y de forma específica aquellas implicadas en el quehacer museal, para poder valorar el desenvolvimiento de esta institución en este periodo de cambio de discurso teórico y político.

El CAPÍTULO 4, *Estudios de Casos*, contempla el análisis de la unidad de observación escogida. Para la concepción de este capítulo y el anterior, fue fundamental establecer contacto con especialistas en el ámbito y funcionarios de los museos. Por lo que se elaboraron guiones para entrevistas (ANEXOS). Con los resultados de las entrevistas semiestructuradas y conversaciones informales en grupo e individuales con los diferentes actores del medio; se pudo alimentar la genealogía (CAPÍTULO 3) y tener una valoración amplia del medio para analizar los museos escogidos. Para este capítulo fue

fundamental la observación participante o directa de las instituciones escogidas, la cual fue cortejada con entrevistas a funcionarios específicos. Con esto se generó una base de datos informativa de cada museo estudiado (Tabla III, Tabla V y Tabla VII). Luego se prosiguió organizar la información recuperada, analizar e interpretar los datos.

En el CAPÍTULO 5, *Conclusión y Recomendaciones*, se formula una valoración general de resultados, considerando las visiones de los responsables de las instituciones y especialistas en el campo de la arqueología, la historia, la antropología social y el arte, no necesariamente vinculados a los museos en cuestión.

Es importante destacar que para toda la investigación se ha seguido un diseño metodológico cualitativo. Se ha aplicado técnicas de recogida de datos, así como recogida bibliográfica tanto para la configuración del marco teórico como para la genealogía histórica, con la que luego se realizó un análisis documental de antecedentes. Se transcribió los resultados de las entrevistas y luego se procedió a su análisis. Una vez realizada la síntesis de toda la información recogida se la ha procesado para el análisis final de resultados contrastándolos con la hipótesis planteada.

CAPÍTULO 2

PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE LA PRÁCTICA MUSEAL

En esta primera parte se esboza, de forma resumida, una revisión teórica sobre las diferentes perspectivas museológicas que han marcado la práctica museal a nivel mundial, y de forma más específica el ámbito latinoamericano. Luego del estudio bibliográfico, se presenta un esquema representativo de las diferentes posturas revisadas (Tabla I).

Para esto, se propone primero, una revisión de las últimas definiciones sobre museos propuestos por el Consejo Internacional de Museos (ICOM), organización creada en 1946 por representantes de diversos museos internacionales⁵. Según la primera definición del Consejo Internacional de Museos organismo no gubernamental creado en 1946, en su artículo II, sección 2 “la palabra museos incluye todas las colecciones abiertas al público, de material artístico, técnico, científico, histórico o arqueológico, incluyendo jardines zoológicos y botánicos” (ICOM, 1946). Este concepto, motivado por la urgencia de recuperar el patrimonio material perdido por la segunda guerra mundial, marcó el desarrollo del museo moderno y de la práctica museal tradicional a nivel mundial, concentrado sobre todo en el carácter expositivo de la institución. Esta concepción de museo planteada por la ICOM, ha sufrido varias modificaciones. Hoy, está vigente la definición

⁵ Desde 1986, este organismo regula el código de deontología, que establece valores y principios para la comunidad museística mundial; fijando normas mínimas de conducta y de práctica profesional para los museos y su personal

propuesta en el 2007, donde se entiende al Museo como 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” (ICOM, 2007)⁶. Esta definición reconoce el sentido social del museo, elementos ya contemplados desde 1972 en la Declaración de la Mesa Redonda de Santiago de Chile⁷, donde inician, de forma oficial, los primeros intentos de idear protocolos renovados que cambien la imagen del museo decimonónico. Este encuentro se convirtió en el referente de la llamada Nueva Museología o Museología Social, que posibilitó un nuevo enfoque teórico para defender al museo como una institución viva a servicio de la comunidad. De ahí se alentó la definición de la ICOM de 1974, que asume al museo como “institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad que adquiere, conserva, comunica y presenta con fines de estudio, educación y deleite testimonios materiales del hombre y su medio” (ICOM, 1974). La definición actual, vigente desde el 2007, remarca el compromiso social del museo,

⁶ Esta definición fue adoptada por la 22ª Asamblea general en Viena (Austria), el 24 de agosto de 2007.

⁷ Mesa Redonda de Santiago de Chile, convocada en 1972 por la Unesco y por el Consejo Internacional de Museos (ICOM).

concibiéndolo como una institución al “servicio de la sociedad”; así también su *permanencia*, no está adjudicada al resguardo de lo obtenido, como una vitrina estática, sino al trabajo que implica poner en valor lo que exhibe, por lo tanto su rol es un trabajo activo y continuo: “adquiere”, “conserva”, “estudia”, “expone” y “difunde” con fines de “estudio, educación y recreo”, no solo muestra colecciones como en la definición de 1946. Además, a diferencia de la de la definición de 1974, reconoce la presencia de un “patrimonio material e inmaterial de la humanidad”.

Para entender la aparición del museo moderno, es importante atender primero, de forma breve, al origen de la palabra museo. Según su etimología viene del latín *musĕum*, que a su vez viene del griego *Μουσείον* o *mouseion*, que se traduce como “casa de las musas”. Según la investigadora María Bolaños, el registro más antiguo de este espacio se lo sitúa en la antigua Alejandría promovida por la dinastía Ptolomaica, la cual gobernó Egipto luego de la muerte de Alejandro Magno (Bolaños, 2011). Un espacio que contaba con varias dependencias al servicio del conocimiento: lugares de escritura, salas de encuentro y sobre todo la famosa ‘Biblioteca Alejandría’, que convocó a un sinnúmero de estudiosos de diferentes regiones y pretendía congrega la posesión material del patrimonio escrito en el mundo hasta ese entonces conocido. Bolaños sostiene que ahí se sustentaba el patrocinio de

las musas para esta sociedad, al que luego el museo moderno va a aclamar también:

“La musas, como los museos lo saben todo (o fingen saberlo): mientras los mortales no alcanzan a oír sino un murmullo, estas hijas de Zeus, estas figuras de la omnisciencia poseen el saber absoluto. Solo ellas pueden soplar al oído de los hombre su dominio total sobre lugares, nombres, hechos, cosas; ellas son las que ponen orden al barullo de los conocimientos, las únicas que pueden enseñar el arte de la enumeración metódica y atravesar las fronteras del tiempo y del espacio, dándoles a conocer cosas antiguas en el tiempo y lejanas en el espacio, como los recorridos geográficos, los mitos antiguos o las genealogías de los dioses” (Ibíd. p.8).

Este culto al conocimiento absoluto y sobre todo el dominio categórico de lo que nos rodea, va a estar presente también en las tempranas prácticas coleccionistas europeas del siglo XV, que luego en el siglo XVI y XVII, motivaron el surgimiento de los llamados “gabinetes de curiosidades”, espacios privados donde se exhibían las curiosidades y extrañezas de la naturaleza y la actividad humana. Prácticas que alcanza su auge con las monarquías absolutista, atravesadas por el deseo de saber y poseer, pero también motivadas por la necesidad de contar la historia “anudar las cosas a

la vez con la mirada y con el discurso. Una nueva manera de hacer historia” (Foucault, 2010, p.147).

La sociedad moderna no solo fomentó la apropiación de lo exótico, lo sagrado, o de todo aquello que fuese considerado como objeto de prestigio, sino que además estableció una serie de directrices para el acceso al conocimiento culto y su disfrute, donde el objeto para existir debía dejarse disfrutar. El Museo ha sido una institución determinante en la formación y auto-definición de la Civilización Occidental, por ser la guardiana histórica de lo obtenido por la conquista, promover la experiencia del mundo reducida en objetos y por reproducir un modelo de conocimiento. Un saber dónde lo obtenido, conservado, clasificado, a través de catálogos, registros, archivos; más que marcar una nueva sensibilidad con respecto al tiempo, buscó establecer un orden, desde donde se justificaría el proyecto colonial:

“(…) más que una nueva sensibilidad con respecto a tiempo, a su pasado, al espesor de la historia, una manera de introducir en el lenguaje ya depositado y en las huellas que ha dejado un orden que es el mismo tipo que se estableció entre los seres vivientes” (Op.cit. p. 147).

En el siglo XVIII, como consecuencia de la Revolución Francesa, se generó las coordenadas para trazar el campo museal moderno y su

institucionalización, que poco a poco fue definiendo roles, elementos, tareas y conceptos según las necesidades específicas de las nacientes naciones. Por un lado estuvo presente el deseo de crear lugares de socialización que exalten al ciudadano libre como el constructor de un nuevo orden social y a la vez, apremiaba el ánimo de tener evidencias que testifiquen la disolución del espacio privado del antiguo régimen, a favor de la construcción de un espacio común. Así surgió el Musée du Louvre en París (1793), simbolizando el traspaso de las colecciones privadas de las clases dirigentes al resto de la sociedad, constituyéndose en el precedente de todos los grandes museos nacionales a posterior.

Así también, la conquista de la democracia, sustentada a través de un pensamiento universalista, racional, técnico-científico, promovió a lo largo del siglo XIX, la aparición de otros espacios de exposición y encuentro como: bulevares, ferias internacionales, cafés, entre otros. Estos, a la vez que fomentaron la exaltación de lo público, llevaron consigo la insignia del cambio, acentuando la ideología del progreso. El museo desde entonces se proyectó como lugar de colección y exhibición de una conquista, primero colonial y luego estatal, que poco a poco sometió el buen gusto al rigor del examen científico. Bajo este impulso surgieron los museos etnográficos como el Museo Etnográfico del Trocadero en París (1878), que luego en 1937 se convertiría en el Museo del Hombre, hoy conocido como el Musée du Quai

Branly - Jacques Chirac⁸; el Museo Nórdico de Estocolmo (1880); el Museo de la Plata⁹ de Buenos Aires (1884); el Museo Real del África Central de Tervuren, Bruselas (1898), entre otros.

Bajo esta misma concepción, se concibieron también, los grandes museos modernos de inicios del siglo XX, como el Museum of Modern Art (1929), Museo Solomon R. Guggenheim (1937) y otros. Estos, a su vez, se erigieron como emblemas del nuevo siglo, referentes de una nueva época cultural, esta vez regentada por las promesas del sueño americano. Así también, bajo la dirección de la Oficina Internacional de Museos, dependiente de la Sociedad de Naciones¹⁰, apareció en la década del veinte, la primera revista internacional especializada en temas de museos bajo el nombre de "Mouseion". Nombre, que como se mencionó anteriormente, exaltaba el espíritu que posibilitó la creación de espacios similares a finales del Imperio

⁸ Musée du quai Branly - Jacques Chirac inauguró en el 2006. Su colección es el resultado de la fusión de la colección de etnología del Museo del Hombre y de las colecciones del Museo nacional de Artes de África y de Oceanía.

⁹ El Museo de la Plata tiene como antecedente el Museo Arqueológico y Antropológico, fundado el 17 de octubre de 1872 en la ciudad de Buenos Aires, entonces capital de la provincia del mismo nombre. A partir de la federalización de la ciudad de Buenos Aires en 1880 y la fundación de la ciudad de La Plata como nueva capital de la provincia en 1882, el gobierno provincial dispuso el traslado de la colección en junio de 1884, y la construcción de un edificio que la albergara en la ciudad de la Plata.

¹⁰ La Sociedad de las Naciones (SDN) fue un organismo internacional creado el 28 de junio de 1919 por el Tratado de Versalles. Tuvo como objetivo establecer las bases para la paz y la reorganización de las relaciones internacionales una vez finalizada la Primera Guerra Mundial. Fue el antecedente de la Organización de las Naciones Unidas (ONU).

Macedónico, “el sueño de un saber enciclopédico, que lo comprendía todo, lo coleccionaba todo” (Bolaño, 2011 p.8).

El museo moderno, el nuestro, se presenta a sí mismo como un heredero incuestionable de ese conocimiento absoluto y enciclopédico, volcado sobre su tarea de recomponer el mapa de la Tierra, las curiosidades de la Naturaleza, las culturas de todos los pueblos, el inventario de mitos, la totalidad de las fabricas artísticas y científicas de todos los hombres, de todos los tiempos y lugares. Desde su fundación, en la era de la Ilustración, de la Enciclopedia, ha cimentado su autoridad en ese dominio del conocimiento y elaborado un relato del modo científico de enfrentarse al mundo” (ibíd.)

El impacto de la Segunda Guerra Mundial, consolidó al museo como lugar de conservación y exhibición, encaminado al resguardo del patrimonio material representativo, pero también a la recuperación y a la construcción de imaginarios nacionales, que tenían que ser robustecidos. En Noviembre de 1945 se creó la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), organismo especializado de las Naciones Unidas (ONU), asociación creada en octubre, mes anterior, para tratar asuntos relacionados al derecho y la paz internacional, en reemplazo de la Sociedad de Naciones (SDN). Bajo este impulso un año después se crea el International Council of Museums (ICOM), con el fin de tratar asuntos

relacionados al tráfico ilícito de bienes culturales y la protección del patrimonio cultural mundial en caso de desastres naturales o provocados por el hombre. Estos propósitos fueron formalizados en la Convención de La Haya de 1954, donde se estableció los principios básicos relativos a la protección de los bienes y patrimonios culturales internacional. Así también en 1950 la UNESCO creó “The Museums and Monuments Division”, agencia especializada para atender estos asuntos en el ámbito intergubernamental, desde donde se promovió la publicación de “Museum”, revista especializada, aún activa, que ha servido de referente internacional. Según Hugues de Varine, ex director del ICOM, a partir de entonces los grandes museos del mundo se rigieron por modelos museológicos europeos decimonónicos que fueron transformándose paulatinamente:

(...) potencias coloniales o dominantes, éstos transmitieron sus teorías y prácticas museológicas a los países dependientes en el plano político, económico y cultural, tratándolos como colonias aunque algunos no lo fuesen jurídicamente. Tras la Segunda Guerra Mundial, la UNESCO y el ICOM fueron los vectores - político y profesional respectivamente - de esos conceptos considerados normas intangibles. Las reuniones internacionales tenían por objeto lograr que los países más pobres en museos –y en toda clase de recursos– asimilasen y aplicasen esas pautas. Entre tanto, los grandes museos de arte, ciencias naturales y arqueología seguían su política de

adquisiciones por doquier, en detrimento de los patrimonios del resto del mundo (De Varine, 2005).

A comienzos de los años ochenta, bajo el mismo aliento que cobijó la nueva definición propuesta por la ICOM en 1974, la noción de museo, empezó a ser discutida y reclamada como un espacio de representación donde otros grupos puedan verse reflejados. Una nueva museología era exigida, respaldada por el impacto de la Teoría Crítica y lo que acarrearón las renovadas corrientes teóricas estructuralista en los años cincuenta, y posestructuralista de finales de los sesenta, en la transformación de los presupuestos teóricos y prácticos de las diferentes disciplinas sociales. En el caso de la primera, a pesar de estar dominada aún por una lógica positivista, abrió la posibilidad de entender y analizar de otro modo la cultura. Según Lucia Moragón trató de mostrar “que aquello que expresa la cultura en superficie, no es más que el reflejo de una serie de mecanismos fijos que se hallan en profundidad” (Moragón Martínez, p. 2-3, 2007). Ambas corrientes fueron claves para desmontar la idea de cultura como un estado superior de la mente, que históricamente había sido identificada un grado de civilización; consintiendo reflexionar la cultura como un conjunto de resoluciones

imaginarias de contradicciones reales (Claude Levi –Strauss: 1958)¹¹, un corpus de códigos o mitos (Barthes: 1957). A partir de entonces la materialidad empezó a ser asumida como el resultado de un proceso, prácticas invisibles, que había que empezar a valorar. Estas reflexiones, también afectaron al modo en que se asumía la labor del investigador, exigiendo, a posterior, un cambio en circulación y difusión de ese trabajo. Así también, los cuestionamientos a la sociedad de consumo, la mercancía y el imperio del espectáculo que atravesaban a los movimientos anticapitalistas estudiantiles que propiciaron el mayo francés de 1968, llevaron a un grupo de intelectuales especializados en museos, a actualizar su mirada de esta institución. Paul Rivet, George-Henri Rivière, Hughes de Varine, André Desvallés desde el ámbito francés, luego Peter Vergo desde Inglaterra y otros, trabajadores activos de museos, propusieron desde diferentes posicionamientos a la Nueva Museología, como alternativa de pensamiento museístico. Influenciados por la crítica a los mecanismos de dominación, a las instituciones autoritarias, la inequidad social y el egoísmo burgués, definieron su propuesta como "un estado de insatisfacción generalizada con la 'vieja' museología, tanto dentro como fuera del ámbito profesional" (Vergo, p.3, 1989). En la declaración de Quebec, celebrada el 12 de octubre de 1984,

¹¹ En 1949, Claude Levi–Strauss participó en los trabajos de la comisión internacional de científicos e intelectuales que redactaría la primera declaración de la UNESCO sobre el tema de la raza, que se hizo pública en 1950.

donde se acuerdan los principios básicos de la Nueva Museología y Ecomuseos, y se reafirma el papel social del museo y el carácter global de sus intervenciones, se defendió lo siguiente:

Preservando los hallazgos materiales de civilizaciones pasadas, protegiendo aquellos que son testimonio de las aspiraciones y de la tecnología actual, la nueva museología ecomuseología, museología comunitaria y otras formas de museología activa se interesan en primer lugar por el desarrollo de los pueblos, reflejando los principios motores de su evolución asociándoles, a su vez, a los proyectos de futuro. Este movimiento nuevo se pone, decididamente, al servicio de la imaginación creadora, del realismo constructivo, y de los principios humanitarios defendidos por la comunidad internacional. En cierta manera pasa a ser uno de los medios posibles de acercamiento entre pueblos, de su propio y a la vez mutuo conocimiento, de su desarrollo crítico y de su afán en la creación fraternal de un mundo respetuoso de su riqueza intrínseca (ICOM, 1984).

De Varine sostiene que estas nuevas ideas irrumpieron en la escena internacional a principios de los setentas y que el seminario organizado por la UNESCO-ICOM, celebrado en Santiago de Chile en 1972, fue un hito a este respecto. No solo dejó por sentado su rechazo a la noción de museo tradicional promoviendo una reforma en la definición de museo, sino que

además alentó la fundación del Comité Internacional para la Museología (ICOFOM) en 1977, que tal como afirma un brochure presentado en la XXII Conferencia General del ICOM, "siguiendo las líneas de pensamiento del ICOM, considera que su principal objetivo apunta a la transformación de la museología en una disciplina científica y académica destinada al desarrollo de los museos y de la profesión museal a través de la investigación, el estudio y la difusión de las principales corrientes museológicas" (ICOM, 2010, p.11). Así mismo en su sitio oficial declara que "tiene a su cargo la investigación, estudio y difusión de las bases teóricas de la museología como disciplina científica independiente y analiza las principales tendencias de la museología contemporánea". A continuación citaremos una de las resoluciones de "La Mesa Redonda: la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo", celebrada en Santiago de Chile, 31 de mayo de 1972, para entender de mejor manera las demandas y reflexiones que atravesaron este tipo de iniciativas:

La problemática que plantea el progreso de las sociedades en el mundo contemporáneo requiere una visión integral y un tratamiento integrado de sus múltiples aspectos (...) la decisión sobre las mejores soluciones y su ejecución no corresponde a un grupo de la sociedad sino exigen la participación amplia, consciente y comprometida de todos los sectores de la sociedad. El museo es una institución al servicio de la sociedad, de la cual es parte inalienable y tiene en su

esencia misma los elementos que le permiten participar en la formación de la conciencia de las comunidades a las cuales sirve y a través de esta conciencia puede contribuir a llevar a la acción a dichas comunidades, proyectando su actividad en el ámbito histórico que debe rematar en la problemática actual: es decir anudando el pasado con el presente y comprometiéndose con los cambios estructurales imperantes y provocando otros dentro de la realidad Nacional respectiva" (ICOM, 1972).

En 1984, Pierre Mayrand convocó a una serie de especialistas a rendirle homenaje a Georges Henri Riviére en el taller "l'Atelier International Ecomusées/Nouvelle Muséologie" en el Ecomusée de la Haute Beauce en Quebec, donde primero, se ratificó los acuerdos de la Mesa Redonda de Santiago de Chile de 1972, organizada por ICOM; y se debatió en profundidad, alrededor de la noción de ecomuseo, museos al aire libre, museos de barrio, museos comunitarios y museo territorial. En este taller se trazaron algunos ejes en común entre las diferentes propuestas y se conformó el comité internacional "Ecomuseos/Museos Comunitarios" en el seno del ICOM, como exponente de un movimiento institucionalizado. Según la Declaración de Québec:

Invita a la comunidad museística internacional a que reconozca este movimiento, y a aceptar todas las formas de museología activa. Instar

a los poderes públicos para que reconozcan y ayuden al desarrollo de las iniciativas locales, facilitando la aplicación de estos principios. Conforme a este espíritu, y con el fin de permitir la expansión y la eficacia de estas experiencias museológicas, crear en estrecha colaboración las siguientes estructuras permanentes: a) un comité internacional "Ecomuseos / Museos comunitarios " en el seno de ICOM (Consejo Internacional de los Museos); b) una federación internacional de nueva museología que podrá asociarse a ICOM y a ICOMOS (Consejo internacional de monumentos y de Parajes) y cuya sede provisional sería en Canadá". Además propuso "formar un grupo de trabajo 'provisional', cuyas primeras tareas serían: inicio de la construcción de las estructuras propuestas, la formulación de objetivos, la aplicación de un plan trienal de encuentros y colaboraciones internacionales (Op. Cit).

Luego, el 1985 se fundó el Movimiento Internacional para la Nueva Museología (MINOM), que según su sitio oficial, acoge "a los profesionales que trabajan en museos de la comunidad, ecomuseos, grupos especializados en la organización de actividades culturales, gestión y mediación cultural y las instituciones culturales implicadas en comunidades locales (...) incita a las instituciones museísticas y a los museólogos a enfrentarse a los desafíos actuales, a generar acciones patrimoniales en sus comunidades y a participar

en los debates de las colectividades en las que están implicados como mediadores". Estos y otros encuentros pusieron a consideración en el ámbito internacional, otros modelos museales como los comunitarios, ecomuseos y el análisis del funcionamiento de los museos latinoamericanos. A toda esta gama de propuestas se ha ubicado dentro de lo que se definió internacionalmente como "Nueva Museología". Según De Varine, esta amplia expresión abarcaba propuestas muy diversas que de alguna forma u otra interpelaban la definición de museo vigente hasta 1974. Según Miriam Arroyo, fundadora del Programa de Museos Comunitarios del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México, el museo comunitario supone un espacio que posibilita el reconocimiento cultural entre los pueblos y la creación de un mundo fraternal "este tipo de museo difunde las singulares expresiones y códigos de comunicación de la comunidad, con el fin de preservar y conservar el área social y territorial; fortalece el sentimiento de pertenencia a un grupo al integrar y acercar a sus miembros individuales" (Arroyo en Bellido, 2004. p. 101). Por otro lado el ecomuseo está motivado por las búsquedas de formas alternativas de relacionarnos con el entorno: la consideración de cosmovisiones diferentes, la reivindicación de grupos minoritarios y formas de vida rural, como parte de las estrategias de cuestionamiento a la lógica temporal y espacial moderna. Según la "Reunión Ecomuseos: El hombre y su entorno" celebrada en México en 1984, se entiende como ecomuseo "un acto pedagógico para el ecodesarrollo". Para

el museólogo mexicano Felipe Lacouture, esto tiene particular resonancia con las necesidades del continente latinoamericano, asumiendo este acto pedagógico como el desarrollo integral entre hombre-naturaleza y no únicamente como elemento de difusión de la identidad la europea (Lacouture en Di Carli, 2004).

En el caso francés, su concepción está ligada a las transformaciones de los años sesenta. Según F. Hubert “nace de un nuevo contexto social y cultural. Desde esta óptica, es concebido como oponiéndose al museo tradicional, templo de cultura, universal e intemporal” (Hubert, en Henri Rivière, 1993, p. 196). Su denominación surge en medio de un programa de equipamiento en Francia para museos al aire libre “Jornadas de estudio sobre los parques naturales regionales” en 1966, no se constriñe a características arquitectónicas abiertas, sino que prioriza la relación entre el hombre y su medio ambiente. Para George Henri Rivière, el montaje museal del ecomuseo debe tender a dos temas: “el tiempo y el espacio, entorno a un territorio dado, y las relaciones del hombre y la naturaleza” (Rivière por Hubert, en Henri Rivière, p. 199, 1993), desde entonces han sido muchos los encuentros y debates para definir lo que engloba el ecomuseo.

Tanto el museo comunitario, como el ecomuseo, museos escolares, al aire libre y otros, son parte de una serie de manifestaciones que se pronunciaron

sobre las limitaciones del museo tradicional, cuyos conflictos se han convertido también en alegato de prácticas artísticas y debates académicos de los últimos cuarenta años. A finales de los noventa, acogiendo estas discusiones surge la llamada Museología Crítica, como forma de reflexión crítica sobre las debilidades y limitaciones del proyecto moderno y de sus instituciones, que concibe al museo tradicional como parte de lo que Foucault entendió como instituciones disciplinarias, organismos que han contribuido a homogenizar las condiciones de vidas existentes. Douglas Crimp en su reconocido texto "Las ruinas del museo" de 1980¹², hace referencia al análisis de Michel Foucault de las instituciones modernas de confinamiento y señala que existe "otra institución de confinamiento esperando un análisis arqueológico –el museo— y otra disciplina –la historia del arte—" (Crimp, 1980). El texto inicia con una cita de Theodor W. Adorno, la cual sintetiza de forma ágil el espíritu del ensayo del autor publicado en 1953, que si bien no se concibe al museo como una institución de confinamiento, la equipara a un monumento funerario:

El término alemán museal tiene inflexiones desagradables. Describe objetos hacia los cuales el observador ya no tiene una relación vital y que están moribundos. Deben su preservación más al respeto

¹² El ensayo es parte de "On the Museum's Ruins", colección de ensayos escrita por Douglas Crimp con la colaboración del fotógrafo Louis Lawler.

histórico que a las necesidades del presente. Museo y mausoleo son términos que están relacionados por algo más que una asociación fonética. Los museos son los mausoleos de las obras de arte (Adorno en Crimp, 1980, p. 1).

Adorno, a través de las reflexiones de los escritores franceses Proust y Valery, muestra posiciones contrarias pero críticas frente a esta institución. Y sostiene que la función conservacionista del museo, solo busca satisfacer la necesidad de querer tener una tradición, intento que queda preso de un romanticismo. Según el autor: "(...) lo que aún pudiera quedar de ella se desprende del fin y queda en mero medio. El espectáculo artístico cuidadosamente organizado se convierte en burla de lo pretende conservar" (Adorno, 1962, p.115). Crimp, quien como se mencionó, acude a Adorno y Hilton Kramer para enfatizar la mortalidad de esta institución, entiende la práctica museal "como una consecuencia inevitable de una institución atrapada en las contradicciones de su cultura y, por lo tanto, una mortalidad que se extiende a cada uno de los objetos allí consignados" (Op. Cit.). Sin embargo, ve cómo las tecnologías de reproducción abren una posibilidad para dismantelar el discurso jerárquico del museo. A partir de la obra de

Robert Rauschenberg¹³ analiza como los usos de las nuevas tecnología, perturban el clima aurático que sostiene al objeto o como sostuvo varios años antes Walter Benjamin: lo marchita, generando un gran trastorno a la tradición (Benjamin, 2003). La liquidación del valor tradicional de la herencia cultural a través del cuestionamiento a la noción de originalidad, autenticidad y sobre todo el culto al sujeto creador, remueve las bases que sostuvo históricamente el discurso ordenado del museo.

Según Crimp “la historia de la museología es una historia de los intentos diversos por negar la heterogeneidad del museo, de reducirlo a una serie o a un sistema homogéneo” (Op. Cit. p.50). En esta misma línea, Tony Bennet, recogiendo la propuesta de Crimp y valiéndose de Gramsci y Foucault, concibe el museo como una tecnología al servicio del orden y la disciplina que organiza de forma voluntaria a la ciudadanía “(...) instrumentos de control moral y cultural de las clases trabajadoras” (Bennet, 1988 p.59). Bennet, revisa cómo desde los espacios de exhibición oficiales,—como el museo—, se configuran exposiciones para generar un tipo de identificación con la gente y cuando esta pasa de ser actor a convertirse en espectador. Según el autor, estas instituciones forman “un entramado de relaciones de

¹³ El artista Robert Rauschenber (1925-2008) hizo uso de la fotografía y otras tecnologías de reproducción como la serigrafía, grabado, calcos para obtener formas híbridas de impresión.

poder, relaciones disciplinarias, cuyo desarrollo debe ser fructífero si en vez de alinearlos se los yuxtapone con lo que Foucault entiende como 'archipiélago carcelario' (ibíd. p.73)¹⁴. Mientras las instituciones de vigilancia tienen como objetivo hacer visible al pueblo ante las fuerzas orden; las de exhibición están ahí para hacer visibles los principios del orden al pueblo. Ambas forman parte de tecnologías culturales que tienen como finalidad la organización voluntaria. Este tipo de pronunciamiento exigen la presencia de una práctica crítica al interior de estas instituciones que no homogenicen y espectacularicen las relaciones que se tejen en ellas. Tanto Bennet como Crimp apelan a una práctica interpretativa libre y por lo tanto a una práctica curatorial con fundamentación política. Un espacio abierto y cambiante que posibilita nuevos intercambios y abre zonas de debate.

Este tipo de pronunciamientos, fueron producto del manifiesto cansancio a la lógica racional moderna y al proyecto expansionista del nuevo imperio económico. Estuvieron acompañados, desde los sesenta, por una serie de manifestación radicales que no venían necesariamente de la academia, ni los circuitos especializados y que tomaban la calle como plataforma de acción; invitando a replantearse el lugar social del museo, su inserción en la esfera

¹⁴ "Institutions, then, not of confinement but of exhibition, forming a complex of disciplinary and power relations whose development might more fruitfully be juxtaposed to, rather than aligned with, the formation of Foucault's 'carceral archipelago'". (Trad. Romina Muñoz). Obtenido de http://banmarchive.org.uk/collections/newformations/04_73.pdf. (10/01/2017)

pública. Obras del land art, son ejemplo de las diferentes posiciones artísticas que cuestionando el culto por la objetualidad, reivindicaron el arte como experiencia, expandiendo las posibilidades de encuentro con este tipo expresiones lejos de las paredes del museo. Así también, obras que se enmarcan dentro de la llamada “crítica institucional¹⁵”, fueron parte de prácticas que pusieron en cuestionamiento el papel del museo y de otras instituciones culturales, preguntándose sobre el rol de estas entidades en nuestra vida diaria e interpelando los discursos y jerarquías de funcionamiento sobre las cuales se sostenían.

En los decenios de 1960 y 1970 varios factores convergentes –muchos de ellos manifiestamente políticos– empezaron a desestabilizar ese sistema. Los movimientos en pro de los derechos cívicos y las minorías, las búsquedas de identidades nacionales y locales, los nacionalismos emergentes de los países recién liberados del colonialismo, las ideas de pensadores y militantes revolucionarios influyeron paulatinamente en los círculos más marginales del

¹⁵ Según el crítico de arte y activista Brian Holmes, la llamada crítica institucional está marcada por una primera generación de artistas de los sesenta y setenta como Marcel Broodthaers, Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren y Hans Haacke, que alertaron sobre los condicionamientos de la actividad artística en su relación con los marcos ideológicos que determinan al museo como institución. Y la segunda generación, surgida entre finales de los ochenta y comienzos de los noventa, entre los que se encuentran a Renée Green, Christian Phillipp Müller, Fred Wilson y Andrea Fraser, artistas influenciados por el feminismo y la historiografía postcolonial, enfatizaron sobre las políticas de representación museológica, examinando sus conexiones con el poder económico y la manera en cómo continuaban reproduciendo el esquema colonial (Holmes, 2006).

universo museístico. Personalidades de relieve como John Kinard (Estados Unidos), Mario Vázquez (México), Pablo Toucet (Níger), Stanislas Adotevi (Benin), Amalendu Bose (India), ideólogos como Paulo Freire (Brasil) o Jorge H. Hardoy (Argentina) y muchos otros más contribuyeron a la aparición de ideas nuevas encaminadas a descolonizar los museos y convertirlos en instrumentos de desarrollo de las comunidades, y no en instituciones de prestigio al servicio de las élites (Arrollo, 2016).

A finales de los noventa el análisis crítico a las instituciones, desde los diferentes campos, se preocupó más de producir cambios al interior de las propias instituciones y no solo señalarlos. En el caso del museo, se lo reconoció a la vez como 'zona de contacto' y espacio de tensiones. Un trabajo clave para este nuevo giro fue "Museum as contact zone" (1997) de James Clifford, donde el autor narra su experiencia en el Portland Museum de Oregon, EEUU cuando la institución decide convocar a un grupo de especialistas y aldeanos nativos americanos a observar la colección Rasmussen sobre la cual necesitaban información. El encuentro desata una serie de conflictos alrededor de la relación y la mirada que los diferentes grupos tenían con los objetos en cuestión. Levantando diversas preguntas sobre cómo poner la colección a servicio de la historia, una narrativa que recoja los intereses y preocupaciones de los nativos vivos y la sociedad contemporánea y nos permita a la vez aproximarnos al pasado. Clifford

recoge el término 'contact zone' de un artículo de la investigadora norteamericana Mary Louise Pratt, donde la autora anota lo siguiente: "termino que hace referencia a espacios sociales donde las culturas se conocen, enfrentan y pugnan entre ellas a menudo en contextos de relaciones de poder altamente asimétricos, como el colonialismo, la esclavitud o sus secuelas y como estas son vividas desde diferentes partes del mundo hoy" (Pratt, 1991, p.34,)¹⁶. Sobre esto Clifford añade: "Cuando el museo es visto como una zona de contacto, su colección como estructura organizativa se convierte en una relación histórica, política y moral discontinua- una plataforma de poder, cargada de intercambios, de demandas y exigencias" (Clifford, 1997 p. 192-3)¹⁷. A partir de entonces, se hace latente el cuestionamiento a cómo se articulan las representaciones etnográficas y antropológicas a través de los objetos, las imágenes y textos que ha motivado la aparición de una serie de programas inclusivos y colaborativos.

¹⁶ "term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today" Pratt, pg.34, 1991. (Trad. Romina Muñoz).

¹⁷ "When museums are seen as contact zones, their organizing structure as a collection becomes an ongoing historical, political, moral relationship—a power-charged set of exchanges, of push and pull."

La aparición de los Estudios Culturales, fue otro componente clave para este cambio que traía consigo la sospecha e insatisfacción del conocimiento generado por las diferentes disciplinas sociales y la necesidad de transformar y ampliar esos ámbitos tradicionales. Este impulso de renovar los estudios sobre la cultura desde un enfoque interdisciplinar que considere los cruces, encuentros y desencuentros, de las diferentes miradas de lo cultural, tuvo su institucionalización a finales de los ochenta y e inicios de los noventa, motivando la aparición de departamentos de estudios independientes tanto en Inglaterra, Estados Unidos y Canadá. Paralelamente en el ámbito latinoamericano, a finales de los ochenta, tenemos la institucionalización de los Estudios Coloniales y luego la explosión de los Estudios Culturales Latinoamericanos (ECLA) con ejes principales: el discurso deconstruccionista, estudios culturales transnacionales, estudios subalternos y el poscolonialismo. Desde los cuales se reivindicaba también el carácter interdisciplinario de un 'paradigma otro', donde se reconstruyan epistemologías desde la 'diferencia colonial', que posibilite la creación de espacios, zonas de dialogo, que den lugar a relatos, conocimientos subalternos, voces invisibilizadas, tantos del presente como del pasado: en términos de Walter Mignolo: "(...) un pensamiento crítico, analítico y utopístico que contribuya a construir espacios de esperanzas en un mundo en el que prima la pérdida del sentido común, el egotismo ciego, los fundamentalismos religiosos y seculares , el pensamiento crítico que piensa

los conceptos y olvida la razón por la cual los conceptos fueron inventados” (Mignolo, 2003, p.19). El autor insiste sobre la necesidad de imaginar paradigmas otros y no nuevos paradigmas, tanto colonizadores como liberadores, inscritos en el proyecto de la modernidad. “contribuir a futuros contruidos sobre principios políticos, éticos, económicos y epistémicos” (ibíd. p.20).

Frente a esto, se inscribe la urgencia de repensar el rol del museo en la sociedad contemporánea considerando lo que el público y la experiencia con las diferentes comunidades puede traer, se pregunta sobre el lugar de la institución en medio de las migraciones globales y los nuevas tecnologías ecológicas y las políticas transculturales. En el caso latinoamericano estas necesidades se van haciendo manifiestas de forma muy temprana, incluso antes de la institucionalización de los ECLA, por la presencia de una fuerza indígena que desde los inicios de la colonia y posteriormente en la construcción de los estados nacionales, plantea demandas determinadas o se resiste de diferentes modos al proyecto colonial y luego a la experiencia colonial. Dinámicas que no han dejado de reproducirse y desarrollarse, manteniendo su continuidad hasta hoy.

2.1 El Ámbito Latinoamericano

Tanto la Nueva Museología como la Museología Crítica están atravesadas por las urgencias de los contextos que han sido marcados por la experiencia colonial. No es gratuito que el primer encuentro internacional para revisar los postulados de la Nueva Museología en los tempranos setentas se diera en Latinoamérica, desde donde se venía tensando el relato historiográfico positivista y sus usos políticos. En esta década se están profesionalizando los estudios históricos y antropológicos en diferentes regiones del continente y se problematiza el indigenismo promovido entre los años 1930 y 1960, como representación superficial de las necesidades del indígena en las propuestas de autores como Octavio Paz, David Brading, Guillermo Bonfil, Néstor García Canclini entre otros. Posiciones diversas que fueron generando una losa teórica sobre la cual se sustentó el rechazo a los postulados ideológicos y políticos que orientaban a las instituciones culturales hasta ese momento.

(...) la conversión del pasado en un objeto de fe patriótica entraba en pugna con la necesidad de hacer del presente un objeto de conocimiento. De ahí que la ruptura intelectual con el poder público, en 1968, desató un intenso revisionismo historiográfico y museológico que puso en la picota de la crítica

al denominado indigenismo con sus escaparates museográficos
(Morales, 2011 p. 63)

Según estos teóricos la museografía implementada hasta el momento mantenía la jerarquización social a través de la teatralización del patrimonio histórico sin explicar los procesos históricos, ni los conflictos sociales sobre los que se debatían los indígenas su identidad, por lo que urgía contar con un relato crítico con la historia. Este tipo de inconformidades sobre el relato heroico e identitario promovido a través de los Museos Nacionales, motivó la aparición de museos escolares y comunitarios a lo largo de los años setenta y ochenta en diferentes partes del continente. En el caso de México, aparecieron a inicios de los setenta bajo el auspicio del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH)¹⁸, con la colaboración de los museógrafos Iker Larrauri y Mario Vásquez, figuras destacadas para la difusión de la Nueva Museología en América Latina. Quienes también fueron parte de un grupo de profesionales pioneros en experimentar y explorar las posibilidades del lenguaje expositivo. Vásquez, fue el conceptualizador de "La Casa

¹⁸ Institución creada en 1939. Actualmente dedicada a la investigación, preservación y difusión del patrimonio arqueológico, antropológico e histórico de México.

del Museo¹⁹, diseñado para los habitantes de las zonas marginadas de la ciudad de México. El INAH contó también con el asesoramiento del reconocido antropólogo, Guillermo Bonfil, figura clave para pensar la cultura popular, que luego estuvo a cargo de la conceptualización y dirección del Museo Nacional de Cultura Popular (MNCP)²⁰ inaugurado en 1982.

No se cuenta con un registro histórico detallado de este tipo de experiencias en todos los países latinoamericano por la falta de difusión y estudios alrededor de este tema. La mayor parte de plataformas de difusión hacen referencia a experiencias más recientes. Según Sepúlveda a nivel bibliográfico, es relativamente pequeño el volumen de publicaciones sobre museos comunitarios en América Latina, con la excepción de México, donde se registran las principales aportaciones sobre el tema (Sepúlveda, 2011).

Es importante señalar que en México, desde los años veinte, se están gestando una serie de políticas estatales a favor de la investigación y protección del patrimonio cultural. Como ejemplo, en 1917 se crea,

¹⁹ El proyecto contó con el apoyo de Cristina Antúnez, Míriam Arroyo y Coral Ordóñez—, Mario; y tuvo como antecedente los museos ambulantes de Rivière.

²⁰ En la conceptualización del MNCP también participaron otros intelectuales como Carlos Monsivais, Arturo Warman, Enrique Florescano.

por ejemplo, la Dirección de Estudios Arqueológicos y Etnográficos, que luego, en 1930 se fusionan la Dirección de Arqueología y la Inspección General de Monumentos para constituir el Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos de la SEP. Por otro lado, en Cuba, luego del triunfo de la Revolución Cubana, los museos pasaron por un proceso de revisión científica, el cual fue acompañado de un programa de formación de técnicos especializados en el estudio y tratamiento de la reserva. A esta iniciativa se le sumó la creación de talleres para la proyección de nuevas formas de montaje para las futuras exposiciones y la creación de la Escuela de Museología en 1980. En esta misma década aparecieron alrededor de 160 nuevos museos, lo que supuso un importante paso para la institucionalización de la práctica museal de ese país. Si bien en otros países latinoamericanos hay también iniciativas de este tipo, parece ser, que estas se generaron de forma aislada y sin contar con políticas de acción claras por parte de los diferentes gobiernos. No hay información asequible que dé cuenta de lo contrario. Sin embargo, a nivel regional en los sesenta y setenta, ya sea de forma independiente o estatal, estas preocupaciones empezaron a tener aliento, pero rápidamente se vieron afectadas por las dictaduras que conmovieron por más de una década a los países latinoamericanos. En medio de estos impulsos se puede destacar

también, “El museo imaginario” (1954) y “Una visita a los museos” (1955), programas educativos transmitidos por la televisión colombiana a cargo de Marta Traba, crítica de arte argentina. El primero aludía al texto de André Malraux publicado en 1947 donde se promovía la idea de un museo sin tiempo, sin muros, que de forma amplia acoja la producción humana, y a la vez se reclamaba la dimensión social del museo. Los programas de Traba, no reproducen pasivamente las prácticas eurocéntricas, se enmarcan en la necesidad promover proyectos educativos desde el ámbito latinoamericano.

Es innegable que las condiciones culturales de un país determinando condicionan el tipo de crítica que debe hacerse (...) la crítica latinoamericana, al contrario de la europea, está obligada a ser pedagogía (...) La crítica debe prestar un servicio, caer un poco en la zona antipática, peligrosísima pero inevitable, de la “misión cultural” (Traba, en Gómez Echeverri, 2008, p.42).

Como vemos, hay una serie de iniciativas dirigidas a discutir sobre la función social del museo, como la ya mencionada “Mesa de Santiago” de 1972, un hito para la museología social o nueva museología, que tuvo entre sus resoluciones la creación de la Asociación Latinoamericana de Museología (ALAM). El siguiente fragmento de la

resolución de 1972, da cuenta de lo que se está gestando en el plano regional:

Se crea la Asociación Latinoamericana de Museología "ALAM", abierta a todos los museos, museólogos, museógrafos, investigadores y educadores de museos con el fin de: Dar a la comunidad de la región mejores museos, basados en la suma de experiencias de los países latinoamericanos; Constituir un instrumento de comunicación entre los museos y los museólogos latinoamericanos; Fomentar la cooperación entre los museos de la región mediante el intercambio y préstamo de colecciones, información y de personal especializado; Crear un órgano oficial que exprese los anhelos y experiencias de los museos y de la profesión en relación a sus miembros, a su comunidad, a las autoridades y a otras entidades afines. Par lograr sus propósitos en la mejor forma posible, la Asociación Latinoamericana de Museología podrá afiliarse al Consejo Internacional de Museos, dándose una organización paralela y siendo sus miembros (ICOM-UNESCO, 1972).

La museología latinoamericana de forma muy temprana manifestó una diferencia frente a la museología europea, presentándose como el resultado de un ejercicio de afirmación y negación, incluso en su intento de emular los grandes museos europeos a lo largo siglo XIX y

principios del XX. Fue la consecuencia de lo que la investigadora Georgina De Carli entiende como 'elegir su historia' en función de la proyección de un estado ideal, donde los hechos históricos fueron manipulados a favor de una narrativa heroica.

Las jóvenes naciones americanas, que se inspiraban en Europa para organizarse en sociedades modernas, adoptaron instituciones como los museos para incorporarse al mundo civilizado, al mismo tiempo que elegían su historia, recortaban el pasado de acuerdo con el proyecto de país que querían construir (De Carli, 2004, p. 57).

Esto marca divergencias con el modelo del museo europeo, que según la autora, es universalista porque su concentración patrimonial viene de la apropiación de objetos de diversos orígenes y culturas: "(...) su discurso se estructura sobre "otros patrimonios" y no pretende, como el caso de los museos nacionales latinoamericanos, presentar una justificación histórica de este proceder, ya que no lo necesita" (ibíd.). Los museos nacionales como el Museo Nacional de México y Museo Nacional de Bogotá, ambos creados en 1825, fueron ejemplo claro de esta discrepancia.

(...) hubo una aportación histórica, surgida de la necesidad de crear símbolos nacionales para México y la Gran Colombia.

Nacen de esta manera los museos de identidad nacional con un discurso histórico para fomentar el arraigo de lo propio y el sentimiento nacional. Valdría la pena hacer la historia de este tipo de museos en el mundo para seguramente, asignarle a la América Latina del siglo XIX su paternidad, dentro del surgimiento de las nuevas naciones (Lacouture en De Carli, 2004).

Así también, en diferentes partes de la región, existen una serie de sucesos que tempranamente, contribuyeron a tensar el lugar del museo tradicional de forma más consciente. Entre estos se puede destacar el “rescate” de los Caciques Tehuelche Inakayal y Foyel, a finales de 1800 por el Museo de Ciencias Naturales de La Plata en Argentina²¹ y el posterior reclamo de los restos de Inakayal en 1989 por parte del Centro Indígena Mapuche. La petición contó con la

²¹ El Museo de Ciencias Naturales de la Plata, gracias a las gestiones efectuadas por el entonces director Francisco P. Moreno, obtuvo permiso del gobierno para trasladar al museo a ambos caciques, sus familiares y dependientes. Según la investigadora María Luz Endere, el pedido fue justificado por razones humanitarias, ya que el investigador se alojó en algún momento en los dominios del cacique para realizar sus estudios. Sin embargo, el rescate, se lo justificó con propósitos científicos, ya que las “mujeres enriquecerían las colecciones etnográficas con sus trabajos de tejidos, al mismo tiempo que se podría estudiar sus costumbres” (Ten Kate en Endere, 2011). Inakayal murió en el museo a diferencia de Foyel, que logró regresar a la Patagonia. Según la versión oficial, el fallecimiento, ocurrió el 24 de septiembre de 1888. Sus restos fueron exhibidos en la Sala de Antropología hasta 1940 y luego fueron guardados en sus depósitos (Politis en Endere, 2011).

adhesión de varios docentes de la Facultad de Ciencias Naturales de La Plata, lo cual fue visto en su momento como insurrección, por las autoridades académicas (Miotti en Endere, 2011). El suceso concluyó con la primera restitución de restos humanos a las comunidades tehuelches y araucanas, ordenada por ley en Argentina en 1994. Diez años después, en el 2004, también en Argentina, se desató una controversia por la exhibición de momias en el Museo de Arqueología de Alta Montaña (MAAM), ubicado en la Provincia de Salta, al noroeste del país, descubiertas por una expedición financiada por National Geographic en 1999 en la cima del volcán Llullaillaco. El evento levantó una serie de discusiones públicas sobre los usos poco respetuosos de occidente sobre el legado histórico de otras culturas, donde se remarcó a las instituciones culturales del país que la Constitución Argentina “sostiene que los pueblos originarios tienen derecho a participar en la gestión de aquello que los afecte” (La Nación, 2005)²². Según la nota periodística Rogelio Guanuco, presidente de la Asociación Indígena de la República Argentina (AIRA), la más antigua y representativa del país, sostenía lo siguiente:

Esto es una violación total a nuestros seres queridos (...)

²² Obtenido de <http://www.lanacion.com.ar/738311-controversia-por-la-exhibicion-en-salta-de-momias-de-500-anos> (20/01/2017).

Nuestros ancestros nos enseñaron que los sitios sagrados no se tocan. Y el Llullaillaco hoy sigue siendo un lugar sagrado para nosotros. Pero hay una incomprensión total por parte de la cultura occidental. Jamás deberían haber profanado nuestro santuario, y menos exponer a nuestros niños, como si fuera un circo (ibíd.).

Este tipo eventos manifiestan un claro conflicto entre saberes y formas de vida que reclaman ser atendidos desde 'un paradigma otro', que en términos de Mignolo no puede ser asumido como un planteamiento teórico más, un simple "lugar de estudio", sino como un pensamiento emanado desde las necesidades de vida y vivir con otros, que sea crítico, analítico, pero sobre todo utopístico (Mignolo, 2003). En Ecuador, también hay antecedentes que han manifestado la urgencia de repensar la relación del museo con la sociedad, entre los cuales se pueden destacar la aparición de museos comunitarios y museos de sitios a partir de los ochenta, así como el retorno de ciertas producciones culturales a las comunas y la repatriación de bienes traficados hacia el extranjero. En el caso de los museos podemos mencionar la creación del Museo Valdivia (1985), Museo de Salango (1987), Complejo Cultural Real Alto (1988) y luego el Museo de Agua Blanca (1990). Que si bien no se asumieron directamente

como herederos, ni creadores de ninguna corriente museología específica y no todos son productos de la gestión comunitaria; fueron iniciativas que tensaron la lógica museal de la época a través de un cuestionamiento directo al ideario nacional que se promovía desde la capital, ubicando a estos espacios como zonas de pensamiento vivo y no como verdades estáticas. Esto será retomado en el capítulo siguiente correspondiente a la genealogía de la práctica museal ecuatoriana.

2.2 Museología Crítica

Los debates alrededor de la función social del museo, promovidos por la Nueva Museología y otras iniciativas, que no necesariamente se inscribieron como parte de un movimiento específico, fueron determinantes para romper con la distancia que mantuvo el museo tradicional con la gente. Esto fue promovido a través de la incorporación de texto explicativos de los bienes y las sociedades que pretendían representar y la creación de áreas de mediación educativa, además de la aproximación a nuevas comunidades. Sin embargo, luego surgió la necesidad de hacer una revisión histórica crítica del museo, tanto de origen como de los discursos que reproducía. Esto promovió el surgimiento de la llamada Museología

Crítica, que para algunos expertos como Anthony A. Shelton, sólo puede ser definida dentro de un complejo entramado teórico orientado a mantener una mirada crítica al interior de la misma intuición museal. Según Shelton, su aplicación se sostiene en la medida que el museo más que dar información, haga explícito su compromiso con el público y diversas comunidades a través de prácticas experimentales que promuevan sobre todo el diálogo (Shelton, 2011). Para este investigador, experto en la relación entre manifestaciones Indo-Americana e Hispanico-Americana, existen tres tipos de museologías definidas cada una por sus particulares epistemológicas: la 'Operacional', 'Praxiológica' y 'Crítica'. La primera está conformada por un cuerpo de conocimiento basado en reglas aplicables, procedimientos y códigos éticos, líneas de trabajo y estructuras de trabajo bien definido. Mantiene un sistema de intercambio y relaciones con otras instituciones apoyadas en talleres, cursos, seminarios, conferencias; todos dirigidos a regular y reproducir narrativas y discursos institucionalizados (Ibíd.).

La Museología Crítica tiene como objeto el estudio este tipo de museología. Se plantea como un campo de estudio que examina "imaginarios, narrativas y discursos, y su articulación e integración con las diversas estructuras organizativas que en conjunto

constituyen el campo de producciones culturales y artísticas” (Ibíd. p.31)²³. Esto marca una diferencia con lo que Peter Vergo definió como Nueva Museología, porque esta nunca precisó un campo de estudio y métodos de trabajo, ni sometió a revisión crítica la museología tradicional u operacional.

La Museología Crítica se posiciona frente a la museología tradicional, cuestionando la imprecisa diferenciación que se ha establecido entre museología y museografía, como actividades separadas y como dos sistemas de saberes diferentes. Según Shelton, esta distinción no contribuye a atender las relaciones y dependencias, sus orígenes etimológicos en común y sus usos políticos. Por esto, propone asumir el museo como “zona de contacto” y conflicto, como espacio de negociaciones de diferentes poderes. Si bien las rupturas de los sesentas instalaron la necesidad de que estas instituciones no solo se concentren en el resguardo de bienes, sino que además atiendan a su entorno inmediato, viabilizando así el surgimiento de departamentos de mediación educativa dentro ellos. Para la

²³ “Imaginaries, narratives and discourses; their articulations and integrations within diverse organizational structures which taken together constitute a field of cultural and artistic productions”.

Obtenido de <http://www.museoyterritorio.com/pdf/museoyterritorio04-3.pdf> (20/01/2017)
(Trad. Romina Muñoz)

Museología Crítica, faltaba que estas instituciones se asuman también como espacios de pronunciamientos críticos: plataformas de acción que permitan visibilizar los diversos posicionamientos, la manera en cómo están articulados y desde donde lo designan. Es por esto que para la especialista Michelle Henning, los nuevos planteamientos museológicos promovidos por los estudios críticos no siguen la lógica modernista evolutiva o teleológica de enmarcado, sino que se basan en formas de narrar híbridas, algunas basadas en ejes temático, otras recurren a la 'irracionalidad' de las curiosidades, rescatando la visualidad de los antiguos gabinetes de curiosidades, estos últimos más presentes en los Museos de Ciencias Naturales y Museos Etnográficos (Henning, 2006). La autora a través del estudio de museos históricos y contemporáneos analiza cómo se han ido modificando los espacios expositivos a través del tiempo, y las relaciones que ahí se tejen entre personas y la materialidad, rescatando al museo como un sitio o un medio para ensayar nuevas formas de experiencias, memoria y conocimiento. Por otro lado, el investigador español, Javier Rodrigo Montero, coordinador del proyecto pedagógico/cultural *Trasductores* y colaborador en proyectos educativos de diversos espacios culturales, entiende al museo como "un interface, o un hub, en constante interacción con el tejido sociocultural, y no tanto como un espacio o territorio",

cuestionando el modelo 'hardware' de museo, que solo almacena datos. Según Rodrigo el museo debe entenderse como "un sistema operativo, de código abierto, que genera pensamiento, acción y educación según las interacciones que produce en el ecosistema donde se inserta" (Rodrigo, 2012).

Para la Museología Crítica, es aquí, donde el papel de los departamentos dedicados a la mediación educativa adquiere un rol determinante, ya que son los que permiten tener un contacto directo con el público y conocer de primera mano sus visiones, preguntas, deseos e inconformidades. Esta nueva noción de museo, ubica a las instancias educativas en un rol protagónico, frente al lugar inexistente o invisibilizado que han tenido históricamente. Si bien la Nueva Museología motivó la aparición de estos programas a partir de los setenta, la Museología Crítica desde los noventa hasta hoy, no solo defiende la existencia de ellos sino que promueve la dimensión 'contradictoria' de esta labor. Es decir, no pretende generar, ni transmitir un discurso uniforme para que sea aprendido por el público, sino que apuesta por hacer visible los sesgos que han tenido ciertos discursos promovidos históricamente por estas instituciones. Bordeando las contradicciones y ambigüedades de los diferentes espacios de producción simbólica y los modos en que las diferentes

instituciones (el arte, el mercado del arte, la arqueología, la academia...) le dan valor, sin pretender resolver o conciliar las diversas posiciones. Carmen Mörsch²⁴, reconocida investigadora, defiende la educación en museos como práctica autónoma, crítica y reflexiva; orientada a interrogar la verdad y sus efectos de poder, y al poder y sus discursos de verdad. Según Mörsch, esto supone una tarea difícil "porque plantear esas preguntas significa cortar la rama en que uno se apoya: poner en tela de juicio las bases de la propia posición". (Mörsch en Cevallos, Alejandro y Anahi Macaroff, 2015, p.14). La investigadora determina como 'contradecirse uno mismo', siguiendo a la socióloga y psicóloga marxista Frigga Haugg, al ejercicio de auto-interpelación, el de "desplegar radicalmente la presuposiciones que subyacen a la producción de verdades para el propio campo de trabajo y visibilizar la coerción que reside en los deseos bienintencionados" (ibíd.). Este tipo de posicionamiento cuestiona los relatos y formas de legitimación dominantes y contradice los planteamientos de los proyectos pedagógicos tradicionales que se han preocupado más en formar trabajadores creativos y flexibles que únicamente den información al público. Para

²⁴ Artista, educadora e investigadora. Tiene numerosos trabajos alrededor de la educación en museos y la articulación de la práctica crítica entre arte y educación desde perspectivas poscoloniales. Directora del Institute for Art Education (IAE) de la Universidad de las Artes de Zúrich.

la Pedagogía Crítica es importante que el trabajador se posicione como un mediador de ideas, que primeramente identifique y haga visible el posicionamiento de su discurso, deje ver al público cómo lo articula y designa, sin pretender que este sea absorbido. Propone una enseñanza no desde la afirmación, sino desde lo divergente. No obstante, cabe preguntarse hasta qué punto estos cuestionamientos están enraizados aún en un paradigma occidental, que define al individuo, el territorio, la idea de mundo, según sus marcos.

Estos postulados están también presente en pensadores que desde realidades más próximas a la nuestra, han problematizado, incluso de forma más temprana, el modelo colonial. Entre ellos, está Franz Fanon y su cuestionamiento al nacionalismo ortodoxo. Desde Latinoamérica tenemos a Paulo Freire, uno de los teóricos de la educación más influyentes del siglo XX, que si bien no nos habla de y desde el museo, sino desde su experiencias de vida, como heredero de la imposición colonial; desde los sesenta, sostuvo la necesidad de instaurar, en diferentes instancias de lo social, un proyecto pedagógico político no funcional al sistema dominante. Hoy, bajo esas mismas búsquedas tenemos a Catherine Walsh, activista que ha acompañado diferentes procesos de pronunciamiento de los movimientos indígenas y afrodescendientes en América Latina, que

reside desde los noventa en Ecuador. Y, quien desde los ochenta estuvo influenciada por Freire, con quien trabajó en la Primera Conferencia de Trabajo en Pedagogía Crítica (First Working Conference on Critical Pedagogy) de la Universidad de Massachusetts Amherst-UMASS en 1986. En esta participaron diferentes colectivos de activistas, educadores, feministas, trabajadores culturales y otros provenientes de varias partes de los Estados Unidos y Canadá, para debatir, discutir y compartir perspectivas, posturas y experiencias de pedagogías transformadora como lucha (Walsh, 2014). El pensamiento de estos pensadores ha contribuido a entender el potencial político del acto pedagógico, su capacidad de incidir en las estructuras coloniales.

La incidencia de este tipo de pensamiento y la urgencia de tener espacios de transformación social, reivindican el carácter educativo de los museos en medio de los contextos de lucha; y la necesidad de instaurar programas pensados desde y por los pueblos indígenas, y demás grupos subalternos. Donde los procesos de identificación cultural antes desplazados, las prácticas culturales invisibilizadas, lo comunitario, las cosmologías y espiritualidades, sean los canales para promover la decolonización. Se trata de una noción de museo ampliada, que promueva una pedagogía viva desde todos sus

ámbitos. Vamos a destacar dos proyectos en el ámbito museal latinoamericano, que están atravesados por estas ideas. Primero tenemos el Micromuseo (www.micromuseo.org.pe) de Gustavo Buntix, crítico peruano, fundado en 1983. Un museo móvil, sin lugar definido que propone una “museotopía”, una “mixtura” deliberada de culturas y contextos. En él conviven: lo artístico, lo artesanal, lo (semi)industrial, el diseño, lo prehispánico, moderno, colonial, contemporáneo, etc. Realidades aparentemente inconexas que se concretan a través de los restos materiales de una realidad explosionada. Para Buntix lo que hace que un museo funcione no es su arquitectura, lugar, ni objetos, son sus criterios.

(...) no se limita al ATESORAMIENTO y exhibición de colecciones, aunque la organización de muestras y la formación de un acervo se encuentren entre sus objetivos. Este museo no acumula objetos: los CIRCULA. No consagra ni sacraliza: CONTEXTUALIZA. No tiene una ubicación única: VIAJA y se distribuye según las características de cada una de sus proyecciones²⁵.

²⁵ Obtenido de <http://www.micromuseo.org.pe/manifiesto/index.html> (Consultado 12/02/2017).

Además, Buntix, manifiesta su rechazo al uso del término arte en su *no-espacio* y prefiere utilizar la categoría de “cultural material”. Micromuseo, apuesta por lo que él define como “musealidad mestiza, promiscua y plebeya”. La Galería Full Dollar, es un proyecto similar, también carece de espacio y promueve proyectos donde lo popular y lo artístico, confluyen²⁶. Según X. Andrade, antropólogo y artista ecuatoriano y Presidente Vitalicio de la Corporación Full Dollar, la Galería, está “pensada como un espacio independiente que es apropiado espontáneamente por la Corporación Full Dollar, una organización privada dedicada a realizar intervenciones académicas y artísticas dedicadas a comentar la problemática posición del arte contemporáneo en relación a agendas urbanistas” (Andrade, s.f.)²⁷. Al no contar con un espacio, al igual que el Micromuseo, su actividad circula a través de dispositivos mediales: “la obra de Full Dollar no deja mayores evidencias de su existencia salvo artículos académicos y, ocasionalmente, videos o fotografías que documentan sus actividades (Andrade, s.f.)”. Apela a una práctica espacial sin

²⁶ Si bien la galería no estaba instalada en un lugar fijo, concebía como sede simbólica un espacio en ruinas ubicado en Pedro Carbo y Roca, Centro de Guayaquil. La sede parece aludir a las ideas de entropía y nuevos monumentos del artista Robert Smithson. Más que representar y enfatizar el orden, el paso lineal del tiempo y exaltar el progreso de la urbe; en los escombros las diferentes temporalidades coexisten. En términos de Smithson, juega con un tiempo “antinewtoniano”, es decir, se descompone “(...) va contra las ruedas del reloj” (Smithson, pg. 65).

²⁷ <http://www.laselecta.org/archivos/full-dollar/galeriafull.html> (Consultado 12/02/2017).

estabilidad, que desafía la idea de un solo orden. Estos dos ejemplos se proponen como estrategias de resistencia pos-museísticas, que apuestan por la deslocalización, apadrinando el potencial de las tecnologías de hoy (web, Facebook, instgram, entre otros).



Figura 1 Primera sede de la Galería Full Dollar.

Fuente: www.laselecta.org/archivos/full-dollar/actividades.html

Otro ejemplo relevante es el Museo del Barro de Paraguay, este sí opera desde un espacio específico. Ha promovido, desde el interior

del museo, una revisión de las categorías identitarias, lejos de visiones fundamentalistas; preguntándose cómo se configura "lo latinoamericano", "lo indígena", "lo mestizo", etc.²⁸ Atento a la reconfiguración de los mapas del poder mundial, denuncia un esquema identitario basado únicamente en referencias territoriales. Para Ticio Escobar, activista y su actual director, el ejercicio curatorial, dentro y fuera del museo, es clave en este proceso de interpelación de macroidentidades, ya que promueve lecturas parciales y provisorias. Además explora los conflictos entre lo universal y lo particular, son capaces de "abrir o preservar espacios de disenso y crítica, de poesía" (Escobar, 2007). Escobar, reclama una práctica interpretativa libre y un ejercicio crítico con fundamentación política.

(...) el colapso de la moderna autonomía del arte provoca la crisis del museo como espacio aséptico y separado, cerrado en torno a una noción definitiva de lo artístico. Este trastorno

²⁸ Fue inaugurado en 1987 y tuvo como antecedente la Colección Circulante de 1972 de Olga Blinder y Carlos Colombino, colecciones de arte gráfico moderno, que se constituyen como un patrimonio ambulante, carente de sede fija, que buscó promover el arte y el pensamiento a través de exposiciones itinerantes montadas en instituciones educativas y espacios públicos, durante los tiempos adversos de la dictadura del General Alfredo Stroessner (1954-1989). En 1979, el acervo de la colección se dividió en dos programas, impulsados por una vocación complementaria: el Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo, dirigido por Carlos Colombino, y el Museo del Barro, fundado por este artista, Osvaldo Salerno e Ysanne Gayet.

también exige replanteamientos en la función museal contemporánea. La pura forma, lo estético, ya no es aval de lo artístico; la discusión acerca de los límites del arte exige construcciones contingentes, provisionales, ad hoc; demanda conceptos que ya no se argumentan en la belleza o el estilo. Aquí aparece la complicada y controvertida figura del curador o del comisario, responsable de proponer narrativas, guiones o libretos que sostengan la puesta en discurso y en exhibición de objetos cuyas apariencias no bastan para instaurar una propuesta (Ibíd.).

Para el investigador la labor investigativa y curatorial del museo, se inscribe en una escena condicionada por los diversos reposicionamientos conceptuales que demanda la pérdida de autonomía del arte, del gusto y de la noción de belleza, que se ha manifestado en la crisis del formalismo y el "retorno de los contenidos". Esto ha motivado la emergencia de conceptos, narrativas, motivos y ejes temáticos diferentes. Además está la demanda de acciones políticas movilizadoras y lo transdisciplinal, el cruce transversal de conceptos que atraviesan al sesgo niveles disciplinares distintos. Para Escobar, este complejo entramado exige, nuevos formatos museales:

La curaduría crece justamente ante esta necesidad; se vuelve un agente útil –un mal indispensable, para muchos– para trabajar discursos que descentren el museo, lo vinculen con las comunidades y lo provean del contingente conceptual que requieren hoy todas las instituciones del arte para compensar la pérdida de la autonomía de lo estético (Escobar, 2007).

Esta nueva forma de museología, atravesada por el impacto de los estudios culturales, exige relacionar al museo con las políticas culturales de cada país: “(...) en vez de una institución encapsulada, impermeable a los embates de la historia, comienza a afirmarse la idea de una entidad promotora de cultura y de prácticas democratizadoras”(Ibíd.). Concibe al museo como un lugar de pensamiento autocrítico con las maneras en que este ha articulado históricamente las representaciones etnográficas y antropológicas desde los textos, imágenes y colecciones museográficas. Exige revisar los modos en que ha generado percepciones y fantasías sobre el Otro, que han contribuido a afianzar una imagen del sujeto occidental.

El Museo del Barro, expone, investiga y difunde, diversas formas de arte moderno, contemporáneo y popular, respectivamente, particularmente producidos en el Paraguay, aunque también del resto

de Iberoamérica²⁹. Trabaja por igual obras de arte popular (indígena y mestizo), generalmente rural, correspondiente a pueblos de origen prehispánico que mantienen una tradición cultural específica sobre la base de formas religiosas, lingüísticas y socioeconómicas particulares, y el arte erudito³⁰. Según Escobar este planteamiento exige activar dispositivos de interacción entre las diferentes producciones, pero además, subrayar el estatuto artístico de todas ellas. Esto marca un quiebre sustancial con el muso tradicional que reserva el museo de arte a las producciones eruditas y “relega las populares a los museos de arqueología, etnografía o historia, cuando no de ciencias naturales” (ibíd.). Lo interesante del Museo del Barro, es la forma en como encaran las decisiones discursivas del museo, ya que exponen con frontalidad su carácter arbitrario sin

²⁹ Cuenta con tres colecciones, la de Arte Indígena, compuesta por más de 1750 piezas realizadas por miembros de los diferentes grupos étnicos que pueblan el país. Comprende vasijas y tallas, adornos plumarios y tejidos, máscaras y cestos; la del Museo del Barro, en la cual consta de más de 4.000 piezas correspondientes a producciones mestizas desde el siglo XVII en adelante. Estas obras comprenden tallas en madera, tejidos, encajes, cerámica y orfebrería. El museo incluye también una colección de 300 piezas de cerámica precolombina procedentes de todo el continente americano. Además está la del Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo, que alberga la única colección permanente de pintura, dibujo, grabado, instalación, objeto y escultura actual del Paraguay, provista de un acervo de aproximadamente 3.000 obras, que incluyen además la producción de artistas latinoamericanos y españoles.

³⁰ El museo denomina erudito a la producción de artistas provenientes de la tradición ilustrada académica o vanguardista. Según ellos, prefieren emplear los términos erudito o culto antes que contemporáneo, pues se asume que las obras de artistas populares también son contemporáneas, aunque respondan a su propio tiempo de manera diferente. Ver: www.museodelbarro.org (Consultada 04/02/2017)

naturalizarlas. Como ejemplo está la decisión de subrayar el carácter artístico de la obra popular, a diferencia de la erradicación del término que propone Buntix desde el Micromuseo. El Museo del Barro, reconocen que son propuesta que se producen fuera del ámbito artístico, no obstante defienden su decisión, ya que les permite “inscribirla en un proyecto político, los objetos no desfallecen, no sufren un desarraigo radical: se reubican en esos nuevos marcos y muestran otras significaciones, que en sus contextos originales se encontraban latentes” (ibíd.). Esto no está exento de contradicciones, pues como señalamos previamente, algunas producciones culturales pierden su función original en el momento en el que se inscribe en el museo. Se sumergen en un programa distinto, que puede afectar sensibilidades. De hecho en las salas de exhibición hay un énfasis en la dimensión estética de las producciones, que pudiera caer en la mera espectacularización, sin embargo su fortaleza está en los programas de mediación educativa, en el trabajo continuo con las comunidades en cuestión, la investigación seria y el reconocimiento constante de sus posibles deslices y conflictos. Nos encontramos ante un ejemplo claro de una institución en el contexto latinoamericano que se asume como “un dispositivo paradójico, orientado a descontextualizar y recontextualizar los objetos sin olvidar la referencia a los contextos originales” (ibíd.). Una institución que se

preocupa por la presencia activa de las culturas indígenas y mestizas, y busca de diferentes modos establecer diálogos entre el pasado y el presente, los objetos sagrados y las voces vivas. Esto es posible porque además de dedicarse a la custodia, exhibición y difusión de sus colecciones, asume un trabajo permanente de investigación. Asimismo cuenta con un programa de mediación educativa, componente clave de las nuevas propuestas museológicas, que promueve la realización de diversas actividades de formación, discusión y sobre todo de debate.

A continuación se propone la Tabla I donde se ha sintetizado las propuestas museológicas referidas en tres paradigmas. El esquema no atiende a profundidad los matices de cada visión, ya en cada uno conviven diferentes perspectivas. No obstante, recoge los puntos de coincidencias. Para esto se ha definido cinco indicadores (sentido del museo, relación con las producciones culturales, tipo de discursos expositivos, modalidades de trabajo, participación y ciudadanía), a través de los cuales se manifiesta una relación específica con la institución museo. Se organizó esta tabla referencial para entender el desarrollo de la práctica museal y facilitar el análisis posterior de esta esfera de producción en nuestro país.

Tabla I Paradigmas Museales

INDICADOR	MUSEOLOGÍA TRADICIONAL	NUEVA MUSEOLÓGIA	MUSEOLOGÍA CRÍTICA
Sentido del museo	- Énfasis en la función expositiva.	- Énfasis en la función social y didáctica	Énfasis en la transformación social
Relación con las producciones culturales	- Culto al objeto artístico - Exaltación de la genialidad individual y la originalidad	-Desplazamiento del objeto como ícono. -Revaloración de otras formas de producción cultural, manteniendo aún las fronteras entre lo artístico y lo no artístico.	Crítica a las divisiones tradicionales del sistema artístico y a la distinción entre formas culturales superiores e inferiores.
	Reconocimiento únicamente del patrimonio tangible.	Reconocimiento del patrimonio intangible y comunitario	Reconocimiento de los diversos patrimonios.
	Separación entre arte, etnografía y arqueología desde el ideal civilizatorio	Separación entre arte, etnografía y arqueología desde un paradigma estético universal	- Apuesta por zonas fronterizas. -Atiende las relaciones estético/sociales en su dimensión política
Discursos expositivos	Exalta la memoria e identidad de los grupos dominantes	Acoge la memoria e identidad de otros grupos desde las categorías de los grupos dominantes	Explora las memoria silenciadas e identidades de grupos subalternos e interpela las categorías históricas
	- Discursos organizados en correlación de opuestos: pasado/presente, objeto/sujeto, hombre/mujer, bueno/malo, conquistador/conquistado, triunfador/perdedor - Distancia entre occidente y el resto.	Discursos inclusivos e informativos sobre los objetos y expresiones presentadas.	- Cuestiona las categorías impuestas por occidentes - Pone en valor la producción de significados relativos a la diferencia sexual y cultural - Promueve discusiones sobre los lugares y las técnicas de construcción de la Otredad.
	Reafirmación de un discurso y un tiempo evolucionista.	Eliminación de la lógica evolucionista, considerando la temporalidad de otras culturas y grupos.	Formas de narración híbridas, algunas basadas en ejes temáticos.
	Exaltación de las hazañas heroicas	Incorporación de objetos cotidianos, rurales, comunales o	Valor a prácticas cotidianas

		sociales	
Modalidades de trabajo	Trabajo monodisciplinar	El paso de la monodisciplinariedad a la multidisciplinariedad.	<ul style="list-style-type: none"> - Modos de trabajo transdisciplinares. - Apuntan a la democracia participativa, motivando el dialogo contante con comunidades diversas, que motiven la descentralización del poder
Participación y ciudadanía	Participación escasa	Participación mediana	<ul style="list-style-type: none"> - Promueve la agencia y el empoderamiento del espectador

Fuente: Muñoz, R., 2017.

Se espera que este primer capítulo haya podido recoger las preguntas, contradicciones y tránsitos multidireccionales sobre los cuales se debate la museología contemporánea - Nueva, Crítica, de la Liberación, Transformativa, etc.-, no restringida a la conservación objetos, imágenes, y documentos; sino comprometida, desde su lugar, al empoderamiento y producción de sentidos. Esta busca hoy, contribuir a la consolidación de un régimen de participación democrático que garantice un *aparecer político* (Didi-Huberman, 2014). Se preocupa por atender lo singular, sin acudir a nociones identitarias preestablecidas, menos aún cuando se ha dejado de creer en una "identidad universal" y en identidades nacionales prefabricadas. Busca cobijar imaginarios locales y comunitarios invisibilizados, reivindicando, desde la pregunta y el autocuestionamiento, otros modos de acercamiento al Otro (otra,

otrxs). Son propuestas que rescatan la dimensión educativa, afectiva, política y recreativa del Museo más allá del espacio físico.

Si bien en este marco teórico se ha identificado algunos ejemplos de museos locales que han interpelado la noción de museo tradicional, algunos serán abordados con más detenimiento en el siguiente capítulo. En este se propone una revisión de la práctica museal ecuatoriana para entender cómo se han configurado los debates revisados desde este contexto específico.

CAPÍTULO 3

GENEALOGÍA DE LA PRÁCTICA MUSEAL ARQUEOLÓGICA DEL ECUADOR

En este tercer capítulo se esboza una genealogía histórica general de la práctica museal ecuatoriana, y en particular, de los museos arqueológicos. Se ha propuesto cuatro periodos, marcados, por cambios de valoración del patrimonio arqueológico y el pasado, a favor de la construcción de un ideal de identidad nacional. Si bien se ha sugerido ciertas fechas, que marcan, aparentemente, un sentido cronológico lineal, esta cronología no está identificada con una idea de progreso cualitativo de la práctica. Se espera que esta periodización no sea entendida como *cortes fijos*, sino más bien, como procesos de cambios y continuidades que están siendo reconstruidas para seguir siendo examinadas.

El primer periodo se sitúa en la segunda mitad del siglo XIX y transcurre hasta inicios de los treinta. Propone una breve explicación sobre la configuración del espacio cultural en el marco del establecimiento de la Nación, de las luchas independentistas a los intentos de construcción de una identidad nacional propia. Está marcado por los precursores de la arqueología descriptiva y los orígenes de comunidades de aprendizaje independientes interesados en el pasado y en la producción indígena, pero que no contaban con espacios para el estudio formal de la arqueología, salvo una cátedra en la Universidad Central del Ecuador que no logró mantener continuidad. En esta época surgen algunas iniciativas museales aisladas, las cuales seguramente, estuvieron alentadas por un tipo de visualidad que buscaba

afirmar el proyecto nación. Ya que no se cuenta con la suficiente documentación para saber cómo operaban, se ha analizado otras producciones culturales que permitan aproximarnos al discurso nacionalista y sus estrategias de representación, que se debaten entre lo mítico, lo aparentemente documental, la cosificación y exclusión. A finales está la revolución liberal, liderada por Eloy Alfaro, su influencia en el pensamiento posterior, hasta la crisis mundial de los 30.

El segundo período está comprendido entre 1940 y los finales de los sesenta. Está marcado por la Segunda Guerra Mundial, la consolidación de la influencia mundial de EE.UU y la construcción de un proyecto de desarrollo para la humanidad. A nivel local tenemos la guerra con Perú, la aparición del Partido socialista y comunista, y el Censo de 1950. Estos factores provocaron un proceso de interpelación a la tradición eurocéntrica y la urgencia de encontrar en el pasado, claves para legitimar la identidad local. Un agente importante de esta nueva etapa fue la Casa de la Cultura del Ecuador creada en 1944, que promovió la idea de un proyecto nacional mestizo. A esto se sumó la llegada de una serie de investigadores con nuevas visiones sobre la cultura material, que posibilitó algunas innovaciones técnicas e interpretativas en el campo arqueológico, motivando la creación de varios museos especializados.

El tercer periodo está localizado a principios de los setenta hasta el 2000. Está ligado al proceso de profesionalización arqueológica y a la aparición de museos arqueológicos; muchos de ellos en dependencia de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, otros privados; pero sobretudo está definido por la aparición del Banco Central del Ecuador como nuevo promotor cultural.

El cuarto periodo está determinado por el nuevo sistema político, económico y social que se promueve desde el 2007 con el posicionamiento del nuevo gobierno; el cual trajo consigo una reforma constitucional que proponía una revolución económica y productiva, y una renovación del ámbito cultural. Se atenderá sobre todo aquellas estrategias directamente implicadas en el quehacer museal, para poder valorar el desenvolvimiento de esta institución en este periodo de cambio de discurso teórico y político.

3.1. Primer periodo (1830-1930): de las luchas independentistas a la construcción de una identidad nacional

En el Ecuador, el museo surgió como en otros países de América Latina como resultado de las luchas independentistas, acogiendo a aquella producción cultural que permitiera sustentar un programa visual para hablar de un *ser nacional*. Fue producto de una

sensibilidad que buscó exaltar al ciudadano como el constructor de un nuevo orden social, y a la vez plasmar simbólicamente el asalto al espacio privado de la corona española (sus colecciones, edificios, dinámicas de valoración y exhibición) a favor de la configuración de espacios públicos. Su aparecimiento en el país fue atropellado, en relación a otros países latinoamericanos, ya que la mayoría no contaron con continuidad; sin embargo estuvo atado también a las tácticas nacionalistas dirigidas a sustentar los estados independientes, las cuales emergieron desde las urgencias de las elites criollas de autogobernarse.

A lo largo del siglo XIX, la ratificación independentista alentada por el espíritu ilustrado, instaló la necesidad de concertar un espacio cultural y artístico que exalte los valores de una nueva sociedad democrática. Según la investigadora Trinidad Pérez así lo demuestran publicaciones como el “Reglamento de la Academia de Dibujo o Academia Ecuatoriana” (1831) del periódico oficial “El Nacional”³¹; el “Decreto Orgánico de Enseñanza Pública” de 1836, que introdujo la educación artística como parte de la educación especial en el

³¹ La investigadora sostiene que los reglamentos de esta academia y otros documentos, solo demuestran que pudo haber sido la primera financiada de forma oficial por el Estado, pero que otras existieron desde los inicios de la Republica.

gobierno de Vicente Rocafuerte (1835-1839)³² y la creación de tres becas para estudiar arte en el exterior durante el gobierno del presidente Urbina (1852-1856), ejecutadas en los regímenes de Robles (1856-1859) y García Moreno (1861-1865, 1869) (Pérez, 2013). Pérez rescata también, la mención que hace José Gabriel Navarro sobre el apoyo económico de Simón Bolívar en su paso a Cuenca al taller de Gaspar Zangurima en 1822³³ y sobre otras fundadas en la capital como el Liceo de Pintura (1849), que luego se convertiría en la "Escuela Democrática Miguel de Santiago" (1852-1859)³⁴; la "Academia de Escultura" (1850); la fundación la "Escuela de Artes y Oficios (1857)³⁵"; el "Conservatorio de Música" (1871); la creación de la "Academia de Bellas Artes" (1872-1876) y luego, la Escuela Nacional de Bellas Artes (1904). Esta última jugaría un rol determinante a posterior en la configuración de la escena artística moderna del país y en la valoración de la producción ancestral en

³² Vicente Rocafuerte, dictó el 20 de Febrero de 1836, un decreto orgánico de enseñanza pública, que estableció la Dirección General de Estudios como organismo regulador y las Subdirecciones e Inspectorías de Instrucción como instancias encargadas de cumplir y hacer cumplir las regulaciones.

³³ Según la investigadora Alexandra Kennedy el taller se convirtió en la escuela Oficial de Bellas Artes y fue fundada por presiones de carácter político, luego de la entrada triunfal de Bolívar a la ciudad. Su primer director fue el mismo Sangurima, escultor reconocido por su obra de estilo colonial barroco.

³⁴ Según la investigadora, esta puede ser considerada la institución de formación artística más importante de mediados del siglo.

³⁵ Según el historiador Jorge Salvador Lara, esta institución que se convirtió luego en el Colegio Central Técnico, surgió con la finalidad de formar profesionales intermedios de carácter técnico. (Salvador, 2009).

esta esfera de creación³⁶. Pero, en un primer momento, su proyecto pedagógico estuvo dirigido a fomentar un arte de “carácter universal”, apegado a los cánones neoclásicos. Entendiendo el arte como “material civilizado” (Orrantía en Kennedy y Gutiérrez, 2013) y la educación artística como pilar del progreso y civilización.

En ámbito museal, también hubo algunas iniciativas aunque no todas gozaron de continuidad. Según la investigadora Elena Noboa Jiménez, en una de las galerías del Colegio Máximo de los Jesuitas, hoy Centro Cultural Metropolitano³⁷, se fundó un museo nacional de pintura del país al poco tiempo de la instauración de la república. La autora hace referencia a uno de los discursos dados por Vicente Rocafuerte en 1839, último año del mandato del segundo presidente constitucional del Ecuador: “se ha erigido un museo de pinturas,

³⁶ Esto será analizado más adelante.

³⁷ El edificio del actual Centro Cultural Metropolitano data de finales del siglo XVI, ha sido escenario de diferentes procesos históricos del país. Inició como colegio jesuita, luego albergó la Universidad San Gregorio Magno. En el siglo XVIII, luego de la expulsión de la Orden de la Compañía de Jesús de la Real Audiencia de Quito, las propiedades de los jesuitas fueron destinadas a uso público. Desde entonces, diferentes dependencias públicas ocuparon la edificación: la Dirección de Temporalidades (1767 – 1769), la Real Fábrica de Tabaco y la Cárcel para hombres y mujeres (1779 – 1791), el Real Colegio Mayor y Seminario de San Luis (1786 – 1788), la Real Universidad de Santo Tomás de Aquino (1788 – 1792), la Biblioteca Pública (1792), el Cuartel de la Real Audiencia de Quito, la Orden de San Camilo (1807) y varias dependencias reales como las direcciones de tabaco y aguardiente y la residencia del tesorero real. En el siglo XIX, la Universidad pasó a ser “Universidad de Quito”, luego “Universidad Central del Ecuador” y a finales de siglo se estableció como Escuela Politécnica del Ecuador. A mediados del siglo XX, fue entregado a la Municipalidad.

compuesto en gran parte de cuadros del célebre Santiago y elegante Samaniego, en los que brilla el genio que siempre ha distinguido a los habitantes de Quito en el cultivo de las bellas artes” (Rocafuerte en Noboa, 2008, p. 154). A partir de los archivos revisados, la autora sostiene, que el museo solo albergó pintura y productos naturales; y a pesar de que Rocafuerte exaltó la importancia de esta institución por su carácter pedagógico a los pocos años fue clausurado. Noboa alega que no fue un proyecto que tuvo suficiente apoyo gubernamental, ya que a los pocos años de su creación “se menciona su ocaso” (Ibíd. p. 155):

(...) aunque el museo que empieza a crearse no contenga por ahora otra cosa que una galería de las más exquisitas pinturas que han sobrevivido a las revoluciones del tiempo y las muestras de los preciosos productos naturales que abundan en la región equinoccial, debe esperarse que en el transcurso de pocos años este establecimiento excitara la curiosidad de los viajeros sirviendo a la vez de escuela práctica a la juventud dedicada al estudio de las ciencias naturales (Ibíd. p.144-145).

A pesar que el museo inició solo con una colección de pintura, donde, siguiendo el discurso de Rocafuerte, se exaltaba una temática mitológica y religiosa, se proyectó como un museo nacional al que

luego si incorporarían otro tipo de producciones de carácter científico. Recientemente se realizó en la ciudad de Quito una exposición que presentó el trabajo de intelectuales y científicos en la formación de colecciones, que propiciaron la inmersión en el ámbito museal a finales del siglo XIX e inicios del XX³⁸; en la cual se ubicó a Manuel Bustamante como primer director de este Museo. Según el estudio, luego de Rocafuerte, durante la presidencia de Vicente Ramón Roca en 1847, hubo un intento de mejorar el museo. En 1859, por falta de fondos y dinero, se decreta que tanto el Museo como la Biblioteca Nacional³⁹ sean parte de la Universidad Central de la República. Sin embargo, según los registros de viajes de James Orton, viajero inglés que visitó el Ecuador en 1867, en esa fecha no había museos: “No hay operas o conciertos, no hay teatros o conferencias, no hay museos o parques” (Orton, en Bedoya et al., 2017). El museo al igual que otras estancias de la institución fueron víctimas de incendios

³⁸ “Espíritu de Red: Intelectuales, Museos y Colecciones en Ecuador, 1850-1930”, investigación realizada por historiadores y docentes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Inaugurada el 29 de abril hasta el 25 de junio de 2017 en el Centro Cultural Metropolitano de Quito.

³⁹ La Biblioteca Nacional del Ecuador inauguró de forma oficial el 25 de mayo de 1792, acogiendo los fondos bibliográficos de la biblioteca colonial del Colegio Máximo de San Ignacio de Loyola de la Compañía de Jesús, luego de la expulsión de los jesuitas. Cambió su denominación por la de “Biblioteca Nacional” en el periodo del mismo Rocafuerte, quien además la restaura en 1838. Fue destruida por el terremoto del 22 de marzo de 1859, este mismo año Gabriel García Moreno, mediante decreto incorpora la Biblioteca Nacional a la Universidad Central de la República. Ver: http://casadelacultura.gob.ec/?ar_id=4&ge_id=7 (Consultada 20/05/2016).

además de algunas clausuras, la primera ocurrida entre 1869 y 1875 por orden de Gabriel García Moreno; y otras dos posteriores, en 1934 y 1935, a manos de los presidentes José María Velasco Ibarra y Federico Páez; y luego por Velasco Ibarra en 1970. La información sobre el devenir del museo es dispersa, no se ha encontrado documentos ni estudios que permitan esclarecer este proceso. Sin embargo se ha registrado que en 1892, año donde se conmemoró los 400 años del descubrimiento de América, luego de su primer cierre, el Museo acrecentó sus colecciones con muchas de las piezas recogidas para ser exhibidas en la exposición internacional "Histórico-Americana de Madrid", 80 de ellas, de tipo arqueológico, fueron donadas por Federico Gonzáles Suárez.

Así también, en 1894, la Universidad compró el mastodonte de Chimborazo descubierto ese mismo año por el Padre Juan Félix Proaño (1850-1938) (ibíd.). En 1901, adquirió 77 aves de la colección científica de Augusto Cousin para el gabinete de zoología, lo que de nuevo, nos corrobora la intención de ampliar la temática del Museo. Pudiéramos inferir que tanto el Museo Antonio Santiana como el Museo Universitario, ambos adscritos a la Universidad Central, son herederos de esa primera institución; quizás no de su colección, no se cuenta con un inventario, registro o algún documento que dé cuenta

de ello, pero sí de su proyección pedagógica. Las dos instituciones siguen funcionando hoy en los predios Universitarios, bajo lineamientos y políticas diferentes.

La exposición "Histórico-Americana de Madrid" (1892) y la "Exposición Universal de Chicago", también llamada World's Columbian Exposition (1893), fueron eventos decisivos para el ámbito expositivo local, ya que los deseos de participación en ellas, propiciaron la movilización de colecciones privadas y la discusión alrededor de lo arqueológico. Como vimos previamente el Museo de la UCE aprovechó esa coyuntura para ampliar su colección; según el estudio referido, incluso se creó un museo arqueológico a partir de esa colección, faltan insumos para verificar esta información (ibíd.). Ambas exhibiciones internacionales se concibieron como parte de los agasajos en conmemoración al IV Centenario del Descubrimiento de América, sumándose a las exposiciones universales de *fin de siècle* que anhelaban mostrar los avances y la relación entre ciencia, industria y nación como signo de los tiempos modernos. Se generaron en un momento en que el pasado precolombino se tornaba en tema de interés internacional, convirtiéndose en objeto de estudio de científicos extranjeros que vinieron al país en busca de material que les permita legitimar el proceso civilizatorio desde el campo científico. Se pueden destacar figuras como Alexander Von Humboldt

(1769-1859), luego a Alphons Stübel (1835-1904) y Wilhelm Reiss (1838 -1908), Hans Meyer (1889-1954), Max Uhle (1856-1944), Georđe Dorsey (1868-1931), Marshal Saville (1867-1935), entre otros. Bedoya, acogiendo el concepto “tecnologías culturales” de Tony Bennet, comenta sobre las exposiciones universales lo siguiente:

(...) operaron como un conjunto de estrategias de tipo educativo y civilizatorio de difusión diversa y que se desplegaron en los escaparates de las naciones, así como en los eventos y acciones asociados a dicho escenario. Estas exhibiciones mostraron un panorama variopinto de cosas, desde objetos de tipo comercial, productos primarios agrícolas, industriales, mineros, inventos de última tecnología, hasta obras de arte, objetos etnográficos, así como las antigüedades indígenas, estas últimas, puntos de soporte de la construcción de los orígenes de un pasado nacional de cara a la conmemoración del “Descubrimiento de 1492” (Bedoya, 2017, p.97).

Los anhelos de participación en ambas exposiciones por parte de los países latinoamericanos, demuestran el espíritu contradictorio que marcó a la configuración de las nacientes naciones; por un lado estaban las ansias de mostrar el advenimiento de una nueva época

marcada por los beneficios del progreso y el proceso de emancipación; y por otro, estaba el culto a la madre patria como referencia de buen gobierno que posibilitó la civilización. Según Bedoya las exposiciones asientan “un precedente universal en la legitimidad de la conquista española de los territorios y en la primacía europea en dichas empresas, todo esto, avalado por el peso de la historia y de los hombres que, según ellos, la escribieron” (Bedoya, 2017, p.102.). Como preparación para estos dos eventos, el 9 de diciembre de 1891 en la ciudad del Quito, bajo la administración de Antonio Flores Jijón, se realizó la primera “Exposición Nacional”, con miras de participar en las exposiciones internacionales. Bedoya comenta que contó del apoyo tanto de la elite serrana como de la costeña, esta última gozaba de un despunte económico en la época. Señala también, que en el catálogo del evento entre otras producciones, figuraban antigüedades y piezas arqueológicas como objetos de valor y buen gusto:

En el folleto de estatutos y programa de la Exposición Nacional ya figuraba un interés por los objetos del pasado, los cuales se reconocerían con una “mención honorífica” a las personas que presentasen obras de arte y curiosidades antiguas, que “por su gusto, originalidad o perfección, sean dignas de exhibirse y pertenezcan a la Arqueología, tales como los objetos de cobre,

piedra y barro elaborados por los Incas (Ibíd. p. 133-134).

Noboa Jiménez comenta que faltan estudios sobre los museos y su funcionamiento en el siglo XIX para determinar el tipo de exposición que realizaban y entender las analogías con los museos de los países vecinos. Sin embargo, en ese listado impreciso, se puede mencionar también, al Museo Municipal de Guayaquil, como otra de las instituciones pioneras en esta práctica en el país. La institución, inauguró en agosto de 1909 como parte de las festividades a realizarse en conmemoración del centenario del Primer Grito de la Independencia. Se promovió como un museo histórico abocado a la reconstrucción de una Historia Patria, reemplazando al Museo Industrial (1863). Según la página oficial del museo la apertura fue muy concurrida "(...) todos los invitados pudieron observar más de 1.000 piezas perfectamente clasificadas y expuestas en vitrinas diseñadas para el efecto; distribuidas en secciones tales como la Arqueológica, Colonial, Numismática, de Historia Nacional y de Historia Natural"⁴⁰. El primer director del museo fue Camilo Destruge Illingworth, quien estuvo a cargo de la creación, clasificación,

⁴⁰ Obtenida de

http://museodeguayaquil.com/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=51&Itemid=224.html (Consultada el 23/08/2016).

organización y montaje, además de la dirección de la Biblioteca Municipal. Sobre esta iniciativa, faltan estudios que permitan entender su modo de funcionamiento y qué tipo de valoración y relación con el pasado establecía, sobre todo en la ausencia de un Museo Nacional, que para la historiadora María Elena Bedoya, constituye hasta hoy, solo “un deseo intermitente en el tiempo”.

(...) las colecciones de carácter nacional, realizadas y mostradas desde el mundo editorial, fungen como ilustradoras de las trayectorias de objetos que comienzan a formar parte de la historia de la nación. Sin museo, el recurso editorial se convierte en una especie de certificado de presencia histórica de los pueblos asentados en dicho territorio (Bedoya, p. 214-215).

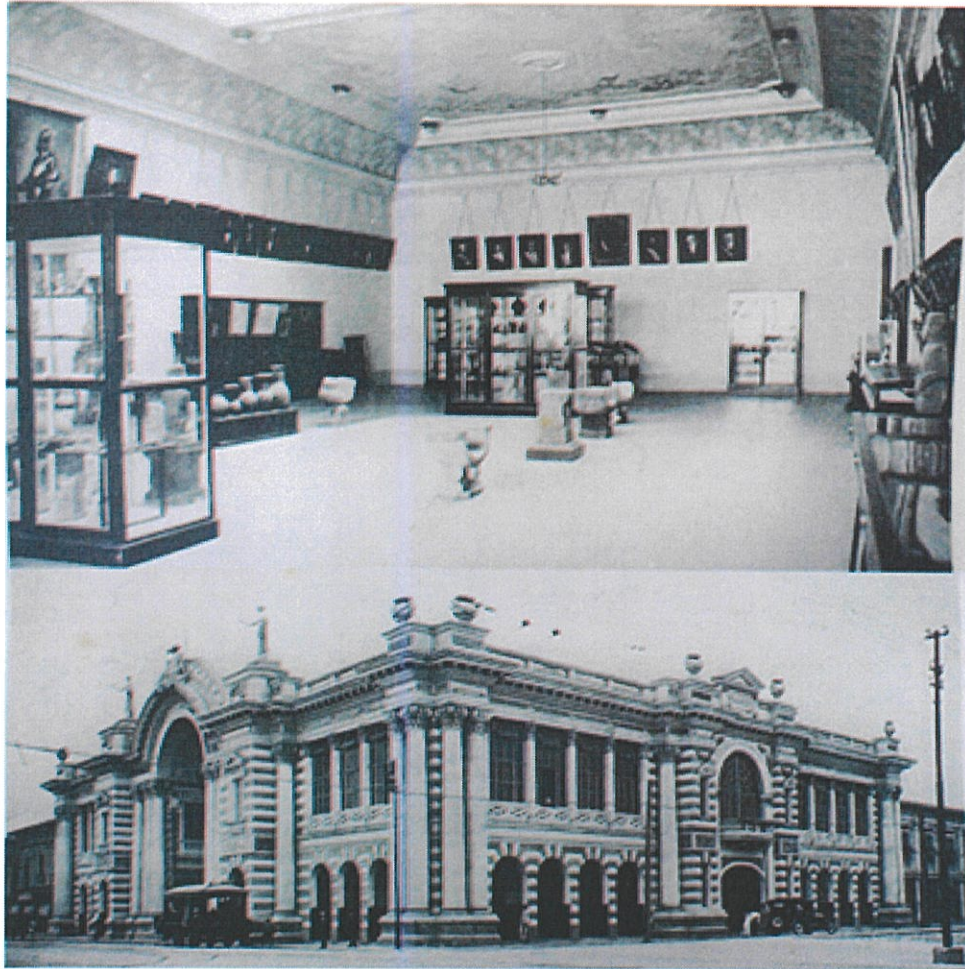


Figura 2 Sección del Museo Municipal (arriba), fachada de la Biblioteca y Museo Municipal (abajo)

Fuente: Jurado Avilés, J.J. (1920). El Ecuador en el centenario de la independencia de Guayaquil. New York: De Laisne & Carranza.

Los estudios históricos y arqueológicos de este periodo, así como los proyectos de exhibición relacionados a estos ámbitos de

conocimiento, están marcados por la figura de Monseñor Federico González Suárez (1844-1917), arzobispo de Quito, y luego por su discípulo Jacinto Jijón y Caamaño (1890-1950). González Suárez, además de prestar algunos objetos para las ferias internacionales mencionadas y luego donar parte de su colección para la creación de algunos museos, realizó estudios arqueológicos que fueron significativos para la valoración de este patrimonio. Uno de sus primeros trabajos fue el "Estudio histórico de los cañaris, antiguos pobladores de la provincia del Azuay en la República del Ecuador"⁴¹ (1878), luego publicó el Tomo I de lo que luego sería "Historia General de la República del Ecuador", también conocido como "Atlas arqueológico" (1892). Los siete tomos de esta gran publicación, planteaban un recorrido del hombre en el territorio ecuatoriano desde la época precolombina hasta la independencia. También está "Notas Arqueológicas" (1915), un conjunto de observaciones realizadas a partir de la lectura de obras sobre la historia de América y la arqueología ecuatoriana y peruana, entre las que se destaca "Etnografía Antigua del Ecuador" (1912) de René Verneau y Paul Rivet, investigadores que llegan al Ecuador como parte de la Misión

⁴¹ La obra está inconclusa, solo llega hasta el periodo colonial, no alcanza a trabajar el período republicano.

Geodésica francesa; en la publicación describen objetos hallados en las diferentes provincias del país apoyándose información recopilada por los cronistas. A pesar de que los estudios de González Suárez enfatizan aspectos de la historia eclesiástica por sobre otros, abrieron preguntas sobre el hombre precolombino y sus manifestaciones.

Un antecedente clave para pensar en el impacto e interés por la historia y el pasado fue Juan de Velasco y Pérez Petroche (1727-1819)⁴², sacerdote jesuita e historiador del siglo XVIII, quien sostuvo la existencia de un imperio preincaico generado a través de alianzas. Según Velasco, los Caras, que se habían expandido desde la costa hacia la sierra, habían aceptado la hegemonía de los Quitus, quienes, a su vez, habían reunido diversos grupos aborígenes pequeños bajo un reino central y creado una clase noble dominante, los Shyris. Al final esta asociación, que tuvo como resultado el “Reino de Quito”, estableció una alianza con los Incas a través del matrimonio de Paccha y Huayna Capac. El relato defendido en la “Historia del reino de Quito en la América meridional” (1789), carecía de fundamentos y evidencias sobre la existencia del Reino, además fue desacreditado

⁴² Otro antecedente de este periodo es Francisco Eugenio de Santa Cruz y Espejo (1747–1795), sin embargo se hará referencia a la obra de Velasco para ejemplificar el impacto de estos relatos en la construcción de un imaginario nacional.

por el mismo Suarez, luego por Jijón y Caamaño y otros pensadores a lo largo del XIX; sin embargo fue acogido por los independentistas que no sentían una afinidad directa con los pueblos originarios, pero lo usaron como sustento para glorificar un espíritu nacionalista que haga posible el levantamiento del proyecto nacional. Lo menos importante de la historia fue su veracidad sino la posibilidad que daba de pensar o imaginar un proyecto homogéneo propio. De hecho la narración, a pesar de las controversias, fue usada durante todo el siglo XX en las academias y libros escolares del sistema educativo primario y secundario.

Debemos recordar que los movimientos de liberación en las Américas, coincidieron con el comienzo de la época del nacionalismo en Europa, donde la *nación* se convirtió en aquello que podía ser deseado desde el principio del proceso (Anderson, 1995). El “Reino de Quito” supuso un intento piloto que influyó a la construcción del nacionalismo ecuatoriano donde lo que cuenta es el impacto que esta tuvo en el imaginario de nación y representación nacional en medio de la transformación de un territorio colonial a un estado nacional independiente, sin dejar de lado la manera en que fue rememorada a posterior. Según el investigador Hugo Benavides es una historia de, “reconquistas, amor y venganza, de cómo el derrotado Reino de Quito

finalmente conquista a los conquistadores, los Incas” (Benavides, p.32, 2004)⁴³. Según el investigador, bajo estas mismas pretensiones fueron acogidos los estudios arqueológicos de Suarez y otros, ya que se inscribieron en la creación de un discurso que justificaba y exaltaba el lugar del criollo frente al indígena y español (ibíd.). Así también en la Exposición Nacional, la valoración de las antigüedades indígenas estuvo determinada por el compromiso de localizar los orígenes y las particularidades de la nación y a la vez de marcar una distancia sobre ella; pero sobre todo, por la urgencia de visibilizar control y con él afirmar el proyecto civilizatorio. No es gratuito que desde entonces las “esencias”, “los orígenes” sean sustentados hasta hoy a través de ciertos objetos y monumentos. Esta visión monumentalista que marcó el pensamiento de la época concebía las evidencias arqueológicas como el resultado pasivo de un grado de complejidad cultural. Bedoya sostiene que en las exposiciones internacionales la imagen estereotípica que se promovió fue la del Inca; y a diferencia de lo que propone Blanca Muratorio, no cree que esta buscaba dar testimonio de una nobleza indígena a modo de “racismo aristocrático”, sino brindar “experiencias estéticas y

⁴³ “It is also a story of reconquest, love, and vengeance, as the defeated Kingdom of Quito eventually conquers the conquerors, the Incas” (Trad. Romina Muñoz).

contemplativas, no sujetos de la historia” (Ibíd.138), una forma más de marcar el dominio.

La exposición fue un referente clave de la práctica exhibitiva en el país, ya que la convocatoria para la recolección de objetos se realizó mediante aviso público en los diarios. Además tuvo como cláusula la proposición que todas las obras presentadas en la feria local serían exhibidas también en las ferias de Madrid y Chicago. Esto se convirtió en una gran provocación para quienes querían mostrarse como ciudadanos instruidos, comprometidos con la progreso de la nación, estimulando la circulación de este tipo de producción. Bedoya sostiene que quienes prestaron sus colecciones más que mantener un compromiso con la historia o con una lectura de la identidad nacional, estuvieron motivados por mostrar su prestigio y poder atender agendas personales

(...) las antigüedades indígenas fueron colocadas en un horizonte ubicuo y deslocalizado más allá de los linderos del Estado-nación. Ellas se explican en la trama civilizatoria europea, operando como medidores del grado de adelanto alcanzado en un pasado muerto y son, además, ubicadas en un particular lugar de la historia que festeja y positiva la llegada de Colón a América. Es así que el imaginario hispanista se

establece como movilizador de sentidos universales y de una diplomacia zalamera que actúa a favor de los intereses económicos, políticos y territoriales de su momento (Ibíd. p. 139-140).

Es importante señalar que en el caso de América, omitiendo posiblemente a los mayas, aztecas e incas, todos los demás pueblos originarios quedaron reducidos a la categoría de indio. Si bien había un interés internacional por esta cultura exótica que atraía a una serie de investigadores extranjeros, Bedoya demuestra a través de una correspondencia diplomática, cómo el gobierno peruano se mostraba poco interesado en presentarse como heredero de lo inca (Ibíd.), fenómeno que se extiende al caso ecuatoriano. Mostrar esos artefactos originarios suponía revelar un etapa anterior no solo conquista sino al proyecto civilizatorio, un estadio superado gracias al descubrimiento del nuevo mundo; práctica pertinente para la conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento de América.

Como se mencionó previamente, los estudios de Gonzales Suárez son esenciales para la apreciación de estos objetos y la introducción de la práctica arqueológica al país, textos como "Advertencias para Buscar, Coleccionar y Clasificar Objetos Arqueológicos

Pertenecientes a los Indígenas Antiguos Pobladores del Territorio Ecuatoriano" (1914), como declara su prólogo fue escrito, al igual que otros textos, principalmente para los jóvenes de la "Sociedad de Estudios Histórico-Americanos", influyendo de manera determinante en una nueva generación de intelectuales interesados por el estudio de la Historia. La Sociedad fue fundada por el mismo Gonzales Suarez en 1909, luego se convirtió en "La Academia Nacional de Historia de Ecuador", mediante decreto legislativo publicado 28 de septiembre de 1920. El texto de Gonzales Suárez no solo evidencia cómo en ese momento se había despertado la afición por buscar y coleccionar ciertos objetos indígenas, dando inicio a la labor de forjar "la Prehistoria o arqueología prehistórica ecuatoriana" (Gonzales Suárez, 1914, p.8); sino que además, a modo de advertencia, promueve una metodología para la investigación del pasado, alegando que para adquirir conocimiento del pasado se debe: "buscar, coleccionar y clasificar" (Ibíd.p.13). Así también, declara que de estas tres cosas señaladas, exclusivamente la tercera es una práctica científica, buscando fomentar el estudio a los jóvenes investigadores. Plantea primero una clasificación a partir de su material (metal, piedra, barro y hueso); el uso (necesario, adorno o lujo) y la forma (geométricos, botánicos, zoológicos y antropológicos). De este mismo modo, continúa dando sugerencias sobre cómo

coleccionarlos correctamente atendiendo a su clasificación y lugar donde fue encontrado. Este mismo régimen de valoración del pasado atado a la preeminencia del objeto estaba presente en su “Atlas arqueológico” (1892).



Figura 3 Historia General de la República del Ecuador

Fuente: Gonzáles Suárez, F (s.f.) Atlas arqueológico, pg.99

Las pautas de Gonzales Suarez, si bien se enmarcan dentro de un compromiso por la Historia, la “filiación del objeto” que propone se centra en el artefacto aislado, no relacionado a los procesos de socialización y reproducción social más complejos. Una valoración que no atiende al significado de la cultura material dentro del conjunto de relaciones que la sustentan. Sin embargo estos estudios marcaron un precedente en la investigación histórica del ecuador y

concretamente del ámbito arqueológico, por su fuerte interés de constituirlo en una práctica científica a pesar de las contradicciones que esto traía con la institución eclesiástica, las cuales supo sustentar en diversas ocasiones:

Religión revelada posee y enseña la verdad: la Ciencia inquiere, investiga y descubre la verdad; y entre las dos no puede haber contradicción, porque la verdad es una, y el conocimiento sobrenatural de la verdad por medio de la Revelación no es sino una claridad mayor, con cuyo auxilio la inteligencia humana adquiere certidumbre de lo verdadero, y conoce verdades, que con solas sus fuerzas naturales no habría podido alcanzar á descubrir jamás [...] La contradicción entre la Religión católica y las ciencias experimentales es, pues, imposible: las contradicciones aparentes nacen ó de que la Ciencia no ha alcanzado todavía la plena posesión de la verdad. Por esto es un deber de todo católico sincero mantenerse firmemente adherido a las enseñanzas de la Iglesia romana, y en el ejercicio de una profesión científica cualquiera ajustar siempre en conducta á las máximas cristianas. (González Suárez, en Bedoya, 2017, p. 292).

La creación y desarrollo editorial de la “Sociedad de Estudios

Histórico-Americanos”, da cuenta del compromiso del investigador por el desarrollo formativo de la arqueología, la difusión de los resultados de las investigaciones y no el mero estímulo a un coleccionismo para el disfrute privado. Para Bedoya, las acciones de la Sociedad y luego de la “Academia de Historia”⁴⁴, fueron esenciales para la valoración de este legado y su entrada legítima en el discurso de la nación, tanto por la producción editorial, el impacto de las leyes e instancias de regulación del patrimonio, así como el estudio y el debate sobre esta producción y las prácticas del coleccionismo. El 13 de octubre de 1916, se promulgó una Ley, promovida desde Sociedad, que prohibía la salida del país de las “reliquias históricas”, entre las cuales se contemplaban la producción anterior a la conquista española y la correspondiente a la época colonial. Así también, según Bedoya, el decreto que posibilitó luego el surgimiento de la Academia Nacional de Historia la facultaría también de “velar por todos los monumentos de carácter histórico que existen en el país, especialmente, los incaicos”, continuando con los debates jurídicos alrededor del patrimonio histórico que la Sociedad ya había instaurado; sesgados también por un enfoque monumentalista del patrimonio.

⁴⁴ El “Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos” y luego el “Boletín de la Academia Nacional de Historia”, estuvieron motivados por la creación e intercambio de comunidad de estudio comprometidos con la historia y su perspectiva americanista.

Sin embargo fue Jijón y Caamaño, su discípulo, quien asumió la práctica arqueológica de forma más holística. Este aristócrata quiteño, aprovechó su posición económica para asegurarse fuentes de información diversa; al tanto de los marcos teóricos y metodológicos de la época, no solo propuso una clasificación de material sino que además intentó reconstruir secuencias culturales a partir de los estilos. Inició sus trabajos de campo en Imbabura en 1909, luego en Chaupicruz, al norte de Quito, Manabí (1917 a 1923) y Perú, donde conoció a importantes arqueólogos A. L. Kroeberg y Julio Tello, además dio inicio a su proyecto “Maranga” en la ciudad de Lima alrededor de 1925. De este proyecto el reconocido arqueólogo contemporáneo Luis Lumbreras defiende el carácter vanguardista de las técnicas aplicadas por Jijón y Caamaño en la época⁴⁵. Según el arqueólogo Florencio Delgado, los estudios de Jijón y Caamaño estuvieron atravesados por las teorías difusionistas de la época que explicaban el desarrollo local a partir de su relación con Mesoamérica y estableciendo relaciones entre la sociedad Kañari de la zona austral ecuatoriana con Tiahuanaco en Perú (Delgado, 2009).

⁴⁵ Ver Jacinto Jijón y Caamaño. Estudios sobre Lima prehispánica: Maranga de Luis Guillermo Lumbreras (2015)

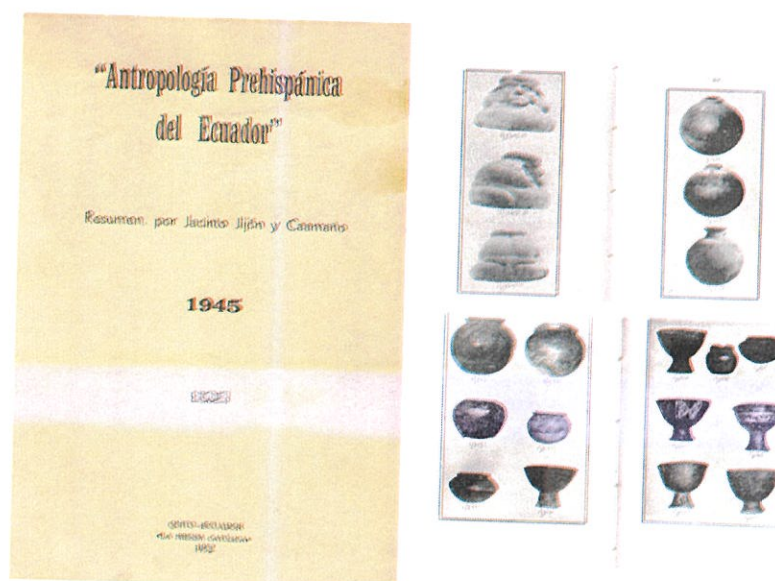


Figura 4 Portadas y páginas interiores de Antropología Prehispánica del Ecuador (1945), Jijón y Caamaño, Jacinto

Fuente: Archivo privado

Jijón y Caamaño estuvo muy pendiente de generar redes de intercambio con intelectuales internacionales a lo largo de su carrera. Financió desde 1919 las investigaciones en el país del arqueólogo alemán Max Uhle⁴⁶, reconocido por su experiencia de trabajo en Argentina, Bolivia, Chile y Perú. Su trabajo estuvo dedicado a encontrar evidencias de la presencia de la sociedad de Tiahuanaco en

⁴⁶ Friedrich Max Uhle obtuvo su doctorado en la Universidad de Leipzig en 1880, y en 1892 fue enviado como investigador a Sudamérica por el Real Museo Etnográfico de Berlín, institución a la que se había incorporado cuatro años antes.

el Ecuador. Uhle difundió el uso de la estratigrafía para determinar la antigüedad de los vestigios arqueológicos; lo que contribuyó, al igual que los estudios de otros investigadores de la época, a promover la clasificación y periodización del material arqueológico, ya sea desde el establecimiento de etapas a partir de rasgos culturales o identificación de períodos en términos de unidades temporales. Sin embargo, sus posturas difusionista seguían buscando explicar el origen de las sociedades andinas y su desarrollo cultural a través de la presencia foránea. Estas tesis fueron usadas por ciertos grupos para justificar una supuesta superioridad de la procedencia extranjera, lo que explicaba para ellos, las dependencias de ciertos pueblos indígenas y su incapacidad de crear una civilización propia; favoreciendo así a asentar el esquema de dominación colonial.

El surgimiento de los primeros museos arqueológicos estuvo determinado por el impulso que tuvo la práctica arqueológica en manos de estos y otros intelectuales; así como el soporte a la divulgación de resultados de investigación por parte de la Sociedad y la Academia Nacional de Historia y también de la Sociedad Jurídico-Literaria (1902), creada por estudiantes, intelectuales y juristas de la

Universidad Central⁴⁷. En 1925 surge el “Museo Arqueológico Nacional” en la Universidad Central del Ecuador, bajo Concejo Universitario, teniendo como director a Max Uhle, quien paralelamente asume la primera cátedra con de arqueología en la Universidad⁴⁸. Como se comentó previamente es muy probable que la apertura de este museo acoja también el impulso que dio origen al museo nacional de 1839 que fue acogido por la misma Universidad hasta su intempestivo cierre. Pero en este caso nos encontramos con un museo especializado en producción arqueológica, de hecho gran parte de la colección provenía de las excavaciones que el investigador efectuó durante sus primeros años en el país, además de otro tipo de donaciones. El 9 de noviembre de 1929, luego de cuatro años de funcionamiento, el museo fue consumido por un incendio. No se tiene registros claros del devenir de la colección, y además gran parte de los documentos de respaldo de las piezas arqueológicas fueron afectados. A partir de entonces se dio inicio a nuevas investigaciones para incrementar los bienes museográficos en Cumbayá, Alangasí, Cochasquí, Carchi, Esmeraldas y Manabí.

⁴⁷ La Sociedad agrupó a intelectuales de tendencias políticas distintas para discutir las ciencias legales y sociales políticas.

⁴⁸ Max Uhle fue miembro también de la Academia Nacional de Historia del Ecuador

En 1933 la dirección del museo pasa a Jacinto Jijón y Caamaño, quien acrecentó la muestra con donaciones personales, su salida en 1935, tuvo como consecuencia la abolición de la cátedra de arqueología y el cierre permanente del Museo (Santiana, 1959)⁴⁹. Así también desde 1921, como iniciativa privada, Jijón y Caamaño empezó la organización de las piezas conseguidas en sus trabajos de campo para la creación de un museo de arqueología. El fondo arqueológico fue presentado al público por vez primera en 1950 en el “Museo de Antigüedades y de Arte Ecuatoriano”⁵⁰, ubicado en la Circasiana, que fue sede también de la “Gran Biblioteca Americanista” y de su laboratorio.

Si bien en este período nos encontramos con el origen de una infraestructura cultural que celebró el proceso independentista y la instauración de un régimen de supuesta igualdad; los espacios públicos y académicos que emergieron, contribuyeron a asentar un ideario de integración cultural moldeado bajo la batuta de la elite criolla y su afán de autogobernarse sin perder privilegios. Así también, a

⁴⁹ En 1959, la institución reabrió sus puertas al público a cargo del Dr. Antonio Santiana, quien además introdujo dos nuevas colecciones: la osteológica y la etnológica (Santiana, 1959; Ortiz, 1989; Salvador, 2006). Sobre esto se hará referencia en el siguiente apartado.

⁵⁰ El fondo arqueológico de este museo es hoy parte del “Museo Jacinto Jijón y Caamaño” de la PUCE, el cual fue reinaugurado en el 2014. Sobre este se tratará más adelante como parte de los casos de estudios específicos.

pesar que el pasado, al igual que el presente originario, capturó la atención de ciertos intelectuales, las teorías biológicas de la raza cobijadas por la lógica positivista estuvo detrás de estas valoraciones; ubicando a esa realidad en un peldaño inferior, propio de un estadio superado y a la vez envolviéndola de un halo de exotismo que imposibilitó su comprensión.

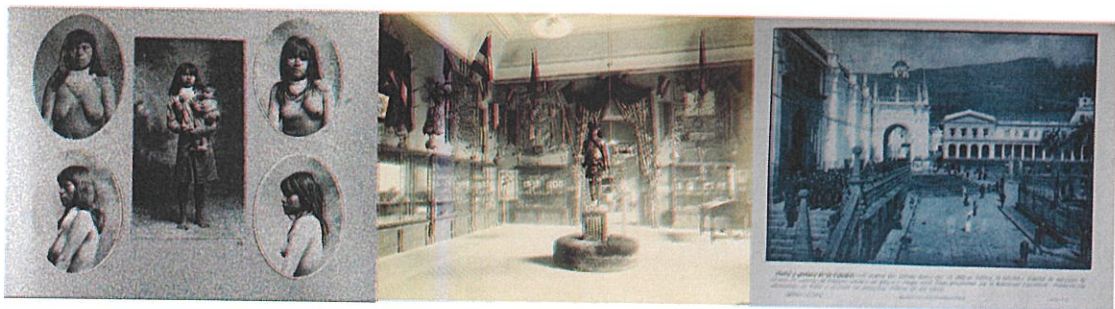


Figura 5 Fotografía de José Domingo Laso (izquierda). Registro de la Instalación de Ecuador en la Exposición Histórico-Americana de Madrid, 1892 (centro). Fotografía de José Domingo Laso.

Fuentes: Álbum antropométrico realizado para Jacinto Jijón y Caamaño, entre 1906 y 1912; Biblioteca Digital Hispánica y “Quito a la vista”, 1910.

La arqueología como nueva disciplina científica fue parte de este legado, que si bien posibilitó una aproximación al pasado, este fue a la vez encapsulado sin atender al conjunto de relaciones sociales del cual derivaba. Confeccionó una serie de teorías a partir de supuestos

científicos de pretendido alcance universal, que jerarquizaron otras realidades por encima de las trayectorias locales, a las cuales concibieron como meros reflejos tardíos de procesos culturales más desarrollados.

Es muy probable que las iniciativas museales mencionadas hayan estado determinadas por el mismo paradigma, sin embargo como se mencionó previamente no se cuenta con material suficiente para entender sus modos de organización, funcionamiento, propuestas expositivas y sobre todo poder valorar la inscripción en el tejido social. Además que no todas gozaron con el apoyo estatal ni continuidad. No obstante, se ha recurrido a dos fotografías de José Domingo Laso (1870-1927), reconocido fotógrafo de la época y la imagen del pabellón ecuatoriano en la Exposición de Madrid, para instigar en el carácter contradictorio de esta gramática nacionalista que se quería proyectar. La cual echaba mano del pasado y lo originario para afirmar su dominio sobre un territorio, mostrando y ensalzando su progreso al poderío europeo; al mismo tiempo que lo encapsulaban como algo superado, atado a un pasado que según algunos subsistía en un “vacío cultural” (Jijón y Caamaño en Prieto, 2004) o, según otros, estaba abierto a “las finezas de la civilización” (Uhle, *Ibíd.*). Tanto para liberales como conservadores los indios eran incivilizados por lo cual

no podían ser considerados ciudadanos, eran seres dependientes que no la “autonomía mental” para asumir su realidad. Un nacionalismo combativo consigo mismo, que a modo de un *ouroboros*, se roe su cola, creando enemigos internos y perpetuando un orden de las cosas del cual aparentemente quiere escapar.

La primera fotografía de Laso nos muestra una imagen perteneciente al álbum antropométrico realizado para Jacinto Jijón y Caamaño entre 1906 y 1912⁵¹. Una serie de imágenes de tipos “amazónicos” con notación numérica al pie de cada fotografía; “inscritas en un discurso racial y en un deseo de catalogación y ordenamiento del conocimiento visual” (Laso, p.135, 2015). Las imágenes no poseen ningún tipo de información sobre el sujeto fotografiado, ni del contexto o lugar donde fueron realizadas, conservando los esquemas de un retrato humanista que se niega a representar a los pueblos, a la realidad social de ese sujeto. Un retrato servil al ojo del amo, que insiste en custodiar una jerarquía social a través del silencio, una imagen sin tiempo o espacio, que insta en recordarnos que “los hombres de poder son los únicos investidos del privilegio de existir en imágenes” (Huberman, 2014, p.55). Según Francois Laso, fotógrafo y bisnieto: “los indígenas son

⁵¹ Hoy pertenece al Fondo Jacinto Jijón del Ministerio de Cultura y Patrimonio

apariciones que, aunque cosificadas, están presentes, convirtiéndose en abstracciones de la mirada del fotógrafo, en huellas invertidas de sus fotografías” (Op.cit.).

La segunda fotografía de Laso nos muestra una imagen de la ciudad de Quito donde los indígenas fueron borrados, “para eliminar a los indígenas, el fotógrafo rayó las placas de vidrio, que eran los negativos del pasado, y cubrió los borrones con vestidos blancos y sombreros de ala ancha” (Laso, 2015)⁵². El ejercicio fue parte de las tácticas de higienización del momento, que buscaron exaltar una imagen de ciudad de moderna acorde a las urbes europeas, eliminando todo aquello que no formase parte del propósito. Así también, el pabellón ecuatoriano en la Exposición de Madrid puso el pasado a servicio y celebración de un momento decidor en la trayectoria del nuevo continente, sin cuestionar las dinámicas de ese proceso.

52

Obtenido de
http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/25/actualidad/1443141572_008552.html

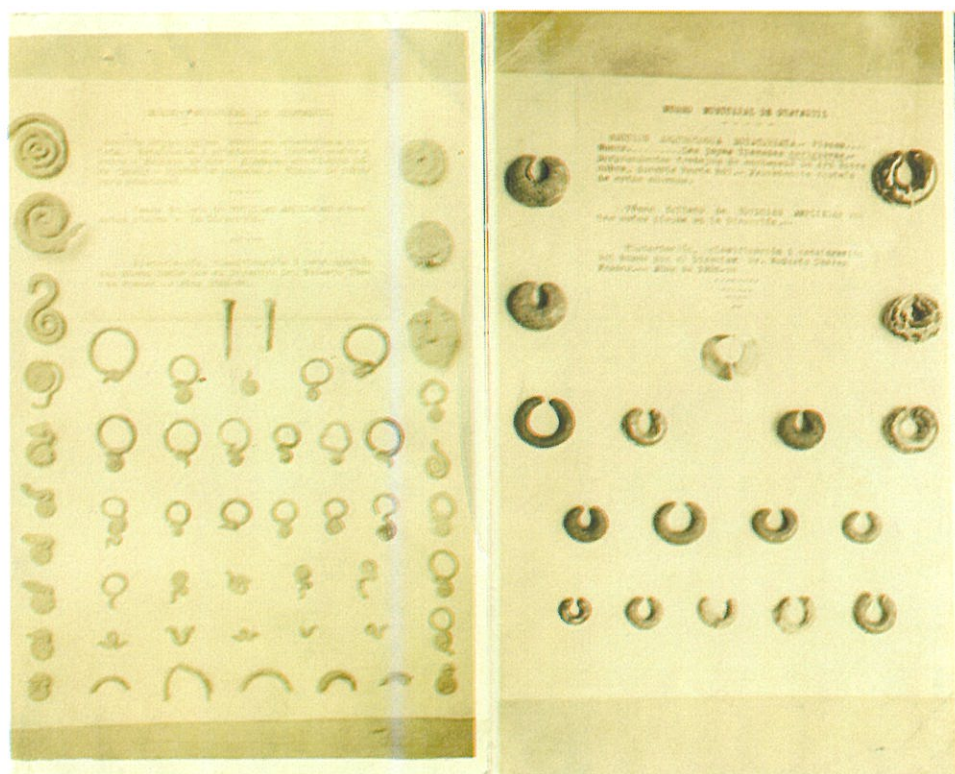


Figura 6 Metalurgia costeña (izquierda). Nariguera (derecha)

Fuente: Archivos (1925-1928), Museo Municipal de Guayaquil



Figura 7 Artefactos arqueológicos

Fuente: Archivos (1925-1928), Museo Municipal de Guayaquil



Figura 8 S/t. (dibujos arqueológicos), Joaquín Pinto. Óleo sobre papel, 1893

Fuente: Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito.

En el terreno de la práctica expositiva, tenemos cuatro fotografías (**Figura 6** y **Figura 7**) de los archivos del Museo Municipal de Guayaquil, que nos muestra la clasificación de artefactos arqueológicos realizada por el Dr. Modesto Chaves Franco entre 1925 y 1928. En ellas se ve claramente un impulso clasificatorio-descriptivo que empieza a ganar terreno sobre las interpretaciones especulativas. Así también, el dibujo de 1893 de Joaquín Pinto (**Figura 8**), artista que colaboró estrechamente con González Suárez, en la creación de imágenes para el “Atlas Arqueológico” y el “Estudio histórico de los cañaris, antiguos pobladores de la provincia del Azuay en la República del Ecuador” nos propone una visualidad que exalta al objeto y su

tipología. Todas las imágenes nos revelan una manera de entender la cultura material como algo externo, una evidencia residual del pasado, que se explica por sí misma. Este tipo de visualidad reproduce también un discurso contradictorio del pasado y lo indígena, que marcado por un pensamiento evolucionista, donde las perspectivas más “radicales” y generosas, buscaban demostrar una supuesta unidad psíquica de todos los grupos humanos, manteniendo la idea de que los diferentes pueblos pasarían por los mismos estadios de evolución. La materialidad de alguna forma evidenciaba el estadio evolutivo de los pueblos que serían sustentados a partir de los métodos clasificatorios del sistema de las “Tres Edades” (1820) propuesto por Christian Thomsem, luego reformado por Lubbock (1865)⁵³. La captura de estos objetos a través del lente, la vitrina, su clasificación y posterior museificación afianzaba la superioridad genética y evolutiva, de un grupo -el que observa y estudia-sobre otro -el observado-. Un “régimen escópico” (Jay, 2007) que nos impone un

⁵³ El sistema de las Tres edades es un método elaborado en por Christian Jürgensen Thomsen, el cual ordena las colecciones del museo de Copenhague en función de los materiales utilizados en los artefactos encontrados, ya sean piedra, bronce o hierro, proponiendo una periodización de la Prehistoria: Edad de Piedra, Edad del Bronce y Edad de Hierro. Años más tarde John Lubbock en “Prehistoric Times” (1865), propuso dividir la Edad de Piedra en dos fases sucesivas, la Edad antigua de la Piedra o Paleolítico (con utensilios tallados por toscas percusiones) y la Edad moderna de la Piedra o Neolítico (con herramientas de piedra pulimentada). Estas teorías fueron altamente divulgada y aceptadas como referente para los estudios del pasado.

modo de mirar y entender el mundo, una visión del pasado fundamentada en la relación entre evolución tecnológica y desarrollo moral, que contribuía a justificar la exclusión de los indígenas en el ámbito social moderno. Como se mencionó previamente, falta información para poder determinar el tipo de museografía que planteaban las instituciones referidas de la época, sin embargo, las imágenes presentadas en este capítulo pretenden aproximarnos al tipo de visualidad en el que está práctica estaba inserta. Un modo “normal” de mirar que tiene implicaciones en todos los ámbitos socio-culturales, donde confluye una energía simbólica “entre lo que nos es dado ver, y lo que nos es dado conocer” (Brea, 2007 p.148). Un acto cultural que no es neutro, ni se constriñe a la realidad biológica o fenomenológica; sino que es parte directa de complejo entramado entre lo cultural y políticamente construido.

En la medida que el siglo XX fue avanzando, se fue asentando una nueva forma de sociabilidad, aún marcada por el ideal civilizatorio, pero animada por el fresco signo del progreso. Esto se acentuó con el impacto de la revolución liberal (1895-1912), que desplazó a la Iglesia como única institución modeladora de ciudadanía. Como ejemplo de

esto, está la refundación de la “Escuela Nacional de Bellas Artes” en Quito en 1904 y su galería en 1906⁵⁴, que representó la concreción desde lo artístico, de las ambiciones planteadas en el siglo anterior. Como se señaló previamente, la Escuela, en un primer momento, estuvo marcada por la promoción de un arte y una propuesta pedagógica vincula con los preceptos de la academia neoclásica francesa. Sin embargo, la dirección de José Gabriel Navarro (1911 - 1920) aportó una nueva orientación pedagógica a la institución. Rechazó el clasicismo como referente de la producción artística nacional ecuatoriana y motivó la búsqueda de nuevos lenguajes estéticos para alcanzar un arte propio. Dos textos claves que ampararon esta visión del arte fueron “El Estado y el Arte” (1912) y “Arte Moderno” (1914); el primero alegaba sobre el beneficio espiritual y moral del arte para el desarrollo de la sociedad y por ende ahincaba en el protección del Arte por parte del Estado; y el segundo, suponía una defensa al arte moderno no ligado a los dictámenes de la escuela neoclásica, con especial énfasis a las artes plásticas (pintura, escultura y arquitectura) por su función social, su capacidad de mezclarse con la vida “penetrándola y saturándola de belleza”

⁵⁴ Es importante resaltar que las exposiciones estudiantiles que tuvieron lugar en este espacio fueron el antecedente de los Salones Nacionales.

(Navarro, 1914 p.149,). Ambos textos, reclamaban el fomento del arte por parte del Estado para “garantir existencia de sus grandes hombres” (Navarro, 1912, p.142,) e ilustrar al país. En 1913, durante la administración de Leonidas Plaza, se creó la Dirección General de Bellas Artes, la cual fue encargada a Pedro Traversari, para guiar las políticas de la Escuela, el Conservatorio de Música y la dirección de la galería. En 1917, el Estado, estableció que la Dirección asuma la fundación de un Museo de Arqueología y Galerías Nacionales de Pintura y Escultura (Bedoya et al., 2017). Este tipo de quiebres se asentarán con el impacto de la revolución liberal (1895-1912), que desplazará a la Iglesia como modeladora exclusiva de la ciudadanía; la aparición del “Partido Socialista” (1926) y luego del “Partido Comunista” (1931), que influenciarán de forma determinante en búsqueda de un nuevo referente identitario.

En el capítulo posterior se comentará sobre los factores que asistirán a este cambio de valoración y representación del pasado y lo indígena. Está marcado por el impacto de la revolución liberal; las acentuaciones nacionalistas que requerirán un tipo de evidencia de su particularidad; la industrialización de la nación (construcción del ferrocarril, carreteras, fábricas, etc.); el surgimiento de instituciones y cargos especializados en museos, galerías y centros de investigación,

que desde diferentes visiones empiezan a rechazar los excesos del evolucionismo unilineal, donde el esquema evolucionista empieza a ser interpelado a favor de una concepción idealista de la Historia, en el cual los "estadios" como sistematización del desarrollo cultural, son sustituido por el las "áreas" o círculos culturales. Esto permitirá una reivindicación de las formas ancestrales, como expresiones culturales que contribuirían a moldear la ecuatorianidad, sin embargo esta valoración estará atada también a una serie de contradicciones.

3.2. Segundo periodo (1940 -1960): el pasado como símbolo de afirmación identitaria. Creación de la Casa de la Cultura del Ecuador

En la década de los cuarenta surgen algunas iniciativas culturales que promueven una la relación distinta con el patrimonio arqueológico. Entre las cuales es importante destacar la aparición del “Instituto Cultural Ecuatoriano”, el 11 de noviembre de 1943, en la ciudad de Quito. Este se transformó, mediante decreto-ley, en la “Casa de la Cultura Ecuatoriana” (CCE)⁵⁵ en 1944, durante el gobierno de José María Velasco Ibarra (Salvador, 2009) y contó con la Dirección de Benjamín Carrión. El nombre de Carrión, fundador y primer presidente, se tomaría después como parte del nombre de la institución. Según la página web oficial de la institución, fue creada por la necesidad de “devolverle al Ecuador la confianza perdida como

⁵⁵ Según la investigadora Anne-Claudine Morel, el decreto de creación de la CCE “abroga el decreto de fundación del Instituto Cultural Ecuatoriano creado por Arroyo del Río en 1943 caracterizado por un academicismo y un formalismo que indignan a Benjamín Carrión. Las ambiciones de Carrión se anuncian ya en los textos fundadores”. Se recomienda ver: http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101096797/-1/Las_pol%C3%ADticas_culturales_en_la_Casa_de_la_Cultura_Ecuatoriana_entre_1944_y_1957%3A_desavenencia_o_armon%C3%ADa_entre_Benjam%C3%ADn_Carri%C3%ADn_y_P%C3%ADdo_Jaramillo_Alvarado.html#.V8dklhSrjgY (Consultada el 20/08/2016).

consecuencia de un grave quebranto territorial sufrido en 1941⁵⁶. Es importante destacar que esta iniciativa fue parte de las medidas que prosiguieron a los acontecimientos del 28 de mayo de 1944, un levantamiento popular conocido como “La Gloriosa”, que “abrió el camino a una corta pero imaginativa coalición política y de gobierno” (Cueva en Prieto, 2004, p. 202). La rebelión que derrocó al presidente Carlos A. Arroyo del Río y permitió luego el ascenso de Velasco Ibarra a la Presidencia; tuvo como detonante el desacuerdo público con el gobierno liberal respecto al manejo de la guerra, la fragmentación territorial, las debilidades políticas y económicas de la nación y la desatención y exclusión de la población indígena.

La creación de la CCE, fue parte de política cultural nacional ambiciosa, sustentada en la teoría de la “pequeña gran nación” de Benjamín Carrión, planteada en “Cartas al Ecuador”, una serie de artículos publicados en el diario “El Día” entre 1941 y 1943 donde defendían la nación mestiza, donde los indígenas sean valorados por igual a diferencia del ideal nacional criollo. No obstante, la institución siguió poniendo énfasis en la formación de una cultura oficial

⁵⁶ Esta pérdida territorial fue consecuencia de la guerra contra el Perú. Obtenido de http://www.casadelacultura.gob.ec/?ar_id=10&ge_id=18&title=Historia%20de%20la%20Casa%20de%20la%20Cultura%20Ecuatoriana&palabrasclaves=Historia%20de%20la%20Casa%20de%20la%20Cultura%20Ecuatoriana (Consultada el 20/08/2016).

ecuatoriana, teniendo como referente la superioridad de la cultura de elite de origen europeo (Morel, 2011).

(...) la deuda de la América de habla española para con Francia, y la deuda de mi patria, el Ecuador, por consecuencia, puede ser anotada en dos grandes renglones del libro de cuentas de la Humanidad: primero: la deuda por la cultura. Segundo: la deuda por la libertad (Carrión, 1946, p.121).

Vemos así, como el nuevo proyecto nacional surgido en una supuesta lucha por la independencia y emancipación política, tuvo implícito la reproducción del sistema colonial. Un aparato funcional en términos económicos que apuntaba a la homogeneidad cultural e identitaria, a la vez que buscaba distanciarse de su dependencia europea. Sin embargo en ella se encontraba los anhelos culturales que había que alcanzar a través de "lo propio", perpetuando un sistema basado en la dominación del otro.

Las investigadoras Radcliffe y Westwood (1999), sostienen que el nombre de Casa de la Cultura afirma la idea del proyecto nación como genealogía doméstica, donde el sentido de lo *propio* o de lo *nuestro*, está determinado por lo que la institución nacional/doméstica nos quiere enseñar. *La casa*, se convierte en lugar de recogimiento

como consecuencia de la pérdida territorial y, a la vez, una plataforma de reafirmación de lo propio (Radcliffe y Westwood, 1999). Transcribe los lazos de parentesco ya presente en el ideario de patria, un vínculo naturalmente dado y al que se está consecuentemente atado. Un nexo que no se escoge, pero puede pedir sacrificios (Anderson, 2003). De alguna forma, el sacrificio territorial y humano, se absuelve bajo la promesa de una “pequeña gran nación”. El Estado activo a través de *su casa* buscó dotar al pueblo con los recursos necesarios para generar una idea de ciudadanía: imágenes, músicas, textos, etc. Esta infraestructura cultural apelaba a un universal autóctono, factor que según Álvarez e Hidalgo, distingue a las modernidades latinoamericanas en su doble afán: cosmopolita y ansioso de arraigo (Álvarez, Hidalgo, 2007).

Entre otras afirmaciones de corte ilustrado se encontraron también la aparición de revistas como “Letras del Ecuador” de la Casa de la Cultura (1945), “Voluntad” (1927), “Grupo América” (1925), “Anales” de la UCE, la revista de la ya mencionada “Sociedad Jurídico Literaria” (1902)⁵⁷, también amparada por la Universidad Central,

⁵⁷ Es importante señalar que la Sociedad fue uno de los medios de mayor difusión de la renovada Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales (1914), a la cual incluyeron las

entre otras. Si bien estas iniciativas no estuvieron directamente vinculadas a la práctica arqueológica científica, estuvieron atravesadas por un sentido de rescate de los valores nacionales y del pasado remoto del país. Algunas, fueron portadoras de un sentimiento de cuestionamiento a los valores establecidos, difundiendo ideas relacionadas al americanismo, anarquismo, sindicalismo, etc. Vemos como en la medida que el sentimiento nacionalista se fue posicionando, simultáneamente se instaló una conciencia de clase que llevó a muchos intelectuales y artistas a rechazar los postulados ilustrados. Para ellos el ideario de integración cultural nacional suponía un santuario impenetrable, tal como lo denuncia el pasquín de los Intelectuales Independientes de 1956:

Inexplicable es realmente este fenómeno de supervivencia de una institución convertida en un castillo amurallado, en ínsula Barrataria del genio, "producto de dos factores: talento y esfuerzo", inexplicable que este centro luminoso, perdido en lontananza y rodeado por un espeso continente de ignorancia, se haya sostenido en su aislamiento de tabú, de cosa vedada a

cátedras de Sociología y Estadística bajo el reconocido pensador liberal Agustín Cueva. La cátedra "revisaba diferentes categorías analíticas que figurarían en el lenguaje de los pensadores por largo tiempo, incluidas la raza y las condiciones étnicas —ambas como categorías biológicas e históricas—, conciencia, clase social, nación y estado" (Cueva en Prieto, 2004, p.86).

los simples mortales. [...] Allí solamente habitan los “genios”, solitarios, señeros, lejanos. Fuera de ella, los pobres hombres que trabajan, que luchan, que producen en el silencio del anonimato doloroso y atroz, pero cuyo esfuerzo no puede ni podrá jamás ser conocido porque le falta el espaldarazo del clan de los privilegiados del talento, de los usufructuarios del espíritu y la cultura. [...] Se convencen que sólo ellos, exclusivamente ellos, son los intelectuales de este país castigado en las tinieblas. Nadie más. Los otros son los enemigos que desean derramar su divina sangre. (Intelectuales Independientes en Morel, 2011).

Estos pronunciamientos estuvieron marcados por el surgimiento del “Partido Socialista” (1926) y luego por el “Partido Comunista” (1931), en ambos partidos militaron intelectuales que se preguntaron por el lugar del nativo y grupos subalternos en el país, y además, denunciaron el carácter elitista de las instituciones existentes. A ellos, se adscribieron figuras como Pío Jaramillo Alvarado⁵⁸, Jorge Carrera Andrade, Pablo Palacio, José de la Cuadra Joaquín Gallegos Lara,

⁵⁸ Jaramillo, autor “El indio ecuatoriano” (1922), fue Director de la CCE de 1948 a 1950.

Enrique Gil Gilbert, entre otros. A pesar que algunos pensadores como Jorge Icaza y Alfredo Pareja no se adhirieron de forma directa, el impacto de este pensamiento marcó también sus propuestas. Estas dos organizaciones fueron causadas luego de la masacre del 15 de noviembre de 1922, en la cual fue asesinado un movimiento popular insurreccional en Guayaquil.

Es el momento en que se condensan y estallan todas las contradicciones acumuladas por el desarrollo de un capitalismo a la vez contemporáneo y primitivo, que si por un lado generó un nuevo modo de producción, modernizando a su guisa la agricultura (sobre todo del Litoral) y en alguna medida las ciudades (o lo que entonces se entendía por tales), por otro lado afincó las raíces del atraso, al articular un modelo oligárquico y dependiente de economía, de cultura y de sociedad. Y es precisamente ese modelo, cimentado en la producción cacaotera de exportación, el que entró en una prolongada agonía a partir de 1922 (Cueva, 1988, p.629).

El violento suceso fue recogido por el escritor guayaquileño Joaquín Gallegos Lara en "Las cruces sobre el agua" (1946). Gallegos, al igual que otros escritores del llamado "Grupo Guayaquil", puso en escena estas contradicciones y una realidad sociocultural costeña poco

atendida hasta el momento. Según el historiador Ángel Emilio Hidalgo (2014), José de la Cuadra y Alfredo Pareja Diezcanseco fueron los ideólogos del movimiento artístico, al que se sumó Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert. En 1933, José de la Cuadra publicó un ensayo que recogía el sentimiento de la agrupación hacia el arte, titulado: "El arte ecuatoriano del futuro inmediato", en él denunció el carácter elitista del arte. Según Hidalgo, en este ensayo el autor nos advierte que el arte es un fenómeno social de orientación clasista y polemiza su carácter 'nacional' (Hidalgo, 2014)⁵⁹. Este tipo de preocupaciones se manifestaron también en el tipo de visualidad que se empezó a promover. Como se mencionó previamente, la reforma académica de la Escuela Nacional de Bellas Artes en manos de Gabriel Navarro, jugó un papel decisivo en la búsqueda por el desarrollo de un arte propio en la esfera de las artes visuales. Aspirando a una producción que compita con las manifestaciones de una nación moderna, pero a la vez acoja el debate sobre el estatuto social del indígena. El rechazo a la tradición tuvo consigo la pregunta sobre la responsabilidad social del arte y el intelectual, por lo que muchos se plantearon la misión de refundar la práctica a través del

⁵⁹ Ver <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/10/arte-y-realismo-social-en-guayaquil-anos-30-40> (Consultado 02/09/2016)

ejercicio de libertad expresiva. Este posicionamiento del artista como ciudadano crítico iba atado de un impulso agonista que tuvo a la tradición como fondo de contraste.

Las nuevas preocupaciones estilísticas suponían un principio de decisión que suscribía la voluntad del artista; por lo que pudiéramos decir que en esta “decisión” se gestaba la posibilidad, por lo menos en idea, de que todos los ciudadanos puedan manifestar la suya⁶⁰. En este sentido, el cuestionamiento a la tradición suponía lanzarse a un ejercicio espiritual por la libertad y la visibilización de una parcela de la sociedad habitualmente desplazada, misión que estuvo presente en la obra de artistas como Camilo Egas, a mediados de los años veinte, luego, en los treinta Eduardo Kingman, Diógenes Paredes, Alba Calderón, Germania Paz y Miño, Leonardo Tejada, Alfredo Pareja, etc., para quienes el verdadero sentido del arte consistía en arrojarse a la experimentación, poniendo en valor otro tipo de realidades y cosmovisiones.

⁶⁰ Muchos de estos debates se registraron luego en revistas como “Caricatura” (1918-1921), “Singulus” (1921), “Proteo” (1922), “Motocicleta” (1924), “Hélice” (1926), entre otras.



Figura 9 Las Floristas, Camilo Egas, 1916. Óleo sobre lienzo, 150 x 239 cm (izquierda). Los Guandos, Eduardo Kingman, 1941. Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm (derecha)

Se ha escogido dos obras, una del periodo anterior y otra de este “segundo periodo”, para analizar cómo se fue configurando una visualidad que abordó el estatuto del indígena y el pasado precolombino desde diferentes lugares. La primera es de principio de siglo XX y otra de mediados de siglo y coincide de forma más directa con las demandas que desembocaron en la revuelta popular “La Gloriosa”, a la cual se hizo referencia previamente. A diferencia de las imágenes de Laso analizadas en el primer apartado de este trabajo, ambas ubican a los cuerpos indígenas en coordenadas espacio temporales específicas. La investigadora Trinidad Pérez denomina esto como un “nuevo cuerpo” que rompe con las representaciones visuales que se había elaborado hasta entonces; una presencia activa,

no petrificada que nos muestra la cotidianidad indígena desde diferentes dimensiones. La primera obra, a través de una paleta y pincelada impresionista, nos presenta la imagen romantizada de esta realidad a través de un grupo de floristas indígenas. Un tipo de “nostalgia imperialista” por la cultura colonizada (Rosaldo, 2000). Se trata de una aparente “añoranza inocente” que siente culpa por un pasado previo, por una forma de vida afectada. En una nota anónima de la época donde se pone en valor la obra, se dice lo siguiente:

(...) no ve el paisaje desnudo, sino el alma, el sentido que corre por todo él como una brisa anímica, viviente; y, ante el hombre —sus indios— el residuo de una raza; les siente con las armonías y el encanto del pasado, de lo que se extingue, con todos sus lastimeros sentires. Sus indios no son los rústicos imbecilizados por el blanco que vive de sus sudores pero al encontrarlo al paso lo ladea; son un símbolo, una encarnación de la sensibilidad y modulaciones del alma de esa raza que vemos en sus lienzos dignificados, enaltecidos, con toda la grandeza y sentimiento que egoístamente nos empeñamos por desconocerlos” (Anónimo 1917 en Pérez, 2007).

Como vemos se trata de un rescate de lo indígena que apela a una imagen idílica de la realidad. Una apuesta estética, que a pesar de no

seguir estrechamente los dictámenes de la academia (por su pincelada suelta que alude al movimiento, la falta de centralidad, la primacía de la pintura por sobre el dibujo), hacía referencia a las imágenes femeninas de los frisos griegos. Una reivindicación que parece buscar la legitimación lo indígena y el mundo precolombino a través de su identificación con el mundo de la antigüedad clásica, a la vez que proporciona a las jóvenes naciones americanas de un origen mitológico como el europeo (Op.cit.). Por otro lado "Los Guandos" de Eduardo Kingman, nos muestra de forma más cruda las condiciones de vida desfavorables que golpeaban a cierto sector social. Se inscribe dentro de los esfuerzos de los liberales por "construir una nueva "imagen" que le devuelva la visibilidad que en la realidad legal había perdido (Guerrero en Pérez, 2007, pg. 156).

En 1950, bajo esas mismas inquietudes, pero dialogando de formas directas con la arqueología están los llamados precolombinistas como Segundo Espinel, Enrique Tábara, Aníbal Villacís, Estuardo Maldonado, entre otros. Quienes buscaron elementos simbólicos del pasado precolombino para erigir un arte latinoamericano de pretensión universalista pero con referentes propios. Estos artistas tienen como antecedente la figura de Carlos Zevallos Menéndez (1909-1981), arqueólogo y artista guayaquileño, que colaboró a través de sus

estudios y gestión en la promoción de una visualidad que atienda a los repertorios estéticos del pasado precolombino⁶¹. Como parte de estas estrategias de interpelación de los parámetros establecidos como arte y la inminente demanda de pensar la “ecuatorianidad”, trabajó en la creación de la “Sociedad Promotora de Bellas Artes” (1930), la cual adoptó el nombre en latín *Alere Flammam* o “mantener la llama viva”, aludiendo al espíritu provocador con el que estuvieron conectados algunos intelectuales. A través de ella, Zevallos Menéndez, expuso los dos años siguientes trabajos artísticos que tuvieron como referente los diseños precolombinos punaes. Según la prensa de entonces: “Zevallos Menéndez pretende hacer del arte decorativo Puna, una escuela creadora, y los amantes de lo genuino, de lo propio, estamos sinceramente complacidos por el éxito de esta exposición, que ha marcado un gran paso hacia el desenvolvimiento artístico de Guayaquil” (Umbrales, 2000, p. 43)⁶². Así también, en 1954, lideró una exposición en la Casa de Cultura Núcleo del Guayas de “arte prehistórico, colonial y contemporáneo” como respuesta a una exposición de “arte colonial y contemporáneo” organizada por la matriz

⁶¹ Menéndez fue profesor universitario de la Cátedra de Prehistoria, Director del Museo Municipal de Guayaquil. Presidente de la Sociedad de Artistas y Escritores Independientes de Guayaquil, Presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas.

⁶² “Arte decorativo puna”, Ecuador Ilustrado, No. 46, Guayaquil, agosto de 1932. En “Umbrales en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética”, 2000.

de la CCE de Quito en 1953 y enviada a Montevideo el mismo año.

La inscripción del arte prehispánico costeño en esta exposición, manifestó una postura regional crítica frente a la visión patrimonialista que se promovía desde la capital, que adoptaba a la escuela quiteña, como único referente de un “glorioso” pasado artístico nacional (Ibíd.). Si bien en el caso de Zevallos Menéndez es más explícita la relación con la arqueología, detrás de los artistas e intelectuales de la época, era latente el impulso por lo arqueológico en la medida que asumió el pasado como un campo de exploración, esencial para pensar y replantear los discursos identitarios vigentes. Una realidad histórica cargada de repertorios estéticos y otros modos de sociabilidad por descubrir, que poco a poco se convirtió en una franja de investigación para la búsqueda de símbolos regionales de afirmación identitaria, que permitía solventar “el orgullo regional”.

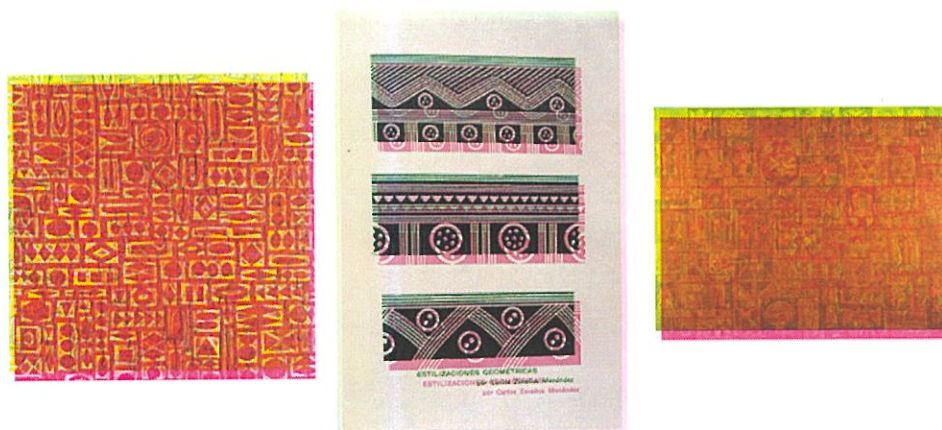


Figura 10 Tiahuanaco, Enrique Tábara, 1960. Óleo sobre cartón y textil, 162 x 130 cm. (izquierda) Diseños punaes, Carlos Zevallos Menéndez, 1931. Impresión sobre papel, 19 x 28 cm (centro) Composición 8, Estuardo Maldonado, 1960. Encausto, 139 x 106 cm. (derecha).

Carlos Zevallos Menéndez fue parte del llamado “Grupo de Guayaquil”⁶³, un grupo de intelectuales aficionados por la arqueología, entre los cuales estuvo Francisco Huerta Rendón, Jorge Swett, y luego por Emilio Estrada y Olaf Holm. El nombre del colectivo no solo hacía referencia al perímetro de acción de los investigadores, sino que también aludía a los puntos de contacto ideológicos con los escritores

⁶³ Carlos Zevallos Menéndez fue nombrado Presidente de la Sociedad de Artistas y Escritores independientes de Guayaquil en 1935. Fue profesor de Prehistoria e Historia Antigua en el colegio Vicente Rocafuerte, y Arqueología en la Universidad de Guayaquil, que lo invistió con un doctorado honoris causa. Fue primer presidente de la Casa de la Cultura núcleo del Guayas y director del Museo Municipal de Guayaquil

del “Grupo de Guayaquil”⁶⁴, quienes dos décadas antes, como se mencionó previamente, instalaron desde la literatura, la emergencia de visibilizar a los grupos étnicos y subalternos del litoral⁶⁵. Esto coincidió con la llegada de científicos y arqueólogos extranjeros al país, entre los cuales estuvo Geoffrey Bushnell, Edwin Ferdon, John Corbett, Raoul d’Hacourt, Henry Reichlen, Wendell Bennett, Betty Meggers y Clifford Evans; que según el arqueólogo Francisco Valdez “se dedicaron a identificar y clasificar los restos arqueológicos en distintas partes del país, sus informes, artículos y monografías fueron estableciendo y documentando la presencia de las antiguas culturas regionales” (Valdez, p.7, 2010). Esto marcó un cambio significativo en la práctica museal arqueológica del país, ya que instaló la necesidad de abrir otros espacios de interpretación. Bajo este impulso, Zevallos Menéndez, fundó en Guayaquil, el Museo de Arqueología del Colegio Vicente Rocafuerte en 1942, vinculado a sus estudiantes en el trabajo. El artista Jorge Swett, fue uno de estos estudiantes, que abiertamente

⁶⁴ El Historiador Ángel Emilio Hidalgo, sostiene “introdujo la “novela objetiva” y el realismo social en la literatura ecuatoriana, conformando la más vigorosa generación de intelectuales del siglo pasado. Esa estética realista de “compromiso social” con la realidad del ser humano copó el horizonte de las letras nacionales durante cuatro décadas.” (Hidalgo, 2012)

⁶⁵ Es probable que este sentido de profesionalización, tanto en la costa como en la sierra, esté marcado también por la visita del arqueólogo alemán Max Uhle, quien como se mencionó previamente vivió aproximadamente diez años en el país. Y además estuvo a cargo desde 1925 de la Dirección del Museo de Arqueología y una cátedra especializada en la Universidad Central del Ecuador. Ver apartado anterior.

ha comentado sobre cómo su labor en el museo lo “contagió” del “estilo aborígen” que luego traduciría en sus trabajos (Swett, en CCE, 2008). En 1945, fue elegido como Presidente de la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, a la cual donó parte de su colección personal. Con este patrimonio que incluía una gran cantidad de piezas de oro, plata y platino, se inauguró en 1957, el Museo de Arte Prehistórico “Carlos Zevallos Menéndez”, popularmente conocido como Museo de Oro de la Casa de la Cultura. Así también, fundó en 1967, la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Arqueológicos, donde fue escogido como Presidente.

Como se ha tratado de resumir en este apartado, nos encontramos con una etapa marcada por la pérdida de territorio nacional y la apertura liberal para pensar nuevas formas de ciudadanía. Esto acarreó conflictivas reformas culturales como: la separación de la Iglesia Católica y el Estado, la pretendida integración nacional a través del ferrocarril, la lucha por una educación universal liberal, y sobre todo la emergencia de la opinión pública, reflejada en las revistas, periódicos y otros medios de difusión e igualmente manifiesta, en la defensa por el ejercicio de libertad expresiva desde la práctica artística. En este contexto, se originó un nuevo impulso por explorar la historia y el pasado precolombino, estimulando la reinterpretación del

discurso identitario vigente, teniendo como consigna la defensa de una idea de nación mestiza en detrimento del proyecto nacional criollo. Suscitando un cambio de dirección en el hacer arqueológico y su valoración, el cual se va a manifestar en los nuevos métodos de estudios, su difusión y la aparición de nuevos museos arqueológicos como: el Museo de Max Konanz en Burgay - Cañar (1945), "Museo de antigüedades y arte ecuatoriano" de Jacinto y Jijón y Caamaño (1950), El Museo "Víctor Emilio Estrada", "Museo Etnográfico de la Universidad Central" (1959); los ya mencionados, "Museo de Arqueología" del Colegio Vicente Rocafuerte (1942), el Museo de Arte Prehistórico "Carlos Zevallos Menéndez" de la CCG y la reinauguración del "Museo Etnográfico de la Universidad Central" (1959), entre otros. Por ejemplo, la reapertura de este último museo mencionado, estuvo a cargo de Antonio Santiana, quien introdujo dos nuevas colecciones: la osteológica y la etnológica (Santiana, 1959; Ortiz, 1989; Salvador, 2006)⁶⁶. Con la llegada Santiana, quien luego

⁶⁶ El "Museo Arqueológico Nacional" inaugurado originalmente en 1925 bajo la dirección de Uhle, tuvo un primer cierre en 1929. Luego de la salida de su segundo director Jacinto Jijón y Caamaño, quien asumió su coordinación desde 1933 hasta 1935, cerró sus puertas hasta 1959, donde apareció como "Museo Etnográfico de la Universidad Central". El museo acogió el nombre de "Museo Etnográfico Antonio Santiana" desde 1967 hasta el 2004, como homenaje al trabajo del Dr. Santiana. A partir del 2004 el museo está adscrito a la Carrera de Ciencias Sociales de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Central del Ecuador bajo el nombre de "Museo Antropológico Antonio Santiana", que conserva hasta la actualidad. En el 2010, el Museo modificó su recorrido y montaje

será reconocido por su estudio sobre “El nuevo panorama del Indio Ecuatoriano” (1966)⁶⁷, la institución adquirió el carácter de museo antropológico y etnográfico; sumándose al compromiso por ensayar dispositivos que permitan explicar procesos culturales, considerando la relación pasado-presente.



Figura 11 Emilio Estrada en el Museo Víctor Emilio Estrada. Imagen publicada en la revista TIME, 6 de enero de 1961

Para evaluar estos museos y los estudios de la época, se considera oportuno considerar el descubrimiento del C14 como método de datación absoluta; la aparición de la “Nueva Arqueología” o también llamada “Arqueología procesual”; la profesionalización de un grupo de

museográfico, ayudado por el FONSAL, con la finalidad de proyectar una supuesta visión antropocéntrica de las culturas precolombinas del Ecuador.

⁶⁷ Santiana defendía la inclusión de una clasificación biológica de la raza en el censo. Para él la idea de raza suponía una categoría explicativa, no discriminatoria sin embargo mantenía principios evolucionistas (Prieto, 2004).

arqueólogos nacionales fuera del país, que luego regresaron a contribuir con el campo y la presencia de arqueólogos extranjeros en las investigaciones, su mayoría de procedencia norteamericana en contraste con los viajeros y científicos europeos del periodo anterior (Almeida, 2005). La Nueva Arqueología a diferencia de la arqueología descriptiva, defendía que todas las relaciones que integran la cultura son analizables en términos de “sistema socio-económico” (Binford 1972; Renfrew 1988)⁶⁸. Así también, apuntó a la búsqueda de modelos generales en los procesos sociales, usando como soporte deductivo los datos arqueológicos e insistió en la dimensión explicativa de la práctica, lo cual promovió una serie de reflexiones en torno a los modos de difusión y exposición de cierta información⁶⁹.

Se puede inferir que esta preocupación por la dimensión explicativa y pedagógica de la práctica arqueológica estuvo presente en la

⁶⁸ Según Lewis R. Binford y Leslie White, sus precursores, la sociedad se adapta a los diferentes ecosistemas y la cultura material la consecuencia de este proceso. Para ellos el cambio cultural no tiene únicamente un origen externo, había que buscarlo, primero, al interior de la propia comunidad; desplazando así la lógica difusionista. Este tipo de visión de la práctica arqueológica estuvo presente en los ya mencionados Betty Meggers (1921-2012), Clifford Evans (1921-1981), Emilio Estrada (1916-1961), que promovieron ciertas innovaciones técnicas e interpretativas (estudios ecológicos de la zona estudiada, excavaciones estratificadas, tipología cerámica, dataciones radiocarbónicas, elaboración de secuencias cronológicas, etc.), atendiendo a la relación hombre-naturaleza desde un punto de vista ecologista biológico.

⁶⁹ La Escuela defendió la idea que la disciplina arqueológica tenía como objetivo: la forma (descripción, ordenamiento y clasificación de evidencia); la función (reconstrucción de modos de vida) y la explicación (la comprensión del pasado en su relación con el presente) (Ibíd.).

aparición de los museos mencionados, ya que muchos de ellos contaron con la presencia de los mismos arqueólogos. No obstante, falta levantar más documentación para poder valorar en qué medida la práctica museal en el país asumió un carácter didáctico que se había adjudicado la arqueología. Si bien vemos una proliferación de nuevas instituciones, muchas de ellas creadas por profesionales de la arqueología, no se cuenta con material suficiente que permita entender el tipo de exhibiciones y servicios que brindaban. Además, si bien la cultura material empezó a ser considerada como parte de un entramado social más complejo por la arqueología y otras disciplinas sociales, siguió siendo interpretada como un indicador del grado de complejidad alcanzado por cada sistema, un tipo de marcador pasivo. Para estas valoraciones, es preciso tener presente en el ámbito internacional la creación del Consejo Internacional de Museos en 1946. El Consejo, en ese entonces, entendía el museo simplemente como una colección abierta al público: "la palabra museos incluye todas las colecciones abiertas al público, de material artístico, técnico, científico, histórico o arqueológico, incluyendo jardines zoológicos y botánicos"⁷⁰. Vemos así, como contrariamente a los debates que se

⁷⁰ Ver ICOM, 1946, artículo II, sección 2. Se sugiere revisar el primer capítulo de este estudio, donde se hace una revisión de los cambios de concepción y definición de la

generaban desde el ámbito arqueológico mundial, la definición general del museo seguía establecida por el carácter expositivo de la institución; concepción que seguramente se reproducía en ámbito expositivo local. Sin embargo, la aparición de organizaciones como la ICOM, UNESCO, ONU, entre otras, contribuyeron a generar un tipo de conciencia sobre la conservación, exhibición, recuperación y resguardo del patrimonio material representativo para la construcción de imaginarios nacionales; en un momento en que el patrimonio nacional que tenían que ser fortalecidos como consecuencia de la segunda guerra mundial; necesidad presente también en el país, luego de la fragmentación territorial.

En este capítulo se ha tratado de señalar, de manera somera, como las formas ancestrales fueron poco a poco atendidas como expresiones culturales que contribuían a moldear una “ecuatorianidad” más genuina, exigiendo un lenguaje visual acorde a estas demandas. Por un lado nos encontramos con una sociedad que ha incorporado de forma abierta el debate y el ejercicio de denuncia frente a su entorno inmediato, a la vez que replantean la noción de identidad nacional sobre la base de problemáticas étnicas. Sin

institución museal.

embargo, la aparente reivindicación del indígena y el pasado, construyó a un Otro localizado en términos raciales y de clases, al que se le adjudicó categorías como: “raza india”, “clase india”, “clase indígena”, etc. Una integración que tuvo como consecuencia la invisibilización de los problemas de fondo.

Si bien a fines del año 1950, se realizó el primer censo nacional, donde se discutió la indigenidad, este informó sobre una población total de más de tres millones doscientos mil habitantes, donde “cerca del veintiuno por ciento de la población rural —localizado mayormente en las provincias centrales de la sierra— hablaba en lenguas nativas, mientras sólo un uno por ciento de la población urbana lo hacía (Saunders en Prieto, 2004, p.227). Esto, para muchos sirvió como un indicador negativo que enfatizó la superioridad de una elite y la manera en como seguía concibiendo su relación con la historia, el pasado y los derechos sobre el territorio.

El siguiente subcapítulo está marcado por el posicionamiento del Banco Central del Ecuador como veedor de las políticas culturales del país, el surgimiento de espacios para el estudio formal de la arqueología y la aparición de museos comunitarios que interpelan la noción de museo tradicional y abren un espacio de tensión para

pensar en cómo recontextualizar la producción cultural atendiendo de forma directa a sus contextos originales.

3.3.Tercer período (1969-2007): Profesionalización de la práctica arqueológica y consolidación de la práctica museal a través del Banco Central del Ecuador

Para los objetivos de esta investigación se ha establecido un tercer periodo de análisis, considerando la fecha de inauguración del primer museo del Banco Central del Ecuador (BCE). Desde 1969, la institución se posicionó como un ente protagónico en el ámbito cultural del país, hasta el traspaso de sus competencias culturales en el 2008 al Ministerio de Cultura. La creación del museo del BCE se sumó a los intentos de otros países de salvaguardar los bienes patrimoniales a través de sus bancos centrales; los cuales, a su vez, habían sido creados a inicios del siglo XX para proteger los intereses monetarios y financieros de los Estados. En el caso ecuatoriano, a lo largo de estos 39 años, el BCE, pasó de ser un veedor de la economía y del cuidado de la moneda nacional, a un reservorio de los bienes patrimoniales. Promoviendo así, una nueva etapa tanto para la historia de la entidad emisora como para la cultura y sobre todo para la práctica museal del país. Sin embargo, este proceso estuvo

acompañado de una serie de debates y conflictos de diferente índole que fueron marcando el devenir histórico de la institución, entre los cuales se puede destacar: las discusiones alrededor de la pertinencia de la entidad bancaria de intervenir en esta franja del ámbito cultural, así como la concepción de museo y patrimonio que promovió, las prácticas de adquisición de bienes culturales que fomentó y la relación que estableció con otras instituciones culturales existentes como la Casa de la Cultura del Ecuador.

Es por esto, que en este apartado se presenta un breve paneo histórico del BCE y sus funciones culturales, cotejándolas con otras iniciativas institucionales, que contribuyeron también a la profesionalización de la práctica arqueológica y consolidación la práctica museal del país. Además, se analizará dos proyectos museales fundados en este período; uno respaldado por una universidad pública, el Complejo Cultural Real Alto (CCRA), creado a inicios de los ochenta y; la apertura del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo del Ecuador (MAAC) en Guayaquil a inicios del 2000, liderado por la Dirección Cultural Regional de Guayaquil del BCE. La trayectoria de ambas propuestas merecen ser revisadas con más detenimiento en un futura investigación, ya que dan cuenta de la falsa homogeneidad interna que ha promovido el Estado y la

problemática forma en que ha distribuidos sus recursos para atender al sector cultural. Asimismo, contribuyeron de diferente modo, a interpelar la concepción de museo tradicional. En esta sección se esbozarán de forma breve algunas consideraciones relacionadas su origen, concepción museológica, políticas de trabajo, alcance de sus objetivos, sus conflictivas relaciones con el poder y el lugar en que se instituyeron. Ya que estos aspectos incitan una serie de interrogantes para repensar la función del museo hoy, luego de la crisis de la identidad homogénea y orden cultural promovido desde el Estado-Nación, los nuevos conceptos de cultura, los debates sobre la historia, patrimonio, memoria y los regímenes de representación legitiman a las diferentes comunidades.

La labor cultural del BCE, tuvo **tres etapas** de cambios visibles en la gestión cultural. *La primera* fue desde la inauguración del Museo Arqueológico y Galerías del Banco Central del Ecuador en 1969, hasta la salida de uno de sus principales gestores, el Arquitecto Hernán Crespo Toral (1937-2008) en 1985. La figura de Crespo Toral es fundamental para este análisis, ya que fue quien dirigió el proyecto de creación del Museo y su montaje. Asumiendo su dirección hasta 1975, donde pasaría al frente de la Dirección General de los Museos del BCE. *La segunda etapa* estuvo marcada por la desvinculación de

Crespo Toral de la Institución y la disolución de otras Direcciones afines, que desarticulaban los programas de investigación y rescate hasta ese momento emprendidos. Esto tuvo como consecuencia la reducción de la actividad cultural del BCE y el traspaso, en los noventa, de algunas de sus funciones al Ministerio de Educación y Cultura. Curiosamente en ese periodo se activaron algunas iniciativas museales públicas y privadas en la Costa con una mirada renovada y crítica de la función social del museo. **La tercera, y última etapa**, estuvo determinada por la crisis financiera de 1999 que provocó la fragilidad institucional. Resulta llamativo que coincidentemente en este momento de crisis, donde no era posible atender un programa de acción continua, surgieron propuestas aisladas; que abordaron problemáticas de género, sexualidad, el exilio, la diáspora africana, cultura urbana, etc. Así también, en Guayaquil, la Dirección de Cultura Regional, promovió la creación y activación de diferentes proyectos que buscaron, romper con el centralismo⁷¹ y acompañar un proceso de reconstitución histórica y social promovido desde la municipalidad, que intentaba emular las estrategias de glocalización

⁷¹ Wellington Paredes sostiene que el BCE promovió una idea de Nación, imaginada y asentada sobre la base de una quiteñidad, que negó la diversidad étnica y regional. Una visión histórica homogeneizadora y excluyente que destinó la mayor parte de sus recursos y programas a la ciudad de Quito. Una ideología de centro que no ha reportado beneficios sino exclusividades y exclusiones (Paredes, 2003).

de otras ciudades. Entre ellas se puede destacar la creación del Parque Histórico, la activación de la Plaza de las Artes y Oficios y la reapertura del Museo Antropológico de Arte Contemporáneo en Guayaquil (MAAC).

3.3.1 Primera etapa

El Banco Central del Ecuador (BCE), fundado en 1927, fue una institución clave para el posicionamiento de la arqueología y el desarrollo del sistema museal en el país desde finales de los sesenta⁷². El origen de esta entidad, estuvo atado a la necesidad de recomponer la economía afectada por la crisis de los años veinte⁷³, instituyéndose no solo como aparato emisor, sino también, como instrumento de activación interna (Paredes, 2003).

⁷² El BCE abrió sus puertas tanto en Quito como en Guayaquil en 1927.

⁷³ La crisis monetaria estuvo determinada por la crisis cacaotera que arrancó en 1914 con el inicio de la Primera Guerra Mundial; el mismo año, que en el país, el gobierno de Leonidas Plaza, decretó la inconvertibilidad de los billetes en oro y prohibió su exportación. Esta medida fue conocida como la Ley Moratoria, que además admitió a los Bancos emitir moneda sin respaldo suficiente. El principal beneficiado de esto fue la banca privada, quien favoreció a sus socios con créditos blandos, además proliferó la emisión inorgánica de billetes propiciando un acelerado proceso inflacionario que disminuyó los costos de la producción a través del congelamiento de los salarios de los trabajadores (Marchán Romero, 2013). Sin embargo, la nueva visión de lo público, el manejo de los recursos y la conciencia de clases fomentada por la Revolución Juliana contribuyeron a que el país, se sume a la decisión de otros países de buscar la estabilidad económica a través de la creación de un banco central de emisión. Esto fue un fenómeno que se suscitó a finales de la primera guerra mundial, durante toda la década, en Europa y América Latina.

Desde su surgimiento, el país, abandonó el sistema bancario “libre” de emisión, vigente desde el inicio de su vida republicana, pasando a la centralización del sistema bancario a través de un Banco Central, que guíe la política monetaria, económica, y financiera del país, de acuerdo a los intereses del Estado⁷⁴. Según su sitio Web, nació con el objetivo principal de estabilizar y unificar la moneda, para lo cual “se valió del *patrón oro de cambio*, régimen monetario que fijaba el precio del sucre en términos de oro; la obligación básica del BCE consistía en mantener fijo ese precio”⁷⁵. Esto lo condujo a mantener reservas

⁷⁴ Su implantación no fue bien vista por algunos grupos de poder, que temían por la intervención del Estado en la vida económica del país. De hecho Víctor Emilio Estrada, banquero guayaquileño, promovía la idea de un banco central pero sin la participación del Estado (Marchán Romero, 2013). La solución política a la confrontación, fue la contratación de una misión de expertos extranjeros, liderada por el economista Edwin Kemmerer, profesor de finanzas en la Universidad de Princeton. La Misión llegó al Ecuador proponiendo y legitimando la creación de un Banco Central, como lo venían haciendo en otros países de América. De hecho, Paz y Miño, comenta que la Misión, fue creada por el gobierno estadounidense como parte de un programa de política económica regional modernizante (Paz y Miño, 2002). Entre las leyes dictadas por el gobierno de Isidro Ayora y propuestas por la Misión, estuvo: 1) Ley del banco del central promulgada el 4 de marzo de 1927. La que establecía que el banco sería el encargado de emitir la moneda y de dirigir la política monetaria y cambiaria. 2) Ley de Bancos, dictada el 8 de septiembre de 1927, en la que se disponía el establecimiento de una reserva legal del 50 por ciento sobre circulación y depósitos. Se adoptaba el Patrón Oro; se establecía la centralización del sistema bancario a través de la gestión de un banco central de emisión, quien determina la política monetaria y cambiaria del país. 3) Ley de monedas que ratificaba el retorno del patrón Oro y establecía el nuevo valor para el sucre: 5 sucres por dólar; se validaba el acuñamiento de moneda por parte del Banco Central.

⁷⁵ El sucre fue la antigua moneda de curso legal de Ecuador. Fue creada en 1884, y estuvo en vigencia hasta el 9 de enero de 2000, que fue reemplazado por el dólar estadounidense durante la presidencia de Jamil Mahuad Witt. Ver: <https://www.bce.fin.ec/index.php/historia> (Consultada el 23/08/2016).

en oro equivalente al porcentaje de los billetes en circulación; simultáneamente la adquisición del metal trajo consigo un sinnúmero de objetos arqueológicos, algunos fueron conservados en las bodegas del laboratorio del Banco tuteladas por el Dr. Julio Araúz (ibíd.). La gestión de Guillermo Pérez Chiriboga como Gerente General del Banco a finales de los cincuenta, fue clave para impedir la fundición de oro de piezas arqueológicas e iniciar lo que luego se convertiría en su colección. Es importante señalar, que algunos años antes, en la década de los cuarenta, la institución, ya mostraba un interés por ampliar sus funciones. Esto se lo puede constatar con la creación la biblioteca especializada en economía, que luego promovió investigaciones y publicaciones. La cual, en principio, estuvo destinada a los funcionarios de la institución, pero luego abrió sus puertas al público en general, marcando de algún modo, el inicio de sus labores culturales⁷⁶.

A partir de los sesenta, a nivel mundial, hubo una clara expansión del orden capitalista apoyado en una red de nuevas iniciativas

⁷⁶ Según Marchan, la promulgación de la ley de régimen monetario en 1948, permitió que el BCE asuma la tarea de invertir en distintos aspectos del crecimiento económico y social del país (Marchán Romero, 2013).

comerciales que suscitaban una lógica globalizadora de mundo. Esto motivó los deseos de participación de las periferias a las redes establecidas promoviendo una serie de iniciativas que reafirmen su estatus modernizador. Se trató de un rediseño de la dependencia económica y política; el cual, en el caso ecuatoriano, estuvo asistido por el cambio del producto básico de exportación, del banano al petróleo, y su gran demanda en el mercado internacional. Este nuevo escenario marcó la necesidad de construir una nueva imagen de nación, en la cual el BCE jugaría un rol fundamental. La institución, con este nuevo empuje, no solo asumió la labor de “custodiar los bienes culturales de la nación” a través de su adquisición, sino que además, promovió la creación de instancias de exhibición, convirtiéndola en la mayor coleccionista y promotora cultural de la época. Como se hizo referencia previamente, sus colecciones, iniciaron en los años cincuenta, como consecuencia “accidental” de su actividad monetaria; “rescatando” el oro y las piezas arqueológicas que iban a ser fundida; a lo que luego se fue sumando la compra de objetos a aficionados y arqueólogos. La adquisición más significativa que marcaría su proyección como institución cultural, fue realizada en 1958, por iniciativa de Pérez Chiriboga.

El BCE compró la colección arqueológica del comerciante y coleccionista suizo Max Konan, compuesta por 6000 piezas arqueológicas (Cevallos, 2013), entre ellas el “Sol de Oro” que luego sería usada como imagen oficial de la institución. Otra adquisición importante fue la colección colonial de Víctor Mena Caamaño en 1969, una de las más cuantiosas en su tipo hasta ahora. Esto evidenció de forma clara el interés del BCE por acaudalar este tipo de legado, dando origen a lo que la investigadora Pamela Cevallos denomina como “una política adquisitiva de salvamento del patrimonio” (Cevallos, 2013, p.542). Hoy, es preciso preguntarnos, sobre qué tipo de producción fue invisibilizada mientras se “salvaba” este patrimonio, ya que esta política de rescate, trajo consigo varias contradicciones, las cuales será señaladas más adelante.

En 1959, ingresa a la institución Hernán Crespo Toral, arquitecto, graduado de Museología e Historia del Arte en Francia, para inventariar los bienes obtenidos. Asumiendo, al poco tiempo, el proyecto de creación del Museo Arqueológico y Galerías del Banco Central del Ecuador y su montaje. Además ocupó su dirección hasta 1975, año en que pasaría al frente de la Dirección General de los Museos del BCE. El Museo Arqueológico y

Galerías del Banco Central del Ecuador inauguraron el 1 de diciembre de 1969 en el quinto y sexto pisos del edificio matriz, en la capital, capturando la atención de los medios públicos. Una nota de prensa comenta lo siguiente sobre su surgimiento:

La inauguración del Museo arqueológico convierte al Banco Central del Ecuador no solo en el depositario del haber económico del país, sino también de buena parte de su haber histórico. Este acto será recordado en la vida institucional con brillantes caracteres porque señala el paso que da el Banco para exaltar, preservar y organizar la arqueología, la historia y arte de la patria (El Comercio, 1969).

En ese momento el Banco Central del Ecuador asumió el rol de contribuir al afianzamiento del proyecto nacional no solo a través del control de lo económico, sino también a través de la promoción cultural, sumándose a la misión de forjar una identidad nacional oficial desde la recuperación y exhibición del legado cultural ancestral.

Del mismo modo como la creación y formación de un Banco Central era una necesidad histórica y económica, nuestro país requería de un Museo que planteara su

verdadera historia, que expusiera sistemáticamente la trayectoria cultural de una nación, y que pusiese en evidencia su identidad (Crespo Toral en *Hernán Crespo Toral*, 2009, p.363).

Como se hizo referencia previamente, la creación del área cultural del BCE a finales de los sesenta, se sumó a los intentos de naturalizar el proyecto nación a través de la construcción de una narrativa histórica que compita con los procesos modernizadores de las grandes capitales latinoamericanas. En México, por ejemplo, se había inaugurado el Museo Nacional de Antropología de México en 1964, un proyecto ambicioso de casi ocho hectáreas de dimensión, que contiene hasta el día de hoy, una de las colecciones prehispánicas de Mesoamérica más numerosas⁷⁷. Así también, en Colombia, en 1968 se inauguró el nuevo edificio del Museo del Oro de Bogotá como parte de la Subgerencia Cultural del Banco de la República de Colombia⁷⁸.

⁷⁷ El Museo Nacional de Antropología, abierto en 1964, está ubicado en el Bosque de Chapultepec. Actualmente posee 23 salas con la exposición permanente, una dirigida a las exposiciones temporales y dos auditorios. Además alberga el acervo de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia.

⁷⁸ El Museo del Oro es parte de la Subgerencia Cultural del Banco de la República de Colombia, al igual que la Biblioteca Luis Ángel Arango y los museos de Arte y Numismática en Bogotá, y 28 áreas culturales en igual número de ciudades del país. Su colección empezó

Estas iniciativas fueron producto de las urgencias de reconocimiento internacional de los diferentes países, que motivaron la reinvención de América Latina como una “región geoestética” emergente (Barriendo, 2013). Los museos y sus nuevas museografías acudieron al pasado en busca de evidencias materiales que pudieran mostrar esplendor de una Nación moderna competitiva en el ámbito global, por lo que apostaron por acaparamiento y exhibición de producciones culturales realizadas en metales o piedras preciosas, piezas enteras, monumentales como sinónimo de la riqueza, abundancia y poder. No es gratuito que en el caso colombiano, el nombre de este museo, haga alusión directa al oro y tampoco que en el ecuatoriano la imagen oficial de la institución sea el controversial

a formarse de manera fortuita a finales de los años treinta y a inicios de los cuarenta empezó a ser mostrada, de forma reservada, a jefes de Estados, dignatarios oficiales extranjeros, miembros de misiones comerciales, militares, diplomáticos y personalidades famosas. A principios de la década siguiente, se instaló como Museo en una amplia sala del Banco, ubicado entonces en el edificio Pedro A. López, en el centro de Bogotá; permaneció ahí hasta 1959, abierto principalmente a visitantes especiales. El Banco en 1958 se trasladó a su nuevo edificio, construido en un lote donde había funcionado el célebre Hotel Granada, incendiado en 1948. Se dispuso la instalación del Museo del Oro en el sótano del edificio, y allí abrió sus puertas en julio de 1959, dando acceso al público en general. En 1968, luego de organizar algunas exposiciones internacionales de gran visibilidad, el Museo pasó a un nuevo edificio construido exclusivamente para albergarlo. La construcción de características modernas obtuvo el primer premio en la IV Bienal Colombiana de Arquitectura en 1970. (Boletín cultural y bibliográfico. Vol. 40 no. 64, 2003)9

“Sol de Oro”⁷⁹ sobre el cual hasta hoy, se debate su originalidad. En los tres casos, la arqueología fue usada para evidenciar, en términos aparentemente científicos, el espesor de la Historia como trayectoria universal y medible; donde la idea de complejidad social se construyó en función de los indicadores capitalistas que mantienen un ideal de riqueza y progreso basado en la acumulación.

Es importante subrayar, que los primeros años de la Dirección cultural del BCE, coincidieron con las dos dictaduras sucedidas entre 1972 y 1979, y las bonanzas del “boom petrolero”, que contribuyó a solventar la adquisición de este patrimonio⁸⁰. La circulación de capital desató un fenómeno de compra/venta de bienes culturales, los que incluso fueron sacados del país por agentes que competían con el Estado para obtener los objetos más valiosos. Estos terminaban en colecciones privadas internacionales, luego de sortear los muros legales mediante

⁷⁹ Ver: Olsen Bruhns, Karen (1998). Huaquería, procedencia y fantasía: el caso de los Soles de Oro del Ecuador, Boletín del Museo del Oro 44-45:183-205, Bogotá y Segarra, Guillermo (2000). El tesoro de Sigüig, Ecuador, Biblioteca Ecuatoriana de Arqueología, Quito.

⁸⁰ Salvador Lara señala sobre este periodo lo siguiente: “son las Fuerza Armadas las que colectivamente ostentan el mando a lo largo de estos 16 años de gobierno, pues los gobiernos civiles intermedios son interinos, como en los casos de Yerovi Indaburu y Arosemena Gómez o el quinto velasquismo (...) etapa de hegemonía militar, cuando las Fuerzas Armadas actúan como ente orgánico que respalda a sus delegados”.(Salvador, p.519-520, 2009)

rutas libres de impuesto (Cevallos, 2013). Este factor fue usado por el BCE, como argumento para intervenir en su salvaguarda; según Silvia Álvarez, la estrategia sustentada bajo una visión humanista tuvo como motivación inicial la “acumulación de metalurgia precolombina y monedas coloniales en su condición de fondos mercantiles” (Álvarez, 2016, p.286). En un texto, escrito por Crespo Toral para la conmemoración de los 50 años del BCE en 1977, se evidencian las contradicciones de este espíritu humanista bien intencionado, que acoge el pasado y ciertas tradiciones para engalanar el proyecto nacional:

Hemos llegado a conformar un Museo en el pleno sentido de la palabra. Es decir, un lugar con alma y con poesía en donde se guarda y se expone un hecho cultural. Un ente vital. No un hacinamiento caótico en el que se vislumbra con inmenso esfuerzo, un rasgo anímico del hombre, sino una exposición apasionada y consciente del devenir del pueblo. Hemos tratado de animar a los objetos, de preguntarles sobre el hombre que les acarició y les dio vida y creemos haber logrado que nos hablaran. Los objetos valen en tanto lleven el HOMBRE dentro, en tanto pueden relatar todas esas cosas inéditas en las que se involucran el espíritu de su creador. Les hemos

preguntado larga y reiteradamente y hemos obtenido una respuesta maravillosa, en la que se nos ha comunicado el alma de la Nación. (Crespo Toral en Cevallos, 2013, p.74)

A pesar que fueron muchos los aportes de esta Dirección a la configuración de la práctica museal en el país, que además instaló la pregunta por la función social del museo, su concepción de lo patrimonial estuvo prescrita a la acumulación de un acervo material. Además creó un vínculo armonioso entre el pasado prehispánico y el presente, sin atender a los conflictos del proceso colonial y de la instauración de la Nación; sin dejar de lado el orden patriarcal desde donde se forjó. Si bien se requiere investigar con mayor detenimiento las políticas de adquisición del Banco, como por ejemplo, los montos del presupuesto nacional invertido a través de los museos en la compra de objetos, los agentes vinculados a estas adquisiciones, entre otros factores; en la museografía implementada en sus diversas sedes, se observaba claramente la supremacía de criterios estéticos sobre contextos etnográficos (Cevallos, 2013). En ellos, el protagonismo lo tenían los objetos, privilegiando la adquisición y exhibición de piezas completas, preferentemente de carácter figurativo, las cuales garantizaban una identificación más inmediata (ibíd.).

Así también, a pesar de procurar resguardar el patrimonio nacional, la institución contribuyó a sostener las condiciones para el tráfico de piezas y el huaquerismo. Sobre esto, Álvarez comenta que lo que pasaba en el BCE, no era algo aislado, se correspondía al paradigma de la época que estaba siendo replicado por los profesionales del Museo. Estos daban mayor valor a la monumentalidad, objetualidad esteticista y el esencialismo culturalista (Álvarez, 2013). Su concepción del patrimonio nacional estaba determinada por una idea de acumulación de objetos. Esto se reafirma en las dinámicas de comercialización sostenidas con la Galería Siglo XX⁸¹, sobre las cuales María Inés González, directora junto a Wilson Hallo del espacio sostiene lo siguiente:

Se hizo varias exposiciones de arte colonial inclusive con la participación del Museo del Banco Central, nosotros le vendimos muchas cosas al Banco, precolombinas y

⁸¹ A mediados del siglo XX, surgieron dos espacios independientes que contribuyeron a la renovación de la mirada del campo cultural en los años sesenta. La Galería Siglo XX, abierta en 1964 en Quito, permitió una plataforma de pronunciamiento artístico que evidenció una nueva relación del artista y el medio frente a la tradición. Fue una plataforma de exhibición y movilización de obras de arte y piezas arqueológicas; luego se convirtió en la Fundación Hallo que para 1979 contaba con 2000 piezas arqueológicas aproximadamente. Según Cevallos, la Fundación, sostuvo una práctica investigativa alrededor de la relación arte e identidad que sustentó su propia práctica de coleccionismo arqueológico (Cevallos, 2013). Así también en 1980 abrió en Guayaquil la Galería Madeleine Hollaender, un espacio que permitió nuevas formas de exploración de lo artístico más allá de los estereotipos vigentes.

coloniales. Los huaqueros traían piezas y muchas veces rompían grandes para traer solo figurinas, hubo mucho deterioro por eso, pero también viajábamos Esmeraldas a comprar, a ver, no había tanta falsificación en esa época como ahora. Había mucho anticuario, había sitios, gente que recorría los pueblos, había vendedores como los huaqueros que se iban a Salcedo y encontraban que la señora tal tenía un Cristo, necesitaba plata y le compraban para venderlo a otro precio. O sea había un comercio tanto de piezas arqueológicas como coloniales (...) Después las grandes familias que tenían grandes colecciones que querían vender, estas exposiciones servían para eso (...) eran siempre un éxito (González en Cevallos, 2013. p.129).

Sobre estas compras, las cuales fueron criticadas por varios investigadores como Jorge Marcos y Presley Norton, el BCE sostuvo lo siguiente:

Efectivamente, el Museo del Banco Central ha comprado objetos arqueológicos a huaqueros y comerciantes, porque esos bienes se mercadeaban libremente en el país hasta la expedición de la ley de Patrimonio Cultural y

posteriormente de su Reglamento, a pesar de lo cual todavía es común ver a los vendedores de piezas antiguas en las principales avenidas de Quito, a las puertas de las embajadas o de las casas de técnicos y expertos internacionales o, simplemente, en las tiendas de antigüedades, sin que exista el debido control sobre su comercialización y destino (Hernán Crespo, 1985).

Las piezas obtenidas por el BCE, se sometieron a la configuración de un discurso elegante, evocado a mostrar la “igualdad” de los grupos, muy en sintonía con las novedosas propuestas museológicas internacionales del momento; más específicamente a “Nueva Museología” y a los aportes de George-Henri Rivière a esta corriente, a la cual se hizo referencia en el primer capítulo de este estudio. Hernán Crespo Toral, fue alumno de Rivière mientras cursaba sus estudios de Museología e Historia del Arte en la Escuela de Louvre en París, cuyo enfoque marcaría su manera de concebir el Museo Además, a lo largo de su vida profesional, participó de forma activa en diferentes asambleas internacionales relacionadas al tema (Crespo Toral, 2013). Para entender de mejor forma la concepción de museo a la cual se adscribe Crespo Toral, se

considera oportuno hacer un paréntesis, y exponer, brevemente, la museografía fomentada por Rivière. Por lo que se ha tomado un testimonio del reconocido antropólogo Claude Lévi-Strauss sobre trabajo de Rivière, y poder así, entrever las influencias de este autor en la museografía internacional y sobre todo en la del BCE.

Inventó completa y desde el principio una museografía purista y elegante, demostrando la existencia de una solidaridad que une a través de los siglos las obras maestras del pasado y las creaciones del presente. En él se reconcilian el gusto por la subversión y un clasicismo estricto, lo refinado y lo rústico, lo culto y lo popular, el rigor y la sensibilidad (Lévi-Strauss en Henri-Rivière, 1993, p.30)⁸².

Rivière, sin contar con títulos universitarios, conquistó la atención de teóricos como Paul Rivet y Lévi-Strauss, por su “buen gusto” y un sentido museográfico atractivo (Laurière, 2012)⁸³. Esto lo

⁸² Levi Strauss hace referencia al trabajo de Rivière en la celebración de los cincuenta años del Museo del Hombre en los años ochenta

⁸³ El estudio de Laurière resalta el carácter jovial de Henri-Rivière, que convocaba a gente diversa, incluso la del mundo artístico. Fue muy cercano a los precursores de las

llevó a involucrarse en 1932 con el Museo de Etnografía de Trocadero; codirigir junto a Rivet el Museo del Hombre desde 1937 -con el cual Lévi-Strauss, se involucraría a posterior-; iniciar el Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares de Francia y convertirse en el primer director del Consejo Internacional de Museos (ICOM-UNESCO). A pesar que es estos intelectuales proponían reivindicar el Museo como un espacio para reparar la injusticia histórica y social, otorgándole contexto informativo a la producción de las sociedades originarias; la mirada estetizante, por lo tanto excluyente con aquellas prácticas poco atractivas, seguía primando al momento de acoger y exhibir sus producciones. Esta contradicción correspondía a una visión humanista moderna, que frente a las del siglo XX, proponía devolverle al hombre el optimismo perdido. Para esto la museografía, la arqueología y otras disciplinas sociales apostaron por enfatizar en la igualdad de estos grupos, antes considerados inferiores, promoviendo una valoración homogénea de lo humano.

vanguardias y a los círculos sociales que rondaban sus producciones, factor que atrajo a esto intelectuales de un perfil más académico.

Esta misma disyuntiva marcó también la labor del BCE a lo largo de su historia. Por un lado estaba el ideal de Crespo Toral de poner el valor la identidad de un país, “reflejar el mundo ante una obra”; pero estas intenciones quedaban sosegadas en una mirada acrítica de la historia, que reproducía un relato homogéneo, generado desde un ideal de progreso, sin atender las diferencias de los grupos, los conflictos del proceso colonizador y las limitaciones del proyecto moderno. “(...) Se exponían 12.000 años de cultura ecuatoriana, desde la llegada de los primeros hombres a esta alta cima ecuatorial, hasta las facetas contemporáneas aquellas en las que se perpetúa esa visión humanística que nos ha caracterizado, a través de los tiempos” (Crespo Toral, en Hernán Crespo Toral, 2013, p. 464). No obstante la Dirección de Crespo Toral, tuvo un compromiso por incorporar información más detallada sobre algunas de sus piezas, sin embargo, muchas de estas carecían de contexto, lo que dificultaba una valoración más allá de lo estético. De alguna forma eso fue justificado bajo la idea de reivindicar la “creatividad” de quienes habitaron el país. Interés que luego, desde 1971, sustentó el proyecto de promoción de la “pieza del mes”, donde, las piezas eran escogidas tanto por las características didácticas como por las estéticas. Crespo Toral comenta sobre la exhibición

original del Museo del BCE, en una entrevista a Milagros Aguirre para Mundo Diners en el 2007, lo siguiente:

(...) traté de darle una corporeidad, que no pretendía ser abarcadora pero que era interesante porque se daba al país las dimensiones que tiene por mismo hecho de estar en la línea equinoccial. Una corporeidad que reivindica su geografía, la riqueza de estar entre dos corrientes oceánicas, la diversidad de su paisaje, la creatividad de los seres humanos que lo habitan (ibíd. p. 217).

Como se mencionó previamente, estas ideas correspondían al paradigma de una época, que fue reproducido en los diferentes museos del mundo y otras prácticas de representación del momento. Incluso en una nota de prensa de un medio local de esos años, se evidencia como estas prácticas eran celebradas y compartidas por personalidades del ámbito científico: “el Doctor Clifford Evans, dice que el Museo del Banco Central en sus técnicas de representación es el único Museo Arqueológico Sudamericano que corresponde a la concepción del siglo XX” (nota de prensa en *Hernán Crespo Toral*, 2013, p.60). Así también, en otra, relativa a la inauguración del Museo, se comenta como la reserva de 23 mil piezas, resumen mil años de

cultura de los pueblos que habitaron el ámbito nacional (El Comercio, 1969).



Figura 12 Sala de exhibición del Museo arqueológico del Banco Central de Quito (izquierda). Recorte de prensa (derecha).

Fuente: Imágenes tomadas del libro de *Hernán Crespo Tora*, 2013.

Este discurso humanista, que promovía la igualdad de los grupos humanos, por parte del capitalismo globalizador, fomentaba un régimen de representación neutral, aséptico, que fue el implementado en la primera propuesta museográfica del BCE, en los pisos quinto y sexto del edificio matriz. Sobre esta el arquitecto Fausto Gómez Aguirre comenta:

Desde un vestíbulo de institución bancaria y con la espera obligada del ascensor, ascendíamos al quinto piso y

entrábamos en un mundo diferente; atrás se quedaba el ruido de las máquinas registradoras, los problemas económicos del país y nos esperaba un mundo lúdico y contemplativo. Sin embargo de la corta área con que contaba, poseía los elementos básicos de un museo: sala de arqueología, sala de arte colonial, sala para exposiciones temporales, reservas y una pequeña área de restauración de cerámica. Las áreas complementarias se crearon posteriormente se ubicaron en los edificios cercanos (...) Este museo tenía una museografía, simple, sutil y de época; planteada de manera correcta en donde, primordialmente, los bienes culturales lucían sus galas (Gómez Aguirre en *Hernán Crespo Toral*, 2009, p. 203-204).

Sin embargo es importante resaltar, la labor de Crespo en la concepción de propuestas paralelas que acompañen la labor del Museo. Entre estas se puede destacar la incorporación de proyectos pedagógicos infantiles, como el dirigido por Carmen Sevilla entre 1978 y 1981, que evidencian el interés de atraer a nuevos públicos y crear una propuesta de museo más dinámica, no sólo limitada a la contemplación pasiva. A este programa se

vinculó la población escolar infantil, poco atendida hasta el momento, la cual entró en contacto a través de talleres con artesanos de diversos oficios tradicionales, lo que sin duda posibilitaba una revaloración de ciertas tradiciones. Este fue acompañado por el proyecto de “maletas didácticas” (1979), que contenían información sobre los diferentes periodos de la historia, réplicas de piezas representativas y dioramas⁸⁴. Así también, se puede rescatar el “Proyecto Bus Museo” (1983), que buscó llevar al Museo a los sectores menos atendidos. Según la institución fue concebido “(...) con el objetivo de difundir la cultura nacional de los periodos aborígen, colonial y republicano a las comunidades que se encuentran alejadas de las urbes” (Banco Central del Ecuador, 1985, p.1)⁸⁵. Además, estuvo “Volver a Renacer”, dirigido a los hablantes kichwa, las maletas didácticas con dioramas, las funciones de títeres en las provincias entre otras (Op. Cit.). No obstante, como se comentó previamente, estas prácticas estuvieron inscritas en una exaltación acrítica de los procesos de construcción histórica, coincidiendo con caracterización que hace James Clifford de los “museos

⁸⁴ Las maletas fueron repartidas en varias comunas, eventos culturales organizados por el BCE, empresas privadas, etc.

⁸⁵ La propuesta contó con la Donación de un vehículo por la UNESCO.

mayores”: la búsqueda del “mejor” arte o el arte más auténtico; el interés en los objetos únicos/ejemplares, -tanto este como el anterior punto se reafirman en el uso de la pieza del mes a la que se hizo referencia-; la necesidad de exaltar la posesión patrimonial nacional y de la humanidad; y la tendencia de marcar una división entre arte y producción etnográfica (Clifford en Cevallos, 2013).

El auge de los museos del país, armonizaron también, con una época alentada por la concepción norteamericana de desarrollo, donde a través de programas como “Alianza para el Progreso”⁸⁶, se apostó por la modernización de América Latina y la neutralización de la influencia de la Revolución Cubana y las tendencias socialistas. El Ecuador en su deseo de ubicarse en el mapa comercial, se sumergió en un proceso de transformación, que animó una serie de alianzas entre entidades y gobiernos seccionales, de las cuales el BCE se sirvió para la recuperación de monumentos arqueológicos e históricos, sobre todo de carácter arquitectónico (Ortiz, 2009). Fue así como se

⁸⁶ Fue un programa de ayuda económica, política y social para América Latina impulsado por John F. Kennedy, entonces presidente de EE.UU, entre 1961 y 1970.

consolidaron programas diversos como los de “arqueología de salvamento” en La Tolita (1971) y las Ruinas de Rumicucho y Cotocollao (1976); entre otros. El crecimiento urbano, producto de las reformas de modernización de la bonanza petrolera, estimuló a que el BCE establezca un plan de protección del patrimonio monumental, que luego sustentó una versión monumentalista de la historia. En 1967, por ejemplo, se realizó en la ciudad de Quito, un encuentro técnico organizado por la UNESCO sobre turismo cultural, en el cual la preservación y difusión se planteaba como solución a problemas de pobreza y desarrollo económico.

Esa noción desarrollista ha incidido, hasta hoy, en que instituciones culturales como el museo, se conviertan en servidoras de una noción afirmativa de lo patrimonial en menoscabo de una revisión crítica y reflexiva sobre el entramado de contradicciones en la que se sostiene. De hecho, en 1978, Quito fue reconocido como símbolo del Patrimonio Cultural de la Humanidad por parte de la UNESCO, incentivando las tareas de conservación y restauración en el centro histórico. Esta distinción estuvo ligada también, a la gestión de Crespo Toral en el encuentro técnico organizado por la UNESCO en Quito y a la participación de Ecuador en la Convención de Control de Tráfico

Ilícito y a la suscripción de la Convención del Patrimonio Mundial en 1972. Esta designación ha sido bastante cuestionada por algunos investigadores (Coronel 2010; Kingman 2006; Prieto 2004; Salgado 2004). Por ejemplo, la historiadora Mireya Salgado, sostiene que este nombramiento descansa en una idea patrimonio que se asume como síntesis conciliadora entre la herencia colonial, un panteón de héroes independentistas y una cuota de un pasado que permite certificar una autenticidad cultural originaria; y que contribuye a la reproducción de asimetrías sociales. Sobre esto Salgado (2004) afirma:

Todos hablamos de patrimonio cultural, todos cuidamos el patrimonio cultural, todos debemos sentirnos felices por el embellecimiento y limpieza del Centro Histórico. No nos preguntamos -se consideraría anti-cívico- qué efectos tienen las acciones emprendidas en nombre del "Patrimonio Cultural" (con mayúsculas y cosificado) sobre quienes habitan y han dado forma a los espacios intervenidos. El embellecimiento y la limpieza, que restauran una supuesta imagen colonial de la ciudad "histórica", pueden ser excluyentes y significar desarraigos, segregaciones y marginaciones. Estamos hablando de un espacio cultural tangible e intangible de

enorme riqueza pero plagado a lo largo del tiempo de profundas diferencias sociales, donde la brecha entre los que tienen más y menos es cada vez mayor y en donde la cohesión social y la tolerancia se ven seriamente disminuidas frente a la exclusión y la discriminación. Las nociones de patrimonio cultural ya casi naturalizadas en la ciudad, apuntan a salvaguardar lo material, mostrando una homogeneidad ajena a los procesos y conflictos culturales que poblaron las calles, plazas y casas de la vieja ciudad, y que hoy han sido desplazados por impresentables, porque no entran en la categoría de lo “memorable”. La sensación es que lejos de buscar las razones de la condición cultural material e inmaterial excepcional de Quito en la vida cotidiana de la gente que la habita y la construye día a día, en esas culturas entrecruzadas, su valor pasó a asimilarse y reducirse a lo meramente arquitectónico y artístico (Salgado, 2004, p.79-80).

En medio de estos debates, los enfoques y proyectos generados desde el BCE, alcanzaron otra instancia de legitimación con las publicaciones del sello Salvat Editores Ecuatoriana, que tuvo a Hernán Crespo Toral como Director del Consejo Editorial:

“Historia del Arte Ecuatoriano” (1976) e “Historia del Ecuador” (1981) en colaboración con Jorge Salvador Lara y Jorge Villalba. Así también, en 1980, bajo el impulso de Crespo Toral, se creó la “Asociación Ecuatoriana de Museos” (ASEM), que llevó a cabo la realización del primer diagnóstico de museos del país con el apoyo técnico y económico del Proyecto Regional Andino de Protección de Patrimonio Cultural (PNUD/UNESCO). El diagnóstico estuvo a cargo de la Mónica Aparicio Rueda y Arquitecto Alfonso Ortiz Crespo, bajo la supervisión de Sylvio Mutal, entonces Director del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Ambiental para América Latina y el Caribe.

El estudio desarrollado de enero a agosto de 1981, levantó 166 instituciones cobijadas bajo la categoría de “museo” y 132 colecciones privadas, en 65 ciudades de 19 de las 20 provincias del país, en ese momento⁸⁷. En la introducción del estudio se afirma que la sociedad asume los museos como centros vivos, generadores de cultura y no como “almacenes llenos de cosas”; luego de realizar lo que ellos llaman como un “retrato pormenorizado del museo” que revela el mal manejo de estas instituciones, señalan que los museos estudiados “no cumplen

⁸⁷ De los 166 museos identificados, se obtuvo información solo de 127.

ninguna función social, salvo la recolección de piezas y esto incluso algunas veces en forma dudosamente correcta" (Aparicio; Ortiz, 1981, p.6). Según Ortiz, se había previsto una etapa de trabajo posterior al diagnóstico para implementar las recomendaciones, sin embargo la insuficiencia de recursos impidió su ejecución. Además, agrega, que la ASEM "cayó en las garras de un grupo sectario, que destruyó a este organismo, hasta su total desaparición" (Ortiz en *Hernán Crespo Toral*, 2009, p.171).

Otra institución clave para la profesionalización de la práctica arqueológica y la legitimación de la práctica museal fue el "Instituto Nacional de Patrimonio Cultural" (INPC), creado en 1978⁸⁸. Su surgimiento respondió a los acuerdos de la Convención de 1970 de la UNESCO, llevada el 14 de noviembre en París. Según la página oficial de la Organización, la Convención fue motivada por el incremento de robos que se

⁸⁸ "Mediante Decreto No. 2600 de 9 de junio de 1978, publicado en el Registro Oficial No. 618 de 29 del mismo mes y año, se creó el Instituto de Patrimonio Cultural con personería jurídica, adscrito a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, que reemplaza a la Dirección de Patrimonio Artístico y se financiará con los recursos que anualmente constarán en el Presupuesto del Gobierno Nacional, a través del Capítulo correspondiente al Ministerio de Educación y Cultura" (Art.1. Registro Oficial No. 618 de 29 de junio de 1978). Este mismo año se organizó un seminario internacional sobre patrimonio cultural y nacional, en la ciudad de Quito, que contribuyó a ubicar a la capital como Patrimonio Cultural de la Humanidad.

detectaron a finales de los años sesentas y comienzos de los setentas, tanto en los museos como en los sitios patrimoniales, especialmente en los países del Sur, por lo que se dialogó sobre las medidas que debían adoptar los diferentes países para prohibir e impedir la importación, exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de los bienes culturales⁸⁹. El Ecuador aceptó oficialmente los acuerdos de la Convención el 24 de marzo de 1971.

Luego de cuatro meses, el 8 de julio, se emitió un decreto presidencial con el objetivo de “proteger el patrimonio cultural del país y especialmente la integridad de los tesoros arqueológicos que personas sin cualificación técnica ni moral se han dedicado a la explotación arqueológica sólo con fines de lucro a la sanción establecida para quienes hubieran realizado excavaciones sin permiso de prisión de seis meses a un año” (*El Tiempo* en

⁸⁹ Sus acuerdos entraron en vigencia en el ámbito internacional el 24 de abril de 1972 y luego entró en vigor para cada Estado tres meses después de la fecha de depósito de su instrumento, salvo en los casos de notificaciones de sucesión, en los cuales la entrada en vigor se produce en la fecha en la que el Estado asume la responsabilidad de dirigir sus relaciones internacionales sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales. Ver: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (Consultada el 02/09/2016)

Cevallos, 2013, pg. 67). Esto le otorgó a la CCE la exclusividad para tramitar los permisos de excavaciones arqueológicas⁹⁰. Sin embargo, según Pamela Cevallos, la CCE a diferencia del BCE, no experimentó estabilidad económica, ni autonomía. La coexistencia de dos entidades públicas dirigidas al sector cultural con partidas presupuestarias distintas, generó muchas tensiones. Sobre todo, porque a partir de la aparición de las funciones culturales del BCE; la CCE, institución protagonista hasta ese entonces en la escena cultural y artística⁹¹, empezó a perder protagonismo, quizás como consecuencia de la falta de sustentación económica. Sobre esto Hernán Rodrigo Castelo (1980) comenta lo siguiente:

Mientras la Casa de la Cultura no tenía para comprar libros para la Biblioteca Nacional, el Banco Central adquiría la famosa biblioteca ecuatoriana (la que formará Jacinto Jijón y Caamaño, en cosas ecuatoriana y americanas una de las mejores del mundo) en 20'000.000 de sucres. Que mientras la Casa de la Cultura se debatía

⁹⁰ "En 1974, se estableció la Dirección Nacional de Patrimonio Artístico, adscrita también a la CCE, recibiendo el apoyo del Proyecto de Preservación del Patrimonio Cultural Andino PNUD-UNESCO, entidad que se encargó de posicionar el proyecto a nivel mundial." (Cevallos, 2013, p.68)

⁹¹ Ver apartado anterior dedicado al tema.

para tratar de dar un local a sus museos, el Banco Central montaba dos esplendidos y un Galería de arte que llegó a ser la más prestigiosa del país. Que mientras los salones de la Casa de la Cultura ofrecían como premio adquisición la ridícula cantidad de 30. 000 sucres (y por ella adquiría cuadros que a veces valían en el mercado ordinario el doble y el triple) el Banco Central creaba para su salón anual premios de 150.000; 100.000 y 50.000 sucre (y, claro, todo lo mejor se iba para su Salón). Que mientras la Casa de la Cultura no tenía dinero para nada extra, el Banco Central multiplicaba sus auspicios (...) ¿Por qué el Banco Central sí, y el Estado ecuatoriano, a través de órgano rector de desarrollo cultural, no? (...) (Rodríguez Castelo en Cevallos, 2009, p.75-76)

En 1979, salió la Ley de Patrimonio Cultural que estableció como deber del Estado “conservar el patrimonio cultural de un pueblo como basamento de su nacionalidad (...) precautelar el legado cultural de nuestros antepasados” y del INPC en su artículo cuarto “investigar, conservar, preservar, restaurar, exhibir y promocionar el Patrimonio Cultural en el Ecuador; así como regular de acuerdo Ley todas las actividades de esta naturaleza

que se realicen en el país” (Ley de Patrimonio Cultural, 1979). El concepto de patrimonio cultural que se manejó fue de carácter monumentalista y objetual, lo que no contribuyó al abandono de su comercialización, ya que el “valor patrimonial” incrementaba el valor de los objetos. Por lo tanto como señala Álvarez el paradigma del patrimonio como tesoro del pasado siguió fundamentando su lugar de mercancía, así como el concepto de cultura siguió asociándose a un signo de distinción de las elites, lo que no sustituyó el paradigma coleccionista, tanto de compras como de retorno de objetos (Álvarez, 2016) . Antes de la salida de Crespo Toral, en 1983, el Museo, conjuntamente con el Ministerio de Relaciones Exteriores, tuteló la recuperación de 9.263 piezas incautadas en Italia, durante 5 años de litigios legales; las cuales fueron expuestas luego de retornar al país. Habría que preguntarse cómo estas piezas y las que fueron recuperadas en etapas posteriores, han aportado al conocimiento de las sociedades precedentes; ¿qué uso les dio en su momento el BCE y qué uso les da el Estado hoy?.

Según Idrovo, desde 1969 hasta 1984 el Banco Central del Ecuador, realizó 22 proyectos arqueológicos, 10 de antropología, 48 de obras de restauración, 113 exposiciones en el país y varias

en el extranjero (Idrovo en Almeida, 1995). Fue un periodo donde consolidó su institucionalidad, a través de la apertura de sedes en algunas provincias del país, dirigidas a la difusión del patrimonio cultural. En este contexto, el Museo, consolidó su institucionalidad, ampliando su trabajo hacia la conservación y difusión del patrimonio cultural, e incrementa su radio de acción a otras provincias del país; atendiendo también a producciones culturales modernas y contemporáneas. Como ejemplo tenemos la creación del “Salón Nacional de Artes Plásticas” (1977), la fundación del “Museo Arqueológico, Etnográfico y de Arte Moderno Latinoamericano” en Guayaquil (1980)⁹², que según su página oficial, respondió a una necesidad “(...) de rescatar y salvaguardar el patrimonio histórico-cultural del país con un sentido de integración nacional”⁹³. Igualmente se puede destacar la apertura del Museo de Cuenca y el Museo Camilo Egas en el Centro Histórico de Quito (1980); la Inauguración del Museo Etnográfico de la Mitad del Mundo (1983), entre otros. Así mismo,

⁹² El museo estuvo encaminado a atender sobre todo la producción de arte contemporáneo nacional y latinoamericano, y la arqueología y la etnografía de la costa ecuatoriana. En 1980, el primer museo ubicado en la calle Pichincha en un antiguo edificio del banco Central se trasladó a un nuevo espacio ubicado en la avenida 9 de Octubre y José de Antepara, con el nombre de “Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador”.

⁹³ Extraído de la página oficial de la Red Museos del Ministerio de Cultura y Patrimonio: <http://www.museos.gob.ec/redmuseos/maac/index.php/component/content/article/37-categorianucleares/148-historiamaac> (Consultada el 15/09/2016).

en este periodo, se preocupó en tener una presencia internacional a través de exposiciones como "Tesoros del Ecuador" (1973), la cual recorrió Francia, Italia, Alemania, y Nueva York. Así también, fortaleció su reserva, según Hernán Crespo para 1985, la institución contaba con las colecciones: Konanz (5.320 piezas de cerámica, madera, piedra, cobre, concha, y 961 objetos de oro, plata, platino y jade); Luis Felipe Borja (392 objetos de cerámica, piedra y bronce dorado); Luis Cordero Dávila (80 piezas de cerámica, madera, piedra, hueso y una momia precolombina); Gonzalo Dueñas y Antonio Oramas (739 piezas de cerámica, piedra y concha de las culturas de Bahía y Chorrera). Paralelamente, se fue incorporando y alimentando la colección de arte colonial, que tuvo como primera adquisición la colección de Luis Cordero Dávila, luego la de Fernando Farfánque, Baum Wilhelm, Víctor Mena Caamaño, entre otras. Sin embargo, es preciso preguntarse sobre el origen de estas colecciones, a quienes representa y por qué el BCE paga con dinero del estado por aquello que es su patrimonio.

Más allá del acervo material, es importante resaltar la fundación del Departamento de Conservación y Restauración (1978) y el rol que esta institución tuvo en la preparación de técnicos, ya que a

pesar de la carencia de carreras especializadas, concretó capacitaciones de su personal a través de convenios con diversas instituciones.

En todos los proyectos arqueológicos de los Museos del Banco Central, se tiene como uno de los fines principales el adiestramiento de personal, el mismo que se lleva a cabo mediante convenios con universidades tanto nacionales como extranjeras, así como con distintas instituciones y organismos del mundo (Crespo, Hernán, 1985, p. 4-5).

Así también, en 1977 se creó el Centro de Investigación y Cultura (CIC), que tuvo como objetivo principal, complementar la labor cultural de la institución a través de la difusión de investigación histórica.

El Centro permitió la apertura de otras áreas más allá de las estrictamente económicas como La Biblioteca, la Musicoteca, y promovió la adquisición de bibliotecas particulares como las de Jijón y Caamaño, Carlos Manuel Larrea, Víctor Manuel Albornoz, Isaac J. Barrera y Alfonzo Chiriboga. Paralelamente a la creación del Centro de Investigación y Cultura se crea la sección de difusión

cultural que buscó efectuar el estudio de fiestas del folclor nacional, comidas y otras expresiones populares, que son esencia también de nuestra cultura e identidad nacional (Banco Central del Ecuador, 2005, p. 281).

En estos años aparecieron diferentes iniciativas destinadas al estudio, discusión y difusión de la práctica arqueológica. Entre estas se puede destacar la “Sociedad de Amigos de la Arqueología”, quienes en 1965 convocaron a una “Primera Mesa Redonda de Arqueología Ecuatoriana” en la ciudad de Quito; “Sociedad Ecuatoriana de Estudios Arqueológicos”, fundada por Carlos Zevallos Menéndez en 1967 y “El Programa de Antropología para el Ecuador” (PAE) fundado en 1970, que más adelante en 1993, se convertiría en la fundación Presley Norton. El PAE, realizó investigaciones arqueológicas con el apoyo de varias entidades culturales nacionales, entre las que se encontraba el mismo Banco Central. Esto estuvo motivado por la llegada de arqueólogos especializados en el exterior como Jorge Marcos Pino y Presley Norton, este segundo si bien no obtuvo un título formal en el campo, realizó una importante gestión para el fomento de la práctica arqueológica. Además está, la posterior visita de un grupo de investigadores del British Museum a la

provincia de El Oro, a la que se sumó la representación de la Universidad Complutense de Madrid liderada por José Alcina; y, la posterior colaboración entre el Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA)⁹⁴ y el Museo del Banco Central. Factores que favorecieron a remarcar la necesidad de desarrollar estrategias que pongan en valor los vestigios arqueológicos locales de manera científica.

3.3.2 Segunda etapa

La llegada al poder de León Febres Cordero como Presidente Constitucional del país el 10 de agosto de 1984 hasta 1988, trajo consigo una serie de reformas que involucraron la política cultural de la entidad emisora. El militante del Partido Social Cristiano (PSC), dio un giro radical a favor de un modelo empresarial de desarrollo, el cual fue apoyado por varios partidos de derecha con los cuales se conformó el “Frente de Reconstrucción Nacional”, que además gozó del respaldo del alto empresariado ecuatoriano (Paz y Miño, 2016).

⁹⁴ Según el arqueólogo Francisco Valdez la primera misión del IFEA llegó a fines de los setenta hasta 1981, la segunda colaboró ente 1983 al 1989 y la tercera en 1995. El Museo del Banco Central procuró involucrar a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, contando con estudiantes de la ESPOL y la PUCE para esta última. (Valdez, 2010).

La época coincidió con las democracias neoliberales en América Latina de las décadas de 1980 y 1990, que continuó con la política anti izquierdista de las dictaduras de los setenta y la consigna de erradicar la influencia de la revolución cubana en la región. A esto lo acompañó los nuevos condicionamientos del Fondo Monetario Internacional sobre los gobiernos latinoamericanos; y el auge del capital transnacional sostenido en las políticas internacionales impuestas por el FMI y la "revolución conservadora"⁹⁵ de Margaret Thatcher, primera ministra del Reino Unido desde 1979 a 1990 y el gobierno norteamericano del presidente Ronald Reagan (1981-1989). Esto, escoltó al gobierno de Febres Cordero al aperturismo económico internacional, a través del fomento a las actividades privadas, con el acompañamiento de obras públicas condicionadas para tales esfuerzos. Se proponía reconstruir al país luego de la supuesta "destrucción" ocasionada por Osvaldo Hurtado en el periodo anterior⁹⁶. En este proceso de "reconstrucción", caracterizado por

⁹⁵ Ambos países planteaban romper con el paradigma keynesiano, que promovía la extensión de un Estado de bienestar como modo de afrontar las secuelas de la Segunda Guerra Mundial. Además alentaron el patriotismo, la moral victoriana y la idea de familia tradicional.

⁹⁶ Osvaldo Hurtado Larrea, ascendió al cargo de Presidente de la República, entre el 24 de mayo de 1981 y el 10 de agosto de 1984, después del accidente aéreo del presidente en funciones Jaime Roldós Aguilera, del cual fue su vicepresidente entre 1979 y 1981. Roldós,

la fragilización de la institucionalidad estatal, se dictaminó que el BCE debía dedicarse a su papel de regulador de la economía, haciendo reducciones drásticas en la función cultural. Entre estas medidas estuvo la desvinculación de Crespo Toral de la institución y la disolución de otras Direcciones afines, lo que suscitó la desarticulación de los programas de investigación y rescate hasta ese momento emprendidos; sobre esto Ortiz comenta lo siguiente:

La separación de Hernán Crespo Toral, también significó que no hubiera quien desafiara, desde adentro, las nuevas políticas del Banco Central de renunciar al compromiso de rescate cultural. Al faltar Hernán, también desaparecería el incansable motor de toda esta labor, en la que venía concretándose el profundo anhelo del país de recuperar su memoria, no solamente a través de los museos, sino también, a través del rescate de los monumentos integrados al contexto social y geográfico (Ortiz en *Hernán Crespo Toral*, 2009, p.177).

lideró el proceso de retorno al sistema democrático luego de casi una década de dictaduras civiles y militares.

Desde entonces cada gobierno enunciaba al inicio de su gestión que el BCE sería fusionado con la Casa de la Cultura, y que se crearía una fundación para su manejo y demás propuestas. Como señala Kennedy, cada funcionario que llegaba preparaba un reordenamiento del sistema que nunca se concretaba, puesto que el Gobierno tenía cosas más importantes sobre las cual preocuparse⁹⁷. El numeroso público consumidor de actividades culturales entre la década de 1975 y 1985 iba desapareciendo; apenas llegaban al coctel de inauguración; los buenos investigadores, museólogos, educadores de planta y contratados, que habían sido la gran plataforma de apoyo, conocimiento, valoración y difusión del inmenso patrimonio del Banco más de 16 millones de piezas- poco a poco fueron desviando sus esfuerzos hacia las universidades del país o proyectos internacionales.

El patrimonio se empezó a quedar sin custodios, dispersos los aislados esfuerzos. Hago referencia no solo a la custodia física, sino sobre todo a la creación de nuevos imaginarios y cuestionamientos históricos y sociales que las piezas, los lugares

⁹⁷ Obtenido de <http://www.elcomercio.com/actualidad/banco-central-del-ecuador.html> (Consultado 28/07/2017).

de excavación arqueológica o los documentos pueden inspirar (Kennedy, 2009). Esto, tuvo como consecuencia la reducción de la actividad cultural del BCE y el traspaso, en los noventa, de algunas de sus funciones al Ministerio de Educación y Cultura. Quizás por la injerencia del Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM), que promovían el achicamiento del Estado como condición para acceder a programas de renegociación de deudas. Curiosamente en ese periodo de desarticulación de la Institución cultural más influyente, se activaron algunas iniciativas museales no gubernamentales en la Costa, motivadas por distintas razones como la presencia de misiones arqueológicas internacionales desde los sesenta, inversión financiera bancaria, o por iniciativa misma de algunas comunidades. Entre ellas se puede mencionar “El Museo Arqueológico del Banco del Pacífico⁹⁸” (Guayaquil, 1980,), Museo de la Comuna Valdivia (1985), Museos de Salango (1987)⁹⁹, Complejo Cultural Real Alto (1984) y Museo de Agua Blanca (1990). Además, abrieron también, algunos museos arqueológicos adscritos a la Casa de la Cultura Ecuatoriana en

⁹⁸ En 1978 adquirió la colección de Presley Norton y Leonor Pérez.

⁹⁹ Hoy, a cargo de Richard Lunnis, arqueólogo inglés. El proyecto fundado por Presley Norton en 1979 fue parte del Programa de Antropología para el Ecuador (PAE), que él mismo inició en 1970. Luego de su muerte en 1993, el PAE, se convirtió en la Fundación Presley Norton.

diferentes provincias como: el museo arqueológico “Carlos Mercado Ortiz” (Esmeraldas, 1983), museo de arqueología y etnografía regional “Edgar Palomeque Vivar” (Azogues, 1986). Es importante destacar que hasta ese entonces el país no contaba carreras universitarias de arqueología y solo una de antropología, lo que para Álvarez significaba que la mayoría de colecciones en los museos, estaban configuradas a partir de la compraventa a “escarbadores” ilegales de sitios arqueológicos (Álvarez en Ferran Cabrero, 2013). Esto se puede confirmar con la misma colección del BCE, que como vimos previamente, sus reservas carecían de contexto¹⁰⁰. Además para Álvarez, al interior del BCE: “no se generaba conocimiento (científico o ancestral) ni interpretación o participación de la ciudadanía, lo que perduró por décadas en las políticas oficiales. Esto mientras a nivel local muchas comunidades resguardaban un patrimonio histórico, sin reconocimiento institucional” (Álvarez, 2013, p.286). Para inicios de los ochenta, a pesar del quebrantamiento económico institucional, el BCE, seguía siendo la entidad más influyente en

¹⁰⁰ En 1973, Crespo había conformado la Comisión regional en Guayaquil del Patrimonio Artístico Nacional, para revalorar el patrimonio de la Costa. En 1974, Olaf Holm ingresó a la institución como Director-Asesor Técnico del Museo Antropológico en esa ciudad. Sin embargo la comisión de adquisiciones integrada por artistas como Enrique Tábara y Yela Loffredo de Klein, seguía realizando compras de piezas regidos por parámetros estéticos.

la exhibición y gestión de este patrimonio. De las iniciativas generadas en la Costa, vamos destacar el caso del “Complejo Cultural Real Alto” (CCRA)¹⁰¹, ya que si bien las otras propuestas interpellaron el modelo de gestión centralista del Estado, por el lugar de ubicación, ser producto de iniciativas privadas; y, en el caso de Salango, Agua Blanca y Valdivia, por presentarse como proyectos comunitarios; el CCRA, fue diseñado en todas sus instancias *con participación directa* de la comunidad.

El CCRA resulta paradigmático hasta hoy, ya que fue el resultado de un programa de gestión participativa llevado desde 1984, que vinculó de forma directa a la Comuna de Peniche y que puso sobre la mesa muchas de las contradicciones históricas de la práctica arqueológica, antropológica y museal. La propuesta se planteó como alternativa de interpretación y gestión, tanto del

¹⁰¹ El Complejo Cultural Real Alto está ubicado en territorio de la comuna Pechiche, parroquia de Chanduy, en la provincia de Santa Elena y cuenta con un museo de sitio “Loma del Mogote. Fue construido con el apoyo de la comuna, que cedió los terrenos para preservar el yacimiento arqueológico y fondos de la Corporación Estatal Petrolera Ecuatoriana (CEPE). El sitio arqueológico Real Alto había sido descubierto por el arqueólogo Jorge G. Marcos en 1971 e investigado como centro ceremonial de la sociedad Valdivia (4.700 A.P.) por la Universidad de Illinois (EEUU) entre 1974 y 1978 (Marcos, en Álvarez, 2013). En 1982, la Corporación Estatal Petrolera Ecuatoriana (CEPE), contrató, a través del Centro de Estudios Arqueológicos y Antropológicos (CEAA) de la ESPOL, un estudio de impacto ambiental en la zona donde se proyectaba instalar la refinería “Jaime Roldós Aguilera”. Así fue como, luego de varias propuestas rechazadas por diferentes instancias gubernamentales, la CEPE, se involucró y auspició un programa de desarrollo comunitario para el sector que inauguró en 1988

patrimonio prehispánico como etnográfico de la Costa ecuatoriana, interpelando los modelos tradicionales de representación y apropiación de la historia. Para esto, propuso incorporar los resultados de investigaciones científicas en las representaciones del pasado precolonial y étnico, e involucrar la noción histórica de la población sobre ese espacio colonizado (Ibíd.)¹⁰². El proyecto estuvo encabezado por profesionales que buscaban, desde diferentes lugares, transformar los presupuestos positivistas y modernos que habían determinado su práctica, concediéndoles al saber de la comunidad un lugar privilegiado para la interpretación del pasado, tensando así, el lugar de las verdades universales y el saber especializado. Esto levantó algunas paradojas, que merecen ser retomadas para pensar la relación del museo hoy con estas producciones culturales. Entre ellas están: la falta de correspondencia entre la lógica académica o el "sentido común" desde el cual se configura el saber occidental, y, los saberes, procesos de construcción histórica de otros grupos sociales; la vanidad de una historia universal y la

¹⁰² La comuna mantenía memoria histórica de sus ancestros "los antiguos" dueños de estas tierras, de sus derechos territoriales colectivos, y de su lucha por resistir al impacto colonial. Se distinguía por una forma de vida comunitaria, organizada en base al parentesco endogámico, y las asambleas democráticas, deliberativas y participativas con sus cabildos políticos (Álvarez, 2013, p.198).

dificultad de una historia integral (Huberman, 2014); y además, los conflictos que acarrea el trabajo con Otros en todos los ámbitos. Esta labor que proponía mostrar la importancia de lo comunitario como forma de intercambio de vínculos, estaba planteada desde la relación con la comunidad de Peniche, y también, en la modalidad de trabajo transdisciplinar dispuesta a explorar nuevas formas de conocimiento, distanciados de los protocolos habituales de las disciplinas específicas, en la que participó un grupo variopinto de investigadores ¹⁰³. Ambas acciones interferían con la noción de individualidad que había venido forjando el pensamiento moderno, la cual aún, era impulsada por los museos. La pretendida "universalidad de la individualidad", como vimos previamente, fue parte del discurso museal del BCE y sigue estando presente en muchos de los museos contemporáneos e incluso en las prácticas de representación que configuran nuestro campo de saber actual. Como ejemplo está la frecuente exaltación al "Hombre", individuo masculino, a través del cual se sigue pensado la historia, sin dejar

¹⁰³ El guión estuvo a cargo del arqueólogo Jorge G. Marcos y la antropóloga Silvia G. Álvarez con la colaboración del arqueólogo Luis Lumbreras. Tanto en la conceptualización o como ejecución del proyecto participaron también gestores e intelectuales de diferente índole como Matilde Ampuero, Mariella García, entre otros y diferentes artistas como Marco Alvarado, Flavio Álava, Camilo Luzuriaga. Para más información sobre los colaboradores se recomienda ver <http://www.complejoculturalrealalto.org/> (Consultada 14/08/2017).

de mencionar el énfasis hacia lo tecnológico desde una concepción desarrollista y el elogio a la individualidad como evidencia de evolución y/o poder. Esto, sigue dejando de lado el ámbito relacional y los procesos de subjetivación alternativos, sobre los cuales se configuran nuestras identidades hoy y seguramente las identidades de las sociedades pasadas.

Según Álvarez, el proyecto trató de rescatar la memoria histórica y los saberes locales ancestrales a través de la producción de conocimiento científico; atendiendo "(...) aspectos excluidos en las visiones hegemónicas que libraban una lucha simbólica por la representación del pasado construida a su conveniencia e intereses particulares" (Óp. Cit. p. 196-197). Todo el trabajo llevado a cabo en el museo, desde su nombre, "Loma del Mogote", fue discutido y concertado con la comunidad. La investigadora agrega que para ellos el calificativo era un modo de reivindicar un toponímico histórico, lo que demuestra la conciencia de esta comunidad de tener a derechos reconocidos, a los que pueden acceder a través de la gestión de su patrimonio, en este caso, a través de su espacio (Ibíd.).

El montaje museográfico también contó con la intervención y

toma de decisiones de los mismos actores locales lo que pusieron en crisis los criterios estéticos de los mismos profesionales involucrados. Esto es un aspecto interesante para pensar en el museo en ese momento y en la actualidad, ya que nos invita a pensar sobre ¿cuánto puede alterar, desde otra localización, el sentido que cierta producción tuvo y tiene para esas sociedad? cómo generar un montaje si bien no "fiel" a los testimonios etnográficos o al pasado, lo más cercano a eso; y a la vez, aprovechar un ejercicio de confrontación, que nos invite desde el presente a imaginar nuevos esquemas de vida. Los encuentros entre especialistas y comunidad, arrojaron una serie de preguntas sobre cómo aproximarnos y representar a otros, desde su diferencia; es decir desde la aceptación, de que esos Otros no son iguales a nosotros, al contrario de lo que venía promoviendo el "humanismo universalista" en los museos y otras instituciones. Hoy se reconoce los conflictos que supuso aglutinar todo en una aparente igualdad, un esquema racional totalizante pero a la vez individualizado, que nombra, clasifica, administra a su antojo. Almudena Hernando comenta sobre cómo las disciplinas sociales han seguido reproduciendo ese discurso hasta la actualidad, si bien no menciona a la museografía o museología, estas reflexiones pueden extenderse a este ámbito, que ha sido servil

también a la reproducción de un modo particular de entender la realidad, que se ha impuesto como objetiva y verdadera.

Los planteamientos teóricos que se han venido desarrollando en Historia y en Prehistoria, en Antropología y en Etnología devolvían inevitablemente esos ecos ilustrados, en apariencia superados, del primer evolucionismo lineal: al no tener en cuenta que la complejidad cognitiva de los seres humanos es siempre la misma, siempre inmensa, siempre sofisticada y perfectamente ajustada a sus necesidades de supervivencia, valorada sólo la complejidad socioeconómica y, de ese modo, establecía escalas de transformación (Hernando, 2002, p.213)

La museografía de Loma de Mogote partía del presente comunal, secundado por la ubicación del yacimiento en el proceso histórico de larga duración que incluía la resistencia indígena frente a la colonia, hasta llegar a los procesos de revolución neolítica en la aldea agroalfarera Real Alto en época Valdivia (3.900 a.C. a 1.800 a.C.). Estos estaba sustentado con los resultados de las investigación científicas. Además, incluía elementos de identidad escogidas por la comuna (Álvarez en Ferran Cabrero, 2013).

Álvarez agrega que el complejo cultural se propuso como un facilitador para acercar a los visitantes a la realidad comunal y a la vez como un canal que para trabajar con la autoestima de la población:

Desde sus inicios, la política de gestión participativa con la comunidad y el enfoque procesual de la representación del pasado contrastó con aquellas exhibiciones arqueológicas desligadas del presente y que sólo trasmitían una visión puramente estética y descontextualizada del patrimonio prehispánico que exponían (Ibíd., p. 196).

Sin embargo, como señala la investigadora, el contexto de la época no favorecía a su sostenibilidad ni sustentabilidad, ya que la cultura seguía estando atada a la idea de la acumulación y el genio creador; la inversión en educación, investigación y reflexión cultural no era una prioridad de la política nacional. Una vez construido el proyecto, el aporte económico quedó supeditado al pago de un custodio por parte de la Dirección Regional del Banco Central, que al poco tiempo fue retirado, y la ESPOL quedó a cargo pero sin poder brindar continuidad ni soporte académico

(Ibíd.)¹⁰⁴. Según Marcos, hay que actualizar la museografía y su contenido, ya que no ha sido posible conseguir fondos públicos para transferir los resultados de las investigaciones de más de dos décadas en el yacimiento y en la región.

En el año 2000, como parte de las prácticas de alumnos de la carrera de Diseño de la ESPOL, se intervino en la exposición tratando de modernizarla en sus aspectos estilísticos. Desafortunadamente no hubo oportunidad para renovar el contenido, “ellos estaban viendo el diseño y nosotros la arqueología” (Entrevista, miércoles 24 de mayo de 2017).

¹⁰⁴ Álvarez comenta como para 1995 la infraestructura del complejo se encontraba deteriorada por falta de atención, y habían desaparecido los programas participativos comunitarios. Lo que motivó una alianza entre la ESPOL y la Asociación de Graduados en Antropología y Arqueología del Litoral (AGAAL), organización profesional independiente no lucrativa. En 1996 se entregó en comodato el CCRA al AGAAL para su administración y gestión cultural. El traspaso detuvo el deterioro físico en que se hallaba, y se concentró en la custodia, salvaguardia y protección del patrimonio conservado. Desde entonces, la AGAAL, cumple, como mediador técnico y científico con las instituciones privadas donantes y con los comuneros del sector. Los aportes económicos en estas décadas han provenido principalmente del campo privado y de algunas instituciones donantes a través de la ESPOL.



Figura 13 Imágenes actuales del Museo Loma del Mogote, CCRA

Fuente: Registro personal

En un informe de 1991, Zimmermann, hacía referencia a la falta de una política nacional en lo referente al desarrollo de museo-comunidad, además de fondos públicos para su desarrollo y mantenimiento, especialmente por parte del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, encargado de estos (Álvarez en Ferran Cabrero, 2013). A eso se sumaba la carencia de formación de profesionales en el campo de lo patrimonial, desde arqueólogos, museólogos, etnólogos y técnicos; aspecto que se mantiene hasta la actualidad (Ibíd.). Es importante destacar que recién en 1980 surgió la primera carrera especializada en Arqueología en el Ecuador de la ESPOL¹⁰⁵, lo que da cuenta de la falta de

¹⁰⁵ Este programa impulsado desde el Centro de Estudios Arqueológicos y Antropológicos (CEAA), fue adscrito a la Facultad de Ciencias de la Tierra (ex Facultad de Ingeniería Minas y Petróleos). Se mantuvo y graduó profesionales hasta el año 1994 en que se suspendió el ingreso de nuevos estudiantes por falta de presupuesto oficial para sostener los costos básicos de la carrera de Arqueología. Hasta ese momento solo existía la carrera de

investigación científica que genere un pensamiento diverso, opuesto, que contribuya a reflexionar sobre este patrimonio y cómo “dialéctizar lo visible” (Huberman et al., 2014); motivando cruces de miradas que estimulen otros modos de aproximación a las imágenes, archivos y repositorios de memoria; nociones ausentes en el discurso afirmativo de los museos del BCE y otros. La apertura de esta carrera posibilitó una atmósfera de posicionamiento del estudio científico de la arqueología, sobre todo en la Costa; factor que de algún modo acompañó a las iniciativas previamente mencionadas, que tensaron la noción de museo tradicional tanto por su locación y por ser el resultado de investigaciones científicas.

Según la página oficial de la actual carrera de arqueología de la ESPOL “(...) por primera vez una universidad nacional emprendía el reto de crear un programa educativo en Arqueología para recuperar el papel que juega la historia en los procesos de identificación cultural” (Op. Cit). Estos impulsos, lamentablemente

Antropología de la Universidad Católica de Quito. En el 2011, el CEAA, presentó otra solicitud para abrir la carrera de arqueología con un nuevo plan curricular multidisciplinar. En el 2012, las autoridades de la ESPOL, dispusieron que se desarrolle el proyecto presentado de acuerdo con los reglamentos del SENESCYT. Obtenido de <http://www.fict.espol.edu.ec/es/historia-de-la-carrera-de-licenciatura-en-arqueolog%C3%ADa> (Consultada el 07/08/17).

no gozaron de continuidad, o por lo menos no la esperada, ya que si bien contribuyeron a generar sentidos alrededor de otro tipo de legados, no necesariamente marcados por la monumentalidad, fue luego de varias décadas donde desde el Estado se empezó a trabajar desde una concepción ampliada de lo patrimonial.

Durante esta misma época, a pesar de la crisis, se consolidó el patrimonio material de los museos del BCE, mediante la conformación de sus fondos de Arqueología (100.000 objetos), Arte Colonial y Republicano, (5094 piezas), Arte Contemporáneo (2542 obras), Etnografía y Numismática (Almeida, 2009). Así también, se generó tres “gerencias” dedicadas a sostener la actividad de la institución: el museo y galerías de arte; el Centro de Investigación y Cultura (bibliotecas, archivos históricos, musicotecas, editorial, investigaciones) y la Difusión Cultural (música, teatro y literatura) (Ordoñez; Landázuri, 2011). Además, a mediados de 1980, el Archivo Histórico del Guayas, pasó a formar del BCE, mediante un convenio, donde la institución asumía sus labores y financiamiento.

Como vimos previamente, si bien los museos del BCE no fueron los primeros museos del Ecuador, ni los únicos existentes para

esta época, fueron quienes promovieron una aparente “profesionalización” de la práctica ya que, a pesar de todas las crisis, siguió contando con los mayores recursos económicos para invertir en el campo cultural y difundir su actividad. Hasta hoy en el imaginario nacional, siguen siendo un referente institucional, ya que supo mantenerse como figura protagónica para la construcción de una identidad ecuatoriana también en el ámbito internacional. Quizás esta sea una de las razones por lo cual, hasta hoy, resulta difícil reemplazar ese modelo de museo que se ha enquistado como parte del imaginario social.

La década de los años noventa se caracterizó también por un contexto desfavorable al campo cultural. Las políticas privatizadoras y neoliberales se intensificaron hasta terminar en una grave crisis económica en 1999, afectando la labor del BCE, entidad con mayor protagonismo y visibilidad en el ámbito cultural del país. En 1992, por ejemplo, cerró la carrera de arqueología de la ESPOL que fue acompañado con el traspasó las colecciones del Museo “Julio Viteri Gamboa”¹⁰⁶ al Museo Nahím Isaías; las

¹⁰⁶ Julio Viteri Gamboa (1908-1986), se inició en la arqueología en los cincuenta junto con el arqueólogo Emilio Estrada Ycaza. Participó en encuentros, simposios y certámenes

cuales terminaron administradas por el Banco Central. En ese año también, de 1992 a 1996, el BCE arrancó un proceso de reestructuración interna para convertirse en una institución altamente eficiente a los fines definidos dentro de un concepto moderno de la economía¹⁰⁷. Esto promovió la “compra de renuncias” en algunos ámbitos de la institución por el crecimiento desmesurado de su personal y la reducción de inversión en el sector cultural. Según Almeida, desde finales de los ochenta, inició una etapa de decadencia en el ámbito cultural que se manifestó con el cierre del museo matriz del BCE en 1991. A lo cual podemos sumar, el abandono del AHG, y todas actividades que la institución generaba, incluido el cierre de su revista (Nuñez, s.f)¹⁰⁸.

nacionales e internacionales en México, Perú, Italia, Argentina, Alemania y otros países. Sus estudios e investigaciones aparecieron en periódicos ecuatorianos y en revistas especializadas del extranjero, como la de Selecciones Científicas de American Antiquity. Fue curador del museo Víctor Emilio Estrada, y creador, director y mantenedor del museo de la Escuela Superior Politécnica del Litoral, bautizado con su nombre

¹⁰⁷ Paredes menciona como varios autores señalan que desde mediados de los setenta el modelo económico del país entro en crisis por la modalidad de crecimiento y desarrollo que apostó, a la que el BCE buscó hacer frente en esta época. Según la memoria del BCE en 1990 "la evolución de la economía ecuatoriana en la década de los ochenta estuvo influenciada por dos aspectos fundamentales: la crisis del modelo de acumulación basado en la sustitución de importaciones y, los efectos desencadenados por la aplicación de los programas de ajustes tendientes a corregir los principales desequilibrios macroeconómicos, especialmente en los sectores externos y fiscal" (Banco Central del Ecuador en Paredes, 2003)

¹⁰⁸ Como se mencionó previamente, el BCE, desde mediados de los ochenta, acogió la labor del AHG, fundado a comienzos de la década de 1960.

Según el investigador Eduardo Almeida, se politizó el cargo de Director de los museos, los directores eran nombrados sin necesariamente contar con un perfil profesional adecuado, por lo que la administración del periodo 1988 a 1992, en materia de la gestión de los museos, resultó inoperante. Privó al sector educativo, turístico, al país, de este “recurso cultural” por quedarse entrampado en “vacilaciones y bizantinas discusiones” sobre cómo planificar el nuevo museo, si reubicarlo, reorganizarlo o privatizarlo (Almeida, 2009)¹⁰⁹. Si bien en 1992, el gobierno entrante de Sixto Duran Ballén (1992-1996), decidió reinaugar el museo para el investigador “no fue más que un pequeño aliciente a la vanidad del gobernante de turno que también quería inaugurar su obra” (ibíd.). En 1995, en vísperas de la finalización del periodo presidencial abrió el museo, bajo el nombre de “Museo Nacional del Banco Central del Ecuador” en la nueva sede en la Casa de la Cultura¹¹⁰. Para Almeida “no era

¹⁰⁹ Obtenido de <https://www.arqueo-ecuatoriana.ec/es/articulos/11-generalidades/31-trayectoria-del-museo-del-banco-central-del-ecuador> (Consultado el 11/08/2017).

¹¹⁰ Según Almeida, desde el surgimiento en 1969, se contempló un edificio propio en la colina del Itchimbia; proyecto que se desvaneció al poco tiempo. Luego, a través de un convenio con la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el museo y galerías del Banco pasaron a ocupar el ala norte del local recién construido. En esta etapa, el museo contó con las salas de arqueología, oro, arte colonial, arte decimonónico, arte contemporáneo y una sala dedicada al mueble colonial y republicano. Del otro lado, muy cerca del parque de El Ejido se

más que un conjunto de salas con paredes cubiertas de sábanas blancas en las que durante seis meses se proyectaron audiovisuales a un costo millonario” (ibíd.). En este periodo también, el Museo y el Centro de Investigación y Cultura se unificaron en la denominada Dirección Cultural Nacional que duró pocos años. En 1994, hubo un intento más directo de apartar del el área cultural del Banco y convertirla en fundación, a través de una reformas a la Ley de Régimen Monetario y Banco del Estado enviado al Congreso, la reforma no fue aprobada pero esta acción trajo consigo la reducción de sus actividades culturales, que luego junto a los programas de la Gerencia de Difusión Cultural pasaron al Ministerio de Educación y Cultura (Zapater, 2007). En 1995, se establecieron tres Direcciones culturales regionales, con sedes en Quito, Guayaquil y Cuenca, que dependían directamente de la Subgerencia General. Además, las tres principales sucursales de estas Direcciones, se reorganizaron con la idea de optimizar recursos: Museo Nacional de Quito (arte colonial); Museo de Cuenca (arte del siglo XIX y etnografía) y el Museo Arqueológico, Etnográfico y de Arte

instalaron las dependencias administrativas y técnicas, a más de las áreas afines, identificadas como Programas Culturales del Banco Central del Ecuador (Ibíd.).

Moderno Latinoamericano de Guayaquil (arte moderno y contemporáneo).

3.3.3 Tercera etapa

La crisis de 1999 que trajo consigo la dolarización, llevó a que el BCE pierda su papel de entidad emisora. Sin embargo, en este último periodo, en algunas sedes, apareció la necesidad de repensar la función de la institución y de su programa cultural en medio de la crisis no solo de la economía sino también de los valores identitarios tradicionales. Esto originó la aparición de propuestas como “Eros en el arte Ecuatoriano” (1998)¹¹¹, “El Color de la Diáspora” (2007)¹¹², Testimonia Rock (2007)¹¹³, entre otras; que abordaron problemáticas de género, sexualidad, el exilio, la diáspora africana, cultura urbana, etc. Si bien fueron proyectos aislados, daban cuenta de un intento por ensayar nuevas maneras de mirar sus colecciones y atender patrimonios hasta ese momento invisibilizados.

¹¹¹ La exposición fue curada por el poeta Julio Pazos

¹¹² Exhibición fotográfica temporal, inaugurada en el Museo de Esmeraldas. La muestra consistió en el registro de experiencias de la diáspora africana.

¹¹³ Exposición fotográfica sobre la experiencia del rock y el metal en el país.

Así también, la Dirección de Cultura Regional de Guayaquil¹¹⁴, promovió la creación y activación de diferentes proyectos que asistieron a un proceso de reconstitución histórica y social promovido desde la municipalidad de Guayaquil a través de la Regeneración Urbana. Entre estas iniciativas vamos a destacar la apertura del Museo Antropológico de Arte Contemporáneo (MAAC)¹¹⁵, el cual inauguró de forma oficial, en julio del 2004 con la exposición "Umbrales del arte en el Ecuador". El caso del MAAC resulta paradigmático hasta hoy, por las premisas conceptuales de su perfil museológico, el cual estuvo amparado en la defensa de la práctica investigativa y curatorial; que desde una noción ampliada de la práctica museal, promovió desde sus enunciados fundacionales, la idea de un "museo más allá de cuatro paredes" y "vivo, dialogando con la sociedad". Pero sobre todo, por ser un proyecto que se configuró dentro de un complejo entramado de luchas de poder, tanto por su lugar de

¹¹⁴ La Dirección Cultural Regional administraba regionalmente: Museo Arqueológico y Galería de Arte de Manta; Museo Arqueológico y Galería de Arte de Bahía de Caráquez; Bosques Petrificados de Puyango; Museo de Sitio "Los Amantes de Sumpa"; y, en la ciudad de Guayaquil, además del MAAC, al Parque Histórico Guayaquil (PHG) y la Plaza de las Artes y los Oficios (PAO, en rehabilitado Centro Cívico).

¹¹⁵ En 1974 se nombró Olaf Holm como Director del "Museo Arqueológico, Etnográfico y de Arte Moderno Latinoamericano", ubicado en el antiguo edificio del Banco Central de la calle Pichincha. En 1980, se traslada a un nuevo local, ubicado en la avenida 9 de Octubre y José de Antepara, e inaugura bajo un nuevo nombre: "Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador".

emplazamiento -en Guayaquil, específicamente dentro del Malecón- custodiada por la hegemonía socialcristiana, como por su soporte económico; ya que fue realizado bajo el presupuesto y la legitimación del BCE, institución que a partir de la dolarización, se vio obligada a pensar su sentido, pues su existencia había quedado en entredicho¹¹⁶.

Paradójicamente, la mirada pública, rescató del BCE su rol como gestor cultural; el cual históricamente, tuvo que batallar su sentido ante funcionarios de la institución que percibían ese tipo de actividad o papel como un gasto superfluo. Además, hasta ese entonces, el área cultural, se había caracterizado por mantener una agenda centralista, concentrando todos sus esfuerzos económicos en la capital. Esa lucha de poderes, se manifestó incluso, en las peleas por el nombre de la nueva institución, que por un lado quería desprenderse del pasado simbólico centralista del BCE, sin que eso implique una adscripción ideológica con quienes dirimían las políticas culturales de la ciudad. Así como en

¹¹⁶ Según Álvarez, el MAAC, fue el primer museo del país diseñado con criterios arquitectónicos y especificidades técnicas necesarias para funcionar como un museo de arte contemporáneo. Esto también generó expectativas en la comunidad artística nacional, como en la prensa. Sin embargo, comenta también, que la localización del edificio presentó una serie de conflictos. Que hubo un diagnóstico técnico que alertaba sobre los riesgos de construir cerca del río, pero que este fue archivado (Álvarez, 2016).

el cambio de Dirección. Freddy Olmedo Rhon, arquitecto quiteño, Director regional de Cultura y conceptualizador del MAAC, fue removido de su cargo para ser nombrado Asesor Cultural de la Gerencia; en su lugar ubicaron a Mariella García, arqueóloga guayaquileña. Sin embargo, al poco tiempo de abrir el museo, Olmedo y su equipo fue destituido definitivamente del BCE. Olmedo comenta que el motivo principal de su remoción y la de su equipo, fue porque al BCE no le interesaba invertir en un proyecto cultural tan ambicioso en Guayaquil, que lo demuestra los siete años de pelea que tuvo que encarar para conseguir el presupuesto que permitió crear la mayor infraestructura cultural que existía en ese momento en el país (El Universo, 2004)¹¹⁷. Andrade, además, agrega que esta remoción también estuvo vinculada a rivalidades regionalistas, ya que Olmedo era visto como un extraño para el endogámico medio del poder político en Guayaquil (Andrade, 2004).

¹¹⁷ Obtenido de "Olmedo, ex director de Programas Culturales, critica gestión de Mariela García", publicado el martes 20 de abril del 2004: <http://www.eluniverso.com/2004/04/20/0001/262/42CD689C4134478686261B47D4DF8342.html?device=tablet> (consultado 13/08/2017). Se recomienda también consultar la siguiente nota sobre el tema "Yépez, liquidador de oficio", El. Universo, 24 de marzo de 2004 <http://www.eluniverso.com/2004/03/24/0001/21/BFE9FCD6A57944EDB154AE8F2125C085.html>

Es importante señalar que estos desencuentros, tuvieron bastante visibilidad en el ámbito de la discusión público. Sobre esto, Andrade, señala también, que los debates mediáticos, principalmente canalizado a través de la prensa escrita, estuvieron plagados de reivindicaciones identitarias y lenguajes xenófobos, que de algún modo deslegitimaba el trabajo de los agentes foráneos que se hallaban en la institución, ya sean “serranos” y/o a personas de otra nacionalidad (ibíd.). Por lo que resulta ineludible analizar cómo un proyecto cultural que prometía “complementar” y complejizar la labor que venía realizando el BCE en el apuntalamiento crítico del discurso nación, terminó disolviéndose. Lo que de alguna forma nos invita a repensar sobre aquella imagen de Estado nación, armónica, cohesionada, que el mismo Banco fomentó a través de sus diferentes proyectos. Y el rol que cumple un museo y/o el sector de arte y cultura, en las agendas políticas del Estado, en las demandas de las élites nacionales, las necesidades genuinas de los ciudadanos y en los procesos de constitución de nuevas formas de ciudadanía.

El devenir del MAAC dependía de una continua negociación entre percepciones opuestas sobre la misión institucional y los múltiples

campos de su accionar, ya que desde diferentes ámbitos, tensaba los modos de trabajo y gestión de la misma institución, así como de la institucionalidad cultural local. Su primera exposición "Umbrales del Arte en el Ecuador", si bien no trabajó con el patrimonio arqueológico, fue una muestra que merece especial atención, ya que reivindicó acervos y archivos de diferente índole, usualmente marginados en el ámbito museal. Fue un proyecto que se inscribió en una nueva manera de entender la cultura y la urgencia de revalorar las historias subalternas. Su defensa por el ejercicio curatorial, a la vez que apostó por una narrativa que problematizaba e interfería con la concepción purista moderna de la autonomía del arte; interpelaba las construcciones ideológicas sobre las que descansan una la idea de arte nacional e identidad ecuatoriana.

Las actividades del MAAC, no sólo investigativas, sino también con el público, arrancaron algunos años antes como parte de las estrategias de inserción social que procuró la institución. Entre ellas se puede destacar "MAAC y la Música", "Programa de Inserción del Arte en la Esfera Pública" desde donde surgió

“Ataque de Alas¹¹⁸”, entre otras; posicionado a la institución como un referente cultural en la ciudad, incluso antes de que abriera sus puertas. Ataque de Alas fue una plataforma educativa, que contó con varios talleres y encuentros dirigidos a dialogar sobre el potencial del arte en la construcción de nuevas ciudadanías; que estuvo sustentada en una noción ampliada del arte como esfera de producción de conocimiento y de *lo cultural* como posible motor de un agenciamiento político en el dominio de lo público¹¹⁹. Para Lupe Álvarez, el MAAC, desde su enunciado museológico hizo explícita la búsqueda por la “confluencias de orientaciones epistemológicas acopiadas por diferentes campos como la antropología urbana y el arte contemporáneo” (Álvarez en Paredes, 2003, p. 371). Según la misión del museo:

¹¹⁸ Como parte de una plataforma educativa, contó con dos talleres preliminares de discusión de conceptos y proyectos. En una nota de prensa, Álvarez comenta sobre Ataque de Alas lo siguiente: “ante todo, un proceso de trabajo y una experiencia enriquecedora para todos los involucrados en su realización. Las obras que ya están ubicadas o circulando en el espacio público son propuestas que no se agotan en su puesta en escena. No están ahí para ser contempladas, ni siquiera para que aquel que se tope con esas inusuales intervenciones, tenga que reconocer, en ellas, un hecho artístico. Actúan como especie de motores que movilizan preguntas en algunas personas, en otras inquietud, satisfacción o atraen sugerencias diversas vinculadas a la capacidad específica que cada una tiene de comunicar algo interesante al ciudadano común” (Álvarez en El Universo, 2002).

¹¹⁹ Entre estas iniciativas es importante resaltar el surgimiento del Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), proyecto artístico pedagógico que promovía la formación de nuevas generaciones de artistas que acompañaran el desarrollo de la nueva infraestructura cultural promovida por el BCE

El Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo es un museo abierto que se instituye como enclave de la discusión cultural. Nuestra misión es producir significados culturales potenciando el patrimonio cultural y dimensionándolo como capital simbólico; propiciar las dinámicas urbanas de la cultura y consolidar un espacio para el arte contemporáneo con el objetivo de estimular la reflexividad de nuestros públicos y generar lecturas renovadas del arte y la cultura urbana (Ficha Técnica del MAAC, BCE, s.f.)

El Museo se estructuró a partir del Departamento de Arte (moderno y contemporáneo), Estudios Urbanos, Arqueología y Antropología y Centro Documental; los cuales de forma articulada trabajarían para activar los diferentes acervos a través de la investigación y la discusión acerca del lugar que ocupan en la sociedad ecuatoriana contemporánea. Sobre esta estructura, no se ha encontrado un documento oficial que permitan entender su funcionamiento. Lo que da cuenta que a pesar de ser una buena intención, no era un proyecto estratégico explícito adentro del mismo BCE, todo dependía de la voluntad del funcionario de turno. Sin embargo, Álvarez comenta que el perfil museológico

del museo, proponía una estructura que interpelaba la vieja concepción de almacén de objetos valiosos o mausoleo; descartando el tratamiento patrimonialista de los bienes culturales, a favor de la búsqueda de otros significados, donde el valor histórico de esas producciones, admita la búsqueda de nuevos sentidos para experiencia cultural de hoy (Óp. Cit.).

Este tipo de búsquedas estuvo presente en la concepción de proyectos como "Antropología de la Cocina" liderado por el arqueólogo Michael Muse, el cual buscaba una valoración de la comida como práctica social, que anima las relaciones sociales, tanto a nivel cotidiano como ritual. En él colaboraron algunos especialistas como Maritza Freire, Cesar Veintimilla, Amelia Sánchez y Xavier Andrade. Así también, a través de los umbrales de la exposición inaugural: "La construcción del espacio de lo moderno", "Imaginando un mundo propio", "Rutas críticas del arte" y "Búsquedas y aperturas", que aludía a los diferentes rumbos de las prácticas creativas, no sólo inscritas dentro del terreno del arte sino también en los procesos de apropiación cultural; se buscaba dismantelar la noción de identidad homogénea construida desde el Estado-Nación y la manera en que los museos han contribuido a asentar ese paradigma.

Lamentablemente, ninguno de estos proyectos gozó de continuidad a pesar del trabajo y dinero invertido.

Umbrales del Arte en el Ecuador es una indagación en los procesos de la modernidad estética de este país, en sus vínculos y tropiezos con los discursos del estado nación. Es una muestra que abarca alrededor de 150 años y que, además de las Bellas Artes, incluye fotografía, caricatura, artes aplicadas, etc., en su interés por cuestionar estereotipos desde los que se ha elaborado el discurso del arte, articulando los bienes en torno a significados culturales que oscilan entre impulsos modernizadores y construcción de identidades, procesos de homogeneización y diferencias (Umbrales, s.f., p.13).



Figura 14 Imágenes de archivo documental de la muestra
Umbrales del Ecuador

Fuente: Archivos personales de Lupe Álvarez

En el 2006, se inauguró la exposición la exposición de arqueología “Los 10.000 años del antiguo Ecuador”, un recorrido por la historia de la sociedad precolonial del Ecuador y América, liderada por el arqueólogo Jorge Marcos Pino¹²⁰. Según Marcos él mantenía una investigación sobre los pueblos navegantes cuando fue llamado por el subgerente del museo. Para él todo

¹²⁰ Ese mismo año, la Dirección, promovió también, la inauguración “Claves del Arte”, enfocada en la plástica ecuatoriana del siglo XX y “Vientos de Ría”, que abordaba la historia de la antigua. Una en el MAAC y la otra en el Museo Nahim Isaías, respectivamente.

museo debe explicar ciertas cosas, como por ejemplo: "(...) nos dicen que tenemos una de las culturas más antiguas de América, pero nadie nos dice por qué". Comenta también que ese guión había sido pensado, en principio, para el Museo Nacional de Quito pero bajo solicitud del BCE, se lo ajustó al MAAC. Los dos conceptos que se manejaron en el montaje, fueron que los objetos expuestos de las colecciones del BCE, representen momentos de creatividad de las culturas nativas, que puedan ser recuperados gracias a las investigaciones científicas realizadas, pero además que lo que se esté representando museográficamente sea la sociedad. "La sociedad a través de sus ceramistas con sus elementos simbólicos está representando la importancia que tenían en esa sociedad". Este énfasis en lo educativo y científico, supuso un giro importante para el tipo de exposiciones que venía realizando el Museo en su anterior sede. Donde claramente se hace más énfasis a lo estético que a los procesos de transformación social. Como ejemplo de esto están las vitrinas que exaltaban los materiales preciosos más allá de su procedencia. También están las frases poéticas con las que se exaltaba la belleza de estos objetos sin dar información relevante sobre la sociedad que los creó y por qué eso es relevante hoy.

El guión científico de esta última muestra permitió presentar tipologías interpretativas para algunas piezas, que como se expuso anteriormente, en su mayoría carecían de contexto. Como ejemplo está el trabajo que se realizó con las figurinas Valdivias, donde además de demostrar el desarrollo de estilos, se proponía una interpretación científica de sus posibles funciones en cada fase Valdivia y su contexto¹²¹.



Figura 15 Orígenes, milenarias tradiciones de la costa ecuatoriana, antiguo Museo Antropológico del BCE (1995-1999)

Fuente: Archivos MAAC

¹²¹ Es preciso recordar, que antes de inaugurar como MAAC, el museo había tenido dos sedes. La primera, en el edificio principal del Banco Central en la calle Pichincha, bajo la Dirección de Olaf Holm en 1974. Y, la segunda, en la avenida 9 de Octubre y José de Antepara en 1980.

Como se señaló previamente, la historia del MAAC y el CCRA, son relevantes para pensar sobre la falsa homogeneidad interna que el Estado, desde su inicio, ha promovido para mantener el control de las diversidades sociales. Un proceso configurado a través de un aparato burocrático, excluyente que reprime cualquier intento de interpelación al estatus quo, y en el cual sigue vigente, en sus diferentes ámbitos (político, artístico, administrativo, etc.), el conflicto entre centro y periferia. Pero además advierten sobre un fenómeno muy presente en la realidad política actual, la necesidad de generar mecanismos de participación, no demagógicos -las mesas de diálogo, encuentros entre actores, carecen de sentidos si las decisiones ya están tomadas-, para invertir los modos de acción, donde se deje de imponer desde arriba, y se logre instituir formas de trabajo más allá del marco burocrático. A partir de la historia del MAAC, Andrade, "como actor-participante y observador-distante", de este proceso, reflexiona sobre como institución museal es una maquinaria sitiada contextualmente y construida políticamente.

El trabajo levanta preguntas sobre las siniestras operaciones del Estado en un campo que, como el cultural, poco parece importar a nadie. Finalmente, un museo público es solamente un ejemplo de las

instituciones que constituyen el aparato del Estado y, por lo tanto, reproduce dinámicas generalizadas a dicho aparato. El museo que sirve de estudio de caso es el Estado ecuatoriano, no en una versión reducida ni analógica del mismo, sino que funciona como una expresión transparente de la obscuridad interna de los mecanismos de delegación del poder en la burocracia estatal (palanqueo, nepotismo y racismo institucionalizado incluidos) y de las formas (legales sólo en apariencia, como se verá más adelante) de contratación al interior de ella (Andrade, 2004, p.66).

Estas contradicciones también se manifestaron en la conflictiva “reestructuración interna”, que condujo al despido de más de 300 empleados a nivel nacional en el 2004, suceso bastante tan comentado y cuestionado en los medios masivos. Luego de la crisis de 1999, que se agudizó en el 2001 con la migración masiva y la inestabilidad política. Esto, fue acompañado, paralelamente, por la contratación de varias consultorías destinadas a la investigación y el desarrollo de nuevos guiones para las salas permanentes del Museo Nacional de Quito.

Como se hizo referencia previamente, el Museo Arqueológico y Galerías del Banco Central del Ecuador, tuvo un primer cierre en 1991, y fue reabierto en 1995, bajo el nombre de "Museo Nacional del Banco Central del Ecuador" en la nueva sede en la Casa de la Cultura. En el 2004, la Dirección Regional de Quito, tuvo la motivación de actualizar y reparar las inconsistencias de los guiones originales; ya que, desde la década del setenta, el Museo, fue incrementando sus colecciones sin contar con política de adquisición claras, donde por lo general se privilegió objetos completos, atractivos, de gran formato; valores que se exaltaron también en las exposiciones.

Para tener una comprensión más profunda sobre este tema - voluntad que se escapa de los objetivos de esta investigación-; que permita analizar de mejor manera las urgencias del Museo en esa época, se considera oportuno considerar las consultorías y estudios realizados en ese período como el estudio realizado por Nadya Pérez, Magdalena Pino y Christian Viteri la para la sala de la época republicana; la propuesta de Mireya Salgado, Galo Ramón y José Carlos Arias para la sala de la época colonial; Mónica Vorbeck, Xavier Andrade y Juan Paz y Miño para la sala del siglo XX. Las cuales nunca fueron

implementadas. Según Susan Rocha, ex funcionaria del BCE, el “Proyecto Nuevo Museo”, estuvo liderado por Ontaneda, arqueólogo de la Institución con apoyo de Ana María Armijos, proceso que fue recogido en “El Guión marco para la elaboración de los guiones museológicos de las Salas de Exhibición del Nuevo Museo Nacional del Banco Central del Ecuador”. En esa misma época, se formó también, un Comité Técnico¹²² para fortalecer a los museos que dependían de Quito, ubicados en Ibarra, Riobamba y Esmeraldas (Rocha, 2017).

Rocha comenta también que el equipo del Proyecto Nuevo Museo, creó una nueva misión y visión que se distanciaba del lugar protagónico que había tenido el objeto en el discurso museológico del BCE, y que además se preocupó por desestabilizar el relato del mestizaje y la narrativa patriarcal vigente. Así mismo, el Equipo Técnico, intentó promover una nueva idea de museo, donde se articulen archivos, bibliotecas y demás instancias de la institución; para lo que era inminente repensar el espacio donde estaba localizado, ya que no estaba

¹²² Según Rocha, el grupo, valoraba las propuestas internas de programación y los productos culturales como guiones, cartillas educativas, textos publicables, etc. El Comité fue escogido democráticamente y lo conformaron: Cecilia Campaña, Ana María Armijos, Adriana Díaz, Fanny Cisneros, Roberto Cárdenas, Santiago Ontaneda y ella (2017).

construido para estas necesidades. Sin embargo, Rocha, agrega que “no existió voluntad política que comprendiera la importancia de esta propuesta” (Ibíd.). Para la investigadora los problemas más evidentes del Museo eran discursivos pero también arquitectónicos, ya que como se comentó previamente, el Museo desde 1995, funcionaba en las instalaciones del CCE y los criterios museológicos con que se hizo ese primer traslado, mantenía una visión acrítica y lineal de la historia y alimentaba la separación tradicional entre arte, arqueología y etnografía.

El museo hasta ese entonces estaba compuesto por cuatro formas de exhibir la historia en cuatro salas inconexas. La primera dirigida a Arqueología, organizada por una temporalidad lineal que iba desde el precerámico hasta el período incásico. En el medio, contaba con una sala de oro ordenada también por fechas. La segunda, abordaba el arte colonial, sin incluir vestigios de las culturas indígenas o afrodescendientes, sino únicamente arte religioso católico, a pesar de que la reserva poseía platería, mueblería, textiles y otros objetos. Según Rocha, el único diálogo entre salas se producía al finalizar el período arqueológico, antes de iniciar la colonia. El Sol atribuido a la Tolita, pieza que fue convertida en la imagen del BCE, estaba ubicado frente a una

cruz de oro incrustada de piedras preciosas. Para la investigadora, la curaduría a través del encuentro entre dos culturas hacía referencia al mestizaje, sin problematizarlo. Esto habido sido cuestionado ya, desde la década de los años noventa, por su incapacidad de reconocer los conflictos culturales que implicó la conquista y colonización de América (Ibíd.). La tercera sala era dedicada a la producción del siglo XIX, donde se encontraban documentos de viajeros, paisajes, pinturas academicistas, imágenes costumbristas y dos cuadros satíricos, entre otros documentos. Según Rocha, aquí el relato ya no tenía un orden cronológico, sino de acuerdo a temáticas artísticas. La cuarta sala, recogía la producción del siglo XX, privilegiando al indigenismo, al precolombinismo y la neofiguración. Sobre la iluminación, comenta también:

La selección de los colores correspondía a tres criterios diferentes. La sala arqueológica era negra y oscura, la colonial era roja y luminosa, el siglo XIX era verde y el siglo XX era de paredes blancas e iluminadas. Esto incitaba a concluir que con la conquista llegó la luz, o que los indígenas se extinguieron en este momento y retornaron durante el indigenismo. No había expresiones,

femeninas y contraculturales en el recorrido (Rocha, 2017).



Figura 16 Salas de arqueología y arte colonial del Museo Nacional del BCE

Fuente: Imágenes tomadas de www.paralaje.xyz.

Rocha sostiene que en el plano administrativo la institución sostenía prácticas de contratación irregular y relaciones clientelares. Sin embargo, destaca como fortaleza, el manejo de bienes culturales, ya que había una política clara que estaba sostenida en un programa de registro, inventario y catalogación de bienes llamado RBC. Además había procedimientos administrativos que contemplaban manuales de ingreso de los bienes, recepción de donaciones, de préstamo, de aseguramiento y de traslado.

Como se mencionó anteriormente, a inicios de la década del 2000, el BCE perdió su papel de entidad emisora como consecuencia de la dolarización, obligando a la institución replantear su rol, guareciendo bajo la figura de gestor cultural. En el 2008, sus competencias culturales fueron desplazadas a partir de las reformas de la nueva Constitución. Es así que el BCE se vio obligado a traspasar sus bienes y servicios culturales al Ministerio de Cultura. Hasta ese entonces el BCE y la CCE seguían siendo las únicas instituciones con sedes por todo el país, que si bien contaban con la presencia de especialistas y fomentaron el desarrollo de investigaciones sociales en diferentes ámbitos como: el arqueológico, artístico, museístico; estos se inscribían en un complejo sistema de poder que acarreaba una serie de inconsistencias y/o contradicciones. La mayoría privilegió lo monumental, visualmente atractivo; lo que provocaba satisfacción inmediata, cobijado en un discurso populista, sin una política de planificación regional o nacional genuina. Por otro lado, las iniciativas privadas, solo podían sostener eventos y proyectos específicos, coyunturales.

3.4. Cuarto período (2007-2017): Práctica museal en una década de cambio de discurso teórico y político

En esta sección de la genealogía se esbozará el nuevo marco político y teórico en el que se debate actualmente la práctica museal ecuatoriana. Se atenderá en primer lugar la reforma constitucional del 2008 en cuanto a su relación con el campo cultural, por lo que se propone una revisión de los planteamientos concernientes al Sistema Nacional de Cultura, recogidos en los artículos 377, 378, 379 y 380 de la Carta Magna. El análisis posterior se dividirá en siete instancias específicas del reciente proceso político. Éstas son 1) la creación del Ministerio de Cultura; 2) creación de un inventario de bienes patrimoniales desde un concepto ampliado del patrimonio y la cultural; 3) el traspaso de los bienes y servicios culturales del Banco Central del Ecuador al Ministerio de Cultura y Patrimonio; 4) la elaboración del Primer Catastro Nacional de Museos; 5) la creación del Sistema Ecuatoriano de Museos (SIEM); 6) la Red de Museos; y, 7) el proyecto de reconceptualización del Nuevo Museo Nacional. Un punto fundamental que atraviesa cada una de estas instancias, pero que no analizaré de manera individual, es la creación de la Ley de Cultura, que luego de un largo proceso de gestación, fue aprobada recién en noviembre de 2016. Es importante mencionar que estas reformas no

engloban todas las acciones cometidas en este sector, pero para los objetivos de esta investigación se ha considerado aquellas que afectan directamente a la práctica museal.

A pesar de ser una década marcada por una reforma constitucional catalizadora de la diversidad, que promete el fomento a las artes, los repositorios de memoria y el posicionamiento de lo cultural como eje articulador de una práctica de convivencia, en esta sección quedará en evidencia que estas intenciones se han diluido en el camino en medio de sucesivos y contradictorios proyectos que han terminado al servicio de una maquinaria propagandística del gobierno dejando de lado los compromisos y las urgencias del Estado. La práctica museal nacional, en particular, ha sufrido de estas contradicciones desde el momento en que se activó el traspaso de las funciones culturales del Banco Central hacia el nuevo Ministerio de Cultura con todo el caos que esto ha generado; y cuando se tomó la decisión de ubicar al Nuevo Museo Nacional (aún en construcción) como ente rector de un sistema que prometía descentralizar la distribución de recursos en el campo cultural.

La Constitución de la República del Ecuador, producto de la llamada

“Revolución Constitucional”, expedida en junio de 2008, se proyectó no solo como el resultado del cambio de poder, sino también como el vestigio de un cambio de época. Fue promovida por un nuevo proyecto político, que en sus inicios, contó con el apoyo de varios partidos de izquierda, intelectuales de diferente índole y un gran número de organizaciones sociales entre los que constaban: colectivos LGBTI, ecologistas, organizaciones de mujeres, feministas, entre otros. Propuso una serie de reformas, acogiendo las luchas de estos movimientos a favor de una institucionalidad estatal diferente: “una nueva forma de convivencia” a partir de un marco jurídico distinto. El *buen vivir* o *sumak kawsay*, fue tomado como principio ordenador de esta nueva política. Prometiendo superar el neoliberalismo, a través un modelo económico alternativo, que asume *lo cultural* como una práctica social ampliada, que cumple un rol estratégico en todos los ámbitos de la vida social.

Esta reforma no es única en el continente, está determinada por la presencia del movimiento indígena en el debate político regional de las últimas décadas, que puso en crisis la idea de una sociedad homogénea, sustentada desde una racionalidad ilustrada y amparada por el proyecto Estado-Nación. Estos movimientos han estimulado desde entonces, la articulación de teorías que buscan desmarcarse del paradigma tradicional de las ciencias sociales, para alumbrar un

pensamiento diferente, que atienda a los dilemas de la sociedad latinoamericana dentro de las dinámicas de un mundo globalizado. La Constitución venezolana (1999) y la boliviana (2009), al igual que la ecuatoriana (2008), son producto de la promesa de una transformación política radical, que acogió esos debates, y se comprometió con el reconocimiento los derechos de los pueblos indígenas, la diversidad étnica y cultural. Tanto Ecuador como Bolivia, proclamaron a través de sus reformas, el fortalecimiento de un estado plurinacional, en detrimento al modelo homogeneizante sobre el que se fundaron los estados latinoamericanos¹²³.

En el caso ecuatoriano, como lo mencionamos, el Estado se responsabilizó por impulsar y promover la interculturalidad, ampliando y concediendo derechos colectivos a nacionalidades y pueblos que lo integran, a través de una nueva institucionalidad cultural que viabilice el ejercicio de la democracia. En este nuevo marco legal surgió el Sistema Nacional de Cultura (SNC), que garantiza “el ejercicio pleno de los derechos culturales” amparado en el artículo 377 de la Constitución:

¹²³ Las Asambleas constituyentes de estos dos países Bolivia (2006-2007) y Ecuador (2007-2008) se propusieron presentar nuevas Constituciones concebidas desde y a partir de principios de pluralidad en lugar de los de unicidad, y de interculturalidad en vez de los de monoculturalidad.

El sistema nacional de cultura tiene como finalidad fortalecer la identidad nacional; proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales; incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios culturales; y salvaguardar la memoria social y el patrimonio cultural (Constitución de la República del Ecuador, 2008).

El SNC, según su misión, busca la articulación entre las entidades que lo forman, “garantizando una gestión eficiente y eficaz de las actividades en marco de sus atribuciones”, consiguiendo información estadística que permita la “adecuada formulación de la política pública”. Según el artículo 24 de la actual Ley de Cultura aprobada por la Asamblea el 10 de noviembre del 2016, el SNC está integrado por:

(...) todas la instituciones del ámbito cultural que reciban fondos públicos, los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial, la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión y los colectivos, asociaciones, organizaciones no gubernamentales, entidades, actores y gestores de la cultura que siendo independientes, se vinculen voluntariamente al sistema (Ley de Cultura, 2016).

Además está conformado por dos subsistemas: el de Memoria Social y Patrimonio Cultural y el de las Artes e Innovación. El primero está compuesto por: el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural; la Casa de la Cultura Benjamín Carrión; los museos, archivos, bibliotecas, hemerotecas, cinematecas, mediatecas, repositorios, centros culturales y entidades de patrimonio y memorial social que reciban fondos públicos y, los que voluntariamente se vinculen al Sistema Nacional de Cultura, previo cumplimiento de requisitos y procesos determinado por el ente rector; los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial. Al segundo subsistema lo integran: el Instituto de Fomento a las Artes, Innovación y Creatividad; las Orquestas Sinfónicas y la Compañía Nacional de Danza; Instituto de Cine y Creación Audiovisual; Casa de la Cultura Benjamín Carrión; teatros, salas audiovisuales, espacios de creación y centros culturales que reciban fondos públicos y, los que voluntariamente se vinculen al Sistema Nacional de Cultura, previo cumplimiento de requisitos y procesos determinado por el ente rector; los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial. Así también, respaldado por el artículo 378 de la Constitución, se posicionó al Ministerio de Cultura y Patrimonio, como ente rector del Sistema Nacional de Cultura y emisor de políticas públicas. Además se suscitó la revitalización del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural,

apoyándose en los artículos 379 y 380 de la Constitución. El primero, redefine la noción de patrimonio, reconociendo tanto al patrimonio cultural tangible como al intangible. El segundo, determina las responsabilidades del Estado respecto a estos patrimonios, “y del conjunto de valores y manifestaciones que configuran identidad plurinacional, pluricultural y multiétnica del país” (Op. Cit). Esta nueva visión del patrimonio está amparada en el reconocimiento saberes, cosmovisiones y modos de vida de los pueblos y culturas, que coexisten en el país.

3.4.1 Creación del Ministerio de Cultura y Patrimonio

El Ministerio de Cultura fue creado el 15 de enero de 2007, como institución rectora de la política cultural del país. Asumiendo las funciones que antes le correspondían a la Subsecretaría de Cultura adscrita al entonces Ministerio de Educación y Cultura de Ecuador. Considerando que el artículo 62 de la Constitución Política de la República, del momento, establece que la cultura es patrimonio del pueblo y constituye elemento esencial de su identidad y que es obligación del Estado promover y estimular la cultura, la creación, la formación artística y la investigación científica. Así también, el decreto, estipuló, el paso del personal

que laboraba en la Subsecretaría de Cultura, el que reunía el perfil, “conservando sus derechos, beneficios y estabilidad laboral y siempre y cuando estén prestando sus servicios efectivamente en esa Subsecretaría” (Decreto Ejecutivo, 2007). Entre las acciones más importantes de esos primeros años estuvo el proyecto denominado, “Creación del Sistema Nacional de Premios, Sistema Nacional de Festivales y Fondos Concursables” del 2008, con el fin de promover la creación artística y el ejercicio del derecho a la creatividad. En el 2011, bajo la dirección de Erika Silva, se presenta “Políticas para una Revolución Cultural”, donde se define la Visión del Ministerio:

Es la institución que ejercerá rectoría de las políticas públicas culturales y del Sistema Nacional de Cultura, garantizará el ejercicio pleno de los derechos culturales e incidirá en la integración simbólica del Ecuador y en el cambio cultural de la sociedad, basado en la interculturalidad, contribuyendo a la materialización del Buen Vivir (Ministerio de Cultura, 2011).

La propuesta, buscaba orientar el quehacer del Ministerio, bajo cuatro ejes programáticos para la orientación conceptual de sus planes, los programas, proyectos y acciones “(...) con el fin de

minimizar respuestas aisladas y puntuales que poco abonan en la construcción de un sector cultural con proyecciones hacia el futuro” (ibíd.)¹²⁴. *Descolonización*, el primer eje, buscaba eliminar los legados coloniales que aún perviven en el campo cultural. Según el Ministerio la descolonización implica “(...) una redefinición de los procesos de producción, formación y difusión cultural” para poder así, desmontar las relaciones que promovió la colonización, reforzado por el paradigma de la modernidad, “decodificando el lenguaje oculto que reproduce, el racismo, elitismo, eurocentrismo, el sexismo, el regionalismo y el tradicionalismo ideológico” (ibíd., p. 24). Este eje orientador promueve una crítica de las visiones reduccionistas, funcionalistas y mercantiles de la cultura; y la reivindicación de los saberes ancestrales y producciones culturales en un sentido amplio. Apuntando a la construcción de una sociedad equitativa, democrática, intercultural, cohesionada y respetuosa de las diferencias. El segundo eje, *Derechos culturales*, promueve la participación de todas las personas en la vida cultural en condiciones de igualdad. “Estos derechos se enfocan en temas

¹²⁴ Elaborado por la entonces Ministra Erika Sylva Charvet, Alexis Oviedo, Martha Moncada y comentarios y aportes del equipo técnico del MC.

relativos a libertades (artística, científica, de comunicación y expresión); al acceso (a la educación, la información y la cultura propia); y a la protección (intereses materiales y morales de los autores)” (Ibíd., p.28). Haciendo énfasis en los derechos de los sectores históricamente oprimidos, promoviendo el desarrollo de la creatividad y el fortalecimiento de los procesos de identificación. *Emprendimientos culturales*, el tercer eje, hace referencia al impacto de las industrias culturales en la definición contemporánea de cultura. Como el intercambio, distribución y producción de bienes y servicios culturales ha contribuido a asentar la idea de diversidad cultural. Por lo tanto resulta oportuno, estimular el desarrollo tecnológico local para facilitar el acceso de la población a las nuevas tecnologías y ampliar los procesos de integración. *Nueva identidad ecuatoriana contemporánea*, cuarto y último eje, parte del tránsito del Estado burgués al Estado popular, plurinacional e intercultural, para promover un cuestionamiento a la idea de identidad ecuatoriana que el Estado ha promovido.

Si bien todos de alguna forma apuntaban a consolidar una nueva institucionalidad que afectaría no solo la práctica museal sino también la valoración de la producción investigativa arqueológica;

concretamente, a partir del segundo y cuarto eje, *Derechos culturales* y *Nueva identidad ecuatoriana contemporánea*, respectivamente, se esbozaron estrategias específicas para estos campos. Desde ahí, se impulsó la creación, desarrollo y consolidación del Sistema Nacional de Cultura, desde la consigna de “garantizar el ejercicio de los derechos culturales de los individuos y las colectividades, en condiciones de equidad, igualdad y en el marco de una sociedad plurinacional e intercultural”. Y la creación y fortalecimiento del subsistema de Memoria Social (SMS) y sus componentes de Bibliotecas (SINABE), Archivos (SINAE) y Museos (SINAME), así como el subsistema de Patrimonio Cultural (SPC), con enfoques renovados en torno a la memoria y el patrimonio, que superen “la visión tradicional de éstos como conjunto de objetos, lugares, escenarios y tradiciones y desarrollen la dimensión social y cultural de los sujetos, sus procesos y formas de apropiación histórico-simbólicas”. Estas estrategias, prometían suscitar el conocimiento y valoración de nuestras diversidades culturales e identitarias, para fomentar la autoestima y el orgullo de ser ecuatorianos y ecuatorianas.

Sin embargo, a pesar que el reconocimiento y fomento de las

formas culturales se puso como eje transversal en los planes de desarrollo del Estado; las acciones previstas desde el Ministerio no gozaron con la continuidad y el alcance anunciado. Esto se evidenciará más adelante, en el análisis previsto de estas acciones, donde se ha considerado algunas entrevistas a diferentes actores culturales y ex funcionarios de esta institución. En mayo de 2013, bajo Decreto Presidencial, la entidad, cambió su nombre de "Ministerio de Cultura" al de "Ministerio de Cultura y Patrimonio". Así mismo, junto a la Corporación Ciudad Alfaro, se las designó, miembros plenos del Consejo Sectorial de Talento Humano y Conocimiento. Además, bajo el mismo Decreto, se suprimió el Ministerio Coordinador del Patrimonio, creado en el 2007. Adscribiendo, de este modo al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural al Ministerio.

El Ministerio de Cultura y Patrimonio ha sido la cartera con más cambios organizativos y de Dirección hasta la fecha, registrando diez Ministros: Antonio Preciado (2007-2008), Galo Mora (2008-2009), Ramiro Noriega (2009-2010), Érika Silva (2010-2013), Paco Velasco (2013-2014), Francisco Borja (2014-2015),

Guillaume Long (2015-2016), Ana Rodríguez (2016- 2016), Raúl Vallejo (2016-2017)¹²⁵, Andrés Arauz (2017-2017). Ahora con el nuevo gobierno, asumió el Ministerio, Raúl Pérez Torres, ex presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. El último Ministro, ha manifestado sus críticas en los diferentes medios privados y públicos, con la manera en cómo se asumió esta entidad en estos últimos 10 años, sobre todo en lo referido a la recién aprobada Ley de Cultura, en particular a los contenidos relativos a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, defendiendo su autonomía¹²⁶. Proponiendo un trabajo inicial desde el Ministerio, en las siguientes direcciones: El Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura, la afiliación a la seguridad social de los artistas y gestores culturales, la validación de trayectorias artísticas, y la reforma a la Ley de Cultura. Ya que afirma, que esta última, “no fue socializada con los artistas ni las casas de la Cultura. Se la tuvo siete años en debate” (Pérez Torres, 2017)¹²⁷.

¹²⁵ Vallejo dejó el Ministerio, cuando apenas faltaba un mes para el cambio de gobierno. Sobre los motivos de su renuncia, se especula que estuvo su negativa a firmar un contrato con la empresa EKOS, la misma que organizó Hábitat III en Quito, para la producción del Festival de Teatro de Loja. Se recomienda ver: <http://4pelagatos.com/2017/05/23/una-pugna-por-el-festival-de-loja-provoco-salida-de-raul-vallejo/>

¹²⁶ Se recomienda ver el video “Cría cuervos”, producido por Pérez Torres: <https://www.youtube.com/watch?v=tSXpn5nNP7k> (Consultado, 01/09/2017)

¹²⁷ <http://www.eluniverso.com/entretenimiento/2017/07/20/nota/6288976/ayudar-artistas-meta-nuevo-ministro> (Consultado, 01/09/2017)

Quizás estas discontinuidades, sean parte de las razones por las cuales no se ha logrado materializar en las instituciones a cargo del Ministerio, los planteamientos que ha fomentado. Además como se especula en el caso de la salida de Vallejo, las direcciones parecen no contar con ningún tipo de autonomía. Por estos cargos han pasado intelectuales de diferente índole, con trayectorias de trabajo reconocidas, sin embargo una pequeña parte resistió. Sobre ellos, se piensa que han reproducido un modo de trabajo vertical, sin atender de forma genuina a las necesidades del sector¹²⁸. La mayoría ha salido de forma poco afortunada de sus gestiones. Y muchos de ellos han cuestionado el *modus operandi* de estos últimos años. Mariana Andrade, gestora cultural y ex secretaria de cultura de Quito, comenta en de forma satírica, que el ministerio ha sido como "(...) una Arena de lucha libre: un gran coloso que hace de escenario para que luchadores enmascarados se enfrenten entre sí en tremendas demostraciones de habilidad y destreza" (Andrade, 2017)¹²⁹. Sobre los Ministros, sostiene: "Son amados o repudiados por el público, que siempre espera ver que su preferido deje todo en la

¹²⁸ Sobre esto se recomienda revisar <http://4pelagatos.com/2017/08/20/poscorreismo-3-en-manos-de-los-intelectuales-del-viejo-mundo/> (Consultado, 01/09/2017)

¹²⁹ Obtenido de <http://gkillcity.com/articulos/10-anos-rafael-correa-el-balance/cultura-la-decada-la-deuda-pendiente-y-el-desafio-del> (Consultado, 01/09/2017)

pelea. Pero lo que no se sabe, ni nunca se sabrá, es si esos luchadores son de verdad o si parte de una ficción bien montada" (Ibíd.).

En este sentido, sigue pendiente entender qué y a quien representa Raúl Pérez Torres, como Ministro de Cultura, del actual Gobierno, qué a pesar de ser Alianza País, se ha hecho evidente una aparente ruptura al interior del partido. La falta de resultados en este sector en los últimos diez años, en el plano de las acciones, continúa con el lugar que históricamente ha ocupado *lo cultural*, en la agenda del Estado, a pesar que en su discurso sigue siendo una categoría central. El capital simbólico y económico invertido en ella, sin logros articulados, solo planes aislados; lo ubica como un sector funcional a la escritura promocional del gobierno de turno.

3.4.2 Inventario de bienes patrimoniales

El Plan Nacional para el Buen Vivir,¹³⁰ buscó concretar los cambios delineados por el nuevo proyecto político, a partir de una lógica de planificación basada en 12 grandes “objetivos nacionales” que permitirían abordar los desafíos derivados del nuevo marco constitucional. Trazó y sustentó otra visión de la cultura, estrechamente vinculada a las determinaciones de un proyecto económico sostenible, basado en la democratización de los medios de producción, el empoderamiento ciudadano y el protagonismo social. De forma más específica, el objetivo 7, propone: “Construir y fortalecer espacios públicos, interculturales y de encuentro común”; y el 8: “Afirmar y fortalecer la identidad nacional, las identidades diversas, la plurinacionalidad y la interculturalidad”. Ambos, apuntan a la eliminación de las desigualdades a través de la creación de zonas de mutuo reconocimiento, proponiendo “una ruptura radical con las visiones

¹³⁰ El proyecto ha tenido dos fases, el primero PNBV (2009-2013) y segundo PNBV (2013-2017). Según la página oficial sus objetivos son actualizados bajo parámetros que se relacionan con el desempeño de las metas nacionales, con las distintas propuestas de acción pública sectorial y territorial. Ver: <http://www.buenvivir.gob.ec/versiones-plan-nacional>

instrumentales utilitarias sobre el ser humano, la sociedad y sus relaciones con la naturaleza” (SENPLADES, 2009, p.34). Se propone un modo de producción centrado en el trabajo, pero no asentado en la propiedad estatal de los medios de producción, sino en un régimen mixto de propiedad, “donde coexiste la propiedad privada regulada, el patrimonio público, las comunidades y las asociaciones colectivas” (Ibíd.). Aquí la idea de patrimonio cultural y natural, adquiere una relevancia, ya que según el documento, su libre acceso y conocimiento, permite el empoderamiento de la ciudadanía y además, asegura la consolidación de un régimen democrático, atento al redimensionamiento de las relaciones con la naturaleza. Según el PNBV del 2009, el Ecuador es el primer país del mundo en reconocer los derechos a la naturaleza a partir de la afirmación de las múltiples cosmovisiones de las diferentes culturas y nacionalidades, además del reconocimiento de los procesos naturales, sus dinámicas, los ciclos de vida, las capacidades de residencia y su derecho a la restauración (Ibíd.).

Esto juega como un factor importante para la nueva reconsideración de lo patrimonial. Es por esto, que entre las estrategias concretas, se apuntó a potenciar la diversidad y

garantizar los derechos culturales, a partir del reconocimiento del patrimonio tangible e intangible, la implementación de proyectos de “rescate” y la concepción de plataformas que garanticen su libre acceso. Ideas, que ya venían delineándose, en diferentes proyectos gubernamentales como el Programa de Emergencia de Patrimonio Cultural (PEPC) y luego el Plan de Protección y Recuperación del Patrimonio Cultural del Ecuador (PPRPC), bajo el liderazgo del Ministerio Coordinador de Patrimonio (MCP)¹³¹, que junto al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) llevó a cabo un gran número de iniciativas destinadas a rescatar y poner en valor los bienes culturales patrimoniales. Estas acciones estuvieron cobijadas en la Declaratoria del Estado de Emergencia en el sector de Patrimonio Cultural a nivel nacional, expedida el 21 de diciembre de 2007, que buscaron dotación de seguridad para el patrimonio en riesgo y su registro, alistando el terreno para la proyección del Sistema Nacional de Cultura, implantado en la Constitución del 2008¹³².

¹³¹ Creado el 5 de marzo de 2007 y eliminado en el 2013.

¹³² Mediante Decreto Ejecutivo del 2007, se declara la emergencia patrimonial en el Ecuador. Es muy probable que esta acción haya estado motivada por el malestar público que produce el robo de valiosos objetos religiosos en la ciudad de Riobamba. El 3 de octubre de 2007, se produce el robo de la Custodia, el manto y la corona de oro de la Virgen de Balbanera, entre otras piezas del Museo de las Conceptas.

La declaratoria de la emergencia en el sector de patrimonio cultural el 21 de diciembre de 2007, inició un proceso de ruptura de la realidad existente en el patrimonio cultural del Estado ecuatoriano, caracterizada por la destrucción y saqueo de los yacimientos arqueológicos, robos en iglesias y museos, pérdida del patrimonio documental y bibliográfico, sustitución y alteraciones de la herencia arquitectónica, desapropiación y deformación de los valores culturales inmateriales (Ministerio de Coordinación de Patrimonio).

Entre las consideraciones de la Declaratoria se expone que el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) no cuenta en ese momento con un inventario actualizado del patrimonio cultural del Estado ecuatoriano por los limitados recursos financieros asignados para ello y las herramientas técnicas jurídicas que posee, “ (...) por lo que la institucionalidad del patrimonio cultural a nivel nacional requiere ser fortalecida, unificada, reformulada y reestructurada, para lograr un adecuado control, uso y conservación de los bienes patrimoniales del país (Decreto Ejecutivo, 2007)”. Así, se otorga al Ministerio de Coordinación de Patrimonio Natural y Cultural la facultad de preparar las propuestas para obtener la transferencia de los recursos a fin de

superar la emergencia. Y al Ministerio de Cultura y el INPC la posibilidad de “ejecutar lo dispuesto en el Decreto a través de sus dependencias, entidades ejecutoras, o mediante convenios con las instituciones, entidades u organizaciones religiosas, fundaciones y personas naturales o jurídicas públicas o privadas y organismos seccionales (Ibíd.)”. Además al INPC, le da autoridad de proponer mecanismos y acciones necesarias en los diferentes ámbitos que permitan evitar, erradicar o minimizar el tráfico ilícito de bienes culturales patrimoniales. Así también se estipula que los recursos financieros que demande la emergencia serán cubiertos por el Fondo de Ahorro y Contingencias.

De este modo, el nuevo gobierno a través de la Declaratoria del Estado de Emergencia en el sector de Patrimonio Cultural y la Constitución del 2008, por primera vez distribuye fondos públicos para la realización de un inventario nacional del patrimonio en cinco componentes (Arqueología, Documentación Histórica, Arquitectura, Patrimonio Intangible y Bienes Muebles), y se establecen programas de seguridad y custodia de los bienes patrimoniales. Paralelamente al inventario, conceptualizó el sistema ABACO, plataforma de sistematización de datos orientada a la investigación y gestión del patrimonio nacional.

Según el sitio oficial, esta herramienta es importante ya que “no se trata únicamente de organizar la información en un sistema informático de gran capacidad y alcance, sino que se convertirá en una herramienta para la gestión de los patrimonios materiales e inmateriales a nivel nacional¹³³”.

No obstante, Silvia Álvarez comenta, que a pesar de que han pasado algunos años desde que se realizara la primera etapa de inventario y se cuenta con un banco de datos “se echan en falta políticas de manejo y gestión integrales y con contenidos concretos” (Álvarez, 2016, p. 288). Así también, para la realización del inventario “se constató la falta de inversión pública en la formación de especialistas en el campo patrimonial (excepto en Arquitectura, en el resto de los componentes no existían suficientes profesionales para coordinar y llevar a cabo el registro de manera confiable” (ibíd.). Siguiendo a Álvarez, en una entrevista realizada al lingüista Jorge Gómez, quien tuvo un rol activo en la elaboración del inventario, comenta también, que el problema principal de ese proceso fue la falta de cuadros

¹³³ Obtenido de <http://www.inpc.gob.ec/component/content/article/15-publicaciones/57-manual-abaco> (30/03/2017)

especializados para llevarlo a cabo. Cuando se refiere a especialistas no se refiere a gente con título, sino gente que haya pasado por un proceso de sensibilización previo, tanto para quienes llevan el registro, como para los informantes (Gómez, 2016). Según Álvarez, para el inventario se siguió priorizando los aspectos físicos, dejando de lado los procesos de construcción de significados. Era fundamental capacitar o reunir diversos grupos de especialistas que tenga la capacidad de “desentrañar procesos históricos, memorias colectivas, interpretaciones teóricas y participación social del patrimonio a intervenir” (Op.cit. p. 289). La investigadora sostiene que ese tipo de información sensible no suelen identificarse automáticamente y que al ser parte de las políticas públicas la identificación y promoción activa del patrimonio ancestral, tangible e intangible, era necesario hacer una fuerte inversión en la formación de recursos humanos. Además se necesitaba la planificación de una ingeniería estratégica que oriente acciones y sensibilice a los implicados a tomar conciencia del valor de ese patrimonio no tan visible, donde las formas de vida y los universos simbólicos en las que se despliegan, rebasan el formato oficial del registro.

(...) con el formato oficial de registro en fichas individuales se perdía el sentido integral y holístico de los diversos

componentes materiales e inmateriales que se desmantelaban y disociaban en esa operación meramente tecnocrática. La descomposición en numerosas fichas de inventario de un suceso o ceremonia era la consecuencia final de una metodología de abordaje apresurada, sin suficientes recursos humanos profesionales, y sin sentido holístico para reconocer las expresiones culturales intangibles que estaban contenidas en diversos artefactos, soportes, ceremonias o expresiones sociales. Incluso quedaban fuera de todo registro aquellas no señaladas por la comunidad local ni identificadas por los especialistas (Ibíd. p.288-289).

En este mismo sentido, una nota del 2011 de los investigadores Gaëtan Juillard y Catherine Lara, equipo del portal especializado (<https://www.arqueo-ecuatoriana.ec>), comentan sobre el Sistema de Información del Patrimonio Cultural Ecuatoriano que las metas del proyecto son de gran interés pero “(...) desgraciadamente, el interfaz de consultación y de búsqueda parece poco práctico para los usuarios” (Juillard y Lara, 2011). Además advierten lo sobre la falta de información: “(...) al descargar la ficha PDF correspondiente a los yacimientos

buscados, el lector se queda un poco desilusionado con los datos ingresados en cada una de ellas: ningún dato es pertinente o utilizable”. Los investigadores alegan que ocultar información es peligroso porque contribuye con el desconocimiento e incitan a pensar que las cosas no fueron bien hechas (Ibíd.)

Si bien, el Decreto de Emergencia posibilitó sentar las bases para el inventario, según varios especialistas, el proceso fue atropellado, realizado a contratiempo y de manera precipitada. Como resultado, las fichas no fueron concebidas adecuadamente y varios especialistas tuvieron que rectificarlas a posteriori. Hubiese sido de gran utilidad realizar encuentros, a nivel nacional, entre todos los actores involucrados, para definir consensualmente los términos descriptivos y la concepción misma de las fichas, los métodos y frecuencia de actualización. Además este proceso requería preparar a los equipos, fortalecer técnicos y establecer puentes con especialistas e instituciones privadas o públicas en capacidad de colaborar de alguna forma en esta tarea. Sobre esto Juillard y Lara agregan:

Es hora de que las autoridades estatales dejen a un lado las noticias grandilocuentes sobre los logros del inventario

del decreto de emergencia y enfrenten la realidad. Ésta, desgraciadamente, es otra: los esfuerzos parecen haber quedado en las nubes. Es hora de ubicar en dónde hubo errores y aproximaciones en el proceso de inventario: ¿en el campo? ¿Durante la digitalización de las fichas o durante el ingreso en la base de datos? Y, si es posible, de corregirlos. (...) Ahora bien: no se trata desde luego de cerrar o destruir esta base de datos por el simple motivo de las graves insuficiencias de su configuración actual. Los esfuerzos realizados son importantes y es esencial recordarlo. Es más bien tiempo de revisar las falencias del sistema para no repetirlas, y buscar soluciones confiables que mejorarán el sistema actual (Ibíd.).

La reforma constitucional y el Plan Nacional para el Buen Vivir plantearon el fortalecimiento de una ruptura conceptual frente al concepto de desarrollo y el reconocimiento del patrimonio cultural que se manejaba hasta el momento. El cual, ya había sido promovido en la Constitución de 1988, acogiendo las demandas de los movimiento indígenas a lo largo de la década de los noventa. Debemos recordar que hasta este entonces estaba vigente la Ley de Patrimonio, expedida en 1979, un año después

de la creación del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) en 1978. Ambas acciones coincidieron con un periodo de bonanza que acrecentó la compra y venta de objetos culturales. Y como bien señala Álvarez, desde la década del 80 al 2000 se suceden 10 gobiernos, cinco de ellos entre el 1996 y el 2000. Esta situación de inestabilidad política impidió promover políticas públicas de largo plazo en todos los campos del quehacer social (Álvarez, 2016). En la Constitución del 98, el Ecuador por primera vez, se autodefine como pluricultural y multiétnico y reconoce los idiomas ancestrales, así como los territorios indígenas como inalienables, inembargables e indivisibles. Si bien la noción del patrimonio tangible e intangible se instala, no es hasta el 2007, donde se impulsan planes de largo aliento, que esperaban superar las acciones emprendidas en este sector. Sobre la noción de patrimonio antes de la reforma constitucional del 2008, Álvarez comenta: "(...) lo más grave quizás, en este contexto neoliberal y postmoderno, radicaba en que la interpretación del patrimonio arqueológico se arraigaba en un pensamiento místico sostenido en discursos inconsistentes dominados por la imaginación especulativa de sectores privilegiados (Álvarez, 2016, p.287)". Según Álvarez, el cambio de escenario político, ha permitido que por primera vez las elites

burocráticas culturales y económicas cedan su monopolio en el tema patrimonial y sean incluidos también los sectores subalternos. No obstante, falta trabajo en este sentido, ya que ésta se inscribe dentro de una política de reconocimiento de los saberes y modos de vida de los pueblos y de sus culturas, por lo tanto tiene que involucrarlos de forma más orgánica. Se requiere, como señala Álvarez, la operatividad de algunas categorías en relación con este tipo de patrimonio, sobre todo cuando este reconocimiento está ligado al afianzamiento de un proyecto económico sostenible. Para Álvarez resulta complejo vincular la categoría de desarrollo sostenible con la de patrimonio cultural intangible, ya que “fuerza a unir, por un lado el intento de salvaguarda de un legado cultural colectivo que se transmite de generación en generación, con la posibilidad de tráfico económico en el mercado, ligada a la idea de propiedad intelectual” (ibíd. p. 290).

Son muchas las preguntas y desafíos que siguen presentes en esta franja de trabajo. Donde si bien se ha obtenido resultados importantes, el discurso grandilocuente (Juillard y Lara, 2001) y fundacional del gobierno solo resaltan los logros desde una lógica cuantitativa, factor que ha entorpecido y forzado los procesos de

trabajo internos. Está pendiente aún, conciliar una dinámica de valoración, en sintonía con un nuevo paradigma económico, cuyo fin no se concentre exclusivamente en los procesos de acumulación material. Álvarez, indica que muchos investigadores advierten a través de diversos ejemplos, sobre las contradicciones que acarrea la pretensión de salvaguardar las tradiciones de los pueblos en una supuesta relación armónica con el mercado, el turismo y sus regulaciones.

Uno de los riesgos que se identifican en esta relación del Buen Vivir y el concepto de desarrollo a través del mercado, es la conversión del “patrimonio cultural inmaterial” en tanto modo de vida de un pueblo, su etnicidad, su singularidad, y su cosmovisión, en un producto de y para el consumo al quedar tipificado bajo la rotulación “patrimonio” por la propia UNESCO, cuando en realidad se trata de manifestaciones culturales patrimonializadas (Delgado, 2002; Muñoz Mori, 2012; Alegret y Carbonell, 2012 en Álvarez, 2016).

Este tipo de preguntas también le conciernen al ámbito académico y museal, como ámbitos de valoración, que

históricamente han contribuido a la tipificación de los modos de vida y cosificación de la otredad, acogidos en supuesto “régimen de verdad” (Foucault: 1975). En el caso del museo, esto lo lleva a preguntarse sobre cómo evitar los esencialismos y desarrollar no solo un trabajo de vitrina, sino interpelación que reivindique su “vitalidad histórica y conflictiva”, lejos de un discurso afirmativo del “así es”, “así somos”, “así fueron”.



Figura 17. Museo Etnográfico Nacional, Cuenca

Fuente: Documentación personal

Haciendo un pequeño paréntesis, vamos a analizar estas contradicciones, en el campo museal, usando como ejemplos el caso del Museo Etnográfico Nacional de Cuenca, inaugurado en 1994, en los predios del Banco Central del Ecuador. Tamara Landívar, entonces curadora del Fondo Etnográfico del Museo, comenta sobre una de las instalaciones de las salas, lo siguiente:

“Esta es la representación de una casa del montubio, donde se puede observar su tiempo de descanso” (Landivar, 2014)¹³⁴. En la nota, declara también, que están pensando en una nueva propuesta de la sala, ya que ahora nos enfrentamos a otra realidad: “la intraculturalidad”. Termino que usa para referirse a los diferentes grupos sociales como “grupos urbanos, sectores de indígenas que van a la ciudad, los mestizos, diferentes manifestaciones sociales como por ejemplo los hip hoperos, las mujeres, etc.” Y aclarar que “ahora ya no hablamos de grupos étnicos, sino de grupos humanos” (ibíd.). Vemos así, como la diferencia de los grupos queda sometida a una voluntad unificadora, un tipo de nuevo humanismo, que otorga reconocimiento a través de una tipificación neutralizadora. Un discurso cargado de contradicciones, donde, lo étnico es negado, a pesar que la categoría que sigue siendo ratificada en el nombre del museo. Pero además, se “representa la realidad” de los grupos a través de esculturas, que a la vez de marcar un estereotipo, promueven una idea de que esos tipos de vida están congelados en el tiempo, no están sujetas a transformaciones.

¹³⁴ <http://www.elmercurio.com.ec/447859-museo-de-etnografia-permite-conocer-diferentes-zonas-del-pais-y-pobladores/> (Obtenida el 30-03-2017)

Nos encontramos entonces, con una realidad petrificada, que reproduce una visión estereotipada de los modos de vida de los grupos étnicos que integran el país. Un espectáculo étnico de la autenticidad para el alcance de los turistas. Este tipo de prácticas sintonizan con las advertencias que hace Silvia Rivera sobre la función del multiculturalismo posmoderno:

(...) "*cambiar para que nada cambie*", que otorgue reconocimientos retóricos y subordine clientelariamente a los indios en funciones puramente emblemáticas y simbólicas, una suerte de "*pongueaje cultural*" al servicio del espectáculo multicultural del estado y de los medios de comunicación masiva (Rivera, 2010, p.62).

Más allá de la ampliación del patrimonio y el reconocimiento de lo diverso, es preciso replantear cómo se dan los procesos de reconocimiento y de patrimonialización, ya que estos suelen estar determinado por una racionalidad capitalista, burocrática, mercantilista, que reduce las prácticas culturales y procesos de identificación a objetos o valores numéricos. En el caso de *lo patrimonial*, hay una serie de contradicciones en las pretendidas acciones patrimonialistas, sean del pasado o del presente, ya que

suponen un choque de visiones del mundo reducidas a una visión occidental. Al categorizar las diferentes producciones culturales, suelen convertirse en modelos ideales terminados, dejando de lado la función comunicativa, mnemotécnica, o los procesos de autoactualización y autoconsolidación en los que estaban inmersos. Sobre esto Álvarez comenta "El nacionalismo en general, sostenido en la construcción de identidades colectivas, contiene las pugnas de poder sobre qué y quien decide la legitimación de lo patrimonial" (Álvarez, 2013, p.286).

Es posible que entre los factores que han atentado con los procesos reflexivos al interior de las instituciones, esté la falta de autonomía de las entidades que han emprendido trabajos en este sentido. La fragilidad laboral de muchos de los investigadores y técnicos, acompañada de la falta de espacios de formación especializadas y la insistencia de mostrar evidencias fotografiariables; no permiten generar las condiciones necesarias para pensar en una plataforma de reconocimiento que no atente con los procesos de construcción de una identidad relacional. Tampoco contribuye al desarrollo de un plan de trabajo atento a los desafíos técnicos y metodológicos que supone trabajar con la memoria colectiva. Para muchos, el esquema usado para la

generación del inventario nacional y su difusión, siguió atado a un modelo exotizante y arbitrario, que no ha atendido de forma orgánica a las necesidades de los individuos ni colectividades, quitándoles la posibilidad de decisión y reflexión sobre los significados y valores de sus patrimonios. Tampoco se han concebido alternativas al modelo coleccionista y esteticista que fue puesto en entredicho por la propia práctica de elaboración del inventario (Álvarez, 2016) y que ha sido tan cuestionado en el PNBV, que ha venido marcando los ejes de acción de la política pública. Pero además está presente también, la falta de reconocimiento y reflexión sobre proyectos e ideas emprendidos en periodos anteriores, por otras instituciones, entre las que está el mismo BCE y otras iniciativas públicas y privadas. Parece ser que el espíritu fundacional del gobierno, ha desechado la reflexión histórica en este sentido.

3.4.3 Traspaso de bienes y servicios culturales del Banco Central del Ecuador al Ministerio de Cultura y Patrimonio (2010)

Este proceso se inscribió en la propuesta de democratización y descolonización del “Proyecto de Ley Reformatoria a la Ley de Régimen Monetario y Banco del Estado”, a través del cual, se

estableció la eliminación de la autonomía del Banco Central, como manifestación del cambio de la orientación política económica. Según el documento oficial “la autonomía del Banco Central del Ecuador se consagró con la Constitución de 1998, documento que contemplaba una serie de principios de corte neoliberal en el aspecto económico” (Oficio No. T.4252-SGJ-09-1612). Esa Constitución fue derogada mediante voto popular, por lo cual era preciso generar una serie de reformas para “establecer una nueva y ágil estructura organizacional” (ibíd.)¹³⁵. En la Ley, como primera disposición general, se establece:

Por la presente Ley los bienes, derechos y acciones que el Banco recibió en dación en pago y que fueren requeridas por el Presidente Constitucional de la República o su delegado, para que sean utilizadas por otras instituciones públicas, pasan a ser propiedad de las instituciones públicas que establezca el Presidente de la República mediante Decreto Ejecutivo. Esta disposición es extensiva para los bienes, derechos y acciones que a la vigencia de

¹³⁵ La propuesta fue discutida y aprobada en primer debate el 24 de julio de 2009 y en segundo debate el 30 de julio de 2009, por la Comisión Legislativa y de Fiscalización; y, la Asamblea Nacional se pronunció respecto a la objeción parcial del Presidente de la República el 22 de septiembre de 2009.

esta Ley pertenezcan al Banco Central del Ecuador (RO 40, Suplemento, del 05/10/2009).

Para el traspaso de las actividades culturales y sociales a los ministerios respectivos se crearon dos comisiones especiales. Una de estas comisiones, liderada por el Ministerio de Cultura, estaba consignada a definir políticas y supervisar el traslado de las actividades culturales al Sistema Nacional de Cultura. La otra, con similares propósitos, condujo el traspaso del Programa del Muchacho Trabajador, dirigido por el Ministerio de Inclusión, Económica y Social. Como se mencionó previamente, el traslado, apuntaba a garantizar el funcionamiento integral del Sistema Nacional de Cultura, sobre el cual, posteriormente, se asentaría una práctica museal coherente con las exigencias del nuevo contexto ecuatoriano.

Según la disposición, hasta el 31 de julio de 2010, se transferirían todos los bienes culturales, no culturales y derechos pertenecientes al Banco Central del Ecuador que formen parte de su gestión cultural, a la institución del Sistema Nacional de Cultura que establezca el ministerio respectivo, con excepción del

Museo Numismático y la Biblioteca Económica. Así también, sostiene lo siguiente: "(...) durante la transferencia se considerarán criterios técnicos para la elaboración de los inventarios que precautelen las reservas arqueológicas y demás bienes culturales en el marco de la Constitución y de la Ley de Patrimonio Cultural (ibíd.).

Desde su inicio, el traspaso, trajo una serie de cuestionamientos que se prolongan hasta hoy. Para muchos el proceso fue precipitado y sigue acarreado dificultades. Según Marcos López, ex miembro del directorio del Banco Central, existió un problema irreconciliable entre la política económica y la monetaria, por lo que resultaba improcedente que esa institución haya perdido su autonomía. López expone que una "(...) es manejada por el Gobierno de turno y este siempre buscará gastar más para tener mejores réditos políticos. En cambio, quien maneja la política monetaria buscará ser austero para garantizar el gasto a futuro. Este último era el papel del Central" (El Universo, 2010)¹³⁶. Así

¹³⁶ Nota del diario "El Universo" a propósito de la decisión de entregar el dinero de la Reserva Internacional de Libre Disponibilidad (RILD) a la banca pública, sin garantías. Fallo

también, un año más tarde, Freddy Olmedo, ex director Regional de Cultural del Banco Central, agrega: "Yo veo este traspaso con mucha preocupación (...) las instituciones no se las hace por decreto. Se construyen por procesos sociales hechos con tiempo" (El Comercio, 2011)¹³⁷. Amelia Sánchez, arqueóloga y también ex Directora Regional de Cultura afirma que "el traspaso no funcionó nunca. A pesar de que el personal sobrevivió en un gran porcentaje, la ausencia de una política cultural clara, debilitó cualquier intento que pudo haberse dado, que tampoco fueron muchos. Eso fue como entregar la joya de la corona a un administrador sin experiencia y con visión restringida" (Sánchez, 2017). Para María Elena Bedoya, Historiadora y ex funcionaria del Ministerio Cultura y Patrimonio¹³⁸, "el traspaso" en términos legales, administrativos y financieros sigue sin resolverse:

El Ministerio nunca estuvo consciente de lo asumió

de los nuevos miembros del directorio del Banco Central del Ecuador, todos ministros, según afirman en la nota.

<http://www.eluniverso.com/2010/01/05/1/1356/dolarizacion-banco-central-volvio-politico.html>.
Obtenida (18/03/2016)

¹³⁷ Según la misma nota, el Ministerio, luego de haber solicitado una prórroga en junio de 2010 para finalizar el traspaso en diciembre de 2011, afirmaba haber cumplido con el 95% de las actividades previstas. Extraído del diario El Comercio.

<http://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/823-108-bienes-culturales-pasaron.html>.
(Consultado 21/03/2017)

¹³⁸ Bedoya, fue Directora de Conservación y Desarrollo de Patrimonio desde el 2010 hasta el 2011, que pasó a la Dirección de Museos hasta el 2013.

cuando asumió el BCE. Trabajé en el BCE 5 años aproximadamente y la gente nueva que llegaba al Ministerio no tenía idea de cómo funcionaba. El BCE tenía décadas operando generando políticas culturales y el Ministerio no se enteró. El problema administrativo nunca se resolvió (Bedoya, 2016).

Bedoya, comenta que había una insistencia en borrar la gestión del BCE por parte de gobierno, sin atender los logros y falencias que dicha estructura había generado durante décadas, lo que complicaba y empantanaba en trabajo dentro del Ministerio:

Dentro del discurso del gobierno siempre se apuntó a borrar el BCE. Personas públicas de forma pública sostenían que había que borrarlo sin ningún criterio. No todos compartíamos eso. Yo no compartía eso, me había formado en el BCE y sin dejar de reconocer todas las falencias que tenía, estaba consciente de que era una estructura que había operado durante décadas(...) En el momento que empezamos a armar políticas era muy difícil concebirlas cuando no tienes una reflexión histórica de los proceso de las instituciones (Ibíd.).

Así también, investigadora Paola de la Vega, se pregunta sobre cómo el Ministerio, asumió las competencias del BCE y la transición de bienes, activos, inventarios.

¿Cómo se pueden realizar dichas transiciones sin un equipo técnico que pueda coordinar este proceso fundamental en la construcción de institucionalidad pública? En política cultural, idealmente no se trata de hacer grandes proyectos como el Festival de Loja que costó millones de dólares, mientras tienes museos cayéndose como el MAAC, un Archivo Histórico Nacional sin rumbo, o un Museo Nacional que no se ha abierto hasta ahora. Realizar inversiones en cultura implica una posición, decisión y apuesta política, y eso comienza en la construcción de institucionalidad y condiciones dignas para el trabajo cultural (De la Vega, 2017)¹³⁹.

Por otro lado Ana Rosa Valdés, ex funcionaria del MCYP, alega que no hubo una hoja de ruta, ni un proceso técnico claro para el

¹³⁹ Obtenido de <http://www.paralaje.xyz/raul-perez-torres-sera-el-nuevo-ministro-de-cultura-y-patrimonio-entrevista-a-paola-de-la-vega/> (Consultada 01/09/2017)

traspaso, porque no se trataba de bienes culturales (colecciones y fondos) exclusivamente, sino de las áreas culturales del BCE, lo cual también implicaba espacios, infraestructura, equipos.

(...) el traspaso se dio en un periodo muy largo que estuvo caracterizado por una inestabilidad institucional por la sucesión de ministros. Entonces, llegaba un ministro y proponía un posible lineamiento para hacer la transición e inmediatamente venía otro y se empezaba de cero. Quien finalmente asume la transición formal, jurídica de los bienes patrimoniales y culturales, fue Guillaume Long (Valdéz, 2017).

Según la página oficial, para el traspaso de bienes y funciones se crearon comités especializados. La suscripción de las Actas Definitivas del traspaso de la ex área cultural del BCE se realizó el 27 de mayo de 2015, en ellas el Ministerio de Cultura y Patrimonio, asumió la responsabilidad de estos bienes en cumplimiento de sus atribuciones¹⁴⁰. Estos se encuentran ahora

¹⁴⁰ Según la página el Ministerio en colaboración con el INPC, llevaron un proceso de verificación de los bienes culturales previo al traspaso, por parte de los responsables,

en: 14 museos, 10 fondos documentales y archivos (histórico, audiovisual, cartográfico, fotográfico), 13 reservas entre arqueológicas, artísticas y etnográficas, y 11 bibliotecas en las diferentes provincias del país. Igualmente, Valdéz comenta que esa transición no termina aún, porque al momento que se la planteó, esa decisión fue política y no hubo un protocolo técnico que explique cómo iba a darse la transición de cada uno de los elementos que componían las áreas del Banco Central.

Un problema gravísimo fue el de talento humano porque cuando dicen, pasan las áreas culturales al Ministerio, pasan los funcionarios jurídico, administrativos, humano, financiero, los de banco se fueron con el banco y quienes pasan a hacer ese trabajo, son personas que venían del proceso de tercerización que tenía el banco, como por ejemplo de esto, está el caso de la Dirección Cultural de Guayaquil (Ibíd.).

Muchos insisten que si bien el BCE debía transformarse, las

curadores y custodios de fondos y reservas de arqueología, arte, etnografía y documental. Obtenido de <http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/banco-central-entegara-mas-de-medio-millon-de-bienes-culturales-al-ministerio-de-cultura-y-patrimonio/> (Consultado 28/03/2017)

prácticas sostenidas por el Ministerio de Cultura son precarias. Susan Rocha, ex funcionaria del BCE, alega que la creación del Ministerio de Cultura y Patrimonio, era una oportunidad para acabar con las inequidades y las relaciones clientelares que el BCE sostuvo (Rocha, 2017). Sin embargo, como se puede identificar a través de los constantes cambios de Ministro, personal, y lo señalado por sus ex funcionarios, las relaciones que esta institución establece con el personal son frágiles, lo que afecta la proyección de líneas de trabajo continuas.

(...) hay un habitus hacendatario que se mantiene como una especie de fantasma. Creo que el siglo XIX con el habitus hacendatario fue súper fuerte, pero el hacendado del XIX era una especie de aristócrata que era culto en el sentido decimonónico (...) llega el siglo XX y se cae todo este sistema hacendatario en apariencia, pero tienes ese mismo habitus de seguir valorando la cuestión del apellido. Aquí hubo un cambio, no de habitus, porque ya no se entregan las cosas por apellidos, sino por otro tipo de filiaciones, que siguen siendo psicoafectivas, racionalidades del orden político, jerárquico, que no son racionalidades que deberían de primar en el campo (Rocha, 2017).

Como se comentó previamente, en el 2007, se creó el Ministerio de Cultura con la finalidad de garantizar los derechos culturales de la ciudadanía, pasando de un Estado neoliberal a otro, con un modelo económico alternativo, que asume lo cultural una esfera de cohesión determinante para todos los ámbitos de la vida social. Sin embargo, se evidencia una inconformidad en el funcionamiento y en las estrategias emprendidas por la entidad rectora desde su surgimiento. Con el cambio de gobierno, no queda claro aún cuál es el devenir del Ministerio de Cultura y Patrimonio, ni de las funciones, atribuciones y bienes que heredó del BCE.

3.4.4 Catastro Nacional de Museos

La elaboración del Catastro Nacional de Museos estuvo a cargo de la Subsecretaría de Patrimonio Cultural, con la finalidad de obtener “un diagnóstico pormenorizado, temáticas, oferta cultural, tipos de museo, infraestructura, acceso, número de colecciones, administración, presupuestos y recurso humano que trabaja en ellos” (Ministerio de Cultura, 2010). Según el MCYP, el trabajo fue realizado entre los meses de enero y julio de 2011 y estuvo a cargo de un grupo interdisciplinar de profesionales que levantó

información pormenorizada de los museos en funcionamiento. El objetivo de este proceso fue obtener una línea base de la totalidad de instituciones museales sobre la que se pudiese establecer parámetros comparativos y actualizados de su estado y sus servicios.

En el 2012 el MCYP, hizo público el informe, que develó la existencia 186 museos activos con 600 mil bienes en 22 provincias del país. La mayoría están ubicados en provincia del Pichincha (57), principalmente en Quito, la capital, Guayas (9), Azuay (23), Manabí (16) y Tungurahua (14), en Zamora Chinchipe y Galápagos no se reportaron museos. De acuerdo con este informe, 104 museos, que representan un 55%, eran de la administración pública; 71 museos, que representan 38%, eran privados (entre ellos destacan los religiosos); y 7%, comunitarios. El 75% de los 186 museos tenía acceso gratuito, mientras el 25% cobraba o se valía contribuciones especiales. “En el levantamiento de información se identificó que los museos catastrados no poseen presupuestos definidos para inversión en temas de educación, guiones museológicos o museográficos, promoción, difusión y atención al visitante. Diez museos cuentan con guías en quichua y los museos etnográficos locales están

relacionados con pueblos y nacionalidades indígenas que prestan guianza en shuar” (El Universo, 2012).¹⁴¹ En la nota, María Elena Bedoya, entonces directora nacional de Museos y Sitios Arqueológicos, explica que el MCYP, recibió 14 museos del Banco Central, que se convertirían en la columna vertebral del Sistema Nacional de Museos y luego serán gestores para apoyar técnicamente al resto de museos del país (ibíd.). El estudio fue contrastado con el diagnóstico levantado por Mónica Aparicio Rueda y Alfonso Ortiz Crespo en 1981¹⁴². Y según el informe, la realidad museal ha cambiado sustancialmente desde 1981:

Con el *Catastro Nacional de Museos* (2011) hemos obtenido información de enorme valía para complementar y sustentar la acción de los museos administrados por el Ministerio de Cultura, así como también para generar lazos de intercambio y experiencias desde la red pública hacia los museos municipales, comunitarios, privados o de administración mixta se había previsto una etapa de

¹⁴¹ Ver: <http://www.eluniverso.com/2012/05/22/1/1380/ecuador-tiene-186-museos-segun-catastro-ministerio-cultura.html> (Consultado 02/09/2016)

¹⁴² El Diagnóstico fue promovido por la “Asociación Ecuatoriana de Museos” (ASEM), con el apoyo técnico y económico del Proyecto Regional Andino de Protección de Patrimonio Cultural (PNUD/UNESCO). Como se comentó previamente, se había previsto una etapa de trabajo posterior al diagnóstico para implementar las recomendaciones, sin embargo la insuficiencia de recursos impidió su ejecución (Ver capítulo anterior).

trabajo posterior al diagnóstico para implementar las recomendaciones, sin embargo la insuficiencia de recursos impidió su ejecución (Ministerio de Cultura, 2010).

El informe destacó que la mayoría de museos expone piezas arqueológicas. Por ello, muchos asumen una autodefinición mixta: arqueológicos y de ciencias naturales, históricos y arqueológicos, arqueológicos etnográficos, arte precolombino etc. Además, señala que se logró identificar las necesidades principales de los museos, entre las que consta:

- Presupuesto: muchos de ellos carecen de una partida presupuestaria anual para inversiones... limita las posibilidades de una adecuada y variada oferta cultural y la ejecución de proyectos de investigación o pedagógicos para dar una mejor atención a los visitantes”.
 - Difusión y promoción museal: una reducida cantidad de museos tienen posibilidades de difundir las actividades que desarrollan así como de promocionarse en una página web exclusiva. Además está la falta de actualización tecnológica que impide el adecuado procesamiento de información de las reservas y la incursión en páginas web y redes sociales.
-

- Infraestructura, seguridad y guardianía: muchos de ellos funcionan en espacios alquilados y carecen de planes de conservación preventiva, planes de gestión y manejo de riesgos, personal de seguridad y guías especializados.

Se alega que el catastro, sirvió también para pensar la construcción del Sistema Ecuatoriano de Museo (SIEM), del cual se comentará en siguiente subcapítulo. En la página oficial del Ministerio, hay una sección referida al catastro, sin embargo está no cuenta con información de los museos levantados solo imágenes de las salas¹⁴³.

No hay información de su ubicación exacta, funcionamiento, historia, posibles números de contactos. El único documento de acceso público que hace referencia a ese proceso es “Políticas y Sistema de Museos del Ecuador”, que se ha usado para elaborar este apartado. Este recoge las discusiones del Primer Encuentro Nacional de Políticas de Museos realizado en Quito el 30 de septiembre de 2010 y presenta una propuesta para la organización del Sistema Ecuatoriano de Museos y Política

¹⁴³ Ver <http://www.museos.gob.ec/siem/index.php/museos/catastro> (Consultado 01/09/2017)

Nacional de Museos del Ministerio de Cultura¹⁴⁴. Además señala que la información del catastro está subida en un blog oficial que el Ministerio habilitó, sin embargo, lo único que aparece en el blog, son imágenes de los museos referidos, sin información clara.¹⁴⁵. Los documentos del blog, que parecían contener información más específica, no están habilitados.

3.4.5 Sistema Ecuatoriano de Museos

Como se mencionó previamente, los principios del SIEM, fueron expuestos de forma oficial en “Políticas y Sistema de Museos del Ecuador” (2010). En el documento, primero, se sintetizan algunas perspectivas en el campo de los estudios museales, que plantean una crítica a la concepción tradicional del museo como depósito estático del pasado. Luego, se presenta el estado actual del debate sobre museos en América Latina. Además, de una serie de consideraciones sobre los retos que presentan el museo en la sociedad contemporánea ecuatoriana.

¹⁴⁴ Elaborado por Ivette Celi Piedra, Subsecretaria de Patrimonio Cultural, María Elena Bedoya, Directora de Conservación y Desarrollo del Patrimonio y Pamela Cevallos encargada del SIEM,

¹⁴⁵ Ver <http://sistemaecuatoriademuseos.blogspot.com/#!/> (Consultado, 01/09/2017)

En la actualidad, más que un archivo de los contenidos del pasado, la institución museal busca afirmarse en el presente como un campo de fuerzas en el que se negocian permanentemente significados y sentidos colectivos. Su incidencia en la construcción de identidades y representaciones de la diferencia social, evidencian las limitaciones de las definiciones tradicionales que se han otorgado al museo, dejando de lado la pluralidad en la propia institución y los contextos históricos en los que se sitúa. (Ministerio de Cultura, 2010, p.12).

Según el documento, el campo de específico de los museos ha sido poco estudiado en el país, se cuentan con pocas investigaciones y datos exactos sobre las colecciones. Rescatando el Diagnóstico de los Museos del Ecuador (1981), como “único referente que proporciona datos sobre cantidad y propiedad de museos, recursos humanos, colecciones, tipos de exhibiciones, conservación, seguridad, recursos financieros, organización y relación con la sociedad”. En este ámbito, el Estado asume responsabilidades mediante la construcción de políticas que protejan el patrimonio cultural y promuevan el desarrollo de la identidad. Así nace el Sistema Ecuatoriano de

Museos, en la necesidad de repensar el rol de los museos en la sociedad ecuatoriana, frente a un nuevo marco legal que refuerza la interculturalidad. Promoviendo al museo como espacio de encuentro que contribuye en la construcción e intercambio de conocimientos y saberes.

Los retos actuales del museo exigen que esta institución moderna se establezca como agente de cambio social y desarrollo. Por eso, inmersos en el eje transversal del respeto a la diversidad, los museos ecuatorianos deben problematizar las diferencias cuestionando su propia actuación frente a las identidades y en la visibilización de sectores sociales desplazados; asumiendo el desafío de la identidad como un flujo cambiante que se fabrica en mezclas e hibridaciones conflictivas. Desde esa perspectiva, las políticas públicas son una oportunidad para la construcción de memorias sociales, que den cuenta de la complejidad en las representaciones sobre el pasado y el presente que se construyen en nuestras comunidades (Ibíd.).

Además se comenta sobre como la práctica museal ecuatoriana ha contribuido a los conflictos de discriminación por etnicidad,

clase y género a través de una retórica unificadora del mestizaje y la racialización, "(...) las diferencias se han asumido a manera de inventario aglutinado en pos de la identidad nacional" (Ibíd.). En este entramado el SIEM, se propone como el encargado de sustentar una política pública que asuma la importancia de recurrir a la memoria social como contrapeso de la historia oficial. En sintonía con la necesidad de la sociedad ecuatoriana contemporánea por cuestionar las genealogías nacionales discriminatorias que se ha fomentado desde las diferentes instituciones modernas. Propone "desarrollar y ejecutar normas y políticas para la creación, organización y seguimiento de la administración y gestión" de los museos que lo integren. Además, tendrá bajo su cargo a los museos Nacionales y "asesorará en temas museográficos y museológicos a todos los museos integrantes del Sistema y gestionará las relaciones de intercambio museal a nivel internacional" (Ibíd.). El SIEM proponía consolidarse a partir de los requerimientos de los trabajadores de museos a nivel nacional y la participación ciudadana. Según Bedoya planteaba un nuevo modelo de gestión que responde a un proceso de construcción de las políticas museales a partir de una estructura contemporánea (Bedoya, 2016). Esto implica poner en el debate ciudadano una relectura

del pasado y su vigencia en el presente. Por lo tanto el Ministerio de Cultura proponía acoger el legado del ex-área cultural del Banco Central del Ecuador, que indudablemente se constituye en un soporte museal de articulación nacional, sin embargo buscaba establecer distancias importantes redireccionando sus objetivos hacia garantizar el acceso a los bienes y servicios culturales, en el marco de los derechos culturales y de contribuir a la construcción de una sociedad democrática e intercultural (Op.cit.).

Según, María Elena Bedoya, encargada en ese entonces de esta iniciativa desde su Dirección en el Ministerio; el SIEM, estuvo determinado por la dinámica que estaba imprimiendo el programa IBERMUSEOS en la región (Bedoya, 2017). Una iniciativa de cooperación e integración de los países iberoamericanos para el fomento y la articulación de políticas públicas para el área de museos y de la museología. El proyecto tenía ciertas fases, el primer estuvo enfocado en entender el estado de los museos en los diferentes países para establecer un Observatorio de Cultura Iberoamericana, y desde un conocimiento de los diferentes escenarios generar políticas culturales en la región, es por esto que se arrancó primero con el Diagnóstico (ibíd.).

Este proceso no se daba únicamente en el país, era muy parecido al que se estaba dando en otros países. En todos se estaban llevando metodologías similares de trabajo que proponían como primer paso el catastro de Museos para generar políticas culturales, luego se proponía mantener encuentros con gente que tenía bajo su cargo direcciones de museos a nivel nacional y a posterior se creaba un Directorio de museos. La Dirección de Museos local del 2012, trabajo hasta esta tercera fase antes de salir. Uruguay es el caso más cercano al Ecuador en este tipo de iniciativas y metodologías, ellos siguieron el mismo esquema de trabajo desde el catastro, los encuentros, las políticas del sistema, un sistema de registro a nivel nacional, establecieron las políticas pero lograron consolidar cosas, incluso sacaron una ley para regular a los museos. Quizás la diferencia de lo que se ha dado en el País, se debe a los constantes cambios de Ministros y equipos de trabajo (Ibíd.).

Para Bedoya, IBERMUSEOS, se posicionó muy bien en el debate, no solo desde el ámbito técnico sino teórico de los museos, frente a los grandes entes culturales transnacionales que dirigen el tema de museos como la UNESCO y la ICOM. Defendiendo la importancia de pensar y repensar la museología

desde América Latina. La investigadora insiste que solo puede leérselo como un programa inscrito en una red regional, que buscaba fortalecer una plataforma donde se pueda ver qué están haciendo los países vecinos. “No es algo que a alguien se le ocurrió, estos cambios estuvieron insertados en una serie de reflexiones a nivel latinoamericanas, que lo hace más interesantes” (Ibíd.). Además agrega que “lo importante de este proyecto es que podías trabajar sobre algo que sabes puede respaldarte, la idea de esos sistemas es que se generen redes” (Ibíd.). En este sentido, comenta que su Dirección, buscó también, la conformación de una línea editorial sobre el tema museos.

El primero producto fue la memoria del primer encuentro “Políticas y Sistemas de Museos”, previamente comentada, donde se recogen todo lo referente al SIEM y la Red de Museos y el segundo fue el proyecto de “Museos Comunitarios del Ecuador”, ganador de Fondos Concursables y de una beca de la Secretaria Iberoamericana que nunca se difundió. Además, estuvo la página web, que mantiene hasta hoy, los mismos contenidos con los que inició. Sobre la relación de SIEM con el ASEM, afirma que hay un trabajo de investigación pendiente, que no se lo consideró. “(...) muy poco se ha investigado de las

políticas culturales en los años ochenta. Sobre eso hay un trabajo de investigación pendiente. Lo que si recogía la SIEM son las coordenadas que se estaban generando en ese momento a nivel regional, el proceso más latinoamericano” (Ibíd.). Además señala, que si bien a un inicio hubo un intento genuino de generar este tipo de propuestas, luego todo se diluyó en urgencias políticas. “(...) luego empezó la cosa súper politiquera, en todo sentido, no había un interés real ni profesional ni técnico en museos. La única política pública en relación a Museos es la que salió en esa Dirección, es un poco triste porque no hubo continuidad” (Ibíd.). Agrega también que las siguiente Direcciones tenían una serie de retos que nunca pudieron cumplir. Una gestión que no se dio continuidad.

3.4.6 Red de Museos

Los lineamientos principales para conforma la Red de Museos del Sistema Nacional de Cultura, se asentaron también en las “Políticas y Sistema de Museos del Ecuador” (2010), que define como su característica principal “contener el acervo patrimonial más importante del país definido en bienes arqueológicos, etnográficos, coloniales y artísticos. Poseen la única Colección

Patrimonial Nacional, que, por tanto, es inalienable, inembargable, imprescriptible e indivisible", en concordancia con el Art. 379 de la Constitución de la República. En el artículo 34 de la recién aprobada Ley de Cultura, se estipula que Red "estará integrada por el Museo Nacional, que lo preside, los museos públicos en todos los niveles del gobierno, los museos eclesiásticos, comunitarios y privados, que voluntariamente, quieran formar parte de la Red (Ley de Cultura)".

La Red, en un inicio, proponía la consolidación de tres en museos nucleares, que desde una plataforma administrativa y de servicios, podrán articular al resto de museos que formen parte del Sistema. Estos eran: Nuevo Museo Nacional (Quito), que tiene bajo su cargo el acervo patrimonial más grande. Pero que sigue cerrado luego de una supuesta readecuación. El Museo Pumapungo (Cuenca), contiene la reserva más importante de bienes etnográficos de características nacionales y el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (Guayaquil), que además de mantener una importante reserva arqueológica de las sociedades de la Costa, es un importante contenedor de la reserva de arte moderno y contemporáneo. Sin embargo, según Ana Rosa Valdez, en la actualidad, la red existe como mera

formalidad. "(...) pues las líneas de la gestión museal que se desarrollan a nivel nacional se establecen desde la matriz del Ministerio de Cultura y Patrimonio, ubicada en Quito" (Valdez, 2017). Sobre esto también, Rocha comenta: "(...) ha habido tantas propuestas como ministros (...) sería bueno contar con una red que permita prácticas colaborativas, que permitan igualar condiciones. La mayoría de museos se manejan de una forma precaria, son unipersonales. Hay algunos que tienen unas condiciones de conservación preventiva bastante conflictivas" (Rocha, 2017). Comenta también que el Ministerio, pensando en una red para los catorce museos del Banco Central, hizo una división entre museo zonal, local y nuclear. Una segmentación paradójica con lo que aparentemente buscar fomentar.

Debería haber unas políticas de discriminación positiva para tratar de no darle más plata al más grande y al que más tiene, sino que darle recursos que permitan ir equiparando condiciones. Eso no lo veo en la red (...) Lo más grave es que por concepto, una política de red, es una política de jerarquizar y centralizar (...) Los museos hemos aprendido a ser solidarios no porque sea el valor que nos mueve, sino porque tenemos condiciones tan precarias que si no nos damos la mano, no sobrevivimos.

Esto aplica a museos públicos y privados. Parece que la red no se la piensa desde esta experiencia de la solidaridad, un poco forzada que hemos tenido, sino desde un deseo casi imperial, de dominio y eso me parece bastante peligroso (Ibíd.).

Así también María Fernanda Cartagena, Directora del Museo Casa del Alabado, comenta que ella cree que ni el sistema ni la red se implementaron. “(...) hubo una intención en crear un sistema, generaron documentos bases pero no podemos hablar de un sistema”. Además afirma, que la institución a su cargo no tiene vínculo con una Red Nacional, ni con un Sistema Nacional de Museos. “No atraviesa esa red en la labor cotidiana, nuestro imaginario, ni nuestros objetivos, absolutamente nada”. Con la que sí mantienen vinculación, es con el Sistema de Museos Municipales.

En la actualidad el Ministerio tiene activo el sitio web <http://www.museos.gob.ec/> , donde se difunde la agenda de actividades de los museos que forman parte de la red. Esta estrategia, parece tener una finalidad publicitaria, ya que no

cuenta con textos, ni ningún acompañamiento crítico reflexivo sobre los programas. Además lo que se presenta no da cuenta de un trabajo articulado entre estas instituciones, sino más bien eventos aislados que en el mejor de los casos, tiene una circulación itinerante.

3.4.7 Nuevo Museo Nacional

Para este estudio resulta importante atender a la decisión de establecer el Museo Nacional de Quito, como el rector de la Red Nacional de Museos, cuando la misma ley, aparentemente busca la fomentar la descentralización y la participación de la ciudadanía. Lo que evidencia una clara contradicción. La historia del Museo, es bastante compleja, inicia como parte de ex área cultural del Banco Central del Ecuador, cuando inició un proceso de renovación de sus guiones que nunca se cristalizaron. Que luego fue acompañado por el paso de la entidad al Ministerio de Cultura y Patrimonio. Esto ocasionó que se restringa el presupuesto al área cultural del BCE, por lo que algunos programas se detuvieron, entre ellos el Proyecto Nuevo Museo y

el remontaje de sus salas, que venían ya conceptualizándose desde un equipo de especialistas del BCE ¹⁴⁶. Cuando pasó al Ministerio se volvieron a contratar consultorías para la elaboración de su guión, las cuales hasta hoy siguen sin implementarse.

Varias autoridades con diferentes visiones pasaron por el MC y se contrataron consultorías para la elaboración del guión del Museo Nacional. Parecía que no había continuidad en las agendas de los distintos ministros. Se crearon museos para el petróleo, los textiles, el cacao, etc., sin generar presupuestos suficientes para el mantenimiento y la programación de los museos que el MC heredó del BCE. Así, se robaron piezas arqueológicas de oro del museo de Riobamba, se inundó el Centro Cultural Libertador Simón Bolívar, se dañaron los aires acondicionados de ese mismo espacio, el Museo Nacional permaneció diez años con las dos últimas salas cerradas, no volvió a existir un comité técnico de apoyo a la gestión cultural, entre otras cosas (Rocha, 2017).

A finales del año 2015 el Ministerio, tomó la decisión de cerrar el

¹⁴⁶ Sobre esto revisar el acápite referente a la gestión del Banco Central.

Museo para planificar su reestructuración. En un comunicado emitido por el sitio web oficial se expone que el cierre del museo se debe a un proceso de "re-conceptualización integral de los espacios y discursos del Museo Nacional", con la finalidad de "construir un museo seguro, abierto, educativo, lúdico, que invite a diversas reflexiones sobre la ciudadanía, las identidades y la plurinacionalidad". Para esto, iniciarán una "intervención museológica", que inició con el desmontaje de las salas expositivas. Previamente, en el 2012, los investigadores María Fernanda Cartagena y Cristian León, habían sido contratados por el Ministerio para la creación de una propuesta. Según la Dirección de Museos, esta nunca contempló un cierre, sino una implementación por fases. La idea era que el museo "entre en un proceso de transformación, no que el museo que cierre. Que fue lo que sucedió, que me parece la peor decisión política a nivel cultural en la historia del país pero bueno de esos estamos llenos". Bedoya comenta que la idea no era desmontar para poner algo nuevo, sino que el museo "entre en un proceso de transformación (...) un desmontaje por partes". Luego de su salida de la institución, vino la siguiente propuesta "que decía que iba a recuperar todo lo que se había hecho pero a la final nunca se mostró nada se decidió cerrar el museo". Según Bedoya, la propuesta de Cartagena y León, buscaba desplazar ante todo "el tipo de periodización que se venía manejando en el anterior museo,

pensando también en las diferentes vetas que se habían abierto dentro de la institución como género, interculturalidad, tecnología, etc.”

María Fernanda y Cristian hicieron una lectura contemporánea del museo, una lectura crítica del museo. Desde lo que se había pensado como museología moderna hacia una museología contemporánea, una museología crítica pensada desde las nuevas pedagogías, desde el género. Eran distintas salas que te enfrenten a esta discusión. Pero como todas las cosas que te estoy contando se quedaron en el cajón. Era un proyecto que podía haber tenido continuidad. La idea de ese museo era generar un concepto museológico que pudiera desplazar el sentido de muestra permanente, pero desplazarla no desde la idea de hacer un museo que tenga miles de exposiciones, sino que la misma muestra “permanente” permitiera siempre abrir entradas sobre los objetos que reposan, los bienes culturales que reposan de distintas maneras, desde distintos lugares (Bedoya, 2017).

Los ejes transversales de esa propuesta fueron: descolonización, interculturalidad, memoria, patrimonio, producción de conocimiento,

educación, participación ciudadana y nuevas tecnologías. Priorizando la idea de identidades culturales no como un hecho sino como un proceso de construcción acorde a los desafíos de la sociedad y la cultura contemporánea del país. Así también Cartagena comenta, que hubo otras propuestas antes que ellos, y que las revisaron, pero eran "desde especialistas para cosas específicas (...) no estaba tejido". Por lo que ellos priorizaron eso en su trabajo "nosotros hicimos la apuesta de tejer".

Tal vez la categoría nacional es bastante caduca, lo que quiero decir yo, es un museo donde se ponga en valor el patrimonio del estado, las colecciones que tiene el estado desde nuevas miradas. Debemos ser uno de los pocos países donde no existe eso. Es un vacío donde la memoria de la historia...obviamente que afecta directamente al ámbito cultural de los artistas que han dedicado toda su trayectoria a los bienes, a los acervos de no poder tender ese sitio de investigación, activación, reflexión, es un vacío gigantesco (Cartagena, 2017).

Con el cierre, se contrató a la Empresa Pública de la Escuela Politécnica Nacional EPN para elaborar los guiones. El cual inició con

el “Taller Estrategias en uso del Museo Nacional”, que contó con intervenciones nacionales y extranjeras. En ese encuentro, se cuestionó el nombre de Museo Nacional, pero también los esfuerzos económicos invertidos en ese mega proyecto cuando aún el resto de museos siguen funcionando en situaciones precarias. Sin embargo, la creación del Museo, era una decisión política, no urgencia cultural genuina y por lo tanto tenía que hacerse, sin importar los costos, y los procesos de discusión a los que ha estado sujeto. Este tampoco es un proceso aislado, en Perú, hace poco hubo un proceso similar cuando el Ministerio de Cultura del gobierno de Ollanta Humala, decide construir el “Museo Nacional del Perú” (MUNA), pasando los bienes del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú a esta nueva entidad. Este proceso fue igual de cuestionado, por que para muchos satisfacía más a fines turísticos que investigativos. Así mismo, si bien el Museo Nacional fundado en 1969 por el Banco Central del Ecuador, es una de las instituciones museísticas más importantes del país, por su gran colección arqueológica y artística de diferentes épocas, resulta contradictorio que sea esta la que presida la Red y la que cuente, hasta hoy, con la mayor inversión económica, sin tener ningún tipo de resultado concreto, mientras el resto de museos sigue funcionando de forma precaria. Hasta que ¿punto esta estrategia sigue reproduciendo un esquema de país centralizado, donde sus los

planteamientos identitarios de lo nacional de contraponen con las urgencias de la sociedad ecuatoriana.

CAPÍTULO 4

ESTUDIO DE CASOS

Para una valoración de la práctica museal arqueológica del país en estos últimos diez años, se ha hecho un levantamiento parcial de museos inaugurados y reinaugurados en este periodo. A partir del Catastro Nacional de Museos (2011)¹⁴⁷, el Directorio de Museos (2013)¹⁴⁸ y la exploración personal, se han identificado cerca de 13 museos arqueológicos entre públicos y privados, la lista puede ser consultada en la Tabla II. No obstante, es preciso aclarar que esta información es relativa, ya que a partir del 2013, no se cuenta con un registro oficial que permita tener datos más específicos. Esta lista no considera centros de interpretación, parques arqueológicos, ni museos comunitarios, sino instituciones que se inscriban bajo el calificativo exclusivo de *Museo*.

Como se enunció anteriormente la presente investigación no es absoluta, ya que no analiza la totalidad del universo identificado, sin embargo propone una contribución a este campo a través de 3 casos de estudios. De los dos museos privados, no universitarios, identificados en la lista, uno cerró por

¹⁴⁷ El Catastro se llevó a cabo entre los meses de enero y julio de 2011 y estuvo a cargo de un grupo interdisciplinar de profesionales que levantó información pormenorizada de los museos en funcionamiento (Ministerio de Cultura, 2011).

¹⁴⁸ El Directorio de Museos fue originalmente publicado en <http://sistemaecuatorialnodemuseos.blogspot.com/2013/05/directorio-de-museos-ecuador.html> pero el link ya no está disponible por lo que se recomienda revisar <https://museos.arqueo-ecuatorialna.ec/es/articulos-sobre-museos/2-generalidades/73-directorio-de-la-red-de-museos-2013>

faltas de fondos, por lo que se tomó como caso de estudio el “Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado”, creado en 2010 en la ciudad de Quito. De los museos de carácter público, se seleccionó el “El Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana” (MACCO), inaugurado en el 2013, por su ubicación. Este museo a diferencia de los otros estatales, se ubicaba en una zona poco atendida del país, en el nororiente de la Amazonía ecuatoriana. Según el Catastro de Museos, de los 186 museos que se encuentran en funcionamiento y que no necesariamente son de tipo arqueológico, el Oriente ecuatoriano, registra 10. Solo dos de ellos, de tipo arqueológico, han inaugurado en esta última década, estos son el Museo Arqueológico Abya Yala, de carácter privado y universitario, ubicado en Sucumbíos; y el MACCO. De los cuatro museos universitarios identificados, se escogió el “Museo Jacinto Jijón y Caamaño”, de carácter privado, adscrito a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador de Quito, abierto originalmente en 1950 y reinaugurado en el 2014. Este museo fue escogido por su trayectoria histórica y su relación con Jacinto Jijón y Caamaño, precursor de la arqueología ecuatoriana, sobre quien se comentó en el CAPÍTULO 3 de este estudio.

A partir de esta unidad de observación se ha identificado el modo de funcionamiento y organización de cada institución, que ha posibilitado una referencia sobre las posibilidades, limitaciones y diferencias entre un museo

privado, universitario y público, dentro del marco jurídico existente. Se espera que este esquema de estudio sirva como modelo para ser aplicado y ampliado en investigaciones posteriores y poder así tener una comprensión más profunda sobre la práctica museal arqueológica, que a pesar de ser la más profusa, ya que según el Catastro, la mayoría de museos registrados, expone piezas arqueológicas; no cuenta con estudios suficientes para su análisis y comprensión.

Como se expuso en el CAPÍTULO I, se ha seguido un diseño metodológico cuantitativo y cualitativo, aplicando técnicas de recogida de datos y sobre todo se ha dado prioridad a la observación directa para la valoración de las instituciones. Se iniciará mostrando una base de datos informativa creada a través de una ficha con datos básicos de carácter cuantitativo, por cada institución (Tabla III, V y VII). Cada ficha ha sido complementada con información cualitativa, que resalta y explica los datos más relevantes de cada museo. Estos insumos han sido recogidos a través de la observación directa y entrevistas a funcionarios de las instituciones escogidas (Ver ANEXO A, B y C), que han permitido conocer la historia de la institución y el origen de los fondos, además de entender su modo de organización y funcionamiento. Facilitaron también un acercamiento a los programas de mediación, vinculación e investigación; y una mayor comprensión de sus principios museográficos y museológicos. Además, esto ha sido reforzado

con la opinión de expertos externos (Ver ANEXO A, B y C), que también fueron entrevistados. A través de sus aportes se pudo contrastar el funcionamiento de estos museos en relación a las reformas culturales de estos últimos años. Esto, fue expuesto en el último acápite del CAPÍTULO 3 de este trabajo. La mayoría de los entrevistados han sido funcionarios públicos y han ocupado cargos de dirección en el Ministerio de Cultura y Patrimonio, entidad rectora de los nuevos lineamientos y políticas culturales del país en este período, lo que ha posibilitado una mirada más entendida sobre el tema.

Con toda esta información se ha generado una tabla por museo (Tabla IV, VI y VIII), que recoge el análisis de Fortalezas, Oportunidades, Debilidades y Amenazas (FODA)¹⁴⁹. Estas valoraciones son un insumo importante para pensar en las limitaciones y posibilidades de acción de estas instituciones en el Ecuador contemporáneo. Además, usando como base la Tabla I: Paradigmas Museales, generada en el CAPÍTULO 2 de este estudio, se propuso la Tabla X que muestra el tipo de propuesta museológica de los

¹⁴⁹ El análisis FODA, es una herramienta que se basa en la evaluación de los aspectos positivos y negativos de un proyecto concreto. Se examinan cuatro factores, agrupados en dos categorías: aspectos internos, donde se buscan las Debilidades y Fortalezas del proyecto, y aspectos externos, en la que se analizan las Amenazas y Oportunidades del entorno que pueden afectar al proyecto.

casos de estudio escogidos, teniendo en consideración los mismos indicadores: sentido del museo, relación con las producciones culturales, discursos expositivos, modalidades de trabajo y participación y ciudadanía.

4.1 Museos arqueológicos abiertos y/o reinaugurados del 2007 al 2017

Tabla II Museos arqueológicos abiertos y/o reinaugurados del 2007 al 2017

	Museo	Apertura y/o reinauguración	Provincia	Tipo de reserva	Dependencia
1	Museo Portoviejo y Archivo Histórico	2007	Manabí	Arte, historia y arqueología	Ministerio de Cultura y Patrimonio
2	Museo Presley Norton	2007	Guayas	Arqueología	Ministerio de Cultura y Patrimonio
3	Museo Arqueológico Abya Yala	1992-2008	Sucumbíos	Arqueología	Universidad Politécnica Salesiana
4	Museo de sitio La Florida	2009	Pichincha	Arqueología	Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
5	Museo Doctor Reyes Cedeño	2009	Manabí	Historia y arqueología	Museo de la Universidad Laica Eloy Alfaro de

					Manabí
6	Museo Municipal de Jama	2009	Manabí	Arqueología	Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal del Cantón Jama
7	Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado	2010	Pichincha	Arqueología	Fundación Tolita
8	Museo Centro Cultural Arqueológico Puertas	2011	Manabí	Arqueología	Privado
9	Museo Jacinto Jijón y Caamaño	1963-2012	Pichincha	Arte, historia y arqueología	Pontificia Universidad Católica del Ecuador de Quito
10	Museo de la Cultura Cañari Padre Víctor Vázquez	2014	Cañar	Etnografía y arqueología	Casa de la Cultura Núcleo Cañar
11	Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana	2015	Orellana	Arqueología	Gobierno Autónomo Municipal de Francisco de Orellana y Ministerio de Cultura y Patrimonio
12	Museo Weilbauer	2016	Pichincha	Arqueología	Pontificia Universidad Católica del Ecuador de Quito

13	Museo Carlos Cevallos Menéndez	1957-2017	Guayas	Arqueología	Casa de la Cultura Núcleo Guayas
----	--------------------------------	-----------	--------	-------------	----------------------------------

Fuente: Muñoz, R., 2017.¹⁵⁰

¹⁵⁰ De esta lista de museos, el Museo Presley Norton, Museo Centro Cultural Arqueológico Puertas y el Museo Carlos Cevallos Menéndez no estaban habilitados en el momento en que se planteó este estudio.

4.2 Museo Casa de Alabado

Tabla III Ficha 001. Museo Casa del Alabado

FICHA 001			
Institución	Casa del Alabado. Museo de arte precolombino		
Año de creación	2010		
Ciudad	Quito	Horarios de atención	<p>Lunes, martes, jueves, viernes, sábado, domingo y feriados: de 9h00 a 17h30 (último ingreso: 17h00).</p> <p>Miércoles: de 13h30 a 17h30 (último ingreso: 17h00).</p> <p>Cerrado el 24 de diciembre y el 1 de enero.</p>
Dirección	Calle Cuenca N1-41 y Bolívar	Teléfono	+593 2 228 0940 +593 2 228 0772
Tipo de Institución	Privada (adscrita a la fundación Tolita, entidad sin fines de lucro)		
Valor de entrada	<ul style="list-style-type: none"> - Adultos nacionales y extranjeros: \$4 - Tercera edad nacionales, niños nacionales y niños extranjeros: \$1 - Estudiantes universitarios con carnet vigente: \$1,50 - Estudiantes extranjeros con carnet internacional ISIC: \$1,50 		
Tipo de acervo	Arqueológico		
Número de piezas exhibidas	600 piezas		
Tipo de guión	Temático		

Nuevos mecanismos para adquisición de piezas	No		
Tipo de edificio	Patrimonial		
Características del edificio	Construcción antigua. Se estima que los primeros cimientos de la construcción pertenecen al siglo XVI.		
Número de salas de exhibición	3 salas que transmiten la cosmovisión andina Uku Pacha Kay Pacha y Hanan Pacha 1 sala permanente (con la exposición Amuletos) 1 sala temporal		
Otros espacios	1 sala multiuso 1 oficina común cafetería tienda (cerrada temporalmente) patio oficinas administración la reserva		
Línea editorial	Sí	Número de publicaciones propias	17 incluye 2 guías del museo
Estructura organizacional e integrantes por área	Fundación Tolita (4) Dirección / área administrativa (3) Área de Mediación Educativa (2) Área de Investigación y Curaduría (1) Museografía y mantenimiento (2) Recepción (2) Mensajería (1)		
Directora del espacio	María Fernanda Cartagena		
Página web	http://www.alabado.org/		
Facebook	@elalabado		
Instagram	@casadelalabado		
Programas de mediación educativa	Diseño e implementación de recorridos temáticos para que el público pueda profundizar sobre		

	diversos contenidos y apreciar la colección desde distintas perspectivas Los tres mundos; Plantas, su cultivo y sabiduría; Animales mitológicos; Muerte, rito y ancestros y La Casa del Alabado: memoria, huella y adobe Precolombinitos (programa vacacional infantil)
Programas de investigación	Creación de nuevas exposiciones a partir de investigaciones, principalmente centradas en las piezas que el Museo custodia. Colaboración en diseño de recorridos temáticos para que los públicos puedan profundizar sobre diversos contenidos y apreciar la colección desde distintas perspectivas. Registro, el inventario y la catalogación de los bienes arqueológicos. Apoyo de programas diversos como Zarigüeya/Alabado Contemporáneo, programa de investigación, producción y exhibición que busca explorar y activar relaciones entre el arte contemporáneo y la colección del Museo Casa del Alabado. Realización de Eventos Warmikuna Valdivia, Sonidos Precolombinos/Esteban Valdivia
Programas y actividades con otras instituciones	Conversaciones con Objetos/ El Goethe-Institut IX Encuentro de Poesía Paralelo Cero/ Universidad Central
Programas de vinculación comunitaria	Sí (Gestionados desde el área de mediación educativa)
Público mayoritario	Turistas extranjeros y escuelas.

Fuente: Muñoz, R., 2017.

4.2.1 Estructura organizacional

El personal de mediación e investigación de este museo es nuevo, la mayoría ingresó bajo la dirección de María Fernanda

Cartagena asumida en enero del 2016. Cuenta con equipo interdisciplinar, sobre relacionado al ámbito artístico. Según Cartagena está fue una decisión consciente, ya que hay una posibilidad muy rica de activar pedagógicamente la colección desde el arte y otras disciplinas sociales. No obstante, la curadora de la reserva, es arqueóloga, ya que consideran que hay muchos temas que investigar, posicionar y legitimar desde el punto de vista arqueológico. El museo está dirigido por la Fundación Tolita, entidad sin fines de lucro. Tiene como integrantes a los propietarios de sus colecciones.

4.2.2 Origen de la reserva

Está formado por dos colecciones, una de Mario Rivadeneira y Daniel Klein que se unen para formar el Museo del Alabado. La primera incluye una colección previa de Iván Cruz y Luce DePeron. Según Cartagena todas las colecciones compartían una afinidad alrededor de la dimensión estética de las piezas por lo que fue muy fácil generar un museo a partir de ellas sin embargo cada colección tiene su enfoque. Actualmente están trabajando en una investigación sobre la historia de la institución y su colección, como se formó la colección, el museo, etc. Ya que

consideran importante que el museo visibilice ese proceso.

4.2.3 Tipo de museografía

El Museo Casa del Alabado cuenta con un guión temático que transmite la cosmovisión andina a través de tres mundos “Uku Pacha”, “Kay Pacha” y “Hanan Pacha”. La museografía es limpia, no cuenta con muchos textos, el énfasis está en los objetos. La iluminación y la arquitectura son parte importante de una escenografía que está dirigida a exaltar los bienes desde un ambiente de semi penumbra, que favorece a la idea de los tres mundos. Está generado desde una lógica artística más que investigativa y/o etnográfica, que privilegia lo estético. No está configurada a partir de un guión científico ya que sus piezas carecen de contexto. Según Cartagena esto se debe a que no es una colección arqueológica porque realmente lo que les interesó a los coleccionistas es que sean piezas excepcionales desde el punto de vista del tratamiento formal.

4.2.4 Programas de mediación, investigación y vinculación

Están enfocados a fortalecer, desde una mirada crítica, la exposición permanente. Reconocen sus carencias y la dificultad que supondría concebir otra muestra ya que el edificio está adecuado - desde su iluminación, distribución de espacios, muebles- exclusivamente para ella. Hay un fuerte interés de fomentar la comprensión de este tipo de manifestaciones desde otros campos, sobre todo el artístico. Como ejemplo de todo esto, está el “Alabado Contemporáneo”, los recorridos temáticos y las actividades que promueven desde estas áreas.

4.2.5 Análisis FODA

Según la observación directa y las entrevistas realizadas se considera las siguientes valoraciones

Tabla IV Análisis FODA. Museo Casa del Alabado

DEBILIDADES	AMENAZAS
<ul style="list-style-type: none"> - No cuenta con un guión científico - No cuenta con respaldo metodológico e histórico suficiente para sustentar los recorridos temáticos - Atención extrema a la dimensión estética del objeto - Espacio reducido para 	<ul style="list-style-type: none"> - Depender exclusivamente de la estabilidad económica de sus auspiciantes y fundadores - No contar con el respaldo legal estatal para que este tipo de proyectos

implementar proyectos más ambiciosos - Falta de integración con las comunidades locales	continúen.
FORTALEZAS	OPORTUNIDADES
- Los recorridos temáticos: a pesar de no contar con el respaldo científico suficiente, posibilitan diferentes aproximaciones sobre los usos de esos artefactos y sus implicaciones en el entramado social sin restringirse a un relato exclusivamente cronológico - Equipo de trabajo: diverso, proveniente de diferentes disciplinas - Hay un interés muy marcado por desarrollar proyectos que promuevan una mirada ampliada de lo arqueológico	- Si bien este tipo de tratamiento excesivamente estético ha sido criticado, para otros es un pretexto para conectar a un público más amplio - Ubicación: está en el Centro Histórico de la Ciudad de Quito, una zona con gran afluencia de gente y turistas

Fuente: Muñoz, R., 2017.

4.3 Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana

Tabla V Ficha 003. Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana

FICHA 003			
Institución	Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana		
Año de creación	2015		
Ciudad	Coca	Horarios de atención	Martes a Viernes de 8:00 a 17:00 Sáb y dom de 09:00 a
Dirección	9 de Octubre y Eugenio Espejo, Malecón de Coca.	Teléfono	(593) 02 299 1700 ext.: 1078

	El Coca, Provincia de Orellana, Ecuador.		
Tipo de Institución	Pública		
Valor de entrada	Gratuito		
Tipo de acervo	Arqueológico		
Número de piezas exhibidas	300 objetos arqueológicos de la llamada Fase Napo (1.100-1.500 dc).		
Tipo de guión	Histórico		
Nuevos mecanismos para adquisición de piezas	No		
Tipo de edificio	Contemporáneo		
Características	Una estructura nueva de arquitectura contemporánea en el malecón de El Coca		
Número de salas de exhibición	Tres salas dedicadas a la arqueología de la Fase Napo. 1 sala para exposiciones temporales		
Otros espacios	Auditorio Manuel Villavicencio Biblioteca reserva archivo histórico 1 aula de talleres y usos múltiples		
Línea editorial	No	Número de publicaciones propias	Una guía de mano para el museo arqueológico.
Estructura organizacional e integrantes por área	A nivel Directivo: un directorio y un gerente general. 3 jefaturas técnicas: Patrimonio y Museo, Artes y Auditorio, y Comunicación y Proyectos, cada una con un técnico como Jefe. Se cuenta también con una Jefatura Administrativa y de Talento Humano y una Jefatura Financiera, también con un Jefe cada una.		

Director del espacio	Álvaro Gundín Gallego
Página web	http://www.macco.ec
Facebook	Si , Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana
Instagram	No
Programas de mediación educativa	Se han firmado convenios puntuales con instituciones educativas de educación superior para desarrollar actividades para las cuales no se cuenta con suficiente personal local, como investigación arqueológica; así como para fortalecer las distintas áreas del centro cultural con pasantes.
Programas de investigación	El MACCO se encuentra todavía en fase de afianzamiento y consolidación, además el GAD Municipal Francisco de Orellana se encuentra en el proceso de asumir las competencias en Bienes Culturales, por lo que todavía no se han desarrollado proyectos de investigación, aunque se tiene previsto desarrollarlos a futuro.
Programas y actividades con otras instituciones	<p>Se realizó el inventario científico de la colección arqueológica con la colaboración de la PUCE. Así mismo se han apoyado proyectos de tesis de arqueología de estudiantes de esta misma institución.</p> <p>Existe actualmente un proyecto de formación de mediadores culturales con el apoyo de la Fundación Museos de la Ciudad.</p> <p>Se han elaborado exposiciones temporales (etnografía, fotografía histórica) en colaboración con la Fundación Alejandro Labaka, Vicariato Apostólico de Aguarico, y Archivo Blomberg e INPC.</p>
Programas de vinculación comunitaria	El MACCO cuenta actualmente con un convenio con la Zona 2 de educación (Dir. Distrital Orellana-Loreto) que facilita el aprovechamiento del museo como espacio didáctico, participación de las Unidades Educativas en los eventos artísticos de

	<p>Auditorio y diversos talleres de formación para estudiantes y docentes en artes plásticas y escénicas y en historia prehispánica y local.</p> <p>El museo es parte de un Centro Cultural que cuenta con un cineclub y el servicio de biblioteca. Además de un auditorio en donde realizan eventos de diferente índole dirigidos al fortalecimiento de la diversidad, la interculturalidad y el empoderamiento cultural (artes escénicas, danza, musicales, festivales, conversatorios, etc.)</p>
Público mayoritario	<p>El público del museo es principalmente nacional (sobre todo de provincias de la sierra) El público local regional ha ido en disminución, y actualmente se ve un lento aumento de un público turista extranjero, merced a convenios con distintas operadoras turísticas que operan en la región.</p> <p>La media de visitantes por mes, para el museo arqueológico, está en torno a los 300.</p>

Fuente: Muñoz, R., 2017.

4.3.1 Estructura organizacional

Para el tamaño y el protagonismo que el Centro Cultural tiene en el ciudad, el personal no es numeroso, no obstante el equipo de trabajo tiene bien dividida sus funciones.

4.3.2 Origen de la reserva

La colección es de la misión capuchina y se ha dado en comodato al MACCO. La colección se formó a partir del rescate de piezas de por el interés de algunos misioneros desde los años setenta, desde Alejandro Labaka, José Miguel Goldáraz, Juan

Santos, José Luis Palacios, Juan Carlos Andueza y Miguel Angel Cabodevilla.

4.3.3 Tipo de museografía

El Museo cuenta con un guión cronológico que busca aproximarnos al pueblo Omagua a través de tres salas, cada una ubicada en un piso distinto. La primera sala muestra como los pueblos se han adaptado a la selva amazónica. En la segunda, se exponen sobre todo, rostros, piezas arqueológicas que ratifica, en su mayoría, la cara plana de los Omagua. Estos usaban tablillas desde niños para modificar su cráneo, por aquello fueron conocidos como el “pueblo de cara de luna”. Están acompañados de cerámica funeraria integrada por piezas antropomorfas y ollas. En el tercer piso se hace referencia a la desaparición de los Omaguas, por enfermedades y por guerras internas con otros pueblos. Aquí están las piezas menos elaboradas.

Tiene una Museografía limpia, con énfasis está en los objetos. Iluminación natural, el edificio se construyó especialmente para presentar las piezas que están ahí. El guión es de Miguel Angel

Cabodevilla y la museografía y montaje fue responsabilidad de Iván Cruz con el apoyo de Micaela Ponce.

4.3.4 Programas de mediación investigación y vinculación

Según sus directivos, el MACCO, se encuentra todavía en fase de afianzamiento y consolidación, por lo que todavía no ha desarrollado proyectos de investigación más arriesgados. Sin embargo ha apoyado proyectos de tesis de arqueología de estudiantes de la PUCE y está trabajando en un programa de formación de mediadores culturales con el apoyo de la Fundación Museos de la Ciudad. Estos programas dan cuenta del interés de activar las exposiciones desde un énfasis en lo pedagógico. Se han generado también exposiciones temporales (etnografía, fotografía histórica) en colaboración con la Fundación Alejandro Labaka, Vicariato Apostólico de Aguarico, y Archivo Blomberg e INPC.

4.3.5 Análisis FODA

Según la observación directa y las entrevistas realizadas se considera las siguientes valoraciones:

Tabla VI Análisis FODA. MACCO

DEBILIDADES	AMENAZAS
<ul style="list-style-type: none"> - El guión mantiene un tono afirmativo sobre el tipo de vida de estos pueblos. No deja espacio para situar que nuestra forma de percibirlos está sujeto a nuestra de idea de mundo. - Hace énfasis en lo heroico, lo bueno, lo culto. Reproduce ciertas categorías coloniales, no es crítico con este conflictivo proceso. 	<ul style="list-style-type: none"> - Que el estado crea que esa es la única forma de poner en valor los procesos culturales de estos pueblos, a través de la edificación de grandes edificios y proyectos, que parece más satisfacer a nuestras necesidades que las de las culturas que procuran resguardar.
FORTALEZAS	OPORTUNIDADES
<ul style="list-style-type: none"> - Hay un interés por impulsar proyectos de investigación y mediación educativa. 	<ul style="list-style-type: none"> - Está localizado en el malecón de Coca, una zona de gran visibilidad. - Es parte de un centro cultural más amplio que cuenta con diferentes zonas bastante frecuentadas por sus habitantes. - La gente se sector se siente muy identificado con el espacio

Fuente: Muñoz, R., 2017.

4.4 Museo Jacinto Jijón y Caamaño

Tabla VII Ficha 002. Museo Jacinto Jijón y Caamaño

FICHA 002			
Institución	Museo Jacinto Jijón y Caamaño		
Año de creación	Reinaugurado en 2014 Abierto originalmente en 1963 Su fondo arqueológico fue presentado al público en 1950 en el "Museo de Antigüedades y de Arte Ecuatoriano".		
Ciudad	Quito	Horarios de atención	Lunes a viernes de 09h00 a 16h30
Dirección	Av. 12 de Octubre 1076 y Roca. Edificio del Centro Cultural PUCE, 2º piso.	Teléfono	(593) 02 299 1700 ext.: 1078
Tipo de Institución	Museo universitario de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador		
Valor de entrada	Gratuito		
Tipo de acervo	Arqueológico, etnográfico, artístico e histórico		
Número de piezas exhibidas	1.200 bienes culturales provenientes de los diversos fondos del museo: Jacinto Jijón y Caamaño, José Gabriel Navarro, Carlos Bossano y PUCE		
Tipo de guión	Histórico/científico		
Nuevos mecanismos para adquisición de piezas	No		

Tipo de edificio	Edificios de la PUCE, arquitectura contemporánea		
Características del edificio	Es parte del Centro Cultural de la PUCE, ocupa dos pisos de un edificio moderno		
Número de salas de exhibición	5		
Otros espacios			
Línea editorial	No	Número de publicaciones propias	0
Estructura organizacional e integrantes por área			
Director del espacio	José María Alberto Breilh		
Página web	www.puce.edu.ec/museojjc		
Facebook	No		
Instagram	No		
Programas de mediación educativa	- Visitas guiadas del área de educación Contribuye a la elaboración de programas educativos para diversos públicos del Centro Cultural de la PUCE		
Programas de investigación	Se tiene previsto realizar exposición de algunas piezas, considerando investigaciones temáticas puntuales		
Programas y actividades con otras instituciones	Con el Centro Cultural de la PUCE		
Programas de vinculación comunitaria	No		
Público mayoritario	Estudiantes universitarios		

Fuente: Muñoz, R., 2017.

4.4.1 Estructura organizacional

No se ha recibido suficiente información sobre esta estructura, solo que sus decisiones se toman considerando también las demandas del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. El organigrama del Museo está ahora en proceso de análisis y estudio, por lo cual no ha sido divulgado.

4.4.2 Origen de la reserva

El Museo tiene una Colección de bienes culturales, compuesta de tres Fondos, fruto de donaciones: Fondo Jacinto Jijón y Caamaño, Fondo José Gabriel Navarro y Fondo Luís Bossano; además, un Fondo de la PUCE.

4.4.3 Tipo de museografía

El Museo Jacinto Jijón y Caamaño tiene un guión histórico que busca mostrar el pensamiento y la visión de la historia del Ecuador de Jacinto Jijón y Caamaño, a partir de sus investigaciones arqueológicas, antropológicas, lingüísticas y etnográficas, categorías que configuran el recorrido de la

exposición. La presentación es profusa, los bienes arqueológicos están acompañados de textos, videos, audios y caricaturas del investigador. Tiene ciertas ambientaciones que buscan aludir al hogar o el tipo de vida del investigador, para lo cual se vale de representaciones en cera acompañadas de bienes etnografía de la Amazonía, arte colonial, republicano y reliquias históricas. Las salas están cargadas de estos bienes y no hay espacio suficiente para recorrer entre ellos.

Además hay un sistema de alarmas que se encienden cuando hay aproximación a alguno de estos objetos, lo que entorpece el desarrollo de una mirada más atenta y un recorrido más apacible. Los textos mantienen un carácter afirmativo, no hay espacio para las preguntas, ni para asumir los deslices del ejercicio de interpretación. No dejan tomar fotografías de ningún tipo.

4.4.4 Programas de mediación, investigación y vinculación

No hay proyectos de investigación y vinculación claros. Los programas de mediación están circunscritos a las visitas guiadas del área de educación.

4.4.5 Análisis FODA

Según la observación directa y las entrevistas realizadas se considera las siguientes valoraciones:

Tabla VIII Análisis FODA. Museo Jacinto Jijón y Caamaño

DEBILIDADES	AMENAZAS
<ul style="list-style-type: none"> - Guión tradicional - Tratamiento caricaturesco de la figura de Jacinto Jijón y Caamaño, que no atiende a la labor investigativa y la incidencia social de la gestión cultural del investigador más allá de su colección - Hay una mirada poco crítica a la práctica coleccionista de Jacinto Jijón y Caamaño, que se acrecienta con el excesivo énfasis en la acumulación de objetos. - Un nivel de seguridad bastante agresivo, que no admite una relación más orgánica con el acervo 	<ul style="list-style-type: none"> - No tener autonomía de decisión. - No contar con el respaldo legal estatal para que este tipo de proyectos continúen.
FORTALEZAS	OPORTUNIDADES
<ul style="list-style-type: none"> - El museo está vinculado a la trayectoria de un investigador y una institución que han jugado un rol determinante en la tradición disciplinar de la arqueología. - Dotado de tecnología de última generación, interactivo 	<ul style="list-style-type: none"> - Está ubicado y cuenta con el respaldo de la PUCE, Universidad de gran reconocimiento que tiene diferentes facultades relacionadas a las disciplinas sociales y sobre todo una Carrera de Antropología con mención en Arqueología, que puede ser un potencial apoyo

	para sostener proyectos de investigación de largo aliento
--	--

Fuente: Muñoz, R., 2017.

4.5 Conclusiones parciales

Como pudimos ver en este capítulo cada uno de los tres museos escogidos conceden un lugar privilegiado al objeto arqueológico, esto puede ser entendido como un intento de reivindicar la materialidad arqueológica ante la ausencia de informantes. Sin embargo parece obedecer más a la continuidad de una práctica museal tradicional, que favorece “lo bello”, “exótico”, sobre los datos y lo científico (Ver Tabla X). Los criterios de selección del material exhibidos están determinados por satisfacer un ideal del gusto estético más que contribuir al conocimiento. En ellos, se celebra sobre todo a las piezas completas, de gran tamaño, las más antiguas, que presenten un rasgo de originalidad. Esto, por lo general, está acompañado de un discurso escrito grandilocuente que enarbola lo heroico. En los tres museos las explicaciones de lo social están generadas desde el “sujeto hombre”, el ámbito femenino está constreñido a explicar rituales de fertilidad. Así también, el único espacio concedido a los adultos mayores, está relacionado con la figura del chaman. En ninguno de los tres museos hay explicaciones referentes a la infancia. Estas decisiones y omisiones inconscientes, expresan una posición frente la historia y el mundo social.

De los tres casos solo el Museo Casa del Alabado tiene plan pedagógico definido. Su nueva Dirección, ha implementado varias estrategias de vinculación, exposición, pero sobre todo de mediación educativa; que buscan actualizar el sentido de ese legado en relación a las necesidades de la sociedad contemporánea. No obstante, la falta de fichas informativas a favor de la limpieza visual, deja a muchos visitantes sin la posibilidad de tener valoraciones más precisas. El caso del “Alabado Contemporáneo”, es una manifestación clara de querer discutir sobre el modo en qué nos aproximamos al pasado, desde el diálogo directo con el campo del arte contemporáneo. Sin embargo, sin la guía presente, no se tiene la suficiente información que sustente este diálogo. A simple vista, pareciera que las salas generales estén hechas para exponer el “así fueron” y las salas con la intervenciones de los artistas contemporáneo, estén ahí para expresar el “esto hacemos ahora”. A pesar que no es la intención original, sin la guía adecuada, se pudiera caer en la confirmación del relato histórico lineal. No hay información suficiente que ayude a quebrar ese sentido de construcción narrativa sino están los mediadores.

Por otro lado, los otros dos museos, el Jacinto Jijón y Caamaño y MACCO, presenta información sustentada de un patrón de orden

jerárquico que tiene como referente cultural el horizonte europeo. En el caso del MACCO, esto se puede constatar en uno de los textos destinados a explicar la cerámica ornamental y doméstica (Ver figura 17). “Técnica y belleza” que inicia así: “El asombro que su cerámica produjo en hombre europeo culto, como fue el capellán de Orellana, está bien expresado en esta cita.”. Luego de citar de Gaspar de Carvajal, misionero dominico español, que se une en 1540 a las expediciones de Gonzalo Pizarro (información que no se menciona); se procede a comentar como esta cerámica revela el “desarrollo” y “esplendor” de su cultura en el paso de la “artesanía al arte” y la “utilidad a la abstracción”. Vemos por un lado, como se naturaliza la colonización, a través de la omisión de información de personajes que contribuyeron a ese proceso. Así como en el uso acrítico de las categorías occidentales para explicar la cerámica expuesta. Sus posibles usos y agentes que pudieron intervenir en ella, están ausentes; como también lo están, información o datos arqueológicos sobre el contexto que posibilite lecturas más objetivas. Así también, muchos de los otros textos de las salas, caen en afirmaciones que no están científicamente sustentadas. Los usos de “así vivían”, “así eran” y otras afirmaciones subjetivas o relativas que se presentan, dan la razón y reproducen una idea de los hechos históricos sin dar posibilidad a otro tipo de explicaciones.



Figura 18. Texto explicativo MACCO

Fuente: Archivos personales

Este tipo de prácticas explicativas están también presentes en el Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Como se comentó previamente, el museo, recurre al uso de categorías occidentales y términos afirmativos, sin considerar las estructuras de poder que han condicionado esas interpretaciones. Una de las palabras que más llamó la atención en el recorrido de este museo, fue el uso del término “civilización”. Este era usado para referirse a los diferentes pueblos o grupos de cazadores –recolectores que habitaron el país. El término, cargado por la sombra del evolucionismo clásico, aplanar todo intento

de explicar una dinámica relacional, no individual, más compleja sobre la cual pudieron haber sustentado su identidad los diferentes grupos. Además habría que preguntarse hasta qué punto el uso de la caricatura de Jijón y Caamaño, en su intento de aproximar al público más joven, desfigura la imagen del investigador y la desvincula con la realidad. Sobre el Alabado y el Jijón Caamaño, María Elena Bedoya sostiene que son museos con un despliegue museográfico bien cuidado a pesar que no arriesgan mucho. “Son museos bastante clásicos” (Bedoya, 2016). Agrega también “(...) los museos no están pensados tanto desde los procesos culturales sino que están pensados desde la idea de que el objeto es punto de llegada” (Ibíd.). Sostiene además, que lo importante son las prácticas alrededor del objeto y la gente que hace que esas prácticas tengan un sentido en un momento dado, pero eso no se ve mucho (Ibíd.). En este mismo sentido, el arqueólogo Jorge Marcos advierte sobre estos museos lo siguiente:

(...) lo que representan estos museos es lo que se ha destruido de la prehistoria de la arqueología ecuatoriana porque la pieza no es la arqueología. La arqueología es la investigación. La asociación, el poder descubrir cómo se ha hecho lo que estudian ustedes, la etnoarqueología, la geoarqueología, para entender cómo funciona todo (Marcos, 2017).

A continuación, a partir de las tres preguntas iniciales, sobre las que se proyectó esta investigación, se esquematizará el tipo de relación que proponen estos museos con el pasado.

Tabla IX Relación con el pasado. Estudio de casos

Preguntas de investigación	Museo del Alabado	MACCO	Museo Jacinto Jijón y Caamaño
¿Qué tipo de representación del pasado propone?	Fetichización de la memoria y el pasado. A través de la mirada se está organizando y legitimando un uso específico de las piezas sin contar con el respaldo científico suficiente.	Fetichización de la memoria y el pasado. Un visión romantizada de los pueblos ancestrales y amodernos	Fetichización de la memoria y el pasado. Caricaturización de la figura de Jacinto Jijón y Caamaño. Visión decimonónica de la labor arqueológica. Pretensión totalizadora de una verdad única y atemporal.
¿Qué tipo de estrategias de visibilización utilizan?	Se exaltan a los objetos a través de una ambientación que te obliga a adoptar una actitud corporal propia de un espectador frente un espectáculo. Escenografía limpia, teatral, pocos textos. Limita la comprensión del	Se exaltan a los objetos. Escenografía limpia. No es coherente con los posibles usos de los artefactos	Presentación profusa, los bienes arqueológicos están acompañados de muchos textos y videos. Hay un sistema de alarmas que entorpece la relación con estas producciones. Pareciera ser que el museo más de propiciar vínculos con la comunidad universitarias y otros públicos, se

	lugar social de estas producciones		concibe, sobretodo, cómo un lugar que preserva, reserva, protege y exhibe.
¿En qué criterios están sustentadas estas estrategias?	Guión temático, generado desde una lógica artística. Se distancia del discurso estado-nación . Posibilidad de activar la muestra a través de un programa pedagógico definido a través de planes de mediación y vinculación. interesados en establecer diálogos con diferentes disciplina	Guión temático que busca exaltar el esplendor y el "progreso" de una cultura	Guión cronológico, preocupado por contribuir a forjar una identidad nacional homogénea, armónica y conciliada . Se mantiene un ideal civilizatorio a través de la exaltación de ciertas culturas sobre otras. Una mirada positivista que hace uso de termino cómo "evolución", "civilización" y "progreso". Exaltación a la figura del hombre.

Fuente: Muñoz, R., 2017.

Así también, usando como base la Tabla 1 generada en el CAPÍTULO 2 de este estudio, se propuso la Tabla X que muestra de forma sintética, los planteamientos museales de los casos de estudio escogidos. Se ha trabajado con los indicadores usados para mostrar los diferentes enfoques museológicos históricos: sentido del museo,

relación con las producciones culturales, discursos expositivos, modalidades de trabajo y participación y ciudadanía.

Tabla X Discursos museológicos. Estudio de casos

Indicador	Museo del Alabado	MACCO	Museo Jacinto Jijón y Caamaño
Sentido del museo	Énfasis en la función expositiva (Museo tradicional) Desde la última Dirección están promoviendo programas que fortalezcan la dimensión pedagógica	Énfasis en la función expositiva. (Museo tradicional)	Énfasis en la función expositiva (Museo tradicional)
Relación con las producciones culturales	Culto al objeto artístico. Exaltación de la genialidad individual y originalidad (Museo tradicional)	Culto al objeto y a la "selva culta" Exaltación de la genialidad individual y la originalidad (Museo tradicional)	Culto al objeto Exaltación de la genialidad individual y la originalidad (Museo tradicional)
	Reconocimiento de los diversos patrimonios (Museología crítica)	Reconocimiento de los diversos patrimonios (Museología crítica).	Énfasis en el patrimonio material (Museo tradicional)
	Apuesta por la zonas fronterizas (Museología crítica)	Apuesta por la zonas fronterizas (Museología crítica)	Separación entre arte, etnografía y arqueología (Museo tradicional)
Discursos expositivos	Acoge la memoria e identidad de otros grupos desde las categorías de los	Acoge la memoria e identidad de otros grupos desde las categorías de los	Acoge la memoria e identidad de otros grupos desde las categorías de los grupos dominante

	grupos dominantes (Nueva museología)	grupos dominantes (Nueva museología)	(Nueva museología)
	Discursos inclusivos informativos sobre los objetos y expresiones presentadas (Nueva museología)	Discursos inclusivos e informativos sobre los objetos y expresiones presentadas (Nueva museología)	Discursos inclusivos e informativos sobre los objetos y expresiones presentadas (Nueva museología)
	Formas de narración híbridas, algunas basadas en ejes temáticos (Museología crítica)	Formas de narración híbridas, algunas basadas en ejes temáticos (Museología crítica)	Reafirmación de un discurso y un tiempo evolucionista (Museo tradicional).
	Incorporación de objetos cotidianos, rurales, comunales o sociales (Nueva museología) Valor a prácticas cotidianas (Museología crítica)	Incorporación de objetos cotidianos, rurales, comunales o sociales (Nueva museología) Valor a prácticas cotidianas (Museología crítica)	Exaltación de las hazañas heroicas (Museo tradicional)
Modalidad es de trabajo	Modos de trabajo transdisciplinares. (museología crítica)	Modos de trabajo transdisciplinares. -Apuntan a la democracia participativa, motivando el dialogo contante con comunidades diversas, que motiven la descentralización del poder (museología	Modos de trabajo interdisciplinares. (Nueva museología)

		crítica)	
Participación y ciudadanía	Participación mediana	Participación mediana	Participación escasa

Fuente: Muñoz, R., 2017.

En la relación de estos tres museos con el contexto, se constató también, que ninguno tiene una relación con la Red de Museos Nacionales ni el Sistema Ecuatoriano de Museos (SIEM). A pesar que el SIEM, es un órgano que busca facilitar el diálogo entre museos e instituciones públicas y privadas para “propiciar una gestión articulada en el campo y promover la implementación efectiva de la política”, los Directores de los Museos y los especialistas externos manifestaron serias dudas sobre el funcionamiento de estos emprendimientos. Sobre esto María Fernanda Cartagena, Directora del Alabado sostiene lo siguiente:

Nunca se implementó, hubo una intención en crear un sistema, generaron documentos bases pero no podemos hablar de un sistema. Nosotros no tenemos vínculo ni con una Red Nacional, ni con un Sistema Nacional de Museos. No atraviesa esa red en la labor cotidiana, nuestro imaginario, ni nuestros objetivos, absolutamente nada (Cartagena, 2016).

Así también, el Director del Museo Jacinto Jijón Jaramillo, comenta que “el SIEM no tuvo intervención alguna. Seguramente cuando se emita la Ley Orgánica de Cultura se conocerán mejor los alcances” (Jaramillo 2016). Por otro lado, Susan Rocha, actual Directora del MUCE, sostiene que la Red es un deseo, que nunca se implementó; que si bien hubo una intención en crear un sistema, donde generaron documentos bases, no podemos hablar de un sistema. Además piensa que el mismo ministerio no tiene mucha claridad sobre la cuestión de las redes, “ha habido tantas propuestas como ministros”. Rocha defiende que una red funciona “si piensas desde abajo, si desde ahí miras cuáles son los problemas del sector y desde ahí tratas de fortalecerlo” (Rocha, 2017).

Resulta preocupante ver como el nuevo marco político y teórico en el que se debate actualmente la práctica museal ecuatoriana, esbozado previamente en el CAPITULO 4 de este estudio, sigue sin beneficiar la labor de estas iniciativas. Si bien dos de estas son de carácter privado y solo una de carácter público, las tres carecen de una infraestructura que les permita ampliar el sentido de su labor en el Ecuador de hoy. La falta de reflexión histórica en este campo quizás sea parte del problema. Como vimos previamente, el SIEM, si bien fue una propuesta que buscaba favorecer al campo, desde su inicio

dio la espalda a propuestas históricas anteriores como la ASEM. Cuando se preguntó a María Elena Bedoya, ex Directora Nacional de Museos, quien tuvo bajo su cargo la creación y la implementación del SIEM, comentó lo siguiente:

Sobre eso hay un trabajo de investigación pendiente. Lo que si recogía la SIEM es recoger las coordenadas que se estaban generando en ese momento a nivel regional, el proceso más latinoamericano. Lo que si recogió el SIEM, es lo relacionado con BCE. Algo que se pensó y repensó y nunca se pudo resolver bien (Bedoya, 2016).

Parece ser que los procesos de participación y reflexión históricas promovidos en este nuevo marco constitucional, se han diluido en el intento. Y no por falta de presupuesto, ya que son conocidas las múltiples consultorías y contrataciones generadas para el Museo Nacional, que sigue sin abrir; y los fondos invertidos en el recién inaugurado Museo de Carondelet. Este último, inaugurado el 15 de mayo de 2017, está ubicado en el Palacio de Carondelet, sede del Gobierno y residencia oficial del Presidente de la República.

En el 2007, el Palacio de Carondelet, había abierto previamente sus puertas al turismo por disposición oficial. Este gesto simbólico de

alguna forma nos invita a recordar la toma de la Bastilla de 1789 en Francia. Ya que por un lado exaltaba la caída de un antiguo orden, en manos de la ciudadanía; y por otro daba inicio a lo que pretendía ser un proceso de reorganización de las instituciones públicas; que en el caso francés justamente dio origen a la institución museo. Se pueden mencionar muchas acciones en este sentido, como por ejemplo la multiplicación de ministerios, creación y restauración de edificios públicos monumentales y propagación de medios estatales¹⁵¹. Antes del 2007, los gobiernos no se habían preocupado por cultivar los medios, sin embargo en estos últimos diez años el Estado se convirtió en un protagonista mediático. Bajo su tutela hay al menos 19 medios, entre estatales, públicos e incautados. En el primer grupo están los diarios El Telégrafo, El Ciudadano, el PP y la Agencia Andes. Los públicos son Ecuador TV y Radio Pública. Entre los incautados desde el 2008 están: TC Televisión, Gamatv, CN3, Radio Súper K, América Visión, Multicom, Editorial Unimasa, entre otros. También está la

¹⁵¹ Se crearon 21 ministerios regulares, seis ministerios coordinadores y ocho secretarías. Supuestamente esta reingeniería eliminaría la duplicación de funciones con otras entidades del Estado. En el caso de los edificios, estos últimos meses, se han desatado algunas polémicas en los diferentes medios, por los contratos de construcción. Algunos son irregulares y presentan sobrepagos. Sobre esto se recomienda consultar <http://4pelagatos.com/2017/05/19/la-plataforma-que-deforma/> y <http://4pelagatos.com/2017/05/16/ah-a-los-chinos-correa-ni-pide-cuentas-ni-pasa-la-factura/> (Consultado 20/09/2017).

creación de la Sabatinas, que buscaban mantener informada a la población acerca de lo que hacía el Presidente y su equipo de gobierno durante siete días. La primera tuvo lugar un sábado 20 de enero del 2007, desde el mismo Carondelet. Si bien estas acciones, no estaban argumentadas en los principios de libertad, igualdad y fraternidad, sino en un nuevo paradigma de Buen Vivir, aparentemente crítico con la historia.

Los cambios Constitucionales han seguido implementado un modelo de gestión que entiende la autoridad como una forma de dominación y no como un espacio de realización de las decisiones comunes. El caso de las sabatinas, es un ejemplo bastante discutido. Lo que un inicio pretendió informar a la ciudadanía, bajo el formato de programa de una hora de duración; se convirtió luego en una plataforma móvil, desplegada en diferentes puntos del país de tres horas de duración, que poco a poco fue eliminado el espacio a los periodistas invitados y fue transformándose como espacio de aclaración, este cambio ha sido oficialmente argumentado:

Otra función que cumplen estos informes de labores semanales es la de aclararnos, a los ciudadanos, muchas falsas informaciones, falacias, cuentos llenos de odio y malicia, que

circulan a diario por las redes sociales y por los medios de comunicación privados (El Telégrafo)¹⁵².

No es extraño que en medio de estas tácticas mediáticas y promocional, se haya creado un museo para conmemorar la labor de la Revolución Ciudadana en esta década. En él se exponen regalos recibidos por Rafael Correa, el ex mandatario durante sus 10 años y narra momentos de la historia. El museo cuenta con una extensión de 400 metros, con 11 áreas. En total se exhiben más de 11 mil obsequios valorados en unos 2,5 millones de dólares. Según Xavier Andrade “la servil metanarrativa que constituye este engendro es una alucinante propaganda partidista. La curaduría: cruda y cínica formulación sobre ‘la construcción de la nación’ en un museo que representa diáfananamente la ‘década ganada’ (al menos para los bolsillos de las y los contratistas del caso)” (Andrade, 2017)¹⁵³. Por otro lado el ex mandatario, insiste en que esto deber ser visto casi como un gesto de honradez “Yo me podía llevar estos obsequios a mi casa, y hubiera resuelto la parte económica de mi vida no solo hasta

¹⁵² Obtenido de <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cartas-al-director/1/las-sabatinas-de-correa> (Consultado 20/09/2017).

¹⁵³ Obtenido de <http://www.elcomercio.com/opinion/opinion-columnistas-xavierandrade-feria-carondelet.html>. (Consultado 05/09/2017).

el final de mi vida sino para futuras generaciones (...) pero eso hubiera sido un robo, no hubiera sido ético" (Correa, 2017)¹⁵⁴. Sin embargo como señala Andrade se invirtieron para su producción y montaje USD 446 800 más IVA, bajo la figura de "obra artística". Este dinero que fue justificado por el fondo, generosamente donado por el ex mandatario, valorado en dos millones y medio de dólares. Andrade agrega que esto lo convirtiéndolo "quizás, en la feria artesanal más cara del mundo por metro cuadrado" (Óp. Cit.).

Un tour de la feria —recomendado en momentos en los que dicha entidad se ha tornado en un monumento a la banalidad de la gestión cultural de la "revolución ciudadana"—avanza una lectura plana de la historia cuya cumbre evolutiva se encuentra, claro, en la asunción de Correa al poder (Ibíd.).

Para Martín Pallares la construcción de este museo es aún más contradictoria, cuando se tiene al Museo Nacional sin abrir sus puertas:

¹⁵⁴ <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/el-museo-de-carondelet-abrio-sus-puertas-al-publico> (Consultado 05/09/2017).

El proyecto para construir un museo de la Presidencia de la República con una inversión de más de 440 mil dólares aparece, precisamente, cuando la colección histórica más importantes está en cajones depositados en una bodega cercana al aeropuerto de Tababela y, en otra, al norte de Quito sin que nadie más que los funcionarios del Ministerio de Cultura sepan sobre cómo se han manejado y cómo se conserva. Se trata de la colección del Museo Nacional que constituye el núcleo más importante y, de lejos, más valioso de los objetos que testimonian el desarrollo de la historia temprana del país (Pallares, 2017)¹⁵⁵.

No obstante, la construcción del Museo de Carondelet, resulta problemática, no solo por no tener al Museo Nacional abierto, sino porque está sustentada desde una lógica logocéntrica, que reproduce un modelo cultural hegemónico de concentración de poder. Ya se ha discutido en el capítulo anterior (CAPÍTULO 3), que la misma idea de un Museo Nacional, es paradójica para el modelo de gestión descentralizado que el proyecto de Revolución Ciudadana buscó

¹⁵⁵ <http://4pelagatos.com/2017/03/18/correa-destina-medio-millon-de-dolares-para-hacerse-un-museo/> (Consultado 05/09/2017).

promover. Peor aun cuando a esta institución, aún en ciernes, se la propone como ente rector del SIEM. Y cuando, el Catastro de Museos (2011), generado por el mismo gobierno, advierte sobre la falta de presupuesto, seguridad y personal de las instituciones museales existentes.

Como vimos en este capítulo los museos escogidos para este estudio si bien presentan algunas limitaciones y contradicciones conceptuales, estas también son producto de la falta de debate, reflexión histórica en este campo; y sobre todo, por la falta de apoyo e infraestructura sobre la cual proyectarse. Incluso el MACCO, museo estatal, se generó por los esfuerzos particulares más que por el soporte del Ministerio. Como señala Milagros Aguirre “se hizo porque nos empeñamos en ello unos pocos y porque tuvimos una constancia de romper piedras para insistir en que debía hacerse” (Aguirre, 2017). Para ella las entidades rectoras y los sistemas propuestos, tienen mucho que hacer en este campo, como por ejemplo pensar en fondos de recuperación de piezas, para capacitación, exposiciones temporales o incentivos tributarios para ir hacia una ley de mecenazgo (Ibíd.). “Creyera en los sistemas si significaran ayudas concretas (...) lo demás es retórica y burocracia y si nos fiábamos de esas dos cosas, el MACCO no se hubiese hecho nunca” (Ibíd.).

Para Bedoya, el problema es el enfrentamiento entre teoría y praxis, “una cosa es el discurso que puedes decir el PNBV y otra la que se vive”. Para la investigadora, los museos están en crisis. “Hubo buenos ideales pero en la práctica se ha destruido, se ha destruido la gran parte de la infraestructura cultural que había. Por más que tengas unos lindos discursos sino pasa nada, no ha servido de nada” (Bedoya, 2017). Por otro lado, para Andrade, más que una pérdida, esta década ha sido la confirmación de la fragilidad en este campo:

La década del régimen correísta no ha sido “ganada” ni tampoco “perdida” en el campo de la gestión museal, sino todo lo contrario. Diez años sirvieron para la confirmación de tradiciones conservadoras arraigadas en las instituciones oficiales desde el siglo pasado, y, al mismo tiempo, para ampliar el papel de lo cultural como parte de las coreografías del poder estatal. Evidencias de las continuidades descritas --si bien a manera de ruinas en el caso de buena parte de los museos-- se encuentra en el estado actual de los más emblemáticos, los que fueron asumidos por el Ministerio de

Cultura después de su deslindamiento de las labores administrativas del Banco Central (Andrade, 2017)¹⁵⁶.

Como se ha tratado de evidenciar en la genealogía histórica de la práctica museal ecuatoriana (CAPÍTULO 3), estos diez años si bien son la continuidad de prácticas conservadoras que han relegado la investigación museal, arqueológica y artística. También han contribuido, sino a su pérdida, ya que lo que más hay son eventos, museos, nuevas universidades..., sí a su daño. El discurso grandilocuente, el numeroso capital invertido, los constantes cambios de ministros y demás funcionarios, los intentos de centralizar y controlarlo todo, de someter todo al engranaje gubernamental, que van desde el auge de los aparatos biométricos en las diferentes instituciones hasta la adscripción “voluntaria” al Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC). Los insistentes y asfixiantes procesos de burocratización de la educación e investigación en todas sus ramas; y rol que ha tenido el arte, lo cultural, en el sustento de la escritura promocional del Estado en sus múltiples ostentaciones coreográficas. Los enormes esfuerzos, a todo nivel, en silenciar la

¹⁵⁶ Obtenido de <http://www.elcomercio.com/opinion/opinion-columnistas-xavierandrade-museos-cultura.html> (Consultado 05/09/2017).

crítica; el dinero y las energías invertidas en las múltiples mesas de diálogo que nos han hecho creer que todo hemos sido parte de algo, cuando todas las decisiones ya estaban tomadas, han afectado. Han incentivado el clientelismo y las contradicciones. Han afectado a la confianza, han promovido la competencia a la complementariedad, porque no ha habido un espacio para la toma de decisiones comunes, que no delegan desde arriba sino que hacen cumplir desde las necesidades concretas.

CAPÍTULO 5

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Esta investigación planteó una aproximación al desarrollo de la práctica museal arqueológica de esta última década, marcada por un cambio de discurso político y teórico. Para esto se escogió 3 museos arqueológicos abiertos y/o reinaugurados en este periodo. Se inició este análisis con el **CAPITULO 2: Perspectivas teóricas sobre la práctica museal**, donde a modo de marco teórico, se examinó las narrativas dominantes de la práctica museal a nivel global, atendiendo a las resonancias y disonancias de estas propuestas en el ámbito latinoamericano. Aquí se pudo reconocer al museo como parte de un grupo de dispositivo, que a través de diversos soportes, históricamente, han buscado establecer una relación con la memoria cultural para forjar un ideal identitario. Sin embargo, la relación que el museo estableció, en sus inicios, con el recuerdo y el pasado, estuvo determinada por el paradigma evolucionista, que entendía el pasado como un absoluto puro, pero sobre todo superado. Para perpetuar esta visión de la historia, hizo uso de ciertas manifestaciones culturales, omitiendo otras, privilegiando al objeto estético, exótico y/o de buen gusto, más allá de su función social. Reduciendo las diferentes producciones culturales a objetos de la mirada. Esta correlación contradictoria con el pasado y los "objetos de memoria" es heredera de las prácticas coleccionistas renacentistas y de la posesión y exhibición de botines de conquista de la antigüedad. No obstante, estas prácticas no estuvieron destinadas a sustentar, científicamente, un proyecto identitario común. En este capítulo se pudo analizar también, como el museo

moderno, surgió orquestado por la proclama “libertad, igualdad y fraternidad”, que cobijó a la revolución francesa, y sobre la cual se concibieron los diversos proyectos nacionales, entre los cuales estuvo sustentado también el estado nación ecuatoriano. Esta apelaba a la articulación entre la dimensión íntima de lo privado y la esfera de lo colectivo; relación compleja, que hasta hoy es objeto de conflicto en el pensamiento político, y que dependiendo la tendencia, busca privilegiar una por encima de la otra.

Todas estas revisiones históricas fueron importantes porque permitieron sintonizarse con los debates y conflictos sobre los cuales se disputa la práctica museal histórica y contemporánea. Dando insumos para entender las características de la práctica museal en américa latina y la práctica concreta ecuatoriana a través de los estudios de casos escogidos.

En este mismo sentido, ahora de forma más específica, se generó el **CAPITULO 3: Genealogía de la práctica museal arqueológica del Ecuador**. Este capítulo es el más extenso ya que recoge una historia general de la práctica museal ecuatoriana y en particular de los museos arqueológicos, para entender cómo ha sido la historia de estas instituciones y su influencia social. Este paneo ha sido dividido en cuatro secciones, establecidas a partir de la variable identidad. Aquí, en el *primer periodo*, localizado entre 1830 y 1930, se pudo observar como el museo emergió,

oficialmente, en el país a inicios del siglo XIX, encaminado al “cultivo de las bellas artes” y acompañado por el intento de alentar la educación pública formal según los criterios del modelo europeo. Esto fue seguido por el deseo de participación en los agasajos conmemorativos al IV Centenario del Descubrimiento de América.

En el joven proyecto nacional, “los artefactos arqueológicos”, adquirieron un lugar relevante, no por el lugar que estos tuvieron en la memoria colectiva de la sociedades que la crearon; sino porque permitieron construir una nueva narrativa histórica, donde el pasado, al igual que el presente originario, fueron mirados desde una lógica clasificatoria sustentada en la dialéctica de la civilización y barbarie. Los artefactos eran exclusivamente valorados por sus cualidades estéticas y por ser evidencias materiales de grupos incivilizados, barbaros, incapaces de otorgarse a sí mismos una sociedad políticamente organizada según principios de conducta moral. Frente a esto, el Estado, asumió un rol civilizador, que iba saneando, blanqueando toda diferencia bajo los designios de un proyecto nacional moderno.

El museo, más que recordar, buscó localizar, trazar un punto de quiebre con el pasado según las exigencias de la identidad moderna. La vitrina, se convirtió en un congelador de un tiempo Otro, superado, con el cual había que marcar distancia. Esto estuvo asistido por el establecimiento de

disciplinas - biología, arqueología, antropología, historia geología- que organizaron los objetos y a los grupos humanos en secuencias evolutivas para justificar el proyecto civilizatorio. Esto lo pudimos corroborar con las aproximaciones a este legado por parte de los “padres” de la arqueología ecuatoriana como Federico Gózales Suárez y Jacinto Jijón y Caamaño, las fotografías de José Domingo Laso y los proyectos expositivos, entre los cuales se puede destacar la instalación de Ecuador en la Exposición Histórico-Americana de Madrid (1892).

En el *segundo periodo* de este capítulo, ubicado entre 1940 y 1960, se explicó como esa relación conflictiva que el museo había establecido con el pasado, se camufló luego en un discurso humanista, que pretendió modificar esa trayectoria a través de ciertos “ajustes” con la historia. Primero, acudió al pasado como insignia de afirmación identitaria, sobre el cual se proclamó un proyecto de nación mestiza. Como vimos, la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944), fue una institución clave en la promoción de ese nuevo ideario patrio, que defendía la igualdad de derechos de los diferentes grupos que conformaban la “pequeña gran nación”. Además, asignó a la esfera de la experiencia estética, una dimensión autónoma especial, ya que ahí se ponía en evidencia una supuesta hermandad entre todos los humanos. El reconocimiento del gusto, de lo bello, fue entendido como manifestación de una semejanza estructural entre los sujetos, pensados desde el universal

hombre (Brea, 2008). Esto, se enfatizó luego, en el *tercer periodo* (1969-2007), con la creación de los museos y galerías del Banco Central del Ecuador (1969) y la creación de Instituto Nacional de Patrimonio (1978), que promovieron la idea de “rescatar” y “preservar” el patrimonio del país. Los objetos más allá de ser arqueológicos o no, ya que en su mayoría no eran productos de estudios arqueológicos sino de la huaquería, fueron usados para exaltar la riqueza del país, entendida en términos de acumulación. La asimilación de estos objetos como mercancías, fue establecida tanto por las bondades de su materia prima – oro y piedras preciosas lo convertían en un objeto más noble-, sus condiciones físicas -piezas completas y de gran tamaño-; y por la fetichización de su carácter misterioso. El patrimonio fue usado para exaltar la riqueza del país sin reconocer la invisibilización que una pretendida ecuatorianidad única acarrearía.

El en *cuarto periodo* de este capítulo, comprendido entre el 2007 y 2017, se hizo una aproximación a diferentes acontecimientos que pusieron al museo contemporáneo en la mira. Ubicándolo como un espacio de encuentro propicio para emprender proyectos pedagógicos que fomenten el respeto a la diversidad cultural y motiven el involucramiento de los diferentes grupos sociales. Una zona de encuentro para repensar al país, más allá de una lógica uninacional y monocultural. Por lo cual se analizó el nuevo marco constitucional ecuatoriano, que prometió el tránsito del Estado neoliberal a

otro plurinacional e intercultural; estableciendo como política oficial, la necesidad de promover la valoración de las diversidades culturales e identitarias para “fomentar la autoestima y el orgullo de ser ecuatorianos”. Se atendió también, a los debates internacionales alrededor de la importancia de lo cultural en la configuración de Estados más democráticos, promovidos y sistematizados por diferentes organizaciones intergubernamentales dedicadas al fortalecimiento de los procesos de integración y cooperación entre países. Entre estas iniciativas se puede destacar la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), la Organización de Estados Americanos (OEA), el Convenio Andrés Bello (CAB), la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI), entre otras. Como se comprobó, estas preocupaciones son productos de un cambio de paradigma, que está acompañado también, por el ensanchamiento de espacios de creación e investigación diversa, el desarrollo acelerado de las industrias culturales, dispositivos mediales y la decisión de varios Estados de diseñar e implementar políticas de fomento y respeto a lo cultural. Todos estos factores han incidido para que el museo replantea su función en el entramado de las dinámicas sociales contemporáneas y estimule otras formas de atender a los procesos identitarios y su diversidad, especialmente respecto a los grupos étnicos, en la nueva coyuntura política latinoamericana. En un intento de resumir los requerimientos de estos múltiples debates y reformas, están los siguientes: 1) revisión crítica de los

vínculos que el museo ha establecido con el pasado 2) incorporación y valoración de producciones culturales antes relegadas de diferentes etnias y géneros, de grupos, movimientos sociales 3) nueva relación con el poder de la memoria cultural, como herramienta para estimular el respeto a la diversidad 4) apoyo a acciones de apropiación social del patrimonio, sobre todo aquellas que fomenten la cohesión social de las comunidades y su relación con el medioambiente.

La creación de este capítulo fue clave para esta investigación porque permitió hilvanar textos y estudios aislados que hayan pensado este campo; y que, hasta lo que se investigó, no habían sido antes agrupados. Esto permitió tener una mirada más general e informada sobre la transformación histórica de la práctica museal arqueológica y poder valorar, de mejor manera, los planteamientos y acciones del Estado en el ámbito cultural; y, de forma específica, aquellas implicadas en el quehacer museal.

En el **CAPITULO 4: Estudios de casos**, se hizo una aproximación a museos específicos: “Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado”, creado en el 2010, “El Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana” (MACCO), inaugurado en el 2013 y “Museo Jacinto Jijón y Caamaño”, reinaugurado en el 2014. La observación directa y entrevistas a funcionarios de las instituciones escogidas (Ver ANEXO A, B y C), permitieron conocer la

historia de la institución y el origen de los fondos, además entender su modo de organización y funcionamiento. Además, esto fue reforzado con la opinión de expertos externos (Ver ANEXO A, B y C), que también fueron entrevistados. A través de sus aportes se pudo contrastar el funcionamiento de estos museos en relación a las reformas de culturales de estos últimos años, expuestos en el último acápite del CAPITULO 3. La mayoría de los entrevistados han trabajado en el sector público y han ocupado cargos de dirección en el Ministerio de Cultura y Patrimonio, entidad rectora de los nuevos lineamientos y políticas culturales del país en este período; esto, posibilitó una mirada más entendida sobre el tema.

Se pudo constatar que los museos analizados son el resultado de gestiones particulares, no han gozado de apoyo por parte del Estado. Ninguno está articulado a la Red promovida por el Ministerio, ni cuentan con un sistema consolidado que los respalde. Si bien los tres casos analizados, tienen una aparente estabilidad, ya que cuentan con un equipo de trabajo articulado y programas de vinculación con Universidades; se ha identificado también que siguen inscritos en lógica museal tradicional. Si bien han expandido el sentido de su función pedagógica, esta sigue reproduciendo una lógica de mundo monocultural y falocéntrica, que exalta, sobre todo, el carácter estético de la producción cultural material. Además, ninguno de los tres hace

explicita su posición sobre los modos en qué los museos históricamente han reproducido un ideal identitario.

Todo este trabajo ha permitido respaldar la hipótesis con la que se dio inicio a esta investigación. Se ha confirmado que a pesar de las reformas legales e institucionales en el ámbito cultural, la práctica museal nacional ha sufrido serios reversos. Esto se ha dado por el constante cambio de funcionarios y dignatarios, la puesta en marcha de sucesivos y contradictorios proyectos, muchas veces ejecutados desde la improvisación. Además de las prácticas de centralización que han acentuado los procesos de burocratización en un sistema que prometía descentralizar la distribución de recursos en el campo cultural. Estas valoraciones han sido debidamente comentadas en **CAPITULO 3: Genealogía de la práctica museal arqueológica del Ecuador**, sobre todo en la sección correspondiente al *cuarto periodo (2007-2017): Práctica museal en una década de cambio de discurso teórico y político* y **CAPITULO 4: Estudio de casos**. Además están sustentadas en entrevistas sistematizadas y otras fuentes escritas. Ante esto, es oportuno preguntarnos, hasta qué punto la retórica actual del patrimonio arqueológico, sobre todo, en contextos como el nuestro que resaltan la “diversidad cultural”, el cambio de matriz productiva y la poscolonialidad, siguen utilizando la lógica exhibitoria para un fin o en un sentido diferente al de los museos tradicionales.

La observación directa a los casos de estudio y otros museos, permitió identificar como la mayoría de estas instituciones están lejos de forjar el pensamiento crítico y nuevas formas de ciudadanía, ya que siguen promoviendo una lectura “al pie de la letra” de los estudios científicos y humanísticos. Siguen interpretando de forma pasiva los diversos relatos y textos, sin dar cabida a la construcción, interferencia y convivencia con nuevos relatos. Para lograr esto es fundamentales consolidar las áreas educativas. Estas áreas suelen ser relegadas o inexistentes. A veces están conformadas, en su mayoría, por estudiantes que recién inician o están cursando un proceso de formación universitaria. Si bien la incorporación y el entrenamiento de nuevos educadores son ineludibles; es recomendable también que estén constituidas por especialistas de más trayectoria. Además se suele considerar que esta área solo trabaja con niños, lo que constituye un error. Es un área que debería contar con especialistas de diferentes tipos para poder atender a los diferentes públicos. Por lo tanto hay una serie de reformas que deberían contemplarse en los diferentes museos para activar estos espacios, que van desde la inversión en la formación y capacitación del personal existente, incrementos de sueldos, mejorar las condiciones de trabajo, incorporación de especialistas de diversas áreas, etc.

Además la mayoría de museos visitados siguen apegados a una idea de verdad inamovible, estática, como si la ciencia solo busca encontrar eso. No

se admite la idea de que la ciencia también busca el error. Hay relación cultural con los textos, no evidencian capacidad de confrontación. Según Barceló las disciplinas científicas son disciplinas históricas por definición, ya que nos invitan a hacer observables las condiciones en las que tiene lugar la interpretación; es decir busca validar la interpretación cuando las condiciones sociales, políticas, tecnológicas han desvirtuado su análisis (Barceló, 2009). Nos prepara de algún modo para un segundo error. Tampoco presentan un interés por explorar otras perspectivas que se escapen de los relatos canónicos de la Arqueología, Historia del Arte y la Antropología.

A través de este estudio se ha identificado una gran escisión entre el campo arqueológico y el museal. De hecho se hizo algunas aproximaciones a arqueólogos profesionales que se negaron a ser entrevistados, ya que ubicaron el espacio museal como un espacio de conocimiento distinto al arqueológico. Así también, la ausencia de arqueólogos profesionales en los guiones de algunos museos, y en la generación de insumos para el trabajo de mediación, corroboran esta división. En el caso de los museos arqueológicos, que cuentan con un profesional en este campo, por lo general está dedicado únicamente a la custodia de la reserva. Se considera oportuno pensar en lógicas de trabajo multidisciplinarias que permitan redefinir esos patrimonios, desde el conocimiento científico y otros tipos de saberes.

Hay falta de sensibilización general sobre las posibilidades creativas de la práctica arqueológica, como si la actividad científica fuera incompatible con formas de conocimiento no objetivas. No se trata solo de excavar ni pensar, sino “pensar arqueológicamente”, desde una perspectiva crítica que permita confrontar las formas en cómo nos hemos aproximado al mundo de lo social. El reto del museo arqueológico hoy, está determinado por una necesidad de reivindicar aquellos saberes y prácticas que han sido aplanadas y reducidas a objetos de museo y exhibición. Para esto se requiere fortalecer el equipo de personas que lo conforman, para que se asuman como agentes activos en la producción de una nueva mirada, atenta a los estereotipos generados desde la práctica museal; y sobre todo, sepan atender y responder a sus omisiones.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Alberto. (2011) El buen (con)vivir, una utopía por (re)construir. OBETS. *Revista de Ciencias Sociales*. 6:1;. 35-67.

Acevedo, Sarahue. (2016) Entrevista, 04 de diciembre 2016, Quito. (audio y transcripción)

Adorno, W. Theodor (1962) *PRISMAS. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ediciones Ariel S.A.

Aguirre, Milagros (2017) Entrevista via mail, 20 de junio de 2017.

Almeida, Eduardo. (2007) *Trayectoria del Museo del Banco Central del Ecuador*. Arqueo-ecuatoriana. Recuperado de <https://www.arqueo-ecuatoriana.ec/es/articulos/11-generalidades/31-trayectoria-del-museo-del-banco-central-del-ecuador>

Álvarez, Lupe y Ángel Emilio Hidalgo. (2007) El Ecuador del siglo XX (en los trances del arte). En *Ecuador: tradición y modernidad*. Madrid: SEACEX.

Álvarez, Lupe. (2016) Por una Cultura de los Antecedentes. En Ministerio de Cultura. *Estrategias en uso: Museo Nacional. Encuentro sobre historia,*

memoria, practicas museológicas y educativas. Encuentro llevado a cabo en Quito, Ecuador.

Álvarez, Silvia G. (2013) El complejo cultural Real Alto: gestión cultural en adverbio de tiempo, lugar y modo en la costa ecuatoriana. En Cabrero, Ferrán, compilador. *I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural. Hacia un dialogo de saberes para el buen vivir y el ejercicio de los derechos culturales.* Quito: FLACSO-AECID-UNESCO-OEI-IPANC.

----.- (2016) ¿Es posible un patrimonio cultural para el Sumak Kawsay?: un largo camino por recorrer. En *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* 14:1, 285-299.

Andrade, Xavier. (2017) Feria Carondelet. *El Comercio*. Recuperado de <http://www.elcomercio.com/opinion/opinion-columnistas-xavierandrade-feria-carondelet.html>

----.- s.f. *Galeria Full Dollar*. La Selecta. Recuperado de <http://www.laselecta.org/archivos/full-dollar/galeriafull.html>

Barceló, Juan A. (2009). En defensa de una arqueología explícitamente científica. *Complutum*, Vol. 20 (1): 175-196.

Barthes, Roland. (2016) *Mitologías*. España. Siglo XXI.

Bedoya, María Elena (2016) *Antigüedades y Nación: Prácticas de coleccionismo, agencia intelectual y socialidades científicas. Historias cruzadas de la región andina (1980-1920)*. Universidad de Barcelona. Programa de Doctorado sociedad y Cultura.

----.- (2016) Entrevista virtual, 19 de noviembre de 2016. (audio y transcripción)

Bedoya, María Elena et al. (2017) *Espíritu de Red: Intelectuales, Museos y Colecciones en Ecuador, 1850-1930*. Exposición. Centro Cultural Metropolitano de Quito, 29 de abril - 25 de junio de 2017. Investigación realizada por historiadores y docentes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Bellido, María Luisa. (2014) *Arte y museo del siglo XXI: entre los nuevos ámbitos y las inserciones tecnológicas*. Editorial UOC, Barcelona.

Benjamin, Walter. (2003) *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.

Bennet, Tony. (1988) The Exhibitionary complex. *New Formations*, number 4 Spring I 988. Recuperado de http://banmarchive.org.uk/collections/newformations/04_73.pdf

Bolaños, Maria. (2011) Los museos, las musas, las masas. *Museo y Territorio*, número 4, p. 7-13.

Bourdieu, Pierre. (1991) *La Distinción. Criterio y base sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Casa de la Cultura. Sitio Oficial <http://casadelacultura.gob.ec/index.php>

Carrión, Benjamín. (1946) Influencias de Francia en la cultura ecuatoriana. En *Afinidades. Francia y América del Sur*. Montevideo: Servicio francés de información.

Cartagena, María Fernanda. y Christian León. (2014) *El Museo Desbordado. Debates contemporáneos en torno a la musealidad*. Quito: Abya-Yala.

Cartagena, María Fernanda. (2016) Entrevista, 04 de diciembre 2016, Quito. (audio y transcripción)

Carrera, Eduardo (2016) Entrevista, 5 de diciembre de 2016, Quito. (audio y transcripción)

Castoriadis, Cornelius. (2007) *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.

Celi, Ivette. y María Elena Bedoya y Pamela Cevallos. (sin fecha). *Propuesta del Sistema Ecuatoriano de Museos y Política Nacional de Museos*. Ministerio de Cultura y Patrimonio

Cevallos, Alejandro. y Anahi Macaroff, editoras. (2015) *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica. Experiencias y reflexiones desde las educadoras de la documenta 12*. Quito: Fundación Museos de la Ciudad.

Cevallos, Pamela. (2013) *La intransigencia de los objetos. La galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano (1964-1979)*. Quito: Centro de Arte Contemporáneo.

Clifford, James. (2001) *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

----.- (2007) Museum as contact zones. *En Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, p.188-219.

Crimp, Douglas. (1980) On the Museum's Ruins. *October* 13, p. 41-57.

Cueva, Agustín. (1988) Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960. *Revista Iberoamericana*. Recuperado de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/4477/4644>

Desvallées, André y Mairesse, François (Ed.). (2009). *Conceptos claves de museología*. ICOM, París - Francia. Recuperado de https://icomcordoba.files.wordpress.com/2017/03/museologie_espagnol_bd.pdf

De Carli, Georgina. (2004) *Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4792301.pdf>

De Varine, Hugues. (2005) Descolonizar la museología. *En Enfoques. Ética y patrimonio*. Noticias del ICOM, número 3. Recuperado de

http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2005-3/SPA/p3_2005-3.pdf

Didi-Huberman, Georges (2014) *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial.

El Comercio (2017). El antes y después de Rafael Correa. Recuperado de <http://www.elcomercio.com/actualidad/politica/y-despues-de-rafael-correa.html>

Echeverría A., José. (1996) *Personalidades y Dilemas en la Arqueología Ecuatoriana: Betty Meggers*. Quito: Abya-Yala.

Endere, María Luz. (2011) "Cacique Inakayal. La primera restitución de restos humanos ordenada por ley". (WEB). <https://corpusarchivos.revues.org/937>

Escobar, Ticio. (sin fecha) Identidades en tránsito. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/113981235/Ticio-Escobar>

----.- (2006) La Identidad en los tiempos globales. Recuperado de <http://acd.ufri.br/pacc/artelatina/ticio.html> 14/12/2000

----.- (2007) Los desafíos del museo: El caso del Museo del Barro, Paraguay. Recuperado de <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/tescobar.html>

Foucault, Michel. (1976) *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, S.A

----.- (1992) *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.

----.- (2010) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Garcia, Mariella (2017) Entrevista, 25 de mayo de 2016, Guayaquil (audio y transcripción).

Gnecco, Cristóbal. (2002) La Indigenización de las Arqueologías Nacionales. *Convergencia*, número 27, p. 133-149.

González Suárez, Federico. (1969) *Historia General de la Republica del Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Gómez Echeverri, Nicolás y Paillíe Plazas, María Natalia. (2008) *En blanco y negro, maría traba en la televisión colombiana, 1954-1958*. Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades.

Gundín, Alvaro. (2017) Entrevista vía mail, 12 de octubre 2017.

Hernán Crespo Toral. (2009) Quito: FONSAL.

Hidalgo, Ángel Emilio. (2012) Intelectuales de Guayaquil (III parte). *El Telégrafo*. Recuperado de <http://www.telegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/item/intelectuales-de-guayaquil-iii-parte.html>

----.- (2014) *Sociabilidad letrada y modernidad en Guayaquil (1895-1920)*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Henning, Michelle (2006). *Museums, Media And Cultural Theory*. England: Open University Press

Hernando, Almudena. (2002) *Arqueología de la identidad*. Madrid: Akal.

Hernández, Francisca. (1992) Evolución del concepto de museo. *Revista General de Información y Documentación*, 2:1, 85-97.

Holmes, Brian. (2006) Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones. En *Tranversal. Do you remeber instutional critique?*. European Institiue for Progressive Cutlural Policies. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>

Icaza, Estrada Carlos. (2017) Patrimonio y Museos. El Caso de los Museos Arqueológicos de la Costa Ecuatoriana. ESPOL, Programa de Maestría en Arqueología del Neotrópico

ICOM. (1946) *Resolución de la Asamblea de constitución del Consejo Internacional de los Museos en París*. Recuperado de icom.museum/la-gobernanza/asamblea-general/resoluciones/paris-1946/L/1/

ICOM. (1984) *Declaración de Quebec*. Recuperado de <https://ilamdocs.org/documento/2872/>

ICOM. (1972) *Mesa redonda de Santiago de Chile*. Recuperado de http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/07/copy_of_declaracao-da-mesa-redonda-de-santiago-do-chile-1972.pdf

ICOM. (1974) *Resolución de la 11ª Asamblea General en Copenhague*. Recuperado de icom.museum/la-gobernanza/asamblea-general/resoluciones/copenhague-1974/L/1/

ICOM. (2006) *Código de deontología para los museos*. Recuperado de http://icom.museum/fi leadmin/user_upload/pdf/Codes/code2006_spa.pdf

ICOM. (2007) *Resolución de la 22ª Asamblea General en Viena*. Recuperado de icom.museum/la-gobernanza/asamblea-general/resoluciones/vienna-2007/L/1/

Jaramillo, B. José María. (2016) Entrevista via mail, 09 de diciembre 2016.

Jurado Avilés, J. J. (1920) *El Ecuador en el centenario de la independencia de Guayaquil*. New York: De Laisne & Carranza.

Kennedy Troya, Alexandra y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (eds.), (2013) *Alma mía, Simbolismo y modernidad Ecuador 1900 -1930*. Quito

La Nación (2005) Controversia por la exhibición en Salta de momias de 500 años. Eran niños sacrificados en un rito inca. Recuperado de

<http://www.lanacion.com.ar/738311-controversia-por-la-exhibicion-en-salta-de-momias-de-500-anos>

Landázuri, Carlos. y María Patricia Ordoñez. (2011) "Las instituciones culturales en Estado del País. Informe cero. Ecuador 1950-2010". Quito: Estado del país. 77-91.

Laurière, Christine. (2012) Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: El caso del Museo. Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre (1928-1940). *Revista de Indias*. LXXII:254:, p.35-66.

Ley de Cultura (2016) Ministerio de Cultura y Patrimonio, Ecuador.

Marcos, Jorge (2017) Entrevista, 24 de mayo 2017, Guayaquil (audio y transcripción).

Marchán Romero, Carlos, compilador. (2013) *Crisis y Cambios de la Economía ecuatoriana en los años 20. Ensayos conmemorativos por los 60 años de Fundación del Banco Central del Ecuador*. Quito: Banco Central del Ecuador.

Micromuseo. Sitio oficial www.micromuseo.org.pe

Mignolo, Walter. (2003) *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimiento subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.

Mignolo, Walter. (2000) Un paradigma otro: colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico.

Miller, Daniel. (Ed.) . (2005) *Materiality*. Durham: Duke University Press.

Moragón, Lucía. (2007) Estructuralismo y Posestructuralismo en Arqueología. *Arqueoweb*. Revista sobre arqueología en internet. Recuperado de <http://webs.ucm.es/info/arqueoweb/pdf/9-1/moragon.pdf>

Morales, Luis Gerardo. (2011) La mirada de Moctezuma y la museología poscolonial en México. *Museo y Territorio*, número 4, p. 58-66.

Morel, Anne-Claudine. (2011). Políticas culturales de la Casa de la Cultura. *La Hora*. Recuperado de http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101096797/-1/Las_'pol%C3%ADticas_culturales'_en_la_Casa_de_la_Cultura_Ecuatoriana_entre_1944_y_1957%3A_desavenencia_o_armon%C3%ADa_entre_Benjam%C3%ADn_Carri%C3%B3n_y_P%C3%ADdo_Jaramillo_Alvarado.html#.V8dnxjnhDnV

Museo del Barro. Sitio Oficial www.museodelbarro.org

Navarro, J. Gabriel. (1912) "El Estado y el Arte". Revista Letras XVII: 148-151.

Noboa, Elena (2008). Los museos nacionales: lugares de memoria y del discurso de las nacientes repúblicas. En Guadalupe Soasti Toscano, comp., Política, participación y ciudadanía en el proceso de independencia en la América Andina, (pp. 151-164). Quito, Fundación Konrad Adenauer

Núñez, S. Jorge. (sin fecha) La actual historiografía ecuatoriana y ecuatorianista. *FLACSO*. Recuperado de <http://www.flacso.org.ec/docs/anthisnunezintr.pdf>

Ortiz Crespo, Alfonso. y Mónica Aparicio Rueda. (1981) *Diagnóstico de los Museos del Ecuador*. Quito: Asociación Ecuatoriana de Museos ASEM/PNUD-UNESCO.1981.

Palladares Martín (2017) Correa destina medio millón de dólares para hacerse un museo. *4 pelagatos*. Recuperado de <http://4pelagatos.com/2017/03/18/correa-destina-medio-millon-de-dolares-para-hacerse-un-museo/>

Paredes, Wellington. (2003) Región, Regionalidad y Estado Nacional: encuentros y desencuentro de un problema de larga duración (Lectura desde el asedio de la globalización). *Procesos Revista Ecuatoriana de Historia* 19:, p. 171-202.

Pérez, Trinidad. (2013) Documentos para el estudio de las Bellas Artes. *Procesos Revista Ecuatoriana de Historia* 38, p. 123-133.

----.- (2013) La escuela Nacional de Bellas Artes y el arte moderno de Quito a inicios del siglo XX. En Kennedy Troya, Alexandra y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (eds.), *Alma mía, Simbolismo y modernidad Ecuador 1900 -1930*. p.114-122.

----.- (2017) Modos de aprender y tecnologías de la creatividad. El establecimiento de la formación artística académica en Quito:1849-1930. En Herrera, Patricio (Dir.) *Academias y Arte en Quito*, p.17-50.

Políticas y sistema de museos del Ecuador (2010) Quito: Ministerio de Cultura.

Políticas para una Revolución Cultural. (2011) Quito: Ministerio de Cultura.

Pratt, Mary Louise, (1991) Arts of the Contact Zone. Modern Language Association, pp. 33-40. Recuperado de <https://serendip.brynmawr.edu/oneworld/system/files/PrattContactZone.pdf>

Radcliffe, Sarah. y Sallie Westwood. (1999) *Rehaciendo la Nación. Ecuador haciendo la nación. Lugar, identidad y política en América Latina*. Quito: Abya-Yala.

Rivière, George Henri. (1993) *La museología. Curso de Museología/ Textos y testimonios*. Madrid: AKAL.

Rivera, Silvia. (2008) *Pueblos Originarios y Estado*. La Paz: Azul.

Richard Nelly. (2014) *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*. Santiago: Universidad Diego Portales.

Rocha, Susan (2017) Entrevista, 2 de junio de 2017, Quito (audio y transcripción).

----. (2017) Memorias sobre el Museo Nacional contadas en clave kafkiana. *Paralaje.xyz*. Recuperado de <http://www.paralaje.xyz/memorias-sobre-el-museo-nacional-contadas-en-clave-kafkiana/>

Rodrigo, M. Javier. (2012) "Los museos como espacios de mediación: políticas culturales, estructuras y condiciones para la colaboración sostenible en contextos". (WEB). <http://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/download/materialpool/MFV0107.pdf>

Rosaldo, Renato. (2000) *Cultura y Verdad. La reconstrucción del análisis social*. Quito: Abya-Yala.

Valdéz, Ana Rosa (2017) Entrevista, 2 de junio de 2017, Quito (audio y transcripción).

Valdez, Francisco. (2010) La investigación arqueológica reflexiones para un debate. *Revista del Patrimonio Cultural del Ecuador* 2:, 6-23.

Van Cott, Donna Lee. (2000) *The friendly liquidation of the past: The politics of diversity in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Vergo, Peter (Ed.). (1989) *The New Museology*. London, Reaktion books.

Salgado, Mireya. (2004) Museos y patrimonio: fracturando la estabilidad y la clausura, *ICONOS* 20:, 73-81.

Salvador L., Jorge. (2009) *Breve Historia Contemporánea del Ecuador*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sánchez, Amelia (2017) Entrevista via mail, 24 de agosto de 2017.

Shelton, Anthony (2011). De la antropología a la museología crítica y viceversa. En *Museo y Territorio*, número 4, p. 28-39.

Sontag, Susan. (1967) *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral.

Stránsky Z. Z. (1980) S/t. En *Museology science or just practical museum work? Museological Working Papers (MuWoP) A debate journal on fundamental museological Problems*. No. 1. ICOM Stockholm, Sweden. p.42-44. Recuperado de [http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/MuWoP%20\(1980\)%20Eng.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/MuWoP%20(1980)%20Eng.pdf)

Walsh, Catherine. (2009) *Interculturalidad crítica y educación intercultural*. Recuperado de <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/interculturalidad%20critica%20y%20educacion%20intercultural.pdf>

----.- (2009) Interculturalidad, Estado y Sociedad: Luchas (de) coloniales de nuestra época. Quito: Ediciones Abya-Yala

----.- (2014) Pedagogías decoloniales caminando y preguntando. Notas a Paulo Freire desde Abya Yala. p.17-31
