



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Artes y Ciencias Sociales

Máster Universitario en Producción de Proyectos Artísticos

**Cultura inclusiva en museos de Latinoamérica:
propuesta curatorial a partir de las
exposiciones desarrolladas en Chile, Brasil,
Paraguay y Uruguay entre 2023 y 2024**

Trabajo fin de estudio presentado por:	Andrea Daniela Larrea Solórzano Santiago Esteban Mesa Romero
Tipo de trabajo:	Delta
Modalidad:	Investigación
Director/a:	Antonio Sánchez Román
Fecha:	15/09/ 2025

Resumen

El presente trabajo se inscribe en el marco del creciente imperativo por la inclusión y la diversidad en las instituciones culturales de Latinoamérica, un continente marcado por profundas desigualdades históricas, pero también por una vasta riqueza multicultural. El estudio aborda la brecha existente entre el discurso institucional a favor de una cultura inclusiva y las prácticas curatoriales y de mediación efectivas en los museos de la región. El objetivo general es diseñar una propuesta curatorial a partir del análisis de exposiciones de arte desarrolladas en clave de cultura inclusiva en museos de Paraguay, Uruguay, Chile y Brasil, entre los años 2023 y 2024. La metodología empleada se fundamenta en un enfoque descriptivo, de carácter mixto (cualitativo-cuantitativo) y con un diseño no experimental de corte transeccional. Se articula a través del paradigma de la Investigación-Creación (I-C), que concibe el proceso investigativo y la producción artística como una unidad dialéctica. El análisis de los casos de estudio se realiza a través de la "Matriz de Análisis de Prácticas Curatoriales Inclusivas", un instrumento original inspirado en los marcos de evaluación del Observatorio Iberoamericano de Museos, del Proyecto DELTA, pero expandido para abarcar la representación de identidades y la decolonización de narrativas. El estudio comparativo examinó 37 exposiciones desarrolladas entre 2023 y 2024 en museos públicos de Chile, Brasil, Paraguay y Uruguay con el fin de medir el grado de inclusión social y representación identitaria. Se codificaron 32 indicadores agrupados en cuatro criterios: representación de la identidad cultural, impacto intercultural, identidad latinoamericana y elementos identitarios. Las conclusiones subrayan cuatro retos, materializar la diversidad más allá del relato, profundizar la perspectiva interseccional, expandir la accesibilidad tecnológica y afianzar la sostenibilidad comunitaria.

Palabras clave:

Museología crítica, identidad cultural, arte latinoamericano, prácticas curatoriales, museos inclusivos.

Abstract

This paper is part of the growing imperative for inclusion and diversity in cultural institutions in Latin America, a continent marked by deep historical inequalities but also by vast multicultural richness. The study addresses the gap between institutional discourse in favor of an inclusive culture and effective curatorial and mediation practices in the region's museums. The overall objective is to design a curatorial proposal based on the analysis of art exhibitions developed with an inclusive culture focus in museums in Paraguay, Uruguay, Chile, and Brazil between 2023 and 2024. The methodology employed is based on a descriptive, mixed (qualitative-quantitative) approach with a non-experimental, cross-sectional design. It is articulated through the Research-Creation (R-C) paradigm, which conceives the investigative process and artistic production as a dialectical unity. The case study analysis is carried out using the "Inclusive Curatorial Practices Analysis Matrix," an original instrument inspired by the evaluation frameworks of the Ibero-American Museum Observatory, of the DELTA Project, but expanded to encompass the representation of identities and the decolonization of narratives. The comparative study examined 37 exhibitions developed between 2023 and 2024 in public museums in Chile, Brazil, Paraguay, and Uruguay to measure the degree of social inclusion and identity representation. Thirty-two indicators were coded, grouped into four criteria: representation of cultural identity, intercultural impact, Latin American identity, and identity elements. The conclusions highlight four challenges: materializing diversity beyond narratives, deepening the intersectional perspective, expanding technological accessibility, and strengthening community sustainability.

Keywords:

Critical museology, cultural identity, Latin American art, curatorial practices, inclusive museums.

Índice de contenidos

1. Introducción	8
1.1. Justificación del tema elegido.....	10
1.2. Problema de investigación.....	13
2. Objetivos	16
2.1. Objetivo general.....	16
2.2. Objetivos específicos	16
3. Contextualización	16
4. Marco teórico.....	18
4.1. La investigación artística como conocimiento situado y disruptivo.....	19
4.1.1. La dialéctica de la Investigación-Creación.....	20
4.1.2. El rol del artista como investigador - creador	21
4.1.3. Paradigmas emergentes, entre la interdisciplinariedad y la performatividad ..	21
4.2. Modelos de producción artística y gestión para la inclusión social	22
4.2.1. Hacia una museología crítica y curaduría decolonial	23
4.2.2. La razón estética, hacia una curaduría de la sensibilidad	24
4.2.3. Estrategias de mediación artística para la cultura inclusiva	24
4.2.4. El museo como espacio de diálogo intercultural y políticas de representación	25
4.3. Emprendimiento Cultural y Sostenibilidad en el Arte Contemporáneo.....	26
4.3.1. Nuevos modelos de gestión cultural en Latinoamérica	27
4.3.2. El rol del emprendedor o gestor cultural	28
5. Metodología	29
5.1. Enfoque, diseño y alcance	29
5.2. Desarrollo y aplicación	31
5.2.1. Fase 1: Mapeo e identificación de la población, etapa cualitativa	31

5.2.2.	Fase 2: Análisis de casos de estudio, enfoque mixto	31
5.2.3.	Fase 3: Diseño de la propuesta curatorial	32
5.3.	Población y muestra de estudio	33
5.4.	Técnicas e instrumentos	36
5.5.	Estrategia de análisis de datos.....	38
5.5.1.	Resultados de la interpretación de datos cuantitativos.....	40
5.5.2.	Resultados de la interpretación de datos cualitativos	51
6.	Desarrollo de la propuesta	57
6.1.	Desarrollo teórico	57
6.1.1.	Representación de la identidad cultural en los museos.....	59
6.1.2.	Identidad Cultural Latinoamericana como un mosaico en construcción.....	61
6.1.3.	Patrimonio cultural material e inmaterial como testimonio de identidad	63
6.1.4.	La inclusión como eje transversal en la práctica museística.....	64
6.2.	Desarrollo práctico: Propuesta curatorial.....	67
6.2.1.	Eje 1 Cuerpos en Resistencia: Género, Diversidad Sexual y Memorias	68
6.2.2.	Eje 2 Territorios Decoloniales: Derechos Indígenas y Cosmogonías del Sur.....	78
6.2.3.	Eje 3 Descolonizar la Mirada: La Agencia de la Materia y los Saberes del Sur...85	
6.2.4.	Propuesta Expositiva y de Montaje	89
6.2.5.	Presupuesto y Gestión Administrativa	93
7.	Conclusiones.....	97
8.	Bibliografía	100

Índice de figuras

Figura 1. Relación de las exposiciones con la identidad cultural	42
Figura 2. Preservación de la identidad cultural	43
Figura 3. Evolución histórica del Impacto de los museos.....	45
Figura 4. Diversidad multicultural en América Latina	46
Figura 5. Construcción de la identidad nacional por país	47
Figura 6. Patrimonio inmaterial.....	49
Figura 7. Patrimonio material.....	50
Figura 8. Relación entre identidad cultural e identidad nacional	51

Índice de tablas

Tabla 1. Exposiciones en América Latina en clave de inclusión	33
Tabla 2. Operacionalización de las Variables	37
Tabla 3. Relación de las exposiciones con la identidad cultural.....	41
Tabla 4. Preservación de la identidad cultural	43
Tabla 5. Evolución histórica del Impacto de los museos.....	44
Tabla 6. Diversidad multicultural en América Latina	46
Tabla 7. Construcción de la identidad nacional por país.....	47
Tabla 8. Patrimonio inmaterial	48
Tabla 9. Patrimonio material	49
Tabla 10. Relación entre identidad cultural e identidad nacional	51
Tabla 11. Matriz de Accesibilidad Universal para Sur-Vivir.....	90
Tabla 12. Presupuesto Desglosado de la Exposición Itinerante Sur-Vivir	93

1. INTRODUCCIÓN

En el umbral del siglo XXI, la concepción del museo ha experimentado una transformación paradigmática. La institución, antes concebida como un templo sagrado para la contemplación de objetos canónicos, ha sido progresivamente interpelada para devenir en un foro o ágora, un espacio público, dinámico y poroso, destinado al encuentro, al debate y a la construcción de ciudadanía (Núñez Macías, 2025). Este desplazamiento conceptual adquiere una resonancia particular en el contexto latinoamericano, una región cuya historia reciente está marcada por la superación de regímenes autoritarios y por la visibilización de una profunda diversidad cultural que desafía las narrativas nacionales homogéneas (Lema Silva & Cure Valdivieso, 2023). En este escenario, el museo ya no puede ser un mero custodio de patrimonios estáticos; se le exige ser un agente activo en la negociación de las memorias, la reparación de injusticias simbólicas y la promoción de un diálogo democrático e intercultural (Posada Villada, 2021).

Es en este marco que emerge con fuerza el concepto de cultura inclusiva, un imperativo ético y político que interpela directamente a las prácticas curatoriales y museológicas. La inclusión, en su acepción más profunda, trasciende la noción de accesibilidad física, para abarcar dimensiones más complejas. Implica una revisión crítica de los relatos que las colecciones construyen, un cuestionamiento activo de los cánones heredados y un compromiso con la representación equitativa de identidades, saberes y estéticas históricamente marginadas (Aguilar, 2025). Se trata de un proyecto de decolonización de la mirada y de la práctica institucional, que busca dar cabida a las voces de los pueblos originarios, las comunidades afrodescendientes, las disidencias sexo-genéricas, las personas con discapacidad y otros colectivos subalternizados. Instituciones como el Museo Nacional de Colombia, al incorporar en sus narrativas a actores sociales tradicionalmente excluidos, ya han comenzado a transitar por la senda de esta museología crítica, demostrando el potencial transformador de tales gestos (Posada Villada, 2021).

No obstante, a pesar de que el discurso de la inclusión ha sido ampliamente adoptado por las políticas culturales y las declaraciones de misión de numerosos museos en Latinoamérica, se postula en esta investigación la existencia de una brecha significativa entre la retórica y su implementación efectiva en el ámbito curatorial. La idea de investigación central de este

trabajo es que, si bien existen casos ejemplares que lideran la innovación en prácticas inclusivas, una gran parte del ecosistema museístico de la región aún opera bajo lógicas tradicionales, reproduciendo exclusiones de manera consciente o inconsciente. Mientras instituciones como el Museu de Arte de São Paulo (MASP) en Brasil dedican parte de su programación a explorar las *Histórias da diversidade LGBTQIA+* (MASP, 2024) o la Pinacoteca del mismo estado desarrolla proyectos pioneros en accesibilidad multisensorial (2023), y el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile revisa su propia colección para abordar la conflictiva representación del pueblo mapuche (MNBA, 2023), persisten en otros espacios prácticas que perpetúan un canon centralista y hegemónico. Este estudio se posiciona, por tanto, como un análisis sistemático y comparativo de esta disparidad.

Para llevar a cabo este diagnóstico, se ha seleccionado un caso de estudio compuesto por cuatro países: Chile, Brasil, Paraguay y Uruguay. Esta elección no es arbitraria, responde a la intención de configurar un microcosmos que refleje la diversidad de contextos institucionales, trayectorias históricas y realidades sociopolíticas de la región, además, complementa el primer análisis realizado por el Observatorio Iberoamericano de Museos, en el marco del Proyecto DELTA encabezado por el grupo de investigación MediaART de UNIR.

Desde la vibrante escena artística de Brasil, pasando por la intensa reflexión chilena sobre la memoria y los pueblos originarios, hasta los contextos paraguayo y uruguayo con sus propias particularidades en la gestión del patrimonio y la producción contemporánea, esta muestra ofrece un campo fértil para el análisis comparado. El marco temporal, acotado a los años 2023 y 2024, permite realizar un corte sincrónico para capturar el estado del arte de las prácticas inclusivas en un momento de particular intensidad reflexiva, marcado por la salida de la pandemia, la conmemoración de hitos históricos y la agudización de debates sociales sobre identidad y derechos.

Con el fin de abordar esta problemática de manera rigurosa, la investigación se estructura en torno a un objetivo general claro, el cual se propone diseñar una propuesta curatorial a partir de las exposiciones de arte desarrolladas en clave de cultura inclusiva en los museos de los países mencionados durante el período estudiado. Este objetivo principal se desglosa en tres objetivos específicos. Primero, se procede a identificar y mapear las exposiciones relevantes, construyendo un corpus de análisis. Segundo, se analizan en profundidad los casos seleccionados a través de una matriz metodológica diseñada para evaluar su grado y tipo de

inclusión. Y como culminación del proceso, se formula una propuesta curatorial que, lejos de ser un mero ejercicio especulativo, se nutre de los hallazgos para proponer un modelo de exposición itinerante que sea a la vez crítico, representativo y viable.

La estructura de este trabajo refleja dicho itinerario, dado que la justificación del tema argumenta la relevancia social, académica y cultural del proyecto. La sección de problema científico formula las preguntas que guían la indagación. El marco teórico establece las coordenadas conceptuales que sustentan el análisis, articulando la investigación artística, la producción curatorial inclusiva y el emprendimiento cultural. La metodología detalla el diseño de investigación, los instrumentos de recolección y las técnicas de análisis de datos. Posteriormente, se presenta el análisis de los resultados, que sirve de fundamento para la sección final, la propuesta curatorial. Este recorrido busca no solo generar conocimiento académico sobre un tema de importancia en el campo artístico, sino también ofrecer una herramienta concreta para la transformación de la práctica museística en América Latina.

1.1. Justificación del tema elegido

La elección de indagar acerca de la cultura inclusiva en los museos de Latinoamérica y de culminar con una propuesta curatorial se fundamenta en una triple convicción sobre la relevancia social, la pertinencia académica y la originalidad del proyecto. Este trabajo no solo busca analizar una realidad, sino también intervenir en ella, proveyendo herramientas conceptuales y prácticas para los agentes del campo artístico y cultural.

En la médula de esta investigación se encuentra el reconocimiento del museo como una arena política fundamental, un espacio donde las narrativas sobre la identidad, la historia y la cultura no solo se exhiben, sino que se negocian, se disputan y se legitiman. En una región tan diversa y estructuralmente desigual como América Latina, la pregunta sobre quién es representado en estos espacios y cómo se le representa no es una cuestión meramente estética, sino profundamente ética y política. La curaduría inclusiva, por tanto, deja de ser una opción o una tendencia para convertirse en una necesidad imperativa para la construcción de sociedades más justas, democráticas y cohesionadas. Fomentar la inclusión en los museos es contribuir directamente al reconocimiento de la interculturalidad, a la validación de saberes no hegemónicos y a la posibilidad de una reparación simbólica para comunidades que han sido

históricamente silenciadas o estereotipadas, estableciendo tanto la relevancia social, como cultural de este proyecto.

Además, este trabajo se conecta de manera directa con los debates más urgentes de la agenda social contemporánea en el continente. Al analizar exposiciones que abordan temáticas de género, diversidad sexual, derechos de los pueblos indígenas, memoria histórica y decolonialidad, la propuesta dialoga con los movimientos sociales que impulsan estas transformaciones. El museo, a través de una curaduría comprometida, puede amplificar estas voces, ofreciendo una plataforma para la reflexión crítica y la sensibilización de un público amplio. De este modo, la institución museística se convierte en un agente de cambio social, un catalizador de diálogos necesarios y un espacio para la imaginación de futuros más equitativos. La propuesta curatorial final de este proyecto aspira a ser un ejemplo tangible de cómo el arte contemporáneo puede articular estas complejas discusiones, generando experiencias significativas que interpelen al visitante y lo inviten a repensar su lugar en el mundo.

Desde el punto de vista académico, esta investigación se posiciona en la confluencia de varios campos de estudio, realizando aportes significativos a cada uno de ellos. En primer lugar, contribuye al desarrollo de los estudios curatoriales y la museología crítica con una perspectiva situada en y desde Latinoamérica. Si bien la teoría crítica del museo tiene sus orígenes en el Norte Global, su aplicación y reformulación en el contexto latinoamericano presenta desafíos y potencialidades únicas. Este trabajo busca llenar un vacío en la literatura académica al ofrecer un estudio de caso comparativo y reciente de cuatro países del sur del continente americano. No se limita a importar teorías, sino que las pone en diálogo con prácticas concretas, analizando cómo conceptos como la curaduría decolonial, la mediación como práctica política o el museo comunitario, se manifiestan en la región. El análisis de casos permite teorizar desde la praxis, generando un conocimiento anclado en la realidad del campo.

En el contexto de los procesos de democratización cultural y fortalecimiento de la diversidad en América Latina, resulta fundamental contar con mecanismos sistemáticos de observación y análisis que permitan evaluar el grado de inclusión en los espacios culturales. En este marco, el presente proyecto busca ampliar la ventana de análisis propuesta por el Observatorio de

cultura inclusiva en museos de Latinoamérica, incorporando cuatro nuevos países: Paraguay, Uruguay, Chile y Brasil, durante el periodo 2023-2024.

Esta ampliación se justifica por la necesidad de generar un panorama regional más robusto y representativo sobre las prácticas museísticas inclusivas, entendidas como aquellas que promueven la participación y representación de colectivos históricamente marginados, como pueblos originarios, comunidades afrodescendientes, personas con diversidad funcional e intelectual, así como identidades de género disidentes.

A partir del rastreo de exposiciones de arte desarrolladas con enfoque de inclusión, el proyecto permitirá identificar patrones, desafíos y buenas prácticas en los museos y centros de arte público de los países mencionados. Asimismo, se propone analizar estas exposiciones en función de su capacidad para representar identidades culturales diversas, fomentar el diálogo intercultural y consolidar el museo como un espacio de convergencia social.

Finalmente, mediante un enfoque comparativo, el estudio busca contrastar los resultados obtenidos en los cuatro países latinoamericanos a través de indicadores metodológicos previamente establecidos. Este análisis comparativo permitirá no solo establecer tendencias comunes y diferenciadoras, sino también ofrecer insumos clave para el diseño de políticas públicas culturales más inclusivas y contextualizadas a las realidades de América Latina.

El proyecto se inscribe en una perspectiva crítica y propositiva que reconoce el potencial de los museos como agentes activos en la transformación social, cultural y educativa, al tiempo que aporta evidencia empírica relevante para el debate regional sobre inclusión, representación y equidad en el ámbito cultural.

De este modo, el presente trabajo permitirá expandir el conocimiento en torno a la pregunta ¿Están programando los museos y centros de arte públicos de Latinoamérica acorde con la diversidad cultural e identidad?, establecida por Proyecto Delta en el grupo de investigación MediaART.

Así mismo, este proyecto se constituye como un ejercicio riguroso de Investigación-Creación (I-C), un paradigma metodológico que está ganando legitimidad en las ciencias sociales y las humanidades, y que es particularmente pertinente para el campo de las artes (Garzón Hurtado & Castellanos Camacho, 2022). La estructura del trabajo valida este enfoque al demostrar cómo una investigación sistemática y analítica puede culminar, de manera

coherente y necesaria, en una producción artística, en este caso en una propuesta curatorial. Este movimiento de la investigación a la creación y viceversa, genera un tipo de conocimiento que es a la vez teórico, como un análisis del campo, y práctico como un modelo de intervención (Causillas, 2024). De esta manera, el presente trabajo no solo habla sobre la práctica curatorial, sino que es en sí misma una práctica curatorial reflexiva.

La originalidad de esta investigación radica en varios aspectos, siendo uno importante su enfoque comparativo. Mientras que existen estudios de caso sobre museos o exposiciones específicas, son escasos los trabajos que emprenden un análisis transversal de varios contextos nacionales en Latinoamérica. Esta perspectiva comparada entre Chile, Brasil, Paraguay y Uruguay permite trascender lo anecdótico para identificar patrones regionales, tendencias transnacionales y particularidades locales, ofreciendo una visión panorámica mucho más rica y matizada del fenómeno de la inclusión.

Asimismo, se destaca su carácter propositivo. La investigación no se detiene en el diagnóstico crítico, sino que avanza hacia la propuesta. La curaduría final no es un apéndice, sino el resultado lógico de todo el proceso investigativo artístico. Este enfoque constructivo busca ofrecer una herramienta útil y tangible para profesionales del sector, un modelo que, si bien específico, puede ser adaptado a otras iniciativas.

La viabilidad del proyecto se sustenta en la metodología diseñada, que combina el análisis documental con la utilización de un instrumento de evaluación desarrollado para los fines específicos de medir el grado de inclusividad en los museos de Latinoamérica. El creciente acceso a fuentes digitales como sitios web de museos, catálogos en línea, archivos de prensa, publicaciones académicas, hace posible un relevamiento exhaustivo a distancia. La combinación de un marco temporal acotado (2023-2024), un universo geográfico definido y una metodología clara y replicable garantiza la factibilidad de la investigación dentro de los plazos propuestos para alcanzar los objetivos.

1.2. Problema de investigación

La formulación del problema constituye el eje central de esta investigación, articulando la inquietud inicial en un conjunto de preguntas precisas que guiarán todo el proceso de indagación. El problema se sitúa en la intersección entre la teoría y la práctica de la cultura

inclusiva en el contexto museístico latinoamericano, buscando no solo describir un fenómeno, sino también generar conocimiento aplicable para su transformación. Por tanto, la pregunta que vertebra este estudio es la siguiente: ¿De qué manera las prácticas curatoriales y de mediación en exposiciones de arte contemporáneo en museos de Chile, Brasil, Paraguay y Uruguay, durante el período 2023-2024, manifiestan, negocian o desafían los principios de una cultura inclusiva, y cómo pueden los hallazgos de este análisis contribuir al diseño de una propuesta curatorial que sintetice y potencie dichas prácticas para un contexto regional?

Esta pregunta encapsula la doble naturaleza del proyecto. Por un lado, exige un análisis crítico y comparativo, sobre la manera en que se manifiestan, negocian o desafían las prácticas inclusivas en los museos, que implica ir más allá de una simple catalogación de exposiciones para evaluar la profundidad y la calidad de su compromiso con la inclusión. Se busca entender las estrategias, los discursos, las omisiones y las tensiones presentes en la práctica curatorial actual. Por otro lado, la pregunta tiene una orientación propositiva y constructiva, al establecer cómo pueden los hallazgos contribuir al diseño de una nueva exposición, vinculando directamente la fase analítica con la fase creativa, en coherencia con el enfoque de investigación creación en el campo artístico.

Para responder a esta pregunta central de manera estructurada, se derivan tres preguntas secundarias, cada una alineada con uno de los objetivos específicos de la investigación:

1. ¿Cuáles son las principales exposiciones de arte contemporáneo con un enfoque explícito o implícito en la inclusión, entendida en sus múltiples dimensiones como género, étnico-racial, socioeconómica, de diversidad funcional, territorial, etc., que se han desarrollado en museos y centros de arte, de Chile, Brasil, Paraguay y Uruguay durante el período 2023-2024?

Esta pregunta orienta la primera fase de la investigación, de carácter exploratorio y descriptivo. Busca delimitar el corpus de estudio, realizando un mapeo del campo. La inclusión del término implícito es crucial, ya que reconoce que muchas prácticas inclusivas pueden no estar etiquetadas como tales, requiriendo una lectura atenta por parte del investigador para ser identificadas.

Luego, aplicando una matriz de análisis multidimensional inspirada en los marcos del Observatorio Iberoamericano de Museos, se plantea:

2. ¿Cómo se evalúan las exposiciones seleccionadas en términos de narrativa curatorial, estrategias de accesibilidad, de la representación de la identidad cultural, el impacto de los museos como espacio de convergencia y dialogo intercultural, así como, la identidad cultural en América Latina? ¿Qué patrones, convergencias y divergencias emergen del análisis comparativo entre los cuatro países?

Esta pregunta corresponde a la fase analítica y medular del estudio. Operacionaliza el concepto de cultura inclusiva a través de una herramienta metodológica específica, la matriz de análisis previamente creada por el Observatorio Iberoamericano de Museos del Proyecto DELTA. El objetivo de esta pregunta tiene dos aristas. Por un lado, realizar un diagnóstico profundo de cada caso de estudio; por otro, generar conocimiento comparativo al identificar patrones y singularidades. Esto permitirá, por ejemplo, determinar si ciertos ejes de la inclusión (como la representación étnica) están más desarrollados que otros (como la accesibilidad para personas con discapacidad) o si existen diferencias significativas en los enfoques entre los países estudiados.

A partir de la identificación de las obras, artistas y prácticas curatoriales y de mediación más significativas y efectivas, en tercer lugar, surge la pregunta:

3. ¿Qué modelo curatorial (conceptual, narrativo, museográfico y de mediación) puede diseñarse para una exposición itinerante que articule de manera coherente una cultura inclusiva, representando los diálogos y tensiones culturales contemporáneos del sur del continente americano?

Esta pregunta guía la fase final y propositiva de la investigación. Se enfoca en la síntesis y la creación. Exige traducir los resultados del análisis en una propuesta concreta y detallada. No se trata solo de imaginar una exposición, sino de diseñarla con base en la evidencia recopilada, justificando cada decisión, desde el concepto curatorial hasta el plan de mediación, en función de las mejores prácticas observadas y las necesidades detectadas. La respuesta a esta pregunta constituirá el principal aporte práctico al proyecto final.

2. OBJETIVOS

2.1. Objetivo general

Diseñar una propuesta curatorial a partir del análisis de las exposiciones de arte, desarrolladas en clave de cultura inclusiva, en museos de Paraguay, Uruguay, Chile y Brasil, entre los años 2023 y 2024.

2.2. Objetivos específicos

1. Identificar las exposiciones de arte desarrolladas en clave de inclusión, en museos y centros de arte de Paraguay, Uruguay Chile y Brasil, entre los años 2023 y 2024, a partir del rastreo de información disponible en fuentes digitales.
2. Analizar, bajo criterios cuantitativos y cualitativos, las exposiciones desarrolladas en los cuatro países en función de la representación de la identidad cultural, el impacto de los museos como espacio de convergencia y dialogo intercultural, así como, la identidad cultural en América Latina y sus elementos, utilizando como referencia la matriz metodológica de análisis de contenido propuesta por el Observatorio de cultura inclusiva en museos de Latinoamérica.
3. Establecer una propuesta curatorial para la producción de una exposición itinerante en clave de cultura inclusiva a partir de obras rastreadas luego del análisis de las muestras artísticas realizadas entre los años 2023 y 2024 en los cuatro países que conforman el universo de estudio.

3. CONTEXTUALIZACIÓN

El campo de estudio para el Observatorio de cultura inclusiva en museos de Latinoamérica se ancló en el análisis de las escenas culturales de Brasil, Chile, Uruguay y Paraguay durante el bienio 2023-2024. Este período se reveló como un escenario de singulares dinámicas y tensiones, donde las instituciones museísticas actuaron como un reflejo de las transformaciones sociales y políticas de la región. La selección de estos cuatro países no fue arbitraria; obedeció a la necesidad de contrastar ecosistemas culturales heterogéneos que, en su conjunto, ofrecieron un panorama rico y complejo sobre los avances y desafíos de las

prácticas de inclusión. La investigación partió de la premisa de que el análisis contextual de sus exposiciones y programaciones era un paso indispensable para cumplir con los objetivos de rastreo, análisis y comparación propuestos por el observatorio.

La escena brasileña, durante este período, se caracterizó por la escala de sus instituciones y la consolidación de agendas curatoriales enfocadas en la revisión histórica. Grandes museos como *el Museu de Arte de São Paulo (MASP)* y la Pinacoteca de São Paulo lideraron un movimiento hacia la visibilización de narrativas históricamente subalternizadas. Un ejemplo paradigmático fue la exposición *Dos Brasis – Arte e Pensamento Negro (2023-2024)*, que se configuró como un hito al dar cuenta de la potencia de la producción artística afrobrasileña (Artishock, 2023). Estos esfuerzos se enmarcaron en un debate nacional más amplio sobre identidad y reparación, demostrando cómo los museos de gran envergadura utilizaron su plataforma para intervenir en disputas contemporáneas sobre la memoria colectiva.

En Chile, el panorama cultural estuvo indeleblemente marcado por la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado y los ecos del estallido social de 2019. Los museos, y en especial el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, funcionaron como espacios cruciales para la reflexión crítica y el duelo colectivo. Se observó una programación en la que convergieron la memoria política y las urgencias del presente, con una notable presencia de exposiciones que abordaron las demandas de pueblos originarios y colectivos feministas. La obra de artistas como Sebastián Calfuqueo, por ejemplo, ganó notoriedad en espacios institucionales al articular una crítica a las herencias coloniales y de género desde una identidad mapuche contemporánea (Crivelli, 2023), evidenciando el rol del museo como caja de resonancia de las luchas sociales.

Por su parte, las escenas de Uruguay y Paraguay ofrecieron un contraste de escala y enfoque. En Uruguay, se percibió una dinámica dual entre instituciones consolidadas, como el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), y la proactividad de centros culturales que impulsaron agendas de inclusión. Se destacaron esfuerzos por visibilizar la producción de mujeres artistas y la herencia afrouruguaya. Se toma como ejemplos previos de esta visión, la exposición denominada *AFRICAMERICANOS* que se presentó hasta marzo de 2022 en el Centro de Fotografía de Montevideo (CDF, 2022). Paraguay presentó un caso singular, donde la influencia conceptual del Museo del Barro ha sido determinante. Esta institución ha sostenido por décadas un modelo que integra el arte indígena, el arte popular y el contemporáneo,

funcionando como un referente de práctica decolonial (Escobar, 2021). Este influyente modelo contrastó con un circuito institucional público más limitado, planteando interrogantes sobre la capilaridad de las prácticas inclusivas en el resto del país.

Este diverso panorama cultural justificó la expansión del observatorio. La diferencia de escalas, contextos políticos y trayectorias institucionales como el caso de Brasil, la urgencia social en Chile, la emergente agenda uruguaya y el influjo conceptual en Paraguay, constituyó un terreno fértil para el análisis comparativo. El estudio de sus exposiciones entre 2023 y 2024 fue, por tanto, el punto de partida esencial para contrastar, mediante indicadores metodológicos, las múltiples formas en que los museos latinoamericanos estaban negociando los imperativos de la inclusión. La práctica curatorial contemporánea, especialmente aquella con vocación crítica, ha trascendido la mera selección y disposición de objetos para convertirse en una forma de investigación en sí misma.

En el marco de la contextualización de este proyecto se considera además el escenario para la exhibición de la muestra resultante, que podría desarrollarse como una exposición itinerante, que podría iniciar su recorrido entre Ecuador y Colombia, respaldado por un sólido marco de cooperación bilateral y una rica infraestructura cultural en ambos países. Aunque no se descarta lograr una cooperación interinstitucional para que la muestra se desarrolle en alguno de los museos analizados. Sin embargo, su éxito depende de una estrategia de alianzas bien definida y una gestión operativa meticulosa.

4. MARCO TEÓRICO

Este marco teórico se estructura en tres ejes interconectados que proporcionan el andamiaje conceptual para analizar las prácticas curatoriales existentes y fundamentar la propuesta expositiva. El primer eje, la Investigación Artística, establece la base epistemológica del proyecto. En el segundo, los Modelos de Producción Artística, se exploran las metodologías prácticas para la creación inclusiva. Y el tercero, el Emprendimiento Cultural, aborda las condiciones materiales para la sostenibilidad y viabilidad de los proyectos. Juntos, estos ejes conforman un modelo integral para una práctica artística y curatorial que es, a la vez, reflexiva, socialmente comprometida y estratégicamente viable.

4.1. La investigación artística como conocimiento situado y disruptivo

Este proyecto de titulación se fundamenta en el paradigma de la Investigación Artística, símil de la investigación basada en la práctica. Este enfoque se aleja de los modelos científicos tradicionales que separan al sujeto investigador del objeto de estudio, proponiendo en cambio que el conocimiento se genera a través y dentro del propio proceso creativo. No se trata de una investigación sobre el arte, sino de una investigación en y con el arte, donde la práctica artística no es un mero ejemplo o ilustración de conceptos teóricos, sino el motor principal de la indagación.

Autores como Natalia Calderón García y Fernando Hernández-Hernández (2019) describen la investigación artística como un espacio de conocimiento disruptivo, un campo que desafía las jerarquías académicas tradicionales al legitimar formas de saber encarnadas, procesuales y a menudo no textuales. Este enfoque valora la abundancia metodológica y la capacidad del investigador-artista para verbalizar y conceptualizar su propio proceso (Hannula, Suoranta, & Vadén, 2014). La metodología, en este contexto, no es una ruta fija, sino un camino emergente que se adapta a las contingencias y descubrimientos del proceso creativo, acogiendo la complejidad y el desorden ocasional de la investigación en las artes (Hübner, 2024).

La investigación artística es, por definición, situada y consciente de su contexto (Hannula, Suoranta, & Vadén, 2014). Requiere imaginación sociológica, una habilidad para conectar las experiencias personales y las prácticas artísticas con estructuras sociales e históricas más amplias. En este sentido, la investigación curatorial se convierte en una práctica crítica que no solo organiza exposiciones, sino que interviene en los discursos culturales, reescribe historias y propone nuevas formas de ver y relacionarse con el mundo (Pacheco, 2019). La curaduría, vista desde esta perspectiva, es una forma de escritura política que construye relatos y defiende posiciones.

El resultado de la investigación artística no es necesariamente un texto escrito tradicional. Puede manifestarse en una exposición, una performance, una instalación o, como en este caso, una propuesta curatorial detallada (Rojas-Gómez, 2024). Este producto final se entiende como un objeto de conocimiento (Kerr, 2023), un ensamblaje que materializa el proceso de investigación y sus hallazgos (Rojas Amador, 2023). Por lo tanto, este trabajo de titulación no solo documenta una investigación, sino que es en sí mismo el resultado tangible de un proceso

de investigación artística, validando su pertinencia. Este marco epistemológico justifica la estructura del proyecto, donde el análisis crítico de casos existentes (que se describen en el apartado metodológico) conducen directamente a la formulación de una nueva propuesta creativa.

4.1.1. La dialéctica de la Investigación-Creación

La Investigación-Creación se presenta como un enfoque epistemológico que supera la tradicional dicotomía entre teoría y práctica, proponiendo un modelo donde el proceso creativo es, intrínsecamente, un método de investigación y generación de conocimiento (Rojas Amador, 2021). Autores como Monique Bruneau (Bruneau & Burns, 2007) y Sophia Burns (2007) la definen como un ir y venir constante entre la reflexión teórica y la experimentación práctica, donde la metodología se singulariza para cada proyecto. Esta perspectiva es fundamental para el presente proyecto, ya que justifica su estructura dual, que parte con una fase analítica que desemboca en una fase creativa, la propuesta curatorial, no como un apéndice, sino como su culminación lógica.

Stévance y Lacasse (2013) refuerzan esta idea al señalar que el objetivo de la Investigación-Creación es una doble difusión: la de una producción artística y la de un discurso de naturaleza teórica que se informan mutuamente. La curaduría, bajo este lente, se entiende como un proceso de investigación creación donde la exposición misma es el artefacto que encarna y comunica los hallazgos de la investigación (González, 2012).

Este enfoque encuentra un profundo sustento filosófico en la propuesta de la razón estética de Chantal Maillard (1998). A diferencia de la razón poética, que interpreta el mundo, la razón estética lo construye. Maillard postula que el ser humano es un ser ficcionador y que todo mundo es una construcción que pactamos colectivamente a partir de nuestra experiencia sensible (Nieto, 2015). En este marco, el acto creativo de la investigación creación no es una mera representación de una realidad preexistente, sino un acto de construcción de mundo en sí mismo. La propuesta curatorial que resulta de esta investigación no busca simplemente reflejar la inclusión, sino que aspira a construir un mundo-ficción coherente y habitable donde la inclusión sea un principio activo.

4.1.2. El rol del artista como investigador - creador

La investigación-creación posiciona al agente cultural, sea este artista, curador o diseñador, como un practicante reflexivo (Bruneau & Burns, 2007), un sujeto que produce conocimiento desde y a través de su propia práctica. Esta figura se aleja del investigador positivista que observa un objeto desde la distancia; por el contrario, se sumerge en su práctica para comprenderla, innovarla o transformarla. El curador-investigador adopta plenamente este rol, utilizando la investigación de archivo, el diálogo con artistas y el diseño espacial como un laboratorio para testear hipótesis y generar nuevos discursos. El modelo epistemológico multimodo (Nelson, 2013), ofrece un mapa conceptual para este proceso, articulando tres formas de conocimiento interdependientes: el *know-that* o el saber eso, correspondiente al marco teórico y conceptual, el *know-how*, o saber hacer, que remite al conocimiento tácito y la pericia práctica del curador y el *know-what* o el saber qué, el conocimiento emergente que se produce en la acción, en el haciendo y conociendo. Siendo este modelo tripartito fundamental para el desarrollo consciente de este trabajo.

4.1.3. Paradigmas emergentes, entre la interdisciplinariedad y la performatividad

La investigación creación es, por naturaleza, un campo fértil para la interdisciplinariedad, ya que difumina las barreras entre las disciplinas artísticas y entre el arte y otros campos del saber, como la sociología, la antropología o los estudios culturales e históricos. Esta hibridación (García Canclini, 2001) es esencial para abordar la complejidad de la cultura inclusiva. Adicionalmente, el paradigma performativo de Brad Haseman (2006) resulta crucial para el análisis curatorial. El autor argumenta que, a diferencia de la investigación cuantitativa (basada en números) o la cualitativa tradicional (basada en palabras), la investigación en artes a menudo produce y analiza datos simbólicos, imágenes, sonidos, acciones, configuraciones espaciales (Haseman, 2006). Una exposición no es solo un texto para ser leído, sino una experiencia performativa que se despliega en el tiempo y el espacio. Este paradigma valida el análisis de la museografía, el recorrido del visitante y la atmósfera de una muestra como formas legítimas de producción de conocimiento, un aspecto central para evaluar el impacto de las exposiciones estudiadas.

4.2. Modelos de producción artística y gestión para la inclusión social

Este segundo eje se enfoca en el cómo, es decir, las estrategias y modelos prácticos para llevar a cabo proyectos artísticos que sean genuinamente inclusivos y socialmente relevantes. Se aleja de la concepción del arte como un acto de creación individual y aislado para explorar modelos de producción basados en la colaboración, la participación comunitaria y la mediación cultural. Este eje se adentra en las estrategias y conceptos específicos que definen una producción artística que incluye la curaduría, la exhibición y la mediación, orientada hacia la cultura inclusiva.

La producción artística contemporánea, especialmente aquella con vocación social, se inclina cada vez más hacia prácticas colaborativas (Figueras-Ferrer, 2022). Estas prácticas se conciben como una fuerza transformadora capaz de fortalecer comunidades, mejorar el bienestar y fomentar la innovación y el crecimiento barrial (Bublitz, et al., 2019). La literatura académica ha desarrollado marcos para fomentar estas iniciativas, identificando procesos estratégicos para el arte colaborativo que integran la cocreación, la participación ciudadana y la interacción cara a cara (Bublitz, et al., 2019). En el contexto latinoamericano, esto resuena fuertemente con la tradición de la gestión cultural comunitaria, un enfoque que entiende los proyectos culturales como herramientas para el desarrollo local, la cohesión social y el diálogo intercultural. Este modelo prioriza la retroalimentación con las comunidades y busca construir conocimiento desde la experiencia práctica y el senti-pensar del contexto específico (Chavarría, Mariscal, Rucker, & Yáñez, 2021).

En este marco, se analiza el rol híbrido del curador, que, actualmente, actúa como gestor, mediador y pedagogo, su rol ha evolucionado drásticamente. Ya no es solo un seleccionador de obras, sino una figura híbrida que actúa en múltiples campos artísticos, en muchos casos, inclusive como un creador de infraestructura cultural (Ospina-Santamaría, 2015). La curaduría se entiende como un puente entre el creador, la institución y la comunidad. Este rol implica una serie de tareas que van desde el diseño y la operatividad de proyectos hasta la búsqueda de financiamiento y la creación de redes (Ospina-Santamaría, 2015).

Un aspecto fundamental de este nuevo rol es la curaduría pedagógica. Este enfoque, surgido del interés por la producción de conocimiento de manera inclusiva, concibe la exposición y sus actividades complementarias como una posibilidad de enseñanza y aprendizaje (Cann-

Cagigas, 2013). El curador-pedagogo no busca imponer una visión, sino catalizar preguntas, reflexiones y cuestionamientos, activando espacios comunitarios y fomentando la sensibilidad a través de modelos de enseñanza libres y descentralizados (Ospina-Santamaría, 2015). La curaduría se convierte en una herramienta para curar relaciones de poder y no solo exposiciones, prestando atención a los cuidados y los afectos (Cerón & Gama-Chirolla, 2021).

En otra línea de análisis, para que la inclusión no se quede en una mera declaración de intenciones, es necesario contar con metodologías concretas. Por ejemplo, el trabajo de Jade French (2020) sobre Curaduría Inclusiva ofrece una guía práctica y desmitificadora. La autora propone un proceso facilitado que empodera a grupos comunitarios y demografías diversas para que asuman el rol de curadores. Su modelo se estructura en pasos claros: 1) Facilitar la investigación y el análisis crítico de los museos existentes; 2) Encontrar la gran idea o el marco conceptual de la exposición a través de metodologías de planificación grupal; 3) Adquirir las obras de arte, ya sea seleccionando de colecciones o comisionando nuevas piezas; 4) Desarrollar la interpretación por medio de textos, catálogos, herramientas digitales, desafiando la voz autoritaria de la institución; y 5) Planificar la instalación y la exhibición, considerando desde la disposición espacial hasta el marketing y la evaluación (French, 2020). Este enfoque práctico proporciona un camino tangible para democratizar el proceso curatorial y asegurar que nuevas voces y perspectivas no solo sean representadas, sino que se conviertan en las autoras del discurso museístico.

4.2.1. Hacia una museología crítica y curaduría decolonial

La museología crítica surge como un campo que desmantela la pretendida neutralidad del museo, reconociéndolo como una institución históricamente implicada en la construcción de narrativas de poder, a menudo coloniales, patriarcales y nacionalistas. En Latinoamérica, esta perspectiva crítica adquiere una urgencia particular. Proyectos como los desarrollados por el Museo Nacional de Colombia demuestran cómo el espacio museal puede ser reapropiado para visibilizar actores marginados y pluralizar conceptos hegemónicos (Martínez Velasco, 2021) como el de la paz, a través del diálogo intercultural y la colaboración con comunidades indígenas y víctimas del conflicto armado (Lema Silva & Cure Valdivieso, 2023). Esta práctica se alinea con la curaduría decolonial, que no solo busca incluir a artistas de la periferia en el canon existente, sino que se propone desafiar y transformar el canon mismo, validando

epistemologías, estéticas y cosmogonías del Sur Global. Exposiciones como *Miradas sobre el Wallmapu en el MNBA de Chile (2023)*, que revisa críticamente la representación histórica del pueblo mapuche utilizando la propia colección del museo, y el sostenido trabajo del Museo del Barro en Paraguay con el arte indígena y popular (Museo-del-Barro, s.f.), son ejemplos paradigmáticos de esta tendencia.

4.2.2. La razón estética, hacia una curaduría de la sensibilidad

La filósofa Chantal Maillard (1998) ofrece un marco conceptual para profundizar en el propósito de una curaduría inclusiva a través de su noción de razón estética. Maillard (1998) recupera el significado etimológico de estética como *aisthesis* (sensibilidad, percepción) (Nieto, 2015) para proponer un modo de conocimiento pre-lógico, basado en la aprehensión sensible de la realidad. Sostiene que, en la contemporaneidad, la realidad se ha convertido enteramente en representación, lo que genera una saturación de imágenes que neutraliza las emociones y obstaculiza una respuesta auténtica ante los acontecimientos.

Desde esta perspectiva, el desafío de una curaduría inclusiva trasciende la mera representación de la diversidad. No basta con cambiar las imágenes en las paredes del museo; es imperativo activar una nueva forma de mirar. La curaduría debe operar como un dispositivo que interrumpa el consumo pasivo de representaciones y provoque una experiencia sensible genuina. Se trata de crear las condiciones para que el espectador pueda conectar con la obra de arte en un nivel afectivo y corporal, antes que puramente discursivo. Si, como afirma Maillard (1998), todo mundo es una construcción y una ficción, el acto curatorial asume una profunda responsabilidad ética: la de construir mundos-ficción que sean más coherentes, justos y habitables, no a través de la imposición de una verdad, sino a través de la articulación de una sensibilidad compartida (Maillard, 1998).

4.2.3. Estrategias de mediación artística para la cultura inclusiva

La mediación artística es un componente crucial de la cultura inclusiva, entendida no como una formación de públicos unidireccional, sino como un proceso dialógico de construcción de significados entre la obra, la institución y las diversas comunidades. La mediación puede operar como una herramienta política y terapéutica, como sugieren Lema Silva y Cure

Valdivieso (2023) al analizar cómo las prácticas artísticas pueden tramitar el dolor y enfriar la palabra en contextos de trauma social. A su vez, la mediación es fundamental para la inclusión de públicos con diversas capacidades (Paredes Sánchez & Castro Benítez, 2022). Esto implica ir más allá de los textos de sala y desarrollar recursos multisensoriales, como audio-descripciones, réplicas táctiles, videos en lengua de señas y talleres participativos (Palma, 2020). La exposición *Sentir prá Ver* de la Pinacoteca de São Paulo (2023), concebida bajo principios de accesibilidad universal para permitir la apreciación del arte a través de los sentidos del tacto, el oído y el olfato, constituye un referente en este ámbito.

En este sentido, la mediación se convierte en la herramienta principal para llevar a cabo la educación de la sensibilidad, que Maillard (1998) considera urgente. El rol del mediador no es explicar la obra, sino facilitar un encuentro sensible con ella. Se trata de un proceso de des-educación (Nieto, 2015), de ayudar al visitante a tomar conciencia de cómo sus emociones y percepciones están cargadas de valores inculcados, para así abrirse a una experiencia más directa y personal. Las prácticas de mediación, por tanto, deben priorizar lo corporal, lo afectivo y lo dialógico, generando espacios de confianza donde sea posible sentirse pasar, en compañía y construir colectivamente los sentidos de la experiencia estética.

4.2.4. El museo como espacio de diálogo intercultural y políticas de representación

El concepto del museo como un ágora o foro público lo posiciona como un espacio de convergencia y diálogo intercultural. Las exposiciones, en este sentido, no son meros contenedores de objetos, sino dispositivos que activan conversaciones. El trabajo de José Antonio Sánchez (2011) sobre las prácticas de lo real en la escena contemporánea ofrece una clave para entender este potencial. Las exposiciones inclusivas más potentes no solo representan la diversidad de forma distante (Sánchez, 2012), sino que la presentan, la hacen acontecer en el espacio museal, generando un encuentro real entre diferentes perspectivas (Causillas, 2024). El ciclo anual *Histórias da diversidade LGBTQIA+* (MASP, 2024) es un caso de estudio ejemplar. Al dedicar su programación a esta temática, la institución no solo exhibe obras, sino que genera un debate público sostenido, plural y de gran alcance, utilizando su visibilidad y legitimidad para instalar temas de la agenda de derechos humanos en el centro de la esfera cultural, encarnando así su rol como foro cívico.

4.3. Emprendimiento Cultural y Sostenibilidad en el Arte Contemporáneo

El tercer eje teórico de este proyecto aborda la dimensión pragmática de la producción artística, la necesidad de que los proyectos culturales sean sostenibles y viables en un entorno a menudo precario. La pasión y la relevancia social deben ir de la mano de una planificación estratégica y una gestión de recursos eficaz. Este enfoque híbrido es una respuesta directa a las condiciones del sector cultural, especialmente en América Latina, donde la precariedad laboral obliga a los agentes culturales a adoptar roles multifacéticos para sobrevivir y prosperar (Garduño, Molina, & Pertierra, 2024).

El concepto de emprendimiento cultural se presenta como una alternativa necesaria para los artistas y gestores de hoy (Pantoja-Ruiz, 2021). Lejos de ser una claudicación ante el mercado, se trata de una estrategia de auto-gestión que permite a los creadores tomar el control de sus proyectos. Esto implica la adopción de herramientas tradicionalmente asociadas al mundo empresarial, como la elaboración de un plan de negocios. Un plan de este tipo para un proyecto artístico responde a preguntas clave: ¿Quién es el público o comprador? ¿Cuál es el producto u oferta? ¿Cuáles son los recursos y el cronograma? ¿Cuál es la misión o el propósito?

Herramientas como el análisis del marketing mix (Producto, Precio, Plaza, Promoción) y el análisis DAFO (Debilidades, Amenazas, Fortalezas, Oportunidades) permiten al curador-emprendedor definir la singularidad de su propuesta, identificar a su público, planificar la difusión y evaluar los riesgos y perspectivas de manera estratégica.

Por otro lado, se debe considerar que la sostenibilidad de un proyecto cultural no es meramente financiera. Es un concepto multidimensional que abarca lo social, lo cultural y lo medioambiental. La cultura juega un papel fundamental en la consecución de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de la Agenda 2030, ya que proporciona contextos, valores y habilidades para imaginar y construir futuros más justos y equitativos. El arte, con su lenguaje universal, es un instrumento creativo para que cada sociedad explore su propio camino hacia la sostenibilidad.

Las dimensiones de la sostenibilidad cultural incluyen la adaptación local (la capacidad de un proyecto para ser relevante en su contexto específico), la capacidad de adaptación (la flexibilidad para cambiar y evolucionar) y la resiliencia social (la contribución del proyecto al

fortalecimiento del tejido comunitario). Un proyecto curatorial sostenible, por tanto, es aquel que no solo equilibra sus ingresos y gastos, sino que también genera un valor duradero para su comunidad, protege el patrimonio cultural y promueve la diversidad de expresiones (Barcelos, Huerta, & Torres, 2023).

Este enfoque se ancla en la realidad latinoamericana. Instituciones como el Museo del Barro en Paraguay son un ejemplo paradigmático de sostenibilidad basada en la autogestión, la creación de fundaciones y la búsqueda de fondos internacionales, demostrando cómo un proyecto cultural puede perdurar y crecer desde la precariedad inicial (Ruiz, 2023). Asimismo, las políticas públicas de fomento, como los registros de proyectos culturales en Uruguay que ofrecen beneficios fiscales a empresas patrocinadoras como los Ministerios de Cultura (2021), o los programas de formación en gestión cultural de algunos centros educativos, son parte del ecosistema que permite la viabilidad de los emprendimientos culturales en la región.

En síntesis, esta revisión teórica postula que una práctica curatorial contemporánea debe ser un ensamblaje de estos tres ejes. Debe nacer de una investigación artística rigurosa, materializarse a través de modelos de producción inclusiva y colaborativa, y planificarse con las herramientas del emprendimiento y la sostenibilidad cultural. Solo así la propuesta curatorial resultante podrá ser un proyecto legítimo, relevante y viable.

4.3.1. Nuevos modelos de gestión cultural en Latinoamérica

El ecosistema cultural latinoamericano se caracteriza por una tensión histórica entre el dirigismo estatal, la fragilidad de los mercados privados y la emergencia de una sociedad civil activa, pero a menudo precarizada. Publicaciones como el Libro blanco de la gestión cultural en México (Núñez Macías, 2025) y los trabajos de Carlos Yáñez Canal et al. (2018) señalan la necesidad de superar los modelos de gestión tradicionales y avanzar hacia enfoques más flexibles, interdisciplinarios y orientados a la incidencia social. Esto implica para los proyectos curatoriales inclusivos la necesidad de diseñar modelos de negocio híbridos, que combinen financiamiento público, patrocinio privado, cooperación internacional, autogestión y, en ocasiones, estrategias de economía social.

4.3.2. El rol del emprendedor o gestor cultural

En este contexto, la figura del gestor o emprendedor cultural se redefine. Más que un simple administrador de recursos, se convierte en un mediador estético (Núñez Macías, 2025), un articulador de redes y un agente de cambio. El emprendimiento en arte contemporáneo con un enfoque inclusivo demanda un conjunto de competencias que van más allá de lo curatorial. La capacidad para formular proyectos con impacto social medible, la habilidad para comunicar el valor del proyecto a diversos *stakeholders* (desde comunidades locales hasta agencias de cooperación), y la destreza para navegar en entornos institucionales complejos. La sostenibilidad de la propuesta curatorial dependerá no solo de su calidad conceptual, sino de su capacidad para ser presentada como un proyecto de emprendimiento cultural sólido y pertinente.

Dada la precariedad estructural del sector, la asociatividad y la creación de redes de colaboración se revelan como estrategias de supervivencia y potenciación indispensables. Los proyectos curatoriales inclusivos, que a menudo son percibidos como de nicho o activistas y pueden tener dificultades para acceder a los circuitos comerciales tradicionales, dependen críticamente de estas alianzas (Núñez Macías, 2025). La colaboración entre museos, universidades, centros culturales, colectivos de artistas y organizaciones sociales permite compartir recursos, ampliar audiencias y aumentar el impacto. La propuesta de una exposición itinerante, que es el objetivo final de este trabajo de titulación, se basa precisamente en esta lógica de red, concibiendo un proyecto que pueda ser coproducido y adaptado por diferentes instituciones de la región, generando un modelo de circulación más sostenible y colaborativo (Yañez Canal, Rucker, & Valenzuela Gómez, 2018).

Este marco teórico tripartito, que integra la investigación, la producción y la gestión, se ve unificado por una dinámica subyacente crucial. La precariedad descrita en el tercer eje, lejos de ser un mero impedimento, funciona a menudo como un catalizador para la innovación social y curatorial detallada en el segundo eje. La escasez de mercados de arte robustos y de políticas culturales estables empuja a los agentes culturales a buscar legitimidad y sostenibilidad a través del impacto social, la relevancia comunitaria y la creación de redes no convencionales. Por lo tanto, un emprendimiento curatorial inclusivo en Latinoamérica no es simplemente un negocio, sino una forma de resiliencia, activismo y construcción de valor social, uniendo de manera inextricable los tres ejes de este marco conceptual.

5. METODOLOGÍA

La presente investigación emplea un diseño metodológico mixto que integra enfoques cuantitativos y cualitativos para lograr una comprensión profunda y multifacética del fenómeno estudiado. Este diseño permite no solo identificar patrones y frecuencias en las prácticas curatoriales inclusivas, sino también interpretar sus significados, contextos y tensiones subyacentes. La estrategia se estructura en torno a un estudio de caso múltiple comparativo, analizado a través de técnicas de análisis de contenido cualitativo y cuantitativo, garantizando así el rigor, la sistematicidad y la riqueza interpretativa del estudio.

5.1. Enfoque, diseño y alcance

El estudio adopta un enfoque mixto, que integra de manera secuencial y complementaria métodos cualitativos y cuantitativos. Esta elección se fundamenta en la convicción de que la complejidad del fenómeno de la cultura inclusiva requiere tanto una comprensión profunda y contextualizada de las prácticas curatoriales, fortaleza del enfoque cualitativo, como la capacidad de identificar patrones, medir frecuencias y realizar comparaciones sistemáticas entre casos, análisis asociado al enfoque cuantitativo (Hernández-Sampieri, Fernández-Collado, & Baptista-Lucio, 2014).

Además, es de carácter exploratorio-descriptivo y analítico. Es exploratorio en cuanto se adentra en un campo de estudio, la comparación de prácticas inclusivas en cuatro países específicos Sudamérica, que ha sido relativamente poco sistematizado. Es descriptivo ya que su propósito principal es caracterizar y analizar el estado de las prácticas curatoriales inclusivas en un contexto geográfico y temporal específico, sin pretender establecer relaciones causales en un sentido estricto.

Finalmente, es analítico porque no se limita a describir, sino que interpreta y compara los datos a la luz del marco teórico para extraer conclusiones sobre las tendencias, brechas y potencialidades del campo. Este enfoque, convierte a este en un trabajo inter y multidisciplinario, en el que convergen diversos campos de estudio (Rojas-Gómez, 2024) (Walsh, 2010).

El diseño es no experimental y transversal. No experimental porque no se manipulan deliberadamente las variables; se observan los fenómenos tal como se dan en su contexto natural. Transversal porque los datos se recolectan en un único momento o período de tiempo (2023-2024) para describir las variables y analizar su incidencia e interrelación en ese momento dado.

Además, el diseño sigue un estudio de caso múltiple comparativo (Rodera-Martínez, 2023). Cada una de las exposiciones registradas en las bases de datos constituye un caso individual de estudio. La lógica de este diseño no es la generalización estadística, sino la generalización analítica (Yin, 2017), donde el objetivo es expandir y refinar la teoría a través de la comparación de casos.

Al analizar múltiples casos en diferentes contextos nacionales (Paraguay, Uruguay, Chile, Brasil), el diseño permite identificar tanto patrones transnacionales como particularidades locales, enriqueciendo la comprensión del fenómeno.

La técnica central para el análisis de estos casos es el análisis de contenido cualitativo. Este método se define como un análisis empírico, metodológicamente controlado de textos al interior de sus contextos de comunicación, siguiendo reglas analíticas y modelos paso a paso (Cáceres, 2008). Se eligió este método por su idoneidad para trabajar de manera sistemática con un corpus de datos previamente codificado en las matrices de análisis, permitiendo una clasificación, evaluación e interpretación rigurosa del material.

Así mismo, el proceso está guiado por los principios de la investigación basada en las artes y la investigación creación. Este marco, teorizado por autores como Shaun McNiff (1998), González (2012), Nelson (2013), Calderón y Hernández (2019), Rojas Amador (2021)(2023), Hübner (2024), reconoce que la práctica artística puede ser una forma legítima de investigación.

En este caso, la investigación basada en artes, no solo informa el análisis de los objetos de estudio (las exposiciones), sino que estructura la fase final del proyecto, donde el conocimiento analítico acumulado se traduce y se materializa en una creación, la propuesta curatorial.

5.2. Desarrollo y aplicación

El proyecto de investigación artística se desarrollará en tres fases secuenciales encadenadas.

5.2.1. Fase 1: Mapeo e identificación de la población, etapa cualitativa

El universo de estudio está compuesto por la totalidad de museos y centros de arte de en las principales ciudades de Chile, Brasil, Paraguay y Uruguay. Para la delimitación de este universo se utilizarán los registros oficiales de museos de cada país, así como bases de datos consolidadas. La población está constituida por todas las exposiciones de arte contemporáneo (individuales o colectivas) inauguradas y/o en exhibición en dichas instituciones entre el 1 de enero de 2023 y el 31 de diciembre de 2024.

Dada la amplitud de la población, se aplicará un muestreo no probabilístico de tipo intencional. Se realizará una búsqueda sistemática en las páginas web de las instituciones, archivos de prensa especializados, plataformas culturales y redes sociales para identificar una muestra intencionada de exposiciones que sean pertinentes para el objeto de estudio.

Se seleccionarán para el análisis en profundidad aquellas exposiciones que cumplan con al menos uno de los siguientes criterios:

1. El discurso institucional (texto curatorial, comunicado de prensa, material de difusión) menciona explícitamente conceptos clave como inclusión, diversidad, accesibilidad, género, feminismos, decolonialidad, pueblos originarios, comunidades, derechos humanos o similares.
2. La temática central de la exposición, la selección de artistas o el enfoque curatorial se centran de manera evidente en las identidades, problemáticas o estéticas de grupos históricamente subrepresentados.

5.2.2. Fase 2: Análisis de casos de estudio, enfoque mixto

El instrumento central de esta fase es la Matriz de Análisis de Prácticas Curatoriales Inclusivas, una herramienta diseñada en el estudio previo realizado por el grupo DELTA (Guarin, Vargas, & Cejudo, 2024). La concepción de esta matriz surge de la necesidad de operacionalizar el complejo concepto de cultura inclusiva en variables observables y medibles. La matriz

propuesta mantiene la rigurosidad de los ejes de accesibilidad, pero los complementa con nuevas dimensiones derivadas directamente del marco teórico de este trabajo, enfocadas en la representación, la diversidad de agentes y la participación. El resultado es un instrumento, fundamentado en referentes regionales y perfectamente ajustado a los objetivos de la investigación.

La matriz se aplicará a cada exposición de la muestra. Los datos cualitativos (textos curatoriales, descripciones de actividades) serán sometidos a un análisis de contenido temático para identificar discursos, enfoques y estrategias recurrentes. Los datos cuantitativos (porcentajes de diversidad de artistas) y categóricos (presencia/ausencia de recursos de accesibilidad) se tabularán en hojas de cálculo para permitir el análisis estadístico descriptivo y la comparación visual a través de gráficos. La triangulación de estos datos permitirá construir un análisis robusto para cada caso y para el conjunto de la muestra.

5.2.3. Fase 3: Diseño de la propuesta curatorial

Esta fase final se rige por la metodología de investigación creación e investigación basada en las artes. El proceso no será especulativo, sino que se basará directamente en los resultados de la Fase 2. Para esto, se identificarán las obras, artistas, estrategias curatoriales y programas de mediación que hayan obtenido una evaluación más alta en la matriz y que se consideren más innovadores y efectivos. Igualmente, se identificarán las brechas y áreas de mejora más recurrentes.

A partir de esta síntesis, se desarrollará el concepto curatorial para una exposición itinerante. Este concepto buscará articular las prácticas exitosas, proponer soluciones a las debilidades detectadas y tejer una narrativa coherente que ponga en diálogo las diversas realidades culturales del sur del continente americano.

La propuesta se materializará en un documento detallado que incluirá:

- El texto curatorial principal.
- La narrativa de la exposición, estructurada en posibles ejes temáticos.
- Una selección preliminar y justificada de obras y artistas.
- Un esquema de diseño museográfico flexible y adaptable a diferentes espacios.

- Un plan de mediación y programas públicos detallado, con actividades específicas para diversos públicos.
- Un esbozo de modelo de gestión y sostenibilidad basado en la colaboración en red.

5.3. Población y muestra de estudio

El universo de la investigación está constituido por el conjunto de todas las exposiciones de arte contemporáneo desarrolladas en museos y centros de arte de en Paraguay, Uruguay, Chile y Brasil durante el período comprendido entre el 1 de enero de 2023 y el 31 de diciembre de 2024.

La muestra de estudio es de tipo no probabilístico e intencional (o por conveniencia) (Hernández-Sampieri, Fernández-Collado, & Baptista-Lucio, 2014). Está conformada por las 37 exposiciones que fueron rastreadas (Tabla 1), documentadas y sistematizadas en las bases de datos proporcionadas para esta investigación. La selección de estos casos se basó en criterios de relevancia y accesibilidad a la información.

Se priorizaron instituciones reconocidas por su programación en arte contemporáneo y su papel en el discurso cultural de sus respectivos países, tales como el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro (Paraguay), el MAPI – Museo de Arte Precolombino e Indígena (Uruguay), el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo (Chile), y el Museo de Arte de São Paulo (MASP) y el Museo de Arte do Rio (Brasil), entre otros. Si bien esta muestra no permite una generalización estadística a todo el universo, sí constituye un corpus significativo y representativo de las prácticas curatoriales de vanguardia en la región, suficiente para realizar un análisis comparativo profundo y fundamentar las conclusiones del estudio.

Tabla 1. Exposiciones en América Latina en clave de inclusión

N°	País	Museo	Exposición
1	Chile	Museo Nacional de Bellas Artes	La mujer en el arte 1975
2		Museo Nacional de Bellas Artes	Miradas sobre <i>wallmapu</i> . Territorios, afueras y disputas.

3		Museo de arte contemporáneo. U. de Chile.	Tramas de persistencias: ficcionalización, políticas y realidades fragmentadas en la contemporaneidad
4		Museo de arte contemporáneo. U. de Chile.	Morfologías Sensibles
5		Museo de arte contemporáneo. U. de Chile.	Presente
6		Museo de arte contemporáneo. U. de Chile.	Golpes
7		Museo de arte contemporáneo. U. de Chile.	La memoria en el cuerpo
8		Museo Chilleno de arte precolombino	Chamanismo: visiones fuera del tiempo
9		Museo Chilleno de arte precolombino	Quiebres y reparaciones
10		Museo Chilleno de arte precolombino	17 muestra cine + video indígena
11		Museo de la solidaridad Salvador Allende	Cuerpoescultura: la memoria desde la urgencia del presente
12		Museo de la solidaridad Salvador Allende	La resistencia de una espora
13		Museo de la solidaridad Salvador Allende	Beber de a gotas
14		Museo de la solidaridad Salvador Allende	Callana: Cuerpo manchado
15		Museo de la solidaridad Salvador Allende	Fugas de lo nuestro
16	Brasil	Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)	Mahku: miraciones
17		Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)	Sala de video: Cecilia Vicuña

18		Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)	Historias indígenas
19		Pinacoteca de Sao Paulo	Sonar el agua
20		Museo de arte moderno de Sao paulo	Hands: 35 years of the Afro-Brazilian hand
21		Museo Nacional de bellas artes	Brasil futuro: as formas da democrecia
22		Museo Nacional de bellas artes	Orixas no MNBA
23		Museo afrobrasileiro de Sao Paulo	Dendé
24		Museo de Arte do rio	Um defeito de cor
25		Museo de Arte do rio	Abolicionistas brasileiras
26	Paraguay	Centro Cultural de España - CCE Juan de Salazar en Asunción	Eami (La memoria del monte)
27		El Centro de Artes Visuales/Museo del Barro	Los Portillo
28		El Centro de Artes Visuales/Museo del Barro	Ñai'ũguágui tatápe: Kambuchi Apo ñai'ũpo / Del estero al fuego
29		El Centro de Artes Visuales/Museo del Barro	AYOREO. Cambio y resistencia
30		Museo del Barro	Colección del Museo del Barro
31		Museo de Arte Indígena	Colección del Museo de Arte Indígena
32	Uruguay	MAPI –Museo de Arte Precolombino e Indígena	SHIPIBO-KONIBO. Retratos de mi sangre
33		MAPI –Museo de Arte Precolombino e Indígena	Máscaras de Carnaval
34		MAPI –Museo de Arte Precolombino e Indígena	Barriletes Gigantes de Guatemala

35		MAPI –Museo de Arte Precolombino e Indígena	Illarykuna
36		MAPI –Museo de Arte Precolombino e Indígena	Colección de Instrumentos Musicales Latinoamericanos
37		Museo Nacional de Antropología	Visibles

5.4. Técnicas e instrumentos

La técnica principal de recolección y sistematización de la información fue la documentación y el análisis documental secundario. La información sobre cada exposición (título, autor, museo, año, descripción conceptual) se obtuvo de las páginas web oficiales de los museos, catálogos digitales, notas de prensa y memorias institucionales.

El instrumento clave para la sistematización de estos datos fue la matriz de análisis de contenido. Este instrumento de medición fue elaborado con el fin de evaluar la inclusión de la cultura identitaria en la programación expositiva de los museos de arte contemporáneo en países de América Latina (Guarin, Vargas, & Cejudo, 2024).

Este instrumento fue diseñado a partir de un riguroso proceso de operacionalización de variables (Tabla 2). Conceptos teóricos abstractos, derivados del marco teórico y los objetivos de la investigación. Por ejemplo, la representación de la identidad cultural, el impacto del museo como espacio de diálogo intercultural, fueron descompuestos en dimensiones e indicadores observables y medibles. Estos indicadores, son en su mayoría de carácter binario (presencia/ausencia, codificados como 1/0), lo que permite una cuantificación y comparación sistemática.

Por ejemplo, el concepto Impacto de los museos como espacio de convergencia y diálogo intercultural, se operacionalizó en indicadores como:

- Memoria Histórica (elementos decoloniales): (1) si la exposición aborda temas de memoria desde una perspectiva crítica o decolonial, (0) si no lo hace.
- Reconciliación (exterminio de indígenas y minorías): (1) si la exposición contiene elementos que aluden a la reconciliación, (0) si no lo hace.

- Incorporación de tecnologías (accesibilidad): (1) si se usan tecnologías para la inclusión (ej. audioguías en lenguas indígenas), (0) si no se usan.

Este proceso de construcción del instrumento garantiza que la recolección de datos no sea arbitraria, sino que esté guiada por la teoría y orientada a responder a las preguntas de investigación. La matriz resultante es, por tanto, una herramienta robusta que transforma observaciones cualitativas en un formato de datos estructurado, listo para el análisis comparativo.

Tabla 2. Operacionalización de las Variables

DATOS GENERALES DEL CONTEXTO DE LAS EXPOSICIONES						
País	Museo	Exposición	Ubicación	Autor	Año	Grupo étnico
CONCEPTO		SUBCONCEPTO		INDICADORES		
Naturaleza de la exposición		Permanencia en tiempo de las exposiciones		Exposición Permanente (0): colección Exposición Temporal (1): no es de colección		
Representación de la Identidad Cultural en los Museos		Relación de las exposiciones con la identidad cultural		Número de exposiciones temáticas relacionadas con la identidad cultural. Que el título y el texto alude a identidad cultural		
				Diversidad de elementos culturales presentados (trajes, peinados, gastronomía)		
Impacto de los museos como espacio de convergencia y diálogo intercultural		Preservación de la identidad cultural		Memoria Histórica (elementos decoloniales)		
				(Protección de la Identidad nacional) Características únicas de ese país, personalidad		
				Reconciliación (exterminio de indígenas y minorías)		
		Evolución histórica		Suma de las exposiciones del año y porcentajes de exposiciones en clave interseccional étnico racial		

		Incorporación de tecnologías (accesibilidad)
Identidad Cultural en América Latina	Diversidad multicultural en América Latina	Número de lenguas indígenas y grupos étnicos
		Participación en festivales culturales (imagen representación)
	Construcción de la identidad nacional por país	Participación en eventos nacionales y conmemorativos
		Iniciativas de inclusión cultural
Elementos de la Identidad Cultural	Patrimonio inmaterial	Representa un evento icónico (festividades y tradiciones y demás)
		Participación en actividades culturales
	Patrimonio material	Producción e intercambio de artesanías
		Artesanías en barro o arcilla
		Elementos en oro u otros metales
		Elementos textiles
		Instrumentos musicales
	Relación entre identidad cultural e identidad nacional	Participación en programas de integración cultural
		Representación en políticas públicas

5.5. Estrategia de análisis de datos

La estrategia de análisis de los datos codificados en las matrices siguió los pasos del análisis de contenido cualitativo estructurante, adaptados a este estudio:

1. Definición del material y análisis situacional: El material de análisis son las filas de datos de las 37 exposiciones. El primer paso consiste en un análisis descriptivo del contexto de cada caso, utilizando la información general (país, museo, autor, año, grupo étnico aludido).

2. Elección de la forma y definición de unidades de análisis: Se utilizó la forma de análisis de contenido estructurante, ya que se parte de un sistema de categorías (los indicadores) previamente definido. El objetivo fue aplicar este sistema al material para identificar patrones. Las unidades de análisis se definen de la siguiente manera:
 - Unidad de evaluación: Cada exposición individual.
 - Unidad de codificación: El valor (0 o 1) de cada indicador específico para cada exposición.
 - Unidad de contexto: El museo, la ciudad y el país, lo que permite agrupar los datos para el análisis comparativo.
3. Análisis cuantitativo descriptivo: En una primera fase del análisis de resultados, se realizaron cálculos de frecuencias y porcentajes a partir de los datos binarios. Esto permitió construir una visión panorámica y comparativa. Por ejemplo, se calculó el porcentaje de exposiciones en cada país que activan indicadores clave como Foco en Identidad Étnica/Racial, Foco en Memoria Decolonial o Iniciativas de Inclusión/Reconciliación. Estos resultados se sintetizaron en gráficos comparativas para facilitar su visualización e interpretación inicial.
4. Análisis cualitativo comparativo e interpretación: Esta es la fase central del análisis. Se procedió a una interpretación de datos más allá de los números para comprender los patrones observados. El análisis se organizó en torno a los objetivos específicos, realizando comparaciones sistemáticas:
 - Comparación entre países: ¿Qué diferencias y similitudes existen en los enfoques curatoriales de Chile, Brasil, Paraguay y Uruguay respecto a la inclusión?
 - Comparación entre tipos de inclusión: ¿Cómo se compara el tratamiento de la diversidad étnica con el de la diversidad de género o funcional? ¿Qué temas son más visibles y cuáles permanecen marginados?
 - Análisis de casos paradigmáticos: Se identificarán y analizarán en profundidad exposiciones que sean particularmente representativas de una tendencia, o que presenten contradicciones interesantes (por ejemplo, una exposición sobre un grupo indígena que no aborda la reconciliación).
5. Triangulación y síntesis: Los hallazgos del análisis de contenido se pusieron en diálogo constante con el marco teórico. Por ejemplo, un patrón de alta precariedad en la producción de proyectos comunitarios se interpretará a la luz de las teorías sobre

emprendimiento cultural (Garduño, Molina, & Pertierra, 2024). Una exposición con un fuerte componente de curaduría afectiva se analizó utilizando los conceptos de Lo curatorial desde el sur (Cerón & Gama-Chirolla, 2021). Esta triangulación entre los datos empíricos y la teoría permitió construir una interpretación profunda y bien fundamentada, que sirvió de base para la etapa final del proyecto: la formulación de las líneas conceptuales para la propuesta curatorial.

5.5.1. Resultados de la interpretación de datos cuantitativos

El presente análisis ofrece una interpretación de los datos cuantitativos recopilados de 37 exposiciones de arte contemporáneo en Chile, Brasil, Paraguay y Uruguay, realizadas entre 2023 y 2024. El objetivo de este análisis fue comprender cómo los museos de la región representan la identidad cultural, desglosando las prácticas curatoriales en indicadores medibles. Los resultados revelan un panorama complejo y, en ocasiones, paradójico. Si bien la totalidad de las exposiciones (100%) aluden a la identidad cultural en su discurso temático, la materialización de este concepto es desigual y selectiva.

Se observa una marcada inclinación hacia la representación de la identidad desde una perspectiva histórico-política. Un abrumador 95% de las muestras abordan la memoria histórica con un enfoque decolonial y un 70% se centra en la protección de la identidad nacional. Esto posiciona a los museos como espacios primordiales para la reflexión crítica del pasado y la consolidación de narrativas nacionales. Sin embargo, esta tendencia contrasta fuertemente con la escasa visibilidad otorgada al patrimonio vivo. El patrimonio inmaterial, como festivales o tradiciones, y el patrimonio material, como las artesanías, están significativamente subrepresentados.

Esta brecha entre el discurso y la representación material no es homogénea, sino que dibuja perfiles nacionales distintivos. Mientras Chile destaca por su enfoque en la memoria y su articulación con políticas públicas, Paraguay y Uruguay emergen como custodios del patrimonio material e inmaterial. Por su parte, las exposiciones en Brasil, aunque numerosas, muestran una desconexión notable con los enfoques interseccionales, el patrimonio material y los marcos políticos. Este análisis cuantitativo, por lo tanto, no solo mapea las tendencias generales, sino que también ilumina las fortalezas, vacíos y particularidades de las prácticas curatoriales en el Cono Sur.

5.5.1.1. Resultados Criterio 1

Representación de la Identidad Cultural en los Museos

El análisis de las 37 exposiciones estudiadas revela que la identidad cultural es un eje temático central y explícito. Todas las exposiciones (100%) hacen alusión a la identidad cultural en su título o texto curatorial. Chile es el país con la mayor cantidad de muestras que abordan esta temática, con 15 exposiciones (41%), seguido por Brasil con 10 (27%), y Paraguay y Uruguay con 6 cada uno (16%).

Sin embargo, existe una brecha significativa entre el discurso temático y la presentación de sus manifestaciones tangibles. Solo 18 de las 37 exposiciones (49%) incluyen una Diversidad de elementos culturales presentados, como vestimenta, peinados o gastronomía. En este indicador, Chile presenta 7 de estas exposiciones (19%), Paraguay 6 (16%) y Uruguay 4 (11%). Brasil muestra una representación material notablemente baja, con solo 1 exposición (3%) que incluye estos elementos. Los datos referentes a los subcriterios que se cumplen en cada caso, así como los porcentajes en función del universo total están descritos en la tabla N°3 y en la figura N°1.

Tabla 3. Relación de las exposiciones con la identidad cultural

Relación de las exposiciones con la identidad cultural				
País	Número de exposiciones temáticas relacionadas con la identidad cultural. Que el título y el texto alude a identidad cultural	% por país	Diversidad de elementos culturales presentados (trajes, peinados, gastronomía)	% por país
Chile	15	41	7	19
Brasil	10	27	1	3
Paraguay	6	16	6	16
Uruguay	6	16	4	11
Total	37	100	18	49

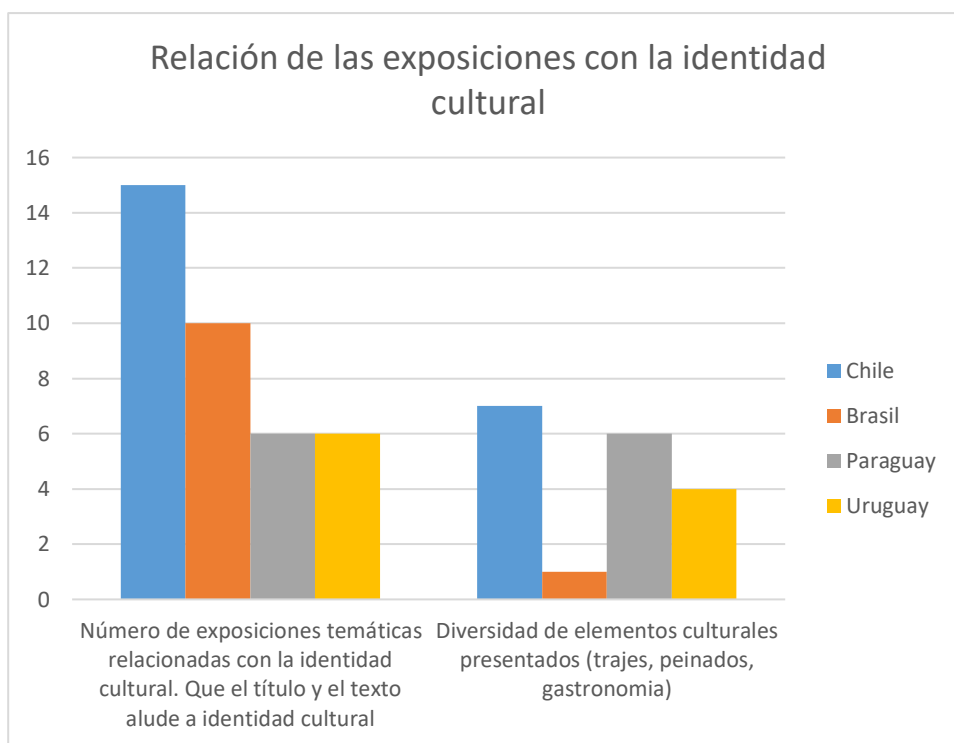


Figura 1. Relación de las exposiciones con la identidad cultural

5.5.1.2. Resultados Criterio 2

Impacto de los museos como espacio de convergencia y diálogo intercultural

En torno al Impacto de los museos como espacio de convergencia y diálogo intercultural, se han establecido dos subcriterios de análisis. El primero relacionado con la preservación de la identidad cultural y el segundo establece un comparativo de la evolución histórica del impacto de los museos como espacio de convergencia y diálogo intercultural.

En torno al primer subcriterio o sub concepto preservación de la identidad cultural, los museos de la muestra analizada asumen un rol activo en la preservación y reflexión crítica de la identidad. Un abrumador 95% de las muestras (35 exposiciones) incorporan elementos decoloniales y una perspectiva crítica de la memoria histórica. Chile lidera esta tendencia con 15 exposiciones. El 70% de las exposiciones (26 en total) se enfocan en resaltar características únicas del país para proteger la identidad nacional. Chile es nuevamente el país con la mayor cantidad de muestras en esta línea, con 13. Finalmente, el tema de la reconciliación frente al exterminio de indígenas y minorías está presente en el 65% del total (24 exposiciones). Chile es el país que más aborda este indicador con 10 exposiciones. Los datos referentes a los

subcriterios que se cumplen en cada caso, así como los porcentajes en función del universo total están descritos en la tabla N°4 y en la figura N°2.

Tabla 4. Preservación de la identidad cultural

País	Preservación de la identidad cultural					
	Memoria Histórica (elementos decoloniales)	% por país	(Protección de la Identidad nacional) Características únicas de ese país, personalidad	% por país	Reconciliación (exterminio de indígenas y minorías)	% por país
Chile	15	41	13	35	10	27
Brasil	8	22	4	11	4	11
Paraguay	6	16	6	16	6	16
Uruguay	6	16	3	8	4	11
Total	35	95	26	70	24	65

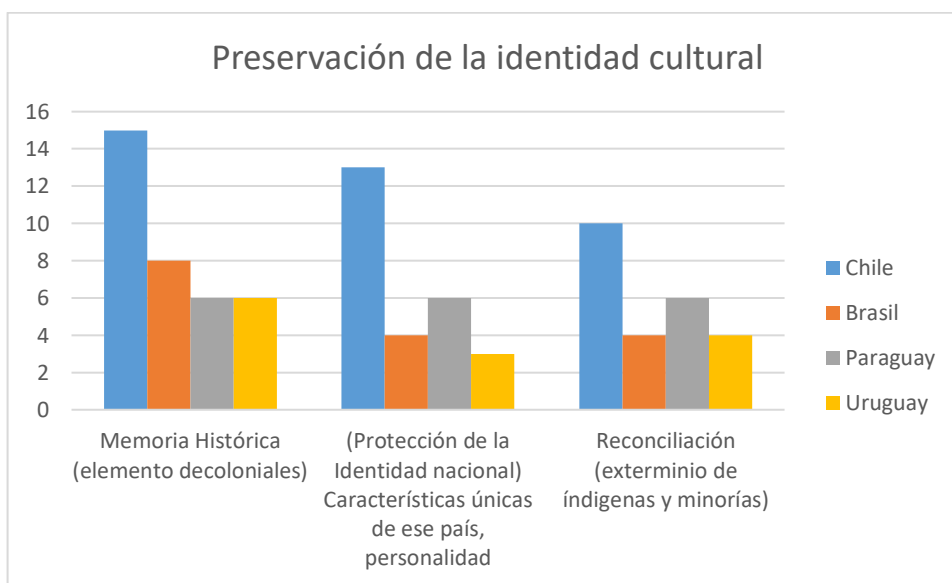


Figura 2. Preservación de la identidad cultural

Por otro lado, en torno a la evolución histórica del Impacto de los museos como espacio de convergencia y diálogo intercultural, la adopción de enfoques contemporáneos y tecnológicos es moderada. Poco más de la mitad de las exposiciones (54%, o 20 muestras) emplean una clave, interseccional, étnico racial. Chile es el país con más exposiciones de este tipo (10), mientras que es notable la ausencia de Brasil, que no registra ninguna. Menos de la mitad de las muestras (41%, o 15 exposiciones) incorporan tecnologías para la accesibilidad. Chile lidera con 7 exposiciones, mientras que Paraguay muestra la menor adopción con solo 1. Los datos referentes a los subcriterios que se cumplen en cada caso, así como los porcentajes en función del universo total están descritos en la tabla N°5 y en la figura N°3.

Tabla 5. Evolución histórica del Impacto de los museos

Evolución histórica como espacio de convergencia y diálogo intercultural				
País	Suma de las exposiciones del año y porcentajes de exposiciones en clave interseccional étnico racial	% por país	Incorporación de tecnologías (accesibilidad)	% por país
Chile	10	27	7	19
Brasil	0	0	3	8
Paraguay	5	14	1	3
Uruguay	5	14	4	11
Total	20	54	15	41

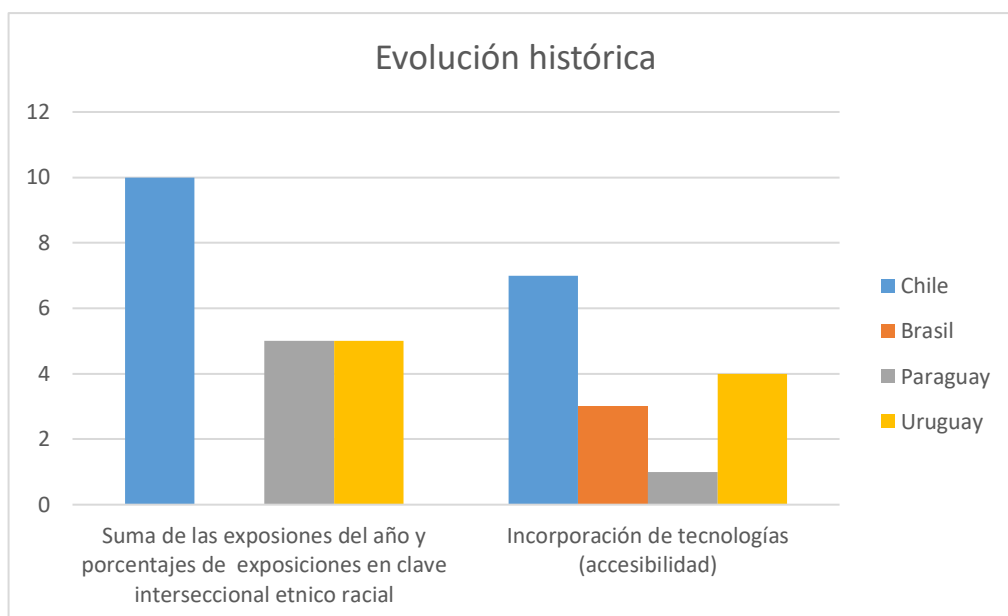


Figura 3. Evolución histórica del Impacto de los museos

5.5.1.3. Resultados Criterio 3

Identidad Cultural en América Latina

El tercer criterio o concepto, Identidad Cultural en América Latina, también presenta dos subcriterios de análisis: Diversidad multicultural en América Latina y Construcción de la identidad nacional por país.

En el primer caso, la representación de la diversidad cultural específica, como lenguas o festivales, es limitada. Solo el 41% de las exposiciones (15 en total) hacen referencia explícita a lenguas indígenas o grupos étnicos. Uruguay y Paraguay son los países que más visibilidad dan a este aspecto, con 6 y 5 exposiciones respectivamente.

La representación de festivales es aún menor, encontrándose en el 30% de las muestras (11 exposiciones). Uruguay es el país que más destaca con 6 exposiciones, mientras que Brasil no registra ninguna.

Los datos referentes a los subcriterios que se cumplen en cada caso, así como los porcentajes en función del universo total están descritos en la tabla N°6 y en la figura N°4.

Tabla 6. Diversidad multicultural en América Latina

Diversidad multicultural en América Latina				
País	Número de lenguas indígenas y grupos étnicos	% por país	Participación en festivales culturales (imagen representación)	% por país
Chile	3	8	3	8
Brasil	1	3	0	0
Paraguay	5	14	2	5
Uruguay	6	16	6	16
Total	15	41	11	30

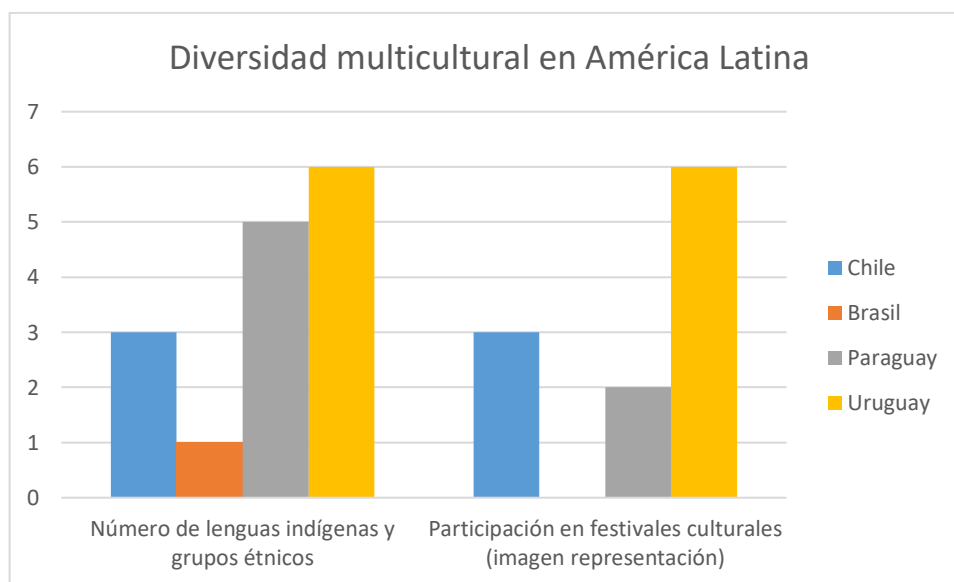


Figura 4. Diversidad multicultural en América Latina

En cuanto a la construcción de la identidad nacional por país, la conexión de las exposiciones con la construcción formal de la identidad nacional varía según el indicador. En lo referente a eventos nacionales y conmemorativos, el 32% de las muestras (12 en total) se vinculan a eventos o conmemoraciones nacionales, indicando una conexión moderada. Sobre las iniciativas de inclusión cultural, se refleja una mayor participación en este tipo de iniciativas, presente en el 49% de los casos (18 exposiciones). Uruguay lidera este indicador con 6

exposiciones, seguido por Chile y Paraguay con 5 cada uno. Los datos referentes a los subcriterios que se cumplen en cada caso, así como los porcentajes en función del universo total están descritos en la tabla N°7 y en la figura N°5.

Tabla 7. Construcción de la identidad nacional por país

Construcción de la identidad nacional por país				
País	Participación en eventos nacionales y conmemorativos	% por país	Iniciativas de inclusión cultural	% por país
Chile	5	14	5	14
Brasil	1	3	2	5
Paraguay	2	5	5	14
Uruguay	4	11	6	16
Total	12	32	18	49

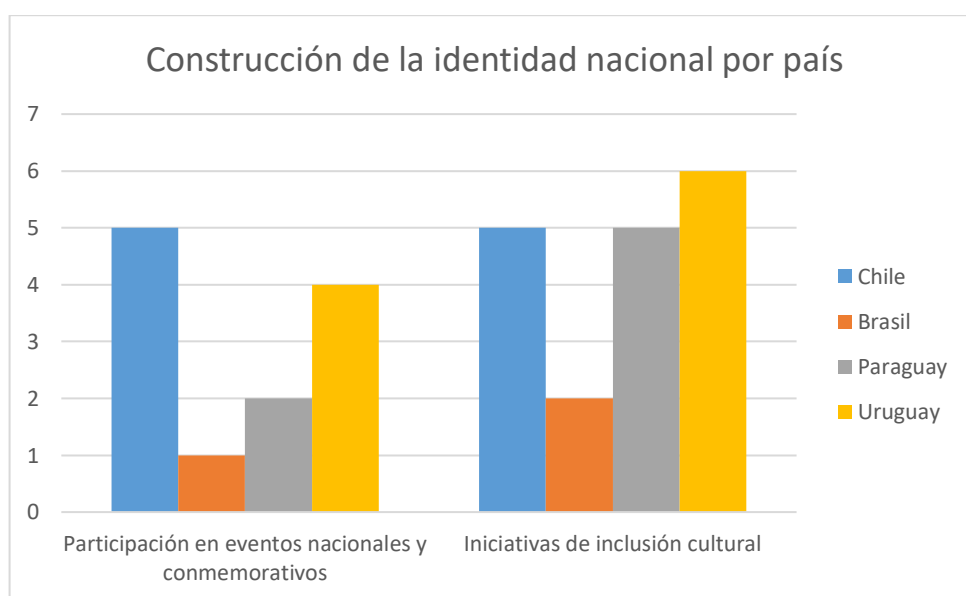


Figura 5. Construcción de la identidad nacional por país

5.5.1.4. Resultados Criterio 4

Elementos de la Identidad Cultural

El concepto o criterio denominado Elementos de la Identidad Cultural, consta de tres subconceptos de análisis: Patrimonio inmaterial, Patrimonio material y Relación entre identidad cultural e identidad nacional.

Considerando el primer caso, se puede señalar que el patrimonio inmaterial es uno de los elementos menos representados en la muestra general. En torno al indicador eventos icónicos, solo el 35% de las exposiciones (13 en total) representan festividades y tradiciones y la participación en actividades culturales se documenta en el 38% de las muestras (14 en total).

En ambos indicadores, Paraguay y Uruguay muestran las cifras más altas, mientras que Chile destaca por no registrar ninguna exposición que refleje la participación en actividades culturales. Los datos referentes a los indicadores que se cumplen en cada caso, así como los porcentajes en función del universo total están descritos en la tabla N°8 y en la figura N°6.

Tabla 8. Patrimonio inmaterial

País	Patrimonio inmaterial			
	Representa un evento icónico (festividades y tradiciones y demás)	% por país	Participación en actividades culturales	% por país
Chile	2	5	0	0
Brasil	1	3	3	8
Paraguay	5	14	5	14
Uruguay	5	14	6	16
Total	13	35	14	38

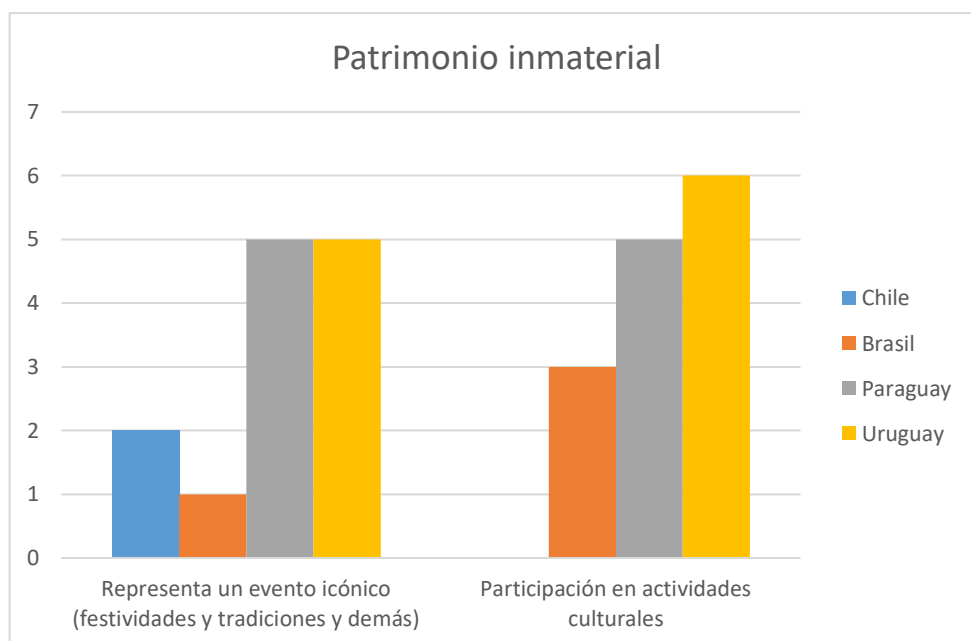


Figura 6. Patrimonio inmaterial

Sobre el subcriterio Patrimonio material y el cumplimiento de los indicadores, se determinó que la presencia de patrimonio material, específicamente artesanías, es muy baja y se concentra casi exclusivamente en Paraguay y Uruguay. La producción e intercambio de artesanías solo aparece en 10 exposiciones, divididas equitativamente entre Paraguay (5) y Uruguay (5). Chile y Brasil no registran ninguna exposición con este indicador.

La representación de artesanías en barro, metales o instrumentos musicales es mínima y está liderada por Paraguay. Brasil tiene una ausencia total en todas las categorías de patrimonio material, mientras que Chile solo registra 1 instancia en Elementos textiles. Los datos referentes a los indicadores que se cumplen en cada caso, así como los porcentajes en función del universo total están descritos en la tabla N°9 y en la figura N°7.

Tabla 9. Patrimonio material

País	Patrimonio material									
	Producción e intercambio de artesanías	% por país	Artesanías en barro o arcilla	% por país	Elementos en oro u otros metales	% por país	Elementos textiles	% por país	Instrumentos musicales	% por país
Chile	0	0	0	0	0	0	1	0,37	0	0

Brasil	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Paraguay	5	2	4	1,5	2	0,7	3	1,1	3	1,1
Uruguay	5	2	0	0	1	0,4	1	0,4	1	0
Total	10	3,7	4	1,5	3	1,1	5	1,9	4	1,5

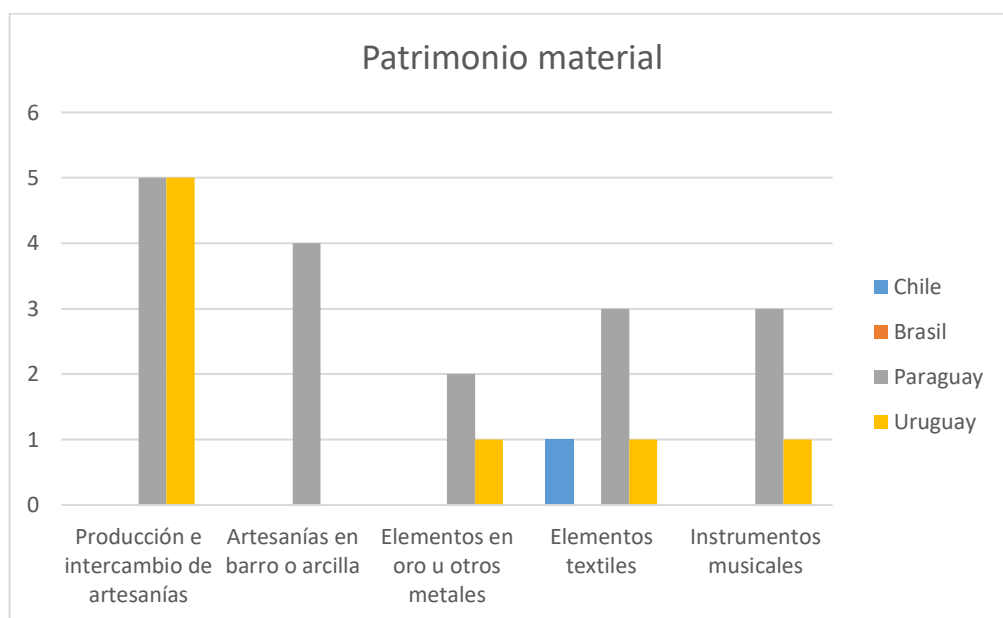


Figura 7. Patrimonio material

Al cierre del análisis se presentan los datos del subcriterio Relación entre identidad cultural e identidad nacional. En este caso, la vinculación de las exposiciones con marcos nacionales más amplios es significativa, aunque desigual entre los países.

Sobre el desarrollo de programas de integración cultural, un total de 22 exposiciones participan en estos programas. Chile es el líder claro con 10 exposiciones, seguido por Uruguay (6) y Paraguay (5). La contribución de Brasil es mínima, con solo 1 exposición.

Sobre la representación en políticas públicas, un total de 17 exposiciones se relacionan con este tema. La representación se distribuye de manera equilibrada entre Chile (6), Uruguay (6) y Paraguay (5), destacando nuevamente la ausencia total de Brasil en esta categoría.

Tabla 10. Relación entre identidad cultural e identidad nacional

País	Relación entre identidad cultural e identidad nacional			
	Participación en programas de integración cultural	% por país	Representación en políticas públicas	% por país
Chile	10	3,7	6	2,2
Brasil	1	0,4	0	0,0
Paraguay	5	1,9	5	1,9
Uruguay	6	2,2	6	2,2
Total	22	8,1	17	6,3

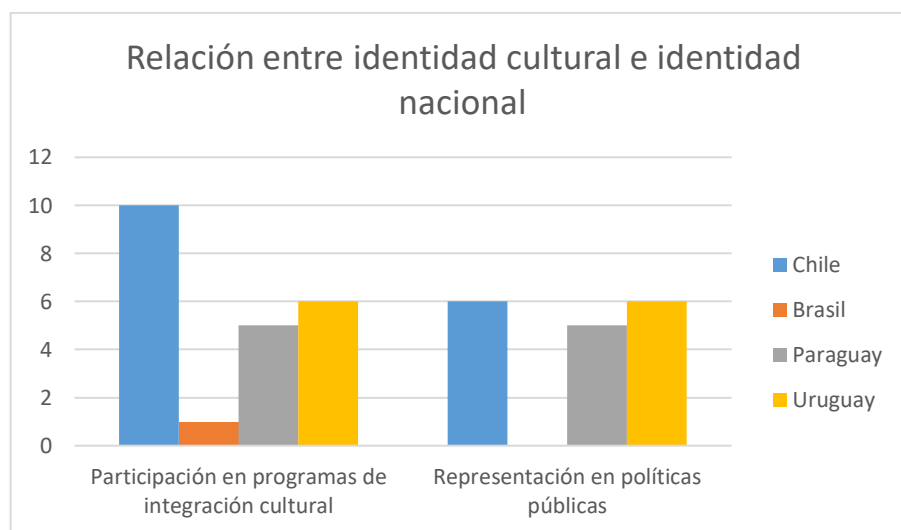


Figura 8. Relación entre identidad cultural e identidad nacional

5.5.2. Resultados de la interpretación de datos cualitativos

Como se señaló en el apartado anterior, el análisis de las 37 exposiciones seleccionadas en Chile, Brasil, Paraguay y Uruguay, desarrolladas entre 2023 y 2024, revela un panorama complejo sobre cómo se representa la identidad cultural en la región. La metodología, basada en un estudio de caso múltiple y el análisis de contenido con indicadores binarios, permite trascender la descripción para interpretar patrones y tensiones en las prácticas curatoriales. Los datos muestran que, si bien la identidad cultural es un eje temático omnipresente, su

tratamiento es heterogéneo y selectivo, revelando distintas filosofías museísticas y prioridades nacionales.

La interpretación de los datos del primer criterio Representación de la Identidad Cultural en los Museos, sugiere una dicotomía fundamental en la práctica curatorial, la brecha entre el discurso sobre la identidad y la representación de su materialidad.

Todas las exposiciones analizadas aluden a la identidad cultural en sus títulos o textos curatoriales. Esto indica que la identidad no es un tema marginal, sino un concepto central y explícito que articula la programación de los museos estudiados en los cuatro países. Chile es el país con el mayor número de exposiciones temáticas, seguido por Brasil.

A pesar de la centralidad del tema, menos de la mitad de las exposiciones presentan una Diversidad de elementos culturales tangibles como trajes, peinados o gastronomía. Este hallazgo sugiere una tendencia a abordar la identidad desde un plano más conceptual o abstracto, en desmedro de sus manifestaciones cotidianas y materiales. La diferencia es especialmente notoria en Brasil, donde de 10 exposiciones temáticas, solo 1 incluye esta diversidad material, en contraste con Paraguay, donde todas las exposiciones temáticas también presentan elementos culturales diversos.

Sin embargo, los museos de la muestra se perfilan como actores activos en la construcción de narrativas históricas y nacionales, aunque con distintos grados de adopción de enfoques contemporáneos. Existe un alto consenso en abordar la memoria histórica desde una perspectiva crítica y decolonial, presente en casi la totalidad de las exposiciones. Asimismo, la mayoría de las muestras se enfocan en la protección de la identidad nacional a través de sus características únicas.

El tema de la reconciliación frente al exterminio de indígenas y minorías, aunque ligeramente menor, sigue siendo una temática predominante. Estos datos posicionan a los museos no como espacios neutrales, sino como agentes de reflexión histórica y política, con Chile liderando la frecuencia en los tres indicadores.

En torno a la adopción de enfoques contemporáneos los datos reflejan que este criterio es moderado. Poco más de la mitad de las exposiciones utilizan una clave interseccional étnico-racial. Resulta particularmente llamativo que, en Brasil, un país con una profunda diversidad étnico-racial, ninguna de las exposiciones registradas aplicara este enfoque explícito, mientras

que en Chile esta elevada. Por otro lado, la incorporación de tecnologías para la accesibilidad es aún un campo en desarrollo, presente solo en casi la mitad de los casos, sugiriendo que la inclusión digital no es todavía una prioridad generalizada.

En cuanto a la identidad cultural en América Latina, al analizar la representación de la diversidad cultural de la región y su vínculo con la construcción nacional, se observan importantes omisiones y enfoques particulares. La representación de la diversidad cultural se vuelve difusa cuando se miden indicadores específicos. Por ejemplo, menos de la mitad de las muestras visibilizan el número de lenguas indígenas y grupos étnicos, y apenas un tercio representan la participación en festivales culturales. Esto refuerza la idea de que se tiende a hablar de identidad en general, pero se omiten sus manifestaciones culturales concretas. En este ámbito, Uruguay y Paraguay destacan por dar mayor visibilidad a estos elementos, en contraste con Brasil, que muestra la menor representación.

Es interesante notar que la conexión de las exposiciones con iniciativas de inclusión cultural es más frecuente que su participación en eventos nacionales y conmemorativos. Esto podría interpretarse como una preferencia por parte de los museos de contribuir a la construcción de la identidad nacional desde una perspectiva social y comunitaria, más que desde la celebración oficialista del Estado.

En torno a los elementos que configuran la Identidad Cultural, este criterio revela algunas de las brechas más significativas, especialmente en lo que respecta a la cultura viva y material, y confirma los distintos perfiles curatoriales por país.

El Patrimonio Inmaterial es el gran ausente en la mayor cantidad de exposiciones. El patrimonio vivo es uno de los elementos menos representados. Solo el tercio de las muestras encarnan un evento icónico, como festividades y la participación en actividades culturales. Los datos de Chile son contundentes, con solo 2 exposiciones representando eventos icónicos y ninguna que muestre la participación en actividades culturales. En cambio, Paraguay y Uruguay lideran la representación de este tipo de patrimonio, sugiriendo un enfoque curatorial más cercano a las prácticas culturales vivas.

Por otro lado, la representación del patrimonio material artesanal es casi inexistente en Chile y Brasil, y se concentra fuertemente en Paraguay y Uruguay. En Brasil, ninguna exposición incluyó artesanías, ya sea en barro, metal, textiles o como instrumentos musicales. Esto podría

indicar una división conceptual en las grandes instituciones de Chile y Brasil entre arte contemporáneo y arte popular/artesanía, excluyendo a esta última. Por el contrario, en Paraguay y Uruguay, la producción artesanal parece estar integrada de manera central en el discurso sobre la identidad cultural.

Así mismo, existe una clara conexión de las exposiciones con las estructuras nacionales. Un número significativo de muestras participa en programas de integración cultural y tiene representación en políticas públicas. Esto demuestra que los museos no operan de forma aislada, sino que dialogan con el contexto político y social. Nuevamente, el perfil de los países es desigual. Chile lidera la participación en programas de integración, mientras que Brasil muestra una desconexión casi total, sin representación en políticas públicas y con una sola instancia en programas de integración.

En función de este análisis a continuación, se muestra una síntesis de las exposiciones más destacadas que cumplen con los indicadores que sustentan el análisis cuantitativo, marcando las líneas curatoriales generales en cada uno de los cuatro países analizados.

En el caso de Chile, se destaca una propuesta expositiva vinculada a la Descolonización de la mirada y reivindicación indígena. Esta línea explora la crítica a las representaciones tradicionales de los pueblos originarios en el arte y la historia, dando voz a las narrativas y perspectivas indígenas. Aborda la visibilización de sus identidades, culturas, conocimientos ancestrales y las luchas por sus derechos y territorios.

Un segundo momento identificado en estas muestras está relacionado con la memoria, el trauma y la resiliencia a través del arte. Las propuestas se concentran en cómo el arte aborda las fracturas, violencias y desafíos históricos o contemporáneos. Las exposiciones están enfocadas en la capacidad del arte para procesar el trauma, activar la memoria colectiva y generar procesos de reparación y reconstrucción, visibilizando las huellas del pasado y la resistencia del presente. Entre las exposiciones relevantes se pueden considerar: Miradas sobre Wallmapu: Territorios, afueras y disputas, Chamanismo: visiones fuera del tiempo, 17 muestra cine + video indígena, Callana: Cuerpo manchado, Fugas de lo nuestro: Visualidades indígenas de sur a norte y Quiebres y reparaciones.

En el caso de Brasil, las exposiciones rastreadas permitieron identificar claramente dos líneas conceptuales predominantes y una tercera emergente. La primera línea que agrupa las

muestra está asociada con la reafirmación de identidades y culturas subalternas, indígenas y afrodescendientes. Esta línea es la más fuerte, centrada en la visibilización, celebración y reivindicación de las culturas y narrativas de los pueblos indígenas y las comunidades afrobrasileñas. Aborda la riqueza de sus cosmogonías, tradiciones, religiosidad, resistencia histórica y su papel fundamental en la formación de la identidad brasileña. Busca descolonizar y descentrar la historia del arte. Entre las exposiciones relevantes se pueden destacar: Mahku: miraciones, Historias indígenas, Hands: 35 years of the Afro-Brazilian hand, Orixás no MNBA, Dendê, Um defeito de cor, Abolicionistas brasileiras.

El segundo eje está centrado en la democracia, la justicia social y la resistencia política. Esta línea curatorial se enfoca en el papel del arte como un espacio para la reflexión crítica sobre la democracia, los derechos humanos, la justicia social y las formas de resistencia. Toca temas de inestabilidad política, memoria histórica y la lucha por un futuro más equitativo. Las exposiciones que se destacan en este caso son: Brasil futuro: as formas da democracia, Abolicionistas brasileiras, Um defeito de cor (a través de la lucha contra la esclavitud y por la libertad), y en cierto modo, Sala de video: Cecilia Vicuña (con sus temas de DDHH y medio ambiente en un contexto social amplio).

Un tercer eje emergente detectado en las muestras de los últimos años propone un diálogo con el medio ambiente y crisis climática. Aunque menos difundida que las dos anteriores, esta línea aparece con fuerza en exposiciones como: Sonar el agua y también en la Sala de video: Cecilia Vicuña, reflejando una preocupación contemporánea global y regional sobre la relación entre el ser humano y la naturaleza.

Las dos primeras líneas son las más dominantes y entrelazadas, reflejando un fuerte compromiso de los museos brasileños con la revisión de su historia y la puesta en valor de narrativas marginadas.

En el caso de Paraguay, a partir de las exposiciones seleccionadas, se pueden identificar claramente dos líneas conceptuales principales. La primera vinculada a la preservación y reinención de saberes ancestrales y culturas indígenas, la cual destaca la importancia de las prácticas artísticas, artesanales y culturales heredadas de las comunidades indígenas y rurales, su continuidad a lo largo del tiempo y su adaptación o resistencia frente a los desafíos contemporáneos. Se enfoca en la riqueza de las tradiciones, la transmisión de conocimientos y la afirmación de identidades. En este caso son relevantes las exposiciones Los Portillo

(alfarería guaraní/mestiza) o Ñai'ũguágui tatápe: Kambuchi Apo ñai'ũpo / Del estero al fuego (alfarería de Itá).

Una segunda arista curatorial está vinculada a la defensa territorial, resistencia y visibilización de pueblos originarios en contextos de conflicto. Esta línea conceptual aborda las luchas actuales de los pueblos indígenas por la defensa de sus territorios, su cultura y su modo de vida, frente a amenazas como la deforestación, la expansión agrícola o la presión externa. Enfatiza la visibilización de estas problemáticas y la fortaleza de su resistencia. Se puede tomar como ejemplo la exposición AYOREO. Cambio y resistencia, que muestra un enfoque directo en la lucha de este pueblo y se conecta con el espíritu de defensa de lo propio y ancestral en las otras exposiciones.

Estas dos líneas conceptuales capturan las principales preocupaciones y enfoques del arte y las exposiciones en Paraguay durante este periodo, con un fuerte énfasis en la identidad cultural, la herencia indígena y los desafíos socio-ambientales.

Para culminar, en el caso de Uruguay, se han determinado como líneas conceptuales, en primer lugar, la exploración y valoración del Patrimonio Indígena y Precolombino Americano, que se centra en la exposición y el estudio de las ricas tradiciones, arte, cosmovisiones y prácticas culturales de los pueblos originarios de América Latina, tanto históricas como contemporáneas. Se busca resaltar la diversidad y profundidad de estas culturas, reafirmando su presencia y legado. Algunas exposiciones claves en torno a este concepto son: SHIPIBO-KONIBO. Retratos de mi sangre, Barriletes Gigantes de Guatemala, Illarykuna, y la Colección de Instrumentos Musicales Latinoamericanos, con su fuerte componente precolombino e indígena.

La segunda línea está relacionada con la celebración de la diversidad cultural Latinoamericana y sus manifestaciones festivas, abarcando la riqueza de las identidades culturales del continente más allá de lo estrictamente indígena, incluyendo las expresiones mestizas y afrodescendientes, con un énfasis particular en las festividades y rituales que moldean el patrimonio cultural compartido. Como ejemplo se pueden señalar las exposiciones tituladas Máscaras de Carnaval y la Colección de Instrumentos Musicales Latinoamericanos.

Un tercer eje visible es las exposiciones recientes de Uruguay es la visibilización de narrativas y sujetos subrepresentados, la cual se centra en el acto de traer a la luz y reconocer aspectos

de la historia, identidades o grupos sociales que han sido marginalizados o poco representados en las narrativas dominantes. Implica una curaduría que busca generar reflexión y ampliar la comprensión de la diversidad humana y social. La muestra Visibles (Museo Nacional de Antropología) es el ejemplo más directo, y las exposiciones del MAPI (Museo de Arte Precolombino e Indígena) también contribuyen a visibilizar culturas no hegemónicas.

Estas tres líneas conceptuales proporcionan un marco sólido para entender el enfoque de las exposiciones en Uruguay durante el período 2023-2024, con un énfasis claro en el patrimonio cultural americano y la construcción de identidades diversas.

6. DESARROLLO DE LA PROPUESTA

6.1. Desarrollo teórico

La presente revisión de autores se expone como la base conceptual del estudio Observatorio de Cultura Inclusiva en Museos de Latinoamérica, con foco en los países de Paraguay, Uruguay, Chile y Brasil durante el período 2023-2024. Buscamos con este proyecto ampliar el conocimiento sobre los procesos de representación, inclusión y diálogo cultural que los museos latinoamericanos están promoviendo a través de sus exposiciones. Para ello, se analizaron aspectos históricos, identitarios, museográficos y de gestión patrimonial, articulados desde una perspectiva interseccional y multicultural.

La UNESCO (2015) define a un museo como una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo. En esta condición, los museos son instituciones que tratan de representar la diversidad natural y cultural de la humanidad y desempeñan una función esencial en la protección, preservación y transmisión del patrimonio.

La construcción de una cultura inclusiva en los espacios museísticos ha requerido la construcción de un marco conceptual que desbordara la simple adaptación de infraestructuras. Implica una revisión crítica de las epistemologías que históricamente han sustentado al museo, así como la incorporación activa de nuevas perspectivas que desafíen

las narrativas canónicas y den cabida a la pluralidad de voces que conforman el tejido social latinoamericano.

El paradigma del museo ha experimentado una transformación fundamental. La Nueva Museología, surgida en la década de 1970, y su posterior evolución hacia una museología crítica o sociomuseología, desplazaron el foco del objeto (la colección) al sujeto (la comunidad) (Desvallées & Mairesse, 2010). Esta corriente postuló que el museo no era un ente neutral, sino una construcción social y política con la capacidad de reproducir o cuestionar las estructuras de poder existentes (Bennett, 1995).

En América Latina, esta perspectiva adquirió una relevancia particular, al proponer al museo como una herramienta para el desarrollo comunitario y la justicia social (Contreras, 2024). La Declaración de Santiago (1972) fue un momento fundacional, al definir al museo integral como una institución al servicio de la sociedad, que debía "actuar como intérprete de la relación hombre-ambiente y participar en los problemas y en las aspiraciones de la comunidad a la cual sirve" (de Varine, 2020, pág. 54).

Otros estudios han profundizado en esta línea, argumentando que los museos deben operar como espacios de contacto, zonas de negociación y, a veces, de fricción, donde diversas cosmogonías y relatos históricos pueden encontrarse y dialogar (Pratt, 2008). En este sentido, el museo inclusivo no fue concebido como aquel que evitaba el conflicto, sino el que lo gestionaba de manera productiva, permitiendo que las tensiones sociales se manifestaran y se debatieran en la arena pública de sus salas. Se trató de una institución que asumió su rol político como plataforma para el ejercicio de los derechos culturales, entendidos como el derecho de todos los individuos y comunidades a participar en la vida cultural, a disfrutar de las artes y a construir y compartir sus propias narrativas (Contreras, 2024).

La trayectoria de los museos en América Latina se ha caracterizado por una tensión constante entre la adopción de modelos europeos y la necesidad de construir narrativas propias que reflejen las realidades locales. Inspiradas en las instituciones del viejo continente, las naciones americanas emergentes vieron en los museos una herramienta para consolidar sus proyectos de país. Inicialmente, estos espacios se erigieron como lugares de afirmación de la idea de nación, donde se resguardaba y celebraba una historia patria selectiva. Este enfoque a menudo perpetuaba una visión que exaltaba el triunfo de la civilización sobre la barbarie,

haciendo referencia constante a los pueblos autóctonos como un pasado superado (De Carli, 2004).

Según De Carli (2004), a diferencia del museo europeo universalista, que basa su acervo en la apropiación de objetos de diversas culturas, los museos nacionales latinoamericanos se han centrado en la justificación histórica de su propia existencia. Sin embargo, a lo largo de los siglos XIX y XX, se observó una diversificación en las colecciones y misiones, abarcando no solo la historia y el arte, sino también la ciencia, la tecnología y los derechos humanos (Lacouture, 1994). Esta evolución ha sido un reflejo del desarrollo cultural y social de la región.

“La mundialización ha permitido una mayor movilidad de las colecciones, los profesionales, los visitantes y las ideas; ello ha tenido efectos positivos y negativos en los museos, que se reflejan en un aumento de la accesibilidad y la homogenización” (UNESCO, 2015). Por esto, corresponde a los diversos estados promover la salvaguardia de la diversidad e identidad que caracterizan a los museos y las colecciones, sin mermar por ello la función que tienen estas instituciones en un mundo globalizado.

6.1.1. Representación de la identidad cultural en los museos

Los museos contemporáneos han trascendido su función original como meros repositorios de objetos para convertirse en espacios dinámicos de construcción de significados. Las exposiciones ya no se conciben como presentaciones estáticas, sino como catalizadores de historias y forjadores de identidad cultural. Actúan como puentes entre el pasado y el presente, permitiendo a las comunidades reconectar con su patrimonio y fortalecer su sentido de pertenencia.

El visitante nunca es un espectador pasivo; interpreta las exhibiciones a través del filtro de sus creencias, valores y vivencias. Al entrar en un museo, no deja su cultura ni sus identidades en la puerta. Por ello, los museos tienen la capacidad de fortalecer la identidad colectiva y promover un sentido de comunidad pluralista a través de experiencias compartidas.

La identidad cultural, entendida como un conjunto dinámico y multifacético de referencias culturales por las cuales una persona o grupo se define, se comunica y es reconocido (Molano, 2007), constituye un eje central en la misión de los museos contemporáneos. Lejos de ser un reflejo estático del pasado, la identidad se construye y reconstruye constantemente a través

de procesos de memoria, olvido y reinterpretación (Fontán del Junco, 2021). En este sentido, el museo no es un mero contenedor de artefactos, sino un potente aparato expositivo (Sánchez Fernández & Gutiérrez Pérez, 2023) que participa activamente en la producción y legitimación de ciertas narrativas identitarias sobre otras.

Tradicionalmente, el museo ha operado bajo un modelo hegemónico, reflejando los valores y perspectivas de los sectores dominantes de la sociedad y contribuyendo a la construcción de identidades nacionales homogéneas (Bergeron & Rivet, 2021). Sin embargo, esta visión ha sido profundamente cuestionada, dando paso a una comprensión del museo como un espacio que debe dar cuenta de la pluralidad de identidades y memorias que conforman el tejido social.

En este contexto surge la museología crítica, buscando la deconstrucción de las narrativas tradicionales. La museología crítica, que ha cobrado un renovado impulso en los últimos años, ofrece un marco fundamental para analizar y desafiar las estructuras de poder inherentes a la institución museal (Lorente, 2022). Pensadores como Eilean Hooper-Greenhill (2000) y Tony Bennett (1995) han sido pioneros en problematizar la supuesta objetividad del museo, viéndolo como un dispositivo que disciplina y modela la ciudadanía (Aguilar, 2025). Esta corriente aboga por una descentralización del saber experto y la participación activa de las comunidades en la interpretación de su propio patrimonio (Lorente, 2022).

Desde esta perspectiva, la representación de la identidad cultural en el museo es un acto político. Implica una selección y una jerarquización que nunca es neutral. La crítica se dirige a cómo las narrativas museísticas (Desvallées & Mairesse, 2010) han tendido a exotizar, estereotipar o silenciar a las culturas no occidentales, a las minorías y a los grupos subalternos, perpetuando una visión colonial del otro (Arocha Rodríguez & González Ayala, 2009). La museología crítica, por tanto, exige un examen riguroso de las colecciones, las exposiciones y el lenguaje curatorial para desvelar los sesgos y las exclusiones sobre los que se ha construido el discurso museal tradicional.

Estrechamente ligada a la museología crítica, la perspectiva decolonial (Lonetree, 2012) va un paso más allá, no solo criticando las narrativas coloniales, sino buscando activamente desafiar y dismantelar las estructuras de poder que son legado del colonialismo (Simpson, 2011). Este enfoque, nutrido por los aportes de pensadores latinoamericanos como Walter D. Mignolo (Mignolo & Walsh, *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*, 2018), cuestiona la propia

epistemología occidental sobre la que se fundó el museo y propone la revalorización de conocimientos y cosmogonías históricamente marginados.

La descolonización de los museos no se limita a la restitución de objetos expoliados, aunque este sea un componente crucial del debate. Implica, fundamentalmente, una reestructuración profunda del conocimiento y la autoridad (Brulon Soares, 2021). Esto se traduce en prácticas como la investigación colaborativa, la co-curaduría con las comunidades de origen y la creación de espacios para múltiples narrativas que desafíen una visión única y lineal de la historia (Puebla & Ramírez, 2020). Se trata de transformar el museo en un lugar de diálogo y la inclusión para la transformación cultural (Fontán del Junco, 2021), donde la representación de la identidad no sea una imposición, sino el resultado de un proceso de negociación y reconocimiento mutuo.

6.1.2. Identidad Cultural Latinoamericana como un mosaico en construcción

La identidad cultural en América Latina es un fenómeno complejo y multifacético, resultado de un largo proceso histórico de encuentros, desencuentros y mestizajes. La región, habitada originalmente por una gran diversidad de pueblos indígenas, experimentó una profunda transformación con la llegada de los colonizadores europeos y la posterior trata de esclavos africanos. Esta confluencia de culturas dio origen a un sincretismo único que se manifiesta en la lengua, la religión, la gastronomía, el arte y las costumbres de cada país.

En la actualidad, la globalización continúa enriqueciendo esta diversidad multicultural. Entender y apreciar esta pluralidad es fundamental. La identidad nacional de cada país se construye sobre la base de estos elementos culturales, históricos y sociales compartidos, generando un sentimiento de pertenencia que une a los ciudadanos.

El estudio de casos de varios países Latinoamericanos como Colombia, Perú o México, revela cómo la identidad nacional ha sido moldeada por factores como la violencia, la diversidad étnica, la historia precolombina y las luchas por la independencia y la igualdad. De manera similar, la identidad argentina se ha visto fuertemente influenciada por la inmigración europea, que se entrelazó con las raíces indígenas. En todos los casos, la identidad nacional y cultural están intrínsecamente ligadas, y su reconocimiento y promoción son esenciales para la construcción de sociedades democráticas y participativas.

Históricamente, el concepto de mestizaje ha sido central en la construcción de los imaginarios nacionales y de una identidad continental. Este no se limita a la mezcla biológica, sino que se extiende a un sincretismo cultural profundo que abarca desde la lengua y la religión hasta las prácticas cotidianas. El pensador cubano José Martí, en su influyente ensayo *Nuestra América* (1891), abogaba por el reconocimiento y la valoración de este hombre natural, producto de la amalgama de lo indígena, lo europeo y lo africano, como base para la construcción de repúblicas auténticas y soberanas (Martí, 2005). Este pensador instaba a gobernar desde el conocimiento de los elementos peculiares de cada pueblo, rechazando la imitación de modelos europeos o estadounidenses y sentando las bases para un proyecto identitario propio y antiimperialista.

Sin embargo, la noción de mestizaje ha sido objeto de críticas por su potencial uso como un discurso homogeneizador que invisibiliza las tensiones y desigualdades persistentes. Desde esta perspectiva, el mestizaje puede funcionar como un mito que encubre la dominación de una cultura sobre otras y no resuelve las contradicciones de una sociedad jerarquizada.

Para abordar estas complejidades, el antropólogo y crítico cultural Néstor García Canclini (1990, 2001) propone el concepto de culturas híbridas. Según este autor, la modernidad en América Latina no implicó una superación de lo tradicional, sino un proceso de reorganización y mezcla. La hibridación describe procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas que existían de forma separada se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas (García Canclini, 2001). Este enfoque permite analizar cómo lo culto, lo popular y lo masivo se entrelazan, y cómo las identidades se reconfiguran en un contexto de globalización, donde lo local se redefine en su interacción con lo global (García Canclini, 2011). La identidad, por tanto, no es una esencia inmutable, sino el resultado de estrategias para entrar y salir de la modernidad de una manera particular.

Para una comprensión cabal de la identidad latinoamericana, es imprescindible considerar la colonialidad del poder, teoría desarrollada por el sociólogo peruano Aníbal Quijano. Quijano (2000) argumenta que, con la conquista de América, se estableció un nuevo patrón de poder a escala mundial que no terminó con el fin del colonialismo. Este patrón se fundamenta en la idea de raza como un criterio de clasificación social que jerarquiza a las poblaciones y legitima la dominación. La colonialidad del poder impuso una visión eurocéntrica del conocimiento, subordinando y deslegitimando los saberes, las culturas y las identidades de los pueblos

colonizados. En este sentido, la identidad latinoamericana se ha debatido constantemente entre la imposición de modelos externos y la lucha por la descolonización del ser y del saber, un conflicto que sigue vigente y que define en gran medida las tensiones y resistencias culturales de la región.

6.1.3. Patrimonio cultural material e inmaterial como testimonio de identidad

El patrimonio cultural, en sus dimensiones material e inmaterial, constituye la herencia colectiva de una comunidad y el fundamento de su identidad. El patrimonio material abarca desde monumentos y sitios arqueológicos hasta obras de arte y objetos históricos (UNESCO, 2003). Por su parte, el patrimonio inmaterial engloba las tradiciones orales, las artes del espectáculo, los usos sociales, los rituales, los actos festivos y los conocimientos y prácticas relacionados con la naturaleza y el universo (UNESCO, 2005).

Ambas formas de patrimonio son indisociables y se refuerzan mutuamente. Las tradiciones, festividades, música, gastronomía y artesanías son expresiones vivas de la cultura que deben ser salvaguardadas para preservar la diversidad y la memoria colectiva. El patrimonio es un reflejo de la rica historia y diversidad de los territorios y su preservación cumple una función social crucial en la reconstrucción del tejido social, la construcción de la paz y el fomento del diálogo intercultural.

El patrimonio cultural se define como el conjunto de bienes tangibles e intangibles que una colectividad valora y convierte en signos de su identidad. Su conceptualización y las políticas culturales para su gestión, especialmente en Latinoamérica, están fuertemente influenciadas por la UNESCO (2003), aunque se señala una contradicción en su intento de crear una ética global que puede juzgar la aceptabilidad de la diversidad cultural. Las políticas culturales buscan responder a las necesidades simbólicas y expresivas de una sociedad heterogénea y cambiante (García Canclini, 1987), (Santillán Güemes, 2007), y es a través de la vivificación de la cultura que emergen los patrimonios que la identifican (Villegas, 2000).

Desde una perspectiva teórica, el patrimonio cultural es un repertorio activado de referentes seleccionados de un conjunto más amplio de posibilidades (Prats, 1997). Este proceso implica una simbolización del espacio que funciona como matriz intelectual para la historia colectiva

(Augé, 1996). Además, la cultura actúa como un filtro evaluativo que selecciona recursos del patrimonio para ser valorizados (Fonte & Ranaboldo, 2007).

La relación entre identidad cultural e identidad nacional es simbiótica. La identidad cultural, con su acervo de valores, creencias y prácticas, nutre y da forma a la identidad nacional. Esta relación dinámica influye en la percepción que los individuos tienen de sí mismos y de su comunidad, así como en su interacción con el entorno.

6.1.4. La inclusión como eje transversal en la práctica museística

En las últimas décadas, ha habido un cambio de paradigma en el rol social de los museos, que han pasado de ser instituciones exclusivas para especialistas a convertirse en espacios abiertos, interactivos y participativos. Esta transformación ha estado marcada por la búsqueda de una mayor inclusión, procurando que todas las personas, independientemente de su origen étnico, diversidad funcional, intelectual o de género, se sientan representadas y acogidas.

Los museos contemporáneos se esfuerzan por ser espacios de convergencia y diálogo intercultural, donde se preserva la memoria histórica y se promueve la reconciliación. En contextos de posconflicto, como los que han vivido varios países latinoamericanos, los museos han desempeñado un papel fundamental al ofrecer plataformas para el intercambio de testimonios y la reflexión sobre el pasado.

La incorporación de nuevas tecnologías también ha sido clave para hacer los museos más accesibles y atractivos, permitiendo a los visitantes una experiencia más inmersiva a nivel visual, sensorial y auditivo. La adaptación a formatos virtuales durante la pandemia es un claro ejemplo de esta evolución. En definitiva, la inclusión no es solo una categoría más, sino un principio rector que debe permear todas las áreas de la práctica museística, desde la curaduría y la programación hasta la comunicación y la mediación.

El concepto de inclusión se materializó a través de ejes de acción específicos que buscaron reparar exclusiones históricas. Para los fines de este estudio, se priorizaron tres dimensiones interconectadas: la etnicidad, la diversidad funcional y el género.

6.1.4.1. Inclusión Étnica y el Giro Decolonial

El museo latinoamericano heredó una estructura colonial que, con frecuencia, representó a los pueblos originarios y afrodescendientes desde una óptica exótica, anclada en el pasado etnográfico o, directamente, los invisibilizó (Arocha Rodríguez & González Ayala, 2009). El giro decolonial en las ciencias sociales y las humanidades ofreció un potente marco para subvertir esta lógica. teóricos como Mignolo (2021) han instado a una desobediencia epistémica, un proceso mediante el cual las instituciones culturales, como los museos, debían despojarse de la matriz colonial del poder para dar paso a las epistemologías del Sur (Santos, 2018), (Herrera, Sierra, & Del Valle, 2016).

En la práctica museística, esto se tradujo en pasar de hablar sobre los otros a hablar con ellos. Las curadurías colaborativas, la restitución de bienes culturales y la incorporación de artistas y pensadores indígenas y afrodescendientes en roles de toma de decisión se convirtieron en estrategias fundamentales (Walsh, 2010). Se trató de un esfuerzo por reconfigurar el museo no como un archivo de culturas extintas, sino como un espacio vivo donde las identidades étnicas contemporáneas se afirmen en su complejidad y dinamismo político (Rosas Flórez, 2015). Este enfoque implicó cuestionar las propias categorías de arte y artesanía, reconociendo la validez de otras formas de producción de conocimiento y estética (Escobar, 2012).

6.1.4.2. Diversidad Funcional e Intelectual.

La inclusión de personas con diversidad funcional, o conocidas como personas con discapacidad, ha sido, tradicionalmente, uno de los mayores déficits de las instituciones culturales. Durante mucho tiempo, la accesibilidad se entendió de manera restrictiva como la eliminación de barreras arquitectónicas. Sin embargo, un enfoque de derechos, basado en el modelo social de la discapacidad, exigió una concepción mucho más amplia: la accesibilidad universal o el diseño para todos (Mace, 1985). Este principio postula que los entornos, productos y servicios deben ser diseñados para ser utilizables por todas las personas, en la mayor medida posible, sin necesidad de adaptación ni diseño especializado.

Aplicado a los museos, esto implicó atender múltiples dimensiones de la experiencia. Más allá de las rampas y ascensores, se consideró la accesibilidad cognitiva como los textos de fácil

lectura o la señalética clara, la accesibilidad sensorial a partir de réplicas táctiles, audioguías descriptivas, recursos en lengua de señas y la accesibilidad digital a través del desarrollo de sitios web y colecciones en línea accesibles (Muñoz Cordones, 2024). Un museo verdaderamente inclusivo fue aquel que integró la accesibilidad como un eje transversal en toda su planificación (curaduría, museografía, comunicación y programas públicos), en lugar de considerarla un apéndice o un conjunto de acciones aisladas (Martínez Carrillo, 2020). Se trató de transformar la visita al museo en una experiencia significativa y enriquecedora para la totalidad del espectro de la diversidad humana (Espinosa & Bonmatí, 2014).

6.1.4.3. Perspectivas de Género y Diversidades Sexuales

El estudio de las perspectivas de género y las diversidades sexuales se fundamenta en un movimiento teórico que desvincula la identidad de la biología. El punto de partida se encuentra en la emblemática aseveración de Simone de Beauvoir (1949) "No se nace mujer, se llega a serlo", que estableció una distinción crucial entre el sexo biológico y el género como una construcción social y cultural. Esta idea fue sistematizada por teóricas como Gayle Rubin (1975), quien acuñó el concepto de sistema sexo/género para describir el mecanismo social que transforma la sexualidad biológica en un producto de la actividad humana, oprimiendo a las mujeres y reforzando una heterosexualidad obligatoria.

Este marco inicial fue radicalmente expandido por la teoría queer, cuya figura más influyente es Judith Butler. En su obra *El género en disputa* Butler (1990), argumenta que el género no es una identidad estable, sino un acto performativo. Es decir, una repetición estilizada de actos que crea la ilusión de una esencia interna, cuando en realidad es una producción discursiva. Butler va más allá y sostiene que el propio sexo biológico es también una categoría construida culturalmente para sostener la coherencia del binarismo de género y la heteronormatividad. Esta deconstrucción del binomio sexo/género abrió el campo para analizar la multiplicidad de identidades que no encajan en el modelo normativo.

Más recientemente, teóricos como Beatriz Preciado (2008) han llevado esta crítica al terreno de la biopolítica, analizando cómo el género y el deseo son tecnologías producidas y reguladas por el poder en lo que denomina la era farmacopornográfica. En conjunto, este marco teórico evidencia una evolución desde la denuncia de la construcción social del género hacia una

deconstrucción radical de todas las identidades normativas, analizando la sexualidad y el género como performances fluidas y efectos de tecnologías de poder, en lugar de esencias biológicas o psicológicas.

El museo, como institución que participa en la construcción del imaginario colectivo, ha sido un espacio donde históricamente se han perpetuado roles y estereotipos de género androcéntricos y heteronormativos. La crítica feminista del arte, iniciada en la década de 1970 por autoras como Linda Nochlin (2008) y Griselda Pollock (2015), evidenció la sistemática exclusión de las mujeres artistas del canon, de las colecciones y de las exposiciones. En respuesta, surgieron prácticas curatoriales feministas que buscaron no solo insertar a mujeres en la historia del arte, sino cuestionar las estructuras patriarcales que definieron qué se consideraba genialidad, maestría o relevancia artística.

En años más recientes, este enfoque se ha expandido para incluir las perspectivas de las disidencias sexuales y de género (LGBTIQ+). La curaduría queer se propuso desafiar la normatividad a través de la visibilización de artistas y temáticas queer, pero también mediante la relectura de las colecciones existentes para desvelar las sexualidades y los afectos no normativos latentes en obras del pasado (Davidson & Monique, 2019). Un museo con perspectiva de género fue, por tanto, aquel que revisó críticamente su propia colección, programó exposiciones que promovieron la equidad, utilizó un lenguaje inclusivo y se constituyó como un espacio seguro y de validación para todas las identidades de género y orientaciones sexuales.

6.2. Desarrollo práctico: Propuesta curatorial

Sur-Vivir: Cuerpos, Territorios y Agencias en el Arte Contemporáneo

La presente propuesta curatorial para la exposición itinerante Sur-Vivir: Cuerpos, Territorios y Agencias en el Arte Contemporáneo, emerge como una respuesta directa y una profundización de los hallazgos del estudio Cultura inclusiva en museos de Latinoamérica. Dicha investigación, que analizó 37 exposiciones en Chile, Brasil, Paraguay y Uruguay entre 2023 y 2024, reveló una tensión fundamental que define el panorama museístico de la región, una brecha significativa entre la adopción de un discurso institucional crítico y decolonial, y la persistente subrepresentación de la materialidad, los saberes encarnados y la cultura viva de

las comunidades a las que se alude. Sur-Vivir no se concibe, por tanto, como una mera muestra de arte inclusivo, sino como una intervención curatorial que busca suturar esa fractura. Se propone una práctica que trasciende la representación para devenir en una presentación activa de la vida, la materia y las múltiples agencias que constituyen el Sur, articulando una estética de la resiliencia y la afirmación.

Esta propuesta se conecta de manera directa con los debates más urgentes de la agenda social contemporánea en el continente. Al poner en primer plano obras que abordan temáticas de género, diversidad sexual, derechos de los pueblos indígenas, memoria histórica y decolonialidad, la exposición busca dialogar activamente con los movimientos sociales que impulsan estas transformaciones, convirtiendo el espacio museístico en una caja de resonancia para sus luchas y demandas.

La narrativa de Sur-Vivir se rearticula en torno a los ejes más urgentes de la agenda social contemporánea: memoria histórica y decolonialidad, derechos de los pueblos indígenas, y las luchas de género y diversidad sexual. Estos ejes no funcionan como categorías cerradas, sino como campos de fuerza que se atraviesan y resuenan entre sí, reflejando la interseccionalidad de las luchas en el continente. La selección de artistas y obras se basa en el rastreo realizado en la investigación, priorizando a aquellos creadores cuya práctica encarna de manera paradigmática la tesis curatorial de la exposición: la inseparabilidad del cuerpo, el territorio y la agencia material como formas de resistencia y afirmación de la vida.

6.2.1. Eje 1 Cuerpos en Resistencia: Género, Diversidad Sexual y Memorias

Este eje se centra en el cuerpo como el primer territorio de disputa política y archivo vivo de la memoria. Explora cómo la violencia patriarcal, el trauma colonial y las identidades disidentes se inscriben, se resisten y se sanan en el cuerpo. Las obras seleccionadas dialogan directamente con los movimientos feministas y LGTBQ+, traduciendo la teoría y la denuncia en una potente experiencia encarnada.

- Rosana Paulino (Brasil): La obra de Paulino es fundamental para este eje. Se propone la inclusión de su instalación icónica Pared de la memoria (1994-2015), un vasto mural compuesto por más de mil pequeños amuletos (patuás) con los retratos de sus familiares, y piezas clave de la serie Asentamiento (2013). En estas obras, la artista imprime sobre

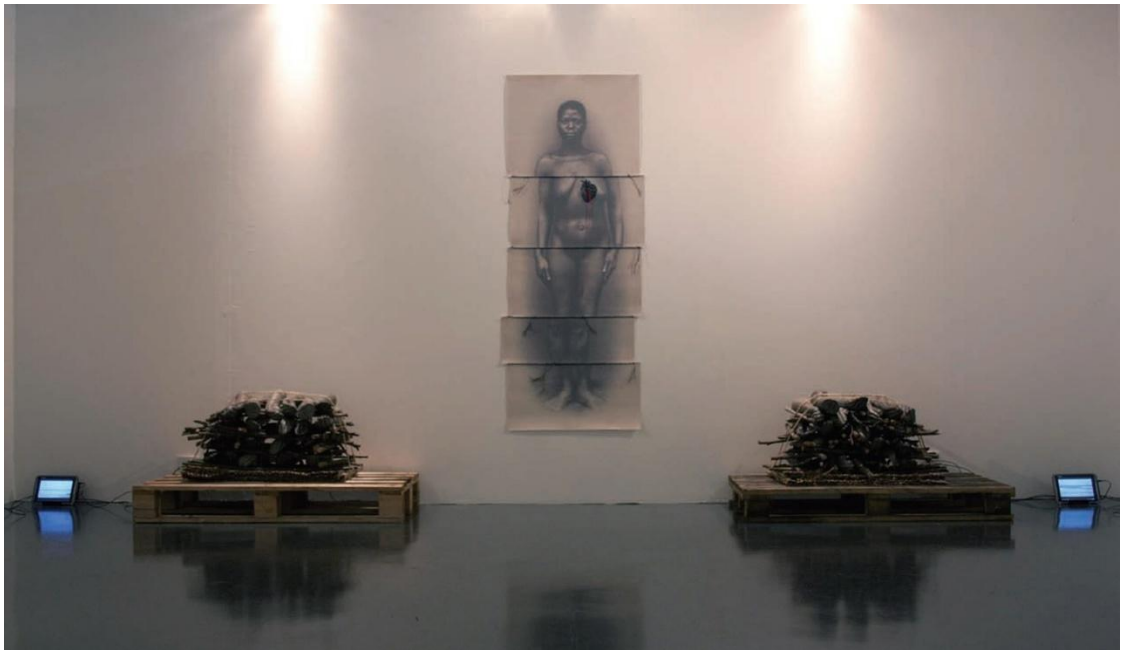
tela imágenes de archivo de mujeres negras esclavizadas y de sus propios ancestros, para luego cortarlas y suturarlas. Este acto de coser no es una simple técnica, sino una metáfora poderosa del proceso de reconstrucción de una subjetividad fragmentada por la violencia de la diáspora. Las suturas, visibles y a veces brutales, materializan el trauma, pero a la vez representan un acto de curar, de reensamblar una historia personal y colectiva borrada por los archivos oficiales. Su trabajo encarna la memoria inscrita en la carne y la agencia de la mujer negra para reescribir su propia historia.



Título: Pared da memoria

Técnica: instalación

Año de producción: 1994-2015



Título: Assentamento / asentamiento

Técnica: instalación

Año de producción: 2013



Título: Tecelãs / tejedoras

Técnica: instalación

Año de producción: 2003



Título: O amor pela ciencia

Técnica: Transfer - serigrafía

Año de producción: 2018

- Sebastián Calfuqueo (Chile, Mapuche): La práctica de Calfuqueo articula de manera paradigmática la intersección entre la identidad indígena, la disidencia de género y la crítica decolonial. Se propone la exhibición de la video-performance *Fluir* como cascadas (2022), donde el cuerpo del artista interactúa con una cascada, un elemento sagrado en la cosmogonía mapuche, para hablar de la fluidez de las identidades no binarias y de la colonización de los cuerpos y las aguas. Se complementaría con la obra *NGÜRU KA WILLIÑ* (2022), un texto que narra una historia homoerótica entre dos animales de la mitología mapuche, el zorro y la nutria, desafiando directamente la imposición de la masculinidad binaria y heteronormativa occidental. El trabajo de Calfuqueo es crucial para mostrar cómo la descolonización del cuerpo implica también la descolonización del deseo y del género.



Título: Fluir como cascadas
Técnica: video-performance
Año de producción: 2022



Título: PAST/FUTURE

Técnica: performance (registro fotográfico)

Año de producción: 2023



Título: NGÛRU KA WILLIÑ (ZORRX Y NUTRIA)

Técnica: Video Animación 3D

Año de producción: 2022





Título: Mínimo común denominador.

Técnica: instalación variable de piezas cerámicas.

Año de producción: 2014

- Histórias LGBTQIA+: La muestra presentada en el Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, comisariada por Adriano Pedrosa, André Mesquita, Julia Bryan-Wilson, Leandro Muniz y Teo Teotonio, reunió más de 150 obras de arte y cientos de documentos nacionales e internacionales dedicado a las Historias de la Diversidad. La exposición reúne obras que abordan temas queer o creadas por artistas, activistas e investigadores LGBTQIA+.



Autor: Yuki Kihara

Título: Duas Fa'afafine (a partir de Gauguin)

Técnica: Fotografía

Año de producción: 2020



Autor: Ventura Profana

Título: S/T

Técnica: producción audiovisual

Año de producción: S/F



Autor: Mayara Ferrão

Título: Beso 20, de la serie Álbum del Olvido

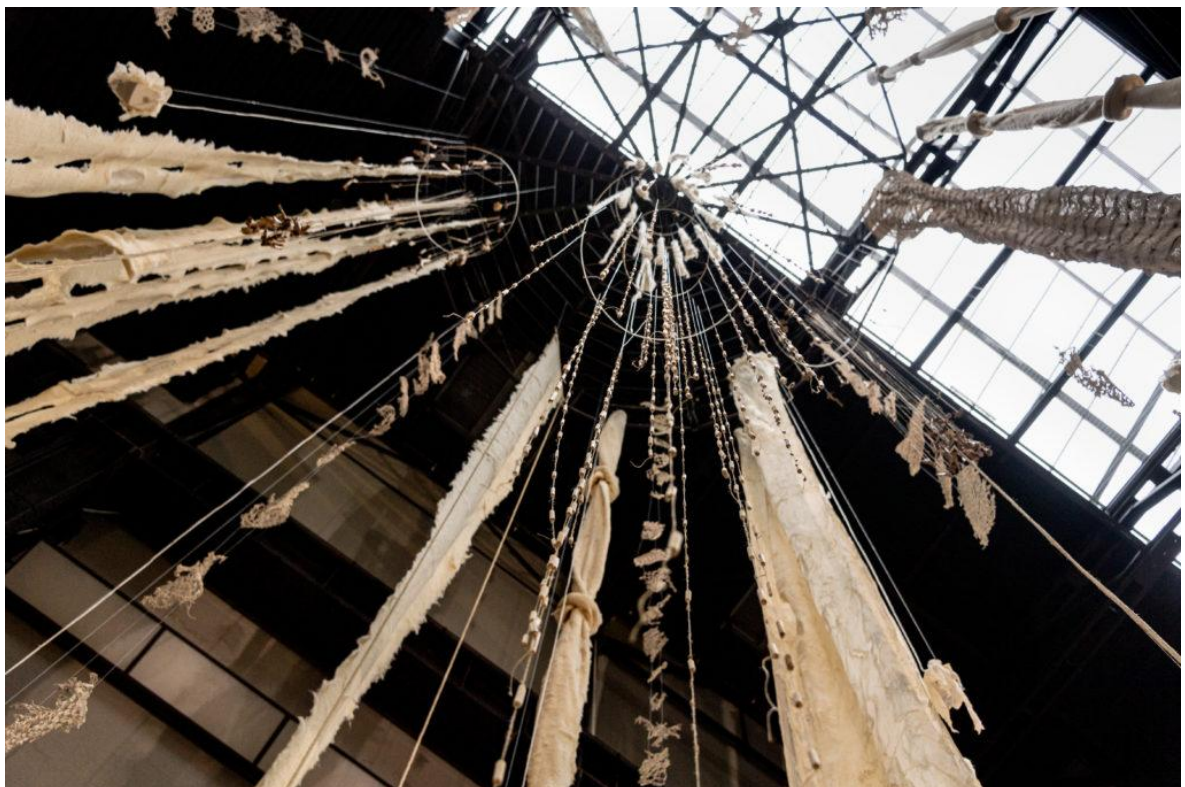
Técnica: imagen generada por Inteligencia Artificial, impresión inkjet sobre papel de algodón.

Año de producción: 2024

6.2.2. Eje 2 Territorios Decoloniales: Derechos Indígenas y Cosmogonías del Sur

Este eje se adentra en la relación indisociable entre la tierra, el conocimiento ancestral, la espiritualidad y las luchas contemporáneas por los derechos de los pueblos indígenas frente al extractivismo y el despojo. El territorio es presentado no como un recurso a explotar, sino como un ente vivo, un sujeto de derechos y el fundamento de las cosmogonías del Sur. Las obras aquí reunidas son un manifiesto por la descolonización de la mirada y la reivindicación de saberes ancestrales.

- Cecilia Vicuña (Chile): La obra de Vicuña es una poética de la resistencia ecológica y decolonial. Se propone la instalación de un Quipu monumental, similar a los presentados en Documenta14, que ocuparía un espacio central en la sala. El quipu, un sistema andino de registro y memoria a través de nudos que fue prohibido por la colonia, es recuperado por Vicuña no como una reliquia arqueológica, sino como un lenguaje vivo, un poema en el espacio. Junto al quipu, se exhibiría una instalación de sus Precarios o basuritas, pequeñas esculturas efímeras hechas con desechos encontrados en la naturaleza. Estas obras, en su fragilidad y transitoriedad, encarnan una crítica radical a la monumentalidad y la permanencia del arte occidental, proponiendo una relación de respeto y escucha con el territorio.



Título: Quipus

Técnica: instalación, materiales variables

Año de producción: 2011



Título: Precarios

Técnica: instalación, materiales variables – registro fotográfico

Año de producción: 1966

- Jaider Esbell (Brasil, Makuxi): La inclusión de la obra de Esbell (1979-2021) es un acto curatorial de memoria y un reconocimiento a su papel fundamental en la articulación del arte indígena contemporáneo como una herramienta de lucha política. Se propone una selección de sus pinturas de colores vibrantes y trazos chamánicos, como *Un pueblo sagrado nadie puede vencer* (2021). Su obra introduce la cosmogonía del pueblo Makuxi y la figura de Makunaima en el circuito del arte contemporáneo, no como un tema exótico, sino como un sistema de pensamiento complejo y una declaración política. Esbell defendía un arte indígena contemporáneo que no se dejara confinar en categorías etnográficas, sino que disputara los espacios de poder del arte, hablando desde su lugar de enunciación para proponer futuros posibles.



Título: Un pueblo sagrado nadie puede vencer

Técnica: pintura, mixta

Año de producción: 2021



Título: S/N

Técnica: pintura, mixta

Año de producción: 2021



Título: Entre el aire y el mar – pesca y ofrenda

Técnica: pintura, mixta

Año de producción: 2021

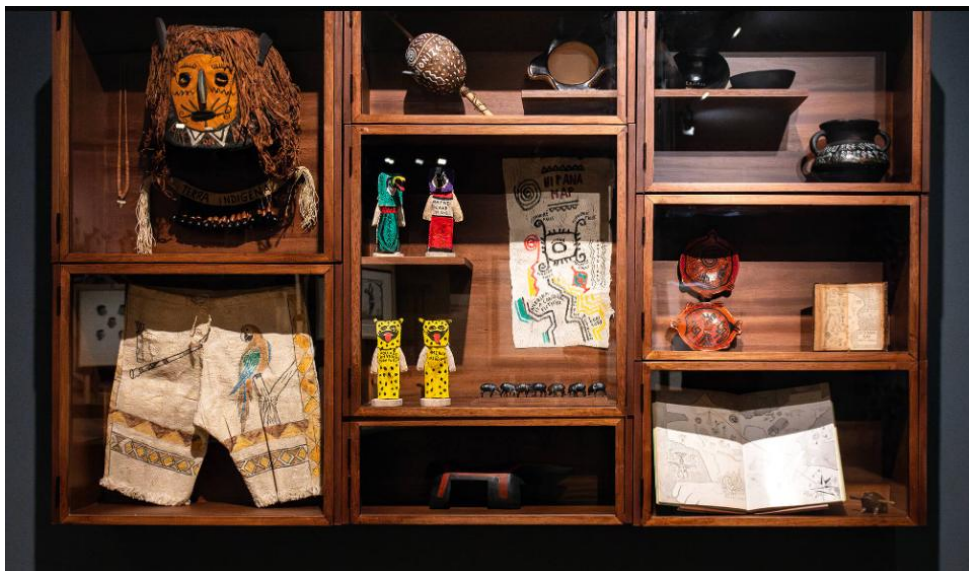
- Denilson Baniwa (Brasil, Baniwa): La obra de Baniwa representa la vanguardia de la agencia indígena en la era digital. Se propone exhibir una de sus instalaciones que combinan imágenes digitales, proyecciones y objetos, como su icónica intervención Pajé-Onça Hackeando a 33a Bienal (2018). Baniwa hackea la iconografía de la historia oficial brasileña y la historia del arte occidental, insertando la presencia y la cosmogonía Baniwa para denunciar el borramiento histórico de los pueblos originarios. Utiliza la tecnología no como una herramienta de asimilación, sino como un arma de contra-narrativa, demostrando que la identidad indígena es radicalmente contemporánea y no un vestigio anclado en el pasado.



Título: Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo

Técnica: video - performance

Año de producción: 2018



Título: Gabinete de curiosidades

Técnica: Nichos de madera y objetos diversos

Año de producción: 2024



Título: Brasil tierra indígena.

Técnica: Proyección laser sobre monumento a las banderas.

Año de producción: 2020



Título: Re-antropofagia

Técnica: Óleo sobre tela

Año de producción: 2018



Título: Voyeurs

Técnica: Colagen sobre fotografía

Año de producción: 2019

- Rosana Greciet – Nacho Seimanas: Una búsqueda a la par de las historias de identidad individual y colectiva que intenta descubrir la trama indígena que ha sido cubierta por la historia oficial. La sangre está aquí en nuestro pueblo, de los pueblos originarios. Visibles en el Museo Nacional de Antropología ilumina las narrativas e identidades de personas o comunidades poco representadas o invisibilizadas en Uruguay.
Es un acto cultural de desafío que intenta dar visibilidad y voz a los silenciados, que contrarresta el olvido y contribuye a reconocer la pluralidad de la sociedad que existe en la nación. La obra destaca el papel del arte en la construcción de la empatía, la creación de diálogo y la promoción de una sociedad más justa e inclusiva.



Título: Visibles

Técnica: Fotografía.

Año de producción: 2019

6.2.3. Eje 3 Descolonizar la Mirada: La Agencia de la Materia y los Saberes del Sur

Este eje aborda de manera frontal la brecha epistemológica identificada en la investigación base, presentando prácticas materiales —textiles, cerámica, fotografía— no como artesanía o documento, sino como sistemas de conocimiento, tecnologías de memoria y agencias culturales. Se trata de un acto de descolonización de la mirada, que desafía la jerarquía occidental entre arte y cultura material, y reivindica estos saberes como formas legítimas de pensamiento y resistencia política.

- Comunidades Ayoreo (Paraguay): Se exhibirá una selección de textiles de las mujeres Ayoreo, presentados originalmente en la exposición AYOREO. Cambio y resistencia en el Museo del Barro, bajo la curaduría de Male Chamorro de Iniciativa Amotocodie y Damián Cabrera, la exposición reúne trabajos recientes realizados con fibras naturales como caraguatá. Estas piezas, elaboradas con fibras de la planta caraguatá, son mucho más que objetos utilitarios. Los patrones y técnicas de tejido son la materialización de una memoria cultural transmitida por generaciones, un conocimiento profundo del ecosistema del Chaco y un símbolo de la resistencia de la comunidad frente al despojo territorial y la deforestación. Se presentarán junto a testimonios audiovisuales de las tejedoras, para que su voz y su saber acompañen a la materia.



Título: AYOREO. Cambio y resistencia

Técnica: Textiles, documentación
fotográfica y video

Año de producción: 2024



- Comunidades Shipibo-Konibo (Perú): Se propone una instalación que ponga en diálogo los textiles del pueblo Shipibo-Konibo con las fotografías del artista David Díaz, cuya exposición SHIPIBO-KONIBO. Retratos de mi sangre, fue rastreada en el MAPI de Uruguay. Los complejos diseños geométricos de estos textiles, conocidos como kené, no son

meramente decorativos; son considerados visualizaciones de los cantos de sanación de los chamanes y mapas de su cosmogonía amazónica. Al yuxtaponer la mirada cercana y familiar de Díaz, quien tiene ascendencia Shipibo-Konibo, con la presencia directa de los textiles, se crea una tensión productiva entre la representación del otro y la auto-presentación de un sistema de conocimiento a través de su propia materialidad.



Título: SHIPIBO-KONIBO. Retratos de mi sangre

Técnica: Fotografía

Año de producción: 2024

- **Artistas Mapuche Contemporáneos (Chile):** Para conectar con el contexto chileno y la crítica a las representaciones históricas, se incluirán obras de artistas presentes en la exposición *Miradas sobre Wallmapu*, muestra curada por Cristián Vargas Paillahueque y la coordinación e investigación de Eva Cancino Fuentes del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. Artistas como Paula Coñoepan y Bernardo Oyarzún se incluirán en este recorrido. Estos artistas trabajan con materiales y formas que, si bien dialogan con la tradición platera o textil mapuche, la reinterpretan para abordar problemáticas contemporáneas como el racismo, la identidad en la diáspora urbana y la lucha política. Su trabajo desafía tanto la visión folclorizante de la cultura mapuche como la hegemonía del arte contemporáneo chileno, demostrando la agencia de la materia para construir nuevos discursos.



Título: De la serie *Mi cuerpo es un museo*

Técnica: Fotografía

Año de producción: 2019

6.2.4. Propuesta Expositiva y de Montaje

La materialización espacial de Sur-Vivir se concibe como una extensión de su tesis curatorial. El diseño expositivo debe abandonar la pretendida neutralidad del cubo blanco para convertirse en un entorno activo, un espacio que facilite el encuentro sensible y valide múltiples formas de percibir y construir conocimiento. La accesibilidad universal y el diseño multisensorial no se consideran, por tanto, como un conjunto de requisitos técnicos a cumplir, sino como una práctica curatorial decolonial en sí misma: un método para dismantelar la hegemonía de la percepción visual y abrir la experiencia estética a la totalidad del sensorio humano.

El diseño del montaje debe ser tan resiliente y adaptable como las prácticas que exhibe. Se propone un sistema de estructuras modulares, ligeras y fabricadas con materiales sostenibles (madera reciclada, textiles crudos), que puedan reconfigurarse fácilmente para adaptarse a las diversas arquitecturas de las sedes de la itinerancia.

- **Espacialidad No Jerárquica:** Se evitará un recorrido lineal y cronológico. Los tres ejes curatoriales —Cuerpos, Territorios y Materia— se entrelazarán en el espacio. En lugar de salas separadas, se crearán zonas porosas, definidas por paneles semitransparentes o estructuras de listones de madera, que permitan vislumbres entre las distintas áreas. Esta disposición espacial fomenta una lectura relacional, invitando al visitante a trazar sus propias conexiones y diálogos entre las obras.
- **Atmósfera Inmersiva:** La paleta de colores se alejará del blanco aséptico para emplear tonos terrosos —ocres, verdes profundos, azules índigo— inspirados en los paisajes y materialidades presentes en las obras. La iluminación será un elemento clave, combinando una iluminación general cálida y tenue con focos direccionales precisos sobre las obras, creando un ambiente de intimidad y recogimiento que invite a una contemplación pausada.

6.2.4.1. Accesibilidad Universal y Diseño Multisensorial como Práctica Curatorial

La inclusión radical es el pilar del diseño expositivo. El plan de accesibilidad se basa en las directrices y mejores prácticas identificadas, por ejemplo, en la "Guía de Accesibilidad en Museos" de Argentina (Llamazares & Balmaceda, 2018) y otros documentos de referencia. El objetivo es aplicar el Diseño Universal para que todas las personas, independientemente de

sus capacidades, puedan experimentar la exposición de forma autónoma y significativa. La siguiente tabla sistematiza el plan de acción:

Tabla 11. Matriz de Accesibilidad Universal para Sur-Vivir

Dimensión de Accesibilidad	Recursos y Estrategias Museográficas	Recursos de Mediación y Contenidos
Física / Motriz	<p>Circulación garantizada con un ancho mínimo de 1.5 metros en todos los recorridos.</p> <p>Eliminación de barreras arquitectónicas; rampas con pendiente adecuada y pasamanos dobles.</p> <p>Mobiliario expositivo (vitrinas, pedestales) a una altura máxima de 90 cm, con espacio inferior para aproximación en silla de ruedas.</p> <p>Zonas de descanso con asientos accesibles (45 cm de altura, con respaldo y reposabrazos) distribuidas en cada eje temático.</p>	<p>Sillas de ruedas de cortesía disponibles en la recepción.</p> <p>Visitas guiadas diseñadas con recorridos optimizados y tiempos de descanso.</p>
Visual	<p>Réplicas táctiles de obras clave (e.g., una sección de un textil Ayoreo, una cerámica Shipibo-Konibo, un "Precario" de Vicuña) en estaciones táctiles señalizadas.</p> <p>Planos hápticos de la exposición en la entrada, con texturas diferenciadas, braille y macrotipos.</p> <p>Textos de sala y cartelas con tipografía Sans Serif de gran tamaño (mínimo 24 pt), alto contraste cromático (e.g., blanco sobre fondo oscuro) y alineación a la izquierda.</p> <p>Señalética podotáctil para guiar hacia puntos clave como estaciones táctiles y salidas de emergencia.</p>	<p>Audioguías con audiodescripción detallada de las obras y el espacio expositivo, redactadas por especialistas.</p> <p>Visitas guiadas con enfoque háptico y descriptivo, dirigidas por mediadores capacitados.</p> <p>Catálogo digital accesible para lectores de pantalla.</p>
Auditiva	<p>Todos los contenidos audiovisuales contarán con subtítulos (closed caption) y un recuadro con un intérprete en la</p>	<p>Visitas guiadas realizadas por guías sordos en la Lengua de Señas local.</p>

	<p>Lengua de Señas local de cada país de la itinerancia.</p> <p>Bucle de inducción magnética en el área de recepción y en el espacio destinado a charlas y talleres.</p>	<p>Disponibilidad de intérpretes de Lengua de Señas para eventos públicos (inauguración, conversatorios) previa solicitud.</p> <p>Transcripciones impresas de todos los contenidos sonoros de la exposición.</p>
<p>Cognitiva / Intelectual</p>	<p>Textos de sala principales redactados en formato de Lectura Fácil, utilizando vocabulario sencillo, oraciones cortas y estructuras gramaticales directas.</p> <p>Uso de pictogramas claros y universales para señalar servicios (baños, descanso) y recursos de accesibilidad (táctil, audioguía).</p> <p>Narrativa expositiva clara y estructurada, con una introducción general y textos breves para cada eje.</p>	<p>Folleto de la exposición en formato de Lectura Fácil, con apoyo de pictogramas. - Visitas guiadas y talleres con metodologías participativas, sensoriales y no exclusivamente verbales, adaptables a diferentes ritmos de aprendizaje.</p> <p>Guías de anticipación disponibles en la web para que los visitantes puedan preparar su visita.</p>
<p>Psicosocial / Neurodivergencia</p>	<p>Diseño de una "sala de calma" o zona de bajo estímulo, con iluminación regulable, asientos cómodos y materiales de autorregulación, para visitantes que necesiten un descanso del entorno expositivo.</p> <p>Evitar el uso de luces estroboscópicas o sonidos estridentes y repentinos.</p>	<p>Información clara en la web sobre los niveles de estímulo sensorial en cada sala (e.g., "esta área contiene sonidos y proyecciones").</p> <p>Capacitación del personal de sala para ofrecer una bienvenida amable y un apoyo no invasivo a personas con sensibilidades sensoriales o necesidades de comunicación diversas.</p>

Más allá de la accesibilidad, y en línea con la razón estética, se integrarán elementos multisensoriales para enriquecer la experiencia de todos los visitantes:

- Paisajes Sonoros: Se colaborará con un diseñador de sonido para crear una atmósfera sonora sutil y envolvente. En el eje de Territorios, se escucharán grabaciones de campo de los ecosistemas representados (el sonido del viento en los Andes, los cantos de aves de la Amazonía). En el eje del Cuerpo, se podrán escuchar fragmentos de testimonios de los artistas o activaciones sonoras de las performances.

- Estaciones Olfativas: En puntos estratégicos y de forma controlada para no saturar el ambiente, se instalarán difusores que emitan aromas relacionados con las obras: el olor a tierra húmeda cerca de los "Precarios" de Vicuña, el aroma de las fibras de caraguatá en la sección de los textiles Ayoreo, o el de hierbas medicinales en relación a obras que aluden a la sanación.

6.2.4.2. Mediación y Programas Públicos: Co-creando Conocimiento

El programa de mediación de "Sur-Vivir" está diseñado para dismantelar la relación jerárquica entre la institución y sus públicos. El museo no se posiciona como el emisor de un saber experto, sino como un facilitador de diálogos y un catalizador de encuentros.

- Talleres con Artistas y Comunidades: La itinerancia de la exposición será una oportunidad para invitar a artistas participantes y a representantes de las comunidades a dirigir talleres prácticos. Por ejemplo, se podría organizar un taller de tejido de nudos con Cecilia Vicuña, un taller de performance y escritura con miembros del Colectivo LASTESIS, o un taller de pintura de patrones kené con artistas de la comunidad Shipibo-Konibo.
- Curadurías Comunitarias: En cada ciudad anfitriona, se invitará a colectivos locales (organizaciones indígenas, feministas, LGTBIQ+, de personas con discapacidad, de migrantes) a desarrollar y guiar sus propias visitas a la exposición. Estas curadurías comunitarias ofrecerán interpretaciones alternativas y situadas de las obras, enriqueciendo el proyecto con múltiples capas de significado y conectándolo con las luchas y realidades de cada contexto.
- Seminarios y Conversatorios: Se organizará un programa público de seminarios que ponga en diálogo a los artistas de la exposición con académicos, activistas y sabedores locales. Los temas podrían incluir Ecologías del Sur, Arte y Extractivismo, Cuerpos Disidentes y Memorias Insurgentes o La Agencia de la Materia, Descolonizando el Museo. El objetivo es que la exposición funcione como una plataforma para articular debates urgentes y fortalecer redes de solidaridad y conocimiento.

6.2.5. Presupuesto y Gestión Administrativa

Esta sección final presenta el plan pragmático y financiero para la realización de Sur-Vivir. El modelo de gestión se ha diseñado reconociendo la precariedad estructural que a menudo caracteriza al sector cultural en América Latina. Por ello, se propone una estrategia basada en la colaboración interinstitucional y la diversificación de fuentes de financiamiento, concibiendo la sostenibilidad no solo como un objetivo económico, sino como una forma de resiliencia y fortalecimiento de redes culturales.

El siguiente presupuesto ofrece una estimación de costos para la producción y exhibición de Sur-Vivir en una sede durante un período de tres meses, en una sola sede. La estructura se basa en categorías estándar de la industria, adaptadas de modelos de gestión de proyectos de arte público y exposiciones. Los montos son indicativos y deberán ajustarse en función de las negociaciones finales con artistas, proveedores y sedes. Se ha incluido una partida de contingencia del 15% del subtotal para cubrir imprevistos, una práctica esencial en la gestión de proyectos de esta complejidad. El cálculo del presupuesto se realiza en dólares.

Tabla 12. Presupuesto Desglosado de la Exposición Itinerante Sur-Vivir

Categoría	Subcategoría	Descripción	Costo estimado (USD)	% del Total
1. Honorarios (15%)	Curaduría y Coordinación	Honorarios para el equipo curatorial y de producción.	\$18,000	9.0%
	Artistas	Fees de exhibición para todos los artistas y colectivos participantes.	\$10,000	5.0%
	Asesores	Consultorías especializadas (accesibilidad, comunidades indígenas).	\$2,000	1.0%
2. Producción (25%)	Producción de Obras	Apoyo a la producción de piezas específicas si es necesario.	\$10,000	5.0%
	Museografía	Diseño y fabricación de estructuras modulares, paneles y mobiliario.	\$25,000	12.5%

	Gráfica y Señalética	Impresión de textos de sala, cartelas, gráfica mural y señalética.	\$5,000	2.5%
	Recursos de Accesibilidad	Producción de réplicas táctiles, planos hápticos, impresión en braille.	\$10,000	5.0%
3. Logística (20%)	Embalaje y Transporte	Embalaje especializado y transporte internacional "clavo a clavo" de las obras.	\$25,000	12.5%
	Seguros	Póliza de seguro "clavo a clavo" para todas las obras durante el transporte y la exhibición.	\$15,000	7.5%
4. Montaje y Operación (15%)	Personal Técnico	Contratación de equipo de montaje y desmontaje.	\$12,000	6.0%
	Equipos Audiovisuales	Alquiler de proyectores, pantallas, reproductores de audio y sistema de sonido.	\$10,000	5.0%
	Mantenimiento	Costos operativos durante los 3 meses de exhibición.	\$8,000	4.0%
5. Programas Públicos (10%)	Honorarios y Viáticos	Honorarios y gastos de viaje/alojamiento para artistas y talleristas invitados.	\$15,000	7.5%
	Materiales y Logística	Materiales para talleres, alquiler de equipos para charlas, catering.	\$5,000	2.5%
6. Comunicación y Publicaciones (5%)	Diseño Gráfico y Prensa	Diseño de identidad visual, campaña de medios, materiales de difusión.	\$6,000	3.0%
	Catálogo Digital	Diseño, edición, traducción y programación de un catálogo digital accesible.	\$4,000	2.0%
Subtotal			\$174,000	87.0%

7. Administrativos y Contingencia	Costos de Gestión	Gastos administrativos del proyecto (2.5%).	\$5,000	2.5%
	Contingencia (15% del Subtotal)	Fondo para imprevistos y ajustes presupuestarios.	\$21,000	10.5%
TOTAL ESTIMADO			\$200,000	100.0%

6.2.5.1. Estrategia de Financiamiento y Sostenibilidad en Red

El modelo de gestión de Sur-Vivir es una estrategia de resiliencia que refleja el propio tema de la exposición. En lugar de depender de un único patrocinador, se busca construir una red de colaboración que garantice la viabilidad y potencie el impacto del proyecto.

1. Modelo de Co-producción en Red: La exposición se planteará como una co-producción entre un consorcio de al menos tres instituciones culturales de diferentes países de América Latina (por ejemplo, un museo universitario en Colombia, un centro cultural público en Chile y una fundación de arte en Brasil). Este modelo permite compartir los costos directos, optimizar recursos logísticos y, fundamentalmente, asegurar que el proyecto tenga una pertinencia y un anclaje local en cada uno de sus destinos.
2. Diversificación de Fuentes de Financiamiento: La estrategia financiera se basará en la combinación de múltiples fuentes, minimizando el riesgo y maximizando las oportunidades:
 - a) Fondos de Cooperación Internacional: Se presentarán solicitudes a fondos que apoyan específicamente proyectos culturales con impacto social en la región. Las principales líneas a explorar son:
 - Fondo Internacional para la Diversidad Cultural (FIDC) de la UNESCO: Ideal por su enfoque en las industrias creativas y la diversidad de expresiones culturales, con financiamiento de hasta 100,000 USD.
 - Programa Ibermuseos: Se postulará a sus convocatorias de apoyo a proyectos curatoriales y de protección del patrimonio, aprovechando la naturaleza iberoamericana del consorcio.

- Fondo para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe (FILAC): Pertinente por el fuerte componente de arte y pensamiento indígena de la exposición.
- b) Fondos de Cooperación Bilateral (Embajadas): Se buscará el apoyo de agencias de cooperación de países que priorizan los derechos humanos, la equidad de género y la cultura en sus políticas exteriores, como la AECID (España), Global Affairs Canada o la cooperación de los Países Bajos.
- c) Fondos Públicos Nacionales: Cada institución anfitriona del consorcio será responsable de postular a los fondos concursables de sus respectivos Ministerios de Cultura o Secretarías de Arte, asegurando una contrapartida local.
- d) Fundaciones Filantrópicas: Se explorará el apoyo de fundaciones privadas con interés en el arte latinoamericano contemporáneo, los derechos humanos y la inclusión social, como la Open Society Foundations.

Este modelo de gestión en red no es simplemente una estrategia financiera; es una práctica curatorial en sí misma. Al tejer una red de colaboración institucional, el proyecto se vuelve más resistente a la inestabilidad política y económica de la región, aumenta su impacto al garantizar una circulación más amplia y un diálogo más profundo con diversos públicos. Y, lo más importante, fortalece los lazos culturales Sur-Sur a nivel institucional, construyendo una infraestructura de apoyo que puede perdurar más allá de la exposición misma. La gestión, así entendida, se convierte en un acto de "Sur-Vivir": una forma de construir colectivamente las condiciones de posibilidad para que el arte crítico y transformador pueda existir y prosperar.

6.2.5.2. Cronograma de Ejecución

Se propone un cronograma de 24 meses para asegurar un desarrollo del proyecto, desde su fase inicial de consolidación hasta la culminación de su primera itinerancia.

Fase 1: Pre-producción (Meses 1-6):

- Consolidación del equipo curatorial y de producción.
- Confirmación de las instituciones socias para la itinerancia.
- Elaboración y presentación de solicitudes de financiamiento.
- Investigación curatorial final y definición de la lista de obras.
- Firma de acuerdos de préstamo con artistas y colecciones.

Fase 2: Producción (Meses 7-12):

- Producción de obras nuevas o adaptaciones, en colaboración con los artistas.
- Diseño museográfico detallado y producción de las estructuras expositivas.
- Desarrollo de todos los contenidos y recursos de accesibilidad (audiodescripciones, videos en Lengua de Señas, textos en Lectura Fácil).
- Diseño y producción del catálogo digital.

Fase 3: Logística y Pre-montaje (Meses 13-15):

- Coordinación del embalaje y transporte internacional de las obras.
- Gestión de aduanas y seguros.
- Preparación de la primera sede de exhibición.

Fase 4: Exhibición (Meses 16-24):

- Mes 16: Montaje e inauguración en la Sede 1.
- Meses 16-18: Exhibición y desarrollo del programa público en la Sede 1.
- Mes 19: Desmontaje en Sede 1 y transporte a Sede 2.
- Mes 20-22: Montaje, exhibición y programa público en Sede 2.
- Mes 23-24: Desmontaje final y retorno de las obras.

7. Conclusiones

La presente investigación, articulada en torno a la pregunta ¿Están programando los museos y centros de arte públicos de Latinoamérica acorde con la diversidad cultural e identidad?, arroja una respuesta compleja y matizada. El análisis de 37 exposiciones en Chile, Brasil, Paraguay y Uruguay durante el bienio 2023-2024 revela una notable convergencia regional hacia la adopción de un discurso crítico y decolonial, posicionando al museo como un foro para la revisión de las memorias históricas. Sin embargo, esta tendencia coexiste con una profunda divergencia en las prácticas y una brecha significativa entre el discurso sobre la identidad y la representación de su materialidad y cultura viva. Los hallazgos sugieren que, si bien los museos del Cono Sur han comenzado a decolonizar sus temáticas, el camino hacia una inclusión estructural y epistemológica es aún una tarea en desarrollo, marcada por tensiones y contradicciones significativas.

La principal convergencia identificada es el rol asumido por los museos como agentes activos en la reflexión política e histórica. Un abrumador 95% de las exposiciones analizadas abordan la memoria histórica desde una perspectiva crítica o decolonial. Este hallazgo confirma la consolidación de los postulados de la Nueva Museología y la museología crítica en la región, que desde la Declaración de Santiago de 1972 han abogado por un museo comprometido con su contexto social y político. Las instituciones estudiadas no se presentan como espacios neutrales, sino como plataformas para disputar narrativas, confrontar pasados traumáticos —tanto coloniales como dictatoriales— y participar en la construcción de identidades nacionales. El caso de Chile es paradigmático: en el contexto de la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado, sus museos lideraron en todos los indicadores relacionados con la memoria, la reconciliación y la articulación con políticas públicas, funcionando como arenas cívicas para el procesamiento del trauma colectivo.

No obstante, esta fortaleza discursiva revela la principal tensión del estudio: la dicotomía entre el concepto y la materia, entre el discurso sobre la identidad y la presencia de sus manifestaciones tangibles. Mientras el 100% de las muestras aluden a la identidad cultural, menos de la mitad (49%) presentan una diversidad de elementos culturales, como vestimenta o gastronomía, y la representación del patrimonio inmaterial (festividades, 35%) y material (artesanías, 10%) es notablemente baja. Esta brecha no parece ser un descuido, sino un síntoma de una decolonización incompleta que aún opera bajo jerarquías heredadas de la estética moderna. La teoría de la colonialidad del poder de Aníbal Quijano y los análisis de Ticio Escobar sobre la distinción entre arte y artesanía ofrecen un marco explicativo: el museo, como institución occidental, ha privilegiado históricamente la forma conceptual y la autonomía del arte, relegando las prácticas culturales funcionales (rituales, sociales, utilitarias) a un estatus menor, etnográfico. Por tanto, los museos contemporáneos adoptan con mayor facilidad el discurso decolonial —validado en los circuitos académicos y artísticos globales—, pero encuentran una resistencia epistemológica para integrar plenamente la materialidad de las culturas subalternas, pues ello desafía los cimientos mismos de la institución.

Los perfiles curatoriales de cada país ilustran esta tensión de manera distinta. Brasil, con sus potentes exposiciones sobre identidades indígenas y afrodescendientes en instituciones de gran escala como el MASP, ejemplifica la grandilocuencia del discurso decolonial. Sin embargo,

esta agenda coexiste con una desconexión casi total de los marcos de políticas públicas y una alarmante ausencia de enfoques interseccionales, además de críticas sobre la falta de cambios estructurales, como la contratación permanente de personal indígena. Esto sugiere una decolonialidad que corre el riesgo de ser más performativa que transformadora. En contraste, Paraguay, bajo la influencia conceptual del Museo del Barro, presenta un modelo donde la distinción entre arte contemporáneo, popular e indígena se disuelve deliberadamente. Este enfoque, fundamentado en una concepción del arte ligada a su función social, explica por qué el país destaca en la representación del patrimonio material e inmaterial, ofreciendo una vía para superar la dicotomía arte/artesanía. Uruguay, por su parte, se enfoca en una diversidad cultural de alcance panamericano, dando visibilidad a las culturas vivas a través de sus festivales y lenguas, aunque su modelo de gestión mixta lo expone a vulnerabilidades ante recortes presupuestarios que amenazan la sostenibilidad de estos esfuerzos.

En definitiva, el estudio concluye que el giro decolonial en los museos del Cono Sur es una realidad innegable pero heterogénea y, sobre todo, inacabada. La respuesta a la pregunta de investigación es que los museos están programando de acuerdo con la diversidad cultural de manera predominantemente discursiva y temática, pero fallan en reflejarla de manera integral en su dimensión material, viva y estructural. El futuro de una museología genuinamente inclusiva en la región depende de su capacidad para superar esta brecha. Esto exige un tránsito de la inclusión temática a la inclusión estructural, fomentando la co-curaduría y la participación comunitaria real, como en los modelos de museos comunitarios y la incorporación de profesionales de comunidades subalternas en roles de poder decisorio. Requiere, fundamentalmente, una "desobediencia epistémica" que se atreva a cuestionar las categorías que fundaron el museo, para construir espacios donde la pluralidad de saberes, estéticas y materialidades de América Latina no solo sean representadas, sino que constituyan el centro de la práctica institucional. La propuesta curatorial Sur-Vivir: Cuerpos, Territorios y Agencias en el Arte Contemporáneo, desarrollada como resultado de esta investigación, se perfila como un ejercicio práctico en esta dirección, buscando articular la memoria política, las cosmogonías territoriales y la agencia cultural en un relato que intenta sanar la fractura entre el discurso y la vida.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, P. (2025). *La Museología Crítica: Un Análisis Global de sus Enfoques*. Obtenido de Museos creativos: <https://museoscreativos.com.mx/2025/05/27/la-museologia-critica-un-analisis-global-de-sus-enfoques/>
- Arocha Rodríguez, J., & González Ayala, S. (2009). Museos, etnografía contemporánea y representación de los afrodescendientes. *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 9, 135-163. Obtenido de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1900-54072009000200006&lng=en&tlng=es.
- Artishock, R. d. (2023). *Dos Brasis: Arte e pensamento negro ocupa o Sesc Belenzinho. Folha de S.Paulo*. Obtenido de Artishock: <https://artishockrevista.com/2023/12/26/dos-brasis-arte-y-pensamiento-negro/>
- Barcelos, M., Huerta, N., & Torres, A. (2023). *El museo urgente: acción para un futuro sostenible. Memorias del 10.º Encuentro Iberoamericano de Museos*. . Lisboa: Estudio Vicencio.
- Beauvoir, S. d. (1949). *Le Deuxième Sexe* . Gallimard.
- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. . London: Routledge.
- Bergeron, Y., & Rivet, M. (2021). *La descolonización de la Museología: Museos, mestizajes y mitos de origen. La Muséologie Descolonizando la Museología*. París: ICOM/ICOFON. Obtenido de <https://icofom.mini.icom.museum/es/publicaciones/serie-descolonizando-la-museologia/>
- Brulon Soares, B. (2021). The myths of museology: on deconstructing, reconstructing, and redistributing. *ICOFOM Study Series*, 41(2), 243-260. doi:<https://doi.org/10.4000/iss.4044>
- Bruneau, M., & Burns, S. (2007). Se faire praticien réflexif : tracer une route de recherche en art. En *Traiter de recherche création en art*. Quebec: Editorial de la Universidad de Quebec.

- Bublitz, M., Rank-Christman, T., Cian, L., Cortada, X., Madzharov, A., Patrick, M., . . . To, N. T. (2019). Collaborative Art: A Transformational Force within Communities. *Journal of the Association for Consumer Research*, 4(4), 313-331. Retrieved from <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/705023>
- Burns, S. L. (2007). *Traiter de recherche création en art: entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours* (1st ed ed.). (M. B. Villeneuve, Ed.) Presses de l'Université du Québec. doi:<https://doi.org/10.2307/j.ctv18phdrs>
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Cáceres, P. (2008). Análisis cualitativo de contenido: una alternativa metodológica alcanzable. *Psicoperspectivas*, 2(1), 53-82. doi:<https://doi.org/10.5027/psicoperspectivas-Vol2-Issue1-fulltext-3>
- Calderón-García, N., & Hernández-Hernández, F. (2019). *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Barcelona: Editorial Octaedro.
- Cann-Cagigas, M. (2013). *La curaduría educativa: Análisis, reflexiones y estudios de caso*. Tesis de Maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. Obtenido de https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5336
- Causillas, T. (2024). Formación de artistas escénicos contemporáneos: investigación/creación, aprendizaje socioconstructivista y ética psicoanalítica. *Desde el Sur*. doi:<https://doi.org/10.21142/des-1603-2024-0051>
- Causillas, T. (2024). Formación de artistas escénicos contemporáneos: investigación/creación, aprendizaje socioconstructivista y ética psicoanalítica. *Desde el Sur*, 16(13). doi:<https://doi.org/10.21142/des-1603-2024-0051>
- CDF. (2022). *AFRICAMERICANOS*. Obtenido de Centro de Fotografía de Montevideo (CdF) : <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/africamericanos>
- Cerón, C., & Gama-Chirolla, X. (2021). *LO CURATORIAL DESDE EL SUR*. Bogotá : Instituto Distrital de las Artes – Idartes, Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales .

- Chavarría, R., Mariscal, J., Rucker, U., & Yáñez, C. (2021). *ACERCAMIENTOS METODOLÓGICOS EN GESTIÓN CULTURAL. APORTES DESDE LATINOAMÉRICA*. Santiago de Chile: Adriana.
- Contreras, F. (2024). TRAYECTORIA DEL CONCEPTO DE INCLUSIÓN Y SU INCORPORACIÓN A LAS PRÁCTICAS EDUCATIVAS DE LOS MUSEOS CHILENOS ENTRE 1978 y 2019. *Revista Chakiñan de Ciencias Sociales y Humanidades*, 24, 255-277. doi:<https://doi.org/10.37135/chk.002.24.13>
- Crivelli, J. (2023). *Seba Calfuqueo: La voz del río*. Obtenido de Artishock. Revista de arte contemporáneo : <https://artishockrevista.com/2023/12/12/seba-calfuqueo-la-voz-del-rio/>
- Davidson, G., & Monique, R. (2019). *Queer Objects*. . London: Routledge.
- De Carli, G. (2004). Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos. *Abra*, 24(33), 55-75. Obtenido de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/abra/article/view/4207>
- de Varine, H. (2020). *El Ecomuseo singular y plural. Un testimonio de cincuenta años de museología comunitaria en el mundo*. Ediciones ICOM Chile. Obtenido de <https://www.museoschile.gob.cl/mesa-redonda-de-santiago/publicaciones/el-ecomuseo-singular-plural-un-testimonio-de-cincuenta-anos>
- Desvallées, A., & Mairesse, F. (2010). *Key Concepts of Museology*. (ICOM, & I. C. Museology, Edits.) Paris: Armand Colin. Obtenido de <https://icom.museum/en/ressource/key-concepts-of-museology/>
- Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros. (2ª ed.)*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Escobar, T. (2021). *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre el arte popular*. . Asunción: Fondo de Cultura Económica.
- Espinosa, A., & Bonmatí, C. (2014). *Manual de accesibilidad e inclusión en museos y lugares del patrimonio cultural y natural*. Gijón: TREA.
- Figueras-Ferrer, E. (2022). Prácticas Artísticas como Herramientas de Empoderamiento en Colectivos Sociales Vulnerables. . *Barcelona Investigación Arte Creación*, 10(1). doi:<https://doi.org/10.17583/brac.6886>

- Fontán del Junco, M. (2021). En el museo global: subjetividades, conocimiento y colonización. *Congreso: Coordinadas culturales en la museología del presente: En torno a cinco neologismos*. Madrid. Obtenido de <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/en-el-museo-global-subjetividades-conocimiento-y/4c905202-4b79-dade-7526-fe7687f05442>
- Fonte, M., & Ranaboldo, C. (2007). Desarrollo rural, territorios e identidades culturales, perspectivas desde América Latina y la Unión Europea. *Opera*, 7, 9-31.
- French, J. (2020). *Inclusive Curating in Contemporary Art: A Practical Guide*. London: Arc Humanities Press, Leeds. doi:<https://doi.org/10.2307/j.ctv15d7zjc>
- García Canclini, N. (1987). Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular? En D. d. comunicación.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires : Paidós.
- García Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. México: Katz Editores.
- Garduño, B., Molina, A. E., & Pertierra, A. C. (2024). Public cultural institutions in Mexico and precarisation of creative labour. *International Journal of Cultural Studies*, 27(4), 456-473.
- Garzón Hurtado, L., & Castellanos Camacho, N. (2022). *Tramas de la investigación en las artes*. Bogotá : Nómadas.
- González, M. G. (2012). La investigación en el proceso de la creación artística: una aproximación desde la danza. *Research in the process of artistic creation: an approach from the Dance*.
- Guarin, J., Vargas, J., & Cejudo, V. (2024). *Diseño de un instrumento de medición que evalúe la inclusión de la cultura identitaria en la programación expositiva de los museos de arte contemporáneo en cuatro países de América Latina*. Trabajo de Fin de Máster - Investigación DELTA, Universidad Internacional de La Rioja, Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Hannula, M., Suoranta, J., & Vadén, T. (2014). *Artistic Research Methodology. Narrative, Power and the Public*. Bristol: Peter Lang Group AG.

- Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia*, 118(1), 98-106. doi:<https://doi.org/10.1177/1329878X0611800113>
- Hernández-Sampieri, R., Fernández-Collado, C., & Baptista-Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación (6ta ed)*. McGraw-Hill.
- Herrera, E., Sierra, F., & Del Valle, C. (2016). Hacia una Epistemología del Sur. Decolonialidad del saber-poder informativo y nueva Comunicología Latinoamericana. Una lectura crítica de la mediación desde las culturas indígenas. (CIESPAL, Ed.) *CHASQUI, Revista Latinoamericana de Comunicación*, 77-105.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge.
- Hübner, F. (2024). *Method, Methodology and Research Design in Artistic Research. Between Solid Routes and Emergent Pathways*. London: Routledge. doi:<https://doi.org/10.4324/9781003188841>
- Ibermuseos. (2025). *Observatorio Iberoamericano de Museos*. Obtenido de Ibermuseos: <https://www.ibermuseos.org/acciones/observatorio-iberoamericano-de-museos/>
- Kerr, S. (2023). *Schizoanalytic Floorplanning and Curatorial Refrains*. Thesis of Doctor of Philosophy , Queen's University, Kingston, Ontario, Canada . Obtenido de <https://qspace.library.queensu.ca/items/dd30b35c-ae17-400b-b181-438777128622>
- Lacouture, F. (1994). *Museo, Política y Desarrollo en visión retrospectiva: México y América Latina*. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH, México. México: INAH.
- Lema Silva, L., & Cure Valdivieso, S. (2023). La paz como mediación: aportes de Sanaduría a los estudios de paz desde la historia conceptual y la museología crítica. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 50(2), 247-281. doi:<https://doi.org/10.15446/achsc.v50n2.103697>
- Llamazares, E., & Balmaceda, C. (2018). *Guía de Accesibilidad en Museos de Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología. Obtenido de https://rmabackend.cultura.gob.ar/media/publicaciones/Llamazares_Eva_Balmaceda

_Carolina_2018_Guia_de_Accesibilidad_en_Museos_Direccion_Nacional_de_Museos_Secretaria_de_Cultura_de_la_Nacion_Argentina.pdf

Lonetree, A. (2012). *Decolonizing Museums: Representing Native America in National and Tribal Museums*. . University of North Carolina Press.

Lorente, J. (2022). *Reflexiones sobre museología crítica, dentro y fuera de los museos*. Gijón: TREA.

Mace, R. (1985). Universal design: Barrier free environments for everyone. *Designers West*, 33(1), 147–152.

Maillard, C. (1998). *La razón estética*. Barcelona: Laertes.

Martí, J. (2005). *Nuestra América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Martínez Carrillo, M. (2020). Museos accesibles para todos. Diagnóstico de la accesibilidad universal de los museos de Caen (Francia). *Revista Internacional de Turismo, Empresa y Territorio*, 4(2), 128-157. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7691801.pdf>

Martínez Velasco, C. (2021). La cultura popular entra al museo: curaduría participativa en el Museo Nacional de Colombia (2005-2011). *Cuadernos de curaduría*, 18. Obtenido de <https://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-18.aspx>

MASP, M. d. (2024). *Histórias LGBTQIA+*. Obtenido de MASP: <https://www.masp.org.br/exposicoes/historias-lgbtqia>

McNiff, S. (1998). *Art-Based Research*. Jessica Kingsley Publishers.

Mignolo, W. (2021). *The Politics of Decolonial Investigations*. Duke University Press.

Mignolo, W., & Walsh, C. (2018). *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Duke University Press.

Ministerio, E. y. (2021). *Nuevo registro de Proyectos de Fomento Artístico Cultural*. Obtenido de Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay: <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/noticias/nuevo-registro-proyectos-fomento-artistico-cultural>

- MNBA. (2023). *Miradas sobre el Wallmapu. Territorios, afueras y disputas*. Obtenido de Museo Nacional de Bellas Artes: <https://www.mnba.gob.cl/noticias/miradas-sobre-el-wallmapu-territorios-afueras-y-disputas-coleccion-mnba>
- Molano, O. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Revista Opera,, 7*, 69-84. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67500705>
- Muñoz Cordones, J. (2024). Revisión sistemática de iniciativas que promueven la accesibilidad universal. *Revista Española de Discapacidad, 12(2)*, 185-214. doi:<https://doi.org/10.5569/2340-5104.12.02.10>
- Museo-del-Barro. (s.f.). *Centro de Artes Visuales/Museo del Barro*. Obtenido de <https://www.museodelbarro.org/>
- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the art: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. London: Palgrave Macmillan. doi:<https://doi.org/10.1057/9781137282910>
- Nieto, L. (2015). Metáfora, repetición y musicalidad. María Zambrano y Chantal Maillard. *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas, 33*, 179-193. doi:https://doi.org/10.5209/rev_DICE.2015.v33.48358
- Nochlin, L. (2008). ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? (1971). En J. CASAMARTINA i PARASSOLS, & P. JIMÉNEZ BURILLO, *Amazonas del arte nuevo*. (págs. 283-289). Fundación Mapfre.
- Núñez Macías, F. (2025). *Libro blanco de la Gestión Cultural en México*. Guadalajara, México: ITESO.
- Ospina-Santamaría, A. (2015). CURADURÍA: PUENTE ENTRE EL CREADOR Y EL GESTOR CULTURAL. *2do Encuentro Nacional de Gestión Cultural*. Tlaquepaque, Jalisco, México.
- Pacheco, M. (2019). *Practica curatorial un campo de escritura*. Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes.
- Palma, F. (2020). Mediación Artística en Concepción: aproximación a una práctica cultural de vinculación con los públicos. *Revista Actos, 1(2)*, 54-70. doi:<https://doi.org/10.25074/actos.v1i2.1558>

- Pantoja-Ruiz, E. S. (2021). El emprendimiento cultural, una alternativa para el artista de hoy. *HArtes*, 2(4), 66-77. Obtenido de <https://revistas.uaq.mx/index.php/hartes/article/view/384>
- Paredes Sánchez, L., & Castro Benítez, D. (2022). Para una participación plenamente posible: el Modelo Contextual de Aprendizaje como herramienta para acercar los museos a sus públicos. *Cuadernos de curaduría*, 20. Obtenido de <https://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-20.aspx>
- Pinacoteca, S. P. (2023). *Sentir prá Ver: Gêneros da Pintura na Pinacoteca de São Paulo*. Obtenido de Pinacoteca de São Paulo: <https://sentirpraver.com.br/>
- Pollock, G. (2015). *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. Routledge Classics Edition.
- Posada Villada, V. (2021). Inscrito en el cuerpo: sexualidad, raza y medioambiente en el performance del Caribe colombiano. *Cuadernos de curaduría*, 19. Obtenido de <https://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-19.aspx>
- Prats, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Pratt, M. (2008). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Routledge.
- Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui*. España: Espasa Calpe.
- Puebla, M., & Ramírez, N. (2020). Reconsideraciones, análisis y perspectivas futuras de la museología comunitaria. Reflexiones a partir del caso de El Rosario (Hidalgo, México). *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, 40, 8-32. doi:<https://doi.org/10.14482/memor.40.069.4>
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En CLACSO, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. (págs. 201-246). Buenos Aires: CLACSO. Obtenido de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>
- Rodera-Martínez, P. (2023). ARTE, MODA Y DISEÑO. UNA METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN PROPIA. En I. Y. UNIVERSIDAD DE DISEÑO, *Hacia una metodología de investigación en*

Arte, Diseño y Moda en Nuevas tendencias en innovación educativa en arquitectura, arte, moda, historia y humanidades (págs. 412-430). Obtenido de <https://sciencevalue.udit.es/do/search/?q=Hacia%20una%20metodolog%C3%ADa%20de%20investigaci%C3%B3n%20en%20Arte%2C%20Dise%C3%B1o%20y%20Moda%20&start=0&context=36522028&facet=>

Rojas Amador, P. (2021). La investigación-creación en diálogo con la escena teatral digital. *ESCENA. Revista De Las Artes*, 81(1), 495–508. doi:<https://doi.org/10.15517/es.v81i1.47288>

Rojas Amador, P. (2023). Protocolo de pesquisa artística: revelando os traços de uma experiência prática. *ouvirOUver*, 19(2), 108–131. doi:<https://doi.org/10.14393/OUV-v19n2a2023-68962>

Rojas-Gómez, M. (2024). Lo artístico investigativo y sus diferentes enfoques metodológicos. (*pensamiento*), (*palabra*). *Y Obra*, 31. doi:<https://doi.org/10.17227/ppo.num31-19002>

Rosas Flórez, P. (2015). Giro decolonial y otros demonios. *Universitas-XXI, Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 22, 139-155. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476147262007>

Rubin, G. (1975). The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex. En R. Reiter, *Toward an Anthropology of Women* (págs. 157-210). Monthly Review Press. Obtenido de <https://philarchive.org/rec/RUBTTI>

Ruiz, L. (08 de septiembre de 2023). *Centro de Artes Visuales/Museo del Barro*. Obtenido de Revista Pausa : <https://www.pausa.com.py/actualidad/nota-de-tapa/centro-de-artes-visuales-museo-del-barro/5624/>

Sánchez Fernández, S., & Gutiérrez Pérez, R. (2023). Decolonization of museums from the perspective of Art Education. *Educazione Interculturale*, 21(2), 136–147. doi:<https://doi.org/10.6092/issn.2420-8175/16611>

Sánchez, J. (2011). *Emergencia del arte investigación*. Obtenido de Parataxis: <https://blog.uclm.es/joseasanchez/2011/03/14/emergencia-del-arte-investigacion/>

Sánchez, J. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato.

- Santillán Güemes, R. (2007). Hacia un concepto operativo de cultura. *Artes e industrias culturales: debates contemporáneos en Argentina*, 35-49.
- Santos, B. d. (2018). *The End of the Cognitive Empire: The Coming of Age of Epistemologies of the South*. . Duke University Press.
- Simpson, M. (2011). *Making Representations: Museums in the Post-Colonial Era*. . London: Routledge.
- Stévance, S., & Lacasse, S. (2013). *Les enjeux de la recherche-création en musique: Institution, définition, formation*,. Québec: Presses de l'Université Laval.
- UNESCO. (2003). *Convenio Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*.
- UNESCO. (2005). *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*.
- UNESCO. (2015). *Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society, adopted by the General Conference at its 38th session, Paris*. Obtenido de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000245176.page=14>
- Villegas, A. (2000). El plan de ordenamiento territorial de Medellín y el patrimonio cultural. *1er Congreso Virtual de Antropología y Arqueología*. Obtenido de <http://www.Naya.org.ar/congreso2000>
- Walsh, C. (2010). Interculturalidad crítica y educación intercultural. En J. Viaña, L. Tapia, & C. Walsh, *Construyendo Interculturalidad Crítica*. La Paz: Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello.
- Yañez Canal, C., Rucker, U., & Valenzuela Gómez, M. (2018). *La gestión cultural desde Latinoamérica. Formación e investigación. Referencias y retos del campo disciplinar*. México: EGAC Ediciones. Obtenido de <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/837>
- Yin, R. K. (2017). *Case Study Research and Applications: Design and Methods (6th ed.)*. Sage.