

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Económicas

Escuela de Estudios de Posgrado

Maestría en Administración de Organizaciones del

Sector Cultural y Creativo

Orientación en Patrimonio y Artes Visuales

Julio Meza Díaz

**Participación inclusiva en museos a favor
de las personas con discapacidad. Un
análisis del planeamiento estratégico en
los museos de arte de la Ciudad de
Buenos Aires**

Contenido

1. Portada.....	6
2. Agradecimientos.....	7
3. Lista de siglas y abreviaturas.....	8
4. Prólogo.....	10
5. Estado de la cuestión.....	12
5. 1. Participación inclusiva en la cultura.....	16
5. 2. Participación inclusiva en los museos.....	23
5. 3. Participación inclusiva en los museos de arte de CABA.....	27
5. 4. La investigación propuesta.....	31
5. 4. 1. Planteamiento del problema de investigación.....	32
5. 4. 2. Justificación y relevancia de la investigación.....	32
5. 4. 3. Límites de la investigación.....	33
5. 4. 4. Metodología empleada.....	34
6. Marco teórico.....	35
6. 1. Coordinación del planeamiento estratégico participativo.....	35
6. 2. Valores de la organización que guían la coordinación del PEP.....	37
6. 3. Proceso de la participación inclusiva.....	38
6. 4. Planeamiento estratégico participativo de la participación inclusiva.....	41
6. 4. 1. Etapa estratégica.....	42
6. 4. 1. 1. Heterogeneidad y participación.....	43
6. 4. 1. 2. Análisis de escenario.....	45
6. 4. 1. 3. Valores comunes, visión compartida y misión comprometida.....	47
6. 4. 1. 4. Fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas (análisis FODA).....	48
6. 4. 1. 5. Ejes estratégicos.....	49
6. 4. 2. Etapa operativa.....	50
6. 4. 2. 1. Programación.....	50
6. 4. 2. 2. Implementación.....	55
6. 4. 2. 3. Evaluación de los resultados.....	55
6. 4. 2. 4. Realimentación y ajustes.....	57
6. 5. Tecnología de información y comunicación.....	58

6. 5. 1. Modos de uso.....	59
6. 5. 2. Desarrollo.....	60
7. Metodología.....	62
7. 1. Abordaje general.....	62
7. 2. Formulación del problema y la pregunta de investigación.....	63
7. 2. 1. Objetivos generales y específicos.....	63
7. 3. Descripción de la investigación.....	64
7. 3. 1. Justificación y relevancia.....	64
7. 3. 2. Límites de la investigación.....	65
7. 3. 3. Viabilidad de la investigación.....	66
7. 3. 4. Calendario de trabajo.....	67
7. 4. Entrevistas.....	68
7. 4. 1. Categorías de análisis.....	68
7. 4. 2. Ejes temáticos de la entrevista.....	70
7. 4. 3. Cuestionario.....	71
7. 5. Los museos de arte en CABA: Universo y Muestra.....	73
8. Análisis.....	75
8. 1. Valores institucionales.....	75
8. 2. PEP de la participación inclusiva.....	81
8. 3. Acciones a favor de la accesibilidad.....	86
8. 3. 1. Participación de las asociaciones y entidades estatales.....	86
8. 3. 2. Heterogeneidad.....	92
8. 3. 3. Programación.....	97
8. 3. 4. Implementación.....	109
8. 3. 5. Evaluación de los resultados.....	113
8. 3. 6. Realimentación y ajustes.....	115
8. 4. Tecnologías de información y comunicación.....	117
8. 5. Categoría emergente: inclusión dentro de la organización museística.....	120
8. 5. 1. Compromiso de la dirección.....	121
8. 5. 2. Educación a los trabajadores.....	122
8. 5. 3. Contratación de trabajadores con discapacidad.....	123

9. Conclusiones.....	125
9. 1. Principales resultados de la investigación.....	125
9. 2. Conclusiones.....	128
9. 3. Recomendaciones.....	129
9. 4. Propuesta de PEP.....	129
9. 5. Futuras líneas de investigación.....	135
10. Bibliografía.....	138
10. 1. Libros, revistas y publicaciones consultadas.....	138
10. 2. Sitios webs consultados.....	145
11. Anexos.....	146
11. 1. Desgrabación de entrevistas.....	146
11. 1. 1. Anexo N° 1 Entrevista al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires...146	
11. 1. 2. Anexo N° 2 Entrevista al Museo Nacional de Bellas Artes.....170	
11. 1. 3. Anexo N° 3 Entrevista al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.....181	
11. 1. 4. Anexo N° 4 Entrevista al Museo Nacional de Arte Decorativo.....194	
11. 1. 5. Anexo N° 5 Entrevista al Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.....202	
11. 1. 6. Anexo N° 6 Entrevista a Iván Ravlic.....206	

1. Portada

Autor: Julio Meza Díaz

Directora: Dra. María Laura Mendoza

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas, Escuela de Estudios de Posgrado.

Maestría en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo

Orientación Patrimonio y Artes Visuales.

Año: 2018

2. Agradecimientos

Ninguna investigación es el resultado de la labor de una sola persona. Por este motivo, quiero agradecer a todos aquellos que colaboraron, de manera directa o indirecta, en la realización de este trabajo.

A mi directora, María Laura Mendoza, por sus indicaciones para la realización de las categorías y las preguntas de la entrevista, y también por su detallada lectura, su tiempo y buen humor. Sus aportes hicieron de este trabajo una investigación más cohesionada.

A Eva Llamazares, Paulina Seivach y Horacio Ferber, por su ayuda para la realización del trabajo de campo, por sus sugerencias sobre los límites de la investigación y el empleo de categorías, y por sus aportes vinculados al planeamiento estratégico participativo, respectivamente.

A Laura Scotti, Élide Mason, Juan Ignacio Holder, Mabel Mayol y Germán Paley, por su tiempo y buena disposición para ser entrevistados. Ellos tienen además mi admiración y respeto, puesto que trabajan diariamente por la efectivización del derecho a la accesibilidad a la cultura.

A Cecilia Báez, por su amistad y su permanente disposición a colaborar en cualquier tema administrativo relacionado a la maestría.

A Diana Pflucker, por su colaboración en la transcripción de las entrevistas.

A Mariana Arenas, Mauricio Kinoshita, Ramiro Tintorelli, Ingrid Pilco, Julian Cuestas, Germán Stefanoff, Mare Sasse, Jeannine Canclini, Nate Easley y Otilia Avendaño, por su amistad y afecto brindados durante mi estadía en Buenos Aires, y por haberme motivado, de diferentes maneras, a iniciar la investigación y continuarla.

Y a mi familia, por su paciencia y buen humor, los cuales fueron centrales para la conclusión de esta labor.

3. Lista de siglas y abreviaturas

CABA: Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

CDPD: Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad

CODPD: Comité sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad¹

COPIDIS: Comisión para la Plena Participación e Inclusión de las Personas con Discapacidad

INDEC: Instituto Nacional de Estadística y Censos

MALBA: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

MAMBA: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

MIFB: Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco

MNAD: Museo Nacional de Arte Decorativo

MNBA: Museo Nacional de Bellas Artes

OMS: Organización Mundial de la Salud

OMT: Organización Mundial del Turismo

ONU: Organización de las Naciones Unidas

ONCE: Organización Nacional de Ciegos Españoles

PEP: Planeamiento Estratégico Participativo

PFETS: Plan Federal Estratégico de Turismo Sustentable

SACT: Sistema Argentino de Calidad Turística

TAW: Test de Accesibilidad Web

TIC: Tecnología de Información y Comunicación

¹ Se añade la letra O en esta sigla para diferenciarla de la precedente.

UNESCO: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

4. Prólogo

La presente tesis trata sobre el análisis del uso del planeamiento estratégico participativo (PEP) para la efectivización de los derechos contenidos en la participación inclusiva en la cultura (es decir, la accesibilidad y la posibilidad del desarrollo de una agencia artística) a favor de las personas con discapacidad. La investigación se focaliza en los museos de arte de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), dentro del lapso 2008-2016.

La participación inclusiva en la cultura es un tema que ha sido relegado a un segundo plano, porque se ha procurado responder primero a otras necesidades de las personas con discapacidad, las cuales son urgentes, como la posibilidad de ejercer sus derechos económicos y sus derechos sexuales y reproductivos (Ministerio de sanidad, política social e igualdad y Ministerio de Cultura de España, 2011, p. 13). Sin embargo el tema es importante, porque implica los derechos a la accesibilidad a la cultura y la posibilidad del desarrollo artístico, y ambos permiten la actuación de las personas con discapacidad dentro de los debates del campo cultural.

Al respecto del derecho a la accesibilidad a la cultura ha habido muchos avances, los cuales han permitido el consumo cultural de las personas con discapacidad. Lo concerniente al derecho al desarrollo de la agencia artística no ha tenido al parecer la misma suerte. Según la bibliografía que consultamos, se habría posibilitado escasamente la presencia de la subjetividad de las personas con discapacidad dentro del campo cultural.

De acuerdo con Morris (2008), dicha subjetividad casi no ha tenido espacio en la cultura, porque las personas sin discapacidad han definido la representación cultural de las personas con discapacidad. La falta de discapacidad se ha representado así como positiva y universal, mientras que la discapacidad se ha representado como una experiencia negativa y restringida. Para terminar con esta representación opresiva, las personas con discapacidad tienen que apropiarse de cómo se les ha venido definiendo y traducir y dar a conocer sus realidades subjetivas (pp. 316-321). Consideramos que este propósito podría lograrse efectivizando el derecho al desarrollo de una agencia artística.

Para analizar la efectivización de los derechos contenidos en la participación inclusiva en los museos de arte de CABA, durante el lapso 2008-2016, hemos organizado la presente investigación en cinco partes. En la primera exponemos las ideas centrales contenidas en la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (CDPD) y damos cuenta del escenario de la participación inclusiva en la cultura y en los museos de arte de CABA. En la segunda elaboramos un marco teórico utilizando el modelo de derechos humanos de la discapacidad y el planeamiento estratégico participativo (PEP). En la tercera describimos la metodología empleada, la que consiste en la formulación de categorías de análisis a partir del marco teórico, el diseño de una entrevista empleando dichas categorías y la determinación de la muestra a entrevistar. En el cuarto se expone el análisis de las entrevistas realizadas. Finalmente se dan a conocer las conclusiones de la investigación.

Cabe agregar que nos centramos en los museos de arte de CABA por su importancia dentro del campo artístico de Buenos Aires y la Argentina, y porque, partiendo de subrayar el rol social de los museos, consideramos que estos son espacios en donde pueden efectivizarse con éxito la accesibilidad a la cultura y el desarrollo de una agencia artística a favor de las personas con discapacidad.

Deseamos que el presente trabajo sea un aporte dentro de los debates sobre la efectivización de los derechos de las personas con discapacidad.

5. Estado de la cuestión

El presente capítulo se ha dividido en cuatro partes. Primero se introducen el concepto de discapacidad y el modelo de derechos humanos que se encuentran en la CDPD. Luego se explica el derecho a la participación inclusiva en la cultura a favor de las personas con discapacidad. A continuación se describe la situación actual de la participación inclusiva en los museos de arte de CABA. Por último se presenta la investigación propuesta y sus límites.

La Asamblea General de la Organización de Naciones Unidas (ONU) adoptó en 2006 la CDPD y la abrió para la firma de sus Estados miembros en 2007. Este documento internacional fue el primero de la ONU en materia de derechos humanos en el siglo XXI. Se focaliza en la consecución efectiva de derechos a favor de las personas con discapacidad, quienes en la actualidad constituyen el 15% de la población mundial, lo que representa más de 1000 millones de personas (Organización Mundial de la Salud [OMS], 2011, p. 34).

Las personas con discapacidad han sufrido una exclusión histórica. Dicha exclusión ha tenido como causa central la construcción de discursos y prácticas basados en una idea de ser humano “normal” (Foucault, 1998, p. 207). Esta supuesta normalidad ha justificado en diversos momentos y espacios el rechazo y la violencia contra aquellos considerados “anormales”.²

Buscando darle fin a esta exclusión, la ONU, junto a otras organizaciones internacionales como la Organización de Estados Americanos y el Consejo de Europa, y en alianza permanente con las organizaciones de la sociedad civil, fue trabajando durante años varios documentos para finalmente llegar a la elaboración de la CDPD (Crowther, Quinn y Rekas, 2017, p. 13).

² Al respecto se pueden dar diversos ejemplos. Entre los más conocidos está el de la polis griega, Esparta, en donde lo “normal” implicaba nacer con las características físicas requeridas para convertirse en guerrero. Si la persona no cumplía con esas exigencias era exterminada. También se puede mencionar lo ocurrido durante el medioevo, época en la cual se asumía que la discapacidad era un estigma, lo cual revelaba un castigo o bendición de Dios. En cualquiera de ambas circunstancias la persona con discapacidad recibía un trato diferenciado, que se materializaba en discriminación (lo cual constituyó el modelo de la prescendencia de la discapacidad). En el siglo XX están las elaboraciones eugenésicas, a partir de las cuales se construía una concepción de “pureza racial”, la cual era supuestamente pervertida por aquellos con discapacidad, a quienes durante la Alemania nazi se les aplicó “la solución final”.

La CDPD define la discapacidad de la siguiente manera:

“Es un concepto que evoluciona y que resulta de la interacción entre las personas con deficiencias y las barreras debidas a la actitud y al entorno que evitan su participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con las demás” (ONU, 2006, p. 1).

Esto significa que la discapacidad no es producto de las limitaciones de las personas (las cuales pueden ser físicas, sensoriales, psicosociales o cognitivas) sino de la exclusión social que acontece a partir de dichas limitaciones. Por ejemplo, una persona con una limitación física en silla de ruedas no podrá transitar por una ciudad (o lo hará con dificultad) si en esta no existen las rampas y el transporte público y privados adecuados. Son las barreras sociales las que le impiden a la persona en silla de ruedas transitar libremente. En este sentido, la discapacidad es un producto de condiciones sociales discapacitantes (Berman, 2007, p. 2).

Frente a estas condiciones sociales, la CDPD obliga a los Estados Partes (que son aquellos que han firmado y ratificado dicho documento internacional) a reconocer la capacidad jurídica de las personas con discapacidad (ONU, 2006, p. 11). Quiere decir que estas personas pueden ejercer los mismos derechos que las demás, como por ejemplo los relacionados al ámbito económico y la vida sexual y reproductiva. Se tiende a considerar que estos derechos deben ser limitados entre las personas con discapacidad cognitiva y psicosocial y, en consecuencia, se les sustituye la voluntad y se toma decisiones por ellas (Comité sobre los derechos de las personas con discapacidad [CODPD], 2014a, p. 3).³ Sin embargo la CDPD es clara en su posición. Asume que la capacidad jurídica no está determinada por la capacidad mental y señala que todas las personas con discapacidad, incluidas las personas con discapacidad cognitiva y psicosocial, tienen la posibilidad de ejercer la totalidad de sus derechos (p. 4).

Además del reconocimiento de los derechos, la CDPD señala que su propósito es

³ El Comité sobre los derechos de las personas con discapacidad está constituido por un conjunto de expertos independientes que supervisa la aplicación de la CDPD en cada Estado Parte.

“promover, proteger y asegurar el goce pleno y en condiciones de igualdad de todos los derechos humanos y libertades fundamentales por todas las personas con discapacidad” (ONU, 2006, p. 1).

La CDPD quiere entonces una transformación de la sociedad. Para conseguirlo, reconoce primero los derechos de las personas con discapacidad. Luego busca romper las barreras sociales que las excluyen y resguardar la posibilidad del ejercicio efectivo de sus derechos.

La CDPD es clara en sus objetivos: promueve, protege y monitorea los derechos de las personas con discapacidad. De acuerdo con Crowther, Quinn y Rekas (2017), la promoción implica sensibilizar, avanzar en la implementación de los derechos, examinar las leyes y prácticas, y dar asesoría a los Estados Partes mediante el CODPD; la protección, investigar y examinar las denuncias de casos de violación de derechos y llevarlos a los tribunales; y el monitoreo, emplear indicadores para determinar los estancamientos, progresos y retrocesos de la efectivización de los derechos (p. 91).

Estos contenidos de la CDPD se han generado en el cambio de paradigmas sobre la discapacidad, el cual ha implicado tres modelos teóricos: el médico, social y de derechos humanos.⁴

Para el modelo médico la discapacidad es un problema científico. Asume que las personas con discapacidad deben ser rehabilitadas o “normalizadas”, aunque implique desaparecer sus diferencias (Bariffi y Palacios, 2007 p. 15). Mientras ello no suceda, los profesionales de la salud, familiares u otros (muchas veces designados por el Estado), reemplazan la voluntad de las personas con discapacidad, tomando decisiones por ellas. El modelo médico se focaliza así en el individuo y no obliga a la sociedad a ajustarse a las diferencias. Promueve las acciones de caridad y los programas de bienestar (Crowther, Quinn y Rekas, 2017, pp. 10 y 11).

⁴ Con la descripción de estos modelos no se pretende dar un relato “evolutivo” sobre los modos en que se ha tratado la problemática de la discapacidad. En la realidad, estos modelos conviven, pues aún persisten normas y prácticas fundadas en el modelo médico, y el modelo de derechos humanos va ganando espacios poco a poco.

Para el modelo social la discapacidad no se centra en el individuo, sino más bien constituye un fenómeno complejo, que implica la exclusión social que se da a razón de las limitaciones de las personas (Bariffi y Palacios, 2007, p. 19). Según Crowther, Quinn y Rekas (2017), el problema se encuentra entonces en las barreras sociales, las cuales han segregado a las personas con discapacidad, han degradado sus habilidades y las han empujado a la pobreza. Frente a este escenario, el modelo social reclama medidas normativas contra la discriminación y el ejercicio efectivo de los derechos civiles y políticos (p. 11).

El modelo de derechos humanos continúa con lo postulado por el modelo social, pero le introduce importantes agregados. De acuerdo con Crowther, Quinn y Rekas (2017), reconoce que el modelo social acierta al responsabilizar a las barreras sociales de generar la discapacidad y comparte el diagnóstico que señala a la exclusión como la causa central de la pobreza entre las personas con discapacidad. Sin embargo critica que el modelo social haya puesto demasiado énfasis en la problemática social y haya dejado de lado el hecho de que en la discapacidad existe efectivamente dolor y deterioro, lo cual se debe tomar en cuenta cuando se tratan temáticas vinculadas a la justicia social. El modelo de derechos humanos reconoce además la intersección de identidades, como las que se constituyen en los grupos de mujeres, niños y refugiados con discapacidad. Se posiciona a favor de los derechos civiles y políticos de las personas con discapacidad, pero también de sus derechos sociales, económicos y culturales. Su aporte central es dar un objetivo de actuación: busca el fin de las barreras sociales para que las personas con discapacidad puedan ejercer la totalidad de sus derechos (pp. 11 y 12).

La CDPD recoge el modelo de derechos humanos y lucha contra las normas, discursos y prácticas originados del modelo médico. Ha posibilitado así un nuevo escenario mundial a favor de los derechos de las personas con discapacidad. Sin embargo, más allá de esta posibilidad, su simple gestación por la ONU y su actual presencia no ha transformado la realidad. Cabe recordar que los derechos humanos son marcos normativos de actuación, a partir de los cuales se realizan las luchas sociales a favor de la concreción efectiva de los derechos (Quiroga, 2010, pp. 6-16). La CDPD es un marco normativo internacional y depende de cada Estado y de las organizaciones civiles de cada país (y de sus alianzas

transnacionales) su ingreso al sistema jurídico nacional y su aplicación en mayor o menor medida.

5. 1. Participación inclusiva en la cultura

Para efectos de la presente tesis, seguimos lo postulado por el Convenio Andrés Bello (2009) y definimos cultura como “un conjunto de actividades humanas y productos cuya razón de ser consiste en crear, expresar, interpretar, conservar y transmitir contenidos simbólicos”. Esta definición se compone de actividades, prácticas e industrias que implican:

“patrimonio cultural y natural; patrimonio cultural inmaterial; presentaciones artísticas y celebraciones; artes visuales y artesanías; libros y prensa; medios audiovisuales e interactivos; diseño y servicios creativos” (López, 2012, p. 7).

Al respecto de la cultura la CDPD en el artículo 30 señala:

“1. Los Estados Partes reconocen el derecho de las personas con discapacidad a participar, en igualdad de condiciones con las demás, en la vida cultural y adoptarán todas las medidas pertinentes para asegurar que las personas con discapacidad: a) Tengan acceso a material cultural en formatos accesibles; b) Tengan acceso a programas de televisión, películas, teatro y otras actividades culturales en formatos accesibles; c) Tengan acceso a lugares en donde se ofrezcan representaciones o servicios culturales tales como teatros, museos, cines, bibliotecas y servicios turísticos y, en la medida de lo posible, tengan acceso a monumentos y lugares de importancia cultural nacional.

2. Los Estados Partes adoptarán las medidas pertinentes para que las personas con discapacidad puedan desarrollar y utilizar su potencial creativo, artístico e intelectual, no sólo en su propio beneficio sino también para el enriquecimiento de la sociedad” (ONU, 2006, p. 25).

La CDPD reconoce la participación en la cultura de las personas con discapacidad y la entiende como dos derechos. El primero es la accesibilidad a los bienes y servicios culturales. El segundo es la actuación o agencia dentro del campo cultural. Los Estados

Partes de la CDPD están obligados a posibilitar ambos elementos a favor de las personas con discapacidad.

Sobre la accesibilidad a la cultura se puede encontrar abundante bibliografía, la cual centralmente instruye sobre cómo superar las barreras físicas, comunicativas y sociales (Madariaga y Rubio, 2013, pp. 812 y 813). Se busca de este modo posibilitar el consumo cultural. Ahora bien, antes de tratar este tema, es necesario exponer algunos aspectos relacionados a la accesibilidad en general. Esta es definida como “una condición previa esencial para que las personas con discapacidad disfruten [y ejerzan] de manera efectiva y en condiciones de igualdad de los derechos civiles, políticos, económicos, sociales y culturales” (CODPD, 2014b, p. 2). Volvamos al ejemplo de la persona con discapacidad en silla de ruedas. Si esta persona vive en una ciudad sin aceras ni transporte público y privado accesibles, no podrá ejercer su derecho a la libertad de tránsito. Pensemos en una persona sorda que se comunica mediante la lengua de señas y que desea hacer una denuncia por violencia en el trabajo. Si no encuentra en el establecimiento ministerial o la fiscalía correspondientes la accesibilidad que requiere (una persona que reciba su denuncia en la misma lengua de señas), no podrá tener acceso a la justicia, ni podrá ejercer sus derechos laborales.

La accesibilidad es entonces un derecho que posibilita el ejercicio de otros derechos. Favorece a un grupo humano históricamente excluido, el de las personas con discapacidad, y les permite actuar en la sociedad del mismo modo que el resto de ciudadanos. Es decir, genera condiciones sociales de igualdad.

Es pertinente diferenciar la accesibilidad de los ajustes razonables. Siguiendo con el CODPD (2014b), la accesibilidad es para un conjunto de personas y los Estados Partes no pueden argumentar la carencia de recursos económicos para evitar su gradual implantación. Los ajustes razonables se exigen si no fueron contemplados dentro de las normas de accesibilidad y su aplicación. Responden a casos individuales y para que las personas ejerzan sus derechos en un contexto particular. Tanto las entidades estatales como las privadas obligadas a dar accesibilidad tienen el deber incondicional de hacerlo,

mientras que en lo referido a los ajustes razonables tienen que cumplir este deber mientras no les ocasione una carga indebida⁵ (pp. 8 y 9).

La accesibilidad a la cultura se entiende dentro del derecho a la accesibilidad en general y, como se ha señalado, focaliza sus esfuerzos en la supresión de las barreras físicas, comunicativas y sociales.

La accesibilidad física implica condiciones espaciales adecuadas para que las personas con discapacidad puedan ingresar, salir y utilizar la infraestructura y los equipamientos de los espacios culturales (Cátedra de ocio y discapacidad, 2014, p. 10). Por ejemplo, una sala de conciertos o un teatro deben estar diseñados, mediante el uso de rampas, ascensores u otros elementos arquitectónicos, para que las personas con discapacidad en silla de ruedas puedan circular libremente y apreciar el espectáculo o la puesta en escena al igual que los demás. Una biblioteca debe tener pasillos sin obstáculos para que las personas con ceguera visual puedan acceder a los recursos bibliográficos.

La accesibilidad comunicativa favorece el consumo de cultura de las personas con discapacidad sensorial y se centra en la información y señalización en términos cualitativos y cuantitativos (Madariaga y Rubio, 2013, p. 812). Sigamos con el ejemplo de las personas con ceguera en la biblioteca. Ellas necesitan señalización táctil y/o sonora para poder ubicarse y desplazarse en la totalidad del lugar. Necesitan también ficheros con un software sonoro para ubicar el material bibliográfico que quieran consultar. Finalmente necesitan que el material que hayan elegido pueda ser leído en braille o escuchado en grabaciones digitales o mediante algún software especializado. El CODPD (2014b) da otros ejemplos:

“Las personas ciegas no pueden disfrutar de una pintura si no existe en la galería una descripción de la misma que puedan escuchar. Las personas con hipoacusia no pueden disfrutar de una película si esta no está subtitulada. Las personas sordas no pueden disfrutar de una obra de teatro si no se proporciona interpretación en lengua de señas. Las personas con discapacidad intelectual no pueden disfrutar de un libro si no existe del

⁵ La determinación de qué constituye un ajuste razonable y en qué momento se convierte en una carga indebida se encuentra en debate en la actualidad. Existen tres perspectivas desde las cuales se entiende el tema: la teoría de los costos y beneficios, la interpretación dada por la jurisprudencia canadiense y la posición del Convenio Europeo de Derechos Humanos (Romero, 2016, pp. 243-248).

mismo una versión de fácil lectura o una versión en modos aumentativos y alternativos” (p. 14).

La accesibilidad social implica la gestión de los bienes y servicios culturales desde el posicionamiento ideológico del modelo de derechos humanos. Es decir, respetando y promoviendo la diversidad, y luchando contra los prejuicios y estereotipos que generan la exclusión contra las personas con discapacidad. Esto se puede concretizar en los espacios culturales con la toma de decisión a favor de la accesibilidad desde la oficina de dirección, educando a todos los trabajadores en los derechos de las personas con discapacidad, y sobre todo formando con mayor atención en el tema a aquellos que desarrollan los programas de actividades y tienen trato directo con el público (Novillo, 2011, pp. 205-210). Esta tarea formativa tiene que generar una programación cultural que visibilice y genere actitudes positivas hacia la diversidad, lo que implica no solo la temática de las personas con discapacidad sino también la de otros grupos humanos como la comunidad LGBTIQ y los inmigrantes (Cátedra de ocio y discapacidad, 2014, pp. 4 y 5). Los contenidos publicitarios y estrategias de marketing deben subrayar también la importancia de la diversidad. Es central la participación de personas con discapacidad en el desarrollo de las medidas a favor de la accesibilidad a la cultura (Madariaga y Rubio, 2013, pp. 812-813).

La accesibilidad social puede ejemplificarse sobre todo con las personas con discapacidad cognitiva y psicosocial. Sobre ellas aún circulan estigmas sociales que las vinculan equívocamente con la carencia de autonomía (o la idea de una suerte de eterna minoría de edad) y con la violencia, respectivamente. En una sala de exhibición de arte o en un centro cultural, estas personas requieren el apoyo de personal capacitado que entienda el modo en que ven el mundo y que les ayuden a concretizar sus iniciativas, a superar la usual sobreprotección familiar y, si así lo desean, a mejorar sus habilidades sociales (Cátedra de ocio y discapacidad, 2014, pp. 10 y 11).

Es importante señalar que el colectivo de las personas con discapacidad se caracteriza por su heterogeneidad. En este sentido, cada persona con discapacidad tiene necesidades específicas (p. 7), de modo que puede requerir, dependiendo de las circunstancias de la oferta de los bienes y servicios culturales, de los tres tipos de accesibilidad o de una

mezcla de algunos de ellos. Las personas con discapacidad múltiple o pluridiscapacidades son un ejemplo evidente de individuos que requieren una accesibilidad compleja.

Debido a las necesidades específicas de las personas con discapacidad, la accesibilidad a la cultura parte desde un marco general; es decir, de la búsqueda de la accesibilidad para la mayor cantidad de personas o diseño universal, y desde allí da respuestas específicas a las necesidades de cada persona con discapacidad (Madariaga y Rubio, 2013, p. 816). El objetivo de este modo de proceder es lograr que la persona con discapacidad tenga la mayor autonomía posible y decida sin barreras sobre lo que quiere consumir de la oferta cultural (Cátedra de ocio y discapacidad, 2014, p. 8).

Por lo demás, el diseño universal debe estar presente desde el inicio de la elaboración de los bienes y servicios culturales no solo porque así se cumple de manera adecuada con la efectivización de los derechos de las personas con discapacidad, sino también por un tema de costos, ya que las adaptaciones posteriores implican usualmente un mayor desembolso económico (CODPD, 2014b, p. 6).

Sobre la efectivización del derecho a la actuación o agencia de las personas con discapacidad dentro del campo cultural, no hemos encontrado muchas investigaciones dentro de la bibliografía que hemos podido consultar. Al parecer los especialistas se han ocupado centralmente del derecho a la accesibilidad a la cultura, pero no del que se refiere a la producción cultural de las personas con discapacidad. Al respecto de esto último no se han visibilizado las barreras sociales ni tampoco se han aportado herramientas o estrategias sobre cómo superarlas. El desarrollo del potencial creativo, artístico e intelectual de las personas con discapacidad dentro del campo cultural, en el marco de la CDPD, es un tema que requeriría ser más estudiado.

Para ingresar al tema es necesario primero exponer algunas de las condiciones económicas y sociales implicadas. La discapacidad tiende a estar vinculada con una situación de pobreza. Sen (2004) explica este vínculo describiendo dos fenómenos que se dan junto con la discapacidad: el de ganancia y conversión. El primero refiere a que para las personas con discapacidad les es difícil encontrar un empleo, conservarlo y recibir el

pago justo, puesto que por lo común son segregados de los espacios laborales. El segundo, a que para las mismas personas, si han superado los obstáculos para acceder a un trabajo y conseguir la remuneración adecuada, sus ingresos no les servirán para realizar las mismas actividades que sus pares sin discapacidad, porque sus limitaciones físicas, sensoriales, psicosociales o cognitivas muchas veces les obligan a gastar en bienes y servicios de asistencia (p. 4).

De acuerdo a Sen, la discapacidad genera pobreza, pero esta relación de causalidad también acontece con los factores invertidos: la pobreza genera discapacidad. La malnutrición, la falta de servicio de agua potable y saneamiento, las malas condiciones laborales y de vida, la carencia de servicios de salud y rehabilitación, todos estos elementos que están presentes en un contexto de pobreza pueden generar condiciones de salud relacionadas a la discapacidad (OMS, 2011, p. 10).

A este vínculo entre discapacidad y pobreza se le añade la falta de acceso a servicios educativos (UNESCO, 2016, pp. 84 y 85). Las personas con discapacidad continúan teniendo barreras para acceder a la educación inclusiva, la cual es escasamente aplicada y ofrecida porque aún existen resistencias ante la aplicación del modelo de derecho humanos dentro de las diferentes etapas de la educación escolar y universitaria (CODPD, 2014b, p. 2). Esta situación ha ocasionado que, frente a sus pares sin discapacidad, las personas con discapacidad sean las más excluidas de la educación (UNESCO Institute for statistics, 2017, p. 12). Y entre las personas con discapacidad, son las mujeres y niñas con discapacidad quienes tienen menor acceso a la educación (CODPD, 2016a, p. 1).

Ahora bien, las condiciones económicas y sociales descritas, la pobreza y falta de acceso a servicios educativos, pueden entenderse como factores que explican la dificultad de las personas con discapacidad para actuar dentro del campo cultural.

La pobreza es un factor importante que puede dificultar la producción de cultura. De acuerdo a Casacuberta (2009), se necesita tiempo libre para obtener los recursos para que la realización de la obra sea posible y también para la realización de la obra misma. La suma de estos tiempos es uno no dedicado al trabajo. Salvo que se posean rentas particulares o ingresos por la obra artística, el autor dispone del tiempo que no le dedica a

su trabajo (pp. 120-122). Las personas con discapacidad, debido a su situación de pobreza, no pueden solventarse el marco temporal necesario para concretizar sus agencias artísticas, las cuales usualmente no son el resultado inmediato de una súbita inspiración sino más bien implican, según Yúdice (2017), el refinamiento constante de las competencias o capacidades de hacer.

El escaso acceso a la educación puede ser otro factor gravitante. Usualmente los artistas o autores han sido y son consumidores de bienes y servicios culturales, y dicho consumo ha determinado o dado cierta guía a su producción (Caparrós, 2015). Ahora bien, de acuerdo a Bourdieu (2002), las obras de arte solo existen para aquellos que tienen los medios para descifrarlas. Dichos medios son los conocimientos sobre cultura recibidos mediante una educación escolar de calidad (o dentro de ciertas familias con acomodo económico) (pp. 61-95). El poco acceso a la educación entre las personas con discapacidad puede impedir entonces que obtengan los medios para descifrar o apropiarse de la cultura, y probablemente determina las pocas posibilidades de su producción cultural.

A la pobreza y el escaso acceso a servicios educativos se suma la representación opresiva que se hace de las personas con discapacidad en el campo cultural. De acuerdo con Morris (2008), la subjetividad de las personas con discapacidad casi no ha tenido presencia en el campo cultural, porque su representación ha sido definida por las personas sin discapacidad. La carencia de discapacidad se ha representado en consecuencia como lo deseable, positivo y universal. La discapacidad, por el contrario, se ha representado como una experiencia negativa y de unos pocos (pp. 316-321). Hay varios ejemplos de esta forma de representación en la literatura clásica. Shapiro (1993) señala algunos: Tiny Tim, de *Cuento de navidad*, de Dickens, es un personaje con discapacidad con características infantiles, que depende de la caridad de los personajes sin discapacidad; Ricardo III, de la tragedia con el mismo nombre de Shakespeare, tiene una discapacidad que se vincula con lo siniestro y moralmente defectuoso; y el capitán Ahab, de Melville, es un personaje con discapacidad asociado con la venganza obsesiva (pp. 30 y 31). En estos ejemplos la discapacidad ha sido representada como justificación para la carencia de autonomía en la persona, y como circunstancia que explica o está vinculada con lo abyecto. Es necesario acabar con esta representación opresiva. Para ello

las personas con discapacidad tienen que hacer suyo el modo en que se les ha venido definiendo y dar a conocer su propia experiencia de la discapacidad (Morris, 2008, p. 324).

El análisis realizado no pretende agotar el tema sobre las dificultades de la actuación de las personas con discapacidad dentro del campo cultural. Sin embargo consideramos que factores como la pobreza y la falta de acceso a la educación son importantes para el debate sobre la temática. Cabe apuntar que la CDPD le da especial énfasis a la lucha contra las barreras en los espacios laborales y educativos (ONU, 2006, pp. 18-23). Es decir, se debe aprovechar el marco normativo de la CDPD para efectivizar los derechos de las personas con discapacidad en los espacios mencionados. De este modo se puede colaborar con la progresiva mejora de las condiciones económicas y sociales que posibilitan la efectivización del derecho al desarrollo de una agencia artística. Dicha efectivización puede coadyuvar a su vez a la lucha contra la representación opresiva de la discapacidad en el campo cultural.

La reducción de la pobreza y la ampliación del acceso a la educación entre las personas con discapacidad pueden tener resultados más inmediatos en la efectivización del derecho a la agencia artística, si se complementa con otras medidas. Por ejemplo, las entidades estatales y privadas pueden otorgar becas y apoyos a favor de las personas con discapacidad para la investigación académica y creación artística, así como para la publicación y exhibición de sus producciones. Canadá ha avanzado en dicho sentido. Tiene una política cultural a favor de la diversidad, dentro de la cual Canada Council for the Arts implementa el programa Equity, el cual se focaliza en brindar asistencia técnica y económica para contrarrestar las barreras sociales que impiden el desarrollo de los artistas con discapacidad en el campo cultural.

5. 2. Participación inclusiva en los museos

Desde una perspectiva conservadora, el museo es entendido como una institución que guarda, cataloga y exhibe bienes artísticos e históricos pertenecientes a la cultura dominante. De acuerdo a esta definición, el museo no tiene mayor vínculo con su entorno, puesto que sus labores giran alrededor de los objetos que componen las

exposiciones (Jung, 2011, p. 321). Las obras adquieren así un valor casi sagrado, como los objetos religiosos dentro de las iglesias, y se exige para su consumo un comportamiento reverencial (Bourdieu, 2010, p. 288). Este tipo de museo es un espacio elitista, a donde concurre un público que pertenece a la clase social alta y que posee una educación exclusiva, usualmente eurocéntrica.

Nosotros no compartimos esa idea de museo. Seguimos más bien en parte la siguiente definición, perteneciente a los estatutos del Consejo Internacional de Museos, adoptados durante la 22ª Asamblea general de Viena, Austria, en 2007:

“El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su medio ambiente con fines de educación y deleite”.

Compartimos esta definición en parte, porque creemos que en ella se tiene que subrayar más la función social del museo y añadir que este se encuentra en interconexión permanente con el entramado social y se retroalimenta de su comunidad.

Al respecto de la función social, UNESCO (2015) ha señalado que el museo cumple un rol cohesionador en su comunidad y hace frente a los discursos y prácticas que generan desigualdad.

De acuerdo con Jung (2011), el museo como parte de la comunidad e interconectado y en retroalimentación con ella coloca al público en un lugar protagónico. Reconoce la influencia de las condiciones sociales, económicas y educativas de su comunidad, y actúa en red con otras instituciones (culturales, educativas o con cualquier propósito comunitario), alimentándose de los saberes de sus visitantes y respondiendo a sus intereses y necesidades. El museo realiza todo ello teniendo como norte la inclusión social y el respeto y fomento de la diversidad (pp. 322 y 323).

Esta preocupación por el entorno social, según Jung (2011), hace que el museo tenga como su razón de ser a sus visitantes. Por ello, recoge sus intereses, opiniones y críticas. Esta información fluye dentro del equipo del museo, el cual, dentro de la lógica de una estructura organizacional horizontal, la complementa con sus posturas y la utiliza no solo

para el desarrollo de los programas y exhibiciones, sino también para la modificación de la visión, misión y valores de la organización, así como para la mejora o creación de las políticas y estrategias. Tomar en cuenta al visitante hace que este se sienta incluido y valorado y que, por lo tanto, retorne al lugar (pp. 322-331).

Es pertinente aclarar que, si bien el museo toma en cuenta a su público, esto no significa que su labor se determina por el consumo o los requerimientos del mercado. Si bien la sustentabilidad económica es importante, el museo responde centralmente a necesidades sociales, las cuales encuentra en su público, como el mantenimiento de la memoria de las víctimas del terrorismo de estado, la inclusión a favor de las personas inmigrantes o el tratamiento de temas vinculados a la calidad de vida y el bienestar de la población. Es entonces un centro comunitario que organiza sus recursos materiales, su fuerza laboral y su creatividad en pos de una comunidad mejor, con menos desigualdades, cohesionada, inclusiva y diversa.

Un ejemplo sobre cómo el museo puede responder a las necesidades sociales es el empleo que se puede hacer de sus locaciones y actividades a favor de la salud pública. De acuerdo a Camic y Chatterjee (2013), el museo posibilita la relajación, empuja a la introspección, genera la creación de historias reales o imaginarias, favorece la restauración de la dignidad, ayuda a la superación de problemas vinculados a la pérdida, muerte y enfermedad, mejora el humor y autoestima, y da sensación de bienestar. Todo ello favorece a la salud de la población. Por otro lado, el museo está abierto para personas de todas las edades y es usualmente gratuito o tiene un costo reducido para los niños y para las personas adultas mayores (como para las personas en situación de pobreza, en EEUU y algunos países europeos). Estos factores, tanto el bienestar que genera como la facilidad de su acceso y gratuidad, convierten al museo en un espacio adecuado en donde, en coordinación con las entidades estatales de salud (y con el apoyo de sus recursos y en concordancia con sus políticas), se puedan diseñar programas a favor de la mejora de la calidad de vida de la población, centralmente de sus condiciones de salud (pp. 66-69). Estos logros se pueden alcanzar en un museo que guía su accionar por su función social y que focaliza sus preocupaciones en las necesidades de su comunidad y por ende de sus visitantes.

Bajo el marco descrito, que implica la lucha contra las desigualdades y la respuesta a la problemática social, el museo tiene que realizar esfuerzos en pos de la participación inclusiva a favor de las personas con discapacidad, ya que ellas carecen de una igualdad efectiva y existen barreras sociales que les impiden la concreción de sus derechos.

Dentro de la participación inclusiva, el museo actúa sobre todo en lo concerniente a la accesibilidad a la cultura, puesto que abundan los textos especializados y las descripciones de estrategias, programas y experiencias sobre el tema. Existen muchos esfuerzos para que el museo adquiera cada vez más accesibilidad (Espinosa y Bonmatí, 2015, pp. 13-20). Estas preocupaciones se justifican centralmente en la defensa de los derechos de las personas con discapacidad, pero no se desvinculan de razones económicas. De acuerdo a la Organización Mundial del Turismo (OMT) (2016), y específicamente en Europa, el mercado del turismo accesible constituye aproximadamente el 27% de la población total. Esto se debe sobre todo a que los turistas europeos tienden a ser personas adultas mayores y estas, debido a las limitaciones en su salud, pueden ser también personas con discapacidad y suelen viajar en compañía de sus apoyos. La OMT infiere que los museos con accesibilidad física, comunicativa y social tendrían la capacidad de captar más visitantes y, sin socavar su rol social, podrían obtener con ello mayores ingresos económicos (pp. 4 y 5).

Ahora bien, de acuerdo a la bibliografía que hemos consultado, a diferencia de lo que ocurre con la accesibilidad, el museo carecería de la misma cantidad de esfuerzos a favor de la agencia de las personas con discapacidad en el campo cultural. Es pertinente señalar que, de entre los diversos tipos de museos (histórico, antropológico, de ciencias, etc.), probablemente sea el museo de arte el más indicado para favorecer, mediante talleres, exposiciones y actividades de estimulación y formación, el desarrollo del potencial creativo y artístico de las personas con discapacidad. De este modo podría posibilitar la efectivización de su derecho a una agencia artística.

La poca presencia de programas y acciones a favor del mencionado derecho puede deberse a que aún quedan elementos de la idea conservadora y elitista del museo, y por esta razón se seguiría privilegiando a los objetos y su valoración simbólica. Cabe recordar que, según Bourdieu (2002), esta valoración es la legitimación que se otorga

dentro del campo artístico, el que está constituido usualmente por miembros de las clases sociales más acomodadas. Y esta misma valoración se convierte finalmente en capital económico, puesto que las obras legitimadas adquieren un mayor precio en el mercado del arte (pp. 9-50).

Es importante que el museo, y específicamente el museo de arte, actúe a favor de la participación inclusiva. Debe seguir incrementando su accesibilidad, pero también debe realizar esfuerzos a favor de las agencias de las personas con discapacidad en el espacio cultural. De no hacer esto último, la sociedad seguirá perdiéndose de las expresiones artísticas de un grupo humano históricamente excluido. Y esta pérdida seguirá mermando la diversidad, la cual es central para mantener rica y viva a la cultura de cualquier comunidad (Jung, 2011, p. 336).

5. 3. Participación inclusiva en los museos de arte de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

La CDPD tiene como Estado Parte a la Argentina. Fue aprobada por el Congreso y ratificada por el Poder Ejecutivo de la Nación, y ha integrado el sistema jurídico argentino primero con rango de ley en 2008 y luego con rango constitucional en 2014.⁶ Debido a este último rango, la CDPD se ha convertido en parte de los derechos y garantías de la Constitución de la Nación y ha obligado al Estado, al igual que al sector privado, a modificar sus normas y prácticas que la contravienen.

La CDPD en la Argentina reconoce y defiende los derechos de un colectivo numeroso. De acuerdo al Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010, el 12,9% de la población total del país tiene una o más limitaciones permanentes, y en CABA la población con dichas características asciende al 11,2% (INDEC, 2014, p. 19).

La CDPD ha obligado al Estado como al sector privado a reconocer y asegurar la participación inclusiva en la cultura, la cual está constituida por dos derechos fundamentales y requiere de luchas y cambios sociales para su concreción. En CABA han

⁶ Ver: Ley 26.378 y Ley 27.044, respectivamente.

habido muchos esfuerzos en pos de la efectivización de la participación inclusiva, pero han estado enfocados en una parte de esta: la concerniente a la accesibilidad.

En lo que respecta a los museos de arte de CABA, la participación inclusiva ha sido abordada también en lo tocante a la accesibilidad. De acuerdo a las fuentes que hemos consultado, estos esfuerzos a favor de la accesibilidad han sido realizados por el Ente de Turismo y COPIDIS, sobre la base de lo elaborado en conjunto con el Ministerio de Turismo de Nación. Se ha buscado así concretizar la accesibilidad en los museos en general, dentro de los cuales han sido incluidos los museos de arte.

Cabe hacer notar que, durante el lapso en estudio, y según la bibliografía que hemos podido consultar, ni el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad ni el de Nación se habría ocupado del derecho a la accesibilidad en los museos de arte de la CABA, pese a que los museos son instituciones que dependen más del marco de acción de los mencionados ministerios antes que de los que tienen competencia sobre el área de turismo.

La labor del Ministerio de Turismo de Nación comenzó en 2004, cuando se sancionó la Ley Nacional de Turismo 25.997. Esta ley da seis principios rectores para la actuación dentro del campo del turismo y uno de ellos es la accesibilidad.

Bajo este marco legal, el ministerio diseñó y publicó en 2005 el Plan Federal Estratégico de Turismo Sustentable (PFETS), el cual ha tenido dos actualizaciones, la primera en 2011 y la segunda en 2014. El PFETS da estructura y objetivos a las acciones del ministerio y del campo turístico en general (Ministerio de Turismo de la Nación, 2015, pp. 46-48). Uno de estos objetivos es la concreción de la accesibilidad en los espacios turísticos, entre los cuales se encuentran los museos.⁷

Para la realización del PFETS, el ministerio, desde la Subsecretaría de Calidad Turística, ha creado el Sistema Argentino de Calidad Turística (SACT), el cual está constituido por un conjunto de herramientas operativas que buscan la mejora continua del campo

⁷ La Defensoría del Turista de CABA señaló en 2015 que había diseñado un plan para la inclusión turística de las personas con discapacidad. Dicho plan no se encuentra disponible para el público general.

turístico (Casanova, 2010, p. 9). Dentro del SACT se encuentran las Directrices de Accesibilidad.

Estas estuvieron inicialmente diseñadas, en 2008, para los alojamiento turísticos (Ministerio de Turismo de Nación, 2010, p. 20). Luego, en 2010, se amplían a otros servicios, como los que se brindan en los espacios recreativos, deportivos, gastronómicos, naturales y culturales. Entre los espacios culturales se incluyen a los museos (p. 27).

En el diseño de estas nuevas directrices participaron el Ente de Turismo de CABA, otros organismos estatales y organizaciones civiles de personas con discapacidad (p. 5.). La aplicación de estas directrices es voluntaria; es decir, a solicitud de la institución (p. 22). Cada museo, por ejemplo, es libre de solicitar al ministerio su implementación, la cual implica el nombramiento en la institución de una persona referente del tema (quien será sensibilizado y formado en la problemática de la discapacidad), un relevamiento de la situación del museo en lo correspondiente a la accesibilidad, la aplicación de las medidas técnicas necesarias, su evaluación y, finalmente, la distinción que reconoce al espacio como accesible (Ravlic, 2016, Anexo N° 6).⁸

En el caso de los museos de CABA, el Ente de Turismo y COPIDIS trabajan de forma articulada con el Ministerio de Turismo de Nación en la aplicación de las directrices de accesibilidad (Anexo N° 6).

Siguiendo los lineamientos de las directrices, el Ente de Turismo y COPIDIS han publicado la Guía de Turismo Accesible de CABA, la cual ya lleva cuatro ediciones y la más reciente data de 2016. En esta guía se da cuenta de las condiciones de accesibilidad de diversos lugares turísticos, entre los cuales están los museos.

⁸ Los museos que han implementado exitosamente las Directrices de Accesibilidad y que han sido distinguidos por ello son los siguientes: el Museo de la Ciudad Casa Caravati, de Catamarca; el Museo de la Casa Histórica de la Independencia, en Tucumán; el Museo de Bellas Artes de Salta; el Museo Arqueológico de Alta Montaña de Salta; el Museo Marítimo y del Presidio de Ushuaia; el Museo de la Celda Histórica de San Martín en San Juan; el Museo Provincial Molino Forclaz, de Entre Ríos; Museo Histórico Regional de la Colonia San José, de Entre Ríos; Museo Las Lilas, de San Antonio de Areco (Anexo N° 6).

Por su lado, COPIDIS ha realizado una serie de acciones a favor de la accesibilidad en los museos de CABA. Varias de estas acciones han sido dirigidas a museos de arte. Así se detalla en sus reportes de gestión 2008-2011 y 2011-2015. En el primer reporte se da cuenta de: el relevamiento de las condiciones de accesibilidad del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori y del Museo de Esculturas Luis Perloti (COPIDIS, 2011, p. 32); la colocación de aros magnéticos en el Museo de Arte Popular José Hernández, el Museo de Arte Español Enrique Larreta, el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, el Museo de Esculturas Luis Perloti, el MIFB y el MAMBA; el acuerdo interinstitucional para que el personal de los museos aprenda la Lengua de Señas Argentinas en el Instituto Superior de LSA; y la creación de la resolución N° 2533 para el acceso gratuito a los museos a favor de las personas con discapacidad (p. 66). En el segundo reporte se informa de: el relevamiento de las condiciones de accesibilidad del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori y el MAMBA (COPIDIS, 2015, p. 67); y la impresión de réplicas en 3D de obras de arte, además del servicio de audioguías en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori (p. 76).

Ahora bien, de acuerdo con lo expuesto de forma precedente, se puede señalar que la participación inclusiva en los museos de CABA ha recibido sobre todo esfuerzos realizados desde el sector público dedicado al turismo, y dichos esfuerzos se han focalizado en el tema de la accesibilidad o el consumo cultural. Este acercamiento desde el turismo y buscando la accesibilidad se explicaría en razones económicas. De acuerdo con Meyer (2011), el Estado argentino quiere posibilitar el crecimiento del mercado del turismo y, por ende, procuraría expandir su oferta al público de personas con discapacidad, tanto local como extranjero (pp. 18 y 19). El móvil sería uno económico y no una posición a favor de derechos. Esto se manifestaría en el hecho de que las Directrices de Accesibilidad no son de aplicación obligatoria para todos los museos, incluidos los de CABA, sino son más bien de elección voluntaria. Se olvida así que, debido a que el Estado argentino es Estado Parte de la CDPD y esta tiene rango constitucional, la accesibilidad en general, y en consecuencia la accesibilidad a la cultura, es un derecho fundamental, y que tanto el sector público como el privado están obligados a efectivizarlo.

Por otra parte, probablemente también debido al acercamiento al tema desde el turismo, se ha olvidado o invisibilizado que la participación inclusiva implica no solo la accesibilidad, sino también la agencia o actuación de las personas con discapacidad dentro del campo cultural. Tampoco se ha señalado la importancia que usualmente los museos de arte tienen al respecto del tema. Así, de acuerdo a la bibliografía que hemos consultado, no hay ninguna estrategia ni programa desde el sector público que se preocupe del desarrollo artístico de las personas con discapacidad y que implique en ello a los museos de arte de CABA.

Es pertinente anotar que, por ejemplo en España, el Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad y el Ministerio de Cultura (2011) han diseñado la Estrategia Integral Española de Cultura para Todos, la cual tiene entre sus objetivos la participación activa de las personas con discapacidad en la creación artística (pp. 25 y 26). Dicho objetivo se desarrolla en una línea de actuación que incluye becas, premios, y programas de formación como exhibiciones y otras actividades a favor del desarrollo artístico en los espacios culturales adscritos o dependientes del Ministerio de Cultura, los cuales incluyen los museos de arte (pp. 33 y 34).

5. 4. La investigación propuesta

Como se verá más adelante, los museos de arte de CABA se ocupan centralmente de uno de los derechos que constituyen la participación inclusiva: el de la accesibilidad a la cultura. A favor de este derecho se han realizado diversas acciones, las que han sido el resultado de la planificación desde el sector público dedicado al campo del turismo, como también han partido de la iniciativa de los propios museos.

Esta preocupación enfocada en la accesibilidad se caracteriza por considerar que la efectivización del derecho es voluntaria. De este modo se ha pasado por alto lo señalado por la CDPD, la cual obliga al Estado argentino como al sector privado a hacer efectiva la accesibilidad a la cultura y también posibilitar las agencias de las personas con discapacidad en el campo cultural. De acuerdo a la CDPD, estos dos derechos que

componen la participación inclusiva tienen que ser efectivizados a plenitud, lo cual se aplica a los museos de arte de CABA.

Ahora bien, pese a los lineamientos de la CDPD, documento internacional con rango constitucional en la Argentina, en la actualidad, de acuerdo a la bibliografía a la que hemos podido acceder, no se han encontrado muchas investigaciones que traten de forma sistemática el tema de la participación inclusiva en los museos de arte de CABA. Esta es una carencia a la que intentaríamos responder con la presente investigación.

5. 4. 1. Planteamiento del problema de investigación

Debido al rango constitucional de la CDPD, la participación inclusiva forma parte de los derechos fundamentales de la Constitución de la Nación. La participación inclusiva ha debido entonces efectivizarse en los museos de arte de CABA. La búsqueda de esta efectivización tendría que haber generado a su vez debates y propuestas, los cuales tendrían que haber apuntado hacia la elaboración de una planificación de la efectivización de los derechos implicados. Sin embargo, de acuerdo a la bibliografía que hemos consultado, y como ya se ha adelantado, este es un tema sobre el cual se carecería de investigaciones.

Para visibilizar dicho vacío y tratar de dar aportes para superarlo, hemos diseñado la siguiente pregunta de investigación:

¿Se desarrolló un PEP sobre la participación inclusiva a favor de las personas con discapacidad en los museos de CABA durante el período 2008-2016?

5. 4. 2. Justificación y relevancia de la investigación

La presente investigación se justifica y es relevante, porque analiza los modos en que se han efectivizado y pueden efectivizarse los derechos fundamentales implicados en la participación inclusiva, lo cual favorece a las personas con discapacidad, quienes constituyen un colectivo humano históricamente excluido y con un número poblacional

en aumento dentro de CABA y la Argentina (ONU, CEPAL; 2009, p. 43) (ONU, CEPAL, CELADE; 2013, p. 1).

Consideramos que, mediante esta investigación, visibilizamos las barreras sociales que impiden el ejercicio de los derechos contenidos en la participación inclusiva, y aportamos a la consecución de mayor autonomía a favor de las personas con discapacidad. Este aporte en pos de la autonomía radica en el hecho de que buscamos que las personas con discapacidad participen en los museos de arte de CABA como consumidores y también como individuos con agencia propia dentro del campo cultural. Intentamos así inscribir este trabajo dentro del paradigma emancipador de la investigación sobre discapacidad (Barnes, 2008, p. 384).

5. 4. 3. Límites de la investigación

Los límites temático, temporal y espacial del presente estudio están señalados en la pregunta de investigación. Esta se focaliza en el uso del PEP a favor de la participación inclusiva de las personas con discapacidad, en el lapso 2008-2016, en los museos de arte de CABA.

El límite temático, el cual vincula el PEP y la participación inclusiva, fue elegido porque consideramos importante dar aportes a favor de la efectivización de los derechos de las personas con discapacidad. El límite temporal, el que contiene el período 2008-2016, se explica porque en 2008 la CDPD empezó a formar parte del sistema jurídico argentino con rango de ley, y en 2016 sumaron ocho años desde aquel primer momento. Consideramos que en este período de tiempo se pudo efectivizar los derechos contenidos en la participación inclusiva. El límite espacial, el cual implica a los museos de arte de CABA, fue elegido por la importancia de dichos museos en el campo artístico de Buenos Aires y la Argentina y porque en ellos, en el marco de su rol social, se pueden efectivizar los derechos a la accesibilidad a la cultura y el desarrollo de una agencia artística a favor de las personas con discapacidad.

La bibliografía estuvo constituida principalmente por los contenidos de la CDPD (ONU, 2006) y las observaciones del CODPD (2014a, 2014b, 2016b). Además de otros autores y textos, las investigaciones de Madariaga y Rubio (2013), Madariaga (2009), Jung (2011) y Crowther, Quinn y Rekas (2017) nos brindaron perspectivas y herramientas adecuadas para investigar sobre la participación inclusiva. Larocca (2013) nos brindó el conocimiento para reflexionar sobre el PEP e instrumentalizarlo. La tesis de Sucharczuk (2015) nos aportó en aspectos relacionados a la metodología empleada y la estructura expositiva de la presente investigación.

5. 4. 4. Metodología empleada

La presente tesis es un estudio exploratorio con elementos descriptivos. Es exploratorio porque, de acuerdo a la bibliografía a la que hemos tenido acceso, no se disponen de muchas investigaciones que aborden el tema de la efectivización de los derechos contenidos en la participación inclusiva en los museos de arte de CABA. Tiene elementos descriptivos, porque utiliza categorías específicas con las cuales se determina si se utiliza el PEP o solo se realizan acciones a favor de la participación inclusiva. Esta tesis es, además, un estudio cualitativo. Analiza la información discursiva dada por los responsables de los museos de arte de CABA.

Esta investigación tiene cinco momentos. En el primero se realiza el recorte temático, temporal y espacial de la investigación. Se señala así que se hará el estudio del empleo del PEP a favor de la participación inclusiva en los museos de arte de CABA, durante el período 2008-2016. Luego se utiliza el marco teórico para diseñar las categorías con las que se analizará el PEP a favor de la participación inclusiva en los museos de arte. Estas categorías son la base del cuestionario dirigido a los responsables de los museos. En el tercer momento se determina la muestra de museos de arte de CABA en la que se hará el trabajo de campo. En el cuarto momento se realiza el trabajo de campo, el que consiste en la realización de entrevistas en profundidad, sobre la base del cuestionario diseñado, a los responsables de los museos de la muestra. En el quinto momento, empleando el marco teórico, se analiza la información recogida y se dan a conocer las conclusiones.

6. Marco teórico

6. 1. Coordinación del planeamiento estratégico participativo

De acuerdo con Crowther, Quinn y Rekas (2017), se necesita planificar la efectivización de los derechos contenidos en la CDPD para así consensuar las metas que se desean conseguir, monitorear los progresos y asegurar una rendición de cuentas de lo logrado (2017, p. 115). La efectivización de la participación inclusiva en los museos de arte requiere entonces de una planificación. Consideramos que para la elaboración de esta se puede utilizar el PEP.

El modo en que entendemos el PEP sigue lo señalado por Larocca (2013), es decir, asumimos que el PEP incluye la etapa del diseño de la estrategia, la de la operación o gestión, y la de evaluación de resultados (p. 28).

Hemos optado por el PEP, porque, como su nombre lo indica, uno de sus componentes principales es la participación, la cual posibilita la presencia activa de las asociaciones de personas con discapacidad en el diseño y gestión del planeamiento. Como se verá más adelante, las personas con discapacidad tienen el derecho de participar en todo lo que les concierne, como lo relacionado a la efectivización de sus derechos (Crowther, Quinn y Rekas, 2017, p. 103).

Somos conscientes de que existen otras formas de planificar, como el Método de Planeamiento Estratégico Situacional (PES), la Planificación de Proyectos Orientada a Objetivos (PPOO) o el Método Altadir de Planificación Popular (MAPP) (Krieger, 2013, pp.43-73), a partir de las cuales o mezclando elementos de ellas se podría diseñar y gestionar la efectivización de la participación inclusiva en los museos de arte de CABA. Sin embargo, hemos optado por el PEP, en la versión dada por Larocca (con añadidos nuestros), porque consideramos que contiene los elementos básicos y centrales de la planificación, lo que lo convierte en una herramienta adecuada para intentar dar un aporte en el tema del planeamiento de la efectivización de los derechos contenidos en la participación inclusiva.

Ahora bien, con el empleo del PEP en la efectivización de la participación inclusiva en los museos de arte se procura integrar todas las acciones aisladas que se han venido dando en pos de la accesibilidad y el desarrollo artístico, cubrir necesidades no atendidas y, respetando las características de cada espacio museístico, homogeneizar las acciones y la calidad de los servicios a favor de la participación inclusiva (Ministerio de sanidad, política social e igualdad y Ministerio de Cultura de España, 2011, pp. 23 y 24).

Siguiendo a Weisen (2012), es necesario que una entidad estatal coordine el PEP. Las asociaciones civiles de personas con discapacidad u otras organizaciones privadas probablemente no lo puedan hacer solas, puesto que podrían carecer de poder de convocatoria o ejecución (p. 3).⁹

La labor de coordinación de la mencionada entidad estatal requiere un trabajo conjunto y en cada etapa del PEP con las demás entidades estatales vinculadas a la discapacidad, con el área directiva de cada museo de arte y sobre todo con las asociaciones de personas con discapacidad.

Estas asociaciones tienen un rol importante, porque conocen las necesidades de sus miembros vinculadas a la participación inclusiva (Madariaga y Rubio, 2013, p. 814) y pueden mediar entre las personas con discapacidad y la entidad estatal encargada del PEP (Madariaga, 2009, p. 19).

La labor de coordinación implica también otras facultades. Durante el trabajo participativo con las otras entidades estatales vinculadas al tema, y con las asociaciones de personas con discapacidad, la entidad estatal encargada del PEP tiene la capacidad de dirimir los conflictos y, además, sobre la base de los resultados de las evaluaciones, de decidir hacer los ajustes necesarios a la estrategia y la gestión para no desviarse del objetivo último: la efectivización de la participación inclusiva en los museos de arte.

⁹ No mencionamos qué entidad sería la adecuada para los museos de arte de CABA porque ello implicaría investigar, dentro del campo académico de la administración pública, el tema de las competencias y funciones, lo cual escapa a los límites de la presente investigación. Por otro lado, hemos optado por la idea genérica de “entidad estatal” para subrayar que la coordinación del PEP debe provenir del Estado argentino, puesto que es su obligación efectivizar los derechos contenidos en la CDPD. Consideramos que en la práctica la coordinación del PEP la realizaría probablemente un organismo dependiente de algún ministerio.

Es importante señalar que la entidad estatal encargada del PEP tiene que estar constituida por personas con discapacidad, así la labor de coordinación se complementa con el ejemplo que da la misma entidad estatal a favor de los derechos contenidos en la CDPD (en este caso, de los derechos a la no discriminación y la accesibilidad en los espacios laborales) (Crowther, Quinn y Rekas, 2017, pp. 109 y 110).

El Ontario Arts Council (2017), de Canadá, es un ejemplo de entidad estatal encargada de planificar la efectivización de los derechos contenidos en la participación inclusiva, pese a que no lo hace en un solo PEP. Esta entidad ha coordinado el plan estratégico del lapso 2018-2021 (el cual deviene de una serie de planes desde 2010), aplicado a Ontario, a favor de la accesibilidad a la cultura (pp. 6-15). El Ontario Arts Council (2014) ha coordinado también el plan estratégico del lapso 2014-2020 para fomentar la creación, producción y presentación de arte. Aunque este plan está dirigido a todos los habitantes de Ontario, le pone especial énfasis a lo concerniente a las personas con discapacidad (entre otros grupos, como el conformado por los miembros de las comunidades originarias). De este modo posibilita el derecho al desarrollo de una agencia artística por parte de las personas con discapacidad (pp. 7-9). Se tiene que agregar que lo planificado por el Ontario Arts Council se aplica, en Ontario, a los diversos espacios vinculados a la cultura, entre los cuales están los museos de arte.

6. 2. Valores de la organización que guían la coordinación del PEP

Los valores organizacionales son aquellos que establecen en qué cree y cómo se comportará una organización (Navarro, 2014).

La entidad estatal encargada de coordinar el PEP de la participación inclusiva en los museos de arte se guía por ciertos valores claves. El primero es el de la inclusión. Este valor significa que se debe tener como norte de actuación el respeto y la promoción de la diversidad, lo cual implica partir de la idea de que la convivencia y el aprendizaje entre lo diverso beneficia a la comunidad (Cátedra de Ocio y Discapacidad, 2014, p. 4).

El otro valor es el de la igualdad de oportunidades. Es decir, se debe tener como principio la búsqueda de la reducción de las desigualdades para favorecer de esta manera a los grupos vulnerables. Aunque la igualdad de oportunidades es difícil de efectivizar (debido a la estructura socio económica de la sociedad), se tiene que procurar alcanzarla pensándola como un proceso, el que incluye la generación de un discurso autónomo de cada grupo humano segregado y la construcción en conjunto de las soluciones frente a la desigualdad (Ferreira, 2011, p. 6).

La entidad estatal encargada del PEP tiene que guiarse por estos valores, los que entiende en consonancia con el modelo de derechos humanos de la discapacidad y la CDPD. Es decir, tiene como norte la inclusión y la igualdad de oportunidades a favor de las personas con discapacidad, y ello lo concretiza promoviendo, protegiendo y monitoreando los derechos a la accesibilidad y la agencia cultural en los museos de arte.

Es necesario subrayar que, cuando se subscriben los mencionados valores, se debe tener presente sobre todo a las personas con discapacidad de condiciones económicas menos favorecidas, porque son justamente estas personas, dentro del colectivo de la discapacidad, las que menos posibilidades tienen de acceder a la educación (UNESCO, 2016, pp. 84 y 85) y, de acuerdo a lo explicado en el apartado 5.1, a la amplia gama de posibilidades de la cultura, tanto en la forma de consumidores como de poseedores de una agencia en el campo cultural.

6. 3. Proceso de la participación inclusiva

La entidad estatal encargada de coordinar el PEP, las otras entidades estatales vinculadas al tema, las asociaciones de personas con discapacidad y los representantes de cada museo de arte tienen que actuar siendo conscientes de que la participación inclusiva en los museos de arte es un proceso de trabajo en conjunto de mediano y largo plazo.

Ahora bien, se tiene que recordar que este proceso constituye una elaboración teórica. En la realidad no se dará como se describe en los párrafos siguientes, de una etapa a otra, al modo de un relato evolutivo. Efectivizar la participación inclusiva en los museos de arte

tendrá avances y retrocesos, espacios de éxito y otros de reacción. Un escenario ambivalente, sin embargo, no tiene que generar alarmas y llevar a la paralización del proceso. Como ya se ha señalado, las luchas sociales son necesarias para efectivizar los derechos humanos (Quiroga, 2010, pp. 6-16).

En lo que respecta a la accesibilidad a la cultura, Madariaga y Rubio (2013) señalan que el proceso de su efectivización está constituido por tres etapas. La primera consiste en una oferta cultural accesible brindada por las asociaciones de las personas con discapacidad a sus propios miembros. Es una etapa exclusiva, en donde las asociaciones brindan por lo común accesibilidad a bienes y servicios culturales con propósitos educativos, rehabilitadores y/o preventivos. En la segunda etapa se da una oferta cultural comunitaria mediante programas de accesibilidad específicos. En el diseño de dichos programas trabajan conjuntamente las asociaciones y la comunidad. Se proporciona accesibilidad a la cultura de modo focalizado; es decir, se hacen accesibles determinados bienes y servicios culturales, los que no necesariamente tienen un fin terapéutico relacionado a la discapacidad. La última etapa implica una oferta cultural con accesibilidad universal organizada desde la comunidad, específicamente desde el ámbito de aquellos responsables de la oferta cultural (pp. 810-816). En esta última etapa la accesibilidad es física, comunicativa y social, y se da gracias al diseño universal, lo que significa que se emplean los mismos equipamientos y recursos que se utilizan para el resto de la población (Madariaga, 2009, p. 19). En consecuencia, la persona con discapacidad, al igual que cualquier otra persona, elige de forma autónoma qué bien o servicio cultural consumir.

Estas etapas deben tenerse en cuenta al momento de efectivizar la accesibilidad en los museos de arte. Es pertinente aclarar que, en la segunda y tercera etapa, cuando se hace mención a la comunidad, se considera dentro de ella al Estado (representado por los organismos que tratan el tema de la discapacidad: el Ente de Turismo de CABA y COPIDIS; además de los museos públicos) y el sector privado (los museos de capital privado).

En lo tocante a la agencia artística, consideramos que puede proponerse un proceso semejante al descrito por Madariaga y Rubio, aunque con algunos añadidos. La primera

etapa está promovida por las asociaciones y tiene un propósito terapéutico y/o educativo. La segunda etapa requiere un trabajo en conjunto entre las asociaciones y la comunidad. En esta etapa, cuando se menciona a la comunidad, se está implicando no solo a los sectores público y privado vinculados a los espacios museísticos, sino también la participación de ambos sectores vinculados con el campo educativo de las artes. Recordemos que las personas con discapacidad, debido a que tienden a encontrarse en difíciles condiciones socioeconómicas, no acceden a una educación adecuada que posibilite su desarrollo artístico. En esta segunda etapa se requiere entonces un trabajo coordinado que implique a las asociaciones, los museos y los centros educativos dedicados al arte.

Previa o paralelamente a este trabajo coordinado, en los centros educativos mencionados se necesita efectivizar la educación inclusiva, la cual requiere un marco normativo específico sobre el tema (el que incluya medidas legales de acción afirmativa) (CODPD, 2016b, p. 4) y estrategias para la efectivización del derecho (mediante un trabajo coordinado entre los centros educativos, los organismos estatales, las organizaciones civiles, las personas con discapacidad y sus familiares) (pp. 19 y 20).

En la tercera etapa las personas con discapacidad tienen la posibilidad de desarrollar su potencial artístico y participar en el campo cultural al igual que el resto de personas. En esta etapa hay una efectiva educación inclusiva en los centros educativos dedicados al arte.

Es importante subrayar que tanto la última etapa del proceso a favor de la accesibilidad como del de la agencia artística constituyen la efectivización de los derechos a la accesibilidad a la cultura y a la actuación dentro del campo cultural. Es decir, el proceso de la participación inclusiva se dirige finalmente a la efectivización de los derechos humanos contenidos en el artículo 30 de la CDPD.

6. 4. Planeamiento estratégico participativo de la participación inclusiva

Como ya hemos señalado, entendemos el PEP incluyendo en este la planificación, la implementación o gestión, y la evaluación de los resultados (Larocca, 2013, p. 28).

La planificación o el diseño del plan no hace referencia a un programa detallado y estático de acciones, sino a un marco que permite establecer objetivos de mediano y largo plazo, y facilita la coordinación y la toma de decisiones (Navarro, 2014). La gestión es el modo en que se actúa dentro del mencionado marco, en el día a día, durante la ejecución del plan (Larocca, 2013, p. 28). La evaluación de los resultados sirve para comparar lo programado y lo realizado, y para, en base a dicha información, realizar los ajustes necesarios en el plan o la gestión (pp. 36-39).

Siguiendo a Larocca (2013), hemos dividido la explicación del PEP en etapas estratégica y operativa. Dentro de la etapa estratégica hemos considerado los momentos de heterogeneidad y participación, análisis de escenario, la definición consensuada de los valores, la visión y misión, el análisis FODA, y la determinación de los ejes estratégicos. En la etapa operativa hemos incluido la programación, la implementación, la evaluación de los resultados, y la realimentación y ajustes. Así como la etapa operativa es una consecuencia de la estratégica, cada momento dentro de estas etapas es una consecuencia de su par previo. Cabe aclarar que el momento de realimentación y ajustes está ubicado al final por una razón meramente expositiva, puesto que en realidad los ajustes se dan en cualquier instante del PEP, durante su diseño y aplicación, y como respuesta oportuna ante algún desvío entre lo planificado y gestionado (28-39).

Usando las ideas de Larocca (2013) a favor de la participación inclusiva, podemos señalar que esta distribución de los diversos momentos y etapas se explica por los siguientes criterios, los cuales vertebran al PEP. El primero consiste en que, cuando se realiza una planificación, esta se hace desde fuera para dentro; es decir, se puede comenzar analizando el escenario de la participación inclusiva en los museos de arte para luego elaborar los otros momentos de la etapa estratégica. El segundo criterio hace referencia a que se planifica desde el largo plazo hacia el inmediato; es decir, se piensa en una visión de la efectivización de la participación inclusiva (el escenario último del

proceso de la participación inclusiva) dentro de un lapso arbitrario de tiempo. A partir de esta visión se diseñan los siguientes momentos de la etapa estratégica y se gestiona. Cabe añadir que si bien el lapso de tiempo es arbitrario, este responde al objetivo del plan (el mencionado escenario último) y no puede faltar, aun así el cálculo sea errado. El tercer criterio es la permeabilidad, el que hace mención a la condición del PEP de cambiar ante nuevos escenarios y hacer suyas nuevas variables. La permeabilidad implica adaptación y se da gracias a la realimentación y ajustes. Ante un escenario cambiante de la participación inclusiva, la permeabilidad permite la continuidad del PEP (pp. 30-31).

Ahora bien, la elaboración del PEP para la efectivización de la participación inclusiva en los museos de arte tiene varios propósitos. El PEP busca aglutinar y estandarizar, porque recoge todas las iniciativas que se han venido realizando a favor de la accesibilidad y el desarrollo artístico, responde a las necesidades no atendidas y, sin trastocar la identidad de cada museo, homogeneiza las acciones a favor de la participación inclusiva (Ministerio de sanidad, política social e igualdad y Ministerio de Cultura de España, 2011, pp. 23 y 24). Además dirige sus esfuerzos a favor del avance en el proceso de la participación inclusiva, el cual, como se ha expuesto en el acápite anterior, en su etapa última proporciona una accesibilidad a la cultura basada en el diseño universal (Madariaga, 2009, p. 19) y las posibilidades necesarias para que las personas con discapacidad desarrollen su potencial artístico.

Es necesario indicar que el PEP, como su nombre lo indica, es participativo y requiere en consecuencia para su elaboración del trabajo en conjunto de la entidad estatal que lo coordine, de las demás entidades estatales y sobre todo de las asociaciones de personas con discapacidad. Esto significa que lo sostenido y expuesto en las siguientes páginas del presente capítulo tiene que ser tomado en la forma de una guía o propuesta.

6. 4. 1. Etapa estratégica

En esta etapa se realiza la planificación o diseño del plan. Desde una mirada metodológica, esta etapa consiste en definir los objetivos principales y establecer los procesos y acciones para llegar a ellos (Armijo, 2011, p. 15).

La elaboración de la estrategia permite además mejorar la calidad de la toma de decisiones, para así afrontar un contexto o escenario cambiantes, y facilita la coordinación entre los responsables e implicados en el PEP (Navarro, 2014).

La suma de todo ello, es decir tener definidos los objetivos, saber cómo llegar a ellos, y disponer del marco necesario para tomar decisiones y coordinar adecuadamente, genera un mejor uso de los recursos y mayores posibilidades de conseguir lo que se busca (Armijo, 2011, p. 15).

Siguiendo a Larocca (2013), la etapa estratégica la hemos dividido en los momentos de heterogeneidad y participación, análisis de escenario, la definición de los valores, la visión y misión, el análisis FODA, y la determinación de los ejes estratégicos. Estos momentos no son rígidos, pero sí estables. No se puede cambiar la estrategia de forma constante, puesto que ello significa cambiar el destino del PEP. El plan (y la gestión), sin embargo, como ya se ha señalado, tiene que ser permeable para conseguir que el PEP sea continuo (pp. 32-35). Cabe aclarar que la naturaleza de uno de los momentos de la etapa estratégica no puede cambiar. Nos referimos al de la heterogeneidad y participación. Para conseguir la efectivización de la participación inclusiva en los museos de arte, se requiere reconocer que el colectivo de las personas con discapacidad es heterogéneo y posibilitar que sus asociaciones participen de forma ininterrumpida en cada una de los momentos del PEP.

6. 4. 1. 1. Heterogeneidad y participación

Este momento de la etapa estratégica parte con el reconocimiento de la heterogeneidad que caracteriza al colectivo de personas con discapacidad. Este colectivo está constituido por personas con discapacidad física, visual, auditiva, intelectual, psicosocial y con pluridiscapacidades. Se debe reconocer, además, que cada una de las personas con discapacidad tiene necesidades específicas, según sus propias características, su momento vital y su edad (Cátedra de Ocio y Discapacidad, 2014, p. 7).

Para responder adecuadamente a estas necesidades, dentro de los derechos implicados en la participación inclusiva, se requiere que en el PEP participen activamente las asociaciones de personas con discapacidad, pues ellas son conocedoras de las necesidades de sus miembros (Madariaga y Rubio, 2013, p. 814).

Se tiene que trabajar el PEP, entonces, con asociaciones de personas con discapacidad física, visual, auditiva, intelectual, psicosocial y con pluridiscapacidades. Elaborando el PEP con el mayor número de asociaciones que representen a la heterogeneidad de las personas con discapacidad, se puede responder mejor a las diferentes necesidades.

Es importante señalar que las asociaciones tienen que estar integradas por miembros de distintas ubicaciones económicas. Esto garantiza que su participación en la elaboración del PEP brinda respuestas a una gama de necesidades diversas, las cuales pueden estar determinadas por la carencia de recursos. Una persona con ceguera con mayores posibilidades económicas, por ejemplo, es probable que tenga necesidades diferentes, en lo relacionado a los derechos contenidos en la participación inclusiva, a las de una persona con el mismo tipo de discapacidad y sin recursos económicos. Recordemos que, como se ha señalado en el acápite 5.1, la pobreza (y el acceso a la educación) tiende a determinar la accesibilidad a la cultura y el desarrollo de una agencia en el campo cultural.

En lo que respecta a la participación, las asociaciones tienen que estar presentes no solo en la etapa del diseño de la estrategia, sino también durante la gestión y en cada momento del PEP. Trabajan en conjunto con la entidad estatal encargada de coordinar el PEP, los directores de los museos de arte, y las entidades estatales vinculados al tema de la discapacidad.

La Estrategia Integral Española de Cultura para Todos es un ejemplo de cómo las asociaciones de personas con discapacidad participan en la planificación de la efectivización de sus derechos a la accesibilidad y el desarrollo de una agencia artística. Dichas asociaciones han participado en el diseño de la estrategia y siguen participando en la gestión de ella como en su seguimiento o evaluación (Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad y Ministerio de Cultura de España, 2011, pp. 19-37).

Cabe agregar que, de acuerdo con Crowther, Quinn y Rekas (2017), la participación de las asociaciones en la efectivización por parte del Estado de los derechos contenidos en la CDPD es obligatoria. Según los artículos 4.3 y 33 de la CDPD, la sociedad civil (la que se constituye de forma organizada mediante asociaciones) debe estar presente en todas las acciones vinculadas a la promoción, protección y monitoreo de los derechos de las personas con discapacidad, derechos entre los cuales se encuentran los que conforman la participación inclusiva (p. 103).

6. 4. 1. 2. Análisis de escenario

Como ya se ha adelantado, este momento de la etapa estratégica es uno de los que vertebran el PEP. Este siempre implica una planificación desde fuera hacia dentro; es decir, se requiere analizar el escenario de la participación inclusiva en los museos de arte para luego, en base a dicho examen, trabajar los siguientes momentos del PEP (Larocca, 2013, p. 30).

Para llegar a un consenso en el análisis del escenario se tiene que establecer previamente un límite geográfico (los museos de arte de CABA, por ejemplo) y los puntos a tratar de acuerdo a un orden establecido (Larocca, 2013, p. 32).

Aunque el análisis del escenario tiene que realizarse de forma conjunta entre todos los actores vinculados al PEP, consideramos oportuno proponer la siguiente sistematización del análisis, luego de determinar los límites geográficos.

Primero se tiene que relevar en qué etapa del proceso de la participación inclusiva se encuentra cada museo de arte. Disponiendo de este conocimiento, se puede determinar qué acciones ya se han venido realizando a favor de la accesibilidad y la agencia artística y cuáles son las necesidades no atendidas vinculadas a dichos temas.

Siguiendo a Crowther, Quinn y Rekas (2017), las acciones ya realizadas tienen que ser analizadas en términos estructurales, de proceso y de resultado (pp. 131 y 132). En el caso de la participación inclusiva, en lo que respecta a lo estructural, se requiere determinar si las acciones realizadas han respondido a lo obligado por la CDPD en

materia de participación inclusiva, o a lo señalado por leyes o reglamentos nacionales que tratan el tema. En lo tocante a los procesos, se analiza la implementación de dichas acciones (es decir, los modos en que se han organizado y empleado los recursos, por ejemplo). Al respecto de los resultados, se analiza, mediante estudios de público, cómo las personas con discapacidad han experimentado el disfrute y ejercicio de sus propios derechos gracias a las mencionadas acciones.

Ahora bien, si una acción responde a un derecho vinculado a la participación inclusiva o a una norma nacional sobre el tema, su implementación es adecuada y permite el disfrute y ejercicio de los derechos a la accesibilidad a la cultura y el desarrollo de una agencia artística, significa que dicha acción es pertinente y útil. Se deben reunir estas acciones y analizar los modos de estandarizarlas en los museos de arte, sin socavar la identidad de cada uno de estos lugares. Este análisis implica estudiar los recursos (humanos, económicos, sociales y tecnológicos) con que se cuentan para la estandarización. Es decir, se tendría que saber, por ejemplo, si cada museo de arte dispone de un área institucional dedicada al trato de las personas con discapacidad, si tiene una partida presupuestaria y a cuánto asciende esta para la accesibilidad a la cultura y el desarrollo de la agencia artística, si trabaja en vínculo con instituciones nacionales y extranjeras, y si posee tecnología para favorecer la participación inclusiva. Sobre la base de esta información, se podrá buscar construir la estandarización de las acciones.

En lo que respecta a las necesidades no atendidas, se tiene que analizar cuáles son las respuestas inmediatas y mediatas que se requieren para lograr el avance en el proceso de la participación inclusiva. Este análisis implica también el estudio de los recursos con los que se dispone y, en lo específicamente referido al desarrollo de la agencia artística, el estudio del trabajo paralelo con los centros educativos dedicados al arte y sus esfuerzos a favor de la educación inclusiva. Al respecto de este último tema, se tendría que investigar, por ejemplo, cómo los mencionados centros educativos coordinan acciones con los museos de arte para favorecer la visibilización y el desarrollo de la obra de los estudiantes con discapacidad. Ello puede implicar organizar exposiciones y gestionar becas de creación, respectivamente.

Este es el modo en que puede analizarse el escenario de la efectivización de la participación inclusiva en los museos de arte.

Es pertinente añadir que, de acuerdo con Larocca (2013), es necesario determinar una periodicidad para la realización del análisis de escenario, pues de este modo se mantiene actualizado (p. 32).

6. 4. 1. 3. Valores comunes, visión compartida y misión comprometida

Los valores comunes establecen en qué creemos y cómo nos comportamos (Navarro, 2014).

Los valores que guían al PEP tienen que ser establecidos de forma participativa. Sin embargo consideramos que pueden ser los mismos que se han descrito en el acápite 6.2 para la entidad estatal encargada del PEP. Es decir, nos referimos a la inclusión y la igualdad de oportunidades a favor de las personas con discapacidad. Estos valores tienen que ser entendidos en el marco del modelo de derechos humanos de la discapacidad y la CDPD.

Para la efectivización de la participación inclusiva, es necesario que los valores señalados (u otros semejantes) estén presentes en cada museo de arte. Esta presencia tiene que ser decidida por la dirección de cada institución museística. De acuerdo con Novillo (2011), para que la accesibilidad a la cultura sea adoptada por una institución, se requiere que la dirección defina los valores que guiarán las acciones y que comunique y entregue autoridad y responsabilidades para la efectivización de dicho derecho (p. 205). Consideramos que lo mismo se debe hacer con lo tocante al derecho a la agencia artística. De este modo, con los valores adecuados instituidos desde la dirección, los museos tienen un compromiso garantizado a favor de la participación inclusiva, compromiso que redundará en la realización de acciones.

De acuerdo con Larocca (2013), la visión compartida hace referencia a cómo se imaginan los logros del PEP a mediano y largo plazo. Los lapsos de tiempo elegidos son usualmente arbitrarios. Sin embargo no pueden faltar aunque sean errados. Por lo demás,

estos lapsos son mejor decididos cuando el PEP está constantemente sometido a los ajustes necesarios (pp. 30 y 31).

La visión compartida tiene que ser decidida de forma participativa. Sin embargo, poniendo entre paréntesis a los elementos que se desprenderían del análisis de escenario (los cuales constituyen en ocasiones las variables más importantes), proponemos que la visión a mediano plazo puede referir a la aglutinación y estandarización de las acciones ya realizadas a favor de la accesibilidad y la agencia artística. A largo plazo puede referir, a su vez, a la última etapa del proceso de la participación inclusiva.

Siguiendo con Larocca (2013), la misión comprometida define la función principal del PEP; es decir, lo que realiza como propósito básico (p. 33). Aunque también tiene que ser decidida de forma participativa, se debe recordar que la función principal del PEP es la efectivización de los derechos contenidos en la participación inclusiva.

6. 4. 1. 4. Fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas (análisis FODA)

De acuerdo con Larocca (2013), el FODA es un modelo clásico de análisis que se emplea para el PEP, como para la realización de diagnósticos. Cuando se le emplea para el PEP, es una herramienta para analizar el escenario presente y el probable futuro. Se requiere aplicarlo de forma continua, porque sus cuatro componentes cambian de acuerdo a las variaciones del escenario o contexto. Se requiere entonces definir una periodicidad para su aplicación y actuar con alertas tempranas que reaccionen a los impactos internos y externos que lo modifiquen (p. 34). Este momento de la etapa estratégica es parecido al del análisis de escenario, aunque posee mayor sistematización y tiene rasgos prospectivos.

Siguiendo con Larocca (2013), las fortalezas son las capacidades que se tienen y se utilizan para aprovechar las ventajas del entorno y enfrentar mejor las amenazas. Durante la elaboración de la estrategia, se debe analizar qué fortalezas se requerirán en el futuro y qué recursos se necesitarán para alcanzarlas. Las oportunidades son las situaciones o factores externos no controlables, los cuales pueden ser fácilmente aprovechables. Las

debilidades son las limitaciones o carencias propias, que no permiten el aprovechamiento de las oportunidades ni la defensa frente a las amenazas. Las debilidades tienen que incluirse como objetivos en la planificación para acabarlas, de lo contrario se profundizarán y se harán más difíciles de resolver. Las amenazas son situaciones o factores externos no controlables, que pueden limitar o perjudicar la misión del PEP. Tienen que ser neutralizadas. Si se hacen estrategias adecuadas para ello, se les puede convertir incluso en oportunidades (p. 34).

Nosotros sugerimos aplicar el FODA a nuestra propuesta de análisis de escenario sistematizado. Es decir, proponemos aplicarlo para estudiar los modos de estandarizar las acciones ya realizadas a favor de la participación inclusiva y para responder a las necesidades no atendidas, trabajando este último tema en conjunto con los esfuerzos de los centros educativos dedicados al arte a favor de la educación inclusiva. La aplicación del FODA sobre la estandarización de las acciones se dirige a un escenario presente y sobre la respuesta a las necesidades no atendidas a uno presente como futuro.

6. 4. 1. 5. Ejes estratégicos

Larocca (2013) señala que los ejes estratégicos son líneas maestras de acción de mediano y largo plazo. Estas líneas maestras se identifican luego del FODA y lo que buscan es materializar la visión y la misión, en el marco de los valores comunes. Señalan el norte que toman las acciones luego de cada lapso de tiempo. Por lo demás, cada eje se justifica por un objetivo. Si acaso el eje fuera demasiado amplio, se le distribuye en subejos (p. 34).

En lo que respecta a nuestra propuesta, consideramos que, luego de la realización del FODA, los ejes centrales probablemente están ubicados entre las variables que posibilitan la aglutinación y estandarización de las acciones ya realizadas y la respuesta a las necesidades no cubiertas. Creemos que, al respecto de este último tema, los ejes adoptados requerirían de una subdivisión y mayor desarrollo, puesto que guiarían el desarrollo de acciones a favor de la participación inclusiva sobre las cuales no ha habido experiencias previas.

6. 4. 2. Etapa operativa

Si en la etapa estratégica se analiza a profundidad el entorno, se eligen los objetivos (la visión), se evalúan los recursos y capacidades (el FODA) y se deciden los ejes de actuación; en la etapa operativa se da una implantación eficaz de la estrategia y se controlan o evalúan los resultados (Navarro, 2014). En este sentido, la etapa operativa o de gestión hace referencia a la vida cotidiana del PEP (Larocca, 2013, 28).

Esta etapa está conformada por cuatro momentos: la programación, que implica el desarrollo de los ejes estratégicos; la implementación, que consiste en la ejecución de acciones sobre la base de los programas; la evaluación de los resultados, que implica la comparación entre lo planificado y lo gestionado; y la realimentación y ajustes, que refiere a la corrección de los desvíos a partir de la mencionada comparación (Larocca, 2013, pp. 35-39).

Es pertinente señalar que este último momento, el de la realimentación y ajustes, se ubica al final de la etapa estratégica por un motivo expositivo, ya que los ajustes pueden darse en cualquier momento del PEP, durante la etapa estratégica y operativa, y se justifican por su necesidad y accionar oportuno (Larocca, 2013, p. 39).

En lo que respecta al PEP de la participación inclusiva, en esta etapa se desarrollarían e implementarían los ejes estratégicos que posibilitarían la estandarización de las acciones ya realizadas, y las respuestas a las necesidades no cubiertas. Se controlaría y evaluaría cómo se ha planificado la efectivización de la participación inclusiva y cómo se han disfrutado y ejercido en la realidad los derechos de las personas con discapacidad a la accesibilidad a la cultura y a tener una agencia dentro del campo artístico. Paralelamente, y de acuerdo a cada situación, se realizarían los ajustes necesarios para que la efectivización de la participación inclusiva sea cada vez más plena.

6. 4. 2. 1. Programación

De acuerdo con Larocca (2013), este momento vincula la etapa estratégica con la operativa, porque en la programación los ejes estratégicos son estudiados y expuestos

detalladamente para convertirlos en viables. Se distribuyen además los recursos para cada tarea específica y se buscan resultados concretos; es decir, se establecen objetivos y metas, además de indicadores. Los objetivos son amplios y a largo plazo; las metas son concretas y tienen plazos para su cumplimiento. Los indicadores, a su vez, sirven para analizar la implementación y determinar si se han logrado las metas o ha habido desvíos. Cada programa se constituye así con una organización y recursos propios, con los cuales se realizan las acciones (pp. 35-38).

El tema de los objetivos, las metas y los indicadores de cumplimiento se tratará con mayor amplitud en el acápite subsiguiente, el dedicado a la evaluación de resultados. En el presente acápite nosotros queremos señalar algunas de las acciones que deben ser elaboradas y formar parte de los programas a favor de la participación inclusiva.

Siguiendo con nuestra propuesta, los programas, en lo que respecta a la accesibilidad en los museos de arte, tendrían que estandarizar lo ya realizado de modo pertinente o dar respuestas a las necesidades no atendidas, tomando en cuenta la preparación de por lo menos las siguientes acciones.

En lo que respecta a la accesibilidad física, se deben eliminar los obstáculos y en general transformar las condiciones espaciales para que las personas con discapacidad (sobre todo las que tienen discapacidad física o visual) puedan entrar, salir y utilizar la infraestructura y equipamientos (Cátedra de ocio y discapacidad, 2014, p. 10). Para estos fines, se tiene que hacer uso de elementos arquitectónicos, como por ejemplo la colocación de rampas y ascensores.

Es pertinente señalar que las acciones a favor de la accesibilidad física no pueden detenerse con argumentos a favor de la intangibilidad de los edificios históricos en donde funcionan museos de arte. De acuerdo al CODPD (2014b), los Estados partes están obligados a hacer accesibles dichos sitios. Cabe señalar que las transformaciones a favor de la accesibilidad física nunca comprometen la totalidad del edificio histórico, de modo que se pueden realizar preservando la identidad del edificio y sin perjudicar su valor histórico (p. 14).

La accesibilidad física implica también permitir el ingreso de perros guías. De acuerdo al CODPD (2014b), bajo ningún aspecto se puede prohibir el ingreso de dichos perros, puesto que constituyen un apoyo para que la persona con discapacidad pueda ejercer su derecho a la accesibilidad (p. 10).

En lo que respecta a la accesibilidad comunicativa, la cual trata sobre la información y señalización en términos cualitativos y cuantitativos (Madariaga y Rubio, 2013, p. 812), se requieren acciones en los museos de arte que impliquen la señalización táctil y/o sonora, lo que tiene que posibilitar que las personas con discapacidad (centralmente aquellas con discapacidad visual) puedan ubicarse y desenvolverse en todo el espacio. Se deben crear también itinerarios táctiles y sonoros que recorran las muestras completas y que incluyan maquetas arquitectónicas, reproducciones escultóricas o pictóricas, descripciones sonoras, y otros elementos que permitan una visita informada y autónoma (Ministerio de sanidad, política social e igualdad y Ministerio de Cultura de España, 2011, p. 30). Estos itinerarios tienen que ofrecer todo el material escrito que acompaña a las muestras (el texto curatorial, los catálogos u otros semejantes) en una versión en braille y en grabación de audio.

Las acciones a favor de la accesibilidad comunicativa implican también el uso de bucles magnéticos y los servicios de apoyo brindados en la lengua de señas del país por parte del personal del museo de arte (ambos elementos son necesarios sobre todo para las personas con discapacidad auditiva) (Cátedra de ocio y discapacidad, 2014, p. 12). Las acciones incluyen la disponibilidad de guías multimedia accesibles (Ministerio de sanidad, política social e igualdad y Ministerio de Cultura de España, 2011, p. 30).

En lo que respecta a la accesibilidad social, las acciones deben tener en cuenta la educación a los trabajadores del museo de arte sobre el modelo de derechos humanos de la discapacidad y la CDPD. Se tiene que educar sobre todo a aquellos que tratan directamente con el público y diseñan los programas de actividades y las estrategias de marketing y contenidos publicitarios. Aquellos que tratan con el público deben haber superado cualquier estereotipo vinculado con la discapacidad (en especial con las discapacidades cognitiva y psicosocial, las cuales generan mayor exclusión) y cumplir un

rol de apoyo, el cual consiste en ayudar a las personas con discapacidad a concretizar sus decisiones (Cátedra de ocio y discapacidad, 2014, pp. 10 y 11).

Si bien los responsables de diseñar los programas en el marco del PEP harán su labor programando acciones a favor de la efectivización de la participación inclusiva, ellos mismos tendrán que estar educados en la necesidad de que dichos programas se implementen de forma paralela a otros que incluyan acciones que visibilicen y promuevan la diversidad, lo que requerirá tratar temas vinculados a los derechos de la comunidad LGBTIQ o los inmigrantes, por ejemplo (Cátedra de ocio y discapacidad, 2014, pp.4 y 5). Por otra parte, aquellos responsables de diseñar los contenidos publicitarios y estrategias de marketing, además de referir también a la importancia de la diversidad, tienen que realizar productos accesibles (Madariaga y Rubio, 2013, p. 812-813).

Las acciones a favor de la accesibilidad social incluyen también la comunicación con las asociaciones de personas con discapacidad (sobre todo con aquellas que no hayan participado en el PEP). Esta comunicación es para organizar visitas guiadas para los miembros de las asociaciones en la totalidad de las instalaciones de los museos de arte (Ministerio de sanidad, política social e igualdad y Ministerio de Cultura de España, 2011, p. 30).

Cabe resaltar que las acciones a favor de la accesibilidad en los museos de arte tienen que basarse en el diseño universal. Es decir, las personas con y sin discapacidad deben poder usar los mismos equipamientos y recursos, y tener la misma posibilidad de consumo cultural (Madariaga, 2009, p. 19). Por lo demás, el diseño universal tiene que estar presente desde el inicio de la elaboración de los bienes y servicios culturales (CODPD, 2014b, p. 6). Así se explicita la interiorización de los derechos contenidos en la participación inclusiva por parte de aquellos que diseñan las muestras.

Es importante que sean accesibles la totalidad de las muestras de los museos de arte. De acuerdo con Weisen (2012), ofrecer fragmentos o migajas de las muestras es excluyente y ofensivo (p. 4).

Ahora bien, los programas, en lo tocante al derecho al desarrollo de una agencia artística en los museos de arte, tienen que estandarizar lo ya hecho o proporcionar respuestas a las necesidades no atendidas, tomando en cuenta la preparación de por lo menos las siguientes acciones: el fomento de la creación artística mediante talleres accesibles, premios a la creación artística, y la realización de exposiciones (de personas con discapacidad y de estas en conjunto con otras sin discapacidad) (Ministerio de sanidad, política social e igualdad y Ministerio de Cultura de España, 2011, p. 34). Estas acciones se tienen que trabajar en coordinación con los centros educativos dedicados al arte.

En el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo (2018) podemos hallar un ejemplo de programa a favor del derecho al desarrollo de la agencia artística de las personas con discapacidad. El programa se llama Igual diferente y brinda “cursos gratuitos de diversas modalidades artísticas que invitan al público a hacer y pensar el arte en un ambiente creativo y accesible a todos, independientemente de sus condiciones física, social o psíquica”. Entre los cursos del primer semestre de 2018 están Corposinalizante, que está abierto a jóvenes con discapacidad auditiva y oyentes, y el cual consiste en investigar y producir arte vinculado a la lengua de signos brasilera y a la identidad cultural de los jóvenes con sordera; y Escultura, que recibe estudiantes con ceguera, baja visión y videntes, y el que consiste en reflexionar sobre las imágenes y producirlas mediante diferentes técnicas de modelado y cerámica.

Cabe subrayar que todas las acciones a favor de los derechos contenidos en la participación inclusiva deben posibilitar que la persona con discapacidad decida de forma autónoma su consumo y producción cultural (Cátedra de ocio y discapacidad, 2014, p. 8). Así, la participación inclusiva tiene como sentido posibilitar un proceso de emancipación en la persona con discapacidad (Madariaga y Rubio, 2013, p. 810).

Los programas de acciones en pos de la participación inclusiva tienen que ofrecerse a las personas con discapacidad desde la infancia (Cátedra de ocio y discapacidad, 2014, p. 8), deben pensarse desde una perspectiva de género y buscando la efectiva igualdad de género (CODPD, 2016a, pp. 3 y 4), y prestando especial atención a los grupos de personas con discapacidad con menos recursos económicos.

6. 4. 2. 2. Implementación

De acuerdo con Larocca (2013), se trata de la realización de las acciones contenidas en los programas. En este momento de la etapa operativa se transforman los objetivos en resultados. Así, la concretización de cada tarea individual contribuye a la totalidad del PEP (pp. 35 y 36).

En lo que respecta a la accesibilidad, la implementación parte desde un marco general (el de los programas elaborados) y, desde allí, da respuestas específicas a las necesidades de cada persona con discapacidad (Madariaga y Rubio, 2013, p. 816).

En lo tocante al desarrollo artístico, la implementación tiene que ser obviamente accesible y posibilitar que la persona con discapacidad decida autónomamente sobre su agencia en el campo de la cultura (Cátedra de ocio y discapacidad, 2014, p. 8).

Hay que señalar que usualmente la implementación no ocurre en la realidad como fue prevista: es una interpretación o acercamiento a lo planificado (Larocca, 2013, pp. 35 y 36). Es necesario entonces controlar los resultados.

6. 4. 2. 3. Evaluación de los resultados

El PEP es un proceso continuo que necesita retroalimentación constante sobre el modo en que se están implementando las estrategias (Armijo, 2011, p. 17). Esto explica la importancia del presente momento de la etapa operativa, el de la evaluación de resultados.

De acuerdo con Larocca (2013), en este momento del PEP se evalúa comparando lo previsto en la estrategia con las acciones realizadas. Para hacer esta comparación se tienen presentes los objetivos y las metas. Los objetivos hacen referencia a una situación deseada, imprecisa y que se espera que suceda dentro de un tiempo mediano. Por el contrario, las metas establecen períodos de cumplimiento y cuantifican el objetivo. Las metas son formas medibles de los objetivos. Cada programa está constituido de objetivos y metas. Se hace la comparación, entonces, entre lo previsto y lo realizado analizando si

se han logrado las metas o si se ha cometido un desvío. En esta labor se emplean los indicadores (pp. 36 y 37).

Siguiendo con Larocca (2013), los indicadores son diseñados a partir de las metas y objetivos de los programas. Los indicadores evalúan la implementación, y producen información cuantitativa y cualitativa para determinar si se ha cumplido una meta o se ha realizado un desvío. Hay desvíos aceptables y no aceptables. Por lo común se aceptan los que no alteran las metas. Los indicadores también forman parte de cada programa. Es necesario realizar las mediciones de los indicadores cada lapso oportuno de tiempo, porque así se toman medidas correctivas en el momento adecuado. Cabe agregar que estas medidas correctivas pueden estar dirigidas tanto a la programación como a cualquier momento del PEP, en su etapa estratégica y de gestión (pp. 37 y 38).

Continuando con nuestra propuesta, para realizar la evaluación de la implementación del PEP, se tienen que diseñar indicadores que, de acuerdo con lo señalado por Crowther, Quinn y Rekas (2017), determinen si el resultado (el efectivo goce y disfrute de los derechos contenidos en la participación inclusiva) y el proceso (los programas y la implementación, además del resto del PEP) han sido adecuados (no mencionamos el análisis estructural porque asumimos que, mediante el PEP, se está respondiendo a las exigencias normativas de la CDPD) (pp. 131 y 132). Así, se tiene que analizar la estandarización de las acciones mediante indicadores que evalúen la efectivización de los derechos en cada uno de los museos de arte. Se tiene que emplear indicadores para analizar también los procesos que se emplearon para posibilitar dicha efectivización.

Al respecto de las respuestas mediatas e inmediatas a las necesidades no atendidas, estas se analizan mediante indicadores que determinan si se están dando resultados adecuados. Se tienen que analizar también los procesos. Por otra parte, es necesario elaborar indicadores que señalen los avances y retrocesos en pos del desarrollo del proceso de la participación inclusiva. Es pertinente también establecer mediciones al respecto de la efectivización de los derechos entre las personas con discapacidad con menos posibilidades económicas, y del adecuado uso de los recursos.

Un ejemplo de un conjunto de museos que somete su planificación a continuas evaluaciones es el de la Rede Museística Provincial de Lugo, en España. De acuerdo con Lago y Sánchez (2015), dicho conjunto de museos cumple con su rol social guiándose por el Plan de Género e Igualdad, el cual tiene como objetivo promover la reducción de las desigualdades sociales (entre lo que se incluye posibilitar la accesibilidad). Este plan es evaluado de forma permanente, porque se considera que de este modo se responde mejor a su objetivo. Desde el área de dirección de la Rede Museística Provincial se señala que una parte importante del plan “es evaluar los resultados y corregir las desviaciones para volver a hacer” (p. 105).

6. 4. 2. 4. Realimentación y ajustes

El PEP tiene una condición dinámica o permeable; es decir, tiende a cambiar constantemente para adaptarse a las nuevas circunstancias (externas o internas) y hacer suyas nuevas variables (Navarro, 2014). Esta permeabilidad se da gracias al presente momento, el de realimentación y ajustes.

De acuerdo con Larocca (2013), la realimentación y los ajustes no solo se realizan en los programas, sino también en cada uno de los momentos del PEP. Se tiene que revisar cada uno de dichos momentos y, usando la realimentación pertinente para cada caso, hacer los ajustes necesarios. Estas realimentaciones y sus consiguientes ajustes se deben realizar de acuerdo con un cronograma. Sin embargo, dicho cronograma no puede impedir uno o más ajustes que respondan a la necesidad y oportunidad de las circunstancias. Cabe señalar que los ajustes se justifican por su oportunidad y se pueden dar en cualquier instante. La entidad estatal encargada del PEP de la participación inclusiva tendría que dar la responsabilidad de revisar la realimentación y realizar los ajustes correspondientes de cada momento de las etapas estratégica y operativa a un equipo especializado en el tema (pp. 29-39).

Siguiendo con Larocca (2013), la permeabilidad que se genera gracias a la realimentación y los ajustes posibilita la continuidad del PEP. La continuidad es necesaria para el cumplimiento de la misión y de los objetivos estratégicos a mediano y

largo plazo (la visión). No implica la mera inercia, sino más bien una condición dinámica, lo que garantiza la vigencia del PEP y su credibilidad (pp. 29-31).

La continuidad del PEP permite el desarrollo del proceso de la participación inclusiva y que los derechos a la accesibilidad a la cultura y al desarrollo de una agencia artística en los museos de arte se efectivicen cada vez mejor. Así, la constante transformación del PEP a favor de la participación inclusiva permitiría generar cambios sociales.

Se pueden dar dos ejemplos de planes estratégicos a favor de la accesibilidad en museos de arte y su preocupación por la retroalimentación. El Royal Ontario Museum (2013), en su plan de accesibilidad (actualizado en 2016 y 2017), señala como un elemento importante la retroalimentación del público con discapacidad para tomar en cuenta sus específicas necesidades y mejorar así el plan (p. 6). La Art Gallery of Ontario (2014), en su plan de accesibilidad para el lapso 2014-2021, señala que la retroalimentación por parte de los visitantes es importante para identificar cualquier barrera a la accesibilidad.

6. 5. Tecnología de información y comunicación

El uso y desarrollo de las TIC tendría que ser transversal a todo el PEP. No obstante abordamos el tema de forma independiente para subrayar su importancia.

De acuerdo con el CODPD (2014b), usualmente se considera que las TIC se refieren solamente a toda tecnología de comunicación y redes. Sin embargo las TIC fueron creadas para transformar los servicios de comunicación ya existentes, romper las barreras al conocimiento y llegar a las poblaciones excluidas, como las personas con discapacidad. Así, las TIC fueron pensadas en un comienzo en vínculo con la accesibilidad y el diseño universal. Este vínculo quedó señalado en la Declaración de Principios de la Cumbre Mundial sobre la Sociedad de la Información, celebrada en Ginebra, en 2003 (pp. 2 y 3).

El potencial de las TIC a favor de la accesibilidad es importante. Según la Cátedra de Ocio y Discapacidad (2014), tienden a constituir espacios virtuales de interacción

universalmente accesibles. Quiebran las barreras espacio temporales del consumo cultural (p. 7).

En los museos de arte, han venido siendo usadas sobre todo en lo concerniente a la accesibilidad. De acuerdo a la bibliografía que hemos consultado, el empleo de las TIC a favor del desarrollo de las agencias artísticas es un tema aún por tratar.

6. 5. 1. Modos de uso

El empleo de las TIC en lo referente a la accesibilidad se ha dado tanto en el museo de arte (*in situ*) como en la página web (*on line*). En el primer caso, algunos de los recursos utilizados han sido los siguientes: aplicaciones para celulares que facilitan la visita de personas con ceguera y con discapacidad auditiva, y robots que permiten la telepresencia (Bernardo, 2016), guías audiodescriptivas para personas con ceguera y servicios de navegación para el interior del museo (los cuales permiten dar a conocer la ubicación y dan información sobre los contenidos de forma accesible) (Mohn, 2013), y el empleo de realidad aumentada (Moreno y Navarro, 2014, p. 224).

Siguiendo con la accesibilidad, en lo que respecta a la página web de los museos de arte, de acuerdo a la World Wide Web Consortium (2008), la información y los componentes de la interfaz deben ser perceptibles, operables, comprensibles y robustos (es decir, que puedan ser interpretados por otras aplicaciones), lo cual constituye el cumplimiento de las Pautas de Accesibilidad para el Contenido Web (WCAG) 2.0.

En lo tocante al desarrollo artístico, consideramos que las TIC pueden favorecer a la elaboración de un arte multimedia, el que justamente se elaboraría con las posibilidades que da la tecnología para favorecer la accesibilidad. En este sentido, las personas con discapacidad que desarrollen sus capacidades artísticas podrían mostrar mayores habilidades en el uso de las nuevas tecnologías y aplicarlas a sus proyectos estéticos, puesto que han estado habituadas a las TIC durante su formación artística y como consumidores de cultura. Es pertinente señalar que este es un tema sobre el cual no

hemos encontrado abundante bibliografía, y que sin embargo creemos que tendría que explorarse.

6. 5. 2. Desarrollo

De acuerdo con el CODPD (2014b), las TIC deben eliminar barreras y no crearlas. Por este motivo los Estados Partes deben promover el diseño, desarrollo, producción y distribución de TIC accesibles al menor costo posible. De esta manera se invierte en el desarrollo de las personas con discapacidad, quienes, gracias a las nuevas tecnologías, pueden, por ejemplo, acceder a la educación y, probablemente, conseguir un mejor puesto laboral (p. 7).

Los Estados Partes tienen que promover el diseño y desarrollo de TIC en los museos de arte, sean públicos o privados. Esta labor podría realizarse en el área organizacional de diseño y desarrollo, u en otra área semejante, para así responder a las necesidades de accesibilidad pero también para posibilitar el desarrollo artístico de las personas con discapacidad. De ese modo se podría posibilitar la efectivización de los derechos contenidos en la participación inclusiva.

Cabe reconocer que es difícil hacer un diseño accesible para todos mediante las TIC. Moreno y Navarro (2014) describen, por ejemplo, la experiencia del uso de tecnologías para hacer accesible una muestra para personas que no pueden caminar. Dicha tecnología, sin embargo, requiere la posibilidad de mover los brazos y por ello no es accesible para aquellos que tengan una discapacidad vinculada a las extremidades superiores. Es complejo responder mediante las TIC (y también sin ellas) a todas las necesidades de accesibilidad y sobre la base de un mismo diseño (pp. 223 y 224). Consideramos que esta misma dificultad se tiene cuando se trabaja en posibilitar la agencia artística. Sin embargo se debe seguir buscando desarrollar el diseño universal a través de las TIC (u otras formas de acción) para así efectivizar la participación inclusiva.

Si se utilizan las TIC se debe tener en cuenta la correspondencia entre la accesibilidad en el museo y la página web. Los sistemas hipermedia que se utilizan en las narrativas dentro de los museos de arte deberían estar presentes, en la medida de lo posible, en las narrativas de las páginas webs de los mismos museos, buscando una coherencia entre el espacio *in situ* y *on line* y brindando la misma riqueza de recursos, información y experiencias (Moreno y Navarro, 2014, p. 225). Creemos que lo mismo puede aplicarse al momento de buscar posibilitar el desarrollo artístico de las personas con discapacidad. Las acciones que se implementen dentro de los museos de arte en dicho sentido pueden realizarse también mediante la página web, ofreciendo las mismas posibilidades en pos del crecimiento de la agencia artística. Otro elemento a resaltar es que, en ambos casos, tanto en el de la accesibilidad como en el del desarrollo artístico, las TIC empleadas en el espacio *on line* tendrían que abrir un canal de intercambio no solo tecnológico (es decir, limitado al intercambio con un programa y/o una base de datos narrativa), sino también de interacción con las personas que trabajan en el museo y con los visitantes (p. 225).

7. Metodología

7.1. Abordaje general

Como se adelantó en el acápite 5.4.4., la presente investigación es un estudio exploratorio. De acuerdo a la bibliografía a la que hemos tenido acceso, no hay muchos estudios que traten el tema de la efectivización de los derechos contenidos en la participación inclusiva en los museos de arte de CABA. Tiene además elementos descriptivos, porque se usan categorías específicas para determinar si se utiliza el PEP o solo se realizan acciones a favor de la participación inclusiva. Por otra parte, es un estudio cualitativo. No emplea un análisis numérico, sino más bien se enfoca en la información discursiva vertida por los responsables de los museos de arte de CABA.

El diseño de la investigación tiene cinco partes. La primera consiste en la limitación temática, temporal y espacial de la investigación. Este recorte determina que el tema en estudio es el empleo del PEP a favor de la participación inclusiva en los museos de arte de CABA durante el período 2008-2016. En la segunda parte, en base al marco teórico, se elaboran categorías para analizar la aplicación del PEP en los museos de arte. Con estas categorías se diseña un cuestionario dirigido a los responsables de los museos. Este cuestionario le proporciona una estructura a la realización de las entrevistas en profundidad. La tercera parte aborda la determinación de la muestra. Es decir, entre el universo conformado por la totalidad de museos de arte de CABA, se identifican los museos en donde se hará el trabajo de campo. La cuarta parte es la ejecución del trabajo de campo, el que implica la realización de las entrevistas en profundidad a los responsables de los museos de arte que conforman la muestra. En la quinta parte, utilizando el marco teórico, se analiza la información recogida. El análisis se hace de forma manual. El empleo de programas de análisis cualitativo no es necesario por lo reducido de la cantidad de la información. Finalmente, se exponen las conclusiones correspondientes.

7.2. Formulación del problema y la pregunta de investigación

Como se señaló en el acápite 5.4.1., los derechos contenidos en la participación inclusiva forman parte de los derechos fundamentales de la Constitución de la Nación. Tienen que efectivizarse entonces en los museos de arte de CABA. Esta efectivización requiere de una planificación, para la cual proponemos el empleo del PEP, debido a que posibilitaría la presencia activa de las asociaciones de personas con discapacidad en las etapas de diseño y gestión, y porque, sobre su base, se podría debatir y optar por otras formas de planificación, tal vez más complejas y oportunas para responder a las necesidades de la participación inclusiva.

Ahora bien, de acuerdo con la bibliografía a la que hemos podido acceder, la efectivización de la participación inclusiva en los museos de arte de CABA es un tema que no ha sido lo suficientemente estudiado. Por esta carencia, hemos elaborado la siguiente pregunta de investigación:

¿Se desarrolló un PEP sobre la participación inclusiva a favor de las personas con discapacidad en los museos de arte de CABA durante el período 2008-2016?

7.2.1 Objetivos generales y específicos

Con la presente tesis se busca analizar cómo se han efectivizado en los museos de arte de CABA los derechos contenidos en la participación inclusiva en la cultura de las personas con discapacidad.

Los objetivos específicos son:

1. Explicar la necesidad del PEP para la efectivización de los derechos incluidos en la participación inclusiva.
2. Identificar los valores organizacionales vinculados a la diversidad y la igualdad de derechos a favor de las personas con discapacidad.

3. Identificar el empleo del PEP a favor de la participación inclusiva (o, de modo independiente, de la accesibilidad y el desarrollo artístico) en los museos de arte de CABA.

4. Describir las acciones implementadas en los museos de arte a favor de la participación inclusiva.

5. Describir el trabajo en conjunto de los museos de arte de CABA con las asociaciones de personas con discapacidad y con entes estatales dedicados al tema de la discapacidad.

6. Identificar el empleo de las TIC en los programas y acciones de los museos de arte de CABA.

7.3. Descripción de la investigación

7.3.1 Justificación y relevancia

De acuerdo con Oliver (2008), en la investigación dedicada a la discapacidad, existe el paradigma iluminista, al cual pertenecen aquellas investigaciones que no tienen un vínculo directo con el diseño de nuevas políticas públicas. Estas investigaciones son de autores que consideran que sus trabajos guían o moldean de modo indirecto la toma de decisión de los políticos y por este motivo no intentan dar respuestas concretas a necesidades específicas en las condiciones de vida de las personas con discapacidad (pp. 308 y 309).

Nosotros buscamos desmarcarnos del paradigma iluminista. Consideramos importante la realización de investigaciones que no solo señalen y visibilicen la estructura social que permite la exclusión, sino también que incidan en las políticas públicas a favor de los derechos de las personas con discapacidad (Oliver, 2008, p. 306). Así, con la presente investigación, intentamos visibilizar cómo se ha venido planificando y gestionando la efectivización de los derechos que componen la participación inclusiva en los museos de arte de CABA y, además, damos algunas propuestas (utilizando el PEP como herramienta central) sobre las posibles formas que podrían adoptarse para lograr el disfrute pleno de

los mencionados derechos. Intentamos así inscribir esta investigación en el paradigma emancipador, puesto que visibilizamos la exclusión y procuramos dar un aporte a favor de la efectivización de los derechos (p. 309).

Ahora bien, pensar en el modo en que se puede concretizar la participación inclusiva responde no solo a una necesidad presente, sino también futura. El colectivo de las personas con discapacidad en la Argentina y en CABA constituye un número abultado. Según el Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010, el 12,9% de la población total del país tiene una o más limitaciones permanentes, y en CABA la población con dichas características corresponde al 11,2% (INDEC, 2014, p. 19). Esta cifra no seguirá siendo la misma. La población en la Argentina está envejeciendo. En 2025 las personas mayores de 60 años constituirán un aproximado de 7, 750,000 personas (ONU, CEPAL; 2009, p. 43) y en 2030 la población joven, de 0 a 19 años, dejará de ser el grupo demográfico más grande, mientras los mayores de 60 años seguirán aumentando en número hasta convertirse en la mayoría poblacional (ONU, CEPAL, CELADE; 2013, p. 1). Esto significa que el porcentaje de personas con discapacidad crecerá en el futuro, porque a las personas adultas mayores, por su misma edad, se les incrementa la potencialidad de adquirir una discapacidad (Shapiro, 1993, p. 6). Es necesario, por lo tanto, reflexionar desde ya sobre cómo se podría planificar la efectivización, en CABA y en la Argentina en general, de los derechos de las personas con discapacidad (entre los que se encuentran los que componen la participación inclusiva en la cultura), para así responder de mejor modo a las necesidades del escenario futuro.

7.3.2. Límites de la investigación

Como se señaló en el acápite 5.4.3., el recorte temático, temporal y espacial del presente estudio está determinado en la pregunta de investigación. Dicho recorte constituye los límites de este trabajo, el cual se focaliza en el uso del PEP a favor de la participación inclusiva de las personas con discapacidad, durante el período 2008-2016, en los museos de arte de CABA. La justificación por la cual se eligió el tema del empleo del PEP a

favor de la participación inclusiva está expuesta en el acápite anterior. Se escogió el período 2008-2016, porque en 2008 la CDPD ingresó al sistema jurídico argentino con rango de ley y en 2016 se cumplieron ocho años de dicho ingreso, tiempo que consideramos suficiente para la efectivización de los derechos contenidos en la participación inclusiva. Se eligieron los museos de arte de CABA por su importancia en el campo artístico de CABA y la Argentina y porque, desde la perspectiva del rol social de los museos, pensamos que son espacios en los que se pueden efectivizar con éxito la accesibilidad a la cultura y el desarrollo de una agencia artística a favor de las personas con discapacidad.

7.3.3. Viabilidad de la investigación

De acuerdo con la bibliografía que hemos consultado, hemos hallado pocas investigaciones vinculadas a la participación inclusiva en los museos de arte de CABA. Hemos tenido que emplear entonces textos de autores extranjeros, como los escritos por Madariaga y Rubio (2013), Madariaga (2009), y Jung (2011), los cuales por lo general se centran en el tema de la accesibilidad y no tanto en el del desarrollo de la agencia artística. No obstante, los hemos aplicado para la realidad local y, en base a ellos, hemos realizado algunos aportes relacionados a la agencia artística.

Tampoco hallamos mucha bibliografía sobre el planeamiento de la efectivización de la participación inclusiva en los museos de arte. Sin embargo Crowther, Quinn y Rekas (2017) y Larocca (2013) fueron algunos autores que nos dieron herramientas para reflexionar y desarrollar propuestas en dicho sentido. Sucharczuk (2015) fue también central para nuestra investigación. Elaboramos la Metodología y la organización de los capítulos a partir de su aporte.

Ahora bien, nuestro marco de referencia central ha sido la CDPD (ONU, 2006) y las observaciones del CODPD (2014a, 2014b, 2016b). Estos documentos pueden utilizarse como doctrina jurídica básica sobre los derechos de las personas con discapacidad. Por lo demás, más allá de lo normativo, somos conscientes que los derechos mencionados y explicados en dichos documentos, por sí solos, no generan mejores condiciones sociales.

Estos derechos requieren una adecuada efectivización, la cual necesita ser planificada y gestionada.

Para analizar los modos en que se han efectivizado los derechos a la accesibilidad a la cultura y al desarrollo artístico en los museos de arte de CABA, realizamos entrevistas a los responsables de los museos que conforman la muestra. Estas personas aceptaron brindarnos su tiempo y la información que tenían a disposición.

7.3.4 Calendario de trabajo

Tabla N° 1. Cronograma de tareas.

Período	Tarea
Julio-Agosto, 2016	<ul style="list-style-type: none"> • Formulación del problema y pregunta de investigación • Relevamiento bibliográfico • Construcción del marco teórico
Septiembre, 2016	<ul style="list-style-type: none"> • Elaboración de Metodología • Preparación del cuestionario de entrevista en profundidad
Noviembre, 2016	<ul style="list-style-type: none"> • Contacto con instituciones • Realización de entrevistas: <ul style="list-style-type: none"> ✓ MALBA, 2-11-16 ✓ MNBA, 4-11-16 ✓ MAMBA, 11-11-16 ✓ MNAD, 17-11-16 ✓ MIFB, 22-11-16
Marzo-Junio, 2017	<ul style="list-style-type: none"> • Profundización del relevamiento bibliográfico.
Mayo, 2017	<ul style="list-style-type: none"> • Desgravación de entrevistas.
Julio-Octubre, 2017	<ul style="list-style-type: none"> • Redacción del Estado de la Cuestión, Marco Teórico, Metodología y Análisis.
Noviembre, 2017	<ul style="list-style-type: none"> • Redacción de Conclusiones
Enero, 2018	<ul style="list-style-type: none"> • Realización de correcciones indicadas por la directora de tesis.

7.4. Entrevistas

De acuerdo con Robles (2011), la entrevista en profundidad sirve para explorar y rastrear en el entrevistado la temática que es materia de estudio. Si bien este tipo de entrevistas implica una charla amena y amplia, esto no significa que se carezca de una estructura prediseñada, la que tiene como objetivo recoger la información que se requiere (pp. 41-46). Montañés (2010) señala que para la entrevista en profundidad se elabora una estructura, conformada por grupos temáticos y preguntas específicas. Estas últimas son aplicadas al entrevistado con el propósito de encontrar la información que se desea estudiar. Esta estructura, por supuesto, funciona a modo de punto de partida para ahondar, a lo largo de la entrevista, en los temas que interesan al investigador (pp. 1 y 2).

Consideramos que, para la presente investigación, la entrevista en profundidad es el instrumento de recolección de datos adecuado para nuestros propósitos. Con dicho tipo de entrevista recogemos la información relacionada al uso del PEP y las acciones implementadas para efectivizar la participación inclusiva en los museos de arte.

Antes de realizar las entrevistas, empleamos el marco teórico para elaborar categorías y subcategorías de análisis, las que utilizamos para recoger y estudiar la información sobre los varios aspectos que constituyen la efectivización de la participación inclusiva. En base a estas categorías y subcategorías constituimos los ejes temáticos y las preguntas del cuestionario.

7.4.1. Categorías de análisis

Tabla N° 2. Categorías, subcategorías y descripción.

CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	DESCRIPCIÓN
A. Museo	1. Valores	Identificación de los valores organizacionales enfocados a la inclusión y la igualdad de oportunidades.
B. Planeamiento estratégico participativo	1. Participación inclusiva	Relevamiento de la existencia de un planeamiento estratégico

		sobre participación inclusiva.
	2. Accesibilidad	Relevamiento de la existencia de un planeamiento estratégico sobre accesibilidad.
	3. Desarrollo artístico	Relevamiento de la existencia de un planeamiento estratégico sobre desarrollo artístico a favor de las personas con discapacidad. ¹⁰
C. Agentes externos al museo	1. Asociaciones de personas con discapacidad	Relevamiento del trabajo conjunto entre el museo y las asociaciones de personas con discapacidad en favor de la participación inclusiva
	2. Organismos y entes estatales vinculados a la discapacidad	Relevamiento del trabajo conjunto entre el museo y los entes estatales dedicados al tema de la discapacidad en favor de la participación inclusiva.
D. Acciones a favor de la participación inclusiva	1. Heterogeneidad	Relevamiento sobre los grupos de personas con discapacidad a los cuales están dirigidas las acciones.
	2. Programación	Relevamiento de los programas de acciones realizados a favor de la participación inclusiva.
	3. Implementación	Descripción del modo en que se llevaron a cabo los programas y los recursos empleados.
	4. Evaluación de los resultados	Relevamiento de los indicadores de resultados de los programas.
	5. Realimentación y ajustes	Relevamiento de la realimentación y ajustes de las acciones.

¹⁰ Debido a que no encontramos ningún PEP tal como se verá más adelante, no colocamos en la tabla la categoría Estrategia, la cual implicaba las subcategorías análisis de escenario; valores, visión y misión, y ejes estratégicos. Cada una de estas subcategorías iba a servir para el relevamiento de información sobre cada una de las temáticas que enuncian sus nombres. La categoría Estrategia estaba condicionada a la existencia de algún PEP.

E. Tecnologías de información y comunicación (TICS)	1. Uso	Relevamiento del uso de las TICS para posibilitar la participación inclusiva.
	2. Desarrollo	Relevamiento de laboratorios propios de desarrollo para la elaboración de TICS en pos de la participación inclusiva y si dicho desarrollo se dio en conjunto con las asociaciones de personas con discapacidad y/o los entes estatales.

7.4.2. Ejes temáticos de la entrevista

Cada categoría de análisis constituye un eje temático, el cual lo hemos identificado con la misma letra del abecedario con el que hemos ordenado las categorías en la Tabla N° 2. De los ejes temáticos se desprenden las preguntas del cuestionario. Son cinco grupos de preguntas. Estas últimas suman individualmente doce unidades, aunque varias de las preguntas funcionan de forma alternativa.

Los ejes son:

A. El primero está constituido por una pregunta. Esta indaga al respecto de los valores que guían la actuación de los museos de arte y sobre si dichos valores están vinculados a la inclusión y la igualdad de oportunidades a favor de las personas con discapacidad.

B. El segundo está conformado por una pregunta, que aborda tres subcategorías distintas. La pregunta indaga sobre la existencia y aplicación del PEP a favor de la participación inclusiva en los museos de arte. De forma alternativa, se emplean otras dos preguntas para indagar sobre la existencia del PEP a favor de la accesibilidad o del desarrollo artístico. Se busca averiguar si se ha sistematizado la efectivización de los derechos contenidos en la participación inclusiva, o de alguno de dicho derechos.¹¹

¹¹ Debido a que no encontramos ningún PEP tal como se verá más adelante, no se incluyó el eje constituido por tres preguntas, las cuales indagaban sobre los resultados del análisis de escenario; el contenido de los valores, visión y misión, y los ejes estratégicos. Este conjunto de preguntas estaba condicionado a la

C. El tercero está constituido por dos preguntas, las cuales relevan el trabajo conjunto en pos de la participación inclusiva entre las asociaciones de personas con discapacidad y los entes estatales dedicados al tema de la discapacidad. Se busca averiguar centralmente si se ha tomado en cuenta a las asociaciones de personas con discapacidad antes de planificar y/o realizar acciones para dichas personas.

D. El cuarto está conformado por cinco preguntas. Las tres primeras indagan sobre las acciones a favor de la participación inclusiva, el modo en que dichas acciones han sido realizadas y programadas, y sus destinatarios, los cuales pueden estar constituidos por grupos específicos de personas con discapacidad o por la heterogeneidad de ellas. Las otras dos preguntas relevan información sobre el modo en que se ha hecho la evaluación de las acciones, así como la realimentación y los ajustes. Se intenta averiguar así si las acciones realizadas han sido dirigidas al conjunto heterogéneo de las personas con discapacidad, de qué modo han sido diseñadas e implementadas, y si su aplicación ha sido evaluada y modificada para su constante mejora.

E. El último está conformado por dos preguntas. Estas indagan sobre el uso de las TIC a favor de la participación inclusiva y su desarrollo en los museos de arte. Se averigua además si dicho desarrollo se da gracias al trabajo en conjunto entre los museos de arte y las asociaciones de personas con discapacidad.

7.4.3. Cuestionario

El cuestionario está dirigido a los responsables en los museos de arte de CABA de las áreas organizacionales relacionadas a las labores de inclusión y educación, y de comunicación y relaciones institucionales.

Las preguntas son:

A.1 ¿Cuáles han sido los valores del museo en el lapso 2008-2016?

existencia de algún PEP. Por el mismo motivo, tampoco se colocaron las preguntas derivadas de este eje en el acápite 7.4.3, dedicado al cuestionario.

B. ¿Ha habido planeamientos estratégicos participativos durante el lapso 2008-2016 a favor de...?

B.1 La participación inclusiva.

B.2 La accesibilidad a la cultura de las personas con discapacidad.

B.3 El desarrollo artístico de las personas con discapacidad.

C. De existir planeamientos estratégicos, o acciones a favor de la participación inclusiva, ¿se han trabajado los unos o los otros, durante el lapso 2008-2016, en colaboración con...?

C.1 Asociaciones de personas con discapacidad.

C.2 Entidades públicas vinculadas a la discapacidad.

D.1 ¿Las acciones a favor de la participación inclusiva se enfocaron en un grupo específico de personas con discapacidad o apuntaron a la heterogeneidad del colectivo?

D.2 ¿Cuáles han sido los programas de las acciones realizadas a favor de la participación inclusiva? ¿Los programas se han enfocado en un grupo de personas con discapacidad en particular o se dirigían al conjunto de estas?

D.3 ¿De qué modo se llevaron a cabo las acciones y qué recursos se emplearon?

D.4 ¿Se hizo una evaluación de las acciones? De ser afirmativa la respuesta, ¿qué resultados dio la evaluación?

D.5 ¿Se recogió las opiniones y críticas de las personas con discapacidad al respecto de las acciones realizadas? ¿Qué ajustes se hicieron con esta información?

E.1 Para la realización de las acciones a favor de la participación inclusiva, ¿se empleó Tecnologías de información y comunicación (TIC)?

E.2 De ser afirmativa la pregunta anterior, ¿dichas TIC se desarrollaron en el propio museo o en una organización externa?

7.5. Los museos de arte en CABA: universo y muestra

Sucharczuk (2015) realizó una investigación sobre la aplicación de herramientas y estrategias de marketing en pos del desarrollo de audiencias en los museos de arte de CABA, durante el período 2008-2013 (p. 12). Dicha investigación tiene similitudes con la nuestra en dos aspectos. En lo tocante al límite espacial, el cual demarca también nuestro universo de estudio (los museos de arte de CABA) y, salvo por una diferencia de tres años, en lo relacionado al período de tiempo. Debido a estas similitudes, hemos optado por remitirnos a la tesis de Sucharczuk para determinar la muestra en la cual realizamos el trabajo de campo. Es pertinente señalar que, en los tres años que diferencian al período estudiado por Sucharczuk del nuestro, no han aparecido en CABA nuevos museos de arte que, por su importancia, desplacen a los seleccionados como muestra mediante el juicio de pares.

Sucharczuk (2015) señala que La Red de Museos Porteños, dependencia del Gobierno de la Ciudad que vincula a los museos de CABA, está conformada por más de 130 instituciones públicas y privadas. Dentro de este grupo existen 33 museos de arte, los cuales constituyen el universo de estudio. Para determinar la muestra, Sucharczuk elabora un primer conjunto buscando agrupar a los tres modelos de dependencia. Es decir, reúnen museos de arte nacionales, museos de arte dependientes de la ciudad y museos de arte de gestión privada. Este primer conjunto está constituido por 13 instituciones. Dicho conjunto es sometido al juicio de pares, el cual es una técnica para confeccionar una muestra y consiste en dar a elegir a expertos un número específico de opciones y recoger sus opiniones. En este caso los expertos tienen una formación académica ligada a las artes, las ciencias sociales y la gestión cultural. Su experiencia profesional está vinculada además a la gestión en museos de arte de CABA. Su formación académica y desempeño profesional les proporcionaron el marco desde el cual realizar sus elecciones.¹² Así, el juicio de pares aplicado al conjunto de 13 instituciones señala que los 5 museos de arte más significativos de CABA son: MALBA (gestión privada), MAMBA y MIFB (ambos dependientes de Ciudad), y MNBA y MNAD

¹² Cabe señalar que en la tesis de Sucharczuk no se especifican los criterios específicos que utilizaron los expertos para dar sus opiniones. Sin embargo se señala la formación y experiencia profesional de ellos.

(ambos dependientes de Nación). Estas 5 instituciones conforman la muestra de investigación (pp. 109-115).

Nosotros aplicamos el cuestionario expuesto en el acápite anterior a los responsables de las áreas organizacionales pertinentes de los 5 museos de arte enumerados.

8. Análisis

En este capítulo se analiza la información recogida durante el trabajo de campo, el cual fue realizado durante el mes de noviembre de 2016. Se tiene que subrayar que, en varias ocasiones, las declaraciones vertidas por los entrevistados ante una pregunta específica han servido para responder, paralelamente, a lo vinculado a dos o más categorías.

Antes del análisis en cada acápite, resumimos lo que corresponde del Marco Teórico y en base a lo cual realizamos el análisis. Se hicieron estos resúmenes para facilitar el proceso de lectura.

A continuación se detalla la lista de museos de arte que conforma la muestra, las personas que fueron entrevistadas en cada una de dichas instituciones y el cargo que ocupan:

MALBA - Laura Scotti - Gestión y programación del área de educación.

MAMBA - Germán Paley - Coordinación del área de comunidades.

MIFB - Juan Ignacio Holder - Área de prensa y relaciones institucionales.

MNBA - Mabel Mayol - Responsable del área educativa.

MNAD - Élida Mason - Jefa del departamento de extensión cultural y difusión.

8.1. Valores institucionales

El tema de los valores se desarrolló en dos acápite del capítulo dedicado al marco teórico, el 6.2 y el 6.4.1.3 En el primero señalamos la necesidad de tomar en cuenta ciertos valores claves que deben guiar a la entidad pública que coordine el PEP a favor de la participación inclusiva. En el segundo apuntamos que ciertos valores comunes, elegidos de forma participativa, tienen que constituir el marco de elaboración y aplicación del PEP. Para ambos casos consideramos que los valores adecuados son la inclusión y la igualdad de oportunidades a favor de las personas con discapacidad, los cuales se pueden concretizar promoviendo, protegiendo y monitoreando los derechos a la accesibilidad y la agencia cultural en los museos de arte.

En la muestra constituida por cinco museos de arte de CABA, la constante que se ha encontrado es que, durante el lapso 2008-2016, los valores institucionales de cada museo difieren de los valores que orientan las acciones de las áreas organizacionales que tratan con las personas con discapacidad. Los valores de estas áreas están vinculados a la inclusión y la igualdad de oportunidades, y sobre esta base se dirigen a un público constituido por diversos grupos de personas excluidas, entre los cuales se encuentran las personas con discapacidad. Cada área se esfuerza por hacer llegar sus valores al resto de la institución museística a la que pertenece.

En lo tocante al MALBA, Laura Scotti, que ocupa el cargo de gestión y programación del área de educación, identifica los valores del museo en las misiones que cumple este mismo. Señala que hay dos misiones, la del museo y la de su área. El MALBA busca “coleccionar, preservar, estudiar, difundir arte latinoamericano del siglo XX hasta la actualidad”. La misión del MALBA es la del museo tradicional, que tiene como centro de sus acciones los objetos que constituyen las exposiciones (Jung, 2011, p. 321). Por su lado, el área de educación “[genera] distintos programas y actividades que [están] dirigidos a los diferentes públicos de la comunidad y de ahí [conforma] un puente entre el museo y la comunidad en su conjunto”. El área de educación cumple la función social del museo, que implica estar en interconexión permanente con la comunidad.

De estas dos misiones distintas (que sumadas constituyen en parte la definición de museo dada por el Consejo Internacional de Museos) se desprenden valores distintos también. Los valores del MALBA, los cuales han sido decididos desde su área directiva, están vinculados a los objetos y las exposiciones. Los del área de educación están relacionados más bien con la inclusión (puesto que dicha área dirige sus acciones a los diferentes públicos) y con la igualdad de oportunidades (ya que intenta reducir las desigualdades que impiden la conexión con los diferentes públicos).

Ahora bien, los valores que guían al MALBA tienen mayor jerarquía frente a los de su área de educación. Esto se evidencia no solo porque el área de educación es una parte más del MALBA, sino también por razones presupuestarias. Laura Scotti así lo explica: “las áreas educativas, digamos, dentro de la estructura de las instituciones, suelen quedar

en un segundo plano, porque bueno, es como que la exhibición tiene altos costos por lo general”.

En el caso del MAMBA, Germán Paley, quien tiene el cargo de coordinador del área de comunidades, identifica los valores del museo como objetivos específicos. Señala que el MAMBA “procura plantearse como un centro de referencia artística dentro de la ciudad y el país y en relación a otros museos del mundo también”. Añade después: “lo que se propone es que el museo sea un espacio de transmisión del conocimiento y la difusión del arte del patrimonio, pero también en relación al arte contemporáneo, y obviamente, que sea un espacio de referencia para los ciudadanos”. A partir de estas descripciones, se puede entender que los valores del MAMBA, los que han sido definidos desde el área directiva, están vinculados a la búsqueda de un posicionamiento de importancia dentro del campo museístico, y a la idea del museo como espacio desde donde pedagogizar y dar a conocer obras artísticas actuales. Se menciona además que el museo tiene una preocupación por los miembros de la comunidad.

Esta preocupación se materializa a través de las acciones realizadas por el área a cargo de Germán Paley. Esta área busca “horizontalizar los saberes y multiplicarlos y validarlos”. Se dirige a los colectivos que usualmente no son pensados como público por el museo tradicional. Es decir, las personas adultas mayores, las personas con discapacidad y “agrupaciones [...] que nuclean [a] personas con bajos recursos, o que no tienen acceso, o porque ni siquiera se piensan como parte del museo; por ahí generar actividades en donde se sientan parte y piensen al museo como un lugar propio”. El área de comunidades quiere cumplir la función social del museo y sus valores están relacionados con la inclusión y la igualdad de oportunidades.

Estos valores son distintos a los del MAMBA. Este se focaliza en mejorar su importancia dentro del campo museístico de las artes, lo que deriva en prestar mayor importancia en los objetos y las exposiciones. El área de comunidades intenta introducir sus valores al resto del MAMBA. En palabras de Germán Paley:

“a nivel de estructura organizacional cada área puede funcionar como una isla en donde no todas son sostenidas por los mismos principios o valores y mi trabajo dentro del área, en realidad, a lo largo de este año, fue potenciar y de alguna manera generar los principios

rectores de esta área nueva y empezar a irradiar a las demás áreas del museo la idea, de que bueno [por ejemplo], cuando se cura una muestra, por qué no pensamos en una persona con baja visión y poner letras más grandes”

Por lo demás, al parecer hay una jerarquización entre los valores del MAMBA y los de su área de comunidades. De acuerdo con Germán Paley, la nueva gestión es del 2013 y sin embargo el área de comunidades fue creada recién el 2016 y, hasta el momento de la entrevista, estaba constituida solo por un trabajador, el mismo Germán Paley. Se puede entender que se da mayor interés y presupuesto a los objetos y las exposiciones, antes que al rol social del museo.

En lo referente al MIFB, Juan Ignacio Holder, del área de prensa y relaciones institucionales, señala que “el valor [del museo] —sin estar escrito puntualmente—, que yo veo en estos años de trabajo, es que es un museo realmente abierto a la comunidad”. Añade también:

“Si bien —por la particularidad de su ubicación y el tipo de colección que tiene— podría parecer *a priori* más elitista, en general, lo que se ha hecho desde la renovación del relato de sala, del relato museográfico, de cómo se ubica la colección, y también por sus actividades, es un museo abierto a la comunidad”.

Juan Ignacio Holder insiste en la apertura del MIFB hacia su entorno como el valor central del museo. Es decir, el MIFB es consciente de su rol social y enfoca varios de sus esfuerzos en dicho sentido. Programa actividades dirigidas a las personas con discapacidad y a otros públicos usualmente excluidos por el museo tradicional. Se guía entonces por valores relacionados a la inclusión y la igualdad de oportunidades.

Ahora bien, en las palabras de Juan Ignacio Holder destacan dos elementos. Él declara conocer el valor que guía al museo desde su experiencia laboral (durante “[sus] años de trabajo”) y añade que dicho valor no es del todo oficial (“[no] está escrito puntualmente”). Se trata de un valor que se encuentra en la práctica, pero que no necesariamente ha sido adoptado por el área directiva ni está presente de forma institucionalizada en el museo. Se puede señalar entonces que en el MIFB hay unos

valores reconocidos por la institución y otros que están presentes tácticamente y se pueden apreciar en la implementación de las acciones.

En el caso del MNBA, Mabel Mayol, del área educativa, señala que los valores que guían al museo cambian con las “gestiones de distintos directores que le fueron dando distintas improntas”. Agrega que “hay otras cosas que son para una gestión de dirección a lo mejor más importantes. Quizá sí destaco que la gestión anterior [que fue del lapso 2013 al 2015] le dio peso al área educativa”.

Los valores del MNBA difieren de acuerdo a cada dirección, aunque al parecer tienen como constante la preocupación por “la visibilidad de [las] muestras”. Se puede entender que estos valores están relacionados al interés sobre los objetos y las exhibiciones. Son distintos entonces a los del área educativa, el cual se esfuerza por acercar el museo a diversos públicos, como el de las personas con discapacidad. Dirige sus acciones por valores vinculados a la inclusión y la igualdad de oportunidades.

Debido al desinterés de la dirección del MNBA al respecto del rol social del museo, el área de educación se ve en la necesidad de presentar proyectos a sus superiores jerárquicos y, si son aceptados, realizarlos de forma independiente. “Eso nos da mucha libertad de trabajo”, añade Mabel Mayol.

En lo tocante al MNAD, Élide Mason, del departamento de extensión cultural y difusión, señala que entre los valores del museo “siempre acá estuvo presente [el tema de las personas con discapacidad]”. Luego agrega: “Si hay un grupo que tiene prioridad es el grupo de discapacitados, y vamos a hacer lo imposible para que ese grupo pueda venir”.

Las acciones del departamento de extensión cultural y difusión del MNAD a favor de las personas con discapacidad y otros públicos excluidos por el museo tradicional vienen de la década de 1990. Dicho departamento cumple con el rol social del museo y se guía por valores relacionados a la inclusión y la igualdad de oportunidades.

Se puede pensar que la suma de tantos años de trabajo haya conseguido permear los valores enumerados en la dirección del MNAD como en el resto de la institución. No obstante, en la entrevista a Élide Mason destaca el hecho de que el departamento de

extensión cultural y difusión coordina acciones con COPIDIS o el Ministerio de Cultura de Nación, o mantiene contacto con la Fundación ONCE de España, pero en ningún momento se menciona la intervención de la dirección del museo. Además, poco antes de acabar la entrevista, Élica Mason añade:

“Hacemos todo lo que podemos, pero deberíamos tener muchísimo más apoyo desde el nivel oficial. En los últimos veinticinco, treinta años, te digo —que han cambiado mucho las gestiones— es como que el discapacitado está invisibilizado”.

En síntesis, en los cinco museos estudiados, tiende a haber la convivencia de valores distintos, entre los cuales están los adoptados por la dirección de los museos y los que pertenecen a las áreas que tratan con las personas con discapacidad. Los valores tomados desde la dirección son los que guían el accionar de la mayor parte de la institución y están relacionados a la idea tradicional de museo, según la cual la importancia central la tienen los objetos y las muestras. Los valores de las áreas mencionadas se relacionan con el rol social del museo y se vinculan con la inclusión y la igualdad de oportunidades.

El hecho que desde la dirección de los museos no se adopten valores que guíen las acciones a favor de la participación inclusiva de las personas con discapacidad (como a favor de otros grupos humanos excluidos por la idea tradicional de museo) dificulta el avance del proceso de la participación inclusiva. De acuerdo con Novillo (2011), para que la accesibilidad sea adoptada por la integridad de una institución, se necesita que la dirección defina el norte a tomar sobre el tema y que comunique y entregue autoridad y responsabilidades para la efectivización del derecho (p. 205). Consideramos que lo mismo se aplica para la agencia artística.

Cabe añadir que, al parecer, la referida diferencia entre los valores es un motivo que explica el poco presupuesto entregado a las áreas que tratan con las personas con discapacidad. Por lo demás, al respecto de esta diferencia de valores, la tendencia es la misma en los museos de arte dependientes de ciudad, nación y privado.

8.2. Planeamiento estratégico participativo de la participación inclusiva

El PEP de la participación inclusiva es una herramienta para la efectivización de la accesibilidad y la agencia artística en los museos de arte.

Como se señaló en el acápite 6.4 del marco teórico, y siguiendo a Larocca (2013), el PEP posibilita el análisis del escenario de la participación inclusiva en los museos de arte, la adopción de una visión a largo plazo y de objetivos inmediatos, y la permeabilidad constante, la que permite la adaptación del PEP a nuevos escenarios y su continuidad (pp. 30-31). Estos elementos hacen del PEP una herramienta adecuada para buscar alcanzar la última etapa del proceso de la participación inclusiva. Cabe añadir que el PEP aglutina y estandariza todas las iniciativas que se han realizado a favor de la accesibilidad y el desarrollo artístico en los museos de arte, responde a las necesidades no atendidas y, sin trastocar la identidad de cada museo, homogeneiza las acciones a favor de la participación inclusiva (Ministerio de sanidad, política social e igualdad y Ministerio de Cultura de España, 2011, pp. 23 y 24).

Como se apuntó en el acápite 5.3, en la Argentina, durante el lapso 2008-2016, el Ministerio de Turismo de Nación (2015) diseña y publica el PFETS. Este plan estratégico proporciona una estructura y objetivos a las acciones del ministerio y del campo turístico en general (pp. 46-48). Uno de dichos objetivos es la efectivización de la accesibilidad en los espacios turísticos. A partir de 2010, se empieza a considerar entre dichos espacios a los museos de arte. Para la ejecución del PFETS, el ministerio crea el SACT, el que se compone de una serie de herramientas operativas que busca la mejora del campo turístico (Casanova, 2010, p. 9). Las Directrices de Accesibilidad están incluidas en el SACT.

En lo tocante a los museos de CABA (entre los que están, obviamente, los museos de arte), el Ente de Turismo y COPIDIS trabajan de forma articulada con el Ministerio de Turismo de Nación en la aplicación de las Directrices de Accesibilidad (Anexo N° 7).

Ahora bien, el PFETS y las Directrices de Accesibilidad existen centralmente por un propósito económico. Se quiere expandir el consumo del turismo a las personas con discapacidad de la Argentina y el extranjero (Meyer, 2011, pp. 18 y 19). Sin embargo, no se asume que la accesibilidad a la cultura es un derecho fundamental, puesto que las

directrices son de aplicación voluntaria (Ministerio de Turismo de Nación, 2010, p. 22). Los museos (incluidos los de arte de CABA) deciden si se implementan o no en sus instituciones, cuando lo correcto es que deben ser de implementación obligatoria, ya que efectivizan un derecho fundamental. Por otra parte, el PFETS y las directrices invisibilizan el hecho de que, junto a la accesibilidad a la cultura, se encuentra el derecho al desarrollo artístico de las personas con discapacidad. El PFETS piensa en dichas personas solo como consumidores. Pasa de largo frente a la necesidad de las personas con discapacidad de introducir su subjetividad dentro de la cultura y de acabar con la representación opresiva realizada por las personas sin discapacidad sobre aquellas con discapacidad (Morris, 2008, pp. 316-321). Esto se puede lograr efectivizando el derecho a la agencia artística, derecho fundamental que el PFETS no toma en cuenta y que sin embargo el Estado argentino está obligado a efectivizar.

Es necesario que el PFETS y las Directrices de Accesibilidad se amplíen para albergar el planeamiento y las herramientas adecuadas para la efectivización del derecho a la agencia artística a favor de las personas con discapacidad. O en todo caso se tiene que diseñar un PEP de la participación inclusiva que se aplique a los diversos espacios culturales. También puede diseñarse, como nosotros proponemos, un PEP específico para los museos de arte de CABA.

En lo tocante a los museos de arte analizados en el trabajo de campo, se tiene que señalar que, durante el lapso 2008-2016, ninguno de ellos ha recibido la distinción de haber aplicado las Directrices de Accesibilidad (Ravlic, 2016, Anexo N° 7). Esto es así, porque, como ya se señaló, dichas directrices son de implementación voluntaria, y ninguno de los museos de arte analizados decidió aplicarlas en su institución (es decir, no lo hicieron siguiendo el procedimiento trazado por el Ente de Turismo, COPIDIS y el Ministerio de Turismo de Nación).

En dichos museos de arte, en lo que respecta al lapso 2008-2016, no se ha hallado un PEP de la participación inclusiva que estuviera siendo implementado de forma simultánea para todos o de manera independiente por alguna de las instituciones. Tampoco se ha hallado un PEP dedicado a la accesibilidad, ni siendo implementado para todos ni para alguno de los museos. Lo que se ha encontrado son programas de acciones

a favor de la accesibilidad. Al respecto de la agencia artística no existe ningún PEP ni tampoco programa alguno en los museos analizados.

En lo tocante al MALBA, de lo declarado por Laura Scotti, se puede señalar que no ha habido un PEP dedicado a la participación inclusiva. Al respecto de la accesibilidad, tampoco hay un PEP, sino más bien programas, los que se han elaborado desde el área de educación, con algunos momentos del PEP tal como lo entendemos nosotros, como el análisis de escenario. Esto se dio fuera del lapso de tiempo que analizamos. En palabras de Laura Scotti:

“Ese plan se desarrolló al principio [...] Contactarnos con gente idónea externa, ver un poco qué es lo que estaba sucediendo en otros espacios similares, que en el caso de discapacidad no había prácticamente un museo o un centro cultural que trabajara. [...] Hablamos del 2006”.

Este trabajo informado del área de educación puede darnos indicios sobre el cuidado en la realización de sus programas. Es sintomático que estos le hayan conseguido un premio al MALBA. En 2009, el museo recibió el Premio a las Buenas prácticas por sus programas para personas con discapacidad. Este premio fue proporcionado por El Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI), el cual pertenece al Ministerio de Justicia, Seguridad y DD.HH.

En lo relacionado al desarrollo artístico, no existe ningún PEP ni acciones sobre el tema. Señala Laura Scotti: “no es lo que hemos trabajado en particular”.

En el MAMBA, a partir de lo dicho por Germán Paley, se puede apuntar que no se ha diseñado un PEP de la participación inclusiva. Tampoco hay uno dedicado a la accesibilidad. Sin embargo, al respecto de este tema, el área de comunidades, que dirige Germán Pelay, ha desarrollado algunas acciones, las cuales han sido limitadas por el tiempo de existencia del área y el presupuesto que esta recibe. Germán Paley declara:

“O sea, vos me hablás de un plan estratégico. Este año fue una experiencia piloto, en donde de alguna manera el área misma fue iluminándose en torno a ciertas cuestiones. Queda mucho por hacer, mucho por trabajar, por ahí lo que me gustaría es que haya visita

en lenguaje de señas, pero todo eso también involucra presupuestos que todavía no están”.

Aunque no hay un PEP sobre el desarrollo de la agencia artística, en el MAMBA hay acciones en dicha dirección, aunque no precisamente a favor de personas con discapacidad, sino a favor de personas adultas mayores (las cuales, como ya se ha explicado, pueden tener una discapacidad). Germán Paley explica:

“En este espacio [...], señoras mayores ya sea de la residencia [geriátrica de PAMI] o de otros espacios, se encuentran a producir, generar trabajos artísticos; en relación, también, con las obras del museo y poder pensar un espacio de producción plástica”.

En el MIFB, de acuerdo con lo señalado por Juan Ignacio Holder, no ha habido un PEP de la participación inclusiva, tampoco uno dedicado a la accesibilidad o el desarrollo artístico. No obstante, se implementan acciones a favor de la accesibilidad. Dichas acciones están organizadas en programas, que se elaboran en colaboración con fundaciones y organizaciones civiles, como INECO o ALPI, respectivamente. Por otra parte, COPIDIS se encarga de hacerle al museo auditorías sobre accesibilidad.

En el MNBA, según lo declarado por Mabel Mayol, no ha habido un PEP de la participación inclusiva. Al respecto de un PEP sobre la accesibilidad, dice: “No [ha habido]. Hubo la aceptación de las distintas gestiones de hacer la propuesta de las distintas visitas”. Es decir, hay acciones diseñadas por el área educativa y aceptadas posteriormente por la dirección.

Tampoco ha habido un PEP sobre la agencia artística. Al respecto, Mabel Mayol aclara que el taller que se brinda luego de los recorridos por el museo con grupos de personas con discapacidad no es de desarrollo artístico, sino más bien

“[busca] generar materiales que nos ayuden en la comprensión de las obras [apreciadas]. [...] Nunca está pensado en la especificidad de que uno viene a aprender a dibujar o aprender a pintar. No, es la expresión del dejarse llevar por el hacer, para enriquecer esa mirada a la obra de arte”.

En el MNAD, de acuerdo a lo sostenido por Élide Mason, no ha habido un PEP de la participación inclusiva, tampoco a favor de la accesibilidad ni el desarrollo artístico. Sin

embargo, se han desarrollado acciones en coordinación con COPIDIS o el Ministerio de Cultura de Nación. Élide Mason da una explicación de por qué no ha habido ningún PEP:

“No hay un planeamiento estratégico, porque si hay algo que tenemos en contra de esta ciudad, es que es una ciudad absolutamente hostil para el discapacitado, es terrible el estado de las veredas y demás. La independencia que se supone debe tener el discapacitado, no la tiene, porque, bueno, una vez que cruzó la reja sí la tiene, pero para llegar acá se le hace difícil. Entonces, por un lado, a nivel de la comunidad —por mejor voluntad que pongamos nosotros— la ciudad no se presta”.

En síntesis, en los museos de arte de CABA analizados, no se ha encontrado un PEP de la participación inclusiva, ni ninguno dedicado a la accesibilidad o el desarrollo artístico. Lo que hay son acciones contenidas en programas desarrollados por las áreas organizacionales que tratan a las personas con discapacidad. Dichos programas se han elaborado, en la mayoría de casos, en coordinación con entes estatales y fundaciones u organizaciones civiles.

Destaca el hecho de que los programas han nacido, en varios casos, de la voluntad de las áreas mencionadas. Esto se relaciona con lo ya mencionado en el acápite anterior, 8.1, en donde se señaló las diferencias de valores entre la dirección de los museos y las áreas en cuestión. A ello se añade la referencia de Germán Paley, del MAMBA, quien apunta que no puede ampliar sus programas por falta de presupuesto.

Por otra parte, destaca también la explicación de Élide Mason, del MNAD, quien dice que la falta de cualquier PEP en el museo es solo un reflejo de la exclusión que se da en el resto de la ciudad.

La falta de un PEP para la participación inclusiva, o para la accesibilidad o la agencia artística se da en los museos de arte dependientes de ciudad, nación o privado. En este escenario, destaca el MALBA, quien ha desarrollado programas a favor de la accesibilidad con algunos elementos del PEP. Dichos programas han recibido un premio.

Cabe señalar que los museos de arte estatales, dependientes de ciudad o nación, que hemos analizado pueden ser contrastados con sus pares adscritos o dependientes al Ministerio de Cultura de España. Estos últimos museos se guían por la Estrategia Integral

Española de Cultura para Todos, diseñada por el Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad y el Ministerio de Cultura de España (2011). Esta estrategia no solo tiene como objetivo la accesibilidad, sino también busca la participación de las personas con discapacidad en la creación artística. Esto implica que los museos realicen, por ejemplo, programas de formación, exhibiciones y otras actividades a favor del derecho al desarrollo artístico de las mencionadas personas (pp. 25-34).

8.3. Acciones a favor de la accesibilidad

Aunque no se ha encontrado ningún PEP a favor de la participación inclusiva, se puede señalar que existen acciones organizadas en programas que posibilitan mayoritariamente la accesibilidad.

Debido a que no hay ningún PEP, no recogimos información vinculada a los momentos de la etapa estratégica (análisis de escenario, valores, visión y misión, y ejes estratégicos).

A continuación se analiza el diseño de las acciones en coordinación con agentes externos al museo (asociaciones u organizaciones de personas con discapacidad y/o entidades estatales). Se analiza también si han sido dirigidas a la heterogeneidad de las personas con discapacidad, la forma en que han sido programadas, su implementación, el modo en que han sido controladas y evaluadas, y los ajustes que han recibido. Finalmente se detalla si, para la elaboración de las acciones, se han usado y/o desarrollado TIC.

8.3.1. Participación de las asociaciones y entidades estatales

En el acápite 6.4.1.1 se señaló la necesidad de la participación en el diseño del PEP de las asociaciones de personas con discapacidad y de las entidades estatales que tratan el tema. Consideramos que esta misma necesidad está presente al momento de diseñarse las acciones a favor de la accesibilidad.

Las asociaciones deben participar en el diseño de las acciones y su programación, porque ellas conocen las necesidades de sus miembros (Madariaga y Rubio, 2013, p. 814). Es importante que las asociaciones representen a la heterogeneidad de las personas con discapacidad (es decir, a aquellas que tienen discapacidad física, visual, auditiva, intelectual, psicosocial y pluridiscapacidades), puesto que el diseño de las acciones en que participen pueden así responder mejor a las diferentes necesidades. Por otra parte, dichas asociaciones tienen que estar conformadas por miembros de distintas ubicaciones económicas. Es probable que de este modo se pueda dar respuesta a necesidades más diversas, las que pueden estar determinadas por la falta de recursos.

La participación de las asociaciones en la efectivización de los derechos contenidos en la participación inclusiva (como en la de todos los derechos de la CDPD) es obligatoria (Crowther, Quinn y Rekas, 2017, p. 103). Estas deben estar presentes en el diseño de las acciones, como en todos los momentos de su gestión.

Las asociaciones tienen que trabajar en conjunto con los responsables de los museos de arte y con las entidades estatales vinculadas a la temática de la discapacidad. Estas últimas tienen el deber, dentro de los límites del poder que poseen, de promocionar, proteger y monitorear los derechos contenidos en la CDPD, entre los cuales están los que conforman la participación inclusiva (Crowther, Quinn y Rekas, 2017, p. 92).

Al respecto de los museos de arte analizados, dentro del lapso 2008-2016, se puede indicar que la tendencia es que su relación con las asociaciones de personas con discapacidad consiste en la reserva de horarios de visita. Es decir, las asociaciones se vinculan a los museos de arte con el propósito de coordinar una visita, en un horario determinado. No trabajan en conjunto el diseño de las acciones de accesibilidad, tampoco la gestión de dichas acciones. La mayoría de los museos analizados, además, se relacionan con las entidades estatales para la realización de programas que implican, centralmente, la reserva de cupos a favor de una entidad del estado, la cual distribuye estos cupos entre una red de colegios. Las entidades estatales le brindan a los museos capacitación, lo mismo que algunas fundaciones e instituciones internacionales.

En lo tocante al MALBA, Laura Scotti señala que las acciones a favor de la accesibilidad siempre son diseñadas con la participación de personas con discapacidad y sus asociaciones. Dice:

“siempre partimos de hacer este procedimiento: asesorarnos, contactarnos con personas que tuviesen esas discapacidades, dentro de ese contacto con la organización idónea o con varias organizaciones idóneas y ahí desarrollamos algo más [...], teniendo en cuenta las necesidades de ese público”.

Agrega que, para las acciones a favor de las personas sordas o hipoacúsicas, han trabajado con la Asociación de Artes y Señas; y para las acciones vinculadas a las personas con discapacidad mental, han trabajado con una asociación de la cual no menciona el nombre. También han recurrido a particulares, que “nos han hecho devoluciones de las experiencias de visita y [nos decían] qué les parecía que funcionaba más o menos y qué se podía pulir y qué no”.

Laura Scotti señala también que el área de educación ha recibido capacitación de la Fundación Itineris y un intercambio de experiencias con ONCE. Si bien estos eventos se dieron antes del período que estudiamos, fueron útiles para posteriormente diseñar las acciones a favor de la accesibilidad.

Sobre el trabajo en conjunto con las entidades estatales, Laura Scotti apunta que, en el caso del diseño de acciones para personas con ceguera, se ha consultado con la Biblioteca argentina para ciegos. Declara también que el MALBA ha trabajado con el Ministerio de Cultura de Nación en el programa “Que nadie quede afuera”, y que ha trabajado con el Gobierno de la Ciudad en el programa “Buenos Aires en la escuela” durante una temporada fuera del lapso que estudiamos. En lo que refiere a COPIDIS, añade Laura Scotti, “fundamentalmente nos han incluido [...] en la guía de accesibilidad”.

La participación del MALBA en los programas mencionados ha consistido en dar una cantidad de cupos de ingreso para específicos días y horarios. Las entidades estatales referidas, a su vez, han distribuido los cupos entre su red escolar. No se trata específicamente, entonces, de una labor en conjunto para el diseño de acciones de accesibilidad a la cultura dentro del museo, sino de una labor que ha buscado acercar al

público de personas con discapacidad al museo (lo que puede entenderse como un momento de la accesibilidad previo al consumo mismo de los bienes y servicios culturales).

En lo tocante al MAMBA, Germán Paley reconoce que “sí tiene que haber un trabajo en conjunto” con las asociaciones de personas con discapacidad. Sin embargo, tal vez debido al breve tiempo que lleva funcionando su área, no ha diseñado acciones en coordinación con las asociaciones. Añade que “cuando realizamos visitas con la Fundación INECO, sí hablé con los especialistas, pero también hay cuestiones que surgen de la experiencia”.

Al respecto del tema de la experiencia y las acciones a favor de la accesibilidad, Germán Paley apunta:

“Esa cuestión de “nada de nosotros sin nosotros”, bueno, ¿pero de qué manera es ese “sin nosotros”? Hay miles de maneras y yo desde el museo propongo una y que es la que el museo propone desde el Área de Educación, que es esta cuestión horizontal, en ronda, en donde muchas veces el saber se construye de a dos. Yo no creo sostener y tener un saber especializado en temas de discapacidad, a mí el saber me lo trajo la experiencia”.

Germán Paley confunde la implementación de las acciones con el diseño de estas. La relación horizontal entre los representantes del museo y los visitantes con discapacidad durante la implementación no excluye la necesidad de diseñar las acciones (o un marco de actuación) teniendo en cuenta las necesidades de las personas con discapacidad. Y justamente para responder a dichas necesidades es necesario que las personas con discapacidad participen en el proceso de diseño de las acciones.

Sobre las labores en conjunto con las entidades u organismos estatales, Germán Paley señala que el MAMBA ha trabajado con COPIDIS. Este le entregó una silla de ruedas y ha colocado al museo en la Guía de Turismo Accesible en el nivel 2 de accesibilidad “porque tiene una rampa pero que no es autónoma. ¿Has visto la inclinación de esa rampa? Necesita de alguien que acompañe a la persona en silla de ruedas”. No se está, entonces, ante un trabajo en conjunto para el diseño de acciones, tampoco en lo que concierne a la gestión de las mismas.

En lo tocante al MIFB, Juan Ignacio Holder señala que ha habido un trabajo en conjunto con una fundación y una organización de personas con discapacidad. Menciona la realización de “visitas guiadas en colaboración con la Fundación INECO a enfermos de Alzheimer”, y del trabajo con la asociación civil sin fines de lucro, ALPI. Al parecer este trabajo en conjunto se ha dado en el tema del diseño y la implementación.

Al respecto de las entidades estatales, Juan Ignacio Holder señala que se ha trabajado en conjunto con COPIDIS. En lo que respecta a la accesibilidad, este trabajo ha consistido en las distintas auditorías que sobre el tema ha hecho COPIDIS (lo cual se ubicaría más bien en lo correspondiente a la evaluación de las acciones). Juan Ignacio Holder menciona también un programa aplicado en conjunto con COPIDIS, el cual no trata sobre accesibilidad sino más bien consiste en la inserción laboral de jóvenes con discapacidad mental. Apunta:

“[Son jóvenes] de colegios especiales que han hecho pasantías y que luego con el tiempo —y eso es fantástico para nosotros— han logrado quedarse con trabajo estable dentro del staff del museo”.

Este tema lo desarrollamos dentro de acápite 8.5, dedicado a la categoría emergente titulada Políticas inclusivas dentro de la organización museística.

En lo tocante al MNBA, de acuerdo a lo declarado por Mabel Mayol, se puede señalar que no ha habido un trabajo en conjunto con las asociaciones de personas con discapacidad en lo concerniente al diseño de las acciones. Las asociaciones centralmente coordinan sus visitas con el MNBA.

Sobre las entidades estatales, Mabel Mayol señala que el MNBA está participando en el programa “Que nadie quede fuera”, del Ministerio de Cultura de Nación. Se puede entender, a partir de sus declaración, que la participación el MNBA en dicho programa es de la misma forma que la del MAMBA.

Mabel Mayol añade que ha habido entidades estatales que han organizado encuentros de formación sobre la problemática de las personas con discapacidad visual y auditiva, pero que dichas reuniones formativas ocurrieron fuera del período de estudio. No hay un trabajo en conjunto con las entidades estatales para el diseño específico de acciones de

accesibilidad, sin embargo estas experiencias formativas han redundado en la posterior realización de los diseños.

Sobre el MNAD, Élide Mason señala que la relación del museo con las asociaciones de personas con discapacidad ha consistido en la coordinación de visitas. No ha habido un trabajo en conjunto de diseño de acciones, ni de su gestión.

En lo referente a las entidades estatales, Élide Mason indica que el MNAD participa del programa del Ministerio de Cultura de Nación, “Que nadie quede afuera”. Consideramos que la participación del MNAD en dicho programa es de la misma naturaleza que la del MAMBA y el MNBA.

Élide Mason señala que, antes del lapso de estudio, han estado en contacto y recibieron capacitación de ONCE. Añade que en la actualidad recurren a las entidades estatales por capacitación. Dice:

“El personal va cambiando y hay que hacer capacitación en cuanto al trato y al manejo de las situaciones en forma periódica. Entonces, en esos momentos, nosotros acudimos a las instituciones oficiales —que son las que tienen la mayor práctica— para que se haga una capacitación sobre cómo es el trato con la comunidad de los ciegos”.

Si bien no hay un trabajo en conjunto de diseño de las acciones, las capacitaciones recibidas de parte de las entidades estatales han favorecido al diseño adecuado de las acciones.

En síntesis, durante el lapso 2008-2016, la mayoría de los museos de arte analizados no han trabajado en conjunto con las asociaciones de personas con discapacidad en el diseño de las acciones de accesibilidad, ni en su gestión. La relación entre los museos y las asociaciones ha sido centralmente para la coordinación de visitas. Las entidades estatales han brindado formación a los museos y han trabajado con ellos en programas específicos, los que han consistido en el acercamiento del público escolar de personas con discapacidad al museo. A su modo, este acercamiento al museo es un primer paso para la efectivización de la accesibilidad dentro del museo. Algunos museos han recibido capacitación de fundaciones e instituciones del extranjero.

Destacan entre los museos analizados el MAMBA y el MALBA. El primero debido a la confusión de Germán Paley entre el diseño de las acciones y su implementación. El segundo porque es el único de la muestra que ha realizado un trabajo en conjunto con las asociaciones en pos de un diseño de acciones a favor de la accesibilidad que responda a las necesidades de las personas con discapacidad. Cabe recordar que el MALBA es el único museo privado de la muestra.

8.3.2. Heterogeneidad

El colectivo de personas con discapacidad se caracteriza por su heterogeneidad. Este colectivo está constituido por personas con discapacidad física, visual, auditiva, intelectual, psicosocial y con pluridiscapacidades. Cabe añadir que cada una de las personas con discapacidad tiene necesidades específicas, según sus propias características, su momento vital y su edad (Cátedra de Ocio y Discapacidad, 2014, p. 7).

Es necesario que las acciones a favor de la accesibilidad respondan a las necesidades de la heterogeneidad del colectivo.

Al respecto de los museos de arte analizados, dentro del lapso 2008-2016, se puede señalar que en la mayoría de los museos las acciones a favor de la accesibilidad han estado dirigidas a la heterogeneidad de las personas con discapacidad. Sin embargo, dichas acciones han estado supeditadas a la coordinación previa entre el área encargada y los grupos de visitantes con discapacidad. En estas coordinaciones ha habido casos en los que los grupos de personas con discapacidad no han dado la información adecuada sobre ellos mismos.

En lo tocante al MALBA, Laura Scotti señala que, frente a la heterogeneidad de las personas con discapacidad, “nosotros siempre hemos estado disponibles”. Menciona que las acciones a favor de la accesibilidad se iniciaron antes del lapso analizado, en 2002, y se dirigieron en ese primer momento a las personas con ceguera. Luego se extendieron al público de las personas adultas mayores (que, como ya se ha explicado, están vinculadas al colectivo de las personas con discapacidad). Después abarcaron también a las personas

con discapacidad intelectual y física, y en seguida a aquellas con sordera e hipoacusia. Aunque Laura Scotti no menciona a las personas con discapacidad psicosocial ni a aquellas con pluridiscapacidades, se puede concluir que en el MALBA también han recibido a dichas personas, no solo por la voluntad de apertura frente a la heterogeneidad de las personas con discapacidad, sino también porque Laura Scotti señala evitar el modelo médico de la discapacidad; es decir, evita “el diagnóstico [...], nosotros preferimos no centrarnos ahí”. Se puede concluir que el área de educación del MALBA se esfuerza por realizar acciones a favor de la heterogeneidad de las personas con discapacidad.

Laura Scotti señala que, antes de recibir a cada grupo de visitantes de personas con discapacidad, su área necesita saber ciertas referencias de dichas personas para la implementación adecuada de las acciones (lo cual se verá más adelante, en el acápite 8.3.4., titulado Implementación). Sin embargo, pese a que el área de educación del MALBA está abierta a la heterogeneidad de las personas con discapacidad, Laura Scotti se ha encontrado con situaciones singulares, en las cuales los mismos grupos de personas con discapacidad no proporcionan la información correcta. Laura Scotti menciona:

“Nosotros simplemente necesitamos saber esas referencias, que también son relativas, porque también nos pasa —no con todos los centros o los referentes— pero muchos es como que escatiman información porque tienen miedo de que no los recibas. Cosa que nunca ha sido nuestra política, pero muchas veces te pasan ciertas características previas del grupo y después cuando tenés el grupo en concreto te das cuenta que es otra la conformación [...]. En algunos casos nos ha pasado eso tanto con escuelas como con adultos. Que no te dicen exactamente o son reticentes, o dentro de las discapacidades si son severos, si presentan estas combinaciones”.

Al parecer algunos grupos de personas con discapacidad temen ser excluidos si brindan información completa sobre ellos mismos.

En lo referido al MAMBA, Germán Paley menciona que las acciones de su área a favor de la accesibilidad han estado dirigidas a las personas adultas mayores, las personas con ceguera, con discapacidad física y con discapacidad cognitiva y mental. Agrega que no

ha podido dirigir sus esfuerzos a las personas con discapacidad auditiva. Señala: “no me interesaría tirar un montón de líneas y que se caigan todas, prefiero focalizar”.

Es pertinente recordar que su área tiene un tiempo de funcionamiento breve (menos de un año) y que, debido al presupuesto reducido, él es el único trabajador que trata con las personas con discapacidad. Se puede señalar entonces que, pese a las limitaciones descritas, el área de comunidades dirigida por Germán Paley ha intentado realizar acciones a favor de la heterogeneidad de las personas con discapacidad.

En lo referente al MIFB, de lo declarado por Juan Ignacio Holder, no se puede precisar si las acciones buscan responder a las necesidades de la heterogeneidad de las personas con discapacidad. Juan Ignacio Holder solo menciona acciones para personas con ceguera. Señala también la dificultad de dirigir acciones a favor de las personas con discapacidad física, centralmente a aquellas que usan silla de ruedas o tienen movilidad reducida, debido al diseño arquitectónico del museo. Explica:

“Esta sede, la del Palacio Noel, funciona en un edificio que fue diseñado por el arquitecto Martín Noel en 1921 —que además era como para vivienda particular— y años después, en el 36, ya queda como museo para la ciudad de Buenos Aires. Entonces [...] el museo fue incorporando y presentando su colección de patrimonio permanente cultural y adaptándose. [...] Pero, obviamente, faltan —como hemos visto— cuestiones de discapacidad motriz, hay una rampa grande en el jardín de acceso, pero para acceder a la planta baja y al primer piso, solamente tenemos escaleras; entonces, ahí se complica para alguien que viene en silla de ruedas o que tiene la movilidad reducida porque utiliza bastón o muletas. Ahí es donde están los distintos pedidos desde la dirección del museo, para poder contemplar junto a organizaciones dentro del Gobierno de la Ciudad —como COPIDIS o el mismo ministerio— para poder hacerlo al museo más accesible todavía”.

Al parecer existe un conflicto entre la defensa del valor histórico del edificio y su modificación parcial a favor de la accesibilidad física. Este conflicto, como se ha explicado en el acápite 6.4.2.1., el Estado argentino tendría que resolverlo a favor de la accesibilidad, puesto que de acuerdo al CODPD (2014b), los Estados partes de la CDPD están obligados a hacer accesibles los edificios históricos. Dichas transformaciones, por

lo demás, nunca comprometen la totalidad del edificio, y se pueden realizar preservando su identidad y sin perjudicar su valor histórico (p. 14).

Sobre el MNBA, Mabel Mayol señala que las acciones de accesibilidad están dirigidas a la heterogeneidad de personas con discapacidad. Esto está programado de la siguiente manera: el área educativa recibe pedidos de las diversas asociaciones de personas con discapacidad e instituciones dedicadas al tema, y se les atiende a todas. Sin embargo solo se tienen actividades abiertas al público, con fechas específicas, dedicadas a personas con ceguera y sordera. Sobre el modo en que se ha organizado esta programación se hará un análisis más amplio en el acápite siguiente, 8.3.3.

Mabel Mayol declara que, como ha sucedido en el MAMBA, algunos grupos de personas con discapacidad que pidieron un cupo de visita no le dieron previamente al área de educación la información completa sobre el mismo grupo. Mabel Mayol narra:

“Un grupo me habla claramente de necesidades motrices, si podían entrar con la silla de ruedas y todo eso. Les digo que sí, que íbamos a pedir ayuda [...]. Yo empiezo a hacer la visita con el grupo, empiezo a preguntar para interactuar con las obras, y no me contestaban. De golpe veo que una de las nenas asentía con la cabeza y entonces yo la miraba esperando la respuesta y le repreguntaba, y —como no me hacía más que seguir asintiendo con la cabeza— ahí la docente me dice: “no, es autista”. Yo me enteré ahí, ¿entendés entonces?”.

Mabel Mayol señala que es necesario tener esa información para poder movilizar recursos que posibiliten la accesibilidad a favor de los visitantes.

En lo referente al MNAD, Élide Mason señala que se realizan acciones a favor de la heterogeneidad de las personas con discapacidad. Entre dichas acciones, especifica las que están a favor de las personas con ceguera, con sordera y con discapacidad cognitiva. Estas acciones están programadas del mismo modo que en el MNBA. Las asociaciones de personas con discapacidad e instituciones dedicadas al tema reservan un turno de visita previamente.

Élide Mason menciona una experiencia parecida a la del MAMBA y el MNBA. Durante un taller dado por una persona con ceguera a otras con la misma discapacidad, ha habido

docentes que no señalaban previamente las condiciones de los visitantes. Cuenta Élide Mason:

“El problema es que algunos docentes no nos decían el grado de compromiso que traían algunos de los chicos ciegos que traían, porque había compromisos de tipo neurológico graves, y se hacía difícil el trabajo del taller”.

Élide Mason señala que en el museo tuvieron dificultades para la realización de acciones a favor de las personas con discapacidad física. Esto se debió al diseño arquitectónico del museo. Las mencionadas dificultades (centralmente las vinculadas con el diseño de los servicios higiénicos) las tuvieron que sortear gracias a una iniciativa propia. Explica:

“Lo único que le pedíamos al ministerio era que nos dijera sí, no le pedíamos dinero y tardaban en decirnos sí. Entonces, decidimos hacerlo y ahora tenemos el baño de señoras y el baño de señores, adaptado a la discapacidad motora. Pero, en general desde el oficial, desde los que deberían hacer cumplir con la legislación, no hay demasiada preocupación por el tema”.

En síntesis, durante el lapso 2008-2016, en los museos analizados se han dado acciones a favor de la accesibilidad que se han dirigido a la heterogeneidad de las personas con discapacidad. No obstante, para la realización de la mayoría de estas acciones, las agrupaciones de personas con discapacidad deben coordinar su presencia previamente con las áreas encargadas de la accesibilidad en los museos. Así, estas áreas pueden movilizar los recursos adecuados para la efectivización de las acciones.

Las personas encargadas de estas áreas señalan que en algunos casos las agrupaciones de personas con discapacidad no han dado la información completa al respecto de su condición. Al parecer algunas agrupaciones temen ser discriminadas y por este motivo brindan información imprecisa. Por su parte, los representantes de las áreas encargadas de la accesibilidad señalan que no tienen ninguna voluntad de discriminar, pero que necesitan la información real para implementar adecuadamente las acciones.

Ahora bien, el hecho de que en los museos analizados se solicite una coordinación previa a la visita de los grupos con discapacidad y que se requiera información sobre la condición de las personas con discapacidad revela un escenario limitado a favor de la

accesibilidad. Es decir, en dichos museos no hay una oferta cultural con accesibilidad permanente para grupos de personas con discapacidad (probablemente sea otra la realidad si la visita no es numerosa). Las muestras no están elaboradas siguiendo el marco del diseño universal y las personas con discapacidad no usan los mismos recursos y equipamientos que el resto de la población.

Cabe agregar que la carencia de una accesibilidad permanente no es responsabilidad de las áreas de los museos que tratan con las personas con discapacidad. Dichas áreas buscan efectivizar la accesibilidad para la heterogeneidad de las personas con discapacidad, pero sus acciones están limitadas por su presupuesto. Como se ha señalado en el acápite 8.1, las áreas mencionadas no reciben un presupuesto importante ni tampoco la atención necesaria de la dirección de cada museo.

La falta de una accesibilidad permanente (y el limitado presupuesto recibido por las áreas que tratan con personas con discapacidad) se encuentra tanto en los museos estatales (dependientes de ciudad o nación) como en el privado.

Finalmente destaca el caso del MIFB, el cual solo puede realizar acciones limitadas a favor de las personas con discapacidad física debido al diseño arquitectónico del museo. Este caso tiene relación con el del MNAD, en donde se superaron ciertas barreras a la accesibilidad física pasando por alto la desidia de los responsables del tema. Cabe recalcar que el Estado argentino está obligado modificar los espacios museísticos, sin dañar la identidad ni el valor histórico del lugar.

8.3.3. Programación

De acuerdo con Larocca (2013), los programas tienen una organización y recursos propios, y buscan resultados concretos. La organización del programa determina el modo en que los recursos se distribuyen para la realización de las acciones. Es decir, cada programa contiene acciones, con las cuales se apunta a ciertos resultados. Para lograr los resultados se establecen objetivos, metas e indicadores. Los primeros son amplios y a largo plazo, los siguientes son tareas delimitadas y buscan logros específicos. Los

indicadores sirven para analizar si se han logrado las metas o han habido desvíos (pp. 35-38). Lo relacionado a las metas, objetivos e indicadores se expondrá en el acápite dedicado a la evaluación de resultados.

Los programas a favor de la accesibilidad tienen que abordar la accesibilidad física, comunicativa y social. La primera implica eliminar los obstáculos y en general transformar las condiciones espaciales para que las personas con discapacidad (sobre todo las que tienen discapacidad física o visual) puedan entrar, salir y utilizar la infraestructura y equipamientos (Cátedra de ocio y discapacidad, 2014, p. 10). La segunda refiere a acciones que posibiliten el acceso a la información y señalización en términos cualitativos y cuantitativos (Madariaga y Rubio, 2013, p. 812). La accesibilidad social refiere a romper con los estereotipos que se vinculan a las personas con discapacidad (sobre todo a aquellas con discapacidad psicosocial) (Cátedra de ocio y discapacidad, 2014, pp. 10 y 11).

En lo que respecta a los museos de arte analizados, dentro del lapso 2008-2016, se puede señalar que la mayoría de los museos tienen programas que aglutinan acciones a favor de la accesibilidad. Sin embargo, estos programas no se han organizado distribuyendo la accesibilidad en física, comunicativa y social, sino más bien buscando responder a las necesidades de las personas con discapacidad dividiendo a estas en grupos, de acuerdo a su discapacidad (por ejemplo, personas con ceguera o personas con sordera). Los programas están constituidos por visitas accesibles al museo. Estas visitas se coordinan previamente entre la agrupación o asociación de personas con discapacidad, o alguna entidad estatal vinculada al tema. Las visitas disponen de un guión abierto, de modo que la narrativa del recorrido se construye con participación de los visitantes. Varias de estas visitas concluyen con un taller, el cual no es de creación artística, sino más bien forma parte de las acciones de accesibilidad.

En lo que respecta al MALBA, Laura Scotti señala que los programas que contienen acciones a favor de la accesibilidad son anuales. Estos programas tienen “toda una concepción y un fundamento detrás, [...] para cada uno de los públicos”. Para diseñarlos se analiza el escenario vinculado a la accesibilidad y a partir de allí se piensan las acciones. Los programas tienen un marco, que se concretiza en la aplicación de las

acciones. Este marco está constituido por dos elementos: la visita participativa, la cual refiere a una construcción colectiva entre los saberes de los educadores del museo y todos los miembros de la visita; y la respuesta a las necesidades de la visita constituida por personas con discapacidad, empleando los apoyos requeridos y teniendo en cuenta el paradigma de las diferencias (que Laura Scotti explica como el desligarse de una concepción de la discapacidad vinculada a la medicina y pensar en el respeto de cada subjetividad).

Laura Scotti señala que, a partir de 2008, el área de educación comenzó a utilizar los mismos recursos didácticos para todos los públicos. Antes de ese momento, se empleaba recursos didácticos específicos para responder a determinada discapacidad de cada grupo de personas. Laura Scotti explica: “nos fuimos dando cuenta de que se podían utilizar los mismos recursos, materiales didácticos y que el cambio estaba en cómo se implementaba según el público”.

Laura Scotti menciona los programas y las acciones contenidas en ellos a favor de la accesibilidad. Estos programas han sido pensados para responder a la necesidad de una discapacidad específica, y no de acuerdo a la clasificación que divide a la accesibilidad en física, comunicativa y social. Los programas, además, contienen acciones que están atravesadas por una metodología educativa pensada desde lo propio. Es decir, en palabras de Laura Scotti, “desarrolladas y situadas en este museo, con nuestras colecciones”.

Los programas se denominan “MALBA, experiencia abierta” y “Hola MALBA”. El primero está dirigido a las personas con ceguera o con disminución visual; el segundo, a las personas con discapacidad cognitiva y psicosocial. Ambos tienen una estructura semejante de acciones. Laura Scotti explica la estructura:

“Se recibe al grupo generalmente en el hall del museo y se los introduce a la parte edilicia, se les describe el museo, los materiales, qué áreas tiene, cómo está conformado la organización edilicia del proyecto arquitectónico. Y bueno, se les trata de describir lo más posible el espacio y un poco lo que sucede. Previo a eso, y en general eso se hace con cualquier grupo, se les hace como unas primeras preguntas para ver si ya han venido al museo, si están habituados a hacer salidas, que eso un poco, también, se levanta en el envío previo del referente del grupo, pero bueno, a veces, si no lo hacen se realiza en ese

momento espontáneamente o se verifica. Y después, bueno, la mayor cantidad de las veces trabajamos con la colección permanente, pero dependiendo de las exposiciones temporales, sobre todo las principales —las principales son las del segundo piso, como la sala es más grande— podemos trabajar y desarrollar recursos específicamente con esa exposición. [...] Una vez en sala (tomando como el eje principal la colección, el acervo del museo) se trabaja en torno a una selección de obras —como te comentaba, por ejemplo, la de Cándido Portinari— a través de la descripción de las obras, previo, siempre, a determinadas preguntas. Ahí depende mucho de la obra, a veces va primero la descripción o a veces alguna pregunta que pueda disparar en torno al tema, a partir de experiencias más subjetivas que se puedan compartir. Eso, dependiendo de la obra o dependiendo del grupo, a veces se hace antes o después. En el caso de ciegos, en realidad la mayoría de las veces se parte más bien de la descripción, como para tener algún material; y también, después se implementa algún material didáctico que puede ser algo olfativo, algunas texturas o algún audio, o a veces se combinan. Y se va como construyendo una narrativa que parte de una descripción, y a veces parte de —en el caso de las esculturas o algunos objetos— algún contexto de la producción del artista, de los intereses; y después, sí, con un recurso didáctico en torno a la obra que muchas veces es un objeto, que bueno, a través del recurso didáctico lo pueden tocar. Pero bueno, nuevamente, acá son personas ciegas, pero muchas veces eso se implementa con público común que tiene visión. Por eso digo que llega un punto en el cual el diseño universal es cómo se implementa”.

Los recursos didácticos que se emplean para las personas con ceguera, y que también pueden ser empleados para el resto de personas con discapacidad y sin ella, remiten a lo táctil pero además buscan crear “una experiencia mucho más integral en cuanto a lo sensorial, que incluyese el sentido del olfato, también el auditivo, o sea a través de descripciones de obras [...] [o] a través de música, por ejemplo”.

Laura Scotti menciona que “[las personas con sordera] son más bien particulares, autónomos”. Por este motivo no se les ha diseñado un programa específico. Explica: “Desde [el área de] Comunicaciones [...] se les denomina «Visitas con servicio de intérprete de lengua de señas»”. Estas visitas se realizan por lo menos una vez al mes y se realizan con el público general. Laura Scotti detalla: “se trabaja con el educador que da la visita y el intérprete, y el público convencional y el público sordo integrado”.

Las visitas para las personas con sordera se diferencian de los dos programas, “MALBA, experiencia abierta” y “Hola MALBA”, porque estos últimos dependen sobre todo del interés previo de quien solicita la visita del grupo. Esto no impide, sin embargo, que algunas personas ciegas lleguen al museo dentro de una visita regular. En esos casos,

“se trata de implementar determinados recursos o indicadores espaciales, de orientación, indicadores que tengan que ver con la descripción misma, incluir mayor materialidad o cambiar el tipo de descripción para que sea entendible también para una persona ciega. Como que todas esas implementaciones, esas adaptaciones, surgen espontáneamente y se hacen en el momento”.

Cabe agregar que el área de educación del MALBA ha evitado esperar la llegada del público, porque dicha área ha salido a buscarlo dentro de los grupos sociales excluidos, entre los cuales están las personas con discapacidad. A este público le ha ofrecido sus programas vinculados a la accesibilidad como a otros temas de inclusión social. Laura Scotti explica:

“Hay que como quebrar un montón de barreras y en ese sentido sí, hemos nosotros ido, hemos difundido, hemos ofrecido; y siempre las actividades fueron gratuitas, siguen siendo gratuitas, los programas educativos son gratuitos”.

En lo que respecta a la accesibilidad a favor de las personas con discapacidad física, Laura Scotti menciona: “[lo] arquitectónico se implementó en el 2006. Digamos, ahí había alguna rampa pero había sectores que no tenían rampa, entonces se incluyeron”.

Ahora bien, Laura Scotti menciona también las dificultades que su área ha tenido para la implementación de las acciones contenidas en los programas “MALBA, experiencia abierta” y “Hola MALBA”.

Hasta hace unos cuatro años aproximadamente era frecuente que el recorrido que se desarrolla dentro de los programas terminara con “una instancia de media hora de participación en una actividad más bien plástica, o netamente plástica”. Es decir, la visita participativa concluía con actividades en las mesas de trabajo. Laura Scotti menciona que “durante mucho tiempo el tema de hacer accesible las mesas de trabajo, fue todo un tema, porque era desarrollar un mobiliario muy específico, muy costoso”. Comenta:

“Recién en el 2014 llegamos a tener mesas a través de una donación que nos hizo la Asociación Amigos del Museo. Mesas accesibles, diseñadas, pensadas, con el semicírculo necesario para una silla de ruedas, con tres alturas diferentes, también contemplando los diferentes modelos de sillas de ruedas, incluso que la tabla pudiese ser rebatible”.

Y añade:

“Ni siquiera teníamos un espacio de trabajo de taller, recién este año tenemos una sala pedagógica. Siempre nos arreglá[bamos] con un sector, digamos de tránsito, de la galería del primer piso del museo”.

Estas dificultades han estado presentes en otros aspectos relacionados a las acciones a favor de la accesibilidad. Laura Scotti señala:

“Institucionalmente no se tomó —y de hecho hoy en día todavía, no se implementó nunca— el tema del Braille en las fichas técnicas de las obras, pero porque se pensó una accesibilidad generada desde el área de educación, y esa fue una decisión institucional que se tomó en un primer momento y que continúa hasta la actualidad”.

Aquí se puede encontrar la diferencia de valores entre la dirección del MALBA y su área de educación. Como ya se ha expuesto, para la dirección lo que prima es el sentido del museo tradicional; es decir, privilegia a los objetos y las muestras. Para el área de educación, lo importante es el rol social del museo; lo que implica focalizarse en la inclusión y, por ende, en la accesibilidad. Esta diferencia de valores, así como la obvia diferencia de poder de ambas áreas dentro de la institución, se refleja en la dificultad de realizar acciones y programas a favor de la accesibilidad.

Laura Scotti reflexiona sobre cómo los programas a favor de la accesibilidad están incidiendo en el desarrollo del proceso de la participación inclusiva, y si se está avanzando hacia el tercer momento de dicho proceso:

“Nos quedó como un horizonte un tanto utópico, o no lo sabemos muy bien, de llegar a implementar una visita mucho más integrada en el sentido de público general, así como hacemos con el público de personas sordas, hacerlo con personas con discapacidad [cognitiva y psicosocial] o personas ciegas”.

En lo tocante al MAMBA, Germán Paley menciona que en su área tienen tres líneas de trabajo, las cuales pueden entenderse como programas. Estas líneas se dirigen a los siguientes públicos: las personas adultas mayores, las personas con discapacidad y aquellas con pocos recursos económicos. Cada línea contiene un grupo de acciones y las tres tienen como objetivo común acercar el museo a los públicos enumerados.

Sobre las personas adultas mayores, las cuales, como ya se ha explicado, pueden tener una discapacidad, Germán Paley señala que ha entablado contacto con las residencias geriátricas cercanas al museo y se ha vinculado también con Creando Red, “que es una red de distintos espacios de arte y cultura que trabajan en pos de la visibilización de los derechos de las personas adultas mayores”.

Germán Paley señala que su área ha realizado visitas en el museo con las personas adultas mayores de las residencias contactadas, pero también ha llevado el museo a dichas residencias. Explica: “El museo puede ser móvil. O sea, si yo salgo puedo seguir siendo museo, y si sigo siendo museo lo que estoy haciendo ahí es romper el paradigma del museo cerrado”. Así, dentro de las residencias, ha organizado conversatorios de artistas y curadores para las personas adultas mayores. Ha hecho accesible de este modo ciertos contenidos del museo para las mencionadas personas.

Germán Paley menciona también que en el MAMBA se realizan acciones a favor del desarrollo artístico de las personas adultas mayores. Hay un taller de arte para estas personas y se han realizado acciones dentro del museo para visibilizar su trabajo artístico. Germán Paley cuenta:

“A lo largo de este año fuimos realizando encuentros y a lo largo del mes de octubre hubo una agenda de actividades en distintos espacios y museos [...] donde los protagonistas fueron ellos, o sea, actividades para o actividades por personas mayores”.

En lo que respecta a la línea dedicada a la accesibilidad, Germán Paley explica que su área ha realizado visitas en el museo a favor de las personas con discapacidad mental, cognitiva, física y con ceguera. No se ha ocupado de las personas con sordera. Estas visitas se coordinan previamente con las asociaciones, fundaciones, entidades estatales o cualquier grupo constituido por o vinculado a las personas con discapacidad.

El área de Germán Paley tiene poco tiempo de funcionamiento, de modo que recién se están construyendo los saberes necesarios para la realización de acciones a favor de la accesibilidad. Germán Paley menciona:

“Obviamente, es todo experiencial y experimental, pero lo que sí te puedo decir es que a lo largo de estos nueve meses el área recibió más de dos mil visitas, dentro de lo que es comunidades exclusivamente, muchas más de dos mil personas, muchas de ellas ciegos, con discapacidad motriz, física, mental; y hay un saber que se está desarrollando y con ciertas instituciones estamos en diálogo para seguir haciendo acciones”.

Sin embargo, existe un marco para la realización de las visitas accesibles. Germán Paley señala: “Si bien, obviamente, uno trabaja con guiones, con información, no son visitas guionadas, no son corsets discursivos”. Estas visitas se estructuran a partir de lo participativo. Germán Paley comenta al respecto:

“Pasó esto con este grupo de jóvenes, querían una visita guiada y les dije: “mirá, no es una visita guiada tradicional, generalmente se construye a partir del diálogo, muchas veces es más subjetivo”, o sea, nosotros no estamos compitiendo con Google para transmitir datos, es otra cosa, se desarrolla la mirada personal. Y cuando se vinieron acá los chicos y empezamos a hablar y empecé a preguntarles qué otras experiencias tuvieron en otros museos. “Aburrido”, y bueno, por qué se aburren. La visita duró dos horas en donde ellos terminaron en sala guiándome a mí, en donde yo les proponía: “este cuadro, ¿qué ven?, ¿cómo se lo contarían a alguien que no lo conoce o a un ciego?”. Ahí empezás a cruzar. Estaban recontentos y van a volver ahora. Entonces, la idea es poder, incluso, construir otras realidades posibles, deseadas, en donde incluso las mismas instituciones u organizaciones puedan ablandarse de ciertas rigidez que puedan llegar a tener”.

A lo participativo se le añaden los recursos que permiten la accesibilidad. Por ejemplo, en lo referido a las personas con ceguera, Germán Paley señala: “uno se da cuenta que no necesariamente el lugar de un ciego en un museo tiene que ser para tocar, la narrativa es tan importante, la fuerza de la palabra”.

Dentro de la línea de la accesibilidad, Germán Paley menciona también acciones en lo tocante a la accesibilidad comunicativa y física. Señala el diseño de textos con letras grandes en las paredes y la realización de baños accesibles, respectivamente.

Sobre el MIFB, Juan Ignacio Holder apunta que el museo fue uno de los pioneros en tener programas que aglutinaban acciones a favor de la accesibilidad. Agrega que las visitas accesibles requieren una coordinación previa. Describe algunos recursos utilizados para las personas con ceguera: “se remarca [...] aspectos de la colección como el tema del tacto, las texturas, los olores; se trabaja mucho la comida en la época colonial”.

Debido a la importante presencia de objetos coloniales en el MIFB, se puede entender que algunas acciones a favor de la accesibilidad pasan por la percepción táctil de dichas piezas. Juan Ignacio Holder explica lo que se puede emplear:

“Básicamente dentro de la colección, algunas piezas que el conservador, el restaurador permite que se puedan usar y tocar, entonces, puede ser más que nada —con mucho cuidado, obviamente— alguna cerámica antigua, alguna pieza de platería”.

Juan Ignacio Holder señala la dificultad de implementar acciones a favor de la accesibilidad física. El cuidado del diseño arquitectónico del museo ha impedido la implementación de dichas acciones. Como ya se ha explicado, el Estado argentino está obligado a hacer accesible el MIFB, sin dañar su valor histórico.

Juan Ignacio Holder da cuenta también de un programa que, si bien no tiene como objetivo la accesibilidad, se dirige a las personas con discapacidad, centralmente a aquellas con discapacidad mental. Este programa aborda el aspecto laboral y consiste en la realización de pasantías dentro del MIFB. Varios de los jóvenes participantes en el programa ahora trabajan en el museo.

En lo que respecta al MNBA, de lo declarado por Mabel Mayol, se puede entender que hay dos tipos de programas. El primero consiste en recibir pedidos de las diversas asociaciones de personas con discapacidad e instituciones dedicadas al tema, luego se coordina una fecha y se realiza la visita accesible. El segundo implica visitas junto con el público general, en fechas específicas. Esto está dedicado solo a personas con ceguera y sordera.

Mabel Mayol señala que en las visitas accesibles hay un marco de actuación, pero que no es estricto y que permite elaboraciones que se dan en cada experiencia. Así, la narrativa

de la visita se va construyendo en el momento, junto con lo aportado por las personas con discapacidad. Mabel Mayol explica:

“No hay previsibilidad. Tenés determinadas herramientas, de apoyarte en qué obras van a funcionar un poco más y de ir probando, porque si esta no funciona ya tenés que tener el as en la manga para seguir con la otra. [...] Los hechos educativos no son nunca cerrados”.

En lo que respecta a las personas con sordera, en el área de Mabel Mayol se realizan acciones utilizando el lenguaje de señas. Se ha contratado, además, a una persona sordo muda, Carlos Vera Flores, quien da accesibilidad comunicativa mediante lengua de señas.

En las acciones a favor de las personas con ceguera, se coordina con el área de gestión de colecciones y se determina qué obras pueden servir manipuladas. Las personas con ceguera tienen acceso así a las esculturas mismas, aunque muchas veces se les solicita el uso de guantes de látex. Cuando se requiere hacer accesibles las pinturas, se utilizan táctiles, los cuales son un complemento a la narración que se va construyendo durante la visita. Mabel Mayol explica cómo se hacen los táctiles:

“Trabajamos sobre *foam board* —porque es un material liviano— en el cual colocamos la fotocopia en blanco y negro de la obra que vamos a trabajar, y destacamos con acrílex o con cartones o con materiales que den textura, según lo que necesitemos, si es el acrílex es para trabajar líneas, que nunca realizan el contorno completo de la forma, sino que es parcial y algunos planos si queremos destacar, ahí sí trabajamos con cartones que den las texturas o los contornos de un plano”.

Las visitas de las personas con ceguera terminan con un taller, el cual no es de creación artística sino más bien busca “generar materiales que nos ayuden en la comprensión de las obras”. El taller es parte de las acciones a favor de la accesibilidad y se vincula con los temas tratados durante la visita. En el taller se elaboran “diferentes tipos de propuestas que tengan que ver con internalizar mejor la actividad como espectador”.

En lo que respecta al MNAD, de lo declarado por Élide Mason, se puede entender que existe un programa que reúne acciones a favor de la accesibilidad. De acuerdo a dicho programa, el área que preside Élide Mason coordina previamente las visitas con cualquier

asociación o agrupación de personas con discapacidad o entidad estatal vinculada al tema. Luego de la coordinación previa se realiza el recorrido por el museo con un guión compatible a lo que sea de interés de los visitantes. Élide Mason explica:

“Esta casa se presta para hablar desde muebles hasta comida; entonces, nosotros de acuerdo a lo que ellos hacen —porque muchos están estudiando, por ejemplo, panadería— adaptamos el guión para que sea comprensible y que sea ameno para ellos y que se interesen”.

La realización de las acciones a favor de la accesibilidad física tuvieron muchas barreras en un inicio, sobre todo por el diseño arquitectónico del museo. De acuerdo con Élide Mason, “el cambio central fue la adecuación arquitectónica, porque esta casa es extremadamente hostil”. Buena parte de la accesibilidad física se consiguió antes del lapso estudiado, y, como ya se explicó en el apartado anterior (8.3.2), se debió sobre todo a la iniciativa del mismo museo, antes que a la preocupación por la entidad estatal superior.

Las acciones a favor de las personas con ceguera implican una visita que incluye experiencias vinculadas al tacto. Élide Mason describe:

“Elaboramos el itinerario y un guión para que no sea simplemente un relato, sino que haya una experiencia táctil. No tenemos maquetas ni nada, pero las esculturas, el ciego puede recorrerlas con sus manos; y cuando se habla de todos los materiales con los que está hecha la casa, puede tocar, no hay ningún inconveniente, puede tocar un tapizado”.

Élide Mason añade que su área carece de herramientas para la realización de las acciones. Señala: “No tenemos maquetas, lamentablemente no tenemos maquetas”. Al respecto da una explicación: “porque tampoco —honestamente, yo te digo— la comunidad se ha preocupado tanto por [las personas con ceguera]”. Al parecer esta falta de preocupación ha devenido en carencia de recursos a favor del área que Élide Mason preside.

Al respecto de las personas con sordera, Élide Mason señala que las acciones se realizan de acuerdo a si la persona está oralizada, emplea el lenguaje de señas o tiene un implante coclear. Explica:

“Con los sordos que están oralizados y nos pueden leer, hacemos una visita, modulamos muy bien, les damos sus tiempos y, digamos, nos adecuamos; pero claro, un sordo oralizado te entiende todo, podés hacer un guión prácticamente igual al guión del resto de la gente. Después, está el sordo que necesita intérprete de señas, entonces le pedimos que lo traiga, porque nosotros no manejamos el lenguaje de señas, pero además, el sordo está acostumbrado a comunicarse rápidamente con su compañero y con su guía, docente o coordinador. Entonces, es mucho mejor que se canalice así, que entre ellos se comuniquen y, en todo caso, si hay una pregunta el coordinador nos la hace y nosotros la respondemos. Y con respecto a la gente que ha recibido un implante coclear, la visita es personal. En general las hago yo y vienen por lo general con un acompañante, y entonces uno le va hablando en la forma que necesita, dirigiéndose y en una voz muy suave — porque si no, todo se le magnifica— entonces, eso lo hago en forma personal. Pero, en este país no hay demasiada gente con implante coclear”.

Las visitas concluyen con un taller, el cual tiene la misma lógica que el del MNBA. A las personas con ceguera se les invita a trabajar con modelados u otros materiales con volumen. A aquellas con sordera, se les invita centralmente a realizar dibujos. Élica Mason añade:

“Y con la discapacidad mental, trabajamos sobre todo [...] actuaciones o cómo se imaginarían, porque son más desinhibidos, entonces, se movilizan mejor en el espacio, están predispuestos a interactuar con sus compañeros y así, uno es el señor de la casa, otro es la señora y cómo hubieran sido sus vestidos y demás”.

En síntesis, durante el lapso 2008-2016, en la mayoría de museos de arte analizados ha habido programas que reunieron acciones a favor de la accesibilidad. Estos programas se dirigen a las personas con discapacidad dividiéndolas a estas de acuerdo a su discapacidad. Así, responden específicamente a las necesidades de, por ejemplo, las personas con ceguera o las de las personas con sordera. Los programas se constituyen por visitas al museo, las cuales se coordinan previamente con la agrupación de personas con discapacidad o la entidad estatal vinculada al tema. Para estas visitas se emplea un guión, el cual no está cerrado puesto que durante el recorrido se construye una narrativa con la participación de los visitantes. Varias de las visitas terminan en un taller.

En la muestra de museos, destaca el caso del MALBA, puesto que el área educativa de dicho museo, en base a una perspectiva a favor del diseño universal, emplea los mismos recursos para los diferentes públicos de personas con discapacidad, variando solamente la aplicación de dichos recursos. En el área de educación del MALBA, además, se tiene plena consciencia de que los programas a favor de la accesibilidad tendrían que apuntar hacia el tercer momento del proceso de la participación inclusiva (en lo referido a la accesibilidad). La mencionada área del MALBA, finalmente, no se ha quedado dentro de los límites físicos del museo y ha salido a ofrecer sus programas de accesibilidad. Esto mismo ha realizado el área de comunidades del MAMBA, el cual ha movilizó el museo (y lo ha tornado así accesible) hasta las residencias geriátricas cercanas.

El caso del MNBA es otro a subrayar debido a que, por la falta de presupuesto, se carece de recursos para la realización de acciones a favor de las personas con ceguera.

Finalmente, se tiene que señalar que no hay demasiadas diferencias entre los programas que aglutinan las acciones a favor de la accesibilidad en los museos de arte (sean de capital privado o estatales –dependientes de ciudad o nación–), puesto que dichos programas, algunos con mayores alcances que otros, se ubican en el segundo momento del proceso de la participación inclusiva (en lo referido a la accesibilidad). Es decir, brindan una accesibilidad focalizada, sujeta usualmente a específicos horarios. Esta ubicación en el segundo momento del referido proceso se da, por lo demás, con un elemento distinto: las acciones que componen los programas, tal como se ha visto en el acápite 8.2.3, no han sido diseñados necesariamente con la participación de las asociaciones de personas con discapacidad y/o las entidades estatales.

8.3.4. Implementación

De acuerdo con Larocca (2013), la implementación consiste en la realización de las acciones contenidas en los programas (pp. 35 y 36).

En los museos de arte analizados, durante el lapso 2008-2016, se ha encontrado que la implementación de las acciones, organizadas en las visitas a los museos, se realiza

recogiendo los saberes de los visitantes con discapacidad, construyendo una narrativa participativa y dejándose llevar por el modo en que van sucediendo las circunstancias.

En lo tocante al MALBA, Laura Scotti señala que las visitas se realizan de forma participativa. Es decir, en ellas acontece un diálogo entre el educador, el grupo de personas con discapacidad y las obras escogidas. Durante dicho diálogo, el educador emplea recursos específicos, vinculados a las obras, para ubicarla en su contexto de creación, y generar mayor interés y participación entre los visitantes. Cabe agregar que se averigua previamente las características del grupo de personas con discapacidad para saber qué apoyos implementar. Laura Scotti describe cómo se da una visita:

“La idea es en torno a una obra empezar a dialogar y empezar a ver desde la obra misma con qué conectan y se implementa por lo general un recurso sensorial que tiene que ver con la obra, por ejemplo Cándido Portinari que es un artista brasileño, que tenemos una obra que se llama *La Fiesta de San Juan* donde aparece un cofre. Nosotros tenemos un cofre también similar al que aparece en la pintura y la idea es pasar ese cofre y descubrir qué tiene el cofre. La gente lo toca lo huele; tiene café concretamente porque Portinari nació en una zona de cafetales en una plantación de café. Entonces, tratamos de que la obra sea una trama sociocultural, histórica, dependiendo de qué tipo de obra sea”.

En el diálogo referido, “se comparten diferentes puntos de vista, diferentes apreciaciones que los participantes puedan tener”. Se construye así la narrativa de la visita, sin seguir un guión cerrado, sino dejando que fluyan los saberes y los acontecimientos. Cada visita se convierte de este modo en única. Laura Scotti menciona:

“Tratar de dejar de controlar todo, generar un marco de situaciones en el cual, bueno, en esa experiencia surja algo que a lo mejor uno no tenía necesariamente previsto, pero que estuvo bueno, para el grupo, para lo que sucedió, para eso que se está generando ahí, que es parte de la experiencia y de esa experiencia de ese grupo”.

En lo que respecta a las personas con ceguera, durante la implementación se pone mayor foco sobre las descripciones. En el caso de las personas con sordera, se presta atención a la interpretación. “En el caso de las personas con discapacidad intelectual [explica Laura Scotti], el enfoque está en generar o propiciar, enfatizar [...] el protagonismo, la autonomía, que es lo más vulnerado [en ellos]”.

La narrativa de las visitas puede centrarse en algún tema si así lo requiere el grupo previamente (esto se explica porque varios grupos pertenecen a centros educativos y los profesores quieren reforzar un tema en especial). Esta situación, sin embargo, no va en detrimento de la construcción de una narrativa participativa durante la visita.

En el MAMBA, Germán Paley señala que la implementación de las acciones, durante las visitas, se realizan dentro de una relación horizontal entre el representante del museo y los visitantes con discapacidad. En esta forma de relación el museo no detenta un saber más importante que el de los visitantes. Germán Paley explica:

“La visita guiada no se plantea desde el lugar tradicional de alguna voz que guía y transmite un saber, sino que de alguna manera también se empieza a pensar qué trae el visitante, cuál es la mirada y el saber del visitante”.

Se recogen los saberes de los visitantes con discapacidad y con estos saberes se construye una narrativa. Se da así una visita participativa. Germán Paley señala:

“Si vamos a hablar de arte hablemos también de nosotros, de quienes somos, de cómo vemos, de qué percibimos, de qué queremos, de por qué estamos en un museo [...]. Incentivarlos a que sean ellos los que hablen más que yo, porque esa cuestión de la voz del museo preponderante, yo lo que trato es que más que silenciarla es correrme y ser como un médium para que ellos hablen con las obras”.

En lo referido al MIFB, Juan Ignacio Holder no brindó información al respecto de la implementación de las acciones.

Sobre el MNBA, Mabel Mayol destaca, como un elemento importante en la implementación de las acciones, la preocupación por el otro, es decir, por las personas con discapacidad. Para ella, es importante que en el educador o representante del museo esté presente dicha preocupación y el deseo de comunicar. Así lo explica:

“Te ves convocado a realizar, por ejemplo, visitas para grupos con necesidades especiales; y uno obviamente lo acepta y lo hace y no tenemos la formación siempre, o sea, somos historiadores del arte, de bellas artes. Entonces —ese público que necesita y requiere otro tipo de atención— ahí empieza a pesar ese aspecto humano, de que te interesa comunicar y tenés que ver como llegás. Y desde ese lugar uno se va moviendo y

la sensibilidad te hace estar en el lugar que estás y te llevá a querer comunicarte y buscar los medios y los recursos”.

Mabel Mayol subraya el elemento emocional, el cual es central para lograr la comunicación durante las visitas de personas con discapacidad. Añade:

“Tenés que manejar más por el sentimiento, por lo que les parece, no tanto peso en lo racional y el conocimiento [...]. Entonces, es la calidez de la persona y es el proceso de la comunicación, cómo lo decís y no tanto qué decís”.

Mabel Mayor se refiere al proceso de la comunicación que se va dando a medida que se realiza la visita. Durante esta se construye una narrativa gracias a la participación de las personas con discapacidad. Mabel añade: “cada grupo es distinto y no podés tener armada una propuesta cerradita; sino que va a suceder con lo que acontezca con el educador y ese grupo”.

En lo tocante al MNAD, Élide Mason no da detalles sobre la implementación, más allá de subrayar el modo en que se han estructurado las acciones.

En síntesis, en la mayoría de los museos de arte analizados, durante el lapso 2008-2016, las acciones se implementan, dentro de las visitas a los museos, partiendo de una relación horizontal entre los representantes del museo y los visitantes con discapacidad. De este modo, se construye una narrativa participativa durante la visita, la que recoge los saberes de los visitantes y no se enfoca en propósitos pedagógicos, sino más bien en la construcción de una experiencia que se elabora, de forma espontánea, con lo aportado por los participantes. En este modo de implementación no hay mayores diferencias entre el museo de capital privado y aquellos pertenecientes a la estructura del estado (sean dependientes de nación o ciudad).

Destaca lo aportado por Mabel Mayol, del MNBA, quien enfatiza directamente el lado emocional como herramienta para el compromiso a favor de la accesibilidad y para la adecuada implementación de las acciones.

8.3.5. Evaluación de los resultados

De acuerdo con Larocca (2013), los programas tienen objetivos y metas. Los objetivos hacen referencia a una situación futura, imprecisa. Las metas tienen más bien períodos de cumplimiento. Constituyen formas medibles de los objetivos. A partir de las metas se elaboran los indicadores, los cuales producen información cuantitativa y cualitativa, y sirven para saber si se han cumplido las metas o se han realizado desvíos. Existen desvíos aceptables y no aceptables. Usualmente se aceptan los que no perjudican las metas. Es necesario realizar las mediciones de los indicadores cada cierto lapso de tiempo; de ese modo se pueden hacer los ajustes o tomar las medidas correctivas en el momento oportuno (pp. 36-38).

En lo que respecta a los programas a favor de la accesibilidad a la cultura, consideramos que los indicadores tendrían que medir si se han cumplido metas vinculadas con la efectivización del derecho a la accesibilidad.

En los museos de arte analizados, durante el lapso 2008-2016, en la mayoría de ellos se ha encontrado que no se emplean indicadores, aunque se realizan evaluaciones. Estas evaluaciones no se hacen de forma sistemática, sino más bien de un modo abierto, tratando de recoger las opiniones espontáneas de las visitas.

En el MALBA, de lo mencionado por Laura Scotti, se puede señalar que no hay indicadores definidos para evaluar los programas. Ella explica:

“Lo que pasa es que hay una evaluación, pero nosotros no somos muy rigurosos en los registros de esas evaluaciones, o sea, queda más bien en un intercambio. [...] Es algo que sabemos que quizá otras instituciones tienen una política de ser más metódicos en ese sentido, aunque quizá no tienen programas para personas con discapacidad, pero son más metódicos en eso”.

El área de educación evalúa, entonces, sin emplear indicadores, sino más bien de forma abierta, mediante el diálogo con los visitantes. Laura Scotti menciona un ejemplo: “En el caso de ciegos específicamente, fue uno de los programas que más hemos pulido en torno a la devolución de los mismos participantes”.

La evaluación del visitante con discapacidad a los programas de accesibilidad es, entonces, libre. El visitante muchas veces manifiesta su agrado frente a los programas sin haberlo requerido. Laura Scotti cuenta:

“A veces, se les invita también a, si quieren, enviarnos material o compartir la experiencia o que nos hagan una devolución de cuánto germinó de la visita. A veces, también, muchas veces lo hacen espontáneamente”.

En el MAMBA, Germán Paley señala que no tiene indicadores para evaluar su programa y acciones a favor de la accesibilidad. La evaluación que realiza es abierta y constituye más bien el recojo de opiniones sobre la visita. Menciona:

“No tengo formulario, mi perfil no es muy sociológico desde el lugar de que tenga un formulario con punto A, B, C que me completen. Si me preguntas si tengo algún sistema de evaluación, es una interacción vía mail en la que pido a la institución o al responsable de la institución que realizó la visita, que me haga una devolución libre, sin yo fijarle los parámetros que quiero evaluar, ¿podría hacerlo? sí, pero no tengo ni la expertiz ni el interés actual para hacerlo”.

En el MIFB, Juan Ignacio Holder señala que las evaluaciones a la accesibilidad del museo las realiza el Gobierno de la Ciudad. Explica:

“Dentro del Gobierno Ciudad hay distintas auditorías, justamente sobre accesibilidad y se trabaja esas cuestiones. Después de la auditoría vienen los informes posteriores, entonces están las preguntas y las respuestas respecto a cuestiones puntuales de accesibilidad”.

Al respecto de las evaluaciones a los programas, no precisa ninguna información.

En el MNBA, Mabel Mayol no menciona el empleo de indicadores para la evaluación de los programas. Señala, sin embargo, que ha tenido devoluciones libres mediante mails. Da como ejemplo el caso de la devolución dada por personas con ceguera, quienes, sin haber recibido un pedido específico al respecto, le escribieron manifestándole qué reacciones generaron en ellos la visita al museo. Estas devoluciones constituyeron una evaluación sobre la visita y estuvieron vinculadas con el acercamiento a manifestaciones artísticas. Mabel Mayol explica:

“Que, por ejemplo, una obra que trabajamos le despertó un escrito y me manda el escrito que hizo. O que [...] la vivencia de haber tocado esa escultura le despertó la relación con una música, y me manda el link con la música que le surgió a partir de tocar esa obra”.

En el MNAD, Élide Mason no menciona el uso específico de indicadores, pero sí señala que se realiza una evaluación de las acciones a favor de la accesibilidad mediante el empleo de encuestas con preguntas abiertas. Detalla:

“Les pedimos que evalúen cómo fue su experiencia dentro de la institución, a través de una encuesta y con una cantidad de pautas que pueden decir y opinar libremente, o sea, con bastante espacio como para que digan cómo se sintieron, cuál fue el tipo de experiencia”.

En síntesis, en la mayoría de los museos de arte analizados, durante el lapso 2008-2016, no se han usado indicadores, sino más bien evaluaciones libres, realizadas mediante un diálogo abierto o el envío de mails. Estas evaluaciones se han llegado a mezclar, como en el caso del MNBA, con manifestaciones artísticas que se generaron en los visitantes con discapacidad luego de la experiencia en el museo. La excepción es al parecer el MNAD, pues es la única institución que solicita una evaluación un poco más estructurada, aunque sus preguntas buscan respuestas abiertas.

Debido a que no se han empleado indicadores, es probable que en los museos analizados no se tenga información precisa sobre las metas cumplidas y los desvíos cometidos, en relación a la efectivización del derecho a la accesibilidad.

8.3.6. Realimentación y ajustes

De acuerdo con Larocca (2013), la realimentación y los ajustes se realizan tomando los resultados de las evaluaciones y corrigiendo todo aquello dentro de los programas que haya generado desvíos no aceptables. Es pertinente apuntar que los ajustes pueden hacerse sin necesidad de las evaluaciones, puesto que ellos se justifican por su aplicación oportuna. Los ajustes, además, se pueden dar durante el diseño y la gestión de los programas y sus acciones (pp. 29-39).

En la mayoría de los museos de arte analizados, durante el lapso 2008-2016, no se ha dado una realimentación recogiendo información sobre desvíos no aceptables y metas cumplidas. Esto es así porque las evaluaciones no han sido realizadas empleando indicadores. Las evaluaciones han sido hechas, más bien, de forma libre, y a partir de ellas se han realizado ajustes a los programas y acciones a favor de la accesibilidad.

En lo referido al MALBA, a partir de lo citado a Laura Scotti en el acápite anterior, se puede señalar que no se emplean indicadores y que se realizan evaluaciones de un modo abierto. No se puede hacer una realimentación, entonces, con información que indique los desvíos no aceptables y las metas cumplidas. No obstante, empleando lo recogido mediante las evaluaciones abiertas, se han hecho ajustes, los cuales han ido mejorando los programas a favor de la accesibilidad. Menciona Laura Scotti: “Esos programas se han construido a partir de ese diálogo y ese intercambio de saberes”.

Ella también refiere que el área de educación tiene por política mantenerse actualizada en lo referido a la accesibilidad, lo que implica hacer ajustes constantes. Esta actualización es necesaria, puesto que dicha área es la única que se ocupa de la accesibilidad.

Sobre el MAMBA, a partir de lo citado a Germán Paley en el acápite anterior, se puede mencionar que no se emplean indicadores y que se hacen evaluaciones abiertas. Es decir, no se realiza una realimentación con información sobre desvíos y metas, pero se usan las evaluaciones para hacer ajustes en el programa y las acciones a favor de la accesibilidad.

En lo tocante al MIFB, Juan Ignacio Holder señala que el Gobierno de la Ciudad ha realizado auditorias sobre la accesibilidad del museo. Se puede concluir que, con los resultados de dicha labor, se han realizado los ajustes correspondientes. Por otro lado, Juan Ignacio Holder no da ninguna información sobre ajustes en los programas de accesibilidad.

En el MNBA, tomando en cuenta lo citado a Mabel Mayol en el acápite anterior, se puede mencionar que no se emplean indicadores; es decir, no se ha hecho una realimentación con información sobre desvíos no aceptables y metas cumplidas. Sin embargo se ha evaluado mediante la recepción de devoluciones libres. Estas devoluciones han originado ajustes en la accesibilidad.

En el MNAD, de acuerdo al acápite anterior, no se ha realizado evaluaciones mediante indicadores y en consecuencia no se ha dado una realimentación tomando en cuenta desvíos no aceptables y metas cumplidas. No obstante se ha evaluado mediante encuestas estructuradas con preguntas abiertas. Lo recogido en estas encuestas, paradójicamente, no se usa para la realización de ajustes. Estos se hacen centralmente por una motivación del área encargada de la accesibilidad del museo. Élidea Mason explica:

“Las acciones las mejoramos porque tenemos una voluntad interna, más que por el resultado de las encuestas, esa es la realidad. A nosotros nos preocupa poder darle un servicio al discapacitado. Entonces, es como una gestión desde el interior desde la institución que queremos lograr mejorar”.

En síntesis, en la mayoría de los museos de arte analizados, durante el lapso 2008-2016, se han realizado ajustes a partir de evaluaciones libres. Destacan los casos del MALBA y el MNAD. En el primer museo se hace referencia a que el área de educación tiene por política mantenerse actualizado en temas de accesibilidad, lo que garantiza constantes ajustes. En el segundo museo se menciona que, aunque se recogen evaluaciones, los ajustes se dan sobre todo por iniciativa del área encargada de la accesibilidad.

Cabe añadir que los ajustes también se dan gracias a las capacitaciones que reciben las áreas pertinentes de los museos analizados. Como se ha mencionado en el acápite 8.3.1, dichas áreas han sido capacitadas por entidades estatales vinculadas al tema de la discapacidad y por fundaciones argentinas e instituciones internacionales. Estas capacitaciones garantizan los ajustes adecuados en los programas y acciones a favor de la accesibilidad.

8.4. Tecnologías de información y comunicación

Como se ha señalado en el acápite 8.3, en los museos de arte analizados no se ha encontrado ningún PEP sobre la participación inclusiva, sino más bien acciones contenidas en programas a favor de la accesibilidad. Debido a este escenario, se ha indagado en los mencionados museos sobre el uso y desarrollo de TIC en pos de la efectivización de la accesibilidad.

El uso de las TIC a favor de la accesibilidad se da tanto en el museo de arte (*in situ*) como en la página web del mismo (*on line*). Para el primer caso, existen varios recursos, como aplicaciones para celulares y guías audiodescriptivas que permiten la visita autónoma de personas con ceguera y discapacidad auditiva (Bernardo, 2016) (Mohn, 2013). En lo que respecta a la accesibilidad en la página web, la información y los componentes de la interfaz deben ser perceptibles, operables, comprensibles y robustos (es decir, que puedan ser interpretados por otras aplicaciones) (World Wide Web Consortium, 2008).

El desarrollo de las TIC tiene que ser promovido por los Estados Partes de la CDPD (CODPD, 2014b, p. 7). Ello implica que dicho desarrollo debe ser promovido por el Estado argentino en los museos de arte, sean públicos o privados, para efectivizar los derechos contenidos en la participación inclusiva.

En los museos de arte analizados, durante el lapso 2008-2016, se ha encontrado que no se usan TIC a favor de la accesibilidad. Por otro lado, las páginas web de los museos tienen varios problemas de accesibilidad, en lo perceptible, operable, comprensible y robusto. Así lo señala el Test de Accesibilidad Web (TAW). Finalmente, no se ha hallado en ninguno de los museos el desarrollo de TIC.

En el MALBA, Laura Scotti señala que no se usan TIC para posibilitar la accesibilidad. Sobre la página web del museo, la sometimos al test de accesibilidad web de la página TAW.¹³ El resultado ha sido que la página del MALBA tiene varios problemas de accesibilidad tanto en lo perceptible, operable, comprensible y robusto.¹⁴ Por otro lado, de lo mencionado por Laura Scotti, se concluye que no hay esfuerzos por desarrollar TIC a favor de la accesibilidad.

En lo tocante al MAMBA, Germán Paley menciona que no se utilizan TIC a favor de la accesibilidad. Al respecto de la página web del museo, se la ha sometido al test de accesibilidad de TAW. El resultado ha sido que la página web de MAMBA tiene varios

¹³ Ver: <http://www.tawdis.net/index.html?lang=es>

¹⁴ Ver:

http://www.tawdis.net/system/modules/org.fundacionctic.taw4_wcag_informes_ocms/elements/wcag20/listado.jsp?url=http%3A%2F%2Fwww.malba.org.ar%2F&crc=1&nivel=aaa

problemas de accesibilidad, tanto en lo perceptible, operable, comprensible y robusto.¹⁵ Además, de lo señalado por Germán Paley, se concluye que no se desarrollan TIC a favor de la accesibilidad en el museo.

En lo referido al MIFB, de lo mencionado por Juan Ignacio Holder, se puede señalar que no se usan TIC a favor de la accesibilidad. Sobre la página web del museo, esta ha sido sometida al test de accesibilidad de TAW. El resultado ha sido que la página web del MIFB tiene varios problemas de accesibilidad, tanto en lo perceptible, operable, comprensible y robusto.¹⁶ Se concluye de lo mencionado por Juan Ignacio Holder que no se desarrollan TIC a favor de la accesibilidad.

Sobre el MNBA, Mabel Mayol menciona que no se usan TIC a favor de la accesibilidad. Sobre la página web del museo, el test de accesibilidad de TAW indica que la página web tiene varios problemas de accesibilidad, tanto en lo perceptible, operable, comprensible y robusto.¹⁷ Se concluye de lo mencionado por Mabel Mayol que no se desarrollan TIC a favor de la accesibilidad.

Mabel Mayol señala, al respecto del uso de las TIC, que muchas veces estas están pensadas para las personas sin discapacidad; es decir, para que estas observen que hay tecnologías a favor de la accesibilidad, pero no tanto para que sean usadas por las personas con discapacidad. Considera que ello se da así con propósitos publicitarios, antes que para favorecer la accesibilidad. Explica:

“Entonces, a veces —y esto me lo pregunto— desde qué punto, a veces, nosotros miramos con mucha admiración los recursos que se dan en otros lugares donde se pone mucha plata, se invierte plata, pero para cosas que pueden ser vistas por el que ve, no tanto pensando en el usuario. Entonces, por eso, cuando yo hablo de estos táctiles que hacemos —que los hago porque también tuve la oportunidad de que haya venido acá

¹⁵ Ver:

http://www.tawdis.net/system/modules/org.fundacionctic.taw4_wcag_informes_ocms/elements/wcag20/listado.jsp?url=http%3A%2F%2Fwww.buenosaires.gob.ar%2Fmuseoartemoderno&crc=1&nivel=aaa

¹⁶ Ver:

http://www.tawdis.net/system/modules/org.fundacionctic.taw4_wcag_informes_ocms/elements/wcag20/resumen.jsp

¹⁷ Ver:

http://www.tawdis.net/system/modules/org.fundacionctic.taw4_wcag_informes_ocms/elements/wcag20/listado.jsp?url=http%3A%2F%2Fwww.bellasartes.gob.ar%2F&crc=1&nivel=aaa

como una pasante, Luisa Estivol, que estuvo trabajando para ciegos en el Museo de Bellas Artes de Boston. Yo gracias a ella que me transmitió esta experiencia, empecé a trabajar con los táctiles— los táctiles son trabajos muy...no son marketineros, no son visiblemente más atractivos”.

En el MNAD, Élide Mason señala que no se usan TIC a favor de la accesibilidad. Sobre la página web del museo, el test de accesibilidad TAW indica que dicha web tiene varios problemas de accesibilidad, tanto en lo perceptible, operable, comprensible y robusto.¹⁸ Se concluye de lo mencionado por Élide Mason que no se desarrollan TIC a favor de la accesibilidad en el museo.

En síntesis, en los museos de arte analizados, durante el lapso 2008-2016, no se han empleado TIC para posibilitar la accesibilidad ni han sido desarrolladas en el mismo sentido. Las páginas web de dichos museos, además, presentan varios problemas de accesibilidad.

Destaca lo señalado por Mabel Mayol, quien señala que, de acuerdo a su experiencia, las TIC a favor de la accesibilidad a veces son usadas más como publicidad que como recursos para efectivizar el acceso a la cultura.

8.5. Categoría emergente: inclusión dentro de la organización museística

Esta categoría no se encuentra en la Metodología, porque surgió luego de la realización de las entrevistas. Se focaliza en las acciones a favor de la inclusión de las personas con discapacidad dentro de la misma organización de los museos de arte.

De acuerdo con Crowther, Quinn y Rekas (2017), las entidades estatales dedicadas al tema de los derechos de las personas con discapacidad deben liderar la lucha a favor de los mencionados derechos eliminando dentro de sus mismas organizaciones cualquier forma de discriminación contra las personas con discapacidad. De este modo las mencionadas entidades tienen la legitimidad y credibilidad adecuadas para la realización

¹⁸ Ver:

http://www.tawdis.net/system/modules/org.fundacionctic.taw4_wcag_informes_ocms/elements/wcag20/listado.jsp?url=https%3A%2F%2Fwww.mnad.org%2F&crc=1&nivel=aaa

de sus acciones (p. 109). Consideramos que los museos de arte tienen que seguir esta misma línea, es decir, deben tomar medidas a favor de los derechos de las personas con discapacidad al interior de sus organizaciones, para así hacer acciones de forma consecuente en pos de la accesibilidad a la cultura y la agencia artística.

Para abordar el tema de la efectivización de los derechos de las personas con discapacidad dentro de las organizaciones museísticas, hemos elegido tratar los siguientes aspectos: el compromiso de la dirección, la educación a los trabajadores y la contratación de personal con discapacidad. Si bien existen otros aspectos vinculados al tema, hemos elegido los enumerados porque los consideramos importantes y porque fueron apareciendo durante las entrevistas.

8.5.1. Compromiso de la dirección

De acuerdo con Novillo (2011), es necesario que el área directiva de la organización tome como parte de su agenda la efectivización de los derechos de las personas con discapacidad. Esta efectivización requiere centralmente la realización de acciones a favor de la accesibilidad dentro del espacio laboral. Para este propósito, la dirección hará un diagnóstico de la accesibilidad en la organización, definirá la responsabilidad de cada área sobre el tema, dará objetivos, metas, plazos e indicadores, y asignará un presupuesto (que mantendrá y mejorará según se vayan cumpliendo las metas). (pp. 205-297).

Como se ha señalado en el acápite 8.1, las áreas directivas de los museos analizados, durante el lapso 2008-2016, no han compartido los mismos valores que las áreas que tratan con las personas con discapacidad. Las áreas directivas se han focalizado centralmente en los objetos y exposiciones, antes que en el rol social del museo y sus acciones a favor de la accesibilidad y la agencia artística.

Por ejemplo, Mabel Mayol, del MNBA, señala:

“Puedo asegurar que en los veintinueve años que tengo de carrera —acá, en este mismo museo—nunca tuvimos la directiva de que había que hacer algún programa en particular

para algunas de las necesidades que, nosotros como detectándolas en el contacto con el público, terminamos desarrollándolas”.

Las áreas directivas de los museos se muestran desinteresadas de las necesidades del público con discapacidad. Esto se explica por desconocimiento o falta de interés sobre los derechos de las personas con discapacidad. Es probable, entonces, que dichas áreas tampoco se preocupen de los derechos de las mismas personas dentro de la organización de los museos.

En los museos de arte analizados, durante el lapso 2008-2016, se ha carecido del compromiso de las áreas directivas con los derechos de las personas con discapacidad. Ello ha generado limitaciones en la efectivización de dichos derechos en los visitantes y, aparentemente, dentro de las organizaciones museísticas también.

8.5.2. Educación a los trabajadores

De acuerdo con Novillo (2011), es necesario que dentro de una organización se forme y sensibilice a los trabajadores sobre los derechos de las personas con discapacidad (p. 209). De esta manera se posibilita la accesibilidad social en todas las áreas de la organización, y se refuerzan los valores vinculados a la CDPD y el modelo de derechos humanos que guían a las áreas de la organización que se encargan de la realización de acciones a favor de la accesibilidad.

En los museos de arte analizados, durante el lapso 2008-2016, como ya se ha mencionado en el acápite 8.3.1, se ha encontrado que las áreas que recibieron capacitación sobre el derecho a la accesibilidad a la cultura fueron aquellas que tratan directamente con las personas con discapacidad. Estas capacitaciones estuvieron dirigidas, en algunos casos, al resto de los trabajadores de los museos.

En lo tocante al MAMBA, Germán Paley señala que, desde su área, intenta que el resto de la organización museística se forme y sensibilice al respecto del derecho a la accesibilidad. Menciona: “Me estoy encargando de que el museo también entienda [el tema]. [...] Una suerte de agente de concientización me he vuelto aquí adentro”. Se

puede entender, entonces, que salvo el área de Germán Paley, el resto del MAMBA no ha recibido capacitaciones sobre los derechos de las personas con discapacidad.

El caso del MALBA es distinto. Laura Scotti señala que ha habido capacitaciones sobre accesibilidad a todos los trabajadores del museo.

En los museos de arte analizados, durante el lapso 2008-2016, se ha encontrado que las áreas que tratan con las personas con discapacidad han recibido formación sobre accesibilidad, pero que no necesariamente el resto de los trabajadores de las organizaciones museísticas han sido formados y sensibilizados sobre el mismo tema.

8.5.3. Contratación de trabajadores con discapacidad

De acuerdo con Novillo (2011), el área de recursos humanos (u otra con una responsabilidad semejante) tiene que encargarse de que la organización cumpla con la legislación vigente sobre el tema de la incorporación de trabajadores con discapacidad (p. 208).

En la Argentina, las instituciones estatales (y las empresas privadas concesionarias de servicios públicos) deben tener, entre el total de sus trabajadores, a un 4% de personal con discapacidad.¹⁹

Dos ejemplos de museos de arte que hacen mención dentro de sus planes estratégicos a la efectivización del derecho a la accesibilidad entre sus trabajadores con discapacidad y al momento de contratar nuevos trabajadores son la Art Gallery of Ontario y el Royal Ontario Museum. La Art Gallery of Ontario (2014), por ejemplo, señala como meta permanente la identificación de las barreras a la accesibilidad (a medida que estas aparecen) y su inmediata eliminación, para así posibilitar el accionar de sus trabajadores con discapacidad. La Royal Ontario Museum (2013), por su lado, declara como meta la eliminación de cualquier tipo de barrera al momento de abrirse la convocatoria a nuevos puestos laborales (p. 9).

¹⁹ Ver: Ley 25.689.

En los museos de arte analizados, durante el lapso 2008-2016, se ha encontrado que en varios de ellos se ha incorporado a trabajadores con discapacidad.

En el MIFB, Juan Ignacio Holder menciona un programa aplicado en conjunto con COPIDIS, el cual consiste en la inserción laboral de jóvenes con discapacidad mental.

Apunta:

“[Son jóvenes] de colegios especiales que han hecho pasantías y que luego con el tiempo —y eso es fantástico para nosotros— han logrado quedarse con trabajo estable dentro del staff del museo”.

En el MNBA, Mabel Mayol señala la incorporación a su área de una persona con discapacidad: “Es Carlos Vera Flores [...], él es sordo mudo, y [...] hace visitas en lengua de señas [como educador]”.

En varios de los museos de arte analizados, durante el lapso 2008-2016, se ha contratado a personas con discapacidad y ahora estas forman parte de los trabajadores de las instituciones museísticas. Sin embargo, no se puede precisar si en dichas instituciones se cumple con la normativa vigente argentina sobre materia laboral y personas con discapacidad.

9. Conclusiones

El presente capítulo se organiza mediante la exposición de: los principales resultados de la investigación, las conclusiones, las recomendaciones y las futuras líneas de investigación.

9.1 Principales resultados de la investigación

La pregunta de investigación del presente trabajo ha sido la siguiente:

¿Se desarrolló un PEP sobre la participación inclusiva a favor de las personas con discapacidad en los museos de arte de CABA durante el período 2008-2016?

La respuesta a esta pregunta es negativa, aunque de forma parcial. Si bien no se ha encontrado el mencionado PEP, existen las Directrices de Accesibilidad, las cuales fueron elaboradas bajo el marco del PFETS. Estas directrices, sin embargo, son de aplicación voluntaria; es decir, cada museo de arte decide si aplicarlas o no en su institución. Las directrices pasan por alto así que la accesibilidad a la cultura es un derecho fundamental, y que su efectivización debe ser obligatoria.

La falta del mencionado PEP no significa que no haya acciones organizadas en programas. Estas acciones se focalizan mayoritariamente en la accesibilidad a la cultura. Son escasas las acciones a favor de posibilitar la agencia artística de las personas con discapacidad.

Hay entonces varias diferencias entre el marco teórico que hemos empleado y lo recogido en el trabajo de campo. No solo porque no existe un PEP de la participación inclusiva, ni tampoco un PEP dedicado a la accesibilidad o al desarrollo de la agencia artística, sino también porque las acciones a favor de la accesibilidad encontradas en los museos de arte analizados tienen características propias.

Estas son las diferencias encontradas, de acuerdo a cada subcategoría analizada:

Valores. De acuerdo al marco teórico, se requiere que los museos de arte se guíen por los valores de la inclusión y la igualdad de oportunidades a favor de las personas con discapacidad. En los museos de arte analizados, sin embargo, hemos encontrado una convivencia de valores disímiles. Las áreas directivas tienen valores que corresponden a la idea tradicional de museo. Las áreas que tratan con las personas con discapacidad tienen a su vez los valores señalados en el marco teórico. Esta disimilitud dentro de las mismas organizaciones museísticas genera limitaciones en el diseño y gestión de las acciones a favor de la accesibilidad, puesto que las áreas directivas disponen presupuestos reducidos a las áreas que tratan con las personas con discapacidad.

Participación de las asociaciones y entidades estatales. De acuerdo con el marco teórico, las asociaciones y entidades estatales deben trabajar en conjunto con los museos de arte en el diseño y la gestión de las acciones y los programas a favor de la accesibilidad. En los museos de arte analizados se ha encontrado un escenario diferente. La mayoría de los museos no trabaja junto con las asociaciones las acciones a favor de la accesibilidad. Tampoco lo hace con las entidades estatales. Sin embargo, estas últimas han trabajado con los museos en programas específicos y les han brindado capacitación.

Heterogeneidad. De acuerdo con el marco teórico, las acciones a favor de la accesibilidad tienen que responder a las necesidades de la heterogeneidad del colectivo de las personas con discapacidad. En los museos de arte analizados se dan acciones que responden a dicha heterogeneidad. Sin embargo, para la realización de varias de las acciones, se requiere una coordinación previa con las áreas encargadas de los museos. No hay, entonces, una oferta cultural con accesibilidad permanente. Quiere decir que las muestras no están elaboradas siguiendo el diseño universal. Esta situación no es responsabilidad de las áreas que tratan con las personas con discapacidad, sino de las áreas que tienen una concepción tradicional del museo.

Programación. De acuerdo con el marco teórico, cada programa contiene acciones, tiene una organización y recursos propios, y busca resultados concretos. Los programas a favor de la accesibilidad tienen que enfocarse en la accesibilidad física, comunicativa y social. En los museos de arte analizados, sin embargo, los programas no tienen esos enfoques. Agrupan a las personas de acuerdo a su discapacidad y buscan responder a sus

necesidades con acciones específicas. Los programas están conformados centralmente por visitas al museo.

Implementación. De acuerdo con el marco teórico, la implementación es la realización de las acciones contenidas en los programas. No se precisa los modos en que tendría que darse dicha realización. En los museos de arte analizados la implementación parte estableciendo una relación horizontal entre los representantes del museo y los visitantes con discapacidad. Luego, a partir de un guión abierto, se construye una narrativa participativa durante la visita, recogiendo los saberes de los visitantes y sin ningún propósito pedagógico.

Evaluación de resultados. De acuerdo con el marco teórico, cada programa tiene objetivos y metas. A partir de estos últimos se elaboran los indicadores. Estos tienen que medir si se han cumplido las metas vinculadas con la efectivización del derecho a la accesibilidad o ha habido desvíos. En los museos de arte analizados se ha encontrado que no se emplean indicadores, sino más bien evaluaciones libres.

Realimentación y ajustes. De acuerdo con el marco teórico, la realimentación y ajustes se realizan tomando los resultados de las evaluaciones y corrigiendo los desvíos no aceptables. Los ajustes tienen que ser oportunos, de modo que pueden hacerse sin evaluación previa. En los museos de arte analizados se realizan ajustes en los programas y acciones luego de recoger la información de las evaluaciones libres. Los ajustes se dan también gracias a las capacitaciones que reciben, de parte de las entidades estatales, las áreas de los museos que tratan con las personas con discapacidad.

Tecnologías de información y comunicación. De acuerdo con el marco teórico, las TIC tienen que usarse para posibilitar la accesibilidad, tanto en el museo de arte mismo como mediante su página web. Se tiene que promover, además, el desarrollo de las TIC. En los museos de arte analizados no se ha encontrado que se usen TIC a favor de la accesibilidad, ni en los museos mismos ni en sus páginas webs. Tampoco se promueven su desarrollo.

Inclusión dentro de la organización museística. De acuerdo con el marco teórico, en los museos de arte se requieren el compromiso de la dirección a favor de los derechos de las

personas con discapacidad, la sensibilización y formación de los trabajadores de las diversas áreas en dichos derechos y la contratación de personal con discapacidad. En los museos de arte analizados se ha encontrado que las áreas directivas no tienen el compromiso mencionado, que no necesariamente todos los trabajadores han sido sensibilizados y formados, y que se ha contratado a personal con discapacidad. Cabe señalar que esta categoría de análisis surgió del trabajo de campo; de modo que requiere ser profundizada en un posterior estudio.

En cada de una de estas subcategorías analizadas no existen diferencias sustanciales entre los museos de arte nacionales, dependientes de ciudad y de gestión privada.

9.2 Conclusiones

A partir del contraste entre el marco teórico y lo encontrado en los museos de arte, se puede señalar que en el proceso de la participación inclusiva, en lo tocante al derecho a la accesibilidad a la cultura, los mencionados museos se encuentran en la segunda etapa, aunque con cierta particularidad. Están en la segunda etapa porque ofrecen una accesibilidad focalizada, determinada usualmente por específicos horarios. Sin embargo, las acciones a favor de la accesibilidad no han sido diseñadas ni gestionadas con la participación de las asociaciones de personas con discapacidad ni de las entidades estatales.

En lo que respecta al derecho a posibilitar el desarrollo de la agencia artística, dentro del proceso de la participación inclusiva, se puede señalar que los museos de arte aún no han llegado a la segunda etapa, puesto que carecen de acciones a favor de dicho derecho. Asumimos entonces que la efectivización de este derecho se encuentra en la primera etapa. Consideramos, sin embargo, que este tema debe ser investigado.

Finalmente, debido a que buscamos visibilizar las carencias en la efectivización de los derechos contenidos en la participación inclusiva y proporcionamos un aporte en pos de la solución de dicha problemática, consideramos que la presente investigación intenta inscribirse en el paradigma emancipador de la investigación sobre discapacidad.

9. 3. Recomendaciones

1. Se recomienda el diseño y la gestión de un PEP a favor de la accesibilidad para los museos de arte de CABA. El PEP tendría que aplicarse obligatoriamente en los museos de arte de nación, dependientes de ciudad y de gestión privada. El PEP aglutinaría todas las iniciativas que ya se han venido realizando a favor de la accesibilidad, respondería a las necesidades no atendidas y, sin menoscabar la identidad de cada museo, estandarizaría los programas y acciones. El PEP, además, debería tener como objetivo a largo plazo la última etapa del proceso de la participación inclusiva (en lo referido a accesibilidad).

2. Se recomienda el diseño y la gestión de un PEP a favor de posibilitar la agencia artística en los museos de arte de CABA. El PEP tendría que aplicarse obligatoriamente en los museos de arte de nación, dependientes de ciudad y de gestión privada. El PEP buscaría desarrollar la segunda etapa del proceso de la participación inclusiva. Es decir, debería contener programas y acciones que impliquen a las asociaciones de personas con discapacidad, a los museos de arte públicos y privados, y a los centros educativos dedicados a la formación artística. Se requeriría, previa o paralelamente, la efectivización de la educación inclusiva en los mencionados centros educativos. El PEP, además, tendría como objetivo a largo plazo la última etapa del proceso de la participación inclusiva (en lo referido a la agencia artística).

3. Se recomienda que, cuando la efectivización de los derechos a la accesibilidad y la agencia artística se encuentren en la misma etapa, se diseñe y gestione un PEP de la participación inclusiva, puesto que así se lograría complementar a ambos derechos. El PEP debería tener como objetivo la última etapa del proceso de la participación inclusiva.

9. 4. Propuesta de PEP

Aunque el PEP tiene que diseñarse de modo participativo, en este acápite brindamos algunos aspectos que pueden formar parte tanto del PEP a favor de la accesibilidad a la cultura, como el que favorece el desarrollo de la agencia artística. Hacemos la propuesta

pensando en los museos de arte de CABA (el universo estudiado), pero también colocamos sugerencias que pueden aplicarse en cada museo analizado (la muestra).

Propuesta de PEP a favor de la accesibilidad en los museos de arte de CABA:

Coordinación del planeamiento estratégico participativo	Se tiene que elegir una entidad estatal que coordine el PEP.
Valores de la organización que guían la coordinación del PEP	Inclusión e igualdad de oportunidades.
Etapa estratégica	
Participación de asociaciones y entidades estatales	En el diseño de cada etapa y momento del PEP tienen que participar las asociaciones de personas con discapacidad y las entidades estatales vinculadas al tema. Para que participen la mayor cantidad de asociaciones, se puede determinar un lapso (por ejemplo, cada año) después del cual variarán estas.
	MALBA: Si bien este museo diseñó sus acciones con participación de algunas asociaciones, puede continuar esta experiencia y enriquecerla haciendo participar a otras asociaciones de personas con discapacidad. MAMBA, MIFB, MNBA, MNAD: Tienen que trabajar en conjunto con las asociaciones en el diseño de las acciones. Y cada cierto lapso de tiempo, cambiar las asociaciones con las que trabajan.
Heterogeneidad	Las acciones tienen que responder a la heterogeneidad del colectivo de las personas con discapacidad. Debe buscarse que la accesibilidad sea permanente. No tendría que ser necesaria la coordinación previa de los grupos de personas con discapacidad para posibilitar la accesibilidad en los museos de arte. Para lograr la accesibilidad permanente se requiere el incremento de los presupuesto a las áreas de los museos que tratan con personas con discapacidad.
	MAMBA: Tiene que realizar acciones dirigidas al público con discapacidad auditiva. MIFB: Tiene que realizar acciones dirigidas al público con discapacidad física. El local del museo tiene que ser objeto de modificaciones para lograr la accesibilidad física. No se puede permitir que se siga vulnerando un derecho fundamental bajo el argumento de la protección de la arquitectura de un edificio. Luego de dirigir sus acciones a la heterogeneidad de las personas con discapacidad, el MAMBA y el MIFB, junto con el MALBA, el MNBA y el MNAD (quienes ya dirigen sus acciones a la

	heterogeneidad), deben lograr la accesibilidad permanente, lo que implica el compromiso de las áreas directivas y el incremento de los presupuestos.
Análisis de escenario	<p>Para la estandarización de las acciones: Se tiene que hacer un análisis de las acciones realizadas por los museos en términos estructurales, de proceso y de resultado. Si las acciones responden positivamente a los tres aspectos del análisis, estas tienen que estandarizarse.</p> <p>Para la respuesta a las necesidades no atendidas: Se tiene que identificar qué acciones posibilitarán el avance en el proceso de la participación inclusiva (en lo referente a la accesibilidad).</p>
Valores comunes, visión compartida y misión comprometida	<p>Los valores comunes tienen que ser la inclusión e igualdad de oportunidades.</p> <p>La visión compartida puede implicar, a mediano plazo (dos años, por ejemplo), lograr la estandarización de las acciones en los museos de arte.</p> <p>Como visión compartida a largo plazo (cinco años), puede señalarse el avance hacia algunos aspectos del tercer momento del proceso de la participación inclusiva (en lo referente a la accesibilidad).</p> <p>La misión es la efectivización del derecho al acceso a la cultura.</p> <p>En lo que respecta a los valores, en el MALBA, MAMBA, MIFB, MNBA y MNAD se requiere que las áreas directivas de dichos museos compartan los mismos valores de las áreas dedicadas al trato con las personas con discapacidad. Debido a esta diferencia en los valores, los presupuestos entregados a las áreas vinculadas al tema de la discapacidad son reducidos. Las direcciones de los museos tienen que poner mayor énfasis en el rol social del museo.</p>
Fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas (análisis FODA)	<p>El análisis FODA tiene que aplicarse en pos de la estandarización de las acciones, lo cual se dirige a un escenario presente. Y en respuesta a las necesidades no atendidas, el que implica un escenario presente como futuro.</p> <p>Para ambos casos, se tiene que analizar los recursos que se poseen y de los que se carece. Estos recursos pueden ser humanos, económicos, sociales (redes) y tecnológicos.</p>
Ejes estratégicos	Los ejes estratégicos deben posibilitar la estandarización de las acciones realizadas y la respuesta a las necesidades no cubiertas.
Etapas operativas	
Programación	<p>Los programas tienen que contener acciones a favor de la accesibilidad física, comunicativa y social. Para la realización de las acciones se pueden utilizar los mismos recursos, variando su aplicación si es a favor de cada tipo de accesibilidad.</p> <p>Los programas deben ser ofrecidos dentro y fuera del museo, y apuntar hacia el tercer momento del proceso de la participación inclusiva (en lo que respecta a la accesibilidad).</p> <p>Los programas tienen que ofrecer accesibilidad de forma</p>

	<p>permanente.</p> <p>El MAMBA y el MIFB deben diseñar programas a favor de las personas con sordera y de las personas con discapacidad física, respectivamente.</p> <p>Siguiendo lo realizado por el MALBA, los demás museos pueden usar los mismos recursos para diferentes públicos, mediante la variación de la aplicación de los recursos.</p> <p>Siguiendo lo realizado por el MALBA y el MAMBA, las demás instituciones tienen que ofrecer sus programas fuera del museo.</p> <p>Los cinco museos tienen que dirigir sus programas hacia el tercer momento del proceso de la participación inclusiva (en lo que respecta a la accesibilidad) y tienen que buscar la accesibilidad permanente.</p>
Implementación	<p>Partiendo de una relación horizontal entre el guía y los visitantes, se debe realizar la implementación de las acciones sumando los saberes de los visitantes y elaborando una narrativa participativa. No se debe buscar un propósito pedagógico, sino más bien construir un saber que recoge de los elementos propios de cada visita.</p> <p>Los museos estudiados realizan la implementación adecuadamente.</p>
Evaluación de los resultados	<p>Se deben señalar metas e indicadores para medir su cumplimiento. Las metas deben tener como objetivo el desarrollo del proceso de la participación inclusiva (en lo referente a la accesibilidad).</p> <p>Estas pueden ser algunas de las metas: la participación en el diseño y gestión del PEP de las asociaciones de personas con discapacidad y las entidades estatales vinculadas al tema, los valores compartidos entre la dirección y las áreas de los museos que tratan la discapacidad, la mejora del presupuesto a favor de estas áreas, la dirección de los programas hacia la heterogeneidad de las personas con discapacidad, la accesibilidad permanente (física, comunicativa y social), el empleo de los mismos recursos para todas las acciones a favor de la accesibilidad, y el ofrecimiento de los programas dentro y fuera de los museos.</p> <p>Los museos estudiados deben pasar de las evaluaciones abiertas y libres de sus acciones a las mediciones a través de indicadores, los cuales señalen si se ha efectivizado el derecho al acceso a la cultura y si se está avanzando en el proceso de la participación inclusiva.</p>
Realimentación y ajustes	<p>La realimentación debe realizarse mediante la información recogida por los indicadores. Con ello se tienen que hacer los ajustes necesarios, y de forma oportuna, para cumplir con las metas enumeradas.</p> <p>Los museos estudiados tienen que realizar los ajustes necesarios en sus acciones, luego de recoger la información acumulada por los indicadores.</p>

Propuesta de PEP a favor del desarrollo de la agencia artística en los museos de arte de CABA:

Coordinación del planeamiento estratégico participativo	Se tiene que elegir una entidad estatal que coordine el PEP.
Valores de la organización que guían la coordinación del PEP	Inclusión e igualdad de oportunidades.
Etapa estratégica	
Participación de asociaciones, entidades estatales e instituciones educativas	En el diseño de cada etapa y momento del PEP tienen que participar las asociaciones de personas con discapacidad y las entidades estatales vinculadas al tema. Para que participen la mayor cantidad de asociaciones, se puede determinar un lapso (por ejemplo, cada año) después del cual variarán estas. Es importante también la participación de representantes de las instituciones educativas vinculadas a temas artísticos. La coordinación entre estas instituciones y los museos de arte es central.
	En los museos de arte estudiados se requiere el trabajo participativo con las asociaciones, las entidades estatales y las instituciones educativas.
Heterogeneidad	Las acciones tienen que responder a la heterogeneidad del colectivo de las personas con discapacidad.
	Las acciones que realicen los museos de arte estudiados tienen que responder a la heterogeneidad de las personas con discapacidad.
Análisis de escenario	Se tiene que identificar qué acciones posibilitarán el avance hacia el segundo momento del proceso de la participación inclusiva (en lo referente al desarrollo de la agencia artística). Estas acciones responderán a las necesidades no atendidas, y tienen que pensarse como respuestas apropiadas en términos estructurales, de proceso y resultado.
Valores comunes, visión compartida y misión comprometida	Los valores comunes tienen que ser la inclusión e igualdad de oportunidades. La visión compartida puede implicar, a mediano plazo (dos años, por ejemplo), lograr programas y acciones a favor del desarrollo de la agencia artística. Como visión compartida a largo plazo (cinco años), puede señalarse el avance hacia el segundo momento del proceso de la participación inclusiva (en lo referente al desarrollo de la agencia artística). La misión es la efectivización del derecho al desarrollo de la agencia artística.

	<p>En lo que respecta a los valores, en el MALBA, MAMBA, MIFB, MNBA y MNAD se requiere que las áreas directivas de dichos museos compartan los mismos valores de las áreas dedicadas al trato con las personas con discapacidad. Debido a esta diferencia en los valores, los presupuestos entregados a las áreas vinculadas al tema de la discapacidad son reducidos. Las direcciones de los museos tienen que poner mayor énfasis en el rol social del museo.</p>
Fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas (análisis FODA)	<p>El análisis FODA tiene que aplicarse en pos de la elaboración e implementación de programas y acciones, lo cual se dirige a un escenario presente. Y en respuesta a una estandarización de las acciones, lo que implica un escenario presente como futuro.</p> <p>Para ambos casos, se tiene que analizar los recursos que se poseen y de los que se carece. Estos recursos pueden ser humanos, económicos, sociales (redes) y tecnológicos.</p>
Ejes estratégicos	Los ejes estratégicos deben posibilitar la realización de programas y acciones y su estandarización.
Etapa operativa	
Programación	<p>Los programas tienen que contener acciones a favor del desarrollo de la agencia artística. Para la realización de las acciones se pueden utilizar los mismos recursos, variando su aplicación si es a favor de cada tipo de accesibilidad.</p> <p>Los programas deben ser ofrecidos dentro y fuera del museo, y apuntar hacia el segundo momento del proceso de la participación inclusiva (en lo que respecta al desarrollo de la agencia artística).</p> <p>Los programas de los museos estudiados pueden tener las siguientes acciones: el fomento de la creación artística mediante talleres accesibles y actividades de estimulación y formación, premios a la creación artística, y la realización de exposiciones.</p>
Implementación	<p>Obviamente, los programas tienen que ser accesibles.</p> <p>No tienen que buscar un fin terapéutico, sino posibilitar el desarrollo autónomo de la agencia artística.</p> <p>En los museos estudiados la implementación debe buscar la autonomía y el desarrollo artístico.</p>
Evaluación de los resultados	<p>Se deben señalar metas e indicadores para medir su cumplimiento. Las metas deben tener como objetivo el avance hacia el segundo momento del proceso de la participación inclusiva (en lo referente al desarrollo artístico).</p> <p>Algunas metas pueden ser: lograr el trabajo conjunto con cada vez más entidades educativas dedicadas al arte, la realización de programas, la progresiva estandarización de estos.</p> <p>Los museos estudiados deben evaluar si se están cumpliendo las metas o se han producido desvíos que no permiten el avance en el proceso de la participación inclusiva.</p>
Realimentación y ajustes	La realimentación debe realizarse mediante la información recogida por los indicadores. Con ello se tienen que hacer los ajustes necesarios, y de forma oportuna, para cumplir con las metas.

9. 5. Futuras líneas de investigación

A lo largo del presente trabajo han ido surgiendo temas que, si bien no se encuentran dentro de los límites de la presente investigación, están relacionados a la participación inclusiva de las personas con discapacidad en los museos de arte (y otros espacios culturales). Dichos temas pueden constituir futuras líneas de investigación.

1. Consideramos necesario estudiar el vínculo entre discapacidad, pobreza y participación inclusiva en la cultura. Como se ha señalado en el acápite 5.1, la pobreza es uno de los factores que impide a un grueso número de las personas con discapacidad no solo disfrutar de la accesibilidad a la cultura sino sobre todo desarrollar su agencia artística. Estudiar el mencionado vínculo daría luces sobre el escenario de la participación inclusiva entre las personas con discapacidad en situación de pobreza y, con dicho diagnóstico, se podrían diseñar estrategias e implementar acciones para superar la problemática.

2. Consideramos necesario investigar el vínculo entre mujeres con discapacidad y participación inclusiva en la cultura. Como se ha señalado en el acápite 5.1, las mujeres con discapacidad son las más excluidas de la educación inclusiva. Creemos que por este motivo pueden ser también las que menos posibilidades tienen de ejercer sus derechos contenidos en la participación inclusiva. Estudiar el mencionado vínculo podría dar información sobre el escenario de la efectivización de los derechos a la accesibilidad a la cultura y el desarrollo de una agencia artística por parte de las mujeres con discapacidad. Con dicho diagnóstico se podrían diseñar estrategias e implementar acciones para superar la problemática.

3. Creemos que se tiene que investigar sobre la participación inclusiva a la cultura entendiéndola a esta como un solo derecho. Si bien a lo largo de la presente investigación nos hemos referido a la participación inclusiva como un concepto constituido por dos derechos (la accesibilidad y la agencia artística), consideramos que tendría que

reflexionarse sobre el hecho de que el derecho a la accesibilidad a la cultura no tendría por qué pensarse de forma desvinculada al derecho al desarrollo artístico. Pensar la participación inclusiva como un solo derecho significaría reconocer a la persona con discapacidad como un sujeto complejo, al igual que el resto de las personas (es decir, como un sujeto que consume y produce cultura), lo que redundaría en la implementación de acciones coordinadas y en análoga proporción a favor de la accesibilidad y el desarrollo de la agencia artística.

4. Consideramos necesario investigar sobre la educación inclusiva en los centros educativos dedicados al arte y cómo dichos centros educativos trabajan en conjunto con los museos de arte (y otros espacios culturales) en pos de la participación inclusiva. Como se ha mencionado en el acápite 6. 3, para el desarrollo del proceso de la participación inclusiva (en lo referido a la agencia artística) se requeriría la colaboración de los mencionados centros educativos. Investigar sobre los temas propuestos visibilizaría el escenario de la educación inclusiva en los espacios educativos artísticos y posibilitaría la toma de medidas adecuadas a favor del derecho al desarrollo artístico en las personas con discapacidad.

5. Consideramos necesario investigar sobre la presencia activa de las personas con discapacidad en los espacios de gestión cultural. Como hemos señalado en el acápite 6.1, la planificación de las acciones a favor de la participación inclusiva tendría que realizarse de la mano con las asociaciones de personas con discapacidad. Por este motivo, se tendría que motivar la presencia de dichas personas en la gestión cultural, lo que podría redundar en mayores acciones a favor de los derechos de accesibilidad cultural y la agencia artística.

6. Creemos que se tienen que investigar las razones por las cuales se sigue optando por la intangibilidad de los edificios históricos en detrimento de la accesibilidad física. Como se ha mencionado en el acápite 6.4.2.1, los Estados parte de la CDPD tienen la obligación de hacer accesibles dichos edificios, sin perjudicar su identidad y preservando su valor histórico. Si se investiga el tema propuesto, se sabrían las razones que se emplean para no volverlos accesibles y se podrían tomar las acciones necesarias a favor de los derechos de las personas con discapacidad.

7. Creemos que se tiene que investigar sobre la cadena de accesibilidad en la ciudad y su vínculo con los museos de arte. Como se ha mencionado en el acápite 8.2 (citando a Élide Mason), es necesario saber cuál es el escenario del tema propuesto y, con ese diagnóstico, diseñar e implementar las acciones necesarias.

8. Consideramos que la inclusión dentro de la organización museística requiere ser estudiada de forma amplia, abordando los temas que señalamos en el acápite 8.5 y ampliándolos.

10. Bibliografía

10.1 Libros, revistas y publicaciones consultadas

ARMIJO, M. (2011). Planificación estratégica e indicadores de desempeño en el sector público. 105 pp.; Santiago de Chile: ONU, CEPAL, ILPES.

ART GALLERY OF ONTARIO (2014). Multi-Year Accessibility Plan 2014-2021. Ontario: Art Gallery of Ontario. Recuperado de: <https://ago.ca/commitment-accessibility#accessibility-plan>. [Visto 27-1-2018].

BARIFFI, F.; PALACIOS, A. (2007). La discapacidad como una cuestión de derechos humanos. 143 pp.; Madrid: Cinca.

BARNES, C. (2008). La diferencia producida en una década. Reflexiones sobre la investigación “emancipadora” en discapacidad. En L. Barton (Coord). Superar las barreras de la discapacidad, 381–397. Madrid: Ediciones Morata.

BERMAN, R. (2007). Desarrollo Inclusivo: un aporte universal desde la discapacidad. 9 pp. Equipo de Discapacidad y Desarrollo Inclusivo. Región de Latinoamérica y el Caribe: Banco Mundial. Recuperado de <http://ecaths1.s3.amazonaws.com/orghosp/901049776.DESARROLLOINCLUSIVO.doc> [Visto 1-3-2017].

BERNARDO, A. (2016). Museums that are accessible thanks to technology. En Open mind. Vizcaya: BBVA. Recuperado de <https://www.bbvaopenmind.com/en/museums-that-are-accessible-thanks-to-technology/> [Visto 17-9-2017].

BOURDIEU, P. (2002). Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto. 126 pp.; Buenos Aires: Editorial Montessor.

BOURDIEU, P. (2010). El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura. 288 pp.; Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

CAMIC, P.; CHATTERJEE, H. (2013). Museums and art galleries as partners for public health interventions. En *Perspectives in public health*, 133(1), 66–71.

CAPARRÓS M. (2015). “Querer escribir sin leer es como querer tocar la guitarra sin haber escuchado música”. Entrevista con E. Galán. En Eldiario.es. Madrid: Eldiario.es. Recuperado de http://www.eldiario.es/cultura/martin_caparros-lacronica-periodismo_0_459854516.html [Visto 13-6-2017].

CASACUBERTA C. (2009). Alternativas para el estudio de la asignación de tiempo de los artistas. En C. Elia (Rec). La economía del espectáculo: una comparación internacional. 119-129; Barcelona: Gescénic.

CASANOVA, G. (2010). Introducción. En Ministerio de Turismo de la Nación. Directrices de accesibilidad en servicios turísticos., 8-9; CABA: Ministerio de Turismo de la Nación.

CÁTEDRA DE OCIO Y DISCAPACIDAD (2014). Manifiesto por un ocio inclusivo. 14 pp.; Alcalá: Cermi, Fundación Once, Once.

COMITÉ SOBRE LOS DERECHOS DE LAS PERSONAS CON DISCAPACIDAD (2014a). Observación general N° 1. Artículo 12: Igual reconocimiento como persona ante la ley. 15 pp.; Ginebra: ONU.

COMITÉ SOBRE LOS DERECHOS DE LAS PERSONAS CON DISCAPACIDAD (2014b). Observación general N° 2. Artículo 9: Accesibilidad. 16 pp.; Ginebra: ONU.

COMITÉ SOBRE LOS DERECHOS DE LAS PERSONAS CON DISCAPACIDAD (2016a). Observación general N° 3. Sobre las mujeres y las niñas con discapacidad. 19 pp.; Ginebra: ONU.

COMITÉ SOBRE LOS DERECHOS DE LAS PERSONAS CON DISCAPACIDAD (2016b). Observación general N° 4. Sobre el derecho a la educación inclusiva. 23 pp.; Ginebra: ONU.

COPIDIS (2011). Reporte de gestión 2008-2011. 85 pp.; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: COPIDIS.

COPIDIS (2015). Reporte de gestión 2011-2015. 118 pp.; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: COPIDIS.

CROWTHER, N.; QUINN, G.; REKAS, A. (2017). Human rights and disability: a manual for national human rights institutions. 142 pp.; Sydney: Asia Pacific Forum of National Human Rights Institutions.

ESPINOSA, A.; BONMATÍ, C. (2015). Accesibilidad, inclusión y diseño para todas las personas en museos y patrimonio. En *Her&Mus. Heritage and Museography*, 16, 7(1) 11-20. Guijón: Ediciones Trea.

FERREIRA, M. (Noviembre, 2011). Sociedad inclusiva e igualdad de oportunidades. En *Jornadas nacionales: derecho a una vida independiente de las personas con discapacidad*. 7 pp.; Simposio llevado a cabo en Cuenca. Recuperado de http://www.um.es/discatif/documentos/Cuenca_2011_MFerreira.pdf. [Visto 20-8-2017].

FOUCAULT, M. (1998). *Historia de la locura en la época clásica*, 1, 575 pp.; México, D.F.: Fondo de cultura económica.

INDEC (2014). *Censo nacional de población, hogares y viviendas 2010. Censo del bicentenario. Serie C. Población con dificultad o limitación permanente*. 103 pp.; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Estadística y Censos.

JUNG, Y. (2011). The art museum ecosystem: a new alternative model. En *Museum management and curatorship*, 26(4), 321–338.

KRIEGER, M. (2013). El planeamiento estratégico público. En M. Krieger, I. Felcman, H. Larocca (Coord). *Planeamiento estratégico*, 43-73. Buenos Aires: Errepar.

LAGO, E.; SÁNCHEZ, P. (2015). Museos para todos y todas. El plan de género e igualdad en la Red Museística Provincial de Lugo. En *Her&Mus. Heritage and Museography*, 16, 7(1) 101-112. Guijón: Ediciones Trea.

LAROCCA, H. (2013). Enfoques contemporáneos para los procesos de planificación. En M. Krieger, I. Felcman, H. Larocca (Coord). *Planeamiento estratégico*, 1-41. Buenos Aires: Errepar.

LÓPEZ, O. (2012). Reflexiones para abordar estadísticas sobre las relaciones entre cultura y desarrollo a partir de los avances de la batería de indicadores C+D UNESCO.

En I. Gálvez (Coord). Seminario cultura y desarrollo: aplicación de indicadores, 4-42. Ciudad de México: Conaculta.

MADARIAGA, A. (Mayo, 2009). Ocio y discapacidad: el reto de la inclusión. En E-dinamia: ocio y tecnología. 22 pp.; Simposio llevado a cabo en Elche, Alicante.

MADARIAGA, A.; RUBIO I. (2013). La inclusión en ocio de las personas con discapacidad: una línea de trabajo en el marco de la política social. En Actas del IV congreso de la red española de política social: las políticas sociales entre crisis y post-crisis, 806–819. Alcalá: Universidad de Alcalá.

MEYER, C. (2011). Sin título. En Ministerio de Turismo de la Nación. Plan Federal Estratégico de Turismo Sustentable: Turismo 2020, 18-19; CABA: Ministerio de Turismo de la Nación.

MINISTERIO DE SANIDAD, POLÍTICA SOCIAL E IGUALDAD Y MINISTERIO DE CULTURA DE ESPAÑA (2011). Estrategia integral española de cultura para todos. 67 pp.; Madrid: Ministerio de sanidad, política social e igualdad; Real patronato sobre discapacidad.

MINISTERIO DE TURISMO DE LA NACIÓN (2010). Directrices de accesibilidad en servicios turísticos. 295 pp.; CABA: Ministerio de Turismo de la Nación.

MINISTERIO DE TURISMO DE LA NACIÓN (2015). Plan Federal Estratégico de Turismo Sustentable: Turismo 2025. 292 pp.; CABA: Ministerio de Turismo de la Nación.

MOHN, T. (2013). Welcoming art lovers with disabilities. En The New York Times. Nueva York. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2013/10/27/arts/artsspecial/welcoming-art-lovers-with-disabilities.html> [Visto 15-9-2017].

MONTAÑÉS, M. (2010). Las entrevistas. En Cuadernos CIMAS-Observatorio Internacional de Ciudadanía y Medio Ambiente Sostenible. 7pp.; Madrid: Red Cimas.

Recuperado de http://www.redcimas.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/08/m_MMontanes_LasENTREV.pdf [Visto 20-9-2017]

MORENO, I.; NAVARRO, A. (2014). Redefinición de las TIC en el museo: del discurso invasivo al inclusivo. En *Complutum*, 26 (2), 219-228.

MORRIS, J. (2008). Lo personal y lo político. Una perspectiva feminista sobre la investigación de la discapacidad física. En L. Barton (Coord.). *Superar las barreras de la discapacidad*, 315–326. Madrid: Ediciones Morata.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE SAO PAULO (2018). *Igual diferente*. Sao Paulo: Museo de arte moderno Sao Paulo. Recuperado de <http://mam.org.br/aprenda/igual-diferente/>. [Visto 31-1-2018].

NAVARRO, J. (2014). La planificación y dirección estratégica de la cultura. En S. Catalán, A. González (Coord., Edit.). *Manual Atalaya. Apoyo a La Gestión Cultural*. Recuperado de <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/planificacion-direccion-estrategica-cultura>. [Visto 13-8-2017].

NOVILLO, J. (2011). Gestión de la accesibilidad universal. En Varios autores. *Accesibilidad universal y diseño para todos. Arquitectura y urbanismo*, 203–217. Madrid: Fundación Once, Fundación Arquitectura COAM.

OLIVER, M. (2008). ¿Están cambiando las relaciones sociales de la producción investigadora? En L. Barton (Coord.). *Superar las barreras de la discapacidad*, 299–314. Madrid: Ediciones Morata.

ONTARIO ARTS COUNCIL (2014). *Vital arts and public value: a blueprint for 2014-2020*. 27 pp. Ontario: Ontario Arts Council. Recuperado de <http://www.arts.on.ca/oac/media/oac/Publications/strategic%20plan/Vital-Arts-and-Public-Value.pdf>. [Visto 21-1-2018].

ONTARIO ARTS COUNCIL (2017). *Ontario Arts Council Multi-Year Accessibility Plan 2018-2021*. 23 pp. Ontario: Ontario Arts Council. Recuperado de <http://www.arts.on.ca/access-equity/accessibility-plan>. [Visto 21-1-2018].

ONU; CEPAL (2009). El envejecimiento y las personas de edad: indicadores sociodemográficos para América Latina y el Caribe. 70 pp. Santiago de Chile: CELADE. Recuperado de <http://repositorio.cepal.org/handle/11362/1350>. [Visto 11-8-2017].

ONU; CEPAL; CELADE (2013). Argentina's ageing future: turning points and policy options: a look towards 2040 and beyond. 4 pp. Santiago de Chile, México D.F., Puerto España: Repositorio digital CEPAL. Recuperado de http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/37643/Ageing_Future_Argentina_en.pdf?sequence=1&isAllowed=y. [Visto 11-8-2017].

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (2006). Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad. 35 pp. Ginebra: ONU.

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (2011). Reporte mundial sobre la discapacidad. 325 pp. Organización mundial de la salud, Banco Mundial: Malta.

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DEL TURISMO (2016). Turismo para todos: promover la accesibilidad universal. Buenas prácticas en la cadena de valor del turismo accesible. 24 pp. Madrid: UNWTO.

QUIROGA, M. (2010). Derechos humanos: ¿derechos naturales? En *Brújula. Revista de ideas de la asociación de egresados y graduados de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, (19) 6-16. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Asociación de egresados y graduados.

ROBLES, B. (2011). La entrevista en profundidad: una técnica útil dentro del campo antropológico. En *Cuicuilco*, 18 (52) 39-49. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

ROMERO, C. (2016). La extensión de los ajustes razonables en el derecho de las personas en situación de discapacidad de acuerdo al enfoque social de derechos humanos. En *Revista Ius et Praxis*, (2) 227-252. Talca: Universidad de Talca.

ROYAL ONTARIO MUSEUM (2013). ROM multi-Year accessibility plan. Recuperado de <https://www.rom.on.ca/sites/default/files/imce/policies2017/accessibility2017.pdf>. [Visto 27/1/2018].

SEN, A. (Diciembre, 2004). Discapacidad y justicia. En La segunda conferencia internacional sobre discapacidad y desarrollo inclusivo organizado por el Banco Mundial. 11 pp.; Simposio llevado a cabo en Washington D. C.

SHAPIRO, J. (1993). No Pity: People with Disabilities Forging a New Civil Rights Movement. 382 pp. United States: Times books.

WORLD WIDE WEB CONSORTIUM (2009). Pautas de Accesibilidad para el Contenido Web (WCAG) 2.0. United States: W3C. Recuperado de <http://www.sidar.org/traduccion/wcag20/es/>. [Visto 17/9/2017].

SUCHARCZUK, E. (2015). Herramientas y estrategias de marketing para el desarrollo de audiencia en museos de arte Ciudad Autónoma de Buenos Aires [Tesis]. 290 pp. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

UNESCO (2016). La educación al servicio de los pueblos y el planeta: creación de futuros sostenibles para todos. Informe de seguimiento de la educación en el mundo. 587 pp. UNESCO: París.

UNESCO (2015). Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad. UNESCO: París. Recuperado de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=49357&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. [Visto 28-7-2017].

UNESCO INSTITUTE FOR STATISTICS (2017). Education and disability. 14 pp. UNESCO: París. Recuperado de <http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/fs40-education-and-disability-2017-en.pdf>. [Visto 5-5-2017].

WEISEN, M. (2012). International perspectives on the cultural accessibility of people with disabilities. En Project Access White Papers. 7 pp. New York: European centre for

cultural accessibility, Art beyond sight. Recuperado de <http://www.artbeyondsight.org/mei/white-papers-on-critical-issues-re-accessibility-and-inclusion/>. [Visto 25-7-2017].

YÚDICE, G. (2017). Políticas culturales e institucionalismos. Entrevista con T. Ruiz-Rivas. En La Grieta. Madrid: Plataforma cultural la grieta. Recuperado de <http://lagrietaonline.com/entrevista-a-george-yudice/>. [Visto 5-6-2017].

10.2. Sitios webs consultados

Canada council of the arts. Equity. <http://canadacouncil.ca/commitments/equity>. Consultado el 20 de julio de 2017.

Consejo internacional de museos. <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>. Consultado el 27 de julio de 2017.

Defensoría del Turista de CABA: <http://www.defensoriaturista.org.ar/plan-para-la-inclusion-turistica-de-personas-con-discapacidad/>. Consultado el 7 de agosto de 2017.

Ministerio de Turismo de la Nación. Directrices de accesibilidad: <http://www.turismo.gov.ar/calidad/directrices-de-accesibilidad>. Consultado el 7 de agosto de 2017.

Ontario Arts Council: <http://www.arts.on.ca/home>. Consultado el 26 de enero de 2018.

Test de Accesibilidad Web en Español (TAW): <http://www.tawdis.net/index.html?lang=es>. Consultado el 13 de noviembre de 2017.

11. Anexos

11.1. Desgrabación de entrevistas

11.1.1. Anexo N° 1 Entrevista al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Entrevistador: Julio Meza

Entrevistada: Laura Scotti

Entidad: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Fecha: Miércoles 2 de noviembre del 2016

Julio: Esta es una entrevista en profundidad. Las preguntas ya están definidas.

Laura: Pero tenés posibilidad de repreguntar.

Julio: Sí. Y luego, el tema es participación inclusiva que implica dos elementos que serían accesibilidad y desarrollo artístico de la persona con discapacidad.

Laura: ¡Ah! Mirá ve.

Julio: El marco central que estoy tomando es la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, que habla del cambio de paradigma y esos temas, y que tiene un artículo que es el 30 si no me equivoco, que habla sobre la participación inclusiva y habla de esos dos temas: de accesibilidad y de la posibilidad de dar o permitir el desarrollo artístico de las personas con discapacidad.

Luego, el tema me interesa en el lapso 2008-2016, porque en el 2008 se vuelve en ley la convención, creo que es el 2014 que tiene rango constitucional.

Laura: Bueno, específicamente las leyes yo no soy muy buena para acordarme salvo que trabajando en eso puntualmente...

Julio: Sí, te lo digo como el marco. Y eso es lo que se enmarca.

Laura: Sí, te entiendo. La única aclaración es que no sé con Eva cuál habrá sido el marco de la clase, pero nosotros acá mucho desarrollo artístico de los visitantes, es decir, propiciamos sí una visita, una experiencia participativa pero después el desarrollo, digamos, depende mucho del núcleo, del centro que los trae a las personas con discapacidad. Pero bueno, no importa. Te quería

hacer ese comentario de entrada como para que lo tengas en cuenta, que nuestra posibilidad de desarrollo no es lo que hemos trabajado en particular. Pero entiendo que son esos dos pilares los que vos estás investigando.

Julio: Claro, el término de desarrollo sería más que todo...

Laura: Desarrollo artístico yo te entiendo como la posibilidad de que las personas con discapacidad puedan hacer un ejercicio, digamos, de una producción artística como cualquier otro artista.

Julio: Sí, y exponerla y etc., etc.

Laura: Exacto, eso es lo que yo te entendí. No sé si estábamos en la sintonía.

Julio: Sí, tal cual.

Laura: Esa línea de trabajo nosotros particularmente no la hemos desarrollado. Esa era la aclaración.

Julio: Bueno. Identificación del entrevistado y el cargo que ocupa.

Laura: Mi nombre es Laura Scotti y mi cargo actual es Gestión y Programación del área de Educación de Malba.

Julio: ¿Cuáles son tus estudios respecto al tema? ¿Qué estudios previos tuviste?

Laura: Mi formación es profesora nacional de Artes Visuales del IUNA, que actualmente es la UNA (Universidad Nacional de las Artes). Tuve la posibilidad de entrar por un convenio de pasantías que existía en el 2001, justo cuando se abre el Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) y yo estaba casi recibíndome. Y a partir de ahí entré en el área de Educación, primero un tiempo como pasante y después ingresé a planta. Es decir que en el área de la educación en museos me formé prácticamente en campo, porque incluso actualmente no existen carreras u orientaciones, mejor dicho, que estén justamente dirigidas a la especialización de los educadores en museos o en educación no formal existe otros institutos de recreación. Entonces específicamente acá en Argentina, fue más bien junto con Eva y con otras colegas, una generación que nos hemos formado en el mismo museo en el área de Educación. En mi caso particular, comencé realizando gestión en escuelas y después fui asistente general del área y después realicé una co-coordinación de la programación del área y actualmente sigo como parte de Gestión y Programación y educadora, del área de Educación. En este último tramo a partir de agosto del 2014, a partir de la nueva gestión de la Dirección Artística, la estructura del museo cambió y creció en algunos aspectos, entonces se reorganizaron algunos puestos y jerarquías y demás, así que bueno, de ahí la redefinición de mi puesto.

Julio: Ahora siguen las preguntas que apuntan al tema. Son en realidad preguntas muy breves que las trabajamos con Maria Laura.

Laura: Ah! Perdón. Educación especialmente para jóvenes y adultos. Vale la aclaración porque el área tiene diferentes líneas de trabajo. Están niños y adolescentes y yo la verdad es que no me especialicé en niños. Te puedo hablar sí, de cuál es el abordaje pero pertenezco al equipo de adultos.

Julio: A1. Está bien. ¿Conoces cuáles han sido los valores del museo en el lapso 2008-2016? Los valores que han guiado la acción del museo.

Laura: La misión y los objetivos del museo siempre fueron coleccionar, preservar, estudiar y difundir el Arte Latinoamericano del siglo XX hasta la actualidad. Esa misión y objetivos se siguen conservando y, en cuanto al área de Educación desde los inicios también, su misión y objetivo principal ha sido generar distintos programas y actividades que estuviesen dirigidos a los diferentes públicos de la comunidad y de ahí conformar un puente entre el museo y la comunidad en su conjunto, y bueno por eso a lo largo de los años hemos, casi desde los inicios te digo, fuimos ampliando los diferentes programas dirigidos a distintos segmentos de público.

Julio: Dijiste que se dirigían a distintos públicos. ¿En algún momento identificaron en el público a las personas con discapacidad?

Laura: Sí. Específicamente la iniciativa surgió más desde el equipo de adultos y de cualquier manera se pensó para ambos equipos. Es decir, en realidad el equipo de educación es uno solo pero nosotros nos organizamos en, por decirte, el sub equipo de niños y adolescentes y el sub equipo de jóvenes y adultos. También dentro de esa estructura inicial hay una plataforma dedicada al desarrollo de actividades más ligadas a la extensión cultural, que eso actualmente a partir de esta nueva gestión se reorganizó e incluso se creó como otra área que coordina panorámicamente a todas las otras áreas. Bueno, eso no viene al caso del desarrollo, pero en su conformación era así. El primer programa que se pensó fue el dirigido a ciegos y disminuidos visuales —eso fue en el 2000, aproximadamente— y ahí empezamos a ir a distintos museos o centros que tuvieran algún tipo de adaptación, materiales, programas, dirigidos a ese público. Empezamos a interiorizarnos y hubo diferentes instancias dentro de la propuesta generada desde el área de Educación del Malba para personas con discapacidad visual, con ceguera y disminución visual. En principio, concretamente digamos, ese programa sí inició con experiencias dirigidas a adultos y jóvenes, y después se trasladó un poco a las visitas escolares. También porque hay muy pocas escuelas que hacen salidas, que están adaptadas y tienen enseñanza para niños con ceguera y además porque la mayor cantidad de población en realidad no nace ciega sino que justamente por accidentes o por distintos motivos o enfermedades, desarrollan ceguera o disminución visual. Entonces, la mayor cantidad de población es más bien joven/adulta.

Ahí te puedo contar cómo las diferentes estructuras o experiencias...¡ah! en realidad el recorte es del 2008. No, perdón, en el 2008 en realidad teníamos la línea de trabajo actual que no consiste, o sea, la diferencia es que no está centrada en lo táctil únicamente ni en la lectura braille, que es como lo más habitual que se suele poner a disposición en una primera instancia, sino que a través de las diferentes experiencias a lo largo de los años —también por la misma devolución que nos hacía ese público— se determinó hacer una experiencia mucho más integral en cuanto a lo sensorial, que incluyese el sentido del olfato, también el auditivo, o sea a través de descripciones de obras. El táctil bueno, también; también a través de música, por ejemplo. O sea, incorporar diferentes recursos, en algunos casos también algunos materiales didácticos desarrollados a partir de las obras, para hacer accesible esa misma experiencia que se comparte con el público convencional, a las personas ciegas o con disminución visual.

Ahí tendría que aclarar que a lo largo de los años y habiendo incorporado los diferentes programas, porque más o menos en el 2003, 2004... no, fue un poco después, perdoname. No, 2003 fue el de adultos mayores que a vos no te interesa, trabajar con ancianidad no es tu tema por lo que me decís.

Julio: No, mi tema es personas con discapacidad. Lo que pasa es que en algún momento convergen ambos temas.

Laura: Sí. No, discúlpame si yo tengo que ir como rebobinando en la historia, entonces como que algunas cosas las voy pensando medio sobre la marcha y bueno.

El de discapacidad concretamente surgió en el 2006, y ahí incluimos personas con discapacidad intelectual y auditiva. Se pidió un subsidio al Banco Mundial como para implementar el programa, realizar las capacitaciones e implementarlo y después se continuó hasta la actualidad. De ahí tuvimos una capacitación con la Fundación Itineris, que ellos siguen activos y se manejan con el paradigma de la diferencia —igual les hablo un poco de este tema— que tiene que ver con justamente desligarse de una concepción de la discapacidad más ligada a la medicina, al diagnóstico médico como una falta o déficit, sino que se para en un paradigma de la diferencia donde lo que prevalece es la subjetividad de la persona y entonces se trabaja generando apoyos, y estos apoyos son justamente una especie de plan de acción entre la persona discapacitada o el referente de la persona discapacitada y el educador. Entonces, a partir de las necesidades de esa persona, lo que se hace es tratar de ver qué es lo que es necesario, es decir, qué recurso o qué metodología sería necesaria para que esa persona pueda tener una experiencia de visita en el museo lo más parecida a cualquier otra persona.

Julio: B1. Bueno, ¿ha habido uno o más planeamientos estratégicos a favor de la participación inclusiva durante el lapso 2008-2016 en Malba?

Laura: ¿Ha habido planeamiento pedagógico? No te entendí.

Julio: ¿Ha habido uno o más planeamientos o planes estratégicos al respecto de la participación inclusiva durante el lapso 2008-2016 en Malba?

Laura: .Ya ¿y a qué te referís específicamente con el planeamiento estratégico? Porque puede ser muy amplio.

Julio: B2. B3. Esa pregunta vamos a tener que corregirla luego porque no se entiende mucho. Lo que pasa es que un plan estratégico es tener un objetivo, por ejemplo dentro del departamento en que tu trabajas dentro de Malba, es tener un objetivo al cual perseguir, no sé: desarrollar mayor accesibilidad, por decirlo así, o posibilitar el desarrollo artístico. Y lees la situación del tema, diseñas qué es lo que vas a realizar para llegar a ese objetivo, empiezas a hacer la evaluación y tienes un plan. Lo estoy diciendo en términos muy generales. Entonces, la pregunta va por eso: ¿Se desarrolló algún plan estratégico específico para la participación inclusiva o para la accesibilidad o para el desarrollo artístico durante ese lapso, 2008-2016?

Laura: En realidad no, ese plan se desarrolló al principio, que lamentablemente te cae como medio fuera del período, pero comprende, porque con cada programa un poco replicamos — porque nos funcionó, nos sirvió— hacer como el mismo recorrido o procedimiento. Contactarnos con gente idónea externa, ver un poco qué es lo que estaba sucediendo en otros espacios similares, que en el caso de discapacidad no había prácticamente un museo o un centro cultural que trabajara.

Julio: ¿Hablamos del 2000?

Laura: Hablamos del 2006. 2002 fue de personas ciegas. O sea, ¿el tema de la discapacidad se reduce al tema de la discapacidad intelectual específicamente o todo tipo de discapacidad? Eso no te pregunté.

Julio: Es una muy buena pregunta. Es las personas con discapacidad en realidad. Cualquier tipo de discapacidad.

Laura: Perfecto. Bueno, casi que sigue siendo que las adaptaciones que existen en otros espacios es dedicado al público ciego, disminuido visual. Reamente Malba sigue siendo casi un referente en el sentido de haber ampliado, haber desarrollado diferentes programas para estos diferentes públicos, para las necesidades de estas personas. E incluso es algo que hemos charlado con otros equipos de otros museos; por diferentes factores, no sabemos muy bien por qué, pero hay muchos museos que todavía no han incorporado ni siquiera un servicio de intérprete de lengua de señas que es algo que tampoco, si se quiere, requiere una gran capacitación del personal o bueno, desarrollar otros materiales o lo que fuere.

Entonces, esto se hizo al principio y a partir de capacitarnos y de pensar, de ver otras experiencias, empezar a pensar dentro de lo propio, dentro de este espacio qué podíamos ofrecer. Y bueno, fue también que en general nosotros siempre tuvimos un poco la concepción de desarrollar metodologías educativas que fueran propias, desarrolladas y situadas en este museo, con nuestra colección, las características de las muestras que vienen. El público lo hemos salido a buscar porque nos hemos contactado con los centros, justamente este museo no es algo que el público, y menos el vulnerable digamos por un montón de factores: por la zona donde está ubicado, porque es un museo privado. Bueno, hay que como quebrar un montón de barreras y en ese sentido sí, hemos nosotros ido, hemos difundido, hemos ofrecido; y siempre las actividades fueron gratuitas, siguen siendo gratuitas, los programas educativos son gratuitos.

La metodología la hemos desarrollado un poco nosotros y hemos empezado a ver qué recursos, recursos didácticos, podíamos implementar para cada uno de los públicos. Igualmente a lo largo de los años y creo que ahí más o menos ya toca un poco más ese período preciso de tu recorte, en el sentido de que ya para el 2008, como teníamos todos los programas en desarrollo, también se empezó —ahí sí quizá hubo como un cambio de estrategia— a utilizar todos los mismos recursos didácticos para todos los programas, en el sentido de que sí, el cambio fue empezar a trabajar con una concepción más ligada al diseño universal. La diferencia está en cómo se implementa el recurso didáctico con el público con el cual uno está trabajando, conoce las necesidades que tiene, y no con que sea un material específico distinto para cada público, que un poco al principio había esa diferenciación. O sea, quizás bueno, para ciegos eran solo esculturas.

Julio: ¿Al principio?

Laura: Al principio de cada programa. Como cuando el diseño del programa de la propuesta era más incipiente, era más nueva o tenía poco tiempo, a lo mejor era más específico, más sectorizado por decirlo de algún modo; y después nos fuimos dando cuenta de que se podían utilizar los mismos recursos, materiales didácticos y que el cambio estaba en cómo se implementaba según el público. Entonces ahí está más ligado a esa concepción del diseño universal.

Julio: En unas tres preguntas pasamos a que me expliques cada una de esas acciones que tomaron para cada público dentro de la heterogeneidad que es el grupo de personas con discapacidad.

Antes de [la entrevista] me dijiste que centralmente ha habido un trabajo a favor de la accesibilidad y no tanto al favor del tema del desarrollo artístico. ¿Me podrías explicar nuevamente eso?

Laura: Sí. Por un lado todas las propuestas ligadas a los diferentes públicos tienen o tuvieron como su estructura —y en realidad siguen teniendo— en la estructura básica de visita guiada, que

es la que se empezó a trabajar con escuelas, y después se trasladó un poco al diseño de propuestas de visitas dentro de los programas para jóvenes y adultos. Y la concepción tiene que ver con una estructura de visita participativa, donde se seleccionan no más de tres o cuatro obras máximo, justamente para dar espacio y lugar a un ida y vuelta entre el grupo y el educador, y bueno, y en esa triangulación que aquí vendría a ser también con la obra artística dentro de la experiencia de visita. Entonces, elegimos trabajar más en profundidad y ahí se empieza como presentando o a partir de cuestiones que tienen que ver con lo sensorial, o con lo que ese grupo pueda llegar a conocer, o las referencias previas que el referente del grupo nos envía al momento de la reserva o próximo a la reconfirmación de la visita.

Julio: ¿Cuándo hablas de grupos hablas de asociaciones de personas con discapacidad?

Laura: Sí. Bueno, primero el grupo escolar que es como el germen de la estructura de la visita participativa y después en el caso de los públicos con discapacidad, sí, en el caso de los adultos suelen ser organizaciones civiles, centros de rehabilitación, hay un gran abanico. En el caso de ciegos, como la población es menor, muchas veces vienen adultos autoconvocados o gente del interior. Ahí hemos sido como mucho más flexibles en el sentido de la reserva o el turno previo, porque la población es como mucho más aleatoria. Con los sordos pasa un poco lo mismo, es más espontáneo. Han venido centros, pero actualmente, y desde ese recorte, se ofrece una visita integrada con el público convencional a diferencia de los otros programas.

Pero estábamos en la estructura participativa, porque nos vamos por las ramas. Entonces, la idea es en torno a una obra empezar a dialogar y empezar a ver desde la obra misma con qué conectan y se implementa por lo general un recurso sensorial que tiene que ver con la obra, por ejemplo Cándido Portinari que es un artista brasileño, que tenemos una obra que se llama “La Fiesta de San Juan” donde aparece un cofre. Nosotros tenemos un cofre también similar al que aparece en la pintura y la idea es pasar a ese cofre y descubrir qué tiene el cofre. La gente lo toca lo huele; tiene café concretamente porque Portinari nació en una zona de cafetales en una plantación de café. Entonces, tratamos de que la obra sea una trama sociocultural, histórica, dependiendo de qué tipo de obra sea.

Julio: Hay una narrativa ahí.

Laura: Claro, hay una narrativa que dependiendo de las posibilidades de esa experiencia que se va construyendo, de la participación del grupo mayor o menor, dependiendo de las características, se va construyendo en esa misma experiencia a partir de situaciones que de base son similares pero que después van teniendo variantes y que depende de cada grupo.

Julio: Eso es sobre la accesibilidad y está genial la experiencia que me relatas. ¿Y sobre el tema de desarrollo artístico?

Laura: Sobre el tema de desarrollo artístico, ahí depende mucho del centro desde dónde provienen. Por ejemplo, hace poco vino...que igual en discapacidad intelectual es mucho más común que a lo mejor en el centro donde ellos están cotidianamente tengan algún taller de plástica, o muchas veces vienen con el docente de plástica y entonces ahí la visita funciona como cualquier otro grupo a lo mejor que viene con el docente de plástica o como que vienen a un taller de arte. Ahí la visita se trata de poner más en relación, quizás, a algo que vengan trabajando, o no, simplemente es una visita cultural donde conocen o se les amplía un poco el panorama de las producciones artísticas. Ahí digamos, como que nuevamente varía mucho, hay muchas posibilidades, porque depende de las necesidades y los intereses del grupo. Entonces, tratamos de dar como un marco de referencia pero después vamos construyendo en conjunto con el grupo.

Julio: ¿Sabrás si en la exposición permanente están expuestos cuadros de personas con discapacidad?

Laura: Mmmm, es una buena pregunta en el sentido de: no hay figuras, digamos, o personas con discapacidad explícita...No, quizás estoy pensando en la figura de Frida, pero lo que pasa es que la obra que tenemos, el auto retrato no...

Julio: No es del momento.

Laura: No, sí. Pero no aparece concretamente en la figura.

Julio: No lo explicita.

Laura: Claro, no aparece explícita la figura. Pero, a través de la historia de la narrativa, es algo que puede surgir o que se puede reponer, pero lo que pasa es en realidad si no sale del grupo no es algo que nosotros contemplemos en la metodología necesariamente, o sea, si sale espontáneamente sí, pero no es algo que nos parezca que deba ser forzada esa situación; porque realmente nos parece que no, justamente tratamos que el foco no sea la discapacidad sino que sea una experiencia de visita como la puede tener cualquier otra persona.

Julio: Desde las perspectiva de lo universal.

Laura: Claro. Entonces, realmente no es algo en lo cual nos preocupa centrarnos necesariamente, sino que tratamos de ver hacia dónde va el grupo, qué es lo que focaliza, qué es lo que le interesa.

Julio: Me hablabas de que trabajan con asociaciones de personas con discapacidad. ¿Este trabajo viene desde un inicio, desde que empezaron a trabajar materiales para la accesibilidad?

Laura: Sí, ahí concretamente me refería a la capacitación con la Fundación Itineris que después hemos reforzado en algunas otras oportunidades no sólo con el equipo educativo, y eso a lo mejor es una de las estrategias que ha tomado el museo. No recuerdo exactamente los años, pero me parece que una sí cae dentro de ese período, que se amplió a todo el personal del museo, porque justamente en el desarrollo de los programas para personas con discapacidad siempre el núcleo de

formación estuvo centrado en el equipo educativo, pero después hubo otras instancias más de información general o de capacitación general, orientado al staff del museo.

Julio: C1. C2. Eso sería, digamos, una formación interna al respecto de accesibilidad. A lo que me refiero es a lo siguiente: hay una frase de las personas con discapacidad, “nada sobre nosotros sin nosotros” —me parece que es de las luchas, no sé si de los norte americanos o de los europeos, en fin— mi pregunta iba sobre eso. Cuando pensaron en un inicio o en el lapso 2008-2016 o previamente, en herramientas para la accesibilidad, ¿las pensaron consultando a personas con discapacidad: agrupaciones, asociaciones de personas; o las pensaron inicialmente solo entre ustedes? Y la siguiente pregunta es si además de trabajar con agrupaciones o asociaciones de personas con discapacidad, también lo hicieron con entes estatales que trabajan esos temas, por ejemplo el COPIDIS, o hay una oficina del Ministerio de Turismo que se dedica al tema.

Laura: En realidad en el inicio fue Fundación Itineris, fue, bueno para discapacidad intelectual. Ellos un poco nos asesoraron porque justamente es una fundación que tiene años de experiencia y además, ellos sí específicamente han trabajado también con personas que son artistas, personas con discapacidad que son artistas. Eso por un lado. Hicimos experiencias de adaptación y de implementación de los guiones, que nosotros adaptamos en una primera instancia, ellos como que los revisaron, hicimos una experiencia in situ en sala, hicimos otra experiencia con un grupo de un centro conocido de ellos como para hacer una primera experiencia piloto. En el caso de ciegos, también habíamos consultado con la biblioteca para las personas ciegas. Y también con particulares que nos han hecho devoluciones de las experiencias de visita y qué les parecía que funcionaba más o menos y qué se podía pulir y qué no.

En el caso de ciegos específicamente, fue uno de los programas que más hemos pulido en torno a la devolución de los mismos participantes, justamente porque la característica de esa población es porque la mayoría quedó ciega de adulto; entonces, tienen una experiencia del mundo como cualquier otra persona, que bueno, en algún momento tuvo que reformularse pero tienen una memoria, un conocimiento; o sea, no es lo mismo que una persona que nació ciega. Incluso el tema del Braille es todo un tema también, porque hay un montón de personas ciegas que aprenden Braille y hay muchas otras personas que no, que el Braille es como incluso hasta algo que no es inclusivo en cierto grado. En ese sentido creo que el tema del audio como algo más universal como recurso, y eso es algo que hemos ido aprendiendo a partir del mismo público.

Y después también, inicialmente hicimos una capacitación de apertura con La Usina, que es una ONG, acerca de la concientización y ellos muchas veces realizaron campañas publicitarias acerca de la concientización sobre la discapacidad y trabajan sobre todas las discapacidades, entonces tuvimos charlas con personas discapacitadas y ahí también recibimos algunas orientaciones y

después, en realidad fue trabajar mucho respecto del tipo de materiales didácticos que ya veníamos implementando y tratar de readaptarlos o reconfigurarlos o de pensar justamente en abrir más lo sensorial. En ese sentido no tuvimos que hacer demasiadas adaptaciones, fue simplemente repensarlo y generar nuevos recursos; eso es como si, no sé, hoy en día nos cambian las obras y tenemos que generar nuevos recursos. Es más como un cambio de cabeza y de concepción que de recursos concretos. En el caso de las personas sordas o hipoacúsicos —que de eso casi que ni te hablé— nosotros también elegimos trabajar con la Asociación de Artes y Señas, porque también es todo un mundo y también esta como muy fragmentado; están aquellos a favor del implante coclear, están aquellos que están a favor de una escolarización donde se les enseñe a hablar lo más convencionalmente posible; y bueno, en el caso de esta asociación —que es una asociación que parte mucho del ámbito del teatro, de las artes escénicas— conciben la lengua de señas como una lengua que incluye todo el cuerpo, y nosotros decidimos trabajar dentro de esa línea. Entonces, nuevamente los guiones, las propuestas que teníamos, lo que hicimos fue trabajar en conjunto con los intérpretes de esta asociación en parejas pedagógicas con los educadores del museo, y hoy en día se sigue trabajando así. En el caso de las escuelas, con un grupo escolar, que el número de participantes es menor por una cuestión de eficiencia, de funcionalidad en el sentido de que haya una mayor interacción, porque hay una mediación, está el educador y el intérprete y ahí hay que establecer ese puente con el grupo, está la interpretación de los chicos y la transmisión de esa interpretación al educador, entonces se arma otra triangulación específica.

Y en el caso del público adulto, como te comentaba, hicimos algunas experiencias con centros de agrupación, pero no hay tantos centros de agrupación para personas sordas. Las personas sordas en su mayoría son como las personas con ceguera, son más bien particulares, autónomos; entonces se decidió ya hace bastante tiempo poner aunque sea una visita al mes —de las regulares que se ofrecen al público general— que se hagan bajo esta concepción universal, entonces se trabaja con el educador que da la visita y el intérprete, y el público convencional y el público sordo integrado.

Y la segunda pregunta tenía que ver con las instituciones estatales...

Julio: A ver, este sector de preguntas que era la C, iba más bien por el tema de que hay una serie de textos, de hecho que conoces de Once de España.

Laura: Sí.

Julio: C2. Hay una bibliografía muy amplia. Y bueno, varios autores hablan de este trabajo en conjunto del espacio que quiere generar la accesibilidad, no solo museos sino cualquier otro espacio con las asociaciones. Y tanto Europa continental como Latinoamérica tienen esto del estado de bienestar, entonces, la presencia estatal es importante. Bueno, un estado de bienestar en

mayor y menor medida (risas). Por eso era mi pregunta al respecto de COPIDIS o la oficina del Ministerio de Turismo y Nación, si han trabajado coordinando con ellas, ¿lo han hecho? Aquí correspondería más bien COPIDIS más que Nación.

Laura: Mirá, con la ONCE hemos tenido algún contacto inicial a través de la ONG la Usina, y hemos realizado alguna experiencia muy al inicio con algún grupo.

Julio: Eva habló algo de eso, de que comenzaron trabajando con ONCE, había cierto diálogo con ONCE, no sé en qué momento sucedió eso.

Laura: Muy al principio, yo creo que habrá llegado como mucho los dos primeros años.

Julio: Antes del 2008, imagino.

Laura: Sí. El programa para ciegos fue el primero, o sea, 2002-2003 estamos hablando. Sí, era como más por una red de intercambio, viste, de experiencias. Y bueno de alguna experiencia concretamente acá con algún grupo donde integrantes de la ONCE han venido, han participado de la experiencia; pero yo al menos no recuerdo alguna otra acción en conjunto más allá de esas experiencias.

En el caso de escuelas, de hecho sí seguimos trabajando a nivel Nación con un programa y eso lo trabajamos, ponele, casi desde el inicio del programa para chicos con discapacidad y personas con discapacidad; pero en este caso sería un programa para niños con las escuelas específicamente, que se llama “Que nadie quede afuera” y que es de Nación. Entonces el trabajo conjunto en lo que consiste es en formar una especie de pequeña red, donde nosotros al iniciar el cuatrimestre, por cuatrimestre les cedemos una cantidad de reservas para que ellos reasignen esos cupos a su red escolar. En eso ha consistido el trabajo en colaboración.

Julio: ¿Y con Ciudad?

Laura: Con Ciudad hemos trabajado en su momento con el programa “Buenos Aires en la escuela” que después se transformó. “Buenos Aires en la escuela” surgió...

Julio: ¿En qué año?

Laura: Mirá, el surgimiento exactamente ahora no sé si me acordar, pero ponele que sea alrededor del 2005, un poco más un poco menos. Pero surgió como un programa del gobierno de la ciudad de Buenos Aires, con la dirección de Silvia Alderoqui que actualmente es la directora del Museo de las Escuelas y que ha sido una pionera —sigue siendo— en el campo de la educación en los museos y de la conexión de las escuelas con los espacios de los museos. Y a través de ellos también, hemos formado redes y no solo para escuelas especiales o integradoras, sino para escuelas comunes también. Y consistía un poco en la misma modalidad de plan de acción: destinar determinados días y horarios que le cedíamos a ese programa para que ellos asignaran a su red escolar.

Con Copidis, algún que otro grupo ha venido a través de algún contacto proporcionado o algún centro interesado que nos hayan referido desde esa organización, y fundamentalmente, nos han incluido en el 2009 en la guía de accesibilidad de Copidis.

Julio: O sea, ¿están en la aplicación?

Laura: Sí, deberíamos estar desde el 2009. Nosotros tenemos —como fue esa la primera vez— tenemos la publicación en papel. La verdad es que actualmente, con la digitalización, sí, le perdimos registro.

Julio: Ha salido la aplicación hace unos meses, me parece. Es una aplicación para ver qué lugares de la ciudad son accesibles, y me parece que sí están.

Laura: Claro, bueno es el traslado de la guía papel a un...

Julio: Pero, sí están. Porque hay como una red, porque en la ciudad lo que se busca primero es una cadena de accesibilidad. Entonces, lamentablemente creo que uno tiene que ir muy al norte de Europa o en las zonas donde hace mucho frío para que todo sea accesible. Pero en el resto del mundo las ciudades no son completamente accesibles, entonces hay una red, una cadena, y sí están.

Laura: Sí. La verdad es que quizá seamos poco metódicos en ese sentido. No estamos recopilando año a año a ver si salimos o no. Creemos que sí, confiamos que sí.

Julio: Sí, sí están. Yo recuerdo haberlo visto.

Laura: No sé si el área de comunicación quizá lleva ese registro, yo la verdad es que ahora no te sabría decir. Bueno, con Copidis hemos hecho como esos lazos de conexión, y nosotros recibimos un premio a las buenas prácticas por los programas de discapacidad —que ahora se me fue el nombre, eventualmente te lo podrías buscar— que fue creo que en el 2007, que recibimos este premio; 2007-2008, pero me parece más que fue 2007.

Julio: Algo comentó Eva, recuerdo, creo.

Laura: Sí, ese dato ahora, no sé, se me borró, pero te lo puedo buscar.

Julio: D1. No hay lío. Ahora sí, esto es lo que me has ido adelantando. Me decías de que se han hecho muchas acciones y estas acciones de accesibilidad no solo enfocaron a un grupo específico sino...mejor te leo la pregunta: ¿Las acciones a favor de la accesibilidad se enfocaron en un grupo específico de personas con discapacidad o apuntaron a la heterogeneidad del colectivo?

Laura: Sí, la verdad es que como los centros y las organizaciones que nuclean a las personas, hay tanta heterogeneidad de por sí, nosotros siempre hemos estado disponibles. O sea, dentro de la discapacidad hay como casos hasta psiquiátricos. Se mezcla en realidad la discapacidad...

Julio: Discapacidad psicosocial, digamos.

Laura: Claro, con una patología quizá o una, bueno ahí no sé, porque ahí caemos un poco en el diagnóstico y es algo que nosotros preferimos no centrarnos ahí.

Julio: Esa una mirada médica, es el paradigma médico.

Laura: Claro. Entonces, esas combinaciones se dan en las personas que vienen, en los participantes que vienen. La verdad es que para nosotros simplemente necesitamos saber esas referencias, que también son relativas, porque también nos pasa —no con todos los centros o los referentes— pero muchos es como que escatiman información porque tienen miedo de que no los recibas. Cosa que nunca ha sido nuestra política, pero muchas veces te pasan ciertas características previas del grupo y después cuando tenés el grupo en concreto te das cuenta que es otra la conformación.

Julio: O sea, ¿asumen que por determinadas características pueden ser excluidos?

Laura: Sí. En algunos casos nos ha pasado eso tanto con escuelas como con adultos. Que no te dicen exactamente o son reticentes, o dentro de las discapacidades si son severos, si presentan estas combinaciones.

Julio: Ojo, yo me refería a heterogeneidad en el sentido de que, también, una persona puede tener varias discapacidades, sino, me refería a lo que me has venido hablando más bien, pero está interesante lo que me decías. Es muchísimo más complejo, por lo que tú me dices implica incluso una suerte de jerarquización a las personas con discapacidad, porque el problema de la discapacidad es que hay un modelo de ser humano “normal”, entonces, a partir de ahí hasta cómo llegas a ese modelo eres más “normal”. Y lo lamentable es que incluso dentro del grupo de las personas con discapacidad, en última instancia, está la persona que no tiene el empleo usual de la razón lógica, porque las personas con discapacidad psicosocial no es que no tenga la razón lógica, la tiene. Entonces, lo que tú hablas es algo muy complejo. Y se van excluyendo, ojo; hay personas con ceguera que dirían: “pues, yo no estoy loco y el loco está peor”, es muy complejo.

Laura: Sí, totalmente. Existen estereotipos y discriminaciones.

Julio: Y no es que no se dé la discriminación dentro del mismo colectivo, se da. Pero mi pregunta era —más allá de eso que es re complejo— es: ¿Si las acciones de accesibilidad se construyeron pensando en un diseño universal o para cada grupo específico que tenía una discapacidad? Por ejemplo, me hablaste de que hubo una acción de accesibilidad dada desde el museo que sí estaba enfocada desde el diseño universal, pero las demás acciones se enfocaron para personas con ceguera o con disminución visual; otras acciones para personas con problemas auditivos, y así. Esa es mi pregunta, si se inició desde un diseño universal o para cada grupo. Pensando en la heterogeneidad o para cada grupo.

Laura: Sí, eso te lo había comentado un poco, pero ahora lo puntualizamos. Inicialmente te comentaba que —porque también se fue dando de manera paulatina— o sea, programa para personas ciegas, en el 2002; después enfocamos incorporar las personas adultas mayores, que es otro universo.

Julio: Vinculado.

Laura: Claro en algunos casos vinculados, porque bueno, hay deterioro cognitivo en algunos casos, alzhéimer, y eso también establece un cruce. Después en el 2006, las personas con discapacidad intelectual y motora también. El museo, en realidad desde que abrió —antes cuando no existían estos programas netamente desarrollados— dentro del programa para escuelas muchas veces hacíamos excepciones y recibíamos grupos de personas adultas con discapacidad, que a lo mejor tenían un desarrollo intelectual que estaba más próximo a un nivel primario; entonces, como que siempre recibimos, pero en esta cronología de desarrollo de programas en el 2006 fue la discapacidad intelectual y las personas sordas e hipoacústicas. Entonces, en los inicios de cada uno de estos programas en torno a esos años fundacionales de cada uno de ellos, siempre partimos de hacer este procedimiento: asesorarnos, contactarnos con personas que tuviesen esas discapacidades, dentro de ese contacto con la organización idónea o con varias organizaciones idóneas y ahí desarrollamos algo más una propuesta de cruce entre la visita participativa —que nosotros veníamos teniendo como estructura— y las necesidades de ese público. O sea, esa concepción, reformulación, teniendo en cuenta las necesidades de ese público, y pensando en este paradigma de la diferencia y en los apoyos. Después, esa especificidad de cada uno de los programas, que conceptualmente te podría decir que hoy la que sigue prevaleciendo —pero que en realidad es como medio borrosa— o sea, para las personas ciegas tratamos de explotar, de enriquecer lo más posible el campo de lo sensorial en sus diferentes líneas. En el caso de las personas con discapacidad intelectual, el enfoque está en generar o propiciar, enfatizar la del protagonismo, la autonomía, que es lo más vulnerado de las personas con discapacidad.

Julio: ¿Y cómo lo enfatizan?

Laura: Tratando —justamente, a través de la participación— de darle la palabra, de tratar de poner el foco en ese aporte, en esa construcción; por eso te digo que es medio borroso, no quiere decir que los otros programas no lo tengan, pero como que el enfoque mayor, está quizá, en el aspecto más vulnerado de ese público.

Julio: Sí, te entiendo claramente.

Laura: Y en el caso de las personas sordas, está la interpretación, pero también tratamos de pensar si hay alguna obra dentro del recorrido propuesto, si hay alguna obra que pueda funcionar

mejor que otra y bueno, en esa experiencia se cambia la obra que se toma. Siempre se trata de esto, de pensar “¿Qué va a funcionar mejor como apoyo para ese público?” Y dentro de ese abanico, esa concepción de diseño universal que te mencionaba, que estuvo en gran parte más ligada al aspecto del recurso utilizado (material didáctico utilizado) que a lo mejor antes era más parcializado entre, no sé, uno se utilizaba solo para el programa de ciegos, otro se utilizaba solo para el programa de discapacidad intelectual, por decirte algo. Después nos dimos cuenta que habían recursos que no los estábamos utilizando en otro programa y que podían servir. En ese sentido, cuando tuvimos un panorama más completo, más amplio —porque ya teníamos todos los programas en curso, en desarrollo— ahí fuimos ajustando esas sutilezas que hace que las diferencias sean también más borrosas, porque en realidad lo que cambia es esto: dentro de la experiencia de visita, es cómo uno pone a funcionar ese material didáctico, cómo se genera la situación de interacción. Porque a lo mejor estás utilizando lo mismo, las mismas obras, los mismos recursos, el mismo audio; lo que cambia es lo que sucede. Y ahí fue como ese cambio, ese click, que está más ligado a la concepción universal.

Nos quedó, no sé si Eva lo habrá comentado, —en algunos debates y charlas más internas— nos quedó como un horizonte un tanto utópico, o no lo sabemos muy bien, de llegar a implementar una visita mucho más integrada en el sentido de público general, así como hacemos con el público de personas sordas, hacerlo con personas con discapacidad o personas ciegas. En el caso de las personas ciegas, a veces sucede que en una visita regular viene una persona ciega y uno, en ese momento, trata de implementar determinados recursos o indicadores espaciales, de orientación, indicadores que tengan que ver con la descripción misma, incluir mayor materialidad o cambiar el tipo de descripción para que sea entendible también para una persona ciega. Como que todas esas implementaciones, esas adaptaciones, surgen espontáneamente y se hacen en el momento.

Julio: Me parece que la accesibilidad se puede dividir en tres elementos: la accesibilidad física, que es la más visible.

Laura: Sí, que esa en realidad se fue pensando, pero por ejemplo, acá fue todo un tema en el caso del programa para ciegos, para personas ciegas que fue el primero, por cuestiones de la gestión de ese momento. Ahí yo no estuve tan involucrada en los intercambios con el área de curaduría, pero bueno, institucionalmente no se tomó —y de hecho hoy en día todavía, no se implementó nunca— el tema del Braille en las fichas técnicas de las obras, pero porque se pensó una accesibilidad generada desde el área de educación, y esa fue una decisión institucional que se tomó en un primer momento y que continúa hasta la actualidad.

Julio: A ver, te comento, son tres elementos que la accesibilidad recoge para hacer el entorno más inclusivo. Uno es el físico, el otro es el comunicativo y el otro es el social. Como que tienen elementos interrelacionados.

Laura: El físico, te referís a lo edilicio, también.

Julio: Claro, a lo arquitectónico. El comunicativo, como bien has mencionado al Braille; y el social sería, más bien, estos discursos que se construyen y que a partir de los cuales se funda cierta exclusión que no tiene, en realidad, ningún fundamento más allá que la mera exclusión.

Laura: Como para ir especificando o hilando más fino, sí, el arquitectónico se implementó en el 2006. Digamos, ahí había alguna rampa pero había sectores que no tenían rampa, entonces se incluyeron. Después, durante mucho tiempo —y sobre todo para ambos, para niños y para adultos— fue todo un tema las mesas de trabajo. Mirá, ahí me vino a la cabeza algo que no te comenté: las mesas de trabajo de la parte más de taller de la visita participativa. Inicialmente nuestra propuesta siempre incluía el recorrido en sala, con actividades lúdicas y lo que ya charlamos, y después una instancia de media hora de participación en una actividad más bien plástica, o netamente plástica; que era otra instancia de participación. Y que eso, en este último tiempo —te diría, no sé, en estos últimos cuatro años quizá— se ha ido sacando, tanto en escuelas como en adultos. Pero bueno, durante mucho tiempo el tema de hacer accesible las mesas de trabajo, fue todo un tema, porque era desarrollar un mobiliario muy específico, muy costoso.

Julio: ¿Qué son las mesas de trabajo?

Laura: Cuando vos hacés una actividad de taller, como en cualquier taller; o sea, nosotros teníamos un... ¡va! Ni siquiera teníamos un espacio de trabajo de taller, recién este año tenemos una sala pedagógica. Siempre nos arreglamos con un sector, digamos de tránsito, de la galería del primer piso del museo (que lo usamos siempre como taller, tanto para adultos como para niños).

Julio: ¿La parte donde están los arbolitos?

Laura: Sí, que es como uno de los accesos a la terraza.

Julio: Yoko Ono casi mata un arbolito, creo. Porque todo el mundo estaba colgando sus deseos y no sé. Casi escribo mi deseo: “ojalá sobreviva el arbolito”

Laura: Sí, eso lo han comentado. Yo creo que ahí se le escapó un poco a Yoko Ono. Pero bueno, tiene que ver con una tradición de la cultura japonesa.

Julio: Claro, ya entendí.

Laura: No sé si los abarrotarán tanto a los árboles o les harán un mantenimiento. Bueno, las obras artísticas no contemplan todos los aspectos lamentablemente. Estábamos en el tema de la accesibilidad física. Esto que te comentaba, creo que recién en el 2014 llegamos a tener mesas a través de una donación que nos hizo la Asociación Amigos del

Museo. Mesas accesibles, diseñadas, pensadas, con el semicírculo necesario para una silla de ruedas, con tres alturas diferentes, también contemplando los diferentes modelos de sillas de ruedas, incluso que la tabla pudiese ser rebatible. Un montón de características que tenía que tener ese mobiliario, que anteriormente había sido muy difícil de conseguir y tratábamos de hacer la mejor adaptación posible, pero era todo un tema. Después, creo que el otro énfasis —y creo que el más débil— quizá tuvo que ver con una accesibilidad en términos de comunicación, aunque se desarrolló un video institucional en lengua de señas argentinas (esto creo que fue para los diez años, entre el 2009 y el 2010), que se colgó en el sitio web del museo. Al menos ahora, actualmente, hace un año o dos casi, hay un sitio web nuevo en él tendría que estar ese video, pero habría que (ininteligible). Como que aparecen esas complicaciones de mantener todo el tiempo actualizado lo accesible en algunos aspectos, y por eso es que también se ha transformado desde los inicios y hasta la actualidad, un poco como en una toma de posición desde el Área de Educación, porque en definitiva quien más ha posibilitado la accesibilidad en el museo, fue a partir de la formación del equipo educativo y de las acciones desde el equipo educativo del museo, a través de sus diferentes programas. Y eso es algo que no hemos querido perder.

Julio: Cuando tú me hablas de programas es que, digamos, un programa contempla una serie de acciones a lo largo del tiempo. ¿A eso te refieres con un programa?

Laura: Sí, está buena la pregunta. Nuestros programas no son, digamos, a largo plazo. O sea, son a largo plazo porque son anuales, comprender el ciclo electivo, pero no son a largo plazo —salvo algunas experiencias puntuales— con un mismo grupo.

Julio: Espérate, solo para ir al tema de programa. Porque parece que tu...

Laura: Nosotros lo denominamos programas, porque “programa” no es simplemente una actividad, es un programa en el sentido de que tiene toda una concepción y un fundamento detrás, que es un poco lo que hemos venido hablando para cada uno de los públicos.

Julio: Y hay un objetivo para cada público.

Laura: Claro, que es esto que yo te comenté.

Julio: Y en ese programa, digamos, hay una línea de trabajo que dura un lapso de un año, más o menos.

Laura: Sí, el recorte es anual.

Julio: ¿Y ustedes organizan actividades en cada programa?

Laura: Sí, son experiencias de visita, pero con grupos diferentes. Puede suceder que un mismo grupo venga más de una vez al año.

Julio: Claro, ¿y en ese programa antes de pensarlo, como que analizan cómo va el contexto al respecto de, digamos, la accesibilidad de distinto grupo de persona con discapacidad y a partir de ahí lo van desarrollando?

Laura: Sí.

Julio: Ya, lo que ustedes denominan programa, es un planeamiento estratégico.

Laura: Bueno, si a vos te sirve así, perfecto. “Planeamiento estratégico”

Julio: Sí, es que en términos administrativos, el nombre preciso sería “planeamiento estratégico”.

Laura: Ah! Tenemos un problema con el administrativo ahí.

Julio: Lo que pasa es que dentro del planeamiento hay un término que sería “programas”, pero bueno, el tema es como...

Laura: Sí, es un criterio también. Pero contame, a ver, que me interesá. ¿Y el programa que llaman programa, cuál sería la diferencia? Por eso cuando me dijiste “planeamiento estratégico” no te entendía.

Julio: A ver. Lo que pasa es que el “planeamiento estratégico” agrupa una serie de programas que podrían ser un conjunto de acciones, pero que sin embargo, todos estos conjuntos —dentro tienen acciones— están enfocados para un solo tema. Imaginemos que ustedes tienen un metaprograma de todos los programas de accesibilidad, y ese metaprograma lo que tiene de objetivo es la accesibilidad, y dentro de ese metaprograma, tendrían esos programas que tu denominas. Y cada uno de estos se desarrollaría a favor del objetivo final, que es la accesibilidad. Ya, entonces, ese metaprograma sería el planeamiento estratégico. Pero lo que yo veo es que ustedes hacen planeamientos o programas para cada grupo de personas con discapacidad.

Laura: En algún grado, sí. El enfoque y la metodología en rigor, no cambian.

Julio: Sí, los valores de misión y visión no cambian.

Laura: Pero el tema es, porque justamente, o sea, durante mucho tiempo nosotros también manejamos un concepto de “comunidad de aprendizaje”, de Rosa María Torres. Específicamente lo tomamos de ahí. Que justamente tiene que ver con —bueno, nuestra adaptación, nuestra apropiación— en esa experiencia de visita, los diferentes agentes: el público participante, los referentes de eso público participante, los educadores del museo. O sea, conformar una comunidad de aprendizaje, en el sentido de que el conocimiento o la experiencia de visita (sí, porque también el tema del conocimiento, bueno, en sus diferentes grados ¿no?), además porque nosotros también no solo incluimos en nuestra concepción el conocimiento, sino también diferentes saberes que muchas veces quedan como excluidos o desvalorizados, sobre todo también porque en el caso de discapacidad intelectual muchos centros son de formación laboral, son como bueno, centros de panadería u otra índole. Entonces, todo ese abanico que enriquece la

experiencia de visita, tratamos de que suceda, se exprese, forme parte, y que vaya siendo una construcción colectiva. Tanto sea de la experiencia como del conocimiento, pero fundamentalmente de la experiencia, de esas cuestiones que se pudieron haber activado y que se van a llevar.

Julio: Y esos programas se han construido a partir de ese diálogo y ese intercambio de saberes.

Laura: Claro, es que la estructura de la visita participativa tiene que ver con esa concepción. Y eso estuvo desde el primer ABC, son los primeros pilares del primer programa educativo de este museo, que fue el programa para escuelas, para grupos escolares. O sea, la visita participativa es lo que fue el basamento para después construir todo lo demás. Sí, y esa concepción también como de comunidad de aprendizaje, que vino un poco después, pero está muy ligada a esa metodología de trabajo.

Julio: Sí, esta bueno eso de construir a partir de distintos saberes.

Laura: Intenta proponer algo mucho más horizontal, colectivo. No como algo más direccional, no nos interesa eso.

Julio: Entonces, ¿me puedes decir qué programas del 2008 hasta la actualidad ha habido y/o están vigentes, que están vinculados a la accesibilidad? Porque me has hablado de programas que están vinculados a la accesibilidad, como: programa para personas, digamos, con ceguera o con problemas de visión. ¿Existe un programa?

Laura: Sí, los programas que se iniciaron continúan actualmente, todos.

Julio: Y se renuevan cada año, se piensan cada año.

Laura: Claro, o sea, el ciclo en ese sentido es como cíclico, pero cíclico tiene que ver con un modo de organización.

Julio: ¿Y cuáles son esos programas, cuántos son?

Laura: Para personas ciegas y disminuidas visuales, se llama “Malba, experiencia abierta”; para personas con discapacidad intelectual y su heterogeneidad, se llama “Hola Malba”; para, bueno, es que en realidad el de sordos no tiene, porque como están incluidos dentro de las visitas regulares, en realidad son visitas, desde Comunicación han implementado y se les denomina “visitas con servicio de intérprete de lengua de señas”, sea por la muestra que sea. Bueno, ahí quizá hay una diferencia en que en el caso de ese programa siempre se realiza una visita por las exposiciones que se ofrecen visitas regulares abiertas al público. En el caso de los otros programas queda más ligado al interés particular de quien solicita la visita del grupo o del referente, a veces. Después hay otros programas, pero no tienen que ver con la accesibilidad o la discapacidad.

Julio: Y dentro de estos dos primeros programas, ¿cuáles son las acciones concretas? Ahora sí, las acciones concretas al respecto, cosa que se dan dentro de los programas. Del “Hola Malba” y “Malba, experiencia abierta”. ¿Cuáles son las acciones concretas? ¿Cómo se desarrolla?

Laura: Sí, te puedo decir en líneas generales, porque hay una parte que —como hablamos anteriormente— tiene que ver con el grupo. Pero para que tengas una idea de la estructura, en el caso de “experiencia abierta”, se recibe al grupo generalmente en el hall del museo y se los introduce a la parte edilicia, se les describe el museo, los materiales, qué áreas tiene, cómo está conformado la organización edilicia del proyecto arquitectónico. Y bueno, se les trata de describir lo más posible el espacio y un poco lo que sucede. Previo a eso, y en general eso se hace con cualquier grupo, se les hace como unas primeras preguntas para ver si ya han venido al museo, si están habituados a hacer salidas, que eso un poco, también, se levanta en el envío previo del referente del grupo, pero bueno, a veces, si no lo hacen se realiza en ese momento espontáneamente o se verifica. Y después, bueno, la mayor cantidad de las veces trabajamos con la colección permanente, pero dependiendo de las exposiciones temporales, sobre todo las principales —las principales son las del segundo piso, como la sala es más grande— podemos trabajar y desarrollar recursos específicamente con esa exposición. Para la de Yoko Ono hemos trabajado con varios grupos de discapacidad e incluso de personas ciegas. Una vez en sala (tomando como el eje principal la colección, el acervo del museo) se trabaja en torno a una selección de obras —como te comentaba, por ejemplo, la de Cándido Portinari— a través de la descripción de las obras, previo, siempre, a determinadas preguntas. Ahí depende mucho de la obra, a veces va primero la descripción o a veces alguna pregunta que pueda disparar en torno al tema, a partir de experiencias más subjetivas que se puedan compartir. Eso, dependiendo de la obra o dependiendo del grupo, a veces se hace antes o después. En el caso de ciegos, en realidad la mayoría de las veces se parte más bien de la descripción, como para tener algún material; y también, después se implementa algún material didáctico que puede ser algo olfativo, algunas texturas o algún audio, o a veces se combinan. Y se va como construyendo una narrativa que parte de una descripción, y a veces parte de —en el caso de las esculturas o algunos objetos— algún contexto de la producción del artista, de los intereses; y después, sí, con un recurso didáctico en torno a la obra que muchas veces es un objeto, que bueno, a través del recurso didáctico lo pueden tocar. Pero bueno, nuevamente, acá son personas ciegas, pero muchas veces eso se implementa con público común que tiene visión. Por eso digo que llega un punto en el cual el diseño universal es cómo se implementa.

Julio: Cómo se dialoga previamente.

Laura: Claro. Que es cómo se hace, quizá, la trayectoria, por dónde se inicia la trayectoria. Así, digamos, un recorrido en sala a través de, no más de cuatro horas, porque por lo general el tiempo es de una hora de duración o setenta minutos, dependiendo del caso de discapacidad, si son severos, moderados, ahí se va viendo. Está entre una hora y hora y cuarto, también se contemplan los traslados, porque muchas veces como los grupos son heterogéneos, hay que contemplar que hay parte del grupo que puede subir por la escalera mecánica y hay parte del grupo que puede subir por el ascensor, entonces hay que subir por diferentes tandas, eso también lleva cierto tiempo; los traslados del ascensor a la galería o hasta donde está la obra, también hay que contemplarlo. Bueno, ahí hay cuestiones intermedias que también hay que contemplarlas y que eso también va en función después, de concretamente con cuántas obras se trabaja en profundidad. Y una vez que se trabajaron de esa manera, y que esta variación tiene que ver con la selección de obras que se haga, después se realiza un cierre con el grupo y se los invita a volver, a compartir en el caso, a lo mejor, de los grupos que vienen desde centros que tienen algún taller de plástica, o sea, muchas veces la visita les sirve como disparador, o le sirve como un puente entre lo que vienen trabajando y lo que quieren trabajar después. A veces, se les invita también a, si quieren, enviarnos material o compartir la experiencia o que nos hagan una devolución de cuánto germinó de la visita. A veces, también, muchas veces lo hacen espontáneamente, ahí hay como variantes. Esto en el caso de las personas ciegas.

En el caso de las personas con discapacidad la estructura es bastante similar. Se recibe al grupo, se les pregunta, ahí se les va haciendo (en el caso de las personas con discapacidad), también como la verificación, como el reconocimiento del grupo; la verificación de si, la información que uno ha recibido del referente, efectivamente es así o no. Y bueno, se va viendo quién participa más, quién participa menos, como las diferentes subjetividades un poco.

Julio: D4. Tú me estás hablando también de evaluaciones ¿no? Porque hay un retorno al final de las visitas.

Laura: Sí, lo que pasa es que hay una evaluación, pero nosotros no somos muy rigurosos en los registros de esas evaluaciones, o sea, queda más bien en un intercambio. Ahí tengo que ser honesta. Por una cuestión de tiempos, es algo que sabemos que quizá otras instituciones tienen una política de ser más metódicos en ese sentido, aunque quizá no tienen programas para personas con discapacidad, pero son más metódicos en eso. No sé, nada, acá hay instituciones como cada persona, tiene sus criterios, sus elecciones, bueno.

Julio: Entonces, ¿las anotaciones siempre se llevan a partir de este diálogo inicial? ¿Siempre triangulando entre el apoyo, la persona y ustedes?

Laura: El apoyo es algo que se trata de planificar previamente. Eso, muchas veces, depende del tiempo, la voluntad, de los referentes, las posibilidades. A veces, queda simplemente en que te dio las características, otras veces se puede trabajar un poquito más, contemplar, digamos, algunas otras cuestiones. Después, en este reconocimiento, cuando se tiene al grupo en concreto. Y se trata de dar también como que sea una experiencia lúdica. Y después, lo mismo, en sala quizá lo que cambia es esto, la selección de obras dependiendo de los intereses y las características del grupo y la implementación del recurso que hacés. Si hay personas que verbalizan más que otras.

Julio: ¿Qué recursos emplean?

Laura: Mirá, para discapacidad se trabaja mucho con las obras de arte cinético. Entonces, se empieza también desde la percepción, desde lo sensorial.

Julio: ¿Puedes explicar un poco qué es el arte cinético y cómo lo emplean?

Laura: Sí, claro. Arte cinético, me refiero a obras que tenemos en la colección permanente. Ahora cambió, pero teníamos un núcleo bastante amplio, del artista argentino Julio Le Parc, de la serie “Seis círculos en contorción”.

Julio: De las vanguardias, ¿no es cierto?

Laura: Sí, digamos que es como una de las últimas vanguardias que podrían considerarse, por su concepción, también, como utópica. Concretamente del grupo de arte de investigación visual.

Julio: ¿Creo que han cambiado la colección permanente hace unos meses?

Laura: Claro, sí, por eso. Ahora tenemos una sola obra, antes teníamos un gran núcleo donde teníamos a Martha Boto, a Abraham Palatnik, y teníamos varias de Julio Le Parc, ahora tenemos una sola de Julio Le Parc. Son básicamente, el arte cinético son piezas que incorporan el movimiento a través de motores, pequeños motores que están generalmente ocultos, y que ponen en funcionamiento determinados elementos de la pieza y que requieren de la participación del espectador participante. Entonces, un poco en ese marco y en esa aproximación, primero se empieza por tratar de dilucidar de qué se trata ese objeto, que la mayoría de las veces está quieto. Y bueno, ahí digamos, nuevamente, se ponen en funcionamiento las distintas percepciones, se comparten diferentes puntos de vista, diferentes apreciaciones que los participantes puedan tener.

Julio: ¿Cómo hacen el acercamiento de personas con discapacidad visual al arte cinético?

Laura: Ah! Bueno, no. Es que estábamos con las personas con discapacidad, por eso para las personas ciegas te di el ejemplo de Portinari con lo sensorial en torno al café. Y también implementamos, por ejemplo, el audio para Cándido Portinari, que es una canción muy conocida que ha sido interpretada por Mercedes Sosa. Y por eso, en el caso de personas con discapacidad intelectual te daba el ejemplo del arte cinético, como para darte dos ejemplos claros y específicos para cada uno de esos públicos.

Julio: ¿Qué recurso emplean en este caso?

Laura: Ahí vamos. A partir del reconocimiento y de lo que se les ocurre y de cómo puede funcionar esa pieza, y de hacer participar a alguno de los integrantes del grupo en accionar la pieza. Después, tenemos unos círculos con diferentes tramas y juegos ópticos que se ponen en funcionamiento. Entonces, está en función de ver cuando esos círculos y esas tramas están fijos, qué colores y qué tramas ven; y qué sucede cuando se pone efectivamente, ese dispositivo que es bastante artesanal, en funcionamiento. Bueno, es simplemente un recurso, en realidad parten de las experiencias que hacía Vasarely, que están adaptadas y es algo muy básico, incluso después los invitamos a que quizá si tienen un taller de plástica, puedan construirlos ellos mismos con CD's o no sé, cualquier dispositivo circular que se le pueda poner un palo y pueda girar, digamos, es como que básicamente gira en torno a un eje; y las tramas y los colores los pueden crear ellos mismos. En general la mayoría de los recursos son así, bastantes sencillos, que parten de las obras o parten muchas veces de experiencias de los artistas, o bueno, parten de algo que nos parece a nosotros que puede servir y que sea fiel a la obra, o a lo que está sucediendo o puede suceder con la obra.

Julio: E1. ¿Y han empleado tecnología para posibilitar la accesibilidad? ¿Esto que se llama TIC?

Laura: Tecnología, no. Eso es algo que en el museo, no sabría decirte bien, pero que cuesta bastante implementar. La verdad es que, hay un término, algo como una baja tecnología. Sí, somos poco adeptos o hemos sido adeptos, por cuestiones que en parte tienen que ver con el presupuesto. Los presupuestos siempre son un gran tema ¿no?, en todas las instituciones y las áreas educativas, digamos, dentro de la estructura de las instituciones, suelen quedar en un segundo plano, porque bueno, es como que la exhibición tiene altos costos por lo general. Entonces, al ser central esa cuestión, las áreas educativas en general —y esto es así en todo el mundo— suele ser un tema. Así que la verdad, salvo que ahora actualmente contemos con algunas tablets, pero no las hemos implementado para cuestiones de accesibilidad la verdad, porque, en realidad, con los recursos que tenemos...

Julio: Es suficiente.

Laura: O sea, por eso digo lo de baja tecnología. En algún punto, no necesitas una tecnología, digo, la rueda es una tecnología. Pero bueno, cuando unos dice las TIC es solamente lo digital, el dispositivo electrónico y la verdad es que no. En ese sentido somos poco adeptos por factores básicos de recursos, que tienen que ver con esto presupuestario. Creo que uno del equipo educativo estuvo investigando acerca de implementar recursos didácticos más a través del sitio de Malba, investigando qué recursos tenían en otros museos o en otros espacios, sobre todo, de afuera, digamos, de España. Y en realidad, no digo que no —y eso es quizá idiosincrasia, si se

quiere, de nuestros países latinoamericanos— pero, la verdad es que me parece que el aspecto más importante, además de la accesibilidad física, creo que es el social, o por lo menos ha sido siempre desde los inicios, el más fuerte para nosotros. En que en definitiva, con los recursos que más o menos se puedan implementar, está en cómo se ponen en funcionamiento, en cómo se genera experiencia, en cómo se sitúan. Y de los intercambios que hemos tenido con otros colegas de otros espacios, un poco tiene que ver con eso, con cómo se pone en funcionamiento. Después si tenés más sofisticación en el recurso o no, te puede abrir como otras líneas de posibilidades y trabajo, pero no quiere decir que dependas de que lo tengas o que no lo tengas. En ese sentido, acá te digo, hemos tenido algunas propuestas o intenciones de proyectos a futuro de implementar una sala pedagógica, no sé, super equipada, con pantalla digital y tablets en cada una de las mesas de trabajo, ya no me acuerdo todas las cosas que nos ofrecían. Y es un poco lo que sucede con las TIC en las aulas es todo un proceso de implementación, de capacitación, de poder implementar en un grado que resulte funcional al proceso de enseñanza-aprendizaje. Ponele que otro recurso podría ser el teléfono celular, utilizarlo como dispositivo, quizá eso sea más con grupos de adolescentes o con grupos de escuelas en alguna propuesta lúdica dentro de la visita.

Julio: Es importante el tema del juego también ¿no?

Laura: Sí, para nosotros es muy importante el tema de lo lúdico en el desarrollo de la visita, y eso está muy ligado a las propuestas de participación a través del recurso didáctico, pero bueno, en ese intercambio de preguntas también se pone en funcionamiento. Es la experiencia de visita que trasciende una cuestión de enseñanza-aprendizaje que está más ligada a un ámbito más formal. Como nosotros no tenemos, necesariamente y en rigor, que transmitir determinado recorte de contenidos que a lo mejor sí lo tienen en una currícula escolar de un año específico, si bien en caso de escuelas muchas docentes te piden: “mirá, estamos trabajando con tal cosa”, bueno. Y se trata de una negociación también, pero como que siempre tratamos de dar un espacio para que surja algo que no está necesariamente planificado. Podría citarte a un colega que él dice como: “generar un espacio para que suceda lo inesperado”. Y un poco tiene que ver con eso. Tratar de dejar de controlar todo, generar un marco de situaciones en el cual, bueno, en esa experiencia surja algo que a lo mejor uno no tenía necesariamente previsto, pero que estuvo bueno, para el grupo, para lo que sucedió, para eso que se está generando ahí, que es parte de la experiencia y de esa experiencia de ese grupo. Y él, no casualmente, se especializa en el juego, es un especialista en juego, trabaja en el Museo Enrique Larreta, en el área de educación.

Julio: Genial pensarlo de esa manera.

Laura: Sí, claro. Me acuerdo de esto que surgió en un intercambio de colegas en la Fundación PROA en el marco de una jornada sobre educación que hicimos, y bueno, sí, son como esas

concepciones que uno va integrando a la práctica y que va concientizando, que en definitiva hacen a la experiencia diaria, o alguna experiencia que pueda ser singular.

11.1.2. Anexo N° 2 Entrevista al Museo Nacional de Bellas Artes

Entrevistador: Julio Meza

Entrevistada: Mabel Mayol

Entidad: Museo Nacional de Bellas Artes

Fecha: Jueves 4 de agosto del 2016

Julio: Primero su nombre y su formación y la labor que desempeña en el museo.

Mabel: Mi nombre es Mabel Mayol y estoy a cargo del área educativa del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) hace diez años, pero trabajo en el área educativa y entré por concurso como guía del museo, hace veintinueve. Entré primero ad honorem, siempre me interesó el área educativa; y en mi formación soy licenciada y profesora de Historia de las Artes, egresada de la UBA. Siempre me interesó transmitir.

Julio: A1. Son en realidad preguntas muy puntuales, la idea es —como es una entrevista en profundidad— que pueda explayarse si desea, no hay ningún inconveniente, y que incluso yo pueda hacer repreguntas.

La fracción de tiempo en la cual se ubica la investigación es del año 2008 al 2016, el 2008 porque la Convención se hace norma, se hace ley acá. Recién el 2012 empieza a tener un rango constitucional. Pero bueno, la fracción es de 2008 al 2016 por ese tema, porque la Convención se hace norma, tiene rango de ley en Argentina.

¿Cuáles han sido los valores del museo en el lapso 2008-2016? Lo valores que han guiado la acción del museo en general.

Mabel: Mirá, en cuanto a cuestiones edilicias, tiene la rampa construida adelante como para el ingreso al museo.

Julio: Con los valores me refería a los valores institucionales. Toda institución, digamos, señala algo así como, por poner un ejemplo bastante absurdo: “nosotros somos puntuales”, y surbayan “somos puntuales, somos puntuales”. ¿Cuáles son los valores que guían al museo en general? Esa sería la pregunta.

Mabel: Yo lo vería más como gestiones de distintos directores que le fueron dando distintas improntas —dentro de las cuales el área educativa es una de las tareas del museo— en la cual quizá no siempre se den cuenta de la importancia que tienen, quizá la visibilidad de muestras, hay otras cosas que son para una gestión de dirección a lo mejor más importantes. Quizá sí destaco que la gestión anterior le dio peso al área educativa, que de los veintinueve años que te cuento que estoy acá, fue algo raro.

Julio: ¿Y de qué año a qué año fue la gestión anterior?

Mabel: La gestión anterior fue de dos años, creo, porque estuvieron 2013-2015. Nuestro museo se hizo autónomo —nunca me queda claro, porque son gestiones que no tiene presupuesto económico individual, pero para tomar decisiones sí lo es, entonces siempre me confundo si es autárquico o autónomo, es autárquico— y entonces a partir de eso se empezaron a concursar los cargos de dirección, y el primer director concursado fue Alonso, y ahí estamos hablando del período en el que vos me estás hablando.

Julio: Entre el 2008-2016.

Mabel: Claro, así que tiene que estar tomando parte en esa gestión y estará tomando parte de la anterior que no eran concursadas. Pero más allá de esta situación, cada gestión marca un proyecto por el cual concursa, y en ese equipo de proyectos nosotros como que ocupamos nuestras tareas, tenemos nuestras actividades que también gestionamos aparte de lo que nos indican hacer; y en el caso concreto y específico de lo de accesibilidad, yo creo que nace de, primero una demanda en el público y, por otro lado, de una necesidad de nuestra área por nuestra formación, que lo que entendemos como área educativa es tratar de difundir el patrimonio y hacer accesible a todo los distintos tipos de públicos. Eso nos lleva a nosotros a reflexionar sobre cómo nos acercamos a otros públicos, y dentro de eso vamos gestionando propuestas. Entonces, es como que bueno, presentás el proyecto, te lo aceptan, lo hacés. No es tanto que de arriba vienen, tienen que atender, hacer esto, hacer lo otro; eso es como que los pedidos puntuales pueden ir para ciertas cosas, pero te puedo asegurar que en los veintinueve años que tengo de carrera —acá, en este mismo museo— nunca tuvimos la directiva de que había que hacer algún programa en particular para algunas de las necesidades que, nosotros como detectándolas en el contacto con el público, terminamos desarrollándolas. Eso no se da. Eso nos da mucha libertad de trabajo también.

Julio: También. Sí, es verdad. Entonces, ¿cuál cree que es el marco conceptual, o llamémosle motivacional, que guía al departamento de educación?

Mabel: Nosotros tenemos un contacto directo con el público y por el hecho de generar ofertas de visitas guiadas, te ves convocado a realizar, por ejemplo, visitas para grupos con necesidades especiales; y uno obviamente lo acepta y lo hace y no tenemos la formación siempre, o sea,

somos historiadores del arte, de bellas artes. Entonces —ese público que necesita y requiere otro tipo de atención— ahí empieza a pesar ese aspecto humano, de que te interesa comunicar y tenés que ver como llegás. Y desde ese lugar uno se va moviendo y la sensibilidad te hace estar en el lugar que estás y te llevó a querer comunicarte y buscar los medios y los recursos.

Por otro lado, el tema de accesibilidad puntualmente, sí hubo algunas iniciativas de participación en cursos que organizaban desde el Estado; por ejemplo, se hizo la primera que tengo el recuerdo pero fue antes de este período, fue en el Museo de Arte Decorativo y ahí se nucleó y nos fuimos ahí y se hizo una conferencia como para empezar a ver cuál es la problemática, por ejemplo, del trabajo con personas sordas o personas ciegas. Y a partir de ese tipo de situaciones parciales, el tema de ciegos —que es en el que yo más me he dedicado— surgió de ese desafío, de cómo hacés para poder llegar cuando la limitación no es una capacidad intelectual sino una situación de no ver en un museo de Bellas Artes, y cómo hacer ver lo que el goce está en la mirada.

Julio: B2. Sí, cómo superar sobre todo la exclusión social ¿no? Que es lo más fuerte. Entonces, no ha habido un plan estratégico de parte del museo para dirigirse a un público de personas con discapacidad.

Mabel: No. Hubo la aceptación de las distintas gestiones de hacer la propuesta de las distintas visitas.

Julio: O sea, asociaciones, organizaciones externas les requirieron las visitas a ustedes...

Mabel: Y ahí empezamos a hacerlas y después empezamos a proponer las visitas ya como se están dando ahora, que hay distintas visitas para público general y estamos teniendo visitas que durante muchísimos años tenían muy poca recepción, porque es muy difícil que alguien siendo ciego quiera venir. Si es ciego de nacimiento, si se quedó ciego no, porque quiere tratar de volver a experimentar. Pero, bueno, el tema por ahí de venir, hubo que vencer varias cosas; y este año con la gran difusión que tenemos de prensa, es increíble, pero yo cada vez que la hago tengo gente y tengo mucha gente. Y es algo que me maravilla, porque con todo el esfuerzo que estuve haciendo estos años, era como que por ahí venía una persona o dos. Y después, ya viste, quedarte en esa red de comunicación donde vas invitando porque haces este otro recorrido, pero estás como dentro de un núcleo; y ahora no, a mí me maravilla. Hasta inclusive de los años que lo hago, este año es la primera vez que una de las personas ya participó dos veces con perro lazarillo, que esto nunca había pasado. Se sabe que pueden entrar, pero nunca había pasado. Es maravilloso.

Julio: Entonces, esta recepción de los pedidos del público en un inicio, se dio aproximadamente en qué año.

Mabel: Estamos hablando de, ponele, de los años que yo tengo de trabajo acá —que entré en el 87 y que en el 85 fue ad honorem— yo para finales de esos 80's ya empecé a hacer visitas guiadas para ciegos, para grupos escolares de escuelas de ciegos y con escuelas de otras necesidades especiales o con síndrome de Down.

Julio: Personas con discapacidad mental, psicosocial.

Mabel: Atienden también varios grupos que son hospitalarios, y entonces, no sé, las diferentes problemáticas. Pero ese es un problema también, te lo piden, no te aclaran mucho y vos te encontrás con el cuadro cuando estás. Y eso es como que bueno, está bien, hay que arreglarse en el momento, de ver cómo desarrollás la visita.

Julio: Es curioso, empiezo a encontrar constantes. Esa es una constante.

Mabel: Creo que deben tener miedo de que uno les diga que no y no se dan cuenta que es totalmente al revés.

Julio: Sí, son cinco museos —no sé si deba revelarlo o no, pero en fin, la tesis al final se va a publicar y va a estar en la página web— pero en el anterior museo me dijeron lo mismo, es un poco curioso, hay como un miedo a la exclusión.

Mabel: Hay un miedo que los termina...

Julio: Autoexcluyendo.

Mabel: Exactamente, sí. Porque también es cierto que uno desde el otro lado, tiene recepción. Las áreas educativas, —y no lo digo por estigmatizar sino todo lo contrario— a uno le gusta donde está y entonces quiere transmitir lo que conoce y lo que sabe; y eso de adecuarlo a los diferentes tipos de públicos, es como la pasión que uno tiene. O sea, uno calcula, la formación que tenemos es muy profunda para después por ahí tener que hacer una visita con un grupo al que todos esos contenidos no se los podés hacer llegar. Pasa por también por la sensibilidad que tenemos y esa predisposición, bueno, porque una está en la facultad más de cinco años y todos esos conocimientos, si viene un grupo de personas con otro tipo de dificultades, obviamente no le vas a hacer saber ni la cuarta parte de lo que vos sabés. Pero tenés esa cuestión humana, esa necesidad, esa sensibilidad, qué se yo, lo que nos marca ese respeto por el otro en todos los lugares. Y en ese sentido uno se siente mal, porque ves que el otro, el que te pidió la visita que es el docente que viene con ese grupo, no te aclara cual es la problemática y vos decís: “pero si no le podés hacer lo mismo”.

Yo, mirá, el peor caso que tuve —yo ya te digo, todo esto tuvo que haber sido tranquilamente en los 90, porque yo tenía en ese momento a mis hijos chiquitos, lo recuerdo por eso— un grupo me habla claramente de necesidades motrices, si podían entrar con la silla de ruedas y todo eso. Les digo que sí, que íbamos a pedir ayuda, eran un grupo de ocho o diez —aunque venían con

acompañantes, pero a mí me hablaron de eso—. Yo empiezo a hacer la visita con el grupo, empiezo a preguntar para interactuar con las obras, y no me contestaban. De golpe veo que una de las nenas asentía con la cabeza y entonces yo, la miraba esperando la respuesta y le repreguntaba, y —como no me hacía más que seguir asintiendo con la cabeza— ahí la docente me dice: “no, es autista”. Yo me enteré ahí, ¿entendés entonces? Es un choque muy fuerte. Y después, bueno, que salgo acompañándolos a todos, hice lo que pude y lo mejor que pude. Pero, sabés lo doloroso y lo frustrante que fue, además, el que —yo en ese momento lo recuerdo, porque tenía mis hijos chicos— a mi me dio un dolor muy grande ver a nenes chicos con esas problemáticas, porque uno piensa en los propios. Y yo creo que este tipo de cosas, tendrían que haberse aclarado; no es pedir una visita como pedir, no sé. Porque en tal caso a lo mejor la visita no se hubiera podido hacer, o a lo mejor hubiera tenido que encontrar un diálogo más abierto con ese docente para ver —él sabiendo o ella sabiendo qué se podía hacer— tratar de trabajar en conjunto y ver qué era lo que les podía mostrar y qué podía hacer. Pero bueno, suele ser así.

Julio: B1, B2, B3. Es verdad. ¿Estas acciones a favor de la accesibilidad, han venido acompañadas de acciones a favor del desarrollo artístico de la persona con discapacidad mental?

Mabel: En algunos casos sí. Lo que pasa es que este espacio —que implica ese desarrollo artístico expresivo y concreto— lo tenemos hace un año y medio. Entonces, las prácticas en general han estado todas en que la visita sea la posibilidad de ver las obras.

Julio: El acceso.

Mabel: Sí, el acceso a las obras, centralmente ha sido eso.

Julio: ¿Y el trabajo artístico que se está realizando acá, en algún momento se ha pensado en exponer?

Mabel: Estamos por inaugurar el mes próximo. Porque incorporamos —a partir de este mes— a una persona, más digamos, tenemos trabajos previos con él, pero no así como parte de este posible contrato que está ahora. Es Carlos Vera Flores —que él es sordo mudo, y que hace visitas en lengua de señas— y a partir de este mes de noviembre, del mes que viene, vamos a hacer un taller para familias con chicos sordos, o sea integradas, en las cuales el va a trabajar en este caso en la sala de Berni y después van a venir acá para dibujar y hacer este proceso, (ininteligible) para Juanito Laguna. O sea, que esa va a ser la primera entrega en ese sentido y pensamos continuarla.

Julio: Genial. ¿Y ha habido exposiciones de autores, de artistas que se sabía que tenían alguna discapacidad?

Mabel: Tenemos Cándido Lopez. El pierde la mano y trabaja con la mano izquierda. Entonces esa cuestión en las visitas y las valoraciones de otros lugares que siempre surgen para todo público, y en otras ocasiones en las que...pero más que nada con dificultades de este tipo pues.

Orozco que también perdió la mano y era pintor, pero de otro tipo, como por ejemplo (ininteligible) y el Malba, eso no.

Julio: Usted me ha hablado de que vienen personas a solicitarles las guías.

Mabel: Y después la convocatoria, tanto en lenguas de señas argentinas como para ciegos, que son mensuales y en días de fin de semana para que esas visitas puedan tener un acceso familiar, a una familiar y de recreación en fin de semana, y ahí vienen individualmente, no por instituciones.

Julio: Entonces, ustedes trabajan con instituciones y además con personas individuales. ¿Las instituciones les requieren?

Mabel: Sí.

Julio: ¿Hay algún día específico?

Mabel: No, porque son muy pocos los pedidos y se acomodan como el de cualquier escuela o cualquier institución que en la época del año que la pidan, bueno, se acomodan.

Julio: ¿Y lo de los fines de semana en qué consiste?

Mabel: Sí, tenemos la de ciegos, que tiene mucho más tiempo de trabajo en el museo.

Julio: ¿Cuánto tiempo más o menos?

Mabel: Mirá, creo que tiene así constante, doce años. Y hubo experiencias previas pero aisladas. Y bueno, en esas visitas el trabajo no es de como esto que estás viendo, no es de expresión plástica, sino la de generar materiales que nos ayuden en la comprensión de las obras, porque — hay algo que me gustaría aclarar porque si no se va a entender que es porque es un tema de accesibilidad la conexión con el taller y (ininteligible) del resto— para mí la idea del taller es fundamental como una expresión práctica y plástica de aquello que se ve en el museo, ya sea en permanente o temporario, porque sino esto no tendría sentido, sería un taller como podría ser en cualquier lado.

Julio: La idea es el vínculo.

Mabel: Exacto. Entonces, que acá lo que se realice en el taller, son diferentes tipos de propuestas que tengan que ver con internalizar mejor la actividad como espectador. O sea, mirás, trabajás determinado concepto que elegís y la actividad que se ofrece acá tiene que ver con vincular eso. Que se vuelque después en una reversión de lo que ha visto, en una expresión que aflora; pero nunca está pensado en la especificidad de que uno viene a aprender a dibujar o aprender a pintar. No, es la expresión del dejarse llevar por el hacer, para enriquecer esa mirada a la obra de arte.

Julio: C2. Me queda clarísimo. Y además de las asociaciones y las personas individuales ¿Han trabajado, también, el tema de accesibilidad con entes estatales, algo así como COPIDIS o la Oficina del Ministerio de Turismo?

Mabel: El grupo “Que nadie quede afuera”, por ejemplo, regularmente tenemos asignadas visitas para estos grupos. Es un programa del ministerio que tiene muchos, muchos años.

Julio: ¿De qué ministerio perdón?

Mabel: De nación, de cultura. Que antes era secretaría y ahora es ministerio.

Julio: ¿Y vienen trabajando desde cuándo con ellos?

Mabel: Mirá, con ellos muchos años. Yo mínimamente...del período que estás hablando, completo. Porque vienen un poquito antes de ese período.

Julio: Me ha hablado de acciones a favor de la accesibilidad de las personas con ceguera o con baja visión o sordas. ¿Se han dirigido, sobre todo, a esos grupos de personas con discapacidad o a otros grupos de personas con discapacidad? Porque el colectivo es muy heterogéneo; entonces, ¿se han dirigido a estos grupos específicos o a toda la (ininteligible)?

Mabel: ¿La difusión?

Julio: Sí.

Mabel: La difusión —por eso te digo, que se hizo mucho hincapié con esta gestión actual— se maneja mucho el tema de redes sociales, entonces ahí el mensaje se distribuye no a las entidades puntuales sino a todo el mundo.

Julio: ¿Y en lo que respecta a la accesibilidad, han recibido, digamos, personas con discapacidad de cualquier espectro o se han focalizado solo en personas con ceguera?

Mabel: Para las actividades nos hemos focalizado en personas con ceguera, y ahora las personas sordas.

Julio: Digamos, las personas con una discapacidad cognitiva, como el síndrome de Down. ¿Ustedes no se han focalizado en este grupo?

Mabel: No. Vienen regularmente por pedido de las instituciones. Ahí sí nos manejamos con los pedidos, pero no tenemos actividades pensadas. Es como que nuestro trabajo se dividiría, en cuanto a públicos, de dos maneras: una es la visita que vos asignás con turno previo —que estaría dentro de instituciones educativas y culturales— entonces, ahí son acuerdos, porque te mandan un mail, porque piden una visita o le das un turno, le asignás y los atendés; o sea, cualquiera que lo pida lo va a tener. Y otra cosa es las actividades que el museo ofrece y está acá esperando.

Julio: Abiertamente, es una oferta pública. Y en la oferta pública se centran en estos dos grupos que usted menciona.

Mabel: Al público general y estos dos colectivos, porque tiene que ver con los recursos y las capacidades.

Julio: Justo a eso iba a llegar. ¿Cuáles son los recursos, cuáles son las capacidades por las cuales se han enfocado en esos dos grupos?

Mabel: Los recursos tienen que ver con que somos un grupo, un equipo, dónde la definición para estar en este museo —donde el contenido y lo que exige cognitivamente es mucho— entonces, selecciono a las personas de acuerdo, sobre todo, a esta formación: Bellas Artes, Historia de las Artes. Entonces, es como que después está el caso de Carlos, que es sordo mudo y que no tiene la formación completa de Bellas Artes —pero sí empezó y tiene algunos años de estudio— es un proceso muy atípico. Es una especie de aguja en el pajar, porque no es nada más traer a alguien que sepa el lenguaje de señas, es alguien que tenga la sensibilidad para transmitirlo y, además, que en mi caso, yo no le tengo que enseñar a él, él tiene base. Bueno, está bien, lo vio en la bibliografía, en los recorridos, en los diseños de contenidos; pero yo tengo que basarme en que él tiene el conocimiento como sordo mudo. Por ejemplo —el otro día cuando hablábamos del recorrido de la propuesta de taller— bueno, que es mejor el arte figurativo, que ve el trabajo de las formas. Ahí es su experiencia, yo no la tengo. Entonces, hay un rico ida y vuelta, pero yo tampoco le tengo que enseñar a él todo lo que tenga que ver con el arte, porque él tiene esa sensibilidad y tiene conocimientos —no demasiado elevados— pero los necesarios como para cumplir los dos roles. Ahí es donde me “arriesgo” a la contratación de alguien que, bueno, en sí mismo, creo que es muy importante alguien que...estamos, como en ese aspecto, arriesgándonos a las mayores dificultades que trae el ida y vuelta, pero apostamos a que va a ser mejor, yo tengo mucha fe y mucha confianza en él. Realmente hemos tenido con él dos experiencias en las noches de los museos —la del 2011 y la del 2015 y ahora la de este año— y a partir de este año empezó con este contrato. Entonces, intento que ese contrato perdure y que esto funcione con regularidad, tanto en los talleres para chicos y familias con integrados sordos, como con las de público; y las de ciegos, quizá es un proyecto más individual y personal —no porque sea yo sola, porque antes había otra persona y después me dediqué yo y hay otra persona en el equipo que también las realiza— por haberlo conversado en congresos que se han hecho, donde cuando se habla de discapacidad los mayores ofrecimientos de los museos van por el lado de visitas para ciegos. Entonces, la persona que —justamente ahora no recuerdo su nombre— era una de las conferencistas, que era sordomuda, dice: “bueno, y por qué todo para ciegos”. Y nos empezamos a preguntarnos —yo creo que fue muy rica la respuesta— somos historiadores del arte, profesionales de distinto tipo, estamos en el museo y qué pasa: el desafío con el ciego es la barrera de cómo hacer llegar la imagen, pero después de ahí, intelectualmente, es un par, es igual que el resto del público. No pasa lo mismo con el sordo. Con el sordo el nivel de puntualización de los conceptos es diferente, la manera, no es que haya problemas cognitivos pero sí en el manejo de cómo brindás esa información.

Julio: Lo que pasa es que hay tres formas —en ese tema de accesibilidad— de posibilitar la inclusión. El primero es el físico.

Mabel: Con acceso a rampas y ese tipo de cosas.

Julio: Claro. Luego estaría el comunicativo, en este caso el tema de los amigos sordos, las personas con sordera o las personas con ceguera, cada quien con recursos distintos. Y el tercer elemento de inclusión es el social, que implicaría, por ejemplo, a las personas con discapacidad mental, digamos que tienen lamentablemente un mayor estigma de parte de la sociedad. Entonces, en el caso que mencionas, se remitiría al tema comunicacional. Claro, con sus variables porque cada grupo tiene una necesidad específica. Y en ese sentido ¿Cómo han respondido? O sea, en los términos más prácticos, en las herramientas más asibles ¿Cómo han respondido a las necesidades de esos dos grupos o cuales han sido vuestros recursos materiales?

Mabel: Antes que se me escape —porque justamente hoy recibimos dos grupos, uno en la mañana y otro en la tarde, que serían de ese tercer grupo de problemas mentales— y bueno, el trabajo es que yo sinceramente no creo que haya que generar propuestas de fin de semana para ese colectivo, porque ese colectivo es mucho más fácil de que venga traído por la institución. Entonces, lo piden, vienen, y hoy justamente —que por cuestiones de trabajo lo tenía que hacer otra persona que no es la que más habitualmente lo hace— le hablaba y es como “no, tenés que manejar más por el sentimiento, por lo que les parece, no tanto peso en lo racional y el conocimiento”. Entonces, es la calidez de la persona y es el proceso de la comunicación, cómo lo decís y no tanto qué decís. Ahí se resuelve más bien con estrategias que son las que cada grupo es distinto y no podés tener armada una propuesta cerradita; sino que va a suceder con lo que acontezca con el educador y ese grupo, y entonces esa ida y vuelta, que con haberte dicho que es un grupo con necesidades especiales y te aclaran un poco cuando nosotros llamamos y repreguntamos, porque esa escuela ya viene con un nombre que dice que es de necesidades especiales, no el que te lo disfrazaba —y es más honesta esa relación— nosotros llamamos, nos comunicamos, en el grupo de “Que nadie que afuera” lo mismo, nos explica cuáles son las problemáticas. Donde ese ida y vuelta ya estuvo, entonces, de ahí en más tenés determinadas estrategias que apuntan a esto, a ver qué recursos estratégicos comunicacionales; pero no va más allá de esta situación, es todo el ida y vuelta, la empatía con el grupo y la manera de comunicarte.

Julio: Digamos, en ese momento construyen una narrativa.

Mabel: Exactamente, porque no hay previsibilidad. Tenés determinadas herramientas, de apoyarte en que obras van a funcionar un poco más y de ir probando, porque si ésta no funciona ya tenés que tener el as en la manga para seguir con la otra.

Julio: Hay pequeños puntos, pero la narrativa se va construyendo en el momento. Esa es otra constante.

Mabel: Sí, porque los hechos educativos no son nunca cerrados y cuando la variabilidad del público es tal, tenés que moldearte. Y con respecto al tema de lengua de señas, bueno, trabaja con lengua de señas, trabaja como alrededor de las salas y ya las obras son la manera de comunicarte como para transmitirlo; y en el tema de donde hay más recursos y cosas, es en el caso de la visita para ciegos, porque cuando trabajamos esculturas —obviamente consensuando con el área de gestión de colecciones, para ver qué obras puedo tocar o qué obras no— se combina entre la posibilidad y lo educativo didáctico y lo importante es que ahí, nosotros, no utilizamos ni maquetas, ni remplazos, ni nada, la obra está en sala y es como la ve cualquiera. Entonces, esa persona lo que va a pasar es que lo vamos a proveer de guantes de látex —porque no puede tocarla directamente— pero está tocando las obras originales y en su sitio, que eso es fundamental, no muchos museos lo permiten. Tengo el orgullo de que en nuestro caso se da y lo agradezco porque sino uno no tiene la potestad de hacerlo, yo el único requisito que tengo es que no se toquen las mismas obras con mucha frecuencia; o sea, como para que haya alternancia.

Julio: Y para las personas con ceguera o visión reducida ¿llegan a entender las formas?

Mabel: Totalmente. Ocurre lo mismo que con las personas que ven. Yo, por ejemplo, me arriesgo y trabajo, porque lo hago con obras no figurativas también, entonces hago esos pasos.

Julio: Lo que pasa es que algunos textos y algunos videos, muestran que la figura representada de la escultura tendría que tener otras proporciones para que la persona con ceguera tenga que entenderlo.

Mabel: ¿La experiencia concreta? A mí también me dijeron: “no trabajes con cosas no figurativas, porque no se entienden”. Y yo planteo los mismo pasos de ir de algo muy figurativo a algo no figurativo y trabajar otros conceptos, y yo lo que sentí en la experiencia concreta es que dependiendo de la, no solo sensibilidad, sino de la percepción —que podía tener cuestiones culturales una u otra persona— a veces cuesta más el aceptar que una imagen puede no representar. Y otro se deja llevar más. Pero la concepción de la imagen, hacia donde voy y los conceptos —con mayor o menor esfuerzo, con más tiempo o menos tiempo— se terminan dando.

Julio: E1. ¿Han empleado recursos tecnológicos?

Mabel: Tecnológicos no, pero sí táctiles. O sea, utilizo táctiles en los casos donde en lugar de trabajar esculturas, trabajo pinturas. Obviamente no se pueden tocar, entonces trabajamos en una realización de táctiles, que son una ayuda para acompañar la narración, o sea, no son autosuficientes.

Julio: Y la narración siempre es en vivo, no es una audio guía.

Mabel: Sí.

Julio: ¿Estos táctiles en qué consisten?

Mabel: Trabajamos sobre foam board —porque es un material liviano— en el cual colocamos la fotocopia en blanco y negro de la obra que vamos a trabajar, y destacamos con acrílex o con cartones o con materiales que den textura, según lo que necesitemos, si es el acrílex es para trabajar líneas, que nunca realizan el contorno completo de la forma, sino que es parcial y algunos planos si queremos destacar, ahí sí trabajamos con cartones que den las texturas o los contornos de un plano. Y eso es lo que, visiblemente, no es marketinero, como yo le digo. Porque eso también quería aclarártelo. Yo tuve la gran posibilidad, de en el 2011, había un plan de perfeccionamiento desde el museo y en mi caso me mandaban a Madrid para ir a ver los trabajos de los museos de allá. A mí me interesaba mucho el tema de accesibilidad, así que bueno, lo recorrí ahí también en el Thyssen y en el Prado, pero me interesaba lo que hacían en el British Museum. Así que tuve la posibilidad de aunque sea un día y medio escaparme para Londres e ir al British Museum, donde desde el ámbito de accesibilidad vi con mayor, no sé, tienen un área que es para ciegos, tienen la otra que trabajan con discapacitados mentales. Y vi las experiencias, con recursos y todo, que son riquísimas. Pero ¿qué pasa?, ahí también veo que tenían un presupuesto destinado para las visitas de ese tipo, o sea, que ya tenían destinados recursos que por ley les correspondía. Entonces, yo lo que vi fue eso: está bien, tenían los recursos, pero muchas veces, —esos recursos, que obviamente, económicamente tiene que responder con que gastaron tanta plata para hacer tal cosa— había un recurso, dentro de las exposiciones temporarias todas tenían que tener el material en Braille, por ejemplo. Ahora, yo después voy a ver esa exposición temporaria y a mí me la prestan, porque estuve incitada a una audio guía que era espectacular. Y el coso ahí de Braille no lo estaba tocando nadie y supongo que es muy aburrido para una persona que está en esa sala, ponerse a tocar. A mí me pareció eso y yo digo: “por qué —si tienes los recursos— no hicieron una audio guía especial para los ciegos”, que obviamente, la descripción verbal no es la misma, no era equiparable, pero con la música y con una descripción acorde, hubiera para mí sido mucho más divertido recorrerla.

Julio: Y mucho más afectivo.

Mabel: Exactamente. Entonces, a veces —y esto me lo pregunto— desde qué punto, a veces, nosotros miramos con mucha admiración los recursos que se dan en otros lugares donde se pone mucha plata, se invierte plata, pero para cosas que pueden ser vistas por el que ve, no tanto pensando en el usuario. Entonces, por eso, cuando yo hablo de estos táctiles que hacemos —que los hago porque también tuve la oportunidad de que haya venido acá como una pasante, Luisa Estivol, que estuvo trabajando para ciegos en el Museo de Bellas Artes de Boston. Yo gracias a

ella que me transmitió esta experiencia, empecé a trabajar con los táctiles— los táctiles son trabajos muy...no son marketineros, no son visiblemente más atractivos.

Julio: Pero son más efectivos.

Mabel: Exactamente.

Julio: Y afectivos, también.

Mabel: Y no son autosuficientes. Si yo le doy eso y me voy a otro lado, no pasa nada. Entonces, me parece que hay que contemplar esa parte humana, ese contacto, esa vivencia.

Julio: D4. Una última y se cerró. ¿Han recibido críticas, evaluaciones? ¿Han seguido cuál es la respuesta de las personas con discapacidad?

Mabel: El tema de las visitas para ciegos, me termina llevando a un lugar que no es tan normal con nuestros visitantes, que vos tenés y después no. Un contacto con mail, que me lo dejan para que yo les avise; y entonces, termina generándose devoluciones aunque yo no las pida. Me ha pasado que a mí me emociona mucho ¿no? Que, por ejemplo, una obra que trabajamos le despertó un escrito y me manda el escrito que hizo. O que me sugiere que esa persona, la vivencia de haber tocado esa escultura le despertó la relación con una música, y me manda el link con la música que le surgió a partir de tocar esa obra.

Julio: D5. ¿Y esa respuesta ha ido mejorando las experiencias, las acciones?

Mabel: Y a mí me sirven mucho, porque veo, yo les pregunto y eso me sirve como una ida y vuelta. Además, que me pidan cosas, porque una de estas personas —que es muy, muy sensible— me dice: “¡Ay! Pero sí, como va a estar tal muestra vas a hacer visitas ¿no?” Yo a lo mejor no pensaba hacer de esa muestra —la de Orozco, Rivera, Siqueiros, por ejemplo— y terminé haciendo. Y me está pidiendo una de Berni, y yo digo, bueno, tendré que hacer, no sé. Y me guió un poco por eso.

11.1.3. Anexo N° 3 Entrevista al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Entrevistador: Julio Meza

Entrevistado: Germán Paley

Entidad: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Fecha: Viernes 11 de noviembre del 2016

Germán: Mi nombre es Germán Paley, soy el coordinador de comunidades del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y uno se preguntaría qué es un coordinador de comunidades o qué entiende por comunidades el museo. Es lo mismo que me pregunté yo cuando asumí el cargo, la verdad. Entonces, es un área nueva que fue creada este año y fue creada con la intención, justamente, de abrir el museo. Hay una idea histórica del museo como un templo del saber al cual la gente va a aprender o a tener una experiencia estética, pero generalmente es una voz, según esa visión más histórica o decimonónica, el museo tiene una voz y un saber que transmitir, y el visitante va y recibe y transita, siempre con una sensación también, de que hay algo que no sabe. Obviamente, a lo largo del siglo XX, hubo muchos progresos y movimientos en torno a nuevas museologías, sino a formas de pensar los museos, incluso ahora hay como fundaciones e instituciones que piensan —incluso en los mismos museos se están pensando— y se están preguntando cuál es el rol social de un museo, qué papel cumplen en la cultura, sobre todo cuando hay avances a nivel tecnológico que hacen que la cultura también circule en otros ámbitos y de otras maneras. Entonces, con este nuevo orden también empiezan a surgir nuevas formas de que los museos se piensen. Yo trabajo en el museo hace tres años, en el Área de Educación como educador, trabajando cuestiones como más, no tradicionales porque siempre desde el museo desde el Área de Educación lo que hacemos es darle un giro, una vuelta a esa cuestión; por ejemplo, la visita guiada no se plantea desde el lugar tradicional de alguna voz que guía y transmite un saber, sino que de alguna manera también se empieza a pensar qué trae el visitante, cuál es la mirada y el saber del visitante, y eso de alguna manera genera otro tipo de diálogo, bueno, genera un diálogo, y desde ese lugar construimos. Con ese precepto y con esa idea de horizontalizar los saberes y multiplicarlos y validarlos, no desde el museo validando, sino como sabiendo el museo que todos los visitantes tienen saberes y experiencias tan válidas como alguien que trabaja en el museo pueda tener. Desde ese lugar más horizontal, dentro del Área de Educación, este año se crea dentro del Departamento de Comunicación el Área de Comunidades, y si bien suena lindo Área de Comunidades, la pregunta fue: “Bueno, ¿y qué vamos a hacer?” Ahí fue cuando empecé a pensar líneas de trabajo y este plural de comunidades, y empecé a pensar a quién dirigir las acciones del área. Entonces, una de las líneas de trabajo fue para las personas mayores y empezamos a desarrollar acciones, visitas, talleres, encuentros, recorridos, por y para personas mayores —ya te contaré cuestiones más específicas—, otras que tienen que ver con el tema de discapacidad y accesibilidad, discapacidad en todo sentido: motor, cognitivo; entonces, hemos hecho actividades con personas ciegas, con personas con discapacidad motriz, con algunas instituciones o centro de día. Pero, no exclusivamente cuestiones que tengan que ver con una visita guiada, sino pueden llegar a hacer un taller de arte, o espacios en lo que lo teórico y lo

práctico se van a ir mezclando, y en donde también el museo se abre a dejarse sorprender y no son actividades cerradas donde transmitimos esa idea de saber, sino en donde por ahí generamos más experiencias de participación. Y la tercera línea tiene que ver con sectores más vulnerables o de emergencia social, pensando al museo, al ser un museo público, como un lugar de construcción de civismo ¿no?, entonces, ciertos sectores, o áreas, o agrupaciones, u organismos que nuclean personas con bajos recursos, o que no tienen acceso, o porque ni siquiera se piensan como parte del museo; por ahí generar actividades en donde se sientan parte y piensen al museo como un lugar propio. Entonces, hemos desarrollado, por ejemplo, con Casa Rafael —que es una asociación que trabaja en el distrito, pasando Caminito, que es una zona de emergencia—, hay unos talleres de arte y vinieron a desarrollar acciones acá en el museo. Así que, esas serían las tres líneas de trabajo y procurando esto: una idea de que el museo, incluso al abrirse a otras dimensiones, en realidad lo que está haciendo es abrirse a otros sentidos, generar otras narrativas. Con las personas mayores, por ejemplo, empezamos. Aquí a la vuelta del museo hay una residencia geriátrica de PAMI. En esta residencia geriátrica, que está desde hace 35 años, el museo también (ininteligible). O sea, son instituciones vecinas, pero no había contacto, entonces lo que hice fue, como coordinador del área golpear la puerta, hablar con la directora, presentarme y proponerle un plan de acciones. Ella me dijo: “bueno, no tenemos presupuesto”, y yo le dije: “yo tampoco”. Entonces, desde ese encuentro no tomar la dificultad como una traba, sino como el punto de partida para ver qué soluciones podemos encontrar. Y a lo largo de todo este año hemos desarrollado visitas con los residentes, estamos desarrollando un taller de arte para personas mayores al que asisten tres residentes de la residencia —ella es una de las docentes del taller (señala a alguien que pasa), Agustina—, y bueno, en este espacio (que es los miércoles por las tardes), señoras mayores ya sea de la residencia o de otros espacios, se encuentran a producir, generar trabajos artísticos; en relación, también, con las obras del museo y poder pensar un espacio de producción plástica.

Julio: Esto que me comentas de poner en crisis esta relación jerárquica del museo y el poder que implica, también, clasificar esta deconstrucción del poder del museo a lo largo de mitad del 19 y del 20, porque el museo nace democráticamente. Es curioso cómo fue deviniendo, pero en fin.

Germán: No en todos lados nace democráticamente. A ver, en Brasil, por ejemplo, los museos de arte se conciben dentro de lo que es la idea de museo como escuelas del saber. En otros lugares son como que lugares donde se reproducen ciertos poderes. O sea, depende de cada país y depende de cada museo también, pero si vamos a generalizar, en Brasil los museos de arte son más escuelas y academias, en otros lugares son como más reservorios de patrimonio de nobleza.

Julio: Sí, tienes razón. Me refería a la primera aparición de idea de museo entre los franceses.

Germán: Sí, como un lugar de civismo y de construcción democrática, sí, donde se puede acceder, dependiendo, hay museos públicos y otros donde hay gente que puede acceder y otra que no porque no puede pagar la entrada.

Julio: El caso mexicano es curioso porque nace como legitimación de la revolución y la narrativa histórica. Yo soy de Perú.

Germán: ¿De qué lugar?

Julio: Yo soy de Lima. Y el museo es más bien, a ver, como bien dices hay públicos y privados, pero aún sigue habiendo, aunque también con un proceso de puesta en crisis esta relación jerárquica, y es más bien como una acumulación de patrimonio. Es como curioso.

Continuemos. ¿Esto que me comentas ha influenciado en los valores del museo? Lo que pasa es que en las entrevistas que he venido haciendo me doy cuenta de que ciertos valores guían a las personas del departamento educativo o semejante y otros son los valores que guían al museo en general.

Germán: Sí, bueno, eso sucede en muchas instituciones, que a nivel de estructura organizacional cada área puede funcionar como una isla en donde no todas son sostenidas por los mismos principios o valores y mi trabajo dentro del área, en realidad, a lo largo de este año, fue potenciar y de alguna manera generar los principios rectores de ésta área nueva y empezar a irradiar a las demás áreas del museo la idea, de que bueno, cuando se cura una muestra, por qué no pensamos en una persona con baja visión y poner letras más grandes. Para mí también fue un aprendizaje. Pero el hecho de que exista un área así dentro del museo hace que todas las áreas, de alguna manera, empiecen a tener cierta conciencia de que es algo a tener en cuenta y que por ahí, al principio yo era “¡ah! Germán, el que trabaja con los viejos” ¿no?, y ahora después de todo un año de trabajo —o sea, porque obviamente todo este saber que voy adquiriendo a través de la práctica también busco procurarlo a nivel teórico y elaborando vínculos estratégicos con otras instituciones, otros museos— y a lo largo de este año formé parte de una red que se llama Creando Red, que es una red de distintos espacios de arte y cultura que trabajan en pos de la visibilización de los derechos de las personas mayores, entonces, a lo largo de este año fuimos realizando encuentros y a lo largo del mes de octubre hubo una agenda de actividades en distintos espacios y museos mayores donde los protagonistas fueron ellos, o sea, actividades para o actividades por personas mayores. Y el primero de octubre se lanzó, eso en el Facebook del museo si te metes a imágenes, esa agenda de actividades en el museo. El museo se llenó.

Lo que hice fue desarrollar con distintos miembros de la red desde una orquesta de personas mayores, músicos, personas de la residencia que vinieron a mostrar lo que hace; esa tarde el museo fue activado por personas mayores, entonces, el resto del museo dijo “¡ah! Bueno, el

museo también puede funcionar así”, con otras voces, otras miradas; porque si no, generalmente lo que se hace a nivel institucional, obviamente está cambiando, no quiero generalizar y a veces puede ser medio antipática la generalización, pero las generalizaciones existen porque muchas veces hay prácticas que las legitiman. Es que generalmente las instituciones tienen una idea de público que generalmente es como muy abstracta o empiezan a fragmentar y dicen, bueno, “actividades para chicos”, “actividades para visitantes”, “actividades para especialistas”. Ahora se está empezando a ver esas cuestiones más específicas, pero generalmente las actividades son muy macro y no contemplan esas individualidades o esas particularidades, entonces, el hecho de poder empezar a pensar cuál es la voz de las personas mayores dentro del museo, o qué actividades se dirigen para las personas mayores. Y cuando hablo de las personas mayores es como una etiqueta que podríamos usar, bueno, hay actividades para personas ciegas, o sea, cuáles serían, cómo se concebiría una visita guiada, ¿solo desde lo táctil para personas ciegas?, y la verdad es que uno se da cuenta que no necesariamente el lugar de un ciego en un museo tiene que ser para tocar, la narrativa es tan importante, la fuerza de la palabra y al fin y al cabo lo que pasa al empezar a trabajar con esto que llamamos comunidades, pero que podrían llamarse, bueno, cuando empezás a vincularte con personas ciegas, es más el museo el que aprende que la persona ciega en sí, porque uno empieza a sensibilizarse acerca de cómo podrían ser las cosas distintas.

Julio: ¿Me podrías decir cuáles son los valores que guían al museo en general?

Germán: Bueno, el valor del museo (este es un museo público, museo de arte) es que procura plantearse como un centro de referencia artística dentro de la ciudad y el país y en relación a otros museos del mundo también. El museo tiene un patrimonio de más de diez mil obras, entonces se funciona como un espacio donde el patrimonio del museo se dé a conocer, no solo desde el arte moderno, sino también la nueva gestión del museo —la directora actual es Victoria Noorthoor— que comienza su gestión en setiembre del 2013, y a lo largo de estos años lo que se propone es que el museo sea un espacio de transmisión del conocimiento y la difusión del arte del patrimonio, pero también en relación al arte contemporáneo, y obviamente, que sea un espacio de referencia para los ciudadanos.

Julio: B1, B2, B3. Me has hablado de este diálogo con la comunidad, con las personas mayores, con otros grupos de personas, con otras agrupaciones y, específicamente en el tema de las personas con discapacidad ¿Hay una diferenciación entre accesibilidad y desarrollo artístico? En decir, accesibilidad como la posibilidad de consumir las muestras artísticas, y desarrollo artístico como la posibilidad de producir, de darle un espacio a la producción de las personas con discapacidad. Digamos, la Convención habla, hay un artículo que habla de ambas cosas y que van

de alguna manera conjugadas. Entonces, al respecto de estos dos ejes; ¿este museo ha pensado un plan estratégico para cada uno? En términos coloquiales, una programación para cada uno.

Germán: A ver, el área todavía es nueva y este año el laboratorio de experiencia fue con las personas mayores. La meta sería poder replicar esas experiencias, así como hay un taller para personas mayores, la idea sería poder empezar a generar otro tipo de experiencias y con prácticas inclusivas en ese sentido. Sí estuve trabajando este año con COPIDIS, imagino que estarás al tanto qué es: la Comisión por la Plena Participación e Inclusión de las Personas con Discapacidad del Gobierno de la Ciudad. Y, por ejemplo, el museo no tenía una silla de ruedas, y esto fue previo a que yo asumiera como coordinador de comunidad, en parte creo que eso sirvió para que se cree eso. Trabajaba también en el museo los fines de semana y eran momentos donde podía leer más a los públicos, y veía gente grande y que no había, incluso, lugar para sentarse. O sea, el museo en esta última gestión fue como leyéndose a sí mismo y permitiéndose pensar qué necesita para ser más inclusivo también, porque desde la palabra, sí, se dice un museo inclusivo pero la inclusión y la accesibilidad, si no hay hechos que lo avalen y concretos, no pasa nada. ¿Y te das cuenta cuando un museo es inclusivo? Realmente no cuando hay un problema, sino cuando no lo hay, cuando todos tienen el mismo nivel de acceso; porque si pensamos, la discapacidad surge en realidad por las barreras físicas, es un tema social. Bueno, es algo que también fui aprendiendo sobre la marcha y me estoy encargando de que el museo también entienda —una suerte de agente de concientización me he vuelto aquí adentro— y así es como hay más espacios para sentarse en los espacios comunes, COPIDIS consiguió una silla de ruedas. Ahora, más allá de que obviamente uno dice, bueno, las personas con discapacidad ya traen su silla de ruedas, pero ante cualquier eventualidad tiene que haber una silla de ruedas, si alguien se cansa, o cualquier otra situación. Y ahora el museo, como verás, tiene como un nivel dos de accesibilidad, según la Guía de Turismo Accesible, porque tiene una rampa pero que no es autónoma. ¿Has visto la inclinación de esa rampa? Necesita de alguien que acompañe a la persona en silla de ruedas, un apoyo. Sí hay ascensores. Pero bueno, todavía para mi gusto hay un montón de cosas que hacer. Incluso a la hora de —que esto sí creo que es una batalla muy quijotesca, casi contra los molinos de viento— que es cómo pensar una exhibición, porque al ahora de pensarla es con el equipo curatorial muy cerrado con Patrimonio, y ahí el pensar la discapacidad no entra.

Julio: O sea, la idea de diseño universal, ¿por ejemplo?

Germán: Eso, conseguí los manuales, los he hecho circular, pero te voy a decir que sí se contemplan del tema de los textos sobre las paredes, que no sea una letra chica, pero queda mucha para trabajar. Por ahí estaría bueno que vengan algún especialista en diseño universal para poder llegar a pensar eso. Pero, bueno, mal que mal hay baños accesibles, estoy viendo pensar la

accesibilidad como un punto más no solo desde esa cuestión de discapacidad física, sino, incluso, que un baño accesible tenga un cambiador para bebés, que eso también es accesibilidad. Digo, viene un padre solo con una niña, que la tiene que cambiar en un baño de hombre. Entonces, sí hay una concientización de que, —o sea, vos me hablás de un plan estratégico— este año fue una experiencia piloto, en donde de alguna manera el área misma fue iluminándose en torno a ciertas cuestiones. Queda mucho por hacer, mucho por trabajar, por ahí lo que me gustaría es que haya visita en lenguaje de señas, pero todo eso también involucra presupuestos que todavía no están.

Julio: A ver. Me has hablado de que, sin embargo, tienes diálogo con un local de personas mayores y a la vez me hablaste de que también hubo experiencias con personas ciegas.

Germán: Con personas ciegas, con personas con trastornos del lenguaje y hemos realizado visitas para distintas fundaciones como INECO o la Fundación Favalaro en el área de trastornos neurológicos.

Julio: Y para desarrollar esas experiencias ¿Te comunicaste previamente con asociaciones de personas con discapacidad?

Germán: ¿A qué nivel?

Julio: C1. A ver te explico. Hay esta frase de las personas con discapacidad que dice: “Nada sobre nosotros, sin nosotros”. Entonces, para hacer una exposición accesible o para diseñar esta narrativa que me mencionabas, usualmente, los museos lo que hacen es sentarse desde el Departamento de Educación y diseñarlo.

Germán: Y después por ahí no funciona.

Julio: C2. Eso. Entonces hay otros dos agentes más: las agrupaciones de personas con discapacidad, y las oficinas como COPIDIS, o sea, los entes estatales. ¿Ustedes para diseñar sus acciones trabajaron con estos elementos?

Germán: Las acciones en ese sentido, que pueden llegar a ser una visita, el tema de los contenidos ¿no?...

Julio: No sé si los contenidos, porque, usualmente, estas acciones en el momento en que se aplican se van construyendo en ese momento, pero el diseño del marco de la acción, ¿lo trabajaron ustedes o en diálogo con las asociaciones?

Germán: Estuvimos hablando con COPIDIS.

Julio: ¿Y con asociaciones de personas con discapacidad?

Germán: No, a ver. Cuando realizamos visitas con la Fundación INECO, sí hablé con los especialistas, pero también hay cuestiones que surgen de la experiencia. Sí entiendo esto que vos me decís de “nada sobre nosotros, sin nosotros”.

Julio: No pienses que estoy juzgando.

Germán: Para nada. No, te estoy contando cómo funcionan y cómo están pasando las cosas aquí. Te cuento que también esto está enmarcado en el Área de Educación, y cómo trabajamos la educación y la pedagogía, tiene justamente que ver con el diálogo con el otro. O sea, si te soy sincero, las primeras visitas que dimos con personas con discapacidad motriz son desde una horizontalidad en donde la experiencia no es el museo parándose a decir, es justamente abriendo el juego, reuniéndonos en la sala de educación, preguntándoles a ellos que esperan de la visita. Y, muchas veces, por ejemplo, con una asociación vinieron jóvenes con síndrome de Down (chicos de entre 20 y 35 años), que es como una asociación que busca el tema de la inserción laboral y de la salida laboral, entonces, muchas veces nos contactan instituciones y generalmente cuando contactan a la chica que recibe los llamados y me dice: “esto es para vos”. Bueno, esto es para mí, listo, dale; yo no le digo que no a nada. Y no es que tengo una formación técnica, especializada, pero muchas veces el aprendizaje no lo da un título, lo da la experiencia y desde ese lugar me vinculo. Entonces, vino esta gente de la asociación y me dicen que tienen a los chicos y que les interesaría y les dije que se vengán directamente. Quedaron muy sorprendidos, porque en realidad ellos estaban como poniendo entre algodones a ver qué iba a pasar y yo les dije que nos sentemos en una ronda y hablemos. No fue una visita guiada que empezó en la sala.

Julio: ¿Sabes que esa es una constante muy curiosa que estoy encontrando? Eso de los algodones.

Germán: De ciertos cuidados que se le pone.

Julio: Sí. Y es la única constante. O sea, sí hay constantes para bien, pero es curioso porque las agrupaciones de personas con discapacidad como que incluso no quisieran mencionar cuál es su discapacidad a profundidad.

Germán: Yo tuve experiencias muy positivas y experiencias que se me dificultaron. Digo, y si nos ponemos a hilar fino, hay comunidades más fáciles y otras más difíciles, comunidades más resistentes a la inclusión, comunidades que están como todo el tiempo batallando, como marcando esa cuestión de “nada de nosotros sin nosotros”, bueno, ¿pero de qué manera es ese “sin nosotros”? Hay miles de maneras y yo desde el museo propongo una y que es la que el museo propone desde el Área de Educación, que es esta cuestión horizontal, en ronda, en donde muchas veces el saber se construye de a dos. Yo no creo sostener y tener un saber especializado en temas de discapacidad, a mi el saber me lo trajo la experiencia y el contacto con el otro, pero muchas veces hay un escudo que limita ese vínculo. Entonces es “nosotros vamos a ir al museo, pero necesitamos esto”, bueno, vengán y vamos a ver entre los dos, vengán y conozcan el museo. Pasó esto con este grupo de jóvenes, querían una visita guiada y les dije: “mirá, no es una visita guiada tradicional, generalmente se construye a partir del diálogo, muchas veces es más

subjetivo”, o sea, nosotros no estamos compitiendo con Google para transmitir datos, es otra cosa, se desarrolla la mirada personal. Y cuando se vinieron acá los chicos y empezamos a hablar y empecé a preguntarles qué otras experiencias tuvieron en otros museos. “Aburrido”, y bueno, por qué se aburren. La visita duró dos horas en donde ellos terminaron en sala guiándome a mí, en donde yo les proponía: “este cuadro, ¿qué ven?, ¿cómo se lo contarían a alguien que no lo conoce o a un ciego?”. Ahí empezás a cruzar. Estaban recontentos y van a volver ahora. Entonces, la idea es poder; incluso, construir otras realidades posibles, deseadas, en donde incluso las mismas instituciones u organizaciones puedan ablandarse de ciertas rigidez que puedan llegar a tener. Obviamente, es todo experiencial y experimental, pero lo que sí te puedo decir es que a lo largo de estos nueve meses el área recibió más de dos mil visitas, dentro de lo que es comunidades exclusivamente, muchas más de dos mil personas, muchas de ellas ciegos, con discapacidad motriz, física, mental; y hay un saber que se está desarrollando y con ciertas instituciones estamos en diálogo para seguir haciendo acciones.

Julio: D1. Ahora, dentro del conjunto de personas con discapacidad, que es un conjunto muy heterogéneo ¿Estas guías se focalizaron en grupos específicos de personas con discapacidad? Por ejemplo, en un museo me dijeron: “mira, nosotros nos centramos especialmente en personas con baja visión o con ceguera”.

Germán: Todavía no hemos llegado a tener este programa de especialización de las visitas.

Julio: Pero, entonces, ustedes han recibido y están construyendo estas visitas guiadas al grupo de personas con discapacidad en general.

Germán: Sí, pero es que en realidad no es que el museo parte a ofrecer “visitas para personas en sillas de ruedas”, “visitas para ciegos”, “visitas para personas con...” ¿Se entiende? Muchos museos sí lo tienen, potencialmente lo podríamos tener, pero este año en estos inicios del área, lo que estamos haciendo es contactar. Entonces, me contactaron de Fundación INECO y les pregunto: “¿Cuál es el perfil del grupo?” O por ejemplo, estoy trabajando todo este año, así como tengo estas grandes líneas de trabajo, para cada línea tomé un caso de estudio. Para personas mayores es la residencia, ya a los dos meses de estar trabajando con ellos un día voy a la residencia —y también esto, no es que tengan que venir mucho a la residencia— y les llevé una artista allá, entonces, ellos trabajaron con la artista, la conocieron, charlaron. Con otra residencia hermana de esta a cuatro cuadras, la experiencia fue ir con un curador de acá a tomar el té. Ellos no vinieron al museo.

Julio: Es como mover un árbol ¿no?

Germán: Es que en realidad el Área de Comunidad piensa el museo fuera del museo, la idea es hacer territorio. ¿Por qué forzar a todos a venirse acá? Cuando en realidad el territorio está afuera.

¿Y por qué el museo hay que pensarlo como algo dentro de una caja dentro de cuatro paredes? El museo puede ser móvil. O sea, si yo salgo puedo seguir siendo museo, y si sigo siendo museo lo que estoy haciendo ahí es romper el paradigma del museo cerrado. Y son esos paradigmas los que empiezan a generar otras ideas. Cuando yo ya voy a la residencia y una señora me dice: “sabés, yo ayer me fui a dormir contenta por la actividad, me cambió la vida”. Ahí ya están pasando cosas. Entonces, así como trabajamos con la Residencia Valcárcel —que está aquí a la vuelta— con acciones con artistas, visitas, charlas, el taller; con discapacidad mental y de aprendizaje, me vinculé con el Colegio La Salle, que es un colegio que hay en Callao, y en este colegio cuentan con un colegio secundario de educación especial. Bueno, con los alumnos del secundario, con alumnos de primero, cuarto y sexto año, hemos desarrollado visitas al museo y el museo fue al aula, por ejemplo, coordiné que la coordinadora de Comunicación de Comunidades Digitales del museo, vaya a darles una charla. O, por ejemplo, que alumnos de primer año, vengan con el profesor de matemáticas a ver una muestra para ver el tema de formas y colores para una actividad de barriletes. Entonces, es abrir el museo como un recurso áulico, en donde rompés esta idea de accesibilidad dura, hicimos el “tic”. Decimos: “¡ah! El museo es accesible porque vienen gente con discapacidad mental”. No, es que esa gente con discapacidad mental venga y sea funcional el museo para ellos. Que si el profesor de matemáticas está viendo como hacen barriletes, vea un cuadro y vean de qué manera ese cuadro puede inspirarlos a. Y ahí viene la parte de la creación.

Julio: Está genial lo que me dices. Sí pues, la idea es salir.

Germán: Sí, oxigenar distinto.

Julio: Y cuando has realizado las guías, por decirlo de algún modo, porque guías también implicaría esta relación jerárquica.

Germán: Sí, pero no. Las experiencias.

Julio: D3. En estas experiencias, estas acciones, con grupos de personas con discapacidad, ¿has empleado distintos recursos?, ¿qué recursos has empleado?

Germán: Te voy a contar experiencias. Mirá, ahora hablamos de comunidad de personas mayores, con la experiencia con La Salle. Experiencia con la comunidad ciega, un día me encontré con dos personas, una de ellas con bastón, otra persona que la acompañaba. Me acerco, me puse a hablar y resultó ser que una de ellas —la que veía— era guía de turismo accesible, así es que quedé en contacto con ella para que venga con un grupo de personas, amigos de ella, ciegos, y desarrollamos una visita, que en realidad fue justamente recorrer una exhibición en la que muchas de las obras no eran táctiles, entonces, hablamos. Y algunos tenían baja visión y podían percibir vibraciones o ciertos estímulos, y para mí también fue muy enriquecedor porque

fue ponerme en contacto con ese universo y ver cómo ven y cómo perciben, qué quieren y si te agarro o no. Entonces, hay una cuestión que me parece que las instituciones culturales tienen que aprender de los colectivos, o sea, para mí ahí sí tiene que haber un trabajo en conjunto, pero desde un diálogo sincero, no desde esta cuestión de “no, porque usted”, porque muchas veces me pasó con la comunidad ciega. Por ejemplo: un artista tenía una obra en Braille, entonces, convoqué al BAC, que es la Biblioteca Argentina para Ciegos, y finalmente vinieron dos personas ciegas, una que creo que estaba en la dirección de la biblioteca y otra, una persona ciega. Era increíble ver, eso, dentro de cada colectivo la heterogeneidad que hay y cómo cada uno percibía su discapacidad de modo totalmente opuesto. Incluso, la persona de la institución se plantaba como si la sociedad le estuviera debiendo algo; y la otra persona, una mina en sus cincuenta que se quedó ciega más de grande, tenía un relajo, una forma y una aceptación, y era como un disfrute. Entonces, cuando el artista hablaba con ellas era como hablar con dos universos distintos, por eso es muy delicado hablar de colectivos, porque dentro de cada colectivo hay mucha heterogeneidad. Y eso hace difícil abordar políticas inclusivas, porque muchas veces, igual entiendo esta cuestión de “con nosotros”, siempre y cuando sea una cuestión de que haya tolerancia para entender que muchas veces no hay preparación. Para mí ahí tiene que ser un trabajo en construcción permanente.

Julio: Me hablaste también de una experiencia con personas con síndrome de Down, que sería discapacidad cognitiva. ¿Cómo fue la experiencia?

Germán: Bueno, es esto que te comentaba, realizamos un recorrido en sala, que comenzó en la sala de educación donde no hay obras en sí. Esto, de poder empezar un visita sin arrojarlos a la sala donde está el arte. O sea, la visita involucra cuestiones que van más allá de ese saber artístico, de transmisión de un saber, sino que, a ver, el museo también es una institución humana y lo que nos preocupamos el Área de Educación es reponer esos intercambios, o sea todo muy lindo, pero si vamos a hablar de arte hablemos también de nosotros, de quienes somos, de cómo vemos, de qué percibimos, de qué queremos, de por qué estamos en un museo, es la primera vez que venís o no, fuiste a otro museo o no, te interesa el arte o no, qué hacés de tu vida. Esas preguntas también definen el marco en los cuales una visita puede enriquecerse o no. Entonces, después de media hora de poder empezar a hablar acerca de ellos, de mí, eso también, contarles qué hago yo en el museo, por qué trabajo acá. Y ahí empiezan a entender a través de esa charla — y yo empiezo a entenderlos a ellos— de qué estamos haciendo ¿no? Y obviamente después hay toda una parte de qué no se puede hacer en sala, como generalmente con los chicos más chicos se hace hacerles entender, qué se puede tocar, qué no se puede tocar. Pero una vez que ese diálogo y esa charla avanza y ya llegamos a sala, también que ellos entiendan que no va a ser visita común

y corriente, porque ellos también me dijeron: “Sí, fuimos a otros museos y me aburrí”. Traen ciertas ideas preconcebidas, que no en todos los casos es así. Incluso también poder comparar el museo con otros lugares, desde de dónde ven imágenes, si usan o no la computadora, bueno, esa cuestión. Y en sala es justamente eso, hacerlos ver, y en realidad es —me sale esta palabra— incentivarlos a que sean ellos los que hablen más que yo, porque esa cuestión de la voz del museo preponderante, yo lo que trato es que más que silenciarla es correrme y ser como un médium para que ellos hablen con las obras y las obras les hablen a ellos. Y guía no como una voz que se sigue, sino guía como alguien que induce a la mirada o estimula múltiples miradas, esta cuestión de que algo puede ser y puede no ser, justamente es un museo de arte también, pero digo, me imagino que en un museo de ciencia hay otros modos de hacer lo mismo para saber cómo son las formas del pensamiento, los momentos “eureka”, la inducción. No, yo no creo solamente que en los museos de arte uno tenga cierta libertad para hacer cosas, en los de ciencias también, pero particular en un museo de arte, creo que es más, no sé si más fácil, pero es más propicio para buscar cierta libertad no formal a la hora de generar pedagogía. Y bueno, con este grupo terminaron ellos dando la visita, hablando del cuadro. Viste, porque incluso hay ciertas arquitecturas espaciales, el guía ocupa un lugar en la delantera y el grupo lo sigue. Bueno, yo todo el tiempo busco romper eso —con cualquier grupo ¿no?—, o se genera una ronda. Por ejemplo, a una de las chicas le dije, porque antes de empezar la visita les pregunté: “¿Qué esperan de este museo?” y ella dice (me aclaró que ella vivía sola): “a mí me gustaría encontrar un cuadro para decorar mi casa”. Y le digo: “Bueno, podrías ser coleccionista. Cada uno viene a esta visita con intereses particulares. En tu caso en esta visita te voy a invitar a que busques aquella imagen que te gustaría tener en tu casa”. Y en la mitad de la visita me dice: “creo que es esta”. Y le dije: “Danos vos una visita acerca de que sentís, que ves”. Habló cinco minutos, fue adelante y había esa idea transformadora de que, al no ser ese espacio cerrado, obtuso y el museo tradicional, se le veía en la cara que estaba en otra dimensión. Justamente, es eso lo que busco y lo que busca el área de Educación en el museo. Así como con este grupo, con muchos otros es esto. Si bien, obviamente, uno trabaja con guiones, con información, no son visitas guionadas, no son corsets discursivos.

Julio: Claro, hay siempre un pequeño marco. ¿Con qué otro grupo de personas con discapacidad, digamos, personas con discapacidad auditiva?

Germán: Ese grupo todavía no lo he abordado.

Julio: ¿Y discapacidad física? ¿Por qué cuestión no lo abordaste, el tema del auditivo?

Germán: Porque no pude, o sea, soy solo en el área, es una cuestión de que el año que viene creo que voy a tener una asistente, pero imagínate que ahora en el área hago los contenidos, las visitas,

saco las fotos, escribo los registros, pienso las actividades, hago las relaciones interinstitucionales con otras organizaciones. Y por otro lado también me parece que es bueno generar experiencias focalizadas, y hay otro dicho: “el que mucho abarca poco aprieta”; no me interesaría tirar un montón de líneas y que se caigan todas, prefiero focalizar y tener experiencias con unas para, o sea, yo a lo largo de este año puedo decir que vinieron tantas personas mayores que tuvieron tales experiencias, y que este grupo, en el cual focalizamos principalmente este año, fue un caso —no me gusta usar la palabra exitoso— pero, se vio un cambio dentro del museo para este público en especial. Entonces, el año que viene, igual sí, mi idea es vía COPIDIS poder vincularme con organizaciones específicas como para poder tener una visita de lengua de señas y demás.

Julio: D4. ¿Y has hecho evaluaciones de las visitas?

Germán: ¿A qué nivel? Sí, después de la visita les pido que me manden un email.

Julio: Y que te den una devolución.

Germán: Sí. Nadie se ha quejado. No tengo formulario, mi perfil no es muy sociológico desde el lugar de que tenga un formulario con punto A, B, C que me completen. Si me preguntas si tengo algún sistema de evaluación, es una interacción vía mail en la que pido a la institución o al responsable de la institución que realizó la visita, que me haga una devolución libre, sin yo fijarle los parámetros que quiero evaluar, ¿podría hacerlo? sí, pero no tengo ni la expertiz ni el interés actual para hacerlo.

Julio: D5. ¿Y en esas devoluciones has encontrado discursos a partir de los cuales mejorar tus experiencias? ¿Algunas constantes en las devoluciones?

Germán: Generalmente, todas las instituciones que han venido se sorprendían de esta cuestión menos rígida y no tan formal a la hora de abordar la visita y de la posibilidad de participación del grupo, esta cuestión en donde, obviamente, es una experiencia guiada por parte del museo, pero en donde el museo se abre a que los visitantes puedan apropiarse y eso sí se da como constante. Y otra constante es “bueno, ¿cuándo volvemos?”, eso sí me ha pasado, de cierto interés de reincidencia, que eso, a mi sinceramente, creo que es la devolución más importante. Obviamente, entiendo que me queda —si nos ponemos en esa mirada más organizacional y profesional— quedarían un montón de cosas a pulir y a definir. Por el momento estamos en una etapa inicial. Yo particularmente en su momento puse en crisis la academia, entonces, confío en que esa puesta en crisis me lleva a otros modos de abordar, y al estar en un museo de arte incluso llevar cierto arte hacia estas cuestiones más formales. Pero por otro lado, entiendo que hay cuestiones a las que preparar un informe, pero trato de evitarlo. Para mí no hay como el poder de la experiencia a la hora de conectar con el otro, e incluso, justamente, desde un horizontalidad genuina. Más allá de las diferencias, si vos te ponés a pensar la palabra comunidad, uno dice bueno, viene de lo

común, de lo que está en el acuerdo en común; es todo lo contrario, es —si no me equivoco— viene del latín del (ininteligible), que es como aquello que nos diferencia, esa cosa que nos identifica a cada uno desde lo diferente. Entonces, si nos podemos encontrar allí, no puede haber falla; el tema es poder preparar las condiciones para que ese encuentro suceda sin que haya ruido.

Julio: E1, E2. ¿Han usado TIC?

Germán: Mi área no y en el museo y en el museo creo que están desarrollando, para empezar, la página web que el museo no tiene, porque está dentro del Gobierno de la Ciudad. Para que te des cuenta, recién ahora el museo está generando una página web.

11.1.4. Anexo N° 4 Entrevista al Museo Nacional de Arte Decorativo

Entrevistador: Julio Meza

Entrevistada: Élide Mason

Entidad: Museo Nacional de Arte Decorativo

Fecha: Jueves 17 de noviembre del 2016

Élide: Mi nombre es Élide Mason y soy la jefa del Departamento de Extensión Cultural y Difusión del Museo de Arte Decorativo, y obviamente, tengo a cargo todo lo que es la relación con el público, y entre otros diversos públicos, el público con discapacidades.

Julio: ¿Usted desde cuándo trabaja aquí?

Élide: Hace treinta años.

Julio: D1. La investigación se ubica en el lapso 2008-2016, porque el 2008 adquiere rango de ley la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad. ¿Cuáles han sido los valores del museo en el lapso 2008-2016?

Élide: En general, nosotros venimos desde que se implementó la legislación, por ejemplo, para las capacidades motrices y demás, de las rampas, los baños especiales y demás, venimos con proyectos muy concretos. Habíamos logrado, antes del años 2000, un proyecto muy interesante para el acceso de sillas de ruedas, que lamentablemente por los problemas políticos no se llevó a cabo, y finalmente en los últimos años —pero a posteriori del 2008, no es antes del 2010-2011— nos trajeron un sistema que ayuda mucho, que se llama la oruga, que ayuda a sortear ese tramo de escaleras, que no es muy grande, pero es un barrera arquitectónica muy importante. Entonces, no

hubo ya la necesidad —porque no nos daban las distancias para el ángulo que necesita tener una rampa de silla— entonces, habíamos hecho todo un proyecto por gente absolutamente especializada, que daba la entrada desde el jardín vía el garaje y llegaba al ascensor, pero lamentablemente la gestión política cambió y el expediente no prosperó. De eso te estoy hablando del año 2001-2002, o sea, nuestras preocupaciones empiezan en la década del 90. Hicimos capacitaciones de todo el personal, a principios de la década del 90, vino gente que nos capacitó a todos —cada uno en su rol— de cómo tratar a una persona ciega, estuvimos en contacto con la ONCE española, cómo manejarnos con los sordos, qué tipos de sorderas hay. Bueno, de todas las discapacidades. Después viene todo este tema de las barreras; siempre estuvimos dispuestos a —en la medida de nuestras posibilidades, la barrera arquitectónica no la podías salvar— a recibir grupos que tuvieran algún tipo de discapacidad y nos pidieran una visita especial de algún tipo. Y nos fuimos especializando porque, por ejemplo, no todos los ciegos tienen el mismo grado de discapacidad. Está el ambliope que ve un poco, está la persona que tiene una ceguera de nacimiento —a la cual hay que dirigirse de una forma—, está el que quedó ciego, y en nuestra población local el mayor porcentaje de ciegos es por diabetes. Entonces, es un ciego que va perdiendo la visión paulatinamente y queda ciego siendo grande, por lo tanto, imposible que aprenda Braille, los letreros en Braille no le sirven, porque además perdió la sensibilidad en las yemas, porque la diabetes le hace perderla. A pesar de que nosotros hicimos toda una publicación en Braille —breve, obviamente, para darle a la gente ciega—, sabemos que son muy pocos los que pueden leer fluidamente en Braille. Entonces, hicimos circuitos especiales, nosotros tenemos un patrimonio que, por suerte, resiste ser tocado. Tenemos muchas texturas, tenemos muchas temperaturas, entonces, tenemos circuito de cultura, tenemos circuito de materiales, o sea, de acuerdo a lo que nos pida el grupo, podemos llegar a variarlo. Y en una época —ya te digo, hace bastante— había un ciego que daba modelado en arcilla a ciegos. Fue fantástico. El problema, es que algunos docentes no nos decían el grado de compromiso que traían algunos de los chicos ciegos que traían, porque había compromisos de tipo neurológico graves, y se hacía difícil el trabajo del taller. También tenemos mucha experiencia con sordos de distinta condición: sordo oralizado, sordo que solamente comprende el lenguaje de señas, que no está oralizado; y el nuevo sordo con el implante coclear, que no es lo mismo, o sea, hay que manejar la situación en forma diversa.

Julio: Mi pregunta se dirigía a lo siguiente, en realidad: usualmente los valores del museo son determinados, pero no incluyen el tema de la diversidad.

Élida: Siempre acá estuvo presente. Si hay un grupo que tiene prioridad es el grupo de discapacitados, y vamos a hacer lo imposible para que ese grupo pueda venir.

Julio: Sobre las acciones que usted me comenta, lo vamos a abordar en las preguntas siguientes. La pregunta siguiente es: la Convención habla de participación inclusiva, y la participación se divide —de acuerdo a la Convención— uno es el acceso, o sea, la accesibilidad, podríamos decirle consumos; y el otro es el desarrollo artístico. ¿Existe en el museo un planeamiento estratégico al respecto de la accesibilidad, al respecto del desarrollo artístico de las personas con discapacidad, o tal vez un planteamiento que aborde los dos elementos?

Élida: Mirá, no hay un planeamiento estratégico, porque si hay algo que tenemos en contra de esta ciudad, es que es una ciudad absolutamente hostil para el discapacitado, es terrible el estado de las veredas y demás. La independencia que se supone debe tener el discapacitado, no la tiene, porque, bueno, una vez que cruzó la reja sí la tiene, pero para llegar acá se le hace difícil. Entonces, por un lado, a nivel de la comunidad —por mejor voluntad que pongamos nosotros— la ciudad no se presta. No se presta, por ejemplo, por el desorden, para que el sordo se maneje totalmente autónomo, o para que la persona con discapacidad motora salve los escollos que se encuentra en la calle, y mucho menos el ciego. Yo en este momento estoy viniendo de Europa, y el funcionamiento de los semáforos con la chicharra que suena para que el ciego sepa que todavía tiene tiempo de cruzar y demás; le da una independencia. Acá hay un cartel que dice: “precaución”, porque hay cruce de personas sordas, está acá a la vuelta. En la calle Austria, a una cuadra y media de acá, está el Coro Nacional de Ciegos, y bueno, todo lo que hay no es la chicharra y el semáforo adecuado, sino un cartel. Es decir, el automovilista que no vio el cartel, atropella al ciego. Entendés, o sea, la hostilidad está más afuera. Nosotros somos muy receptivos respecto de cualquiera de las discapacidades.

Respecto de lo interno, no tenemos un plan estratégico, nos vamos adecuando a los requerimientos del momento porque los discapacitados de nuestra comunidad tienen bastantes dificultades para movilizarse, justamente por toda la hostilidad. Y no cuentan con medios de locomoción propios. Hasta el año pasado hubo un programa, que manejaba el Ministerio de Cultura, que tenía una combi que les era posible irlos a buscar, traerlos; pero después eso se desarmó con el cambio de gestión y ahora estamos peleando para que vuelva a ponerse en funcionamiento. Este año estamos haciendo una serie de actividades de capacitación y de participación con la Fundación Navarro Viola. Estamos permanentemente tratando de mejorar, pero la verdad es que la comunidad no nos ayuda demasiado.

Julio: C1, C2. ¿Y su trabajo alrededor de la accesibilidad, es vinculado con asociaciones de personas con discapacidad? ¿Triangulan el trabajo con asociaciones y entes estatales, por ejemplo, COPIDIS?

Élida: Sí. El asunto es así. En un principio —cuando nosotros no teníamos baños para discapacitados, ni había rampa, ni había oruga, ni había nada— trabajamos con una entidad privada para resolver el tema. Cuando se resuelve el tema de la escalera con la oruga, mientras tanto ya habíamos hecho el primer baño para discapacitados, y después se hizo el segundo baño para discapacitados, pero lo hicimos asesorados por arquitectos y por voluntad propia. Lo único que le pedíamos al ministerio era que nos dijera sí, no le pedíamos dinero y tardaban en decirnos sí. Entonces, decidimos hacerlo y ahora tenemos el baño de señoras y el baño de señores, adaptado a la discapacidad motora. Pero, en general desde el oficial, desde los que deberían hacer cumplir con la legislación, no hay demasiada preocupación por el tema.

Julio: Y digamos, vuestro vínculo con las asociaciones o agrupaciones de personas con discapacidad, pasa más bien para programar las visitas.

Élida: Exacto. Ellos nos llaman a nosotros o nosotros, muchas veces, los llamamos a ellos cuando necesitamos que nos asesoren, porque el personal va cambiando y hay que hacer capacitación en cuanto al trato y al manejo de las situaciones en forma periódica. Entonces, en esos momentos, nosotros acudimos a las instituciones oficiales —que son las que tienen la mayor práctica— para que se haga una capacitación sobre cómo es el trato con la comunidad de los ciegos. Participa todo el personal, porque desde la persona que está en recepción hasta cualquiera de nosotros —obviamente, las que tienen más relación son las guías— pero todo el mundo tiene que, para ayudar a una persona en silla de ruedas, ubicarla en la oruga y demás, tiene que haber personal capacitado.

Julio: D1. Y desde el 2008 hasta la actualidad, ¿cuáles son las acciones concretas que han realizado para cada uno de los grupos de personas con discapacidad? Porque, digamos, las personas con discapacidad es una comunidad heterogénea, y puede entenderse como una agrupación de subgrupos.

Élida: No hubo acciones específicas entre nosotros y esos grupos. Lo que nosotros tratamos fue de ir adecuándonos, nosotros a recibir a cualquiera que nos convoque. Es decir, si son sordos tenemos una serie de pautas para poder recibirlos y nos ponemos de acuerdo con esa asociación que nos está convocando.

Julio: Claro, le estoy preguntando, más o menos, lo que usted me desarrollaba al inicio. Las personas que con ceguera o con baja visión.

Élida: Es muy difícil que vengan solas. En general vienen en grupos.

Julio: D3. ¿Y qué acciones ustedes toman para recibir las? ¿Cuál es el método, qué narrativa toman para guiarlas?

Élida: Primero tratamos, en la medida de lo posible, de establecer un guión en el cual puedan experimentar el tacto. Fundamental, cosa que en otros museos no se puede.

Julio: Sí, es verdad. Es más difícil.

Élida: Entonces, nosotros tratamos. Seleccionamos, elaboramos el itinerario y un guión para que no sea simplemente un relato, sino que haya una experiencia táctil. No tenemos maquetas ni nada, pero las esculturas, el ciego puede recorrerlas con sus manos; y cuando se habla de todos los materiales con los que está hecha la casa, puede tocar, no hay ningún inconveniente, puede tocar un tapizado.

Nosotros pensamos, a ver, por la cantidad de personas ciegas que nos visitan, nada se va a deteriorar porque las toquen diez, quince o veinte personas más, si la han tocado miles. Y para el ciego, la experiencia pasa por el tacto. No tenemos lo que tienen la ONCE, esas maquetas y esas cosas fabulosas, porque tampoco —honestamente, yo te digo— la comunidad se ha preocupado tanto por ellos. A ver, que todavía no puedan subir con el perro guía a un medio de transporte público, no se puede entender, en eso estamos muy atrasados. Y las leyes fueron promulgadas hace muchísimos años, pero no se cumplen.

Julio: Y, por ejemplo, ¿para las personas con sordera?

Élida: Con los grupos de sordos nos manejamos así: con los sordos que están oralizados y nos pueden leer, hacemos una visita, modulamos muy bien, les damos sus tiempos y, digamos, nos adecuamos; pero claro, un sordo oralizado te entiende todo, podés hacer un guión prácticamente igual al guión del resto de la gente. Después, está el sordo que necesita intérprete de señas, entonces le pedimos que lo traiga, porque nosotros no manejamos el lenguaje de señas, pero además, el sordo está acostumbrado a comunicarse rápidamente con su compañero y con su guía, docente o coordinador. Entonces, es mucho mejor que se canalice así, que entre ellos se comuniquen y, en todo caso, si hay una pregunta el coordinador nos la hace y nosotros la respondemos. Y con respecto a la gente que ha recibido un implante coclear, la visita es personal. En general las hago yo y vienen por lo general con un acompañante, y entonces uno le va hablando en la forma que necesita, dirigiéndose y en una voz muy suave —porque si no, todo se le magnifica— entonces, eso lo hago en forma personal. Pero, en este país no hay demasiada gente con implante coclear.

Julio: ¿Y las personas con discapacidad mental o una discapacidad cognitiva?

Élida: Hay un programa en el Ministerio de Cultura que se llama “Que nadie quede afuera”, y trabaja mucho con escuelas que tienen esta educación especial para chicos que no tienen el grado de maduración que se supone normal. No hay ningún inconveniente, tenemos un guión especial, tratamos de hacer una investigación, una charla bien profunda con el docente para que nos

explique con exactitud cuál es el nivel, para ver hasta dónde, o sea, esta casa se presta para hablar desde muebles hasta comida; entonces, nosotros de acuerdo a lo que ellos hacen —porque muchos están estudiando, por ejemplo, panadería— adaptamos el guión para que sea comprensible y que sea ameno para ellos y que se interesen. Quizá la mayor parte de los grupos que nos visitan, son chicos con algún tipo de deficiencia en la madurez de la capacidad cognitiva. Es muy heterogéneo, pues de repente tenés chicos de casi veinte años con chicos de doce, son grupos muy, muy heterogéneos. Esos son los que más nos visitan.

Julio: Faltan las personas con movilidad reducida o discapacidad física, pero ya me explicó el tema de la escalera. ¿Y estas acciones han ido variando desde el 2008, han ido mejorando?

Élida: Sí, han ido mejorando. Si nos remontamos a los años 90, cuando nosotros empezamos, sí, fueron mejorando, sobre todo, el personal y la casa; porque cuando yo empecé acá, era todo un impedimento, desde la escalera y la inexistencia de baños. Así que sí, desde el 2008 en adelante, obviamente, hubo una mejor adecuación, una mayor concientización de que para todos tiene que ser accesible.

Julio: ¿Recuerda algún cambio central en esos años?

Élida: El cambio central fue la adecuación arquitectónica, porque esta casa es extremadamente hostil.

Julio: Me contó que a inicios de los noventa se da los primeros cambios.

Élida: Sí, las primeras capacitaciones, por ejemplo, cómo hacer —para una persona que viene en silla de ruedas— cómo levantar la silla de ruedas para ayudarla al salvar dos tramos de tres escalones para que pueda llegar al ascensor, porque todavía no estaba la oruga.

Julio: ¿La oruga en qué año aparece?

Élida: La oruga aparece recientemente en el 2007.

Julio: Y ese proyecto de hacer una accesibilidad universal, digamos, una rampa.

Élida: Es de fin de los noventa.

Julio: Fin de los noventa, pero que no se concreta.

Élida: Sí. Ese era un proyecto perfecto, con adecuación de la puerta del ascensor, era el ideal y no era tan caro. Eran treinta mil dólares, me acuerdo, pero eso con el cambio de gobierno y además viene la crisis del 2001-2002, en que no había un peso, entonces, eso era baba.

Julio: E1, E2. ¿Y recurren a tecnología?

Élida: No. En realidad [no] tenemos tecnología en sala, pero lo que sí hemos programado es visitas, recorridos, que terminen con un taller o con una actividad de taller, adecuada a cada caso.

Julio: ¿Y cuáles son los talleres que se aplican a cada caso?

Élida: Por ejemplo, el tema del modelaje en arcilla para algunos, o de dibujo, o de teatralización de cómo hubieran vivido, sobre todo para los chicos que vienen con alguna discapacidad de desarrollo. Bueno, cómo se imaginan que vivía la gente acá y ellos pueden actuar y desarrollar una idea de la fantasía que se hace.

Julio: Y esos talleres varían de acuerdo a la discapacidad. ¿Me podría dar detalles a partir de cada discapacidad cómo son los talleres?

Élida: En general, con el grupo de los ciegos, hacemos trabajos de modelado y de todo lo que sea de volumen. Con los sordos sí se trabaja mucho el taller de plástica, de dibujo, o eventualmente de modelado. Y con la discapacidad mental, trabajamos sobre todo —en esto que te digo yo— actuaciones o cómo se imaginarían, porque son más desinhibidos, entonces, se movilizan mejor en el espacio, están predispuestos a interactuar con sus compañeros y así, uno es el señor de la casa, otro es la señora y cómo hubieran sido sus vestidos y demás.

Julio: ¿Ha habido algún otro grupo de alguna discapacidad múltiple?

Élida: Yo trabajé, hace muchos años, incluso con chicos que venían con parálisis cerebral. Teníamos que tener muchísimo cuidado porque eran chicos que estaban, no en silla de ruedas sino como en unas camillas —en algunos casos hasta necesitaban pulmotor, así que estaba determinado tiempo acá— y teníamos que ser muy cautelosos, porque una vibración en el rodar de la camilla les podría producir convulsiones. Hemos trabajado con patologías realmente graves.

Julio: ¿Eso, digamos, debe ser lo excepcional?

Élida: Sí, eso es lo excepcional, porque necesitan poco menos que movilizarse en ambulancia. Pero, en aquellos años es como que había una fuerte intención de participar.

Julio: ¿Eran los noventa, me dice?

Élida: Sí, eras los noventa. Y después, eso se corta.

Julio: ¿Y gente con autismo?

Élida: Sí, en general los chicos autistas vienen dentro de los grupos que tienen dificultades de maduración. Entonces, es problemático porque vos no podés trabajar igual con un chico con síndrome de Down que con un chico autista. Deberían estar separados, lo que pasa es que a nivel educativo están juntos y no es tan fácil. Trabajar con un chico autista requeriría, primero una capacitación de la persona que va a trabajar con él y una especificidad para trabajar con uno o dos niños, lo mismo que el que tiene implante coclear, requiere una atención personalizada.

Julio: E2. ¿La página web ha sido diseñada de forma accesible para personas con discapacidad?

Élida: No, no tenemos. Ahora tenemos que reformular todo y ahí sí se va a poder incorporar, por ejemplo, la parte oral para el ciego y demás. Pero no, no lo tenemos todavía. El sitio es del 2010. Está viejito.

Julio: ¿Y es del marco de la Ciudad me parece?

Élida: No, nosotros somos nacional, pero la realidad es que es privado. Tenemos un administrador del sitio, que es una empresa privada, porque cuando quisimos hacer desde la oficial un “.gop” tradicional, no nos convenció para nada la estética, y además la dinámica. Nosotros tenemos el sitio web actualizado al día de hoy a esta hora, ¿me entendés?, porque a veces tenemos tres cambios en un día. Y el sitio que nos proponía .gop, no nos permitía eso, así que lo fuimos descartando y después con el cambio de gobierno desapareció. Lamentablemente acá los ciclos políticos, viene uno y deshace y deja todo lo que hizo el anterior.

Julio: D2. En toda Latinoamérica es así. ¿Y han tenido evaluaciones de las acciones realizadas?

Élida: Sí.

Julio: ¿Cómo realizan las evaluaciones?

Élida: Eso en general lo hace el ministerio y nos manda unos formularios que nosotros nos encargamos de hacer que se completen y después, se hace una estadística, un informe, sobre la evaluación.

Julio: ¿Y piden una devolución a las personas con discapacidad que visitan?

Élida: Claro, lo que les pedimos que evalúen cómo fue su experiencia dentro de la institución, a través de una encuesta y con una cantidad de pautas que pueden decir y opinar libremente, o sea, con bastante espacio como para que digan cómo se sintieron, cuál fue el tipo de experiencia.

Julio: D5. ¿Esas evaluaciones han ido mejorando las acciones?

Élida: Yo creo que las acciones las mejoramos porque tenemos una voluntad interna, más que por el resultado de las encuestas, esa es la realidad. A nosotros nos preocupa poder darle un servicio al discapacitado. Entonces, es como una gestión desde el interior desde la institución que queremos lograr mejorar.

Julio: Al respecto del modelado, ¿qué otros recursos usan? Me dijo que no usan maquetas.

Élida: No tenemos maquetas, lamentablemente no tenemos maquetas. Tenemos todavía algún ejemplar, porque el problema que tenemos con los ciegos es que realmente no leen Braille. Pero, sobre todo, acá la gran experiencia del ciego es tocar obras y nosotros se lo permitimos.

Julio: ¿Y, por ejemplo, el audio guías?

Élida: No tenemos audio guías, porque acá el patrimonio cambia mucho de lugar. Entonces, podemos tener códigos QR, porque el código QR se mueve con el pie, pero el audio guía quedó envejecida en dos meses porque las cosas cambiaron de sitio, entonces no tiene sentido.

Julio: Bueno, esas serían todas las preguntas. Le agradezco por su tiempo. Si desea añadir algo, sería genial.

Élida: Básicamente que quede clarísimo que nosotros venimos preocupados por el tema de los discapacitados desde hace décadas y tratamos, en la medida de lo posible, de mejorar, de capacitarnos. Durante todo este año se hizo una actividad con la Fundación Navarro Viola. Bueno, hacemos todo lo que podemos, pero deberíamos tener muchísimo más apoyo desde el nivel oficial. En los últimos veinticinco, treinta años, te digo —que han cambiado mucho las gestiones— es como que el discapacitado está invisibilizado.

Julio: Sí, bueno, hay una exclusión.

Élida: Sí, totalmente. Entonces, nosotros vemos muchos ciegos, por ejemplo, que vienen en transporte público y yo ya sé dónde van a bajar —porque sé dónde está el coro de ciegos, dónde está la orquesta de ciegos— pero cuántos son los que participan del coro, veinte, treinta, cincuenta. ¿Pero y cuántos ciegos hay? Si es la discapacidad más difundida en el país, la ceguera. Entonces, es como que falta mucho desde la acción oficial.

11.1.5. Anexo N° 5 Entrevista realizada al Museo de Arte Hispanoamericano Isaac

Fernández Blanco

ENTREVISTADOR: Julio Meza

ENTREVISTADO: Juan Ignacio Holder

ENTIDAD: Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco

FECHA: Martes 22 de noviembre del 2016

Julio: Primero tu nombre y el cargo que ocupas dentro del museo.

Juan: Mi nombre es Juan Ignacio Holder y trabajo en el Museo Fernández Blanco, desde el año 2005, en todo lo que fue la parte de prensa y relaciones institucionales, las relaciones siempre con la comunicación, tanto interna como externa del museo para las distintas áreas, coordinando programación.

Julio: B1, B2, B3. ¿Ha habido algún plan estratégico en el lapso 2008-2016, al respecto de la participación inclusiva, o al respecto de la accesibilidad, o al respecto del desarrollo artístico? ¿Se ha planificado estos temas en el museo?

Juan: En realidad, el Museo Isaac Fernández Blanco depende administrativamente del gobierno de la ciudad. Entonces, todas las propuestas —tanto lo que sea oficial, leyes y programas relacionados con todo el tema que estamos tratando— el museo, generalmente, ayuda y es un gran receptor. Nosotros dependemos del Ministerio de Cultura de Gobierno Ciudad, y habido distintos programas, como por ejemplo, las visitas guiadas en colaboración con la Fundación INECO a enfermos de Alzheimer. Después hay programas de reinserción laboral de chicos con distintos tipos de discapacidades —principalmente de salud mental— de colegios especiales que han hecho pasantías y que luego con el tiempo —y eso es fantástico para nosotros— han logrado quedarse con trabajo estable dentro del staff del museo, porque hay que entender al museo en la organización como trabajo interdisciplinario, de distintas disciplinas y profesiones, trabajando en conjunto y en un grupo único.

Julio: C1, C2. ¿Estas acciones que se dieron a favor de la accesibilidad o del desarrollo artístico, se dieron solo en diálogo con los entes estatales que veían el tema, por ejemplo, COPIDIS, o se dieron también en diálogo con asociaciones de personas con discapacidad?

Juan: Bueno, uno siempre con COPIDIS. Además, dentro del Gobierno Ciudad hay distintas auditorías, justamente sobre accesibilidad y se trabaja esas cuestiones. Después de la auditoría vienen los informes posteriores, entonces están las preguntas y las respuestas respecto a cuestiones puntuales de accesibilidad. Y también, por ejemplo, ALPI; distintas cuestiones no solo de discapacidad sino sociales, por ejemplo, coros de especiales de barrios emergentes que necesitan determinadas ayudas sociales. Entonces, el museo, los últimos años, ha tenido una programación muy vasta y diversa, que trata de incluir todo lo posible.

Julio: D2. Me hablaste de acciones concretas a favor de la accesibilidad, por ejemplo, el tema de las personas con Alzheimer. ¿Me podrías describir las acciones que conoces que se han dado a favor de la accesibilidad? Me hablaste hace rato de unas personas con Alzheimer, me hablaste también de personas con síndrome de Down. ¿Podrías describir cada una de esas acciones?

Juan: Sí, digamos, desde el Gobierno Ciudad con distintos convenios constantes de accesibilidad, por ejemplo, con algunos colegios especiales se ha hecho esto de pasantías para jóvenes que están terminando el secundario y puedan tener su primer trabajo, y en función de ello, obviamente, trabajan como pasantes en el museo en distintas áreas y después de eso se evalúa y, por suerte, muchos han quedado y son parte hoy día del staff permanente del museo.

Julio: Y, digamos, si una asociación de personas con ceguera o baja visión se comunica con ustedes y quieren hacer el recorrido. ¿Cómo ustedes responderían a ese pedido?

Juan: Dentro del área de acciones educativas, fueron hace años, una de las pioneras en hacer estas visitas especiales. Obviamente, se necesita un día especial y un horario, porque

generalmente hay visitas guiadas durante la mañana de distintos colegios o instituciones universitarias, académicas; pero en el caso de cuando son pedidos especiales, se los prepara. Me acuerdo el caso en que había una serie de visitas para gente no vidente, donde se remarcaba aspectos de la colección como el tema del tacto, las texturas, los olores; se trabaja mucho la comida en la época colonial, como que lo mismo que se hace, capaz, con chicos de jardín o de los cursos inferiores, que de repente es una visita, también, más relacionada a esos sentidos, distinta a la que puede ser un grupo más académico que después venga a ver sobre la colección del museo, sobre el arte cuzqueño. O sea, en función de cada visitante, se adapta y se hace más accesible el recorrido y el discurso.

Julio: Me comentaste al respecto de las dificultades que no tanto nacen de la administración del museo, sino de la arquitectura misma, del espacio —que finalmente no fue concebido como museo— para hacerlo accesible físicamente. ¿Podrías desarrollar eso?

Juan: Sí. Básicamente, esta sede, la del Palacio Noel, funciona en un edificio que fue diseñado por el arquitecto Martín Noel en 1921 —que además era como para vivienda particular— y años después, en el 36, ya queda como museo para la ciudad de Buenos Aires. Entonces, durante el siglo XX, el museo fue incorporando y presentando su colección de patrimonio permanente cultural y adaptándose, esta exhibición de la colección, a los nuevos requerimientos de museos del siglo XX, y hoy por hoy, obviamente —museo del siglo XXI— todo lo que tenga que ver con los aspectos de conservación preventiva de patrimonio, de seguridad —tanto para el patrimonio como para el visitante— o por ejemplo, las vitrinas están hechas con unos vidrios especiales que no se astillan de tal forma que pueda lastimar si ocurre algún accidente, tenemos muchas visitas de niños, entonces, se contempla esos aspectos. Pero, obviamente, faltan —como hemos visto— cuestiones de discapacidad motriz, hay una rampa grande en el jardín de acceso, pero para acceder a la planta baja y al primer piso, solamente tenemos escaleras; entonces, ahí se complica para alguien que viene en silla de ruedas o que tiene la movilidad reducida porque utiliza bastón o muletas. Ahí es donde están los distintos pedidos desde la dirección del museo, para poder contemplar junto a organizaciones dentro del Gobierno de la Ciudad —como COPIDIS o el mismo ministerio— para poder hacerlo al museo más accesible todavía.

Julio: Cuando hacen estos recorridos con personas con ceguera o con baja visión, ¿qué recursos utilizan? Es decir, utilizan nuevas tecnologías; o como mencionaste, de repente comidas.

Juan: Sí. Mirá, básicamente dentro de la colección, algunas piezas que el conservador, el restaurador permite que se puedan usar y tocar, entonces, puede ser más que nada —con mucho cuidado, obviamente— alguna cerámica antigua, alguna pieza de platería. Obviamente es una visita puntual y específica, no es que —desde el punto de vista de la conservación de la pieza— si

todos los días alguien está tocando eso, tiene un desgaste. En cambio, para determinadas citas especiales se puede hacer y yo creo que es como lo más directo, o sea, la experiencia de lo importante, que el visitante tenga una experiencia importante respecto a su visita al museo. Y bueno, si tienen otros sentidos más desarrollados que otros, es donde ahí puede realmente puede disfrutar la visita.

Nosotros tenemos, hace más de veinte años, todos los viernes, sábados y domingos, una temporada musical muy importante, que a las 19:00 horas siempre se ofrece con la entrada del museo —son diez pesos, que eso es muy accesible— conciertos muy buenos de música clásica, música de cámara. A veces hay otros ritmos, puede ser jazz o música más contemporánea, pero principalmente es la música clásica. Entonces, también es otra forma y otro sentido de poder disfrutar y percibir el museo, mediante lo sonoro, lo auditivo.

Julio: D4. ¿Y han hecho evaluaciones al respecto a estas visitas con personas con discapacidad? ¿Les han pedido devoluciones al respecto de sus experiencias?

Juan: No, porque eso hace ahora un tiempito que no se hacen, y en su momento yo no recuerdo puntualmente. Pero sí, digamos, la gente del staff de acción de educativa —que se dedica al tema de visitas guiadas— tienen esa flexibilidad de, por ejemplo, hay guías que hablan en distintos idiomas, también tiene la particularidad de contemplar los distintos públicos: públicos jóvenes, de colegios chicos, a lo que es un público académico, o una visita de un turista extranjero con determinada actitud respecto a la colección del museo.

Julio: A1. Me faltó esta pregunta que tendría que haber sido la primera. Dime, ¿cuáles son los valores que guían al museo? El museo en su integridad, los valores de la organización, de este museo.

Juan: El valor —sin estar escrito puntualmente— que yo veo en estos años de trabajo, es que es un museo realmente abierto a la comunidad. Si bien —por la particularidad de su ubicación y el tipo de colección que tiene— podría parecer a priori más elitista, en general, lo que se ha hecho desde la renovación del relato de sala, del relato museográfico, de cómo se ubica la colección, y también por sus actividades, es un museo abierto a la comunidad. Cuando uno dice a la comunidad, es realmente a todos porque se han hecho exposiciones temporarias —más allá de la colección permanente, por esta cuestión que te comento— distintas, desde la fotografía que te incorpora un público nuevo o más joven, respecto al habitual del museo; después, los conciertos musicales de música de cámara; y las muestras temporarias que han articulado cuestiones más sociales por su temática. Recuerdo el de una fotógrafa que sacaba fotos de chicos en las villas —y eso fue posterior a todo en el problema en Argentina del año 2001—. Entonces, es un museo que trata y convoca todos los temas posibles, relacionados con su historia y su colección, que es la

producción artística desarrollada en América desde los patrimonios de las culturas. Hablamos anteriormente de la Escuela Cuzqueña, la imagería religiosa, la platería hecha con la mano de obra local, los artesanos, los artistas americanos, pero también, cómo continuó toda esa historia en el siglo XX con los grandes fotógrafos, a veces europeos, pero que documentaron América; con muestras de pintores del fin del siglo XIX o pintores de principios del XX, contemporáneos argentinos, que hace que venga otro público también distinto al que una piensa que sería a priori el que puede visitar o consumir este tipo de arte.

11.1.6 Anexo N° 6 Entrevista Iván Ravlic

ENTREVISTADOR: Julio Meza

ENTREVISTADO: Iván Ravlic

RESPONSABILIDAD: Referente de las directrices de accesibilidad del Ministerio de Turismo. Dirección de calidad.

FECHA: Noviembre de 2016.

Julio: ¿Cuáles han sido los valores o conceptos centrales que han guiado tu labor dentro del diseño de las directrices de accesibilidad?

Iván: En lo personal yo no estuve en el momento en lo que ha sido la elaboración del diseño de directrices. Estoy desempeñándome en el área hace tres años, desde octubre del 2013 para lo cual estas directrices ya están diseñadas, pero lógicamente esto viene a dar respuesta a lo que en el año 2006 es la “Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad”, justo también, digamos, a partir del año 2008 se le da forma a lo que es el Sistema Argentino de Calidad Turística, que es donde está contemplado estas directrices que están contempladas dentro del propio sistema. Dentro de un nivel inicial, son directrices de gestión que lo que hacen es brindar pautas necesarias para la aplicación de recomendaciones de lineamientos que hacen y tienden a la mejora de calidad de servicios, en este caso, enfocados en lo que es accesibilidad.

Julio: ¿En lo que respecta al tema de museos y acceso a la cultura, hay un planeamiento estratégico que enmarca el diseño de estas directrices?

Iván: A ver, el planeamiento estratégico, digamos, podemos ir un poco más allá, —y va alineado a la pregunta anterior— nosotros tenemos la Ley Nacional del Turismo. Tiene seis principios

dentro de los cuales uno de sus principios es la accesibilidad que, digamos, lo que busca es propender a la eliminación de todo tipo de barreras que impidan el uso y disfrute de la actividad turística a cualquier persona. Esta ley, digamos, se ha traducido en alguna forma... lo que también instala esta ley es el hecho de tener una planificación un plan federal estratégico como ha sido el Plan General Estratégico De Turismo Sustentable el cual ha ido teniendo distintas actualizaciones, el último es al año 2025. Este plan tiene programas, digamos, y esos programas tienen proyectos. Hay un programa que es denominado Calidad para la competitividad y dentro de este programa se encuentran los distintos proyectos como son las Directrices de Accesibilidad para Alojamiento y Servicios Turísticos, o sea, un poco, el proyecto de directrices, digamos, viene a dar una respuesta operativa a lo que se ha planteado previamente como estratégico.

Julio: Me queda clarísimo. Y dime, en lo que respecta estrictamente al tema de los museos, ¿su trabajo es diseñar estas directrices y sugerirlas o, digamos, toman una decisión vinculante sobre los museos de toda la ciudad o hay un espacio en que trabajan con Copidis o Copidis trabaja de forma autónoma? ¿Cómo se manejan en esa red?

Iván: para comentarte como es la forma y la metodología de implementación. Nosotros tenemos un sistema federal en el cual el programa lo solicitan los organismos provinciales —estamos hablando a grandes rasgos para el país— de turismo para una determinada localidad o municipalidad que se lo haya solicitado previamente o sea intención de la provincia que este programa se lleve a cabo ahí. Para el caso de Buenos Aires, bueno es directo, digamos, al no estar dentro de lo que es una provincia, sino que es una ciudad autónoma, articulamos directamente con el ente de turismo de la ciudad y luego, lógicamente, se sugiere la participación de entidades que tengan que ver con la discapacidad. Una vez que se llevan a cabo estas solicitudes para implementar el programa, —nosotros trabajamos a demanda— nos solicitan el programa, cuando llegamos a acuerdos y consensos y demás adhesiones, planificaciones; lo que se hace es desembarcar en territorio. Una vez allí se hace una sensibilización, una presentación abierta a la comunidad y a los distintos prestadores turísticos, se sugiere siempre hacer la convocatoria a aquellos prestadores que ya tengan algún avance o interés en lo que es accesibilidad. En ellos pueden estar incluido, lógicamente, alojamientos, restaurantes, museos, teatro, campings... tenemos un sinnúmero de opciones de servicios de los cuales pueden adherir. Como hemos trabajado también con parques nacionales, con avistajes de ballena, de buceo, de centros de esquí, termas, balnearios. Dentro de esa presentación, digamos, puede dar lógicamente (ininteligible) museos, se los convoca. Después, la adhesión es de forma voluntaria, es decir, que hay destinos en los cuales tal vez trabajemos con museos y en otros destinos en los cuales no. Esto ya responde al interés particular de cada museo por querer implementar esta herramienta ya que como creo que he dicho

es de adhesión voluntaria. Una vez que el museo realiza la adhesión al programa, es donde comenzamos a trabajar particularmente con ese museo, en el cual designan un referente para llevar adelante la implementación, ese referente va participar de los distintos talleres. Unos de los talleres tiene que ver con explicarles cada uno de los ejes de las directrices que se le va solicitar para que lo puedan comprender, tienen también un taller vivencial en el cual situamos estos referentes el lugar de una persona con discapacidad. Esta persona va hacer un ejercicio vivencial en sillas de ruedas, otra con los ojos vendados y también en lo que respecta a la comunicación y hacer un ejercicio sin poder utilizar el habla, para situarse en el lugar de una persona con discapacidad auditiva. Una vez pasada esa instancia realizamos visita de aproximadamente dos horas o dos horas y media dependiendo el tipo de servicio y de que tan grande puede llevar a ser. No es lo mismo, tal vez, para relevar un hotel cinco estrellas que una oficina de informes o con restaurante o con museo. Entonces, bueno, destinamos ese tiempo para ir relevarlo, revisar todas aquellas cuestiones que deban mejorar en cuanto a lo arquitectónico y también — ya que la pregunta viene para el lado de museos — lógicamente que las muestras o lo que ellos vean sean accesibles en cuanto, por ejemplo: para las personas con discapacidad visual, que tengan informaciones en braille, en macrotipo, que tengan mapas hápticos, que la réplicas del museo, existan replicas o los objetos se puedan acceder mediante el tacto para que la persona pueda reconocer. Bien, un sinfín de cuestiones que hacen... justamente, también a la comunicación por decir si tienen algún video que el mismo pueda estar subtulado, que tenga algún interprete de lengua de señas, el personal participe de las capacitaciones en atención y trato hacia la persona con discapacidad. En fin y toda una serie de acciones que se van marcando, coloca luego en un plan de mejora que es el cual el prestador deberá llevar adelante durante un proceso de ocho meses para que finalizado ese tiempo, si logra cumplir con los estándares que nosotros le hemos solicitado, acceda a la distinción que brinda el programa. Hay visitas intermedias en las cuales se hacen visitas de seguimiento, se hace las capacitaciones que decíamos para el personal y, en fin. Pasados esos ocho meses se accede a la distinción que brinda el programa que es lo que hace reconocer justamente la accesibilidad en cuando lo arquitectónico, lo comunicacional, la señalización, la seguridad la capacitación al personal.

Julio: Y dime, por ejemplo, un museo como el de Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco o el de Arte Decorativo. Cada uno de estos museos tienen sus propias oficinas o un personal que se ocupa del tema de la discapacidad, usualmente es el área de educación, por ejemplo, ¿estos dos museos se han adherido a la implementación de las directrices? porque el de Bellas Artes y el de Arte Moderno son de ciudad, en todo caso ellos se remitirían al Copidis, me imagino...

Iván: Nosotros podemos trabajar con cualquier museo, sea de índole municipal, provincial, nacional, sea trabajado, tal vez, o administrado por una ONG, asociación de amigos, es indistinto, lo que decimos es que la adhesión es voluntaria.

Julio: Un par de preguntas más: ¿estas directrices fueron elaboradas en coordinación con grupos o asociaciones de personas con discapacidad?

Iván: Digamos, el trabajo primero, sí hicieron las directrices de accesibilidad para alojamientos turísticos, fue en el año 2008. Dado que la gran demanda que había es que no había prácticamente en el país alojamientos que respondieran a cuestiones que tengan que ver con accesibilidad. Lo que se hizo en el año 2010 fue ampliar ese espectro a mayor cantidad de servicios que es allí donde interviene la parte recreativa cultural gastronómica, natural. Al abrirse, digamos, se ha trabajado tanto para la administración de parques nacionales con la Secretaria de Turismo de la provincia de Buenos Aires, con el Ministerio de Turismo de Carillo, con localidades de Villa Elisa, también de la ciudad de Carrillo en las cuales, tal vez, eso no daba más (ininteligible) en Mar del Plata, por ejemplo de balneario, hemos trabajado con el ente de turismo de la ciudad y después —referido más puntualmente a la pregunta — lo que se hace y se elabora en el grupo de trabajo, en el caso de personas con discapacidad visual, se ha trabajado con la Asociación Aparovi, en el caso de las personas con discapacidad auditiva con Asam, después también con la Fuerte que es la Fundación Argentina para Personas Especiales, otra ONG es Charchen (ininteligible); bueno, son las distintas ONG que, digamos, en distintas formas validan lo que ha sido la redacción y la elaboración de estas directrices.

Julio: Genial, entonces, solo al respecto del tema de la fecha, es a partir del 2010 que se expande vuestra labor e implica digamos el tema de los museos y otros espacios culturales.

Iván: Claro en el año 2010 se presentan estas directrices, lo que ha sido la elaboración, el manual. A partir del 2011 comienzan a hacerse, justamente, lo que son las implementaciones del programa. Para darte algún dato, museos, a ver si lo tengo al alcance, eh... museos han logrado la distinción 10 museos en el país, por decirte: el museo de la ciudad de Catamarca, Casa Carapavi. Después tenemos el Museo de la Casa Histórica de la Independencia, en Tucumán, tenemos el Museo de Villas Artes de Salta, El Museo Arqueológico de Altas Montañas de Salta. Tenemos algunos... —no me quiero olvidar de ningún —, también el Museo Marítimo, El Museo de Ushuaia, se llama el Museo Marítimo y del Presidio, que es lo que era antiguamente la cárcel. Después tenemos el Museo de la Senda Histórica de San Martín en la provincia de San Juan, el Museo Provincial Molino Forclaz en San José De Carrillo. Otro museo en la provincia de Carrillo es el Museo Histórico Regional de la Colonia de San José. Museo Las Lilas, aquí en provincia de

Areco, Museo Estancia El Provenir en Villa Elisa, en Entre Ríos, también, en fin, son algunos de los que ya han tenido esta distinción.

Julio: Genial, bueno, serían esas las preguntas.