



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

1

28 de mayo de 2020
Dictamen C.I. 06/2020

DICTAMEN
QUE PRESENTA LA COMISIÓN DE INVESTIGACIÓN DE LA
DIVISIÓN DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN Y DISEÑO

ANTECEDENTES

- I. El Consejo Divisional de Ciencias de la Comunicación y Diseño, en la sesión 10.19, celebrada el 16 de julio de 2019, integró esta Comisión en los términos señalados en el artículo 55 de Reglamento Interno de los Órganos Colegiados Académicos.
- II. El Consejo Divisional designó para esta Comisión a los siguientes integrantes:
 - a) **Órganos personales:**
 - ✓ Dr. Jesús Octavio Elizondo Martínez, jefe del Departamento de Ciencias de la Comunicación;
 - ✓ Dra. Cecilia Castañeda Arredondo, jefa del Departamento de Teoría y Procesos del Diseño;
 - ✓ Dr. Carlos Joel Rivero Moreno, jefe del Departamento de Tecnologías de la Información.
 - b) **Representantes propietarios:**
 - **Personal académico:**
 - ✓ Dr. André Moise Dorcé Ramos, Departamento de Ciencias de la Comunicación;
 - ✓ Dra. Deyanira Bedolla Pereda, Departamento de Teoría y Procesos del Diseño.
 - ✓ Dr. Tiburcio Moreno Olivos, Departamento de Tecnologías de la Información.

CONSIDERACIONES

- I. La Comisión recibió, para análisis y discusión, el informe de actividades académicas desarrolladas por la Dra. Esperanza García López, durante el disfrute del periodo sabático comprendido del 17 de septiembre de 2018 al 25 de julio de 2019.

Originalmente el sabático que le fue autorizado a la Dra. García comprendía del 17 de septiembre de 2018 al 16 de noviembre de 2019, aprobado en la Sesión de Consejo Divisional 11.18 celebrada el 6 de julio de 2018, mediante el Acuerdo DCCD.CD.06.11.18.



División
Ciencias de la
Comunicación y
Diseño

Unidad Cuajimalpa

DCCD | División de Ciencias de la Comunicación y Diseño
Torre III, 5to. piso. Avenida Vasco de Quiroga 4871,
Colonia Santa Fe Cuajimalpa, Alcaldía Cuajimalpa de Morelos,
Tel. +52 (55) 5814-6553. C.P. 05348, México, D.F.
<http://dccd.cua.uam.mx>

En la Sesión de Consejo Divisional 04.19 celebrada el 12 de junio de 2019, mediante el Acuerdo DCCD.CD.03.04.19, se aprobó la reincorporación anticipada a partir del 16 de julio de 2019; sin embargo, en la sesión 10.19 de fecha 16 de julio de 2019 se informa al órgano colegiado que debido a que la plaza se encontraba ocupada por concurso de evaluación curricular, se modificó la fecha de reincorporación a partir del 26 de julio de 2019.

Es importante destacar que en la Sesión 04.19 celebrada el 12 de junio de 2019, mediante el Acuerdo DCCD.CD.03.04.19, se aprobó la reposición de 93 días naturales de duración de la huelga para la próxima solicitud de periodo sabático.

- II. La Comisión de Investigación sesionó vía remota el día 28 de mayo de 2020, fecha en la que concluyó su trabajo de análisis y evaluación del informe, con el presente Dictamen.
- III. La Comisión contó, para su análisis, con los siguientes elementos:
 - Programa de actividades académicas por desarrollar durante el periodo sabático.
 - Evaluación general.
- IV. La Comisión evaluó el informe de actividades académicas y documentos que demuestran las actividades realizadas por la Dra. Esperanza García López, durante el disfrute del periodo sabático comprendido del 17 de septiembre de 2018 al 25 de julio de 2019.

Entre ellas:

1. Diseño de un diplomado en Diseño y medio ambiente; y
2. Recopilación de material y revisión bibliográfica para, en un futuro generar un libro de texto para apoyo en la UEA museografía.

DICTAMEN

ÚNICO:

La Dra. Esperanza García López, presentó su informe de actividades del sabático 7 meses fuera del plazo establecido en el artículo 231 del RIPPPA, no obstante, la Comisión de Investigación lo analizó y determinó que cumple parcialmente con el programa de actividades propuesto y se recomienda que ambas actividades planeadas puedan concluirse de manera satisfactoria.

Dada la relevancia de un diplomado con esta temática y características, se invita a la profesora que presente el diplomado vinculado con el cuerpo académico Diseño y Medio ambiente en formato completo* para análisis y aprobación en su caso, en el Consejo Divisional, considerando la impartición de este en forma presencial, mixta y a distancia.

Asimismo, se sugiere a la Dra. García concluir el libro de texto propuesto dado el apoyo que podría brindar a la UEA museografía.

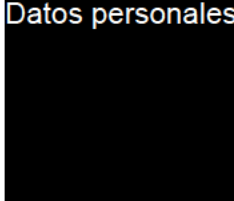
***Formato completo para diplomados:** objetivo general; objetivos particulares; relación de actividades para el cumplimiento de los objetivos; contenido; justificación; oportunidad de ofrecer el diplomado; recursos humanos, materiales y financieros, nombre, antecedentes académicos, profesionales y escolaridad de quienes impartirán el diplomado; modalidades de operación del programa; bibliografía, documentos y materiales necesarios y aconsejables; lugar en el cual se impartirá; duración; fechas y horarios; cupos mínimo y máximo; porcentaje mínimo de asistencia para obtener el diplomado; antecedentes requeridos a los participantes; determinación, en su caso, de las modalidades de la selección de los participantes y nombre del responsable del programa

VOTOS:

Integrantes	Sentido de los votos
Dr. Jesús Octavio Elizondo Martínez	A favor
Dra. Cecilia Castañeda Arredondo	A favor
Dr. Carlos Joel Rivero Moreno	A favor
Dr. André Moise Dorcé Ramos	-----
Dra. Deyanira Bedolla Pereda	A favor
Dr. Tiburcio Moreno Olivos	A favor
Total de los votos	5 votos a favor

Coordinadora

Datos personales



Dra. Gloria Angélica Martínez De la Peña
Secretaria del Consejo Divisional de
Ciencias de la Comunicación y Diseño

HOJA DE FIRMAS DEL DICTAMEN C.I. 06/2020 DE FECHA 28 DE MAYO DE 2020 QUE EMITE LA COMISIÓN DE INVESTIGACIÓN DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN Y DISEÑO. UAM-C

H. Consejo Divisional

División de Ciencias de la Comunicación y Diseño

Presente:

Me permito presentar a ustedes el Informe del Periodo sabático que se me fue otorgado por ustedes en la sesión ordinaria 11.18 del 6 julio de 2018 que corría del 17 de septiembre del 2018 al 16 de noviembre del 2019.

Asi mismo, solicito a ustedes la incorporación de dicha entrega en la Sesión que así consideren convenga.

I N F O R M E

Las actividades que planeo para este periodo sabático se relacionan directamente con las líneas de generación y aplicación del conocimiento del Grupo de Diseño Ambiental del que formo parte y con el Cuerpo Académico de Diseño y Medio Ambiente registrado ante PRODEP por un lado y por el otro con una de las uea que imparto museografía.

1

Las actividades programadas en su momento fueron esencialmente dos:

1. Diseñar e impartir un Diplomado en Diseño y Medio Ambiente y tener un documento compilatorio del mismo. Como parte de la difusión y divulgación de la temática que manejamos en el CA además de los objetivos de nuestro grupo.
2. La recopilación de material para una futura publicación un libro de texto para apoyo en la uea museografía. Esto es debido a que la museografía hoy día, va de la mano con la curaduría. Los libros existentes sobre museografía suelen ser o muy técnicos sin considerar lo teórico o bien muy teóricos dejando de lado la parte técnica del diseño y definitivamente ninguno considera la curaduría como parte del sistema museístico, toma ésta última como el inicio pero no como parte sistémica.

Se programó en su momento un trabajo para 14 meses para ambas actividades (las vacaciones de diciembre y verano están comprendidas en este tiempo), sin embargo, hubo eventos extraordinarios durante este periodo lo que dio como resultado que el goce del periodo sabático se recortara quedando únicamente de 7 meses efectivos (comprendidas las

vacaciones de diciembre que habría que descontar de este tiempo) y sobre este criterio es que se debe ver el presente informe.

Actividad 1. Diseñar e impartir un Diplomado en Diseño y Medio Ambiente.

Se hizo el diseño de dicho diplomado y se presentó a su consideración, antes de someterlo a Consejo Divisional, se me hizo ver que había una modificación reciente con un nuevo formato por parte de rectoría de unidad al cual me debía ceñir y me canalizaron con la abogada Isela Tinoco. Estuve en reuniones con ella y con esta base se generó el nuevo documento (anexo), desgraciadamente en ese momento el tiempo se vino encima y se planeó presentar el documento en el trimestre 19-I para su posible impartición en el mes de Mayo de esa forma cumplir lo prometido.

El 02 de febrero inició una huelga que duró 93 días. Al momento de su conjuración hablé con el Mtro. Mercado sobre la continuación del trámite y la viabilidad de impartir el diplomado. Lo analizamos desde dos aspectos.

1. El primero eran los tiempos necesarios para su registro e impartición, desde someterlo al Consejo Divisional, garantizar la participación de los ponentes y la logística de su coordinación hasta impartirlo y concluirlo (100 horas efectivas) y era claro que los tiempos con los que contábamos en ese momento ya no podían ser cumplidos pues mi incorporación a mis actividades regulares tendrían lugar a la mitad de la impartición de dicho Diplomado.
2. El segundo criterio fue el económico ya que es un Diplomado que por definición debe de ... "al menos, recuperar los costos de los servicios prestados por la Universidad"¹. Si bien el presupuesto inicial para su lanzamiento sale de la División, los recursos generados por el diplomado deben retornar a la instancia para así lograr el criterio marcado en la legislación. En ese momento el presupuesto estaba apenas estabilizándose y el reto financiero que la División tenía después de la huelga era crítico, por lo que el Diplomado, en caso de no generar ingresos, no había forma de financiarlo desde la DCCD y lanzarlo con visión a cancelarlo de no haber inscritos, comprometía mis metas marcadas. Consideramos que después de una huelga como la que tuvimos, el daño al prestigio de una institución es importante por lo que consideramos que en ese momento, las inscripciones iban a ser bajas.

Por estas dos razones determinamos que no era viable, insisto -en ese momento- arrancarlo, pero definitivamente sí dejarlo para un futuro ya que cumple los objetivos de nuestro grupo de investigación.

¹ Legislación Universitaria UAM/ Reglamento de Diplomados/2. Criterios Utilizados/2.4 Reconocimiento de prácticas en la Universidad

Al momento de recortar esta meta de mi periodo sabático se me sugirió mi reincorporación anticipada con la finalidad de poder atender uea desde el inicio del trimestre actual (19-P) del nuevo calendario pues si esperaban a reincorporarme en las fechas convenidas en mi periodo sabático original, no iba a ser posible la asignación de uea y había necesidad de profesores.

Explicando estas circunstancias se concedió por parte del Consejo Divisional mediante la sesión ordinaria 04.19 del 12 junio 2019 mi reincorporación anticipada para el 25 julio de 2019. Se recorta entonces mi periodo sabático por casi 4 meses (9 días menos).

Cabe la pena mencionar que el periodo de 93 días de huelga decidí no tomarlos el presente periodo y solicité se aplique en mi próximo periodo sabático por lo que esos 93 días que son un poco más de 3 meses, también hay que descontarlos de este periodo².

Actividad 2. La recopilación y de material y revisión bibliográfica para, en un futuro generar un libro de texto para apoyo en la uea museografía.

Se tuvieron 4 meses efectivos para trabajar en esta meta, gracias a las vicisitudes explicadas anteriormente logré realizar un trabajo más completo que el programado. Por un lado las actividades planeadas durante la solicitud del periodo sabático se llevaron a cabo adecuadamente:

- a. Recopilación de material
- b. Revisión y recopilación bibliográfica

Pero además pude desarrollar parte de la temática, así como generar y redactar algunos de los capítulos que van a formar parte del libro y están anexos a este informe, cabe mencionar que aún me faltan algunos por desarrollar y en todos los casos insertar imágenes y tablas con las que cuento en mis diferentes clases.

Sin más por el momento agradezco sus atenciones y quedo a sus órdenes.

Atentamente

Datos personales

Esperanza García López

Departamento de Teoría y Procesos del Diseño

² Estos son los 7 meses que se descuentan quedando un periodo de 7 meses incluidas vacaciones de diciembre mencionadas anteriormente.

TIPO DE EVENTO: Diplomado

NOMBRE DEL EVENTO: **Diplomado en Diseño Ambiental y Sustentabilidad**

RESPONSABLE O COORDINADOR: Dra. Esperanza García López será la responsable principal y la encargada de llevar a cabo todo el diplomado. Existirá también un Comité coordinador conformado por los miembros del grupo de diseño ambiental: Christopher Heard, Rose Lema, Marcelo Olivera Villarroel, Dinah Rochman, Manuel Rodríguez Viqueira además de Esperanza García López quienes tendrán a responsabilidad de evaluar a los candidatos para su posible inscripción, así como valorar el trabajo final para el otorgamiento del diploma.

DIVISION: Ciencias de la Comunicación y Diseño.

DEPARTAMENTO: Teoría y Procesos del Diseño.

OBJETIVO: Proporcionar al estudiante las herramientas tanto teóricas como prácticas para el diseño y la concepción de objetos y entornos sustentables. Capacitar al alumno para conocer y aplicar, criterios de sostenibilidad desde múltiples aproximaciones como energía, agua, derecho, construcciones alternativas, manejo de residuos, paisaje, accesibilidad, economía, la socio-territorialidad y el ordenamiento ecológico.

DIRIGIDO A: Todos aquellos profesionales dedicados tanto a las áreas del diseño como a cualquiera otra que se relacione con la sustentabilidad y el diseño ambiental.

PARTICIPANTES: Para poderse inscribir es indispensable que los participantes demuestren tener al menos el 50% de una licenciatura afín con los objetivos del diplomado.

Su inscripción estará condicionada al cupo que se plantea y a la evaluación previa por parte del comité organizador.

DURACION, NO. DE SESIONES Y FECHAS: El programa se extenderá a lo largo de 100 horas de formación teórica y práctica presencial. Se estima que el participante deberá emplear además otras 30 horas al menos de estudio, lecturas y realización de proyecto final.

Estas 100 horas se impartirán en sesiones de cinco horas cada una. Se llevarán a cabo dos sesiones los viernes con horario de 9:00 a 14:00 horas y 15:30 a 20:30 horas respectivamente y una sesión los sábados con horario de 9:00 a 14:00 horas.

El inicio del diplomado será el día 19 de octubre del 2018 y su término el día 8 de diciembre de 2018.

CONTENIDO SINTETICO: La formación teórica/práctica se divide en seis bloques conceptuales los cuales derivarán en los temas específicos que se presentarán en cada una de las 20 sesiones.

Se pretende que la temática esté a cargo de profesores de la UAM dando prioridad en

primera instancia a aquellos de Cuajimalpa, después profesores de las unidades hermanas que manejen la temática a desarrollar. Habrá profesores invitados solo en aquellas sesiones en donde, por su contenido, sea preferible la visión de investigadores externos.

El primero de los bloques es de - **Introducción**.

Es un bloque introductorio en el que se iniciará al participante en el vocabulario y conceptos que configuran la discusión contemporánea sobre el diseño ambiental y la sustentabilidad. Se tratarán cuestiones como la visión histórica, los efectos y las dificultades de la participación ciudadana y las discusiones entorno a los modelos de sustentabilidad/sostenibilidad.

El segundo bloque - **Información**.

Está destinado a problematizar la percepción y evaluación del riesgo. Su objetivo es orientar el análisis crítico de los indicadores de sustentabilidad – medioambiental y de desarrollo humano – mostrando los límites y las dificultades de crear indicadores. Asimismo, se pretende que el participante comprenda los fundamentos del diseño ambiental, y aprenda estrategias de ordenación de la discusión y la implementación de acciones.

El tercer bloque - **Tecnologías**

Está destinado a mostrar a los participantes las posibilidades y los impactos de distintas tecnologías desde dos perspectivas. La primera, aborda lo que se ha denominado “sustentabilidad tecnológica”; poniendo especial atención en las deficiencias y ventajas de herramientas de diferentes naturalezas como las bioclimáticas, económicas, de información jurídicas, etc., que regulan la circulación de las mismas y el conocimiento asociado a ellas. Es importante introducir a los participantes en el uso y la valoración crítica de herramientas diversos como el manejo de geometría solar, el manejo cartográfico, la información, paquetería destinada a algún fin sustentable, etc.

El cuarto bloque - **Sustentabilidad ambiental**

Está encaminado a familiarizar al participante con las alternativas ofrecidas por las ciencias biológicas y urbanísticas para minimizar el impacto, haciendo hincapié en algunas propuestas de bioremediación, ciclos de vida, la importancia de la biodiversidad, y en la disponibilidad de tecnologías alternativas que contribuyan a minimizar el impacto antropogénico en el clima y la preservación del paisaje.

El quinto bloque - **Sostenibilidad humana**

Se centrará en las alternativas para el sostenimiento de la diversidad funcional de las comunidades. El participante deberá de aprender cómo la falta tanto como el exceso de desarrollo tecnológico puede conducir a una pérdida de resiliencia de las comunidades humanas. Se analizarán el tipo de instituciones y servicios que garantizan esta recuperación social y cultural y sus vínculos con concepciones del entorno y los recursos como bienes comunes. En este bloque el participante aprenderá a desarrollar un enfoque económico interdisciplinar a un estudio de caso.

El último bloque - **Conclusiones**

Está encaminado a reforzar las conclusiones críticas y la participación de los asistentes al diplomado en la discusión de estos temas desde una perspectiva holística e interdisciplinar. Al final del diplomado, y como parte de la educación transversal implícita, los participantes deberán haber comprendido los efectos de la tecnología y el desarrollo sustentable en el empoderamiento de las comunidades; la importancia de la circulación del conocimiento y las herramientas de producción de consenso en torno a los potenciales riesgos; la intrínseca relación entre convivencia y respeto al medioambiente.

IMPORTANCIA PARA LA DIVISIÓN: En una División como la nuestra en donde coexisten las ciencias de la comunicación con el diseño y las tecnologías la aproximación interdisciplinar es fundamental. Con la temática del diseño ambiental y la sustentabilidad no hay posibilidad de tener otra visión por lo que las habilidades que un diplomado de este tipo puede desarrollar en los participantes derivaran en la construcción de una forma de enseñanza para futuros posgrados.

COSTO: Será variable dependiendo de la naturaleza del participante y se propone el siguiente esquema.

El costo del diplomado por participante será de \$ 9,000.00 (nueve mil pesos 00/100 MN) y se podrá realizar en tres pagos a lo largo del diplomado a sabiendas que no podrá ser entregado el diploma de participación si no se ha cubierto la totalidad del monto.

A este precio se le hará un:

- 20%* de descuento a aquellos que paguen la totalidad del diplomado en un solo pago antes del inicio del mismo.
- 10%*¹ de descuento a alumnos, exalumnos, trabajadores o profesores de la UAM con documento probatorio.
- Becas del 50% o del 100% en relación al patrocinio que profesores voluntariamente deseen colaborar.

En cuanto a los profesores que imparten el diplomado se plantea un pago significativo de \$2,000.00 (dos mil pesos 00/100) por cada una de las sesiones sin embargo se pretenderá comunicar la posibilidad del patrocinio por parte de ellos para poder tener más holgura con los participantes y eventualmente poder otorgar becas totales.

CUPO: 30 participantes como máximo y 15 como mínimo.

LUGAR DE IMPARTICION: Casa Galván, calle de Zacatecas 94, Colonia Roma Norte, Código Postal 06700, CDMX.

¹ *ambos descuentos pueden ser acumulados en el caso de cumplirse las dos condiciones, entonces se obtendrá un descuento de 30% sobre el monto inicial.

TIPO DE CERTIFICADO NECESARIOS: Serán tres:

1. Constancia de participación.
2. Constancia de ponente.
3. Constancia de coordinador.

PRODUCTOS: Se realizará una memoria con las exposiciones de los ponentes además de las conclusiones de los proyectos realizados por los participantes.

La publicación de estas se plantea que sea de forma digital además de un tiraje de 100 impresos. Todos los participantes tendrán derecho a un ejemplar una vez terminada la publicación.

REQUISITOS DE INSCRIPCIÓN: Los requisitos para la inscripción al diplomado son los siguientes:

- Carta de voluntad especificando las razones por las cuales se desea llevar a cabo el diplomado.
- Documentos comprobatorios donde conste con el 50% (al menos) de una licenciatura afín a los objetivos del diplomado.
- Pago de inscripción o en su caso firma de la carta de intención al pago en donde se especifique el calendario de pagos.

INSUMOS NECESARIOS:

De personal. - Se pide a la división se considere el pago a una persona exterior puede ser un alumno becado para que se encargue de la asistencia a la coordinación del diplomado.

La colaboración de la asistente de la división para los cobros y pagos en la inscripción del diplomado.

La asistencia ya sea por parte de la división o del departamento para el registro de las inscripciones y la entrega de documentación.

La colaboración del área de diseño de la división para el diseño de la imagen del diplomado, el logotipo, las constancias y demás personificadores y papelería necesaria.

La colaboración y pago de la publicidad y promoción de dicho evento esto es los carteles necesarios y su envío en las demás unidades, la inserción del diplomado en las diferentes revistas de la UAM y el semanario de rectoría general, la inserción de una publicidad en un diario de circulación nacional, el envío a otras universidades como la UNAM, la UAEM y otras más del interior de la república mexicana.

El grupo de diseño ambiental forma parte de una red internacional de universidades para lo cual se solicita la colaboración del monto de correo para el envío de promocionales.

Solicitar al área correspondiente la grabación de todas las sesiones para que se pueda trabajar posteriormente en la memoria.

De implementos. - En cada una de las sesiones se brindará a los participantes café, te, agua, galletas y cacahuates, de ser posible algún otro bocadillo fresco como fruta o verdura.

Al momento de la clausura se solicita un pequeño brindis con canapés.

Facilidad para la publicación digital y su envío a todos los participantes de la memoria del evento. Dicha publicación se plantea esta lista en julio de 2019. Así como la impresión de al menos 100 volúmenes impresos.

BIBLIOGRAFIA RECOMENDADA:

- Arnold, D., 2000. *El lugar de la naturaleza*. México, FCE.
- Diamond Jared, *Colapso*, Ed. Viking, Penguin group, Barcelona 2006
- Harris, M., 1997. *Vacas, Cerdos, Guerras y Brujas*, Madrid: Ed. Alianza.
- Left, E., 2010. *Discursos sustentables*. México: Siglo XXI.
- Meadows, D. y. R. J. e. a., 1972. *Los límites al crecimiento*. Club de Roma.
- ONU (20209, Agenda 2030 y los 17 Objetivos de Desarrollo Sustentable (ODS).
- Organización de las Naciones Unidas, 1974. *Human Settlements: The Environmental Challenge*,. USA: ONU.
- Quintero, Rodolfo (compilador), *Sustentabilidad*, UAM-Cuajimalpa 2016.
- Reichman, J. e. a., 1995. *De la Economía a la Ecología*,. Madrid: Trotta.
- Scrutton, B. H. P., 1991. *Fundamentos de Ecología*. Mexico: Limusa.
- SEMARNAT, 2008. *¿Y el medio ambiente? Problemas de México y el mundo*.. México: SEMARNAT.
- Stearns, F. M. T., 1984. *The urban ecosystem: a holistic approach*, Pennsylvania: Dewden, Hutchinson and Ross Inc..

CALENDARIO PROPUESTO:

Sesión	Fecha	Horario	Temática	Responsable
SESIÓN 1	19-oct	9:00 a 11:30	Inauguración del diplomado	Mtro. Octavio Mercado - Director de la División Mtro Antonio Rivera - Jefe de departamento
		10:30 a 11:00	Inscripciones y registro	Coordinación
		11:00 a 14:00	Introducción a los objetivos del diplomado y presentación de participantes.	Dra. Esperanza García López
SESIÓN 2		15:30 a 20:30	Cambio climático y Sustentabilidad	Marcelo Olivera y Esperanza García López
SESIÓN 3	20-oct	9:00 a 14:00	Conceptos Básicos de sustentabilidad, medio ambiente, resiliencia y ecosistema	Dr. Diego Méndez
SESIÓN 4	26-oct	9:00 a 14:00	Gobernabilidad y tecnología sustentable	Leonardo u Octavio Mercado y Nuria Valverde
SESIÓN 5		15:30 a 20:30	Derecho Ambiental	
SESIÓN 6	27-oct	9:00 a 14:00	Sociedad y responsabilidad ambiental	
SESIÓN 7	09-nov	9:00 a 14:00	Economía del medio ambiente	Marcelo Olivera
SESIÓN 8		15:30 a 20:30	Diseño para la sustentabilidad	Alguien del depto de diseño propongo angelica, Raul y Dinah Rochman
SESIÓN 9	10-nov	9:00 a 14:00	Ciclo de vida	Brenda
SESIÓN 10	16-nov	9:00 a 14:00	Ordenamiento Territorial	Rafael
SESIÓN 11		15:30 a 20:30	Ciudades sustentables	Dr. Oscar terrazas
SESIÓN 12	17-nov	9:00 a 14:00	Produccion y trasgenia	Sergio Revah y/o Marcia Morales
SESIÓN 13	23-nov	9:00 a 14:00	Residuos Sólidos y sustentabilidad	Miriam Alfie
SESIÓN 14		15:30 a 20:30	Paisaje Sustentable	Esperanza García López
SESIÓN 15	24-nov	9:00 a 14:00	Áreas Verdes	Héctor Lara Kamura
SESIÓN 16	30-nov	9:00 a 14:00	Introducción a la geometría solar y arquitectura Bioclimática	Victor Fuentes o Iratzio Esquivel
SESIÓN 17		15:30 a 20:30	El ruido y el viento en la edificación	Fausto Rodríguez Manzo, Verónica Huerta
SESIÓN 18	07-dic	9:00 a 14:00	La energía en la edificación	Christopher Heard
SESIÓN 19		15:30 a 20:30	Presentación de proyectos y clausura	Participantes
SESIÓN 20	08-dic	9:00 a 11:00	Final de presentación de proyectos	Participantes
		11:00 a 13:00	Mesa redonda de conclusiones	Coordinada por Esperanza García López
		13:00 a 14:00	Clausura	Mtro. Octavio Mercado - Director de la División Mtro Antonio Rivera - Jefe de departamento

INDICE:

1. Antecedentes Históricos de la museografía
2. Descripción de la estructura tripartita de aproximación a la museografía
3. Parte I El público:
 - a. La necesidad del Marketing y la comunicación
 - b. La Evaluación de las exposiciones
 - c. El museo como albergue de Patrimonio
 - d. El papel de la educación en el museo.
4. Parte II Contenidos y Temáticas
 - a. Curaduría
 - i. Investigación
 - ii. Temática y desarrollo
 - b. Gestión
5. Parte III Lo Tangible de una exposición
 - a. Interpretación y planteamiento
 - i. Brief
 - ii. Guión museográfico
 - b. Diseño de exposición
 - i. Diseño espacial
 - ii. Gráficos necesarios
 - iii. Montajes y sistemas expositivos
 - iv. Producción de una exposición
 - c. Instalaciones
 - i. Iluminación
 - ii. Conservación de objetos
 - iii. Audiovisuales
 - iv. Implementación de tecnologías.
6. Conclusión
7. Bibliografía

PROLOGO:

La clase de museografía en la UAM-Cuajimalpa es una optativa de solo un trimestre la cual puede ser cursada por alumnos de todas las licenciaturas cosa que suele ocurrir.

En muchos casos he notado que, con esta única clase, alumnos sobre todo de humanidades y diseño la toman como curriculum en sus futuras búsquedas de trabajo pues es un campo laboral importante para muchos profesionales.

Esto me ha llevado a la reflexión de que en este curso debemos dar a los alumnos un conocimiento lo más práctico y claro que podamos para que les sirva de antecedente si se deciden dedicar, en su vida profesional a esta rama.

De la bibliografía que he revisado y utilizo para el curso me doy cuenta que no hay ninguna que resuma toda la complejidad museográfica de forma práctica y sencilla. Si bien se encuentran libros del tema, muchos de ellos extranjeros por cierto, se centran o bien en algunas de las partes técnicas o bien en la parte filosófica que tiene la curaduría.

Hoy día es imposible ver la museografía separada de la curaduría, son inseparables y no existe texto que vea ambas cosas y su relación. Tampoco hay textos en dónde se exterioriza la coyuntura entre la educación y comunicación y la exposición propiamente cuestiones también indisolubles.

Se han elaborado textos a nivel histórico y temático sobre exhibición y exposiciones, realizados desde alguna profesión particular como el diseño o la filosofía o bien lo técnico pero nunca desde la multidisciplinaria, que es lo que este texto pretende abordar.

Por lo que este texto que está diseñado para ser usado en la uua de museografía se hace necesario

Antecedentes

El museo no debe servir tampoco para que un vagabundo lo observe por accidente, o para que el peregrino lo visite con asombro. Está destinado a los simples esclavos de una rutina de auto aprendizaje, un tipo de alimento intelectual incongruente que lo convierte en una comida indigerible.

Gilbert K. Chesterton

En un inicio, los museos comenzaron como colecciones de distintos personajes que se sentían atraídos hacia la idea de recolectar objetos motivados por distintos impulsos: el monarca persa Nabucodonosor —por ejemplo— deja para la posteridad los Jardines Colgantes de Babilonia y artefactos de los pueblos conquistados que tenían como meta demostrar su poderío.

El pueblo egipcio sigue este ejemplo coleccionando los objetos que se le dan como regalo a sus faraones. No es hasta que llegan los griegos y comienzan a representar a las musas en los pórticos de sus edificios que nace la palabra Μουσείον, que deviene posteriormente a la palabra en latín musĕum, “el lugar donde habitan las musas”, las divinidades que inspiran la música y el arte (ESPASA CALPE, 1918)

Es hasta el Renacimiento, en Italia especialmente que se le comienza a llamar museum, conservando la forma latina de la palabra, a las galerías de arte que reunían piezas de arte. De esta manera es como los italianos fueron los primeros en comenzar a justar todas estas obras en un solo lugar para poder exponerlas a viajeros y artistas en distintos patios y jardines. Así, poco a poco, de la mano con el paso de los siglos y la evolución de los conceptos que al hombre le parecían importantes, es como las colecciones comienzan a reflejar las inquietudes que el humano tenía en ese momento. La evolución de las diferentes colecciones que comenzó con gabinetes privados con líneas de colección ya

marcadas y que no salían del carácter científico y racional del siglo XVI, comienza a transformarse en colecciones de culturas; cuando inician las excavaciones de las tumbas egipcias, jardines botánicos; cuando se comienzan a recolectar organismos que no podían estar en un gabinete, artefactos del nuevo mundo; al descubrirse América, a colecciones públicas, cuando palacios y colecciones de los monarcas de vuelven del pueblo gracias a fenómenos como la Revolución francesa y por último a rarezas humanas y colecciones ambulantes tales como los circos itinerantes. Es con el proceso antes descrito que se da la transformación de las colecciones de gabinetes, pasando por las primeras definiciones de un museo a lo que conocemos hoy en día.

Las dos principales funciones de estos inmuebles fue, primeramente, conservar y mostrar, seguido de las prácticas de estudio e investigación (ya desde aquel entonces, el hombre había producido e iniciaba el proceso de acumulación de material literario, hallazgos científicos y filosóficos, así como de especies naturales y de artes).

Estas edificaciones son los precedentes más antiguos, y que están más próximas al concepto que hoy en día tenemos sobre el museo, que, posteriormente, serían desplazados por los gabinetes de curiosidades (muebles en los que miembros de la alta sociedad guardaban colecciones de objetos extraños que compraban o conseguían en lugares remotos y exóticos -América y África-), al igual que, por los templos decimonónicos y tradicionales. Ulteriormente, tanto los gabinetes de curiosidades como los templos decimonónicos y tradicionales serían remplazados por los museos universitarios, los museos de bellas artes y los museos y centros culturales contemporáneos (tales museos están sujetos a una agenda que debe cumplir con funciones, programas y diversos servicios). Otra parte fundamental en la historia de los museos es la consolidación, que se efectuó durante el Renacimiento, del museo como una institución identificable. Esto quiere decir que la sociedad asociaba las cosas que conformaban un museo, por ejemplo, se reconocía el trabajo del artista (era una figura pública, aunque no en las proporciones de rockstar como lo vemos hoy en día) y era bien sabido que los miembros de la realeza, e incluso la Iglesia como tal, poseían colecciones privadas. Los primeros museos apostaban por una visión cíclica/secuencial de las obras y los programas estaban muy limitados. Durante esta época, no existía una sistematización de la exposición, nadie organizaba la los objetos por materiales o por temáticas (arte sacro o arte profano) ni siquiera les importaba que mezclar obras de gran y pequeño formato. Los objetos se organizaban por “islas” o

núcleos temáticos (por ejemplo, Judith y Holofernes, y se colgaban obras de Caravaggio, Baglione, Passigniano, etc.) que facilitaban la comparación de autores y técnicas.¹

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII y a principios del siglo XIX es que se producen las primeras concepciones de la idea moderna de museo. Las revoluciones burguesas (revolución francesa y la revolución industrial) afectaron la idea que tenía la aristocracia sobre los gabinetes de curiosidades (museos incipientes), dando un vuelco al progreso de estas instituciones. Como consecuencia de la revolución francesa, en los remanentes de la efervescencia revolucionaria, se erigió el primer museo de carácter público en el Palacio Real del Louvre. Este museo abrió sus puertas en 1793, junto con otros cinco grandes museos, a las colecciones privadas de sus reyes bajo el título de “Salón” (haciendo referencia a la soberanía nacional encarnada en la monarquía).²

Fue justamente la apertura del Louvre como un museo público lo que marcó un cambio en las exposiciones, el Salón ahora estaba abierto a cualquier artista que quisiera presentar trabajos para el análisis y consideración (cuestión que aprovecharon para exponer sus ideales políticos). Fue hasta 1810 que las pinturas se representaron de forma aislada, aunque en 1851 el Salón Carré todavía mostraba en doble fila a los grandes maestros del Renacimiento italiano.

Para el año de 1851 se celebra en Londres la Exposición Internacional del Comercio, en el prácticamente nuevo Palacio de Cristal, dando apertura a las grandes oleadas de espectadores a ferias, exposiciones y museos donde se llevan a cabo algunos proyectos influenciados por los templos griegos. Gradualmente, las exposiciones impresionistas se fueron instalando en la escena europea desde 1874 hasta 1890, cuando la Société Nationale des Beaux-Arts creó su propio salón.

Los Salones fueron plataformas en las que se exponían las obras de artistas consolidados o que estaban asociados con la academia de bellas artes, inclusive durante esta época, se hacían salones en los que se exponía lo peor de las obras de arte (curiosamente las obras de Manet y Monet estuvieron ahí y aún más curioso fue el hecho de que estas exposiciones se visitaron más que las de la academia de bellas artes). Sólo a partir de 1902 la mayoría

¹ Joan Santacana, Núria Serret coord, *Museografía Didáctica* (Barcelona: Ariel, 2005), 65

² Joan Santacana, Núria Serret coord, *Museografía Didáctica* (Barcelona: Ariel, 2005), 65

de los museos comenzaron a seccionar las grandes salas y las inmensas galerías en espacios adecuados/proporcionados para exponer conjuntos, tipologías específicas de objetos, obras de un solo artista o una única obra aislada.

El termino, según el diccionario de *Conceptos claves de museología* de André Desvallées y François Mairesse, *exposición*, “designa a la vez el acto de presentación al público de ciertas cosas, los objetos expuestos y el lugar donde se lleva a cabo esta presentación.”³ El concepto fue tomado del latín *expositio* el termino (en francés antiguo de comienzos del siglo XII: *exposiciun*) en un inicio tenía un sentido figurado, que se relacionaba con el significado de explicación, de expuesto; pero a la vez, también tenía un sentido propio, el de exposición (de un niño abandonado, haciendo referencia a la acepción de la palabra *expósito*); además no se debe olvidar que se le daba un significado en sentido general que se refiere a la presentación.

[De estas acepciones que provienen del siglo XVI es que] el significado de presentación (de mercancías); más tarde, en el siglo XVII, el de abandono, de presentación inicial (para explicar una obra) y de situación (de una construcción). De allí, el sentido contemporáneo que se aplica, a un tiempo, a la puesta en espacio para el público de objetos de naturaleza y formas variadas, y también al lugar en el cual se realiza dicha manifestación. Desde esta perspectiva, cada una de estas acepciones define conjuntos un tanto diferentes.⁴

Hoy en día, el término *exposición* es visto como una parte principal dentro de las funciones del museo, dado que la exposición: adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e inmaterial de la humanidad. En el libro de *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje* de Luis Alonso Fernández e Isabel Fernández los autores señalan que es necesario hacer una distinción entre una exhibición y una exposición, ya que ambos conceptos no deben ser confundidos cuando se lleva a cabo un proyecto museológico. La explicación que dan es a partir del trabajo de G. Ellis Burcaw, según el cual una exposición es una exhibición a la que se le añade un interpretación (en

³ André Desvallées y François Mairesse, *Conceptos claves de museología* (Armand Colid, 2009), 36

⁴ André Desvallées y François Mairesse, *Conceptos claves de museología* (Armand Colid, 2009), 36-37

una exposición se pretende demostrar y relatar), mientras que una exhibición únicamente se refiere a mostrar.

Es importante señalar que la exposición no solo es demostrar o relatar algo, sino que también es colocar los objetos interpretados en una puesta en escena con la finalidad de contar y comunicar un relato. En la actualidad, la museología ha reelaborado el concepto de exposición, en especial Marc Maure quien propone ver la exposición como un método, como una herramienta del diálogo y de la concientización con los cuales cuenta el museólogo. La clasificación de exposiciones puede admitir cualquier cantidad de variantes dependiendo de los criterios museológicos y técnicos que se puedan aplicar para resaltar las características y los usos de este elemento que nos ayuda a transmitir una idea.

Es así como se puede observar que los museos son una institución que ha acompañado al hombre desde hace ya varios siglos y que parece ser tan inherente a la educación como las escuelas. Sin embargo, con el avance de la tecnología, el concepto del museo muta nuevamente y es necesario pararse a reflexionar hacia dónde va; pues incluso aunque se pueda conservar y exhibir de la misma forma, ¿se debe hacer?

Para concretar el concepto de museo se recurre a la definición universalmente aceptada del Consejo Internacional de Museos⁴ el cual se define: “El museo es una institución que evita fines de lucro, permanente, al servicio de la sociedad y desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo”⁵ De las principales funciones que se llevan a cabo en un museo según el Consejo Internacional de Museos son: conservar, funciones de investigación, funciones educativas, difusión a través de la exposición y el deleite emocional. No obstante, no se deben dejar de lado que las personas (aunque no exhibiendo en un museo) coleccionamos objetos y hay valores que nos impulsan a conservar ciertos objetos ya sea por el valor simbólico, el valor monetario, el valor afectivo o el valor histórico.

“CATHOLIC ENCYCLOPEDIA: Nabuchodonosor,” accessed July 26, 2018, <http://www.newadvent.org/cathen/10666c.htm>. 3 “Museo,” Wikipedia, la enciclopedia

libre, June 27, 2018,

<https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Museo&oldid=108962549>. 4 “Edificio o lugar destinado para el estudio de las ciencias, letras y artes. Lugar en el que se guardan curiosidades pertenecientes a la ciencia y las artes como la pintura, medallas, máquinas y armas” (ESPASA CALPE, 1918)

La función de los museos en México

Adquirir, educar, conservar, comunicar.

Existen miles de museos en todo el mundo, cada uno posee una esencia y tiene un fin en específico. La ciudad de México es la segunda ciudad con más museos en el mundo, cuenta con ciento setenta, de los cuales, setenta y ocho se encuentran ubicados en la delegación Cuauhtémoc, en esta Delegación se encuentran algunos de los museos más importantes y representativos de la Ciudad, tales como el Templo Mayor, el Antiguo Colegio de San Ildefonso y el Museo del Palacio de Bellas Artes. Pero ¿Por qué es importante contar con museos y cuál es su función dentro de la sociedad y la cultura? Al parecer, la razón más importante de la existencia de los museos es porque estos se vinculan con lo que valoramos como nación, a través de memorias. Nos ayudan a recordar a través de elementos históricos, a aprender del pasado, a conocer la historia de nuestro país, nos ayuda a divertirnos, a culturizarnos y a ser más humanos cada día. Además que representan una parte primordial de nuestra identidad cultural. Es por eso por lo que la mayoría de los museos que existen en México están relacionados con la historia del hombre y su huella en su paso por la tierra, preservando objetos antiguos pertenecientes a distintas épocas de la historia. Es por ello por lo que, en parte, los museos se encargan de adquirir las piezas, llámense fotografías, monumentos, esculturas, pinturas, monedas, reliquias entre otras; que pertenecieron a diversas etapas de la historia del país. Estas son adquiridas de diferentes formas como excavaciones, exploraciones o compras a propietarios, o simplemente algunos reciben donaciones de materiales con valor cultural. **LOS MUSEOS COMO MÉTODO DE EDUCACIÓN** Otra función que cumplen los museos es la de educar, esto se logra a través de las colecciones exhibidas de diferentes temáticas, los museos están hechos para que las personas puedan aprender acerca de su historia. Se espera que los museos te proporcionen, más que información, una experiencia de cualquier tipo, de esta manera se deja una huella en los visitantes. Dicen que el valor del museo se mide por el impacto que deja en las personas que lo visitan. Cuando alguien se encuentra en un museo, este debe provocar la curiosidad

del visitante, hacerlo plantearse preguntas, generar ideas y reflexionar sobre lo que está viendo. La mayoría de la gente piensa que el simple hecho de visitar el museo ya se está educando, pero ¿Realmente se queda ese conocimiento al salir del museo? En mi opinión, esto depende de la experiencia y los recursos que utilice el museo para presentar sus exposiciones, o sea si cuenta con actividades, recursos audiovisuales, tiendas, talleres o cosas así que fortalezcan la interacción museo-visitante. Todo esto se logra teniendo una planificación y museografía, ya que, si no se cuenta con esto desde un principio, por más que se tenga al público más interesado y deseoso de aprender, si los recursos museísticos no cumplen con el propósito, el público no obtendrá la riqueza de la exposición. El hecho de exponer piezas en una vitrina de cristal o colgar fotografías en las paredes no provoca inquietud ni genera algún tipo de aprendizaje en el visitante. Se debe ir más allá, involucrar al visitante y provocarlo para que se lleve la mayor cantidad de información posible. Esto me recuerda a la frase de Confucio Dime algo y lo olvidaré. Enséñame algo y lo recordaré. Involúcrame en algo y lo aprenderé. A continuación, o algunos de los museos de la Ciudad de México, que he visitado y que a mi consideración cumplen bien la función de educar y dejar huella en el espectador.

PAPALOTE MUSEO DEL NIÑO. Toco, juego y aprendo. Ese es el lema bajo el que se rige el concepto del museo del niño. Y vaya que son fieles a su concepto. Este es uno de los museos de visita casi obligada para niños que se encuentran en la etapa de desarrollo, ya que expone diferentes temas que son útiles para su educación de una manera sencilla y divertida. Los ayuda a entender las leyes de la Física, a entender el funcionamiento del cuerpo humano, a comprender la importancia del cuidado del agua y medio ambiente, así como de los animales. Entre muchas cosas más. Todo esto lo enseña por medio de experiencias interactivas, y ejemplos que para ellos son fáciles de comprender, además de contar con diversas áreas de interacción directa, y actividades que refuerzan lo aprendido. MUSEO INTERACTIVO DE ECONOMÍA. Este es un museo que me sorprendió bastante, en lo particular, me resulta un tanto aburrido el tema de economía y me causa cierta sensación de flojera o desinterés el tema. Pero al entrar a este museo esa percepción cambia totalmente. El museo interactivo de la economía, como su nombre lo dice, es un museo que permite a sus visitantes

interactuar con los elementos de la exposición, puedes crear tu propio billete o tarjeta de crédito, o simular una situación de mercadeo, etc. Esto ayuda bastante a que la gente que no tenga idea sobre economía, finanzas y desarrollo sustentable aprenda lo básico y de una manera sencilla y eficaz.

MUSEO DEL CHOCOLATE Este museo es uno de los más nuevos en la Ciudad de México, y educa a través de los sentidos, se encuentra ubicado en lo que solía ser una casa de dos niveles y dentro, cada cuarto/habitación está dedicado a una parte de la historia del cacao y sus aplicaciones. Al final de la exposición te encuentras con una cafetería-chocolatería para que puedas degustar la variedad de chocolate que existe. Cuenta también con talleres, conferencias y actividades varias que fortalecen el conocimiento del cacao y sus aplicaciones.

LOS MUSEOS COMO MEDIO DE CONSERVACION DEL PATRIMONIO CULTURAL La mayor parte de los museos en México están dedicados a la historia de la humanidad, esto me hizo cuestionarme el por qué y llegué a la conclusión que a la humanidad es coleccionista de recuerdos por naturaleza, y esto lo hace a través de cartas, objetos, fotografías, cuentos, etcétera. Y es este punto el que le da fortaleza a los museos, ya que estos se encargan de reunir cantidades inimaginables de recuerdos y memorias de una nación, especie, cultura u objeto. Es gracias a los museos y a la conservación de las piezas de distintas épocas y naturalidades que podemos conocer partes de la historia del país. Los más claros ejemplos de conservación a través de los museos en la Ciudad de México son:

MUSEO DE ANTROPOLOGÍA Esta conserva y preserva piezas únicas de las antiguas civilizaciones Mayas, Olmecas, Toltecas etcétera, lo hacen a través de temperaturas controladas, cristales quizá constante mantenimiento a las piezas. Es increíble como a lo largo del tiempo logran mantenerse en buen estado. Me pongo a pensar en la discusión que tuvimos una vez en clase, sobre si realmente era necesario conservar piezas muy antiguas para preservar la historia. Yo soy de la idea que solo deberían conservarse las piezas de mayor importancia y valor cultural, ya que es un gasto muy grande el que se hace para conservar todas las piezas en buen estado.

MUNAL Conserva cinco siglos de la historia del arte en México, cuenta con obras de Manuel Tolsá, Diego Rivera, Frida Kahlo, Orozco y Siqueiros por mencionar algunos. La exposición permanente cuenta con cientos de obras plásticas que datan de mediados del siglo XVI hasta la primera mitad del siglo XX, organizadas en tres grandes bloques de acuerdo con su época.

SOUMAYA Este, a pesar de que comparte la colección personal de Carlos Slim, se dedica a conservar dicha colección de más de 30 siglos del arte americano y europeo. Conserva, resguarda e investiga la colección de arte y promueve exposiciones temporales e itinerantes. Entre su colección de aproximadamente setecientas piezas, se encuentran autorías principalmente de Rodín, Monet, Van Gogh, Diego Rivera, Orozco y Siqueiros, ordenadas de forma temática. Gran parte de su colección ha sido adquirida por medio de compra de series completas, piezas individuales y cadenas comerciales, otras más como lo son las monedas, medallas, marfiles y archivos han sido donados por diferentes personas. El recinto cuenta con condiciones óptimas de humedad, temperatura e higiene, lo que hace posible la conservación de toda la colección.

MUSEO PALACIO DE BELLAS ARTES Este fue el primer museo en México dedicado a conservar piezas de arte, principalmente murales pintados por nombres famosos del muralismo mexicano que se encuentran dentro del edificio de Bellas Artes. Además, cuenta con un rincón del tiempo en el que se exponen materiales fotográficos, documentales y sonoros, así como objetos entre otros.

MUSEO NACIONAL DE HISTORIA CASTILLO DE CHAPULTEPEC Este es quizá el museo con mayor historia y valor de México como nación, ya que se encuentra ubicado en el Castillo de Chapultepec, recinto histórico del año mil setecientos ochenta y cinco (1785). Reconocido por su uso como casa del virrey Bernardo de Gálvez y como escenario de batallas en la invasión estadounidense. Fue hasta el decreto de Lázaro Cárdenas que el recinto se dedicó a resguardar y conservar colecciones y objetos personales de la historia de México. Fue hasta el veintisiete de septiembre de mil novecientos cuarenta y cuatro que se inauguró como museo. En este se conservan objetos valiosos de la historia de México y las presenta en dos partes, la primera la zona que fue ocupada por el antiguo Colegio Militar, esta parte cuenta con varias salas que muestran el periodo desde la conquista hasta la revolución de mil novecientos diez. Y la segunda parte se centra en exhibir los objetos personales de Maximiliano y su esposa Carlota, así como del General Porfirio Díaz y su esposa Carmen Romero Rubio. Entre su colección se encuentran obras pictóricas, esculturas, indumentaria, instrumentos musicales, de guerra, cerámica, banderas, carruajes y documentos.

CÓMO SE CONSERVAN LAS OBRAS EN LOS MUSEOS Hay diversos factores ambientales

que pueden deteriorar obras de arte, tanto durante su almacenamiento, su transporte o durante el tiempo que están en vitrinas, ya sea en exposiciones temporales o permanentes. Existen diversos productos y técnicas que tienen como objetivo eliminar la humedad ambiental o el oxígeno o ambos factores para así conservar mayor tiempo las obras. La conservación es una disciplina profesional interdisciplinaria, cuya labor es desarrollar continuamente criterios, metodologías, acciones y medidas para salvaguardar el patrimonio cultural, las cuales logran prolongar la vida de las obras. Estas medidas y acciones deben respetar su autenticidad, el significado y las propiedades físicas del bien cultural, así como el valor documental, los signos del tiempo y las transformaciones propias de los materiales cuando no pongan en riesgo al objeto. Es por ello que antes de conservar las obras se hace un estudio minucioso sobre la obra, ya que influyen temas tanto prácticos como técnicos y teóricos, además de éticos. Una vez decidido si conservar o no la obra, eligen la más adecuada de acuerdo con el estado en que esta se encuentra. Existen tres tipos de conservación la conservación preventiva, la conservación curativa o directa y la restauración.

Conservación preventiva: esta se realiza antes de que la obra sufra un deterioro grave, como su nombre lo indica es un método de prevención y son aplicadas de manera indirecta, es decir, no interfieren con los materiales ni estructuras, no se modifica la apariencia, es decir, son todos esos elementos del ambiente que se pueden controlar como la iluminación, el control de humedad relativa, el control de temperatura, registro, embalaje, planes y manejo de riesgos. Conservación curativa: que son todas las acciones aplicadas de manera directa sobre un bien o un grupo de bienes culturales y tienen como objetivo detener el daño presente y notorio de las obras. Estas acciones sólo se realizan cuando las obras se encuentran en un estado de fragilidad notable o se están deteriorando a un ritmo acelerado, por lo que podrían perderse en poco tiempo. Estas acciones a veces modifican el aspecto de las obras, y su finalidad es dar un mayor tiempo de vida al objeto sin perder las propiedades que lo definen como patrimonio cultural y que experimente la menor cantidad posible de alteraciones. Como ejemplo de actividades de conservación curativa se encuentran la consolidación, la eliminación de productos de corrosión, la desalinización, la desacidificación, la desinfestación y también limpieza mecánica y fisicoquímica. Y el tercer tipo de conservación y el más extremo es la restauración, la cual consiste en las

acciones aplicadas de manera directa a un bien individual y estable, y tienen como objetivo facilitar su apreciación, comprensión y uso. Estas acciones sólo se realizan cuando la obra ha perdido una parte de su significado o función a través de una alteración o un deterioro. En la mayoría de los casos, estas acciones modifican el aspecto de la obra, ya que buscan devolver al objeto su significado, y preservarlo para el futuro. Ejemplos: Reintegración cromática, unión de fragmentos, corrección de deformaciones entre otros.

LOS MUSEOS COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN Todos los museos cumplen con la función de comunicar un mensaje en específico y lo hacen de acuerdo con sus objetivos particulares. Son el canal de comunicación entre la actualidad y el mundo antiguo, son la base también de investigaciones y nuevos descubrimientos. El museo puede ser tomado como una alternativa a los medios “tradicionalmente vistos o escuchados y criticados”; es otra forma de intercambiar mensajes, acercarse a los objetos mismos, a las historias, a los ambientes, a otras épocas, otros planetas y más. Al visitar un museo las personas pueden comunicarse de diferentes formas, con su apreciación del lugar, de las imágenes, de las cédulas, su participación, sus comentarios, sus recomendaciones. Mostrar al museo como una opción de medio, donde puede encontrarse información, educación, diversión, relacionada con el ocio y el turismo. La idea que se tiene sobre el museo, como un simple complemento de la escuela, debe ser superada por la idea del museo como un medio de comunicación, en el que interactúan la educación y el conocimiento, y que su relación con la escuela es uno de tantos objetivos que tiene el museo, como deberían tener los otros medios. El museo a través de los objetos que custodia investiga y expone, da a conocer el desarrollo de los conocimientos humanos, su pasado, su presente y hasta el posible futuro. Un ejemplo de esto es el Universum ya que se centra en la divulgación de la ciencia con la propuesta de permitir que el visitante pierda miedo a los objetos y a los museos. Después de esto concluyo que los museos son una parte importante para la conservación del patrimonio cultural del país, así como para la educación y comunicación. Aunque pienso que se debe conservar lo que tenga un mayor valor patrimonial y dejar la restauración como una última opción o quizá no considerarla. Dejar que las obras se conserven lo que se tengan que conservar y abrir paso a las

nuevas obras que tienen nuevas historias a nuevas obras que tienen nuevas historias para contar. Y es importante que como ciudadanos tengamos mayor cultura cívica y educación, porque de nada sirve que los museos hagan su mayor esfuerzo para cumplir sus objetivos si nosotros no mostramos interés ni respeto por su trabajo.

Tipologías de exposiciones

La sociedad actual se encuentra lejos de las colecciones de gabinete y de los jardines botánicos, existen nuevas tecnologías que se deben conservar distinto, y nuevas tecnologías para hacerlo. Existen museos que son de corte tradicional, como los arqueológicos, de historia natural, de ciencias naturales, así como museos que se comienzan a dar gracias a las nuevas tecnologías como museos de robótica y de música.

Una tipología de exposición se hace distinguiendo las particularidades objetivos y carácter de cada exposición y museo, estas particularidades de organización se presentan de diferentes tipos.

Tipología en la forma de presentación de los objetos:

Es propiamente en la presentación de los objetos en sí, es decir, centradas en la naturaleza de la obra expuesta (la cual se ha ido transformado), es la relación entre el contenedor y el contenido. De este tipo se proponen cuatro tipos según A. Fernández (2010).

1. Exposición Simbólica, Es el símbolo representativo de la colección el valor, tiene una finalidad de glorificación religiosa y política, de estado o pueblo, unida especialmente en casi todas las civilizaciones y culturas al valor ostentativo de los objetos. Ejemplo de ello son las salas del museo de antropología.

2. Exposición Comercial, vinculada al valor económico propio de la mercancía (aparece a mediados del XVI). Estas exposiciones se pusieron de moda a raíz de que Armani mostrará su trayectoria a través de sus diseños en el museo Guggenheim. Estos no solo fueron bien recibidos, sino que también le dejaron

grandes ganancias al diseñador y al museo, esto lo ejemplifica la revista *Forbes* en una de sus ediciones digitales del 2013:

La moda ha sido para los museos una perfecta excusa para abrir sus puertas y dar la bienvenida a un nuevo público, además de ser una fuente de ingresos irresistible. El Met recibió más de 660,000 visitantes durante la exhibición de McQueen en 2011. El año anterior, el precio de una mesa en el *Met Ball* alcanzó la cifra astronómica de 250,000 dólares. Moda y museos son definitivamente un matrimonio bien avenido.¹

3. *Exposición Documental*, que está íntimamente ligada al valor informativo o científico de los objetos, utilizada no sólo por los museos de carácter científico o técnico o bien los eco-museos, sino también por todos aquellos organismos e instituciones que desarrollan su actividad pro medio de exposiciones para la difusión de conocimientos. Ejemplo de ello son los museos memoriales, como el Museo de Memoria y Tolerancia de la Ciudad de México.

4. *Exposición estética*, inherente al valor artístico de las obras y objetos (esta es una función relativamente reciente). Este tipo de exposiciones se basan en tres aspectos fundamentales para ser considerada una exposición de corte estético:

1. El objetivo de la exposición estética es que el visitante entienda y valore el contenido apoyándose en la percepción de la belleza universal.
2. Para alcanzar este objetivo es fundamental tener en cuenta que lo importante es el contenido, pero diseñando y construyendo los soportes del contenido, reforzando sus cualidades estéticas.
3. El diseño de la exposición, su museografía, debe ser compatible con el entorno arquitectónico y/o paisajístico creando armonía.

Tipologías expositivas: que se refieren básicamente a el carácter espacio-temporal las cuales se encuentran también en cinco categorías.

¹Véase en: <https://www.forbes.com.mx/las-exposiciones-de-moda-estan-de-moda/>

1. *Permanentes*, son la que están de base en un museo y reflejan la esencia de éste. Son colecciones inamovibles, salvo que se deba restaurar alguna pieza o parte de la sala o las salas.
2. *Temporales*, son aquellas que tienen una duración limitada, solo van de entrada por salida en un tiempo y espacio determinado. Se concibe como un proyecto que tiene un objetivo específico y dentro del museo se aprecia como la novedad (es por decirlo de algún modo circunstancial) y es un medio que sirve de gancho para atraer y proyectar la cultura.
3. *Itinerantes* son aquellas que se piensan como proyectos temporales y su principal objetivo es que recorren durante un lapso de tiempo, distintos espacios que han sido previamente concertados.
4. *Portátiles* son una variante de las temporales, salvo que éstas, cuando se desmontan, no desaparecen como las temporales, sino que por su formato pequeño y práctico, aunado a una fácil instalación y transporte, siempre se pueden reinstalar en cualquier lugar.
5. *Móviles* son aquellas que se construyen de forma independiente a los museos o espacios culturales con la finalidad de no tener que intervenir el espacio, ejemplo de estas son las que se diseñan para espacios peculiares como el metro, los parques, las calles, etc.

Tipología por la naturaleza intrínseca de los objetos

1. Objetos originales donde el valor visual y vivencial es justo en la originalidad y características únicas del objeto.
2. Reproducciones de los objetos cuando no se pueden contar con los originales pero sus copias son fieles a los primeros.
3. Objetos virtuales, cada vez más usadas en las exposiciones contemporáneas en dónde la forma de comunicación del objeto original es por medios digitales. Muchas veces se logra no solo una fidelidad y calidad mayor sino que la visualización de todas las caras de un objeto o el aumento o disminución de escala por lo que la comunicación objeto-espectador puede ser mejor.

4. informativas o temáticas, nombre dado por David Dean (Santacana, 2005) y son las exposiciones que no giran a partir de objetos sino de ideas o temas que pueden ser abstractos en donde los materiales gráficos como infografías, simulaciones, juegos, etcétera, juegan un papel importante.
5. Mixtas en las cuales hay una multiplicidad de objetos, gráficos, temas, virtualizaciones e incluso reproducciones u objetos originales.

Tipologías de acuerdo al enfoque y a la organización de los elementos que se exponen:

1. *Sistemática*, aquella que se sujeta a los criterios o a la metodología de un desarrollo ya planeado.
2. Disposición *intencional del mensaje* es aquella que busca la reacción del espectador y su finalidad es la trasmisión de un mensaje determinado sea social, público, privado, etcétera.
3. Desarrollo *temático*, en este tipo de exposición se le da un enfoque que va relacionado con el contenido en particular y aborda sobre un tema desde las pautas marcadas por el curador.
4. De tesis, en la que se lanza una posición o un enfoque personal del mensaje y de la manera en cómo se busca conceptualizarlo y transmitirlo.
5. Exposición *cológica*, aquella que tiene como principal objetivo dar una visión global y ambiental del contenido de la exposición asociándola con el hábitat.
6. *Exposición contextualizada*, similar a la exposición ecológica, salvo que va dirigida a transmitir un mensaje a partir de la interrelación de valores.

Tipología a partir de la extensión o densidad de los contenidos:

1. General o generalista, aquella le da una visión amplia a los objetos y contenidos.
2. Monográfica es la exposición que va en una sola dirección y con un enfoque determinado.
3. Polivalente, es tan amplia que permite varios niveles de lectura, según diferentes mentalidades, formación, edad, etc.

4. Especial no está especializada, su objetivo tiene un propósito muy particular, se monta a partir de medios, técnicas y escenografías muy especiales.

Tipologías de acuerdo al público receptor

1. Didácticas y no didácticas como su nombre lo dice, su objetivo es la educación o no al espectador.
2. Interactivas son aquellas que ya sea objetos o montajes tienen una interacción con el público y el diseñador la modifica de acuerdo a la recepción del espectador.
3. Reactiva es aquella que funciona de manera automática y se espera una reacción por parte del público.
4. Dinámica, se vuelve interactiva por los medios que emplea, que son mayormente mecánicos.
5. Centrada en el objeto en donde uno u un tipo de objetos es el eje de la exposición.
6. Sistemática en la cual los objetos son ubicados según un modelo ya antes aceptado y con una intención curatorial determinada.
7. Temática que tiene una línea argumentativa y recurre a objetos para ilustrar el tema
8. Participativa es aquella que busca la participación visitante a través del sentido del tacto principalmente.

Todas las tipologías descritas no se deben entender como *cajas cerradas* que no aceptan influencias de una u otras exposiciones, sino que tales categorías siempre están entrelazadas pues una exposición entra en varias de ellas de tal suerte que se puedan entender fácilmente y sean más claros sus objetivos en el brief.

Ahora pondré tres ejemplos de tres diferentes tipologías de museos en México:

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

Es uno de los recintos más famosos de la Ciudad de México, pues ahí se resguarda el legado arqueológico de los pueblos de Mesoamérica. Los objetivos que persigue, según la página oficial son los siguientes: • La difusión de la cultura prehispánica y la de los pueblos originarios actuales entre la población nacional e internacional, por

medio de la exposición de las piezas de los acervos arqueológicos y etnográficos. • La difusión, en forma accesible, de todo lo relativo a la antropología en México mediante las exhibiciones, conferencias, así como por las visitas guiadas. • La conservación, registro y restauración de las colecciones arqueológicas y etnográficas, que se encuentran entre las más valiosas de México y el mundo. • El enriquecimiento del acervo cultural mexicano por medio de la investigación, publicación y difusión de los diferentes estudios que llevan a cabo dentro del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

MIDE (MUSEO INTERACTIVO DE ECONOMÍA)

Creado por el Banco de México y por diversas instituciones financieras, es el primer museo interactivo de economía con un público destino de infantes. Su misión es la siguiente: • La divulgación de la economía • La promoción de la educación financiera. • Difusión del papel de la economía en su vida cotidiana.

MUSEO NACIONAL DE CULTURAS POPULARES

Es un espacio que fomenta el diálogo a través del pluralismo cultural y es un museo vivo, pues solo tiene exposiciones temporales. Sus objetivos principales son Documentar, difundir y estimular las iniciativas de los creadores de las culturas populares de México, en los ámbitos rural y urbano, por medio de exposiciones y actividades artístico-culturales.

El propósito de mencionar los museos antes expuestos es dar una idea al lector de la gran variedad de identidades y entidades museísticas que existen. En México, no es escasa la oferta de museos: según un estudio hecho por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) en México existen mil 156 museos que están dedicados en su mayoría a temas de historia, arte y arqueología. Además de lo anterior, más de la mitad de ellos son gratuitos y el 22% no cobra la entrada en ciertos días. A pesar de la gran y variada oferta, en México solo el 65 por ciento de la población ha entrado a un museo, la mayoría obligados por temas escolares. El gobierno mexicano realizó encuestas a diversos visitantes de los museos para saber cuál era la razón de esta antipatía. Así, el 23,3 por ciento argumentó la falta de difusión y publicidad de las

exposiciones; el 22,8 por ciento lo relacionó con la "falta de cultura" y el 15,5 por ciento dijo que, sin rodeos, no tiene interés en entrar a uno. 9 Además de la baja presencia del público en los museos, la mayoría de los que atiende dice quedarse solamente 30 minutos en los recorridos de los museos. Cabe destacar que la Ciudad de México es la entidad con más museos en el país y que de los 75,1 de los visitantes reflejados en las encuestas, la Ciudad de México contribuyó con 30,8 millones.¹⁰ Es de esta manera como se puede observar que hay algo que falta hacer o quizá algo que nos falta identificar. No es lógico que si en los tres museos presentados al principio se presentan objetivos que van en línea con la definición de museo dada por el Consejo Internacional de Museos, la cantidad de gente que va sea tan poca... ¿o sí?

("Home," Museo Nacional de Culturas Populares, accessed July 26, 2018, <https://museoculturaspopulares.gob.mx/home>. 8 Oscar Balderas, "¿Por qué los mexicanos no van a museos, si más de la mitad son gratis?," Huffington Post, July 18, 2018, sec. Un Mundo Mejor, https://www.huffingtonpost.com.mx/2018/07/18/porque-los-mexicanos-no-van-amuseos-si-mas-de-la-mitad-son-gratis_a_23484826/. 9 Balderas. 10 Balderas.)

Bibliografía de este cap.

Alonso Fernández, Luis e Isabel García. 2010. *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*. Madrid: Alianza forma

Desvalléés, André y François Mairesse. 2009. *Conceptos claves de museología*, Armand Colin.

Joan Santacana, Núria Serret coord. 2005. *Museografía Didáctica* Barcelona: Ariel

Sitio web oficial evemuseografia, "La exposición estética," <https://evemuseografia.com/2014/09/24/la-exposicion-estetica/>

Sitio web oficial lacultunesco, “Evolución de los museos,”

http://www.lacult.unesco.org/docc/evolucion_museos.pdf

Sitio web oficial etab, “manual de montaje,”

<http://etab.cl/clases/uchile/seminario/manualmontajeoct-libre.pdf>

“Museo Nacional de Antropología (México),” Wikipedia, la enciclopedia libre, July 10, 2018,

[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Museo_Nacional_de_Antropolog%C3%ADa_\(M%C3%A9xico\)&oldid=109193505](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Museo_Nacional_de_Antropolog%C3%ADa_(M%C3%A9xico)&oldid=109193505). 6 “Quiénes somos,” Museo Interactivo de Economía (blog), accessed July 26, 2018,

<http://www.mide.org.mx/mide/quienessomos/>.)

El Papel del Público en los Espacios Museográficos

En el siglo XX con la aparición de distintas tendencias museográficas como respuesta a los cambios paradigmáticos que las revoluciones tecnológicas significaron nace la “nueva museología”, en contraposición con la “museología tradicional”, siendo quizá la escuela museográfica que tuvo mayor influencia durante el siglo XX.

No obstante, con el cambio de siglo se han explorado las nuevas tendencias y se ha analizado el papel de los museos en la sociedad con un nuevo enfoque, dándole lugar al nacimiento de la “museología crítica”. Así, un museo rebasa su definición clásica, en donde únicamente se entendía como un espacio de difusión cultural y se sitúa en el centro de la construcción de zonas de conflicto, intercambio y construcción; cuestionando el papel del museo dentro de un contexto en donde la cultura dominante ha sido desmitificada y desestructurada; y partiendo de una reflexión fresca sobre la posición del post modernismo en la formación de políticas culturales a través de la interacción entre el público y la obra.

La museología crítica hace énfasis en el carácter interpretativo de los museos, entendiendo que la construcción de políticas culturales depende de los discursos centrales de los mismos museos, pero, con mayor fuerza, depende de la lectura del público. Una cultura postmoderna revisionista considera que para comprender las formas de conocimiento se debe de partir de la idea de la lucha y el conflicto. Podemos entender entonces que, si un museo sirve como un lugar de duda y controversia, es en la interacción entre el público y la obra en donde se genera el conocimiento. Los museos de esta forma pasan de ser el núcleo de la construcción de discursos a ser una plataforma para el desarrollo de estos.

Es importante mencionar que a pesar de que el público sea uno de los elementos más relevantes para la existencia de los espacios museográficos, la obra presentada y la forma en la que se presenta (la política museográfica), depende del esfuerzo de un colectivo interdisciplinario que estudia detalladamente cual va a ser el discurso que se

va a presentar y posteriormente reflexionar. Más allá de saber cuáles son los frutos paradigmáticos de sus esfuerzos, el equipo museográfico centra su atención en la exploración de la problemática en su sentido más amplio y práctico.

En el sentido más amplio la reflexión museográfica entra dentro de la discusión de la pedagogía crítica, entendiendo así el museo como una comunidad de aprendizaje; una escuela no formal en donde existe un constante ejercicio de la reflexión, negociación y diálogo con el público. De esta forma la museología crítica se opone a la idea del público sólo como un consumista. La construcción social de los discursos que definen una obra, su relevancia y su impacto son cada vez más un esfuerzo comunitario que integra todos los posibles puntos de vista, generando una especie de “democracia cultural”.

Estudios de Público

Comprendiendo de forma básica el marco en el que se sitúan los museos hoy en día, es importante realizar estudios del público para comprender cuales son las necesidades, intereses y comportamientos de este. Los estudios del público pueden variar en métodos y orientaciones, además de que pueden incluir no únicamente al público real, sino a los potenciales e incluso a los “no públicos”. Dos ejemplos de orientaciones generales podrían ser los siguientes:

- **Marketing y estudios de mercado:** parte de la metodología del análisis del consumo turístico, optimizando las estrategias de atracción y conservación del público. No obstante, una de las primeras consecuencias negativas que este método podría implicar sería la banalización de la obra, puesto a que no es necesaria la existencia de una relación de interés entre la obra y el público. Obedecer las necesidades del cliente no siempre significa obedecer las necesidades del discurso, por lo que si no se logra una correcta homologación entre los dos, es probable que el museo pierda fuerza en su sentido pedagógico.
- **Evaluación del aprendizaje:** parte de la evaluación de la captación del mensaje, así como la captación de cualquier elemento que pudiese ser relevante para segmentar a

los grupos en categorías identificables (intereses, necesidades, expectativas, comportamiento, calidad de experiencia, etc).

Los estudios del público pueden variar en muchos aspectos, por lo que lo más recomendable sería que se desarrollara una metodología propia para cada caso. Sin embargo, el propósito yace en la capacidad de identificar objetivos evaluables y, siguiendo los lineamientos de la museología crítica, utilizar estos objetivos para entender los procesos de construcción de políticas culturales. Por lo mismo, es más recomendable, si se desea incorporar procesos de inclusión del público en el desarrollo de una exhibición o presentación, aproximarse a una orientación como la “evaluación del aprendizaje” que al marketing.

Al evaluar la formación del visitante dentro del espacio museográfico no se desea valorar el aprendizaje, sino comprender de qué forma interactúa el mismo con el espacio, para entender cuáles son los procesos de generación de conocimiento y así poder optimizar los recursos de un museo en orden de lo más funcional para el público (comprendiendo la posición actual del público dentro de un museo). Dicha evaluación se puede llevar a cabo a través de actividades, talleres, etc.

Se podrían definir cuatro áreas de identificación como los cuatro momentos más importantes en los estudios de públicos: diagnóstico, evaluación, monitoreo e investigación.

Diagnóstico:

Identifica el estado inicial de algo. En los museos existen ciertos síntomas que nos sean de utilidad para entender la necesidad de realizar un estudio de públicos. Dentro de un diagnóstico se identificará el estado del museo, así como las causas y los orígenes de los problemas clave. Se identificaría la relación que el museo tiene con sus públicos, cuales son estos, que desean, etc.

Evaluación:

En el proceso de evaluación se desea identificar si algo funciona o no. Específicamente sobre los museos se analiza la producción del discurso museográfico para comprender que es lo que funciona y que es lo que no funciona, así como identificar de qué tipo son los resultados que brinda el estado de un museo. Existen dos tipos generales de evaluación: "centrada en objetivos", que se refiere a la comparación de los resultados de una evaluación contra los objetivos específicos de un museo para entonces identificar en que aspectos y en qué momentos las estrategias planteadas son contraproducentes; y "libre de objetivos", que se refiere a una evaluación de los resultados que provoca la composición de un museo, independientemente de cuáles son los objetivos que plantea el museo.

Algo interesante a analizar dentro de las evaluaciones es que, entendiendo que los museos plantean una estructura no formal de aprendizaje, la evaluación de las estrategias utilizadas va de la mano de la evaluación de técnicas pedagógicas. Recordemos que la museografía puede ser considerada como otro campo de formación educativa, por lo que en muchas ocasiones tendrá aspectos similares a los de una institución educativa.

La evaluación es un campo de gran importancia puesto a que se trata de un área de investigación que se puede llevar a cabo en tiempos determinados, con propósitos claros y específicos, obteniendo resultados concretos. Además, los museos dependen constantemente de evaluaciones, pues se pone en cuestión su verdadera eficacia en un ámbito educativo, lo que limita el capital destinado hacia museos si es que no existen evidencias de que las exposiciones pueden funcionar como herramientas pedagógicas.

Las evaluaciones pueden ser varias, es decir, pueden aparecer en distintos puntos dentro del proceso de un estudio público y su posterior rediseño. Chandler Screven estableció cuatro etapas, mismas que ahora se consideran tradicionales: previa, formativa, correctiva y final.

La evaluación previa se refiere a la recopilación de la información necesaria para llevar a cabo un proyecto de acuerdo a las necesidades y los intereses del público. Se

establecen aspectos clave como el lenguaje, el enfoque, el estilo y hasta podrían encontrarse contenidos, para así mejorar las estrategias de comunicación. Todo esto únicamente se puede lograr a partir de un estudio del público real, puesto que si se generan estrategias de comunicación a partir del público “imaginario” lo más probable es que se gasten recursos de forma innecesaria, perdiendo tiempo y dinero.

La evaluación formativa se refiere a la evaluación de los modelos, prototipos y diseños que integren la solución del guion museográfico. En este punto se quiere llegar a producir modelos de baja o mediana fidelidad, puesto que es muy probable que muchos aspectos de la presentación de la idea sean susceptibles a cambios. La evaluación de dichos prototipos suele ser iterativa, es decir, repetitiva, para lograr entonces formular los mejores y más eficaces prototipos. Dichas evaluaciones se llevarán a cabo por un segmento del público escogido a partir de la evaluación previa, para así comenzar a tener un lineamiento claro y real respecto a lo que puede o no funcionar. Todo esto sirve tanto para ahorrar recursos, como para lograr una solución real a un problema identificado.

La evaluación correctiva se realiza alrededor de la apertura de una exposición, exhibición, etcétera, independientemente de si es antes o después de la misma. Dicha evaluación tiene como propósito poner en prueba la producción total frente al público real para comprender en qué momentos se han cometido errores que sean contraproducentes para los objetivos generales de un museo y para las necesidades, y expectativas del público. La función de las evaluaciones correctivas tiene que ver con los ajustes finales antes de llevar un proyecto a su máximo esplendor, para asegurar así la mejor calidad del producto.

La evaluación final (o sumativa) se realiza cuando el museo está abierto al público y se dedica a valorar los resultados del proyecto. Se analiza el comportamiento del público, la circulación, la comprensión de los contenidos, la frecuencia de uso, los focos de interés, la accesibilidad, etc. Dentro de la evaluación final se pueden desarrollar métodos para identificar y medir la eficacia, la eficiencia y el éxito de un proyecto. Se

pueden desarrollar sistemas de opinión, se puede identificar el número de visitantes, entre otras cosas.

Un quinto nivel de evaluación, que no parece ser muy común, es cuando ocurre al mismo momento que una actividad planteada como parte de una exposición. Lynn Dierking definió el término como “evaluación incrustada”, comentando que puede ser altamente útil en estrategias basadas en interactivos. Es decir, si se establecen actividades cuyos objetivos vayan de la mano con la medición de la efectividad de la misma actividad, la evaluación se traduce únicamente a cuestión de números; contar cuantas veces la actividad fue exitosa y cuantas no.

Monitoreo:

Se recaba información para valorar la estabilidad de una solución. Es decir, se mide la afluencia de uso de los componentes del proyecto, para comprender si hay regularidad o estabilidad en el funcionamiento del mismo o si existen variaciones. Tanto el funcionamiento cotidiano como las variaciones se miden para poder compararlo y comprender los patrones y así, concluir cuales podrían ser las posibles causas de dicho comportamiento.

Investigación:

Las investigaciones suelen conllevar periodos largos de tiempo puesto que parten de una naturaleza conceptual que necesita una serie de procesos para poder llevarse a la práctica. Las investigaciones parten del entendimiento profundo de un tópico y plantea hipótesis o preguntas conceptuales que sirven entonces como los lineamientos generales para sistematizar los procesos de investigación. Las investigaciones de los públicos plantean hipótesis generales, no obstante, el investigador entiende que dichas hipótesis son únicamente una herramienta para comenzar una conversación con el público, para poder entonces comprender la profundidad real del problema. Las investigaciones plantean soluciones teóricas además de prácticas.

La centralidad de los públicos en el trabajo de los museos se ha calificado como un cambio paradigmático. No obstante, todo esto es más evidente en la teoría que en la práctica. Pocos museos dedican sus recursos a conocimiento de sus visitantes; los estudios de públicos no han logrado consolidarse ni como departamentos específicos, ni como una práctica generalizada. Esto se debe mayormente a que dichas prácticas suelen verse como procesos largos y costosos, empatados con la ausencia de evidencia sobre la eficacia de dichos procesos (no porque no existan casos, pero porque no son evidentes). Por más redundante que suene, de aquí nace la necesidad de contar con los conocimientos necesarios para entender a los públicos como una herramienta esencial en la planeación, desarrollo, ejecución y evaluación de los guiones museográficos.

Para explicar lo anterior encontré este estudio de caso del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC)¹, institución centrada en la colección, conservación y difusión del arte contemporáneo, implementó el Departamento de Educación y Acción Cultural (DEAC), en donde se llevan a cabo evaluaciones de su público.

Se evalúan las actividades que se proponen dentro del museo, así como el público en general, independientemente de si estén realizando una actividad del museo o no. Se recopilan datos sobre el número de visitantes diarios, dividiéndolo en matutinos y vespertinos y se pregunta su procedencia, generando así un registro de datos cuantitativos.

A partir de la información recopilada se generan memorias sumarias de los talleres y actividades del museo, generando así un mejor control de los turnos de los guías, la cantidad de gente por turno, además de otros aspectos más específicos del DEAC. El Departamento de Comunicación también hace uso de la cantidad de público visitante.

¹ María Mar Flórez Crespo, "La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, MUSAC", *De Arte. Revista de Historia del Arte*, núm. 5 (2006): 231, <https://doi.org/10.18002/da.v0i5.1558>.

Entre los meses de diciembre de 2005 y abril de 2006 se realizó la tercera exposición del museo, compuesta de tres muestras (“Flaschengeist la caseta del alemán”, de Enrique Marty; “Fusión”, exposición colectiva de fondos de contenido asiático u oriental que posee el museo; “Pröblemäs büenös. 4 obras de Pipilotti Rist y amigäs”). Durante dicha exposición se realizó una evaluación del público en donde se debía de juntar información sobre el uso y el impacto público del museo, sino esta una evaluación sumativa.

Los objetivos de la evaluación se redefinieron y quedaron así:

“Conocer el perfil y las características del público del museo, su opinión sobre la institución, el impacto de las colecciones y el uso de determinados servicios”.

“Evaluar el montaje expositivo y el interés del público por las piezas dirigidas”.

La evaluación pretendía obtener datos sobre el perfil de su público, conocer la razón de la visita, así como su opinión de la misma y comprender la interacción del público con el uso de determinados servicios.

Se definió una metodología en donde se trabajaría con datos cualitativos y cuantitativos, para así poder analizar las tendencias de forma definitiva y, a su vez, generar una serie de consideraciones necesarias de orden cualitativo, mismas que funcionan para cualquier ajuste o rediseño que se pudiese hacer.

Se realizó un trabajo de observación y se definieron y difundieron cuestionarios auto-administrados, no obstante, dichos cuestionarios necesitaron de la ayuda de personal extra en varios casos. Durante el proceso de observación se identificaron los puntos de interés sobre el recorrido museográfico, evaluado así lo atractivo de las obras y de su posicionamiento. El cuestionario auto administrado por los visitantes se diseñó para recopilar información que completa las carencias o límites en el tamaño de la muestra de visitantes.

A pesar de que no se definió un número fijo para realizar una muestra de evaluación, sí se determinó gracias al ejercicio un número mínimo para una mayor fiabilidad de los resultados, en función de los datos existentes sobre el público del museo.

Se observó que los visitantes eran variados, no obstante, existían sectores que asistían más de una vez a la exposición, hasta repitiendo el uso de la visita guiada. La mayoría de dicho público eran jóvenes. Además, las características de las piezas, algunas de producciones únicas, adjuntado a la contemporaneidad de los artistas participantes se vio reflejado en el aumento del uso de las visitas guiadas. Se notó que algunas piezas tenían mayor popularidad que otras.

La implementación de dicho estudio del público les generó una serie de registros informativos altamente útiles y valiosos para el mejoramiento del museo, además de que generó una buena imagen del MUSAC ante su público, puesto a que se dio a entender que la opinión del público era relevante.

La necesidad de abordar a las audiencias a las que no se tiene fácil acceso (a forma de reflexión y conclusión):

A lo largo de este documento se ha hecho explícita la necesidad de incluir al público como uno de los puntos fundamentales para el desarrollo de propuestas museográficas. Se mencionó anteriormente que los museos tienen además la capacidad de analizar no únicamente a su público directo y “real”, sino a públicos potenciales e incluso a los “no públicos”.

Las tendencias más fuertes respecto a la ampliación de los públicos ha sido siempre una tendencia que se ha visto favorecida por estrategias de mercado, en donde se comercializan los proyectos museográficos como si fuesen productos. No obstante, esto no favorece mucho a las tendencias que la museografía crítica propone, puesto a que el consumidor de la propaganda tiende hacia un estado socioeconómico más elevado que la norma, especialmente en países tercermundistas o en desarrollo; el acceso a la

información siempre ha ido de la mano con el nivel socioeconómico de los distintos sectores sociales.

Los públicos potenciales abarcan una gran gama de posibilidades y claro que es más sencillo evidenciar cuales son los intereses de los grupos que participan en los discursos colectivos más fuertes dentro de espacios públicos como las redes sociales. Sin embargo, cuando nos preguntamos cuales son las necesidades e intereses de los grupos minoritarios nos encontramos comúnmente con una pared. Muchas veces las necesidades de dichos grupos tienden a ser mucho más claras que los intereses, por lo que se podría argumentar que son los intereses los que se ven mayormente ignorados. No obstante, al realizar una investigación de campo sobre las necesidades reales de alguna minoría, lo más común será encontrarse con una serie de barreras de distintos tipos que no se habían contemplado anteriormente. Y más aún, cuando se desea cuantificar alguna situación de esa índole uno se encontrará comúnmente otro callejón sin salida, puesto a que la atención que se le brinda a las minorías es sino nula, casi inexistente.

La dificultad que esto propone es real, no obstante, si los museos son espacios en donde se generan los discursos sociales, políticos y culturales, y más aún, si los museos son otra herramienta pedagógica casi tan importante como una institución educativa, parece relevante y necesario comenzar a ampliar a las posibilidades de estos.

Se podría romantizar profundamente sobre el potencial que tienen los museos para generar espacios públicos que fomenten la inclusión social aunada al potencial de nuevas corrientes de diseño como el diseño universal. No obstante, existen una serie de barreras dentro de las organizaciones museográficas y dentro de las infraestructuras políticas que sostienen a las mismas que no permiten que este horizonte se haga posible. Considero que es responsabilidad de los colectivos museográficos cuestionarse la relevancia de la inclusión social y del uso de los estudios de público, pues son al final ellos quienes demandarán sus necesidades para seguir generando propuestas museográficas.

Me parece relevante agregar además que tal vez uno de los métodos más efectivos para realizar estudios de público sería la investigación, pues de esta manera se podría comprender a profundidad cuales serían las necesidades e intereses de las minorías.

Los museos como espacios educativos

Una de las funciones principales de los museos es crear un espacio de interacción con las personas que acuden a visitarlos, es por este motivo que dentro de su organización se le debe dar una especial atención al aspecto educativo y de comunicación de los mismos, así como la promoción y difusión de la cultura como prioridad.

En México la aparición de museos ha ido incrementado en momentos específicos, por ejemplo en el porfiriato existió un interés por seguir las corrientes culturales de algunos países europeos como Francia y el museo del Louvre, que hasta la fecha es uno de los museos más importantes de todo el mundo.

La apertura de este museo significó un giro importante en lo que sería la cultura de los museos hasta nuestros días, ya que al abrir sus puertas a todo público, se rompió con la idea de que el arte pertenecía únicamente a la clase alta y se convirtió en un arte inclusiva que pretendía llegar a todo mundo.

“Casi simultáneamente a la apertura del Museo del Louvre, en los más importantes países de Europa viejos palacios comenzaron, a principios del siglo XIX, a ser acondicionados como museos Pero era tal el atractivo de los objetos bellos o interesantes y el público crecía tan rápidamente que pronto surgió la necesidad de levantar edificios destinados específicamente a museos Creo que el primero de ellos fue el viejo Museo de Berlín, inaugurado en 1824 El museísmo se convirtió rápidamente en una inquietud universal y México no fue excepción En 1822 Lucas Alemán fundó el conservatorio de antigüedades; pero el primer Museo Nacional surgió del acuerdo firmado por el primer presidente de México independiente, Guadalupe Victoria, el 18 de marzo de 1825, quien confió las colecciones existentes al presbítero y doctor Isidro Ignacio de Icaza, el cual recibió nombramiento oficial de conservador hasta 1831 El panorama entonces era el siguiente: por aquí y por allá existían colecciones de códices, piedras antiguas, armas, diversos objetos históricos El primer rincón que

encontró Icaza para organizarla fue en la Universidad, donde pronto comenzó a ahogarse por falta de espacio”¹

La aparición de los museos en México, y pienso que en diversos lugares del mundo, ha venido acompañada como ya he mencionado antes de una mala organización y distribución de los objetos, ya que si bien la intención principal de los museos es exhibir o exponer colecciones de objetos con valor artístico, es importante que cuenten con una curaduría.

¹La redacción. (1982). Para la historia de los museos en México. 25 de julio del 2018, de Revista Proceso
Sitio web: <https://www.proceso.com.mx/133136/para-la-historia-de-los-museos-en-mexico>

PATRIMONIO CULTURAL

En torno al patrimonio, los investigadores y especialistas en el tema no han construido un acuerdo universal sobre lo que realmente lo constituye. A pesar de eso, existe un gran consenso para determinar que lo que es bien conocido como patrimonio cultural trata de: bienes tanto históricos, naturales, como culturales y/o artísticos. Estos bienes, generalmente, son vinculados al pasado y la identidad de un pueblo. Se debe considerar que la idea de patrimonio cultural no está dada y que el término como se ha establecido no ha define a un hecho o entidad en sí misma. Para fines del presente ensayo se tendrá en cuenta que para el patrimonio cultural, cada sociedad construye acorde a su propia realidad histórica y sus condiciones sociales, políticas, económicas, ecológicas e incluso, económicas. Es decir, si observamos al patrimonio cultural como una construcción histórica, su definición se modificará según los intereses de os grupos dominantes y las circunstancias específicas de cada caso en particular. Seguido de esto, se puede abogar por una idea que cada sociedad va a elaborar sobre lo que es considerado como su patrimonio; sea cual fuere, natural, cultural o artístico. En suma, el concepto se deriva de un proceso de construcción ideológica que responde a los intereses y valores de tal o cual grupo.

Aunado a lo anterior, los elementos que constituirán el patrimonio cultural obedecerán a la selección que cada nación elija de sí misma. Entonces, al igual que la historia, la idea de patrimonio se encuentra en constante construcción, puesto que es un rubro que involucra al pasado, se define en el presente. Dicho de otra forma, el patrimonio cultural se basa en constituciones pasadas pero desde criterios contemporáneos.

La definición que cada país da a su patrimonio cultural está íntimamente ligada a la historia que está circunscrita a cada particular creación artística y cultural; sin dejar de lado un contexto más amplio como el de los procesos sociales, económicos, políticos, ideológicos y ecológicos. Ahora bien, esta apertura a los diferentes conceptos en torno al patrimonio cultural ha dado origen a diversas clasificaciones que incluyen tanto al patrimonio tangible como al intangible, al permanente, al efímero, al artístico,

al histórico y/o cultural. Clasificar estos múltiples tipos de patrimonio es una tarea todavía pendiente.

Problemas en torno al patrimonio cultural

Cuando la definición de patrimonio cultural está definida y obedece a valores particulares de grupos o sectores dominantes en una sociedad determinada, comienza uno de los problemas recurrentes, ya que dichos criterios pueden ser considerados excluyentes y restrictivos. El mundo académico se sustenta en investigaciones con ayuda de metodologías y teorías. Cuando se analizan las condiciones del patrimonio cultural en tal o cual país, la academia no ha logrado rescatar del todo el estudio. Esto gracias a que en algunas ocasiones, las situaciones económicas, sociales y políticas se vuelven complejas o muy específicas para el rigor academicista. Dichas situaciones logran disminuir e incluso anular el alcance de todo aquel proyecto impulsado desde la academia; volviéndose una carga y sin poder ayudar realmente a una elaborada investigación.

Los Estados nacionales, en donde han recaído más los patrimonios culturales, hacen una diferenciación entre lo universal y lo nacional. De esta manera, el patrimonio cultural de un país se puede vincular a su identidad nacional. Para centrarnos en un caso particular, el patrimonio mexicano del sureste recae en la cultura y civilización maya. Por lo cual, el patrimonio cultural o turístico pasará a volverse parte de la idiosincrasia nacional. Con lo anterior, se busca derivar que de los Estados con vocación nacionalista, se confiere una importancia fundacional de la nación y por lo mismo se es equiparado con un concepto titulado “tesoro nacional”.

Otro de los problemas que se adjudica al patrimonio cultural tiene cabida en el romanticismo del siglo XIX, puesto que llevó a algunos países europeos a identificar y catalogar los, en ese momento, catalogados elementos esenciales. En ellos, se buscaba encontrar a las costumbres populares o lo que posteriormente, en nuestros días, se reconocería como el “folclor nacional”. De esta manera, al conjunto de fiestas, danzas, platillos culinarios, piezas musicales, obras literarias, vestimentas

tradicionales, entre otras más prácticas, fueron identificados como una parte inconfundible de la “esencia nacional”. Labor antropológica que llega a nuestros días como un rescate de patrimonio cultural para el avance y el enriquecimiento de los pueblos y, por ende, la identidad nacional. Del conjunto de elementos anteriormente mencionado, se derivan los valores que cada Estado difunde como base insustituible de la nación nacional. A su vez, esto constituye a los cimientos de la legitimidad del gobierno y al alma de la identidad patria.

Patrimonio ligado a la sociedad

Llegados a este punto, es importante destacar que en ningún país del mundo el patrimonio cultural se encontrará aislado del plano social, ya que éste mismo es quien le dio origen y, por supuesto, quien lo sustenta. Dicho de otro modo, el patrimonio cultural está inserto en una sociedad, al margen de ésta, y juega diferentes roles en ella. Está vivo en la memoria y en la identidad de sus integrantes. Jugando, de igual forma, con la identidad nacional, funge como un carácter constitutivo de la humanidad en particular y a nivel mundial. Sin embargo, suele suceder que constituya un factor de disputas tanto comerciales como políticas inclusive, ecológicas; volviéndose así parte de problemáticas sociales de envergadura.

El patrimonio cultural visto como una presencia que circunda y determina a cada sociedad, a cada uno de sus integrantes, está vivo y presente y no lo hace determinado simplemente al ámbito de los museos, galerías, archivos o zonas conservadas y protegidas. Por ello, su estudio, análisis, manejo, preservación y resguardo se llega a tornar en contadas ocasiones en cierta medida complejo para los encargados de su aprovechamiento. Los intereses de grupo y las diferentes jurisdicciones se llegan a empalmar, aunque esté delimitado prioritariamente a un criterio jurídico que las autoridades correspondientes median y valoran.

La complejidad del patrimonio cultural

En este sentido, ¿de qué manera se puede conservar el patrimonio cultural? ¿De qué y para qué sirve conservar? Y por último, ¿será lo digital una herramienta para dicha conservación? ¿Qué tanta mecanicidad se puede tolerar en el patrimonio cultural? Para encontrar una posible respuesta, se deben evaluar el marco de referencia o su valoración, el estado de pertenencia o aceptación, su identidad o la individualidad y la significación o trascendencia. Existen diferentes maneras de restauración como el científico para no acudir a la desintegración del patrimonio mismo. El precio es alto y la labor demasiado ardua pero es una discusión que permea a la sociedad de manera directa e irrevocable.

La complejidad de circunstancias en las que se rodea el patrimonio cultural requiere de una suma de ejercicios de reflexión y, por supuesto, de un estudio profesional y sistemático. Explorar el campo de los estudios comparativos permite confrontar las experiencias de algunas investigaciones y del manejo del patrimonio cultural en la actualidad. Esta es una vía para identificar problemas, aciertos y errores. Esto ayuda a que sea un aprendizaje desde las experiencias de otros y así, poder prevenir conflictos no vislumbrados en la propia nación. Es decir, ese estudio de comparación permite, a su vez, valorar lo propio y encontrar de qué manera se puede preservar o conservar de la mejor manera posible. Dicho sea de paso, la diferencia o el contraste que pueda existir entre los diferentes estudios ayudan a delimitar mejor las problemáticas locales. Así, al hacer evidente lo que permanece difuminoso, hace resaltar las mismas diferencias.

La complejidad del patrimonio cultural (o los patrimonios culturales) permite hacer constatar, conocer y aprovechar de la mejor manera el patrimonio cultural propio, gracias al contraste que se presentan en relación con las semejanzas y diferencias de otros patrimonios culturales en constante estudio de relación.

Estudio de caso: México

A partir de la primera mitad del siglo XX, ante un surgimiento de los regímenes totalitarios y de los gobiernos de índole nacionalista se reforzó la configuración de los

patrones de identidad. También, de los elementos que debían conformar la nómina del patrimonio nacional fueron reforzados en su mayoría. Los gobiernos posteriores a la etapa de la revolución se dieron a la tarea de consolidar una serie de elementos para dar sostén a la idea de nación que en su momento se deseaba implementar. Dicho episodio en la historia mexicana abrió paso a la edificación a los estereotipos a la identidad catalogada como “lo mexicano”. Teniendo claro el afán de construir una identidad y legitimidad histórica para el Estado mexicano de la posrevolución, no hubo escatimación en los esfuerzos para emplear diferentes recursos propagandísticos y así, hacer posible la divulgación de esa idea de lo “nacional”.

Diferentes elementos y plataformas culturales y artísticas ayudaron a dicha construcción. El cine, la literatura, las artes plásticas y los planes de estudio oficiales; todos los medios al alcance del Estado sirvieron como una plataforma para la imposición y creación de un nacionalismo representado en el rescate, cuidado y salvaguardar el patrimonio nacional. La creación de diferentes instituciones como lo fueron el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en 1939, el Instituto Nacional de las Bellas Artes (INBA) en el año 1946 sirvieron para una legislación que promoviera y defendiera la tesis fundamental del Estado mexicano en materia de selección, rescate, preservación, custodia y estudio del patrimonio cultural.

Es importante señalar la implementación de estas instancias puesto que constituyeron un parte aguas en la construcción de la identidad nacional y del patrimonio cultural en México. Ambos elementos, identidad y patrimonio cultural, cabe argumentar, son ideas que resultaron de un proceso histórico en permanente reelaboración obedeciendo al reacomodo de diversos actores sociales y a una constante articulación de fuerzas reguladoras. El reconocimiento de este proceso histórico implicó, por un lado, que existiera la idea de patrimonio cultural en una forma oficial y por otro lado, que existieran las distintas ideas que se gestan al interior de los distintos actores sociales. Ambas ideas, por separado, funcionan puesto que no pueden marchar al unísono y así las posibles contradicciones que se puedan generar al interior de la sociedad en materia del patrimonio cultural adquieren una tendencia a agudizarse en la justa medida en que los actores sociales van cambiando y evolucionando.

El patrimonio cultural en México actualmente

Hoy en día el concepto de patrimonio cultural se ha ampliado y cada vez es más frecuente ver definiciones que incluyen el patrimonio material o tangible e inmaterial o intangible. Es gracias al surgimiento de nuevas especialidades y de nuevos especialistas en el estudio y cuidado del patrimonio cultural que se ha propiciado no sólo que la concepción al interior del mundo académico se expanda, sino que surjan nuevas demandas para su manejo, estudio y cuidado. Ejemplo de esto es la discusión en torno a la digitalización de patrimonio, aún en constante evaluación. A su vez, el proceso de redefinición del patrimonio, tanto cultural como nacional, se encuentra en constante avance y modificación.

Lo que las presentes líneas buscaron plasmar, fue la manera de abordar, si bien muy general, al patrimonio cultural y su tendencia a lo histórico. De la construcción histórica es que deviene la noción e idea del patrimonio cultural. Sin descuidar las características sociales, económicas y políticas en las que se engloba la idea de patrimonio. Asimismo, la ayuda de centrarnos en el origen de un caso en específico como lo fue México, permite abrir la perspectiva en materia de discusión sobre este tema que, indudablemente, seguirá permeando la opinión de académicos e integrantes del Estado en materia de identidad cultural. Así pues, este limitado ensayo permite dar pie a la posibilidad de indagar en lo que ha sido, es y será la problemática del patrimonio cultural no sólo en México sino a nivel mundial.

PATRIMONIO Y MUSEOS EN LA CULTURA DE UNA NACIÓN

Museums are custodians of epiphanies, and these epiphanies enter the central nervous system and deep recesses of the mind. (George Lois, 1953)

No es fácil comenzar a cuestionar algo que para la sociedad de ahora es tan natural como la academia; siempre la primera fractura dentro de la rutina que se lleva a cabo cotidianamente es la más difícil de procrear, pero la más significativa cuando se profundiza. Son justamente los pensamientos y los cuestionamientos a las cosas que nos parecen más naturales los que llevan consigo los cambios más necesarios a una sociedad que podría parecer anquilosada dentro de su rápido progreso tecnológico. Pues si bien en ninguna otra época la humanidad había crecido tanto en su desarrollo científico, podría parecer que de pronto se nos olvidó el porqué. Así es que este apartado tiene como objetivo analizar el papel que desempeñan los museos en la sociedad y en la cultura de una nación, tomando en cuenta la historia de los museos en general, el objetivo que estos persiguen y lo más importante: ¿qué es lo que ahí se salvaguarda?

Una breve historia del papel de los museos

Para comenzar a cuestionar el papel desempeñado por estas instituciones en una sociedad, es necesario entender tanto su origen como su destino. Por eso, es importante mencionar dónde y cómo fue que nació el primer museo. Hoy en día, el Consejo Internacional de Museos, define a uno como: “Una institución permanente sin fines de lucro al servicio de la sociedad y de su desarrollo; abierta al público que tiene como objetivo adquirir, conservar, investigar, comunicar y exhibir los patrimonios culturales de la humanidad materiales e inmateriales en pos de la educación, el estudio y el goce” (ICOM, 2018) Sin embargo, esta definición ha sufrido muchos

cambios a lo largo de la historia para llegar a lo arriba referido como se pudo apreciar en el capítulo de antecedentes. Es así como se puede observar que los museos son una institución que ha acompañado al hombre desde hace ya varios siglos y que parece ser tan inherente a la educación como las escuelas. Sin embargo, con el avance de la tecnología, el concepto del museo muta nuevamente y es necesario pararse a reflexionar hacia dónde va; pues incluso aunque se pueda conservar y exhibir de la misma forma, ¿se debe hacer?

Aunque la mayoría de la personas asocian la palabra museo con todo aquello que identifica o relaciona al hombre con su cultura y al reconocimiento del valor testimonial de ciertas evidencias como patrimonio¹, en el pasado, no necesariamente estaba ligado tal concepto a estos términos (cultura/testimonio) y en el presente estos términos se han modificado según los medios y las tecnologías que van apareciendo. Cabe destacar que la palabra museo, en sus inicios, tuvo dos maneras distintas de nombrar aquellos espacios destinados para la acumulación de conocimiento humano; Museiom, para los griegos, y Pinakothéke, para los egipcios. En Alejandría, Ptolomeo Filadelfo, mandó construir en el siglo III a.C. un conjunto de edificios, a los cuales les asignaron varias funciones como biblioteca, anfiteatro, observatorio, salas de trabajo y estudio, jardín botánico y colección zoológica.

Patrimonio de una nación

El artículo de Canclini (1999) titulado Los usos sociales del patrimonio cultural es una obra que me parece brinda una aproximación muy cercana a arrojar respuestas atinadas a la incógnita planteada. ¿Qué se entiende por patrimonio? Normalmente este concepto siempre viene asociado a términos como cultura, tradición, historia, monumentos, etc. Esto hace que se delimite un perfil en donde su uso tiene sentido. Esto lo realizaron autores con un corte de especialistas en el pasado, sin embargo, existen autores que comienzan a asociar el patrimonio como algo distinto: turismo, desarrollo, urbanismo, comunicación masiva etc. Conceptos que hasta hace algunos

¹ Linares, José, 1994. Museo, Arquitectura y Museografía, Fondo de Desarrollo de Cultura, Ediciones JF, España. p. 15.

años siempre habían antagonizado la idea de patrimonio. La concepción de la incompatibilidad de estas dos naturalezas deviene de sucesos en donde el patrimonio mexicano —entendido como pirámides, palacios y objetos legados a la nobleza y a la aristocracia— se sacrificaba en pos de aumentar el turismo en la zona de tumbarlo para fomentar el desarrollo urbano. Todo se puede ver desde una perspectiva distinta si se parte de la visión de que el patrimonio y los conceptos anteriores se condicionan y se atraviesan el uno al otro y no necesariamente viven obstaculizándose. Para esto, lo primero que se debe lograr es ver al patrimonio como un concepto ampliado que no necesariamente radique en los bienes materiales que un pasado nos dejó, sino también en los productos de la cultura popular: música indígena, escritos de campesinos y obreros, sistemas de auto construcción y preservación de los bienes elaborados por grupos subalternos. Así, aunque en México en 1999 ya estaba adscrito a algunos grupos internacionales que reconocían parcialmente esta noción de patrimonio, hacían falta legislaciones suficientes que respaldaran el concepto ya referido mediante acciones en el plano real, pues llegar a que las leyes existentes prevean que las prácticas de los organismos oficiales reflejen es que se busca, es bastante complicado.

Balderas (1999) aborda un tema que a mi parecer es trascendental para la situación de los museos en México: el patrimonio cultural y la desigualdad social. Como se mira normalmente, el patrimonio es esta red de vínculos invisibles que liga a aquella población que comparte un conjunto de bienes y prácticas que considera que los identifica, lo que deviene en un tipo de complicidad social. Sin embargo, al observar al patrimonio desde un punto de vista basado en la reproducción cultural, se puede ver que los bienes que se han reunido a lo largo de la historia no pertenecen realmente a todos los estratos de la sociedad.

Incluso aunque con base en los datos presentados por el INEGI en el tema anterior, se pueda argumentar la existencia de la invitación a participar en los museos puesto que “son gratuitos”, ¿de qué sirve esta invitación si está expresada en otro idioma?¹⁴ De acuerdo con lo que se sabe gracias a investigaciones sociológicas y antropológicas de las formas de transmisión del saber en las distintas sociedades, se puede afirmar que estas son muy distintas y que los diversos grupos humanos se apropian del saber en

formas diferentes y complejas. Si observamos bien el fenómeno de la participación en los museos en México, la falta de interés en asistir a ellos —que muchas veces se reduce conforme se desciende en la escala socioeconómica— radica en un tema de la disminución de la capacidad de apropiarse del capital cultural que se transmite por estas entidades.

¿De dónde viene la capacidad de apropiación y porqué es más elevada en unos estratos sociales que en otros? Según Canclini (1999), lo que sucede es que el fenómeno se ve originado en la desigual participación de los distintos grupos sociales en la formación del patrimonio. Queramos aceptarlo o no, existe en la sociedad actual una jerarquía de los bienes que conforman el patrimonio, como apunta “... *Vale más el arte que las artesanías, la medicina científica que la popular, la cultura escrita que la oral [...] (Así) los capitales simbólicos de los grupos subalternos tienen un lugar subordinado, secundario, dentro de las instituciones y los dispositivos hegemónicos*” Esa es la ventaja de concebir al patrimonio no como un conjunto de bienes neutros, con sus valores simbolismos y sentidos ya establecidos, sino como un proceso social que está vivo, que cambia, muta y se modifica de acuerdo con los movimientos de los diversos sectores sociales, con lo cual, se posibilita la apropiación por medio de formas tan diversas como los sectores que las crean.¹⁷ Es por lo anterior que en el patrimonio de países en donde desde su nacimiento ha existido una heterogeneidad de clases, se ha consagrado como superiores barrios, objetos y saberes específicos que se crearon por los grupos sociales dominantes. Los museos son los guardianes encargados de resguardar el patrimonio.

Pero el riesgo de esta hegemonía en el patrimonio tiene su precio, en Pueblos expuestos, pueblos figurantes Didi-Huberman (2014) tienen una sobre-exposición como sub-exposición. Una, la vemos expresada en la forma de la censura: la sub-exposición de algún delito es suficiente para que este quede impune. La otra, la encontramos a los pueblos que por su constante sobreexposición a la luz del espectáculo quedan vulnerables a ser estereotipadas y por lo tanto a desvanecerse en la preconcepción y el prejuicio. Es por lo anterior que es muy importante encontrar un equilibrio y hacer un esfuerzo comunal de salir de la idea anquilosada de patrimonio

como se entiende tradicionalmente y darle su debido lugar a todos los sectores de la población: tanto dentro de los museos como fuera de ellos.

Preservación de patrimonio

Un tema muy interesante cuando se habla de los usos sociales del patrimonio y por consiguiente del papel que tienen los museos (guardianes del mismo) es la preservación de estos bienes. Si seguimos con Canclini, para él existen cuatro paradigmas distintos desde los que se puede resolver esta pregunta: el tradicionalismo sustancialista —que juzga a los bienes históricos por su valor intrínseco independientemente de su uso en la sociedad actual—, el mercantilista —que gira en torno a si este bien reeditarán o no ganancias—, el conservacionista y monumentalista —que exalta la nacionalidad y es fomentado por el Estado porque distrae de los problemas regionales— y por último el participacionista, que concibe al patrimonio y a su preservación en línea con las necesidades comunes de la sociedad. Es este último el que permite plantearnos las siguientes preguntas:

- ¿Con qué objetivo es que se restauran los bienes históricos?
- ¿deben restaurarse, desde las concepciones actuales en México, el patrimonio?
- ¿Cómo se presentan y explican al ser abiertos al público?
- ¿Se están tomando en cuenta desde la concepción del museo las necesidades y los códigos de transmisión del saber del público?
- ¿Existen mecanismos que permitan saber qué tan exitosa está siendo la comunicación entre museo y público?

Además, existe el eterno conflicto presente en las instituciones de preservación entre el pasado y el presente. La perspectiva oriental me ha despertado la intriga de ¿Por qué se debería anteponer la defensa de las artesanías a la de los artesanos? Y esto va con el patrimonio pues parte de la idea de ser único e irreplicable pero ¿Por qué ha de ser irreplicable? Aunque las preguntas antes planteadas podrían parecer desarticuladas.

Desde mi parecer no existe ni puede existir una política de preservación y de desarrollo del patrimonio exitosa si el público no está inmerso en ella para que tanto el público valore la necesidad de la preservación como que la necesidad de la preservación valore al público. Es por lo anterior, que a mi parecer, la definición de museo presentada por el Consejo Internacional de Museos, me parece insuficiente. No solo basta con “adquirir, conservar, investigar, comunicar y exhibir los patrimonios culturales de la humanidad materiales e inmateriales en pos de la educación, el estudio y el goce”, (ICOM, 2018) sino que se necesita conocer y entender las pautas de comprensión, entendimiento y percepción de los destinatarios para lograr una democratización de la cultura.

La autenticidad

Viene de la mano con el patrimonio y su conservación, es una de las cualidades que más se persiguen en los museos: se ve la exaltación del pasado y de lo auténtico en muchos de los folletos de las exposiciones y se busca a toda costa por los coleccionistas. Sin embargo, van detrás de una cortina de humo, *“...Las condiciones presentes de circulación y consumo de los bienes simbólicos han clausurado las condiciones de producción que en otro tiempo hicieron posible el mito de la originalidad en el arte, el arte popular y el patrimonio cultural tradicional”*. (Canclini, 1999) Walter Benjamin (2003) ya había puesto sobre la mesa en “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica” que el aura se encontraba ya atrofiada, pues se vuelve un concepto que con las nuevas tecnologías es difícil de sostener. Con base en el escrito de Benjamin el aura de una obra de arte se puede definir como la manifestación irrepetible de algo completamente ajeno a nosotros: de una lejanía (por cercana que pueda estar) que el artista fue el único que experimentó, pues solo la obra original tiene el aquí y ahora que el artista le impartió. Si bien ese concepto puede ser cierto para el procesos propio de transformación, autoconocimiento y aprendizaje del artista, yo no creo que se pueda sostener para todos los demás que, presentes ante una réplica, son sujeto que sufre, o ríe o se sorprende a causa de la obra de arte. Hablando de los ready-mades de Marcel Duchamp, ¿En dónde está el aura de un

objeto que es y fue y se produjo como muchos otros de su misma serie? ¿Qué nacionalidad tiene un concepto? A caso al mudar el arte de lo material a lo intangible, ¿no cambió también su forma de comunicarse? Si a función de los museos es la de despertar algo en el sujeto para que se reflexione acerca de nuestro pasado, presente y futuro, se deben utilizar los medios necesarios para lograrlo y dejar atrás conceptos como la autenticidad que hoy en día ya no se entienden, para darle lugar a lo culturalmente representativo.

Los museos son las *casas de la memoria*, son los atlantes del conocimiento y promueven el ejercicio de situarnos en el aquí y ahora en relación con el antes y probablemente el después. ¿Podemos ser humanos sin recordar o saber? Si bien no estoy de acuerdo con la hegemonía que prevalece en la academia, ni creo —en el caso de las obras de arte— que por estar dentro del recinto deban considerarse como tales, creo que el ejercicio que se promueve en los museos no es en ningún caso prescindible, pues vamos ahí a recordar nuestra propia mortalidad, muchas veces para salir queriendo hacer algo con la vitalidad presente. Sin embargo, me parece preciso que se abra el concepto de museo no solo a las cuatro paredes del edificio, sino a la traducción en actividades en pos del patrimonio vivo. Me parece que el museo no debe ocuparse solo de lo material de antaño sino por las vidas del presente y ser el factor que genere el equilibrio del bienestar social por medio de las referencias que guarda y conserva, pues no creo que exista experiencia sin memoria. Para que el museo logre ser el agente de cambio que se propone, necesita ampliar sus horizontes y poner especial atención a las fallas de comunicación que se están teniendo con los sectores bajos de la población, que muchas veces son los que más necesitan ese tipo de insumos. No estoy de acuerdo con el pedestal desde el cual los curadores trabajan, pues, aunque admire mucho su labor, creo que la distancia les impide ver que su discurso no está al alcance de muchos. Es por todo lo anterior, por lo que me gustaría repensar la función y el funcionamiento de estas instituciones, así como ampliar sus objetivos, para que se pueda lograr una democracia en la creación, apropiación y disfrute del patrimonio y así, el humano pueda participar en el ejercicio del recuerdo siendo uno conformado por miles.

“El Ready-Made e de Marcel Duchamp,” idArteRecicla, accessed July 26, 2018,
<http://www.idarterecicla.com/elready-made-de-marcel-duchamp>

“ICOM - The International Council of Museums- ICOM,” accessed July 26, 2018,
<http://icom.museum/>.

Néstor García Canclini, “Los Usos Sociales Del Patrimonio Cultural,” in Patrimonio Etnológico: Nuevas Perspectivas de Estudio. Coord. Por Encarnación Aguilar Criado, 1999, 16–33,

http://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/documentacion_migracion/Cuaderno/1233838647815_ph10.nestor_garcia_canclini.capii.pdf.

Balderas, Canclini “¿Por qué los mexicanos no van a museos, s, si más de la mitad son gratis?”

Didi-Huberman Georges, Pueblos expuestos, pueblos figurantes, 2014.

Walter Benjamin, Andrés E Weikert, and Bolívar Echeverría, La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica: [Urtext (Colonia del Mar, México: Itaca, 2003

Brief

El Brief de una exposición que podríamos traducir como el expediente de la exposición¹ no solo marca lo que ocurre en la exposición intrínseca a ella, ese papel lo tiene el guion museográfico, sino que también escribe y especifica lo que le es extrínseco a la exposición. El brief entonces tiene el objetivo de compilar la información de TODO lo relacionado con la exposición que se va a desarrollar. Esta información asegura que se conoce necesario para que una exposición llegue a buen fin.

No se sustituye uno con el otro, el guion museográfico es una de las partes que conforman el brief pero a éste se anexan apoyos como son los planos de la sala de exposición que servirán para definir el análisis y estudios de los espacios, se esquematiza la circulación y los elementos museográficos diseñados para el mensaje, incluso una maqueta de la exposición forma parte de este documento.

Estructura de un *Brief* para la realización de una exposición

1. Detalles del Cliente (que es el museo o galería o quien les solicite la exposición)
 - a. Nombre del museo, galería o espacio de exposición
 - b. Nombre de la persona con quien se realiza el contacto.
 - c. Su cargo
 - d. El nombre de la compañía o museo
 - e. Su dirección
 - f. Su email
 - g. En caso de tener un sitio web
 - h. Teléfono
 - i. Otro dato de contacto que sea relevante.

¹ Suele utilizarse la palabra angla *brief* en todos los museos y exposiciones.

2. En el caso que se tenga planeado un presupuesto específico ya sea un stand o bien una exposición temporal

- a. ¿Cuál es el presupuesto con el que se cuenta?
- b. ¿Ese dinero es solo para esta exposición o bien se considera para algún otro insumo?
- c. ¿Qué se debe cubrir con ese presupuesto? Aquí se pone por ejemplo costos de diseño extraordinarios, producción de gráficos, montaje en espacio ya sea muros o pisos (pintura, cubiertas, etc), instalación, montaje y desmantelamiento, servicios (como empaque, envíos, terceras personas que deben hacer alguna acción, etc)

3. El inicio de la exposición propiamente:

- a. Resumen de diseño de la exposición (guion museográfico)
- b. Título de la exposición
- c. Tipo de proyecto; se describe si se trata de una exposición de arte (pintura, obra en papel, escultura, textil, arte decorativa, arte alternativo, etc.) o bien de historia social, historia natural, tecnología, etc.
- d. Esquema del concepto de exposición (en dos o tres oraciones, se describe el propósito de la exposición, lo que se pretende lograr)
- e. ¿Cuál es el objetivo de la exposición y que se espera que entregue? (esta es una sección en la cual se debe incluir una descripción detallada de los objetivos si es necesario desglosados por cada sala en caso que el guion curatorial así lo explique)
- f. Público objetivo (se esboza a quien busca atraer la exposición primordialmente como mujeres, grupos étnicos, estudiantes, personas de cierta edad, especialistas en el campo, niños, etc)
- g. Tiempo que va a durar la exhibición (en caso de ser temporal) y si es permanente una idea del mantenimiento que deberá tener.

4. Extras

- a. En el caso que se desee desarrollar kits educativos, kits de medios para recorrer la exposición, invitaciones especiales, traductor o aparatos de traducción, carteles, catálogos, suvenires u otros.

5. Diseño de la exposición:

- a. Guion museográfico (formato anterior donde se explica la sala, su contenido, descripción de las piezas, redacción del contenido de las cédulas, necesidades de ambientación, lista detallada de los objetos que incluirá la exposición con sus medidas y de factores climatológicos u otros).
- b. Guion museológico

6. Diseño Gráfico.

- a. Nombre del responsable de esta parte y sus datos de contacto.
- b. El “aspecto” o “concepto” que el diseñador va a desarrollar y que va a ser consistente a lo largo de toda la exposición. Aquí van especificados los colores y formas que van a dar esta uniformidad a la exhibición.
- c. Físicamente los paneles, leyendas de objetos, cédulas. (esto se realiza en virtual o físico pero, en el primer caso, se pone una impresión en pequeño y siempre se tiene que colocar la especificación del tamaño en que va a ser impreso, el medio de impresión y la altura y detalle de cómo va a ser montado y utilizado)
- d. En el caso de kits de cualquier tipo se tienen que desarrollar y especificar en este apartado.
- e. Página web, en el caso que haya, el diseño del portal o bien la imagen que se quiere promocionar dentro del apartado del museo.

7. El aspecto físico del Diseño

- a. El espacio y arquitectura
 - i. Nombre del responsable y sus datos de contacto.

- ii. El layout del espacio (en el caso de que ocupe solo una parte del espacio de exposición) o bien el plano del museo (en el caso que sea todo el espacio de exposición) los metros cuadrados
 - iii. El plano de la exposición en su montaje final (plantas, cortes)
Siempre hay que detallar medidas de alturas y circulaciones.
 - iv. Restricciones que nos encontremos en el espacio (en el caso que existan algunas en cuanto a circulaciones de seguridad o desalojo, alturas necesarias para equipos fijos en espacios etc.
 - v. Si es necesario pintar o poner recubrimientos especiales o adicionales a lo que se tiene en el espacio se debe entregar el detalle de ello.
- b. El mobiliario, vitrinas, maquetas, elementos de ambientación y/o exhibidores (según sea el caso)
 - i. Nombre del responsable y sus datos de contacto.
 - ii. Soluciones de organización del mobiliario, vitrinas y exhibidores dentro del espacio.
 - iii. El diseño de la presentación de objetos y la información necesaria.
 - iv. Los planos de diseño propiamente del mobiliario o exhibidores que se tiene que construir o en su caso las especificaciones del mobiliario a adquirir. (siempre se tendrá que especificar el material, las dimensiones, los tiempos de entrega, la maniobra necesaria para su colocación)
- c. Los requisitos audiovisuales
 - i. Nombre del responsable de esta parte y sus datos de contacto.
 - ii. Requisitos de equipo y especificaciones del mismo
 - iii. Diseño de lo necesario ya sea video, audio, voz o todas.
 - iv. Características de su implementación y la calidad buscada en la reproducción del material
- d. La iluminación

- i. Nombre del responsable y sus datos de contacto
 - ii. Tipo, calidad y cantidad de iluminación y especificaciones de aquella dirigida a objetos (indirecta) o bien que se encuentre como parte de algún mobiliario.
 - iii. Tipo, calidad y cantidad de iluminación directa en sala
 - iv. Especificaciones técnicas de voltaje, tipo de focos, tiempo de encendido/apagado, y demás detalles necesarios.
- e. Factores externos.
 - i. Nombre del responsable y datos de contacto
 - ii. Especificaciones de temperatura y equipo necesario para su instalación y funcionamiento
 - iii. Especificaciones de humedad y el equipo necesario para su instalación y funcionamiento.
 - iv. Especificaciones de radiación y el equipo necesario para su control.
 - v. Si existe peligro que las piezas sufran por fenómenos meteorológicos ya sea la especificación del diseño para contrarrestarlas o bien la garantía que el seguro lo comprenda (sismo, huracán, robo, etc)

8. Información adicional (esta va a estar sobre todo requisitada en el caso de exposiciones características en dónde los requisitos del artista sean poco comunes en museos. Suele pasar con el arte alternativo, conceptual e instalaciones donde puede haber requisitos de tierra, quirófanos, médicos, grúas, etc)

9. Presupuesto indicativo

10. Cronograma preferentemente con ruta crítica.

Dependiendo de lo compleja que sea la exposición y del tamaño del museo, puede haber diferentes encargados o bien puede ser el mismo siempre y cuando el guion museológico y el museográfico estén bien especificados.

No obstante siempre deberá estar muy claro quién es la persona que administra la exposición, quienes son los miembros clave del equipo y los datos de contacto de los mismos.

La planeación de una exposición no solo es un acto creativo y personalizado, también se habla de mucha responsabilidad sobre todo cuando las piezas de una exposición cuenten con las características de originalidad y piezas únicas e irrepetibles por ello es importante dejar clara la responsabilidad y acotadas las funciones.

Además de esclarecer las responsabilidades, un brief bien estructurado puede servir de alguna manera como una especie de *check list* de los insumos y materiales, así como el monitoreo de tiempos y proveedores.

Recomiendo este documento https://issuu.com/angela689/docs/exhibition_brief

Curaduría

La curaduría podría pensarse inmediatamente como una práctica dedicada solamente a ordenar obras, sin embargo, más que esto se trata de una práctica compleja que incluye a varias disciplinas y que demanda como ya mencioné una investigación rigurosa.

La relevancia de la curaduría en la actividad museológica actual tiene relación con el trasponer del concepto coleccionismo definido como una agrupación de objetos de una manera relativamente coherente y significativa a verlos en su significado de fondo y no solo objetual. Ante la existencia del patrimonio inmaterial en las políticas culturales, la colección aparece dentro un contexto mucho más amplio, colecciones inmateriales que pueden incluir culturas rituales, carnavales y fiestas, pero también instalaciones efímeras o performances de arte contemporáneo que generan nuevos retos a la manera en que se construye una colección, en las que la materialidad de los objetos deja de ser relevante y nuevas formas de archivo y documentación adquieren importancia por medio del registro, así como del desarrollo de nuevas técnicas de conservación relevantes para estos medios.

La pertinencia de una colección no está sustentada solamente en su condición de archivo, ella existe por las investigaciones curatoriales que surjan de su contenido. Es este trabajo de investigación el que puede definir una colección como un grupo de objetos que se agrupan bajo una intencionalidad y de acuerdo a una lógica determinada.

La curaduría entonces se refiere a la investigación selección, agrupamiento y exhibición de las piezas de una colección, se aplica en colecciones, piezas, archivos, documentos, etc.

El curador tiene el rol de investigar, recomendar la adquisición del material de la colección, contribuir a su preservación, exhibición, conocimiento y discusión. El curador debe de adaptarse a los cambios de las colecciones, instituciones y públicos, se enfoca principalmente en la investigación de las colecciones de piezas y proyectos a exhibir y realizan las muestras asegurándose de proveer de una contextualización de las piezas y prácticas artísticas.

La curaduría cumple funciones muy importantes y específicas que permiten crear adecuadamente el discurso detrás de las exposiciones, ya que se encarga principalmente en hacer una investigación profunda y basta sobre la exposición y la colección de objetos expuestos, ya sea por

piezas o en conjunto.

Luego, se ocupará en hacer una selección de dichas piezas para que puedan ser utilizadas en la exposición. Por último, la organización y acomodo de estas piezas serán conforme a contexto que se tiene en puesta y al rededor del cuál esté desarrollando la obra.

Y por último hace una labor de acomodo y uso del espacio en colaboración con otros profesionistas como diseñadores o arquitectos, que hacen posible el acomodo y distribución de piezas con forme al guion curatorial.

“La palabra curaduría proviene del inglés curator, que designaba originalmente a la persona encargada de custodiar (to keep) una colección. Era una suerte de guardián, concentrado en la conservación y restauración de las obras a su cargo. Mientras la misión se mantuvo en los museos, con funciones acotadas a la colección permanente, el curador no pasó de ser una figura de perfil bajo; un investigador o un estudioso, ajeno a cualquier tipo de protagonismo mediático. Esto cambió drásticamente cuando los curadores ingresaron en un nuevo circuito más comercial: el de las exposiciones temporales”.¹

Si bien es cierto que las labores de la curaduría las solía realizar el curador en solitario, cada vez con más frecuencia el curador debe coordinar su propuesta con un equipo de profesionales de múltiples disciplinas como son Museógrafos: para una exhibición correcta; Restauradores y conservadores: para un cuidado adecuado de las piezas a lo largo del tiempo; Pedagogos, comunicadores o mediadores de la información: para su interacción con públicos más ampliosy Diseñadores para conocer la factibilidad de llevar a cabo las ideas propuestas. En los museos el curador en la mayoría de las ocasiones coordina o a todo el equipo para una correcta ejecución de la exposición, la curaduría es por mucho una práctica multidisciplinaria que demanda investigación y rigor.

“La curaduría es la puesta en escena de la producción artística, pero en el campo de la reflexión, para pensar y analizar la obra”, dice Amable López Meléndez, curador jefe del Museo de Arte Moderno.

¹ EcuRed. (2007). Curaduría. 23 de Julio de 2018, de EcuRed Sitio web: <https://www.ecured.cu/Curadur%C3%ADa>

El curador es el encargado de decidir qué verá el público durante la exposición y de cuál forma lo verá, se puede considerar al curador un mediador entre el artista y su público, entre la obra y el público, entre la obra y el espacio de exhibición.

El trabajo del curador se desarrolla en diferentes ámbitos, si aborda un proyecto de exposición, es el encargado de que ésta posea un marco teórico conceptual y de que mantenga su calidad y veracidad y no solo hace la elección de las obras.

Muchos consideran el trabajo curatorial como un arte aunque ha sido un tema muy polémico que ha obligado a los expertos y personas en general a discutir sobre esto. *“El curador ha devenido en una figura poderosa capaz de posicionar, pero también de destruir la carrera de un artista o un proyecto”*, (López 2012).

El curador al decidir lo que el público verá, también puede decidir que cuida de la obra, del museo, galería o centro cultural. Para la selección se toma en cuenta diversos criterios técnicos y de contenido. La calidad de la obra es uno de los criterios, calidad en términos estéticos, culturales y políticos. Aunque una obra puede tener fallos técnicos no importa si se trata de un documento históricamente importante.

El curador es la persona que cuenta con la preparación necesaria y la habilidad para desarrollar las estrategias de exhibición eficientes para asegurar que una exitosa relación entre los artistas y espectadores, el curador desarrolla diferentes tareas multidisciplinarias como: investigar el valor de la obra, se involucra en diseño del montaje ya que da pautas de la emoción que debe sentir el espectador, otorga e investiga elementos complementarios tanto de las obras como del espacio a donde va a estar la exposición, reconoce y da pautas de seguridad, piensa junto con el equipo de comunicación en estrategias de promoción, está involucrado en el avalúo y papeleo jurídico de las piezas y establecer el sentido de la muestra, todo esto para tener los recursos complementarios y que no representen ningún riesgo a la integridad y preservación de las obras.

El avalúo persigue un propósito comercial, algunos curadores cuentan con la capacidad de efectuar una valuación para cada una de las piezas que participan, así como las estrategias de promoción que van de la mano apoyándose de materiales gráficos, llamadas telefónicas, medios de comunicación masiva, recursos BTL y recomendaciones clave, que pueden ser utilizadas en una campaña promocional previa para asegurar tráfico durante la exhibición.

Para establecer un sentido de una exposición, se deben de tomar en cuenta todos los elementos anteriores y el curador tiene el trabajo de determinar el por qué lleva a cabo la muestra, cual es el propósito que se persigue con la misma y dar a conocer una nueva generación de artistas. Todos los aspectos son importantes para el curador y todos los tiene que manejar de forma integral ya que a partir de ello, determina que el espectador decida su asistencia y exista una correspondencia entre él y lo expuesto.

Sin embargo, una pieza importante en los museos es el curador y es que sin el curador no hay museo. Este personaje es quien genera el discurso de lo que se va a decir y el cómo se va a decir. De acuerdo con la organización EVE (Museología y museografía), un curador se define de la siguiente forma: 9 “Los curadores y curadoras son profesionales con un extenso conocimiento, experiencia y educación en el desarrollo de los fundamentos de la misión de un museo, a partir de las colecciones del mismo y proyectándolas hacia la sociedad. En cualquier caso, sus responsabilidades varían enormemente dentro del museo, tanto con relación a la comunidad como con el museo en sí. Cuentan, además, con el apoyo y colaboración de otros profesionales, como conservadores, museólogos, archiveros, restauradores, museógrafos, etcétera.”⁴ Y es que debemos entender que es un curador, pues es quien proporciona herramientas esenciales para posteriormente dar paso a la exposición y la distribución de los objetos en paredes y mesas.

(GrAFICA QUE HICE EN POWER POINT ABANICO)

(3 EVE. (2016) ¿Qué es un curador?. junio 19,2018, de Museos + Innovación Sitio web: <https://evemuseografia.com/2016/02/15/que-es-un-curador/>

La curaduría y el patrimonio cultural

En otro de los capítulos tomamos el tema de patrimonio sobre todo desde la perspectiva de Canclini del patrimonio cultural y nacional sin embargo, el curador de alguna forma es un actor muy importante en la preservación y exposición del patrimonio cultural como tal por ello, en este apartado analizaremos esta relación haciendo énfasis sobre la importancia de su participación en el ámbito cultural museístico en México.

En nuestro país, ha habido un interés significativo por la expansión cultural en los últimos años,

cada vez es más común encontrar espacios dedicados al arte o abiertos a algún evento cultural, o espacios mismos que se demuestran por algún medio como la luz y sonido de Teotihuacán sin embargo, esta expansión cultural tiene todavía mucho trabajo por efectuar ya que en muchas ocasiones, este tipo de eventos y exposiciones no cuentan con una curaduría adecuada que pueda darle un sentido claro a lo que se muestra o en las más de ocasiones tristemente no cuentan con curaduría ninguna.

Es por esto que me concentraré en exponer cómo la curaduría puede ayudar a que los ámbitos culturales tengan una dirección y un sentido cultural apropiado y a partir de esto pueda ser parte importante del patrimonio.

Como ya lo vimos, la curaduría es un ejercicio intelectual que se encarga de dar un discurso y una intención a todo aquello que se expone en espacios culturales. Existe curaduría en todo aquello que tenga la condición de ser expuesto y comunicar alguna cosa al espectador. La curaduría cumple una función discursiva que se encuentra en el trasfondo de la exposición de cualquier cosa. Así, las diversas formas de hacer curaduría se encuentran en documentos históricos o documentos de literatura, en el arte urbano, así como también se encuentra en el performance, la curaduría museística, entre otros.

Ahora bien, el concepto de intérprete del patrimonio, es también importante también para entender la importancia de hacer coherencia en las exposiciones en los museos.

Primeramente se entiende por patrimonio, al conjunto de bienes pertenecientes a una persona, institución o en este caso, cultura, es decir, a todo aquello que le corresponde culturalmente a una nación, a sus bienes y propiedades.

En este sentido, los museos que hay en nuestro país, son un patrimonio cultural que pertenece a nuestra nación, a todos nosotros. El intérprete de dicho patrimonio cultural, tiene ciertas tareas específicas también y se centra principalmente en tres aspectos que son la investigación, la conservación y la difusión.

La finalidad del curador como intérprete cultural es ofrecer una explicación del legado cultural, histórico y natural que se encuentre dentro de un marco de conceptos comunes a un territorio concreto, en este caso, el territorio mexicano.

El concepto de Interpretación posee una amplia gama de condiciones y metodologías para la interacción con el público. Aplicado al patrimonio debe cumplir la tarea de presentarlo de manera

que la persona que mira pueda ser capaz de asociarlo tanto en el momento histórico del que formó parte como del entorno al que pertenece.

La interpretación del patrimonio, en este sentido, no es solamente información contrastada que se relaciona con la educación social, sino que es, además, una labor que se encarga de localizar en un espacio los diversos significados de los recursos patrimoniales de manera didáctica y atractiva para todo público y que además tiene como fin generar conciencia y distribuir información apropiada para quienes se ocupan en revistar las exposiciones museográficas por ejemplo y es un conocimiento que tiene la intención de trascender culturalmente a nuevas generaciones.

“El patrimonio natural y cultural, (...), se relaciona estrechamente con la diversidad biocultural. Tiene profundos nexos con los saberes, con las identidades y la interculturalidad, con la valoración, el sentido y la sabiduría de quienes habitan los lugares patrimoniales, y con las emociones, conocimientos y sentimientos de quienes los visitan. Por eso, una de las tareas más importantes al iniciar la reflexión sobre qué se entiende por interpretación del patrimonio, es plantear la necesaria búsqueda de un acercamiento respetuoso, sensible y vital de las personas a los valores que están presentes en la naturaleza y las culturas”.²

En este sentido, el papel que desempeña la curaduría como intérprete del patrimonio, tiene que ver esencialmente con la parte reflexiva de una exposición, aquello que el curador quiere comunicar con lo que pone en escena y dependiendo del tema que se trate en la exposición. De esta forma, puede analizarse y pensar sobre la exposición y en este sentido, la museografía estaría cumpliendo su función tanto educativa como discursiva.

La integración del concepto curatorial en el patrimonio cultural tiene un sentido importante, si bien la historia está hecha para ser contada, también es tarea nuestra crear espacios temporales que den un sentido distinto a la forma de contarla así como la interpretación del arte y la vida en esta cultura mexicana.

²Suzete Moreira-Wachtel, Eloísa Tréllez Solís. (2013). La interpretación del patrimonio natural y cultural Una visión intercultural y participativa. Perú: Ministerio del Ambiente.

Ricardo Avila Ponce, julio 2017; ¿Qué es un curador?: [https:// www.aboutespanol.com/que-es-un-curador-1348392](https://www.aboutespanol.com/que-es-un-curador-1348392)

Fabiola Aguilar, ¿Qué es eso de 'curaduría'? 5 puntos para entender: <http://www.garuyo.com/arte-y-cultura/que-es-curaduria>

. Jaclin Campos, marzo 2012; El arte de la curaduría:
<https://www.listindiario.com/lavida/2012/03/01/223548/el-arte-de-la-curaduria>

Guiones museológico y museográfico

Primero es importante señalar las diferencias entre un guion museográfico y un guion museológico, ya que ambos pueden ser entendidos por iguales cuando cada uno tiene ciertas particularidades.

Guión museológico

Es un elemento indispensable en la preparación y ejecución del trabajo de exhibición dentro de un museo. Se elabora por el equipo curatorial quien presenta la idea y produce la exposición, su objetivo principal es realizar y consignar un planteamiento estructurado del contenido de la exposición, ordenado según criterios que la misma investigación dará. Es un desarrollo en extensión del tema, conceptos e ideas de los que parte una exposición y constituye la base para preparar el guion museográfico.

En este guion se desarrolla la información y la división de los temas de acuerdo a los objetos, a los tópicos señalados para la exhibición y catalogación de la colección. A partir del guion museológico el museógrafo tendrá una idea de las dimensiones espaciales que se requieren para todas las obras u objetos de la exposición. Los resultados de la investigación se concretan en el guion museológico

Propiamente es un documento que muestra y desarrolla la información general del tema, la subdivisión en temáticas, las piezas seleccionadas para cada tema, subtema, y aspecto; la ambientación de los textos de apoyo y la redacción de los mismos, las imágenes necesarias para complementos gráficos y la información para fichas técnicas. La exhibición es la puesta en escena de una historia que quiere contar el museo por medio de las piezas u medios de comunicación que son en sí la exposición, las cuales se disponen para ello en el espacio de la institución museístico.

El guion museológico ayuda establecer el orden de la exposición mediante una estructura clara del tema y sus componentes.

El documento de guion museológico tiene una estructura cuyos componentes son los siguientes:

1. Una investigación encaminada a una exposición.
2. Una síntesis de esa investigación, porque tal vez no sea posible exhibir ni contar todo lo que arroja la investigación.
3. Un guion conceptual¹ estructurado y puede ser diacrónico o sincrónico, lineal o circular. Es la historia que se cuenta en sí, es la narrativa que el curador pretenda que se exprese en la exposición
4. Traducir los asuntos encontrados en la investigación a un lenguaje común, expresarlos en palabras sencillas que sean comprendidas por cualquier persona de nuestro público.
5. Organizar los temas.
6. Ordenar la presentación de las piezas. Conseguir piezas faltantes, o en su caso generarlas por otros medios (electrónicos, gráficos, copias, etc)
7. De acuerdo con el espacio disponible, conseguir y definir apoyos de otros tipos (textos, fotografías, objetos relacionados)
8. Sugerir otros componentes de apoyo, piezas, textos, apoyos gráficos.
9. Construir apoyos textuales, narraciones generales y particulares. Esto es que el equipo curatorial entrega propiamente los textos y la redacción de las cédulas.

Los elementos antes mencionados siguen un orden específico, esto es, que se trata de un proceso durante el cual se van articulando el tipo de institución que presenta la exhibición junto con el espacio destinado, los recursos disponibles, las piezas y/o colecciones, los testimonios históricos y el público esperado.

¹ El guion conceptual Para Clara Rojas Aréchiga (2007) deben estar explícitos los objetivos generales, particulares y las ideas centrales de cualquier exposición, debe contener también los principios con los que se regirá posteriormente la exhibición, así como la historia o los temas dentro de un contexto. De cualquier manera, un guion conceptual que guíe el desarrollo del guion museográfico. El guion conceptual debe plantear las ideas del guion museográfico y conseguir que estas se logren museográficamente armando un equipo multidisciplinario en donde se conjuguen e involucren todas las partes. En el siguiente cuadro se muestran las etapas generales que Claudia Rechiga propone para el desarrollo de un proyecto museográfico

Por lo tanto, un guion museológico es un documento que muestra y desarrolla la información general del tema, la subdivisión en temáticas, las piezas seleccionadas para cada tema, subtema, y aspecto; la ambientación de los textos de apoyo, las imágenes necesarias para complementos gráficos y la información para fichas técnicas.

Guion Museográfico

En la elaboración de un proyecto museográfico se debe considerar la creación de un eje narrativo (guion conceptual); la producción de un guion museográfico que dé orden, motive y funcione como guía o relato para la exposición; y la formulación de una museografía que tome en cuenta los códigos, arquitectura, mobiliario y tiempo. Todo ello con el fin de lograr que el público vea, sienta, piense y haga (Arechiga, 2007, p.141).

El guion museográfico es elaborado no nada más por la parte curatorial sino en conjunto con el equipo de diseño, en algunas exposiciones es desarrollado por todo el equipo de diseño únicamente.

Es la parte fundamental de un documento llamado "brief de exposición" en donde se proponen algunos actores y factores fundamentales para la realización de cualquier exposición.

Como inicia el guion curatorial. Es importante la asignación de una persona del equipo, cuya tarea es definir los objetivos culturales del proyecto y su esquema, así como estimar el tiempo y recursos financieros para realizar el proyecto, el líder de la exposición quien será el que, en todos los casos, deberá entender y controlar todos los factores que están en juego.

En esta etapa se realiza un estudio preliminar que incluye una sinopsis museográfica, se analizan las necesidades, se realizan diagnósticos, se considera el tema, los lugares y las posibles colecciones, se proponen conceptos de identidad, se determinan

objetivos, se describen las limitaciones espaciales (a partir de aquí se comienza con el guión del proyecto que se explicará con detalle más adelante)².

El siguiente paso es el desarrollo propiamente del proyecto museográfico el cual se divide en tres etapas:

- a. La creación de un pre-programa museográfico,
- b. La creación de un programa museográfico (estos sirven para los resúmenes de diseño para escenógrafos y artistas gráficos que crean visualmente la exposición) y
- c. La creación de informes de diseño para las herramientas de mediación así como audiovisuales, sonido, dispositivos interactivos, audio guías, etc.)

El proyecto museográfico En esta etapa el equipo realiza una serie de tareas diversas en las cuales deberá marcar encargados de cada una de ellas que reportaran al líder y serán los responsables únicos de cada una de ellas. Las tareas son participar en la elección hecha a los proveedores que van a crear las herramientas de contenido (audiovisual, multimedia, instalaciones diversas, dispositivos interactivos, etc.), llevar a cabo la selección de iconografía, hacer la selección de piezas, etc.

La siguiente etapa consiste en definir las diferentes condicionantes de funcionamiento, en esta fase de definición, concepción y realización, la museografía se puede realizar de distintas maneras

- a. Se puede realizar internamente, es decir, dentro del equipo de propietarios del proyecto o el equipo contratado fijo del museo.
- b. Se realiza externamente, como apoyo a gestión de proyectos (free-lance, autoempresario, empresario individual, una empresa unipersonal, una empresa, etc.)

² En el caso de la creación un nuevo museo este estudio preliminar es muy importante pues incluye además, un programa arquitectónico y funcional, una descripción de la audiencia, los usuarios y los modos de operación deseados, y si es necesario, un enfoque de conservación preventiva y métodos de tratamiento y en su caso conservación, para las colecciones.

- c. Se realiza de forma externa en el contexto de la gestión de proyectos de museografía. Son reclutados a través de una licitación, y deben concebir y crear la dimensión museográfica del proyecto.
- d. Se realiza de forma externa en el contexto de la gestión global de proyectos, que reúne museografía y escenografía y arte gráfico, incluso arquitectura. Es reclutado por un llamado a licitación, y trabaja para concebir y crear todo el

Una exposición (o museo) necesita de códigos visuales, cromáticos y textuales, además, del espacio de exhibición a veces conocido como *layout* (esto es porque no siempre es un espacio completo y delimitado, muchas veces es un espacio contenido en otro espacio mayor), el mobiliario y la ambientación, los objetos y medios (gráficos, tecnológicos, audiovisuales, etc.), en una palabra la museografía como tal, todo esto es definido por el equipo de diseño que suele contar con diseño gráfico, fotográfico, industrial. Hay otro componente que forma parte también de este guion en donde se necesitan especialistas en audiencias quienes delimitan del tiempo de recorrido, la cantidad de visitantes y la interacción que se pretenda con las piezas. De cada una de estas partes se deberá nombrar un encargado que reporte al líder de la exposición quien debe controlar todo en sincronía pues son comunes los cambios o ajustes durante el proceso de realización.

El guion museográfico entonces está contenido en un espacio y un tiempo bien establecidos y su documento es propiamente la descripción de todos los componentes de una exposición, organizados en una secuencia lógica, ordenada y argumentada que permita planear todo proceso de su ejecución: desde la idea inicial hasta su concreción en el espacio particular de una sala de exposiciones, en un museo/espacio específico y para un público determinado.

En el guion museográfico se define el tema, las piezas, los contenidos y demás recursos que formaran parte de la exposición. Siempre considerando el eje narrativo (guion museológico) y su producción da orden, motiva y funciona como guía del relato de la exposición. La idea es transmitir el tema de la mejor forma posible, mediante la ubicación de las piezas en el espacio disponible, creando el mejor camino para un

recorrido muy bien ordenado, interesante para los visitantes, que permita construir conocimientos y reflexiones en el tema propuesto

Este guion va a expresar la museografía como tal, expresando códigos visuales, arquitectura, mobiliario y tiempo. Todo ello con el fin de lograr que el público vea, sienta, piense y haga.

Los componentes del guion museográfico a manera de *check list* son los siguientes

1. Un plano y/o una maqueta de la sala o de las salas donde se hará la exposición.
2. La disposición y el orden de esa sala (de esas salas, si son varias) en cuanto a pintura, mobiliario, vitrinas, piezas, apoyos, informaciones, recorrido.
3. Las piezas que se ubicarán en las salas o en la sala única en el orden en que ellas se disponen en el espacio.
4. El diseño y la forma de los elementos para soporte de las piezas que forman la exhibición: forma, materiales, superficies, colores, acabados, protección para las piezas.
5. El diseño, la forma, el soporte de las vitrinas, los apoyos gráficos, informativos, señaléticas.
6. La ubicación de todos los apoyos (gráficos, informativos) para las diferentes piezas de la exposición; y para cada sala o cada sección de la muestra.
7. El diseño detallado de todos los elementos adicionales para la muestra.
8. El recorrido sugerido o posible para los visitantes de la muestra.
9. La colocación, alturas, distancias, relaciones espaciales entre todas las piezas y de estas con el espacio de la(s) sala(s).

El guion museográfico es muy sencillo si se parte del guion museológicos, que es el tema que se va a desarrollar de forma narrativa. Primero se define si se habla de una o varias salas en su entidad museística y siempre va apoyado del brief que no solo se limita a la colección sino toma en cuenta también el entorno y es el instrumento para acotar responsabilidades.

Su elaboración es una tabla organizada por salas que parte de una serie de columnas: la primera, el tema particularizado, la segunda, como debe desarrollarse este, la tercera, los objetos y su descripción es decir si son originales o bien objetos testimonio, una columna nos habla de la parte gráfica ilustrativa y los textos en cédulas (ésta última columna puede dividirse en muchas más dependiendo las salidas con las que se cuente por ejemplo puede haber una de material gráfico otra de piezas y otra de audios, etc.), El montaje puede ser una columna más y se relaciona con los objetos propiamente, ahí se determinarán las necesidades a utilizar el diseño espacial para cada objeto y los dispositivos museográficos (paneles, vitrinas, etc.). En la columna de descripción de espacios se determinará la interpretación espacial, recorrido o circulación, iluminación, dominio cromático y estudio del material a exponer, partiendo de temas, cronologías, formatos, características particulares (obras bidimensionales y tridimensionales) su anexo con planos y demás especificaciones entran en el brief que se verá en un apartado posterior.

Para Rodrigo Witker *“el guion museográfico es el instrumento en el que se concentra la información definitiva que contendrá cada unidad expositiva, en el que se le da forma y se contiene, al mismo tiempo, al mensaje expositivo”* (Vaquez,1997,p.75). ...” *El mensaje expositivo es aquel que se construye con objetos previamente codificados por la investigación científica, misma que le asigna significados culturales obtenidos en los procesos de interpretación. El mensaje se diseña mediante la aplicación de una estructura que cohesiona intencionalmente a los objetos para que signifiquen algo, se desarrolla en un espacio y requiere, al mismo tiempo, del concurso de otros lenguajes: textual, icónico y hasta sonoro, para lograr su intención comunicativa....*(Idem, p.43).

En el instrumento descrito (tabla), el guion museográfico organiza, de una forma sencilla, ordenada, precisa y directa, las obras, así como los paneles y gráficos que deben ser usados en la exposición. Por otra parte, da idea clara de cómo debe ser tratado el tema. Este guion también nos especifica el recorrido que se propone realizar el público, la iluminación de las obras y ambiente en general, el color de las paredes, etc.

El guion museográfico guía el trabajo de todos los involucrados en la realización de una exposición, museógrafos, diseñadores de todo tipo, ingenieros, fotógrafos, especialistas en audiovisuales, etc. Es el resumen de las ideas de un equipo de trabajo plasmadas en un documento que, finalmente, da coherencia a todo el trabajo multidisciplinario del que resulta la exposición (Arechiga,2007).

A manera de resumen, el guion museológico cuenta una historia y el guion museográfico detalla esta narración. Si el Guion Museológico establece y ordena el tema de la exposición, el Guion museográfico establece claramente el cómo, la forma y el orden que tendrá la exposición en su montaje dirigido al público.

Como se ven son indisolubles, el museógrafo (equipo de diseño), determinará el guión museográfico en donde materializa y diseña los apoyos materiales, cuyo contenido fue desarrollado en el guion museológico. El Curador por su lado, determinará en el guión museológico los textos o fotografías, mapas y otros indicadores en donde los soportes y espacialidad está determinado por todo el equipo de diseño.

Cómo todo proyecto, en el momento de plantear el diseño de una exposición debemos considerar aspectos generales que nos permiten transmitir de la mejor forma el tema propuesto, aprovechar adecuadamente la colección y los espacios del museo, así como asegurar la realización y sostenibilidad de la exhibición

Ejemplos de guion museográfico

Ver anexos.

Tema/subtema	Contenido temático	Material de la exposición		Material de apoyo museográfico		Otros elementos (música)	Montaje	Descripción del espacio
		Objeto: obras	Documento	Textos	Gráficos			
SALA 1. "De la tierra a la piedra"	Arte Prehispanico. En esta sala se muestran diferentes obras que ejemplifican el arte de la prehistoria.	1.-Bisonte Recostado- Cueva de Altamira (Cantabria-España) 2.-Segundo "Caballo Chino"(Lascaux-Francia) 3.-Venus of Willendorf (25,000 BCE) Upper Paleolithic	Arte prehistórico. (2016). En Definición. Recuperado de http://definicion.de/arte-prehistorico/ Características del arte prehistórico. (2016). En	Cédula introductoria de la sala 1: "De la tierra a la piedra" Cédula del "Bisonte Recostado- Cueva de Altamira (Cantabria-España)". Cédula del Segundo "Caballo Chino"(Lascaux-Francia) Cédula de "Venus of Willendorf (25,000	Todos los textos en color marrón y vino, con fondo blanco Letra inicial en Colonna MT 25.	La música en la prehistoria.(2013). En Youtube. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=j5_dM_dx0KE 2 Hours Long Native	En la siguiente sala se encontrarán artefactos tales como; *Mesa en el centro de la sala *Pinturas colgadas en las paredes *Plantas decorativas en las esquinas	Sala rectangular

Colocar aquí el pdf que tengo en clase de este museo.

Otra forma poner en anexos el pdf del museo de Ocaña – Antón García de Bonilla.

, What is included in museography: <http://les-museographes.org/museographie/les-missions-de-la-museographie/museography-the-project/> Ejemplos de museografía tabla de wicker y sus explicaciones y sus diferentes tablas. Sacado en Marzo 2019

ARTURO JIMENEZ, Junio 2005; La museografía mexicana, entre los factores del éxito de Faraón: <http://www.jornada.com.mx/2005/06/16/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>

Cordero Jorge, Abril 2013; La nueva museografía del siglo XXI: <https://www.proceso.com.mx/339613/la-nueva-museografia-delsiglo-xxi>

Clara Rojas Aréchiga en su libro Museología de la Ciencia 2007 pg 140

Museografía

Museografía en su definición del diccionario viene del griego *museum* (lugar de las musas) y *graphos* que tácitamente es escribir. Se refiere al conjunto de técnicas y prácticas relativas al funcionamiento de un museo. Cuando se habla de museografía se hace referencia a la ciencia que estudia teorías y prácticas de exhibición y/o conservación de una colección, sin embargo; la definición de museografía se ha ido cambiando durante el tiempo. El museógrafo junto al curador son los encargados de crear un discurso visual, permitiéndole a las obras y textos la mejor interpretación o la más correcta. Las vitrinas bases y nichos ayudan a que la exposición tenga más fuerza con respecto al significado; de la misma manera ayudan los colores, luces y una serie de elementos que acompañan una exposición.

El término “museografía” se comienza a usar en el siglo XVIII, la museografía hace referencia a la práctica aplicada de la museología como las técnicas para llevar a cabo el acondicionamiento del museo, restauración, seguridad, conservación, y exposición. Sin embargo en algunos países prefieren la expresión “*museum practice*” (práctica de museo), es decir, la aplicación práctica de los resultados obtenidos por la museología. La museografía no solo se refiere al entorno o el aspecto visible del museo, el museógrafo debe tomar en cuenta una serie de especificaciones del programa científico, la gestión de colecciones y proponer a una presentación adecuada de los objetos seleccionados por el conservador; de igual forma debe tener conocimiento sobre métodos de conservación e inventario de los objetos.

Todo lo mencionado debe tener un fuerte impacto en la lectura y organización de la exposición “La museografía es siempre un espacio de negociación, no solamente entre la obra de arte que se exhibe, el espacio y el público: la negociación sucede a todo nivel, desde la que se da entre museógrafos, artistas y curadores, la conservación de la obra, el espacio, la iluminación y el clima, hasta la que se da a nivel de presupuestos y factibilidad de los proyectos. La práctica de la museografía a para exposiciones de arte contemporáneo se lleva a cabo esencialmente a partir de la obra de los artistas y su comunicación con el público, siendo la curaduría factor central de esta comunicación. Esto significa que el museógrafo diseña y produce a partir del

ordenamiento conceptual que da la curaduría y a la vez es responsable de cuidar la correcta presentación de las obras, respetando su integridad física, conceptual y poética.” (Jaime Cerón, 2012) Una buena museografía sería la que es invisible, imperceptible, cuya finalidad es hacer visible la obra del artista, su relación con otras obras y el espacio la neutralidad de la museografía y el espacio de exposición es otro punto susceptible de negociación entre la curaduría, la obra exhibida, el carácter propio del espacio, los recursos, las instituciones y el museógrafo mismo como diseñador y ordenador dispositivo de exposición.

La museografía es la secuencia de la exposición y mediación del contenido para sus visitantes, el encargado es el museógrafo; es quien define la presentación del museo, esto va desde la definición editorial hasta la investigación de dispositivos de mediación, tomando en cuenta aspectos desde presupuesto hasta la coordinación del proyecto. En ocasiones el equipo debe reunirse con todos los involucrados (museógrafo, bibliotecario, investigador, iconógrafo, guionista audiovisual, sonido, etc.) para crear el contenido para el público y el objetivo de la museografía durante el diseño del proyecto los encargados de definir el contenido llevan a cabo el guion museográfico o programación museográfica, es aquí donde el proyecto comienza a tener un nivel de detalle mucho más alto y mejor estructurado, les ayuda a establecer los presupuestos y planes provisionales.

La Museografía se ocupa de la teoría y la práctica de la instalación de museos, actividad que incluye todo lo relacionado con las instalaciones técnicas, requerimientos funcionales, espaciales, circulación, almacenamiento, medidas de seguridad y la conservación del material exhibido. Así pues, la esencia de la museografía es analizar la estética de cómo han de ser los objetos por exhibir en sus diferentes disciplinas y la transmisión del mensaje e información. Los objetos son el significado más importante de un museo. Esto garantiza la unidad dialéctica entre la documentación, objetivo real de una colección y la comunicación que éstos ofrecen al público. La museología es la teoría del museo y la museografía es la puesta en práctica.

Museología

La museología (del griego μουσειόν = museión 'museo', lugar de las musas y λόγος = logos, razonamiento, argumentación, habla) es una rama de las humanidades que a diferencia de la museografía, trata de los museos, su historia, su influencia en la sociedad y las técnicas de conservación y catalogación, se ocupa de un sistema específico de investigación, documentación, selección, educación y, en general, de su organización interna, así como de las relaciones de la institución en su contexto social y cultural.

Es pues el estudio del museo, y en su sentido más amplio la propuesta de Georges Henri y la más utilizada, *"La museología es una ciencia aplicada, la ciencia del museo. Estudia su historia y su rol en la sociedad; las formas específicas de investigación y de conservación física, de presentación, de animación y de difusión; de organización y de funcionamiento; de arquitectura nueva o musealizada; los sitios recibidos o elegidos; la tipología; la deontología"*. (Rivière, 1981).

En los años 60 se considera como un campo científico de investigación (una ciencia en formación, una disciplina completa) y entre los años 1980 y 1990 presentan a la museología como el estudio de la relación específica entre el hombre y la realidad.

La museología es reconocida por el Consejo Internacional de Museos como la "ciencia de los museos" en la actualidad comienza a ser un concepto del lenguaje cotidiano en nuestros museos, se pronuncia en muchas esferas académicas, pues a través de esta se derivan planteamientos científicos o discursos relacionados con nuestra cultura, por eso debe estar puesta en manos de especialistas, curadores, investigadores, conservadores, historiadores, antropólogos, arqueólogos, museógrafos y particularmente los museólogos.

Francisca Hernández afirma que la Museología es la ciencia del Museo. Ella tiene que ver con el estudio de la historia, trayectoria de los museos, su papel en la sociedad, los sistemas específicos de investigación, educación y organización, relacionado con el medio ambiente físico y las clasificaciones de los distintos tipos de museos.

La lectura de los museos es un discurso expositivo que se refleja en salas de exhibición, la presentación museográfica casi siempre padece de las limitaciones y carencias informativas en los museos; el planteamiento temático de nuevas exhibiciones toma tiempo para su estructuración, por lo que es necesario mantener el diálogo permanente entre los investigadores y museógrafos, dinámica que sirve para madurar y consolidar no solo el discurso temático, sino también el diseño y la presentación de las exhibiciones, pues el trabajo dentro de los museos es un trabajo en equipo.

El fin de los museos es exhibir el resultado de las investigaciones, difundir el trabajo científico a través de las publicaciones, organizar exposiciones temporales y facilitar el conocimiento a través de las salas permanentes de exhibición del museo, ciclos de conferencias y otros. La museología comprende todo lo teórico de los museos; ordena el trabajo científico mediante normas, establece procedimientos de actuación profesional, enfatiza la investigación dentro de los museos, esto con el fin de que los bienes culturales mantengan el tratamiento adecuado en su manejo informativo, ya sea en áreas de exhibición, depósito, estudio o reservas de referencia.

La museología entonces se considera como un conjunto de procedimientos relacionados con el ejercicio práctico y teórico en el campo de los museos y por extensión a todas las instituciones o proyectos independientes que realizan proyectos de orden museológico pero que no entran en ninguna categoría dentro de museos, como bibliotecas, centros culturales, proyectos artísticos, etc. también la museología se vincula a un conjunto de disciplinas que incluyen curaduría, conservación, registro, educación, comunicación y gestión. El museólogo se puede encargar desde una reflexión crítica del museo y exhibiciones ya que es el quien define funciones como la conceptualización, coordinación y programación de actividades museales; cuando hablamos de museología no podemos afirmar que se trata de una profesión específicamente museológica, en realidad es un conjunto de profesionales que tienen asignada una tarea específica

Stubbe Carolina, SOBRE MUSEOLOGÍA, MUSEOGRAFÍA Y EL CURADOR: <http://www.galenusrevista.com/Sobre-museologia-museografia-y-el.html>

octubre 2018, ¿QUÉ ES MUSEOGRAFÍA?

<https://evemuseografia.com/2015/07/22/que-esmuseografia/>

Octubre 2018, ¿QUÉ ES MUSEOLOGÍA?:

<https://evemuseografia.com/2015/07/23/quees-museologia/>

Jaime Cerón, 2012; Museología, curaduría, gestión y museografía: http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/manual_artes_visuales_mincultura.pdf

José Óscar Batres Posada, La museología: una luz para ver nuestros museos:

<http://redicces.org.sv/jspui/bitstream/10972/555/1/66702.pdf>

Cédulas o textos expositivos

Dos partes esenciales de toda exposición son tanto los textos explicativos o introductorios y las cédulas que acompañan las diferentes piezas de la exposición. En esta apartado se tratara la importancia de los mismos, en otro abordaremos el diseño y las propuestas tipográficas.

Un texto explicativo, siempre usando referencias y ejemplos, comienza con la definición, explicación, objetivo y características de la exposición como un hecho comunicativo tácito. Durante este proceso su definición puede cambiar y tiene un objetivo e importancia diferente. En el proceso expositivo y con base en su curaduría, se añaden características propias y adquiere una estructura de elaboración y un uso más específico.

Las cédulas por su parte acompañan a las piezas con una explicación ya sea de sus materiales, cronología, título y partes inherentes a las diferentes piezas o bien como un acompañamiento a los textos explicativos con la finalidad de lograr una mejor comprensión del mensaje que se pretende.

Como parte final, se traduce todo lo anterior al ambiente de la museografía, esto es se adecua al código gráfico utilizado, el concepto y el diseño propuesto, llevado a cabo por personajes definidos en el *brief* y todo esto con el objetivo de dar solidez a la investigación plasmada en el guion museológico.

En este apartado daremos una explicación más profunda a los textos explicativos debido a que las cédulas las trataremos con más asiduidad en el apartado de diseño cédulas y textos.

Para entrar más a detalle en ellos debemos de particularizarnos sobre el objetivo de una exposición que es exponer. Dicha exposición debe ser explicada con claridad, solvencia, amplitud y profundidad en todos los diversos aspectos que comprenden un tema, con el fin de que la audiencia de la exposición comprenda mejor. Los textos sirven entonces para desarrollar el tema, recorrer todas sus partes individuales y en su totalidad, con el fin de comunicarlo.

El propósito del texto expositivo es informar de la manera más completa al visitante sobre el contenido de un tema, a fin de que se entere, se forme una idea verídica, precisa y lo más objetiva de él y sea capaz de analizar, emitir juicios para sacar sus propias conclusiones. *“En general, la exposición se presenta como un conjunto de ideas encadenadas de manera sólida sin la intención de defender la verdad ni de demostrar con argumentos el pensamiento expresado”*. (Marcano, 2013)

Ya que el objetivo del texto expositivo es informar y hacer comprensible la información, deben presentar los contenidos de una forma clara y ordenada.

Con el objetivo de enriquecer los conocimientos de la audiencia, el curador necesita utilizar un conjunto de estrategias y técnicas discursivas que le faciliten la exposición y la interpretación del tema tratado. Es importante expresar claramente estas estrategias desde el guion, para construir con éxito una secuencia explicativa.

Hay que considerar diferentes atmósferas para su elaboración las cuales tienen sus cualidades cada una de ellas.

1. La información, la cual es fundamental que tenga un orden claro y haya una gran coherencia en el contenido, es algo que el curador debe considerar en todo momento. Cada tema deberá ser explicado aplicando la relevancia que, entre museógrafo y curador estipulen, por lo tanto si bien debe ser claro, la mayor parte de las veces resulta imposible trazar esquemas u órdenes rígidos de estructuración. Solo por mencionar un ejemplo, si la exposición tiende a la elección de un tema a presentar basado en una exposición ordenada de forma cronológica o lógica, ésta va a ser totalmente dependiente de la intención comunicativa del autor y sentida por el curador.

En esta información, expone y proporciona datos como son el agregar explicaciones, ilustrar con ejemplos y analogías, divulgar información de cualquier tema y siempre se dirige al lector de manera formal logrando credibilidad y certeza de las fuentes.

2. La definición. Con el fin de hacer comprensible la información es importante delimitar la exposición en términos de la pertenencia a un tema y de la especificación de rasgos característicos del mismo. Estas se valen de

expresiones verbales por ejemplo; se llama..., se refiere a..., se define como..., está constituido por..., contiene, comprende...

3. El léxico a utilizar que tiene relación con el tema y la audiencia a la cual se dirige además del lugar en que nos encontremos¹. Los términos empleados no deben ser ambiguos sino que específicos. En ningún caso se usan por su valor denotativo, ya que la exposición de las ideas tiene que ser precisa.
 - a. Léxico especializado, con términos técnicos y científicos de carácter monosémico y explicativo
 - b. Suele estar escrito en tercera persona del singular y usa el tiempo verbal presente
4. Las citas de autoría ya que habrá citas específicas de autor que servirán para demostrar la validación de su exposición. Estas citas pueden ser del propio artista (en su caso) o bien citas de expertos reconocidos en el tema. Pueden ser también del curador en donde demuestra a él como un experto y que ha estudiado y comprendido todo lo que comprende el tema. Todas estas citas deberán ser precisas, referenciadas y validadas.
5. Los ejemplos es otra de las características fundamentales de la exposición, estos sirven para apoyar la explicación. Todo con el objetivo de facilitar la comprensión por parte de la audiencia. Para ello puede uno definir alguna de tres estrategias:
 - a. Comparación o contraste: Se exponen una serie de ideas que comparan y contrastan las diferencias y similitudes de un objeto. Para ello se pueden usar analogías y descripciones utilizando términos como “semejante a”, “así como”, “menos que”, “más que”, “tanto como”, etc.
 - b. Narrativa o de secuencia temporal en donde se exponen las ideas de acuerdo a un orden temporal. Se emplea con frecuencia cuando se expone una narración o una secuencia de pasos ineludibles, como en una receta o la forma de uso de una maquinaria.

¹ Aquí es en donde la definición y acotación de la audiencia es muy importante tanto en su edad, como en la nacionalidad, usos, costumbres y nivel socio-cultural. La redacción del texto varía de acuerdo con estas características para lograr una buena comunicación

- c. Enumeración descriptiva: Se van enumerando y describiendo rasgos y propiedades de un ser o fenómeno. A pesar de que hay descripción, su primordial intención es informar.
6. El guion museográfico es propiamente la secuencia expositiva manifiesta y la jerarquía y relevancia debida al contenido específico.

Habíamos hablado de las cualidades que siempre den acompañar los textos explicativos

- a. Claridad: las palabras que se usen deben representar las ideas curatoriales. Se debe evitar las explicaciones de forma vaga, imprecisa o ambigua, pues la finalidad es exponer las ideas con precisión. Siempre utilizar lenguaje objetivo, no subjetivo
- b. Objetividad es porque se deben presentar ideas tal y como son, se debe tratar de evitar el plasmar y dirigir un modo de pensar y sentir. Esto es en la medida de lo posible evitar juicios personales la mayoría de la información mostrada se cuenta probada y evitar confusiones.
- c. Exactitud ya que todo texto debe comunicar los conocimientos del modo más preciso. Para lograr esto se echa mano del tipo de texto que se requiere (explicados anteriormente) de ahí el acierto o desacierto en el uso de tecnicismos y términos del tema o disciplina que trata el texto.
- d. Uso constante de oraciones enunciativas y adjetivos de carácter especificativo
- e. Estructuras impersonales
- f. Predominio de verbos denotativos de las palabras
- g. Recurrir al uso constante de ejemplos, gráficas, fechas, números, mapas, dibujos, símbolos, fotografías y demás recursos de ilustración

Existen varios niveles de redacción que puede haber en un texto explicativo

- a. Un texto expositivo el cual es una expresión literaria en donde se informa a un lector acerca de un determinado tema, puede estar orientado tanto a un público general como a un público específico, de carácter formal o informal, pero en cualquier caso debe agregar un nivel de información considerada novedosa y desarrollada.

Dependiendo del contexto, el texto expositivo puede tener una estructura más o menos marcada y definida y congruente con la exposición, hecho que da cuenta de su formalidad².

La complejidad de escribir un texto expositivo es similar a la de otro tipo de texto, solo que el objetivo, características y estructura gramatical cambian en relación al tema. Y aquí podemos encontrar varios tipos de texto

- i. Texto argumentativo es una muestra de nuestra capacidad de análisis para emitir una opinión y sustentarla.
- ii. Texto narrativo, es aquel en el que desplegamos un mayor uso de nuestra imaginación y creatividad para el desarrollo de historias.
- iii. Texto descriptivo, se demuestra la capacidad de observación y síntesis para presentar al lector nuestras impresiones de manera vívida son necesarias. Este tipo de texto implica una amplia comprensión del tema, ya que se necesita ordenar los contenidos más significativos, dejando a un lado los detalles irrelevantes como es el caso de los tratados científicos y técnicos, libros didácticos, instrucciones de uso, prospectos de medicamentos y todos aquellos textos cuya finalidad consista en informar sobre hechos, conceptos o formas de hacer.
- iv. Textos de divulgación: Es el tipo de texto expositivo que va dirigido a un público en general que usa información poco específica y léxico formal. Sus características principales son:
 - Información clara y objetiva sobre un tema de interés general
 - Dirigida a un público mayoritario
 - Fácil comprensión
 - Utiliza un vocabulario estándar
 - Posee objetividad

2. Textos especializados que son este tipo de texto expositivo que está dirigido a un público específico de un área de conocimiento determinado que requiere o usa un léxico especializado e información técnica.

² La estructura que será explicada más adelante

Sus características principales son:

- Informa sobre un tema muy específico
- Está dirigido a un público experto en el tema expuesto
- Resulta de difícil comprensión para quien no conoce el tema
- Usa una terminología y léxico específico
- Presenta gran objetividad

Redacción de un texto expositivo

Para elaborar un texto expositivo se necesitan primero que nada una investigación previa del tema e ideas, que básicamente se pueden obtener de otros textos expositivos.

Antes incluso de empezar la búsqueda de los datos que se necesita definir los elementos forman parte del texto dentro de la composición, ya que de ésta se determina en gran medida la manera en la que se presentará nuestra exposición.

Estos elementos son:

7. El *tema* que pretendemos desarrollar. El texto presenta ciertas informaciones o ideas como causas de un hecho y otras como sus consecuencias.
8. El *qué* se comunica con nuestra exposición, esto es el propósito que perseguimos en el guion museológico. Para indicar causas se usan términos como “porque”, “ya que”, “pues”, “puesto que”, etc.; y para indicar consecuencias, se emplean los marcadores de frase “por lo tanto”, “por consiguiente”, “luego”, “por eso”, “por tanto”, etc.
9. El *para qué* se comunica nuestra exposición.
10. El destinatario o sea hacia quién o quiénes dirigimos nuestra exposición.

El curador, después de la investigación, deberá organizar las ideas en tres niveles; él/ella es la idea general o tema luego la idea principal y a continuación las ideas secundarias que servirán de apoyo a la idea principal.

La investigación de la que hablamos debe, como se dijo anteriormente, estar organizada y bien fundamentada por lo que hay que trabajar en tres aspectos:

- Localizar la información sobre el tema que pretendemos desarrollar en libros, revistas, periódico cualquier fuente que de manera formal pueda ser citada.
- Seleccionar y recopilar los datos que sean relevantes y de interés para la exposición y
- Estructurar y exponer de forma ordenada la información.

Todos los textos expositivos mencionados forman parte también del guion museográfico y devienen del guion museológico y su importancia no es únicamente informativa, son una herramienta fundamental en el desarrollo educativo y cognitivo de los actores involucrados en la exposición a lo largo de toda su experiencia. El comunicólogo José Gregorio Marcano” dentro de la metodología de aprendizaje que él define, comenta que los conocimientos que se consiguen son el resultado de una elaboración propia, consecuencia de un análisis y de una conclusión. *“Investigar - descubrir - aprender es un proceso continuo del pensamiento para el que no hay límites de edades, puesto que se trata de dar respuesta a la necesidad de aprender y entender.”* (Marcano, 2013)

Lo importante es que en el guion siempre haya una decisión a emprender la aventura que supone conseguir interpretaciones culturales amplias partiendo del estado de la cultura material, sepamos que el camino, el método, es satisfactorio y gozoso en sí mismo por los conocimientos que nos va a ir ofreciendo un enriquecimiento progresivo. Supone la adquisición y dominio de unos instrumentos o herramientas del conocimiento, de destrezas y habilidades e, incluso, y esto es quizá lo más importante, *“...de una actitud crítica fundamental como bagaje educativo.”* (José Gregorio Marcano)

La autora Isabel García Parejo nos comenta que el texto expositivo se trata de una *“secuencia didáctica cuya finalidad es la elaboración de un texto escrito, el cual incluye una serie de objetivos, contenidos conceptuales, procedimientos, metodología y actividades, que asumen el papel comunicativo, de enseñanza y aprendizaje”.* (García, 2011)

Si entendemos entonces este texto como una secuencia didáctica escrita nos conlleva a un diseño y realización de algunas actividades como son:

- a. Selección del tema de escritura y contextualización (determinación de audiencia y de tipo de texto)
- b. Búsqueda de información y análisis de textos que puedan servir de modelo para la ejemplificación el reconocimiento del tipo de texto que se proponga en el proyecto
- c. Descripción y organización de la información recogida alrededor del tema y el propósito de escritura
- d. Distribución de la tarea: individual, en grupo o mixta
- e. Elaboración del texto intermedio o borrador tomando en cuenta directrices básicas
- f. Revisión del borrador utilizando una parrilla de control - Lectura y corrección de lo escrito
- g. Evaluación
- h. Redacción del texto definitivo

A manera de resumen se puede comentar que, si bien existen los diferentes tipos de textos siempre existen algunos parámetros que estarán siempre presentes, además de la ya mencionados como dar a conocer información, dejar de lado ambigüedades y falta de definiciones, y contar con claridad, orden y objetividad en el orden de las ideas y el desarrollo de estas a lo largo del texto, el texto expositivo también hace uso de un desarrollo de los temas, es decir, los presenta en un determinado orden para que los mismos sean fácilmente comprendidos por el visitante.

A continuación se muestra la manera en que aparecen ordenadas las principales características y cualidades idóneas del texto expositivo, estos son necesarios para crear coherencia en la exposición. Así podemos definir al texto expositivo como un medio de transmisión de información.

Estructura de un texto explicativo

Para tener una buena estructura de información que deberá estar plasmada en el guion museológico, hay que tomar en cuenta varios pasos:

1. Se debe reflexionar sobre la jerarquía entre datos e idea principal. Si la idea principal es la que lleva el hilo expositivo, se enuncia al principio y los datos

son adecuados para explicar y demostrarla entonces vamos a tener una comunicación deductiva o bien ésta será inductiva si idea principal está subordinada a los datos concretos y se presenta al final; puede también tener una estructura mixta o paralela en donde tengan igual relevancia tanto la idea principal como datos concretos y ninguno de los dos se subordina más bien es una sucesión de ideas. Siempre hay que trabajar tanto con las ideas como con los datos, las primeras se van a lograr desde la recopilación de la información necesaria y los segundos desde la metodología para lograr una buena jerarquización.

2. Planificar el propósito del texto es decir, tener claro los objetivos de la exposición, el contexto comunicativo. También son importantes los modelos de argumentación, su uso igualmente está sujeto a la pertinencia de la manera de exposición y la relevancia de lo expuesto.
3. Redacción propiamente, este guion tendrá, como en los textos, una Introducción en la cual se atrae la atención del lector o receptor y se enuncia el asunto o tema del mensaje; el desarrollo del tema en donde se organizan los materiales, la información o impresiones que se quiere transmitir. Debe ser lógico, hilado y sin saltos bruscos. Cada punto que se desglose deberá de reforzar la idea y ser reforzado por los restantes; al final una conclusión que es la parte final del mensaje y en ella se recoge la síntesis de lo tratado en el texto.
4. Si bien se habló de una redacción siempre estará acompañada de la organización de las ideas las cuales tendrán una Causa/efecto en el visitante ya sea por la presentación del problema y/o solución, por su Comparación o la descripción que se haga del tema.
5. Revisión del texto siempre con el ojo en que el tema y sobre todo la forma de presentarse y desarrollarse debe ser en un tono ameno y sugerente para despertar el interés del visitante, la forma en que fue tratado el tema debe ser interesante y cautivador.

6. Conclusión que es la síntesis y recapitulación de lo expuesto. Además el curador puede dar no solo una síntesis derivada de lo anterior sino opinión y, puede entregar sugerencias y proyecciones.

Textos en un museo o exposición

Para Tom Morton (2009) La relevancia de los textos en los museos se encuentra en su capacidad de organizar, informar, conectar y posibilitar el diálogo, el vínculo, el aprendizaje y la interacción. *“Son usados como herramientas básicas que intervienen en la planeación museológica, el diseño museográfico, el recorrido de una exposición o los procesos de comprensión, interpretación, contextualización y experiencia”*.

Louise Ravelli por otro lado, explica que la relevancia de los textos *“...debe ser explícita, consistente, reflexiva, y sobre todo, efectiva”* (Ravelli, 2006), lo que implica que los textos en los museos deben contribuir a los intereses y propósitos de la institución y al mismo tiempo responder las demandas de los visitantes.

Un texto en una pared, debería de tener la capacidad de hacernos reír o llorar o bien que nos hiciera recordarlo por algunas de sus características sorprendentes expuestas de forma elegante e intelectual, para lograr esto existe lo esbozado por Beverly Serrell (1998) como la *Gran Idea* y podemos entenderla como una declaración que en su redacción limita, enfatiza y comunica la exposición de una forma organizada, coherente y precisa. Esta Gran Idea desde la cual parte el equipo encargado de desarrollar la museografía ella menciona que es *“una sola oración con un sujeto, una acción, y una consecuencia. No debe ser vaga o compuesta. Es una sola gran idea, no cuatro.”* (Serrell, 2015).

Desde esta Gran Idea parten todos y cada uno de los textos de una exposición, nos abre las puertas a preguntas que definen la temática como *¿qué es lo que realmente queremos decir? ¿Cómo sabemos que lo decimos adecuadamente? ¿a quién se lo decimos?*, esto es que da claridad a los procesos de desarrollo museográfico y también en la comunicación de la exposición y el alcance hacia los visitantes. Esta claridad da soporte a los objetivos buscados y ayuda a definir la narrativa expositiva, interactiva y/o educativa, a enfatizar el contenido de manera coherente y también dar forma a las experiencias de los visitantes.

Esta gran idea es de alguna forma, la clave para elegir qué es lo relevante a exponer y cuál es la relevancia de esto, tiene todo que ver con la práctica curatorial, entendida como la acción de darle prioridad y orden para presentar en el qué, el aquí y el ahora. Cada vez con más frecuencia existe el cuestionamiento en los nuevos museos sobre la redacción y presencia de los textos explicativos debido a que en los museos contemporáneos hay propuestas más interactivas, en un experimento publicado como “How Visitors Changed Our Museum” (McLeen, 2010) se expone como probaron con entrevistas, grupos focales, encuestas y prototipos, la participación de visitantes, personal del museo y expertos invitados con la finalidad de desarrollar una guía de lineamientos en el desarrollo de textos. Algunos puntos clave y concluyentes de su investigación fueron los siguientes:

- Es necesario integrar distintas voces y perspectivas con el fin de orientar sobre el contenido, introducir a los temas y subtemas de la exposición
- Hay que establecer conexiones entre grupos de objetos expositivos y visitantes
- Siempre contextualizar y exponer procesos técnicos para aprehender lo expuesto.
- Abrir la oportunidad de aportar puntos de vista personales de los visitantes
- Los textos deben ser contemplados como la bienvenida al visitante a *la conversación* y nunca debe hacer sentir que se ha llegado a una plática empezada sin él,
- Los textos deben ayudar a visitante a navegar el espacio y descubrir conexiones, promueva la experiencia con el arte, entender la función del museo y de quienes se están comunicando y deben incluir un amplio rango de perspectivas
- Todos los actores de un museo y/o una exposición que abarca tanto el personal del museo y profesionales externos como el público, los visitantes, etc, tienen mucho que aportar y decir, y pueden ser evaluadores en la prueba de la legibilidad y accesibilidad de los textos
- Los textos siempre se tienen que ver como elementos dinámicos que se pueden modificar, tirar, agregar, mejorar y jamás como aquellos elementos estáticos y a veces impersonales.

- Si bien en el capítulo de diseño notaremos que existen muchas fórmulas, procedimientos y hasta número de palabras a seguir, pero no sirven de mucho si perdemos de vista el propósito y relevancia museográfica en vínculo con la experiencia del visitante en la que encuentra sentido a la lectura de la exposición.

Bibliografía

Marcano, José Gregorio (2013), Docente en el área de Comunicación y Lenguaje, Universidad de Zulia, SED LUZ (Núcleo costa oriental del Lago, Cabimas), Estado Zulia, Venezuela, entrevista personal 2013.

Serrell, Beverly (2015), Exhibit Labels: An Interpretive approach, Rowman & Littlefield Publishers, second edition, USA. (first ed. 1996)

Serrel, Beverly (1998), The Big Idea eBook: Getting to an Exhibition's Big Idea, ed BeverlySerrell.com © 2020 Beverly Serrel

American Association of Museums (1998) Paying attention: Visitors and Museum Exhibitions, Rowman & Littlefield Publishers, USA.

Simmons, John E. (2016) Museums a History, Annah Jennings publisher, USA.

McLean, Kathleen y Henry, Barbara (2010), How visitors changed our museum. Transforming the Gallery of California Art at the Oakland Museum of California, California: OMCA. (pp31-44)

Morton, Tom. (2009), "The Wrong Words", *frieze*, número 124, junio-agosto.

Morton, Tom (2009) podcast: <http://fillip.ca/podcast/2009-07-24> from Talks JEFF DERKSEN, DIEDRICH DIEDRICHSEN, MARIA FUSCO, TOM MORTON, WILLIAM

WOOD, TIRDAD ZOLGHADR, Judgment and Contemporary Art Criticism February 27–February 28, 2009, publish 2010.

Ravelli, Louise. (2006), Museum texts. Communication frameworks, Londres, Ed. Routledge. Extraído de: Textos de museos, relevancia y participación. ¿Cómo empezar? <https://nodocultura.com/2016/11/22/textos-de-museos-relevancia-y-participacion-como-empezar/> noviembre 22, 2016

García Parejo, Isabel (2011), Escribir textos expositivos en el aula: Fundamentación teórica y secuencias didácticas para diferentes niveles. Universidad Complutense de Madrid UCM, Departamento de Lenguaje y literatura didáctica. España

La distribución de los objetos en expositores y paredes

Hemos visto en capítulos anteriores el papel de los museos en la actualidad y los tipos que existen que son múltiples, sin embargo, una de los objetivos de los museos ha sido y seguirá siendo el acopio y conservación de las colecciones, éstas compuestas por objetos, en una palabra, los museos son sobre todo custodios de los bienes culturales.

Los museos han pasado por distintas etapas de la humanidad: la antigüedad, la edad media, la época moderna y la contemporánea. Cada época ha marcado parte de la historia del museo y es que gracias a las distintas formas de pensar, y a la evolución de las diferentes etapas, que los museos se han preservado hasta nuestra actualidad. Como lo vimos en el capítulo de antecedentes, el museo inicia basándose en el coleccionismo, que se relaciona con una forma de mostrar poder.

Cada museo cuenta con colecciones las cuales, dependiendo el museo, pueden o no ser de diferente naturaleza. Inclusive tiene salas temporales además de las fijas ya que se considera importante estar en constante cambio con el fin de atraer al público. No obstante, es importante mencionar que los objetos expuestos no son creados para exhibirlos, fueron diseñados para algún uso en algún momento y por alguien. Estos objetos tienen una trascendencia desde su creación a nuestros días y su significado ha sido resignificado, es por ello que se decide exponerlos en un museo, la esencia del autor y el mismo autor es lo que hace que la obra sea importante sin que sea el objetivo principal de la creación del objeto.

Los actores

Antes de entrar de lleno a la parte estética y técnica de la distribución de objetos iniciare por contextualizar los objetos y las colecciones en el museo.

Los visitantes en un museo asisten para diferentes fines, puede ser la investigación, curiosidad, cultura, entre otros. El espectador solo observa y puede dar un dictamen de la exposición montada, es decir, si fue de su agrado, si el montaje hizo aportaciones al objetivo de su visita, si fue de su interés o simplemente si aprendió algo nuevo.

Detrás de todos esos materiales hay una gran organización que el visitante no es consciente de ella. Indistintamente de si es buena o mala, hay procesos que todo personal involucrado debe seguir para que un museo se encuentre activo reuniendo a visitantes de manera significativa. Los museos de ciertas dimensiones, en ocasiones nos ofrecen servicios que nos hace generar aún mejores experiencias, como cafetería- restaurante y tienda de suvenires.

Estos procesos los desarrollan diferentes actores no solo de la exposición propiamente, además de hay que añadir aquellas áreas que realizan otras funciones para lograr el concepto de museo: marketing, evaluación, patrocinio, investigación, gestión, interpretación, diseño y audiovisuales.

También el curador y todo el equipo de investigación esto es filósofos, humanistas, historiadores del arte, etc. Todos ellos deben conocer el concepto y los diversos protocolos de funcionamiento del museo para evitar situaciones que generen conflictos o problemas en la gestión diaria del mismo.

Por otro lado, hay que tomar en consideración, si el museo resguarda piezas antiguas hay que aumentar a los restauradores, químicos expertos en conservación etc. O bien el área en dónde están los relacionados con la imagen, el sonido y la diferente tecnología empleada.

Como podemos observar, hay un gran trabajo detrás de una exposición sin importar que tan pequeña o grande sea esta.

La muestra o exposición¹

Es necesario entender que hay diferentes tipos de muestras sin importar su naturaleza o tema, podemos encontrarlas expuestas de forma oral, proyectual, con objetos, de expresión, entre otro, como variada es la forma de exponer variado puede ser el espacio de presentación.

¹ La Real Academia Española tiene varias definiciones para esta palabra

- La explicación de un tema o asunto por escrito o de palabra.
- Conjunto de artículos de una exposición pública.
- Conjunto de las noticias dadas en las obras épicas, dramáticas y novelescas, acerca de los antecedentes o causa de la acción.
- Situación de un objeto en relación con los puntos cardinales del horizonte.

En un museo, los objetos y salas se convierten en el punto focal ya que es donde el espectador pone la mirada sin necesidad de haber alguien que explique en ese momento. Evidentemente detrás del trabajo de una exposición hay un trabajo organizacional que toma en cuenta varios aspectos para lograr éxito.

Nuevamente, el curador es parte esencial para llevar a cabo una muestra o exposición impactante, éste personaje, es quien decide lo que se va a exponer, ya sea que cuente una serie de objetos, colección u otro material. Una investigación curada de forma correcta, pasa a manos del equipo de diseño quien sigue un concepto rector. Lo esencial es que la muestra sea visitada y cumpla los fines que al espectador le convengan: investigación, retroalimentación, cultural, etc.

Las muestras con base en objetos:

“El lenguaje de los objetos ha sido siempre el medio de comunicación principal de los museos; por ello se debe proponer una lectura simple y directa de un tema o de una temática por medio de los diferentes materiales que deben estar ordenados de forma lógica para lograr el conocimiento suficientemente adquirido por el espectador.”

(UNESCO; 1995)

Al momento de dar vida a una exposición, se hace necesaria hacer una toma de decisiones, como ya comenté, desde la lógica en que se presentan los objetos, hasta la tecnología con la que se van a presentar. De esto, es importante conocer también el espacio en el que se van a comunicar y, además tener en cuenta los recursos con los que se cuentan pues en muchas ocasiones, los costos pueden limitar la conclusión de un proyecto museístico. Los tipos de exposición Uno de los aspectos importantes que nos dan la pauta para tomar la decisión de colgar o colocar un objeto sobre alguna mesa o expositor, es el tipo de exposición para la cual se va a trabajar.

Hay que entender que el tipo de acomodo genera distintos costos y siempre evaluar si la relación costo-beneficio es la adecuada.

Para ello, abordaremos primero los diferentes tipos de exposición y sus características:

- a. **La exposición permanente.** Con base en el “Manual básico de montaje museográfico” (Dever; 1993), se le llama exposición permanente a la exhibición diaria de las piezas propias de un museo que permanece abierta al público por tiempo indefinido. El recinto que alberga esta exposición, por lo general se

adapta en forma exclusiva para cumplir sus funciones a muy largo plazo, por lo tanto, su diseño debe ser muy riguroso porque implica inversiones considerables que garanticen su duración en el tiempo. Por ejemplo, la exhibición en el Museo de Antropología de México, cuenta con una colección y tiene atrás una investigación importante y una curaduría igualmente relevante. El alto costo del montaje de un guion para una exposición de este tipo, determinan que su vigencia debe estar entre 8 y 10 años, por lo tanto, en un ejemplo como el citado existe la necesidad de crear un montaje adecuado en cuanto a su comunicación, conservación de las piezas expuestas, necesidades interactivas y de tecnología para permitir el deleite del público a muy largo plazo, se entiende entonces con una vocación estática, podemos decir: *El museo de Antropología siempre tendrá piezas prehispánicas, es decir nunca coloniales ni de otro tipo a eso me refiero con estática.*

No obstante, su montaje permanente se está revisando y actualizando constantemente de acuerdo con las investigaciones realizadas por la curaduría, los resultados de evaluaciones y estudios de público, la adquisición de piezas y los programas de rotación con fines de conservación.

- b. **La exposición temporal** Las exposiciones temporales, se exhiben por un periodo de tiempo corto, “...*La exposición temporal sirve de contrapunto a la presentación permanente. Constituye la forma de renovar la atención sobre el Museo. Contribuye a darle vida y animarlo. De su confrontación con la exposición permanente brota una dinámica que el museo debe aprovechar si desea ser un lugar y un medio de desarrollo cultural y social al servicio de su población, de un público de paso especializado o no, de un territorio.*”(Dever; 1993; pp3). Así, la exposición temporal utiliza los datos potenciales de un museo y restituye al público los objetos, las obras que no están expuestas habitualmente. Pero, sobre todo, la exposición temporal puede abordarlos desde puntos de vista diferentes, temáticos, lúdicos, creativos e insertarlos en su contexto social, histórico o estético.
- c. **La exposición itinerante:** Estas exposiciones permiten descentralizar un museo, ya que a través de éstas se hace llegar parte de su colección a lugares distantes y a segmentos de público que de otra manera difícilmente podrían

tener contacto con estas piezas, aportando así al desarrollo educativo y cultural de la Nación. Su diseño se hace en función de facilitar el transporte y el montaje, el cual se debe adaptar a diferentes espacios de exposición.

El objeto

La mayoría de los museos cuenta con objetos exhibidos o en una bodega guardados que en algún momento exhibirá, lo que se denomina “la colección”. Estos objetos deben ser seleccionados de acuerdo a la esencia que tienen y a la filosofía del museo por lo que podemos encontrar objetos originales o réplicas depende el caso.

Un objeto se decide mostrar porque normalmente un curador en conjunto con su equipo de trabajo, lo selecciona entre todas las piezas de acuerdo con la curaduría que este desarrollando.

Por lo tanto, detrás de esos objetos hay una investigación científica o artística: *“El objeto justifica la existencia de los museos cuando hay visitantes interesados en observarlos, pero no todo vale para mostrar la realidad tal y como fue y no como nos la quieren hacer ver.”* (Dever; 1993; pp5).

Una vez que se tiene el objeto a mostrar y el concepto que se quiere transmitir, entonces viene la reflexión de ¿cómo mostrar los objetos?, es decir, cuando solo el objeto es colocado en una superficie o vitrina y con la única comunicación entre él y el espectador o bien cuando se acompaña con otros que refuerzan la comunicación temática con el espectador.

Los objetos suelen estar acompañados de una ficha técnica que aporta mayor información al usuario cuando no se entiende a simple vista o bien, cuando no se tiene el *expertis* necesario para interpretar la pieza. Sin embargo, la comunicación en la museografía moderna puede hablar por si misma sin las fichas o cédulas tradicionales. Encontramos aún un sinnúmero de museos que, al contar con una colección, insisten en mostrarla toda no obstante que los objetos apiñados detrás de una vitrina y luciendo etiquetas explicativas. Está demostrado que eso es un error debido al cansancio museográfico que puede ocasionar tanta información.

Siempre hay que hacer una valoración sobre la colocación de los objetos en las mesas, vitrinas o paredes primero debemos preguntarnos si los objetos estarán solos o

acompañados, cuando los exponemos de forma aislada, queremos dar énfasis a alguna información o característica particular del objeto. Aunado a la infografía o ficha técnica se puede agregar importancia o particularizar en la relevancia del mismo. Cuando los objetos son variados, debemos tener en cuenta que deben comunicar todos una misma, idea para que, aunado a cédulas explicativas o infografías particulares puedan entenderse como un conjunto y no como una serie de objetos aislados inconexos.

Sin embargo, debemos tener mucho cuidado con los elementos de apoyo como pueden ser las vitrinas, mesas, gráficos o luces, pueden ser un distractor para el usuario y puede desviar la atención sobre lo que se pretende mostrar, muchas veces el equipo de diseño piensa en expositores únicos y muy atractivos, los cuales quitan importancia a los objetos expuestos. Es importante que sean discretos y pasen desapercibidos. Dever al respecto dice que *“para lograr la contextualización del objeto, es fundamental el uso de lo que vamos a denominar elementos de apoyo. El elemento de apoyo es un artículo que se introduce en una exposición con una finalidad estética o para refuerzo contextual del objeto o grupo de objetos. Un elemento de apoyo no tiene nada que ver con elementos constructivos que forman parte de lo que sustenta la exposición a nivel puramente físico; son soportes funcionales que no deben formar parte en la comunicación de la exposición”*. (1993; pp5)

Es evidente que en esta parte es cuando el trabajo del diseñador se da a notar, empero hay factores que se deben tomar en cuenta para montar la exposición. Siempre hay que pensar en que existe un inicio y un final o cierre de la muestra, esto conlleva a que en medio de ambos momentos debe haber un clímax que debe despertar emociones de los visitantes. Para ello, debemos considerar muchas variables estéticas que puede haber en la sala, por ejemplo, vitrinas rectas frente a curvas; disposiciones abiertas y cerradas; orden geométrico, simetría y ritmo; importancia del eje visual centrado; ordenar alturas y proporciones; orden de lectura (de izquierda a derecha y de arriba a abajo en occidente, invertido en oriente), etcétera.

En el espacio museográfico, el equilibrio necesario se puede lograr aplicando los principios de la percepción humana, la cognición y su influencia psicológica. Existe una relación entre lo horizontal y lo vertical, unos ejes imaginarios que se relacionan con

las paredes y un punto de equilibrio entre ellos. La simetría transmite orden y armonía, el orden asimétrico puede dar sensación de movilidad, pero se debe cuidar mucho el 'peso visual' para no marear nuestros ojos con imágenes, Compensar las proporciones visuales de los diferentes objetos, así como la distribución del color y textura de los mismos.

Dependiendo lo que la curaduría mande, el tipo de acomodo que se decida esta descrito (cronológico, autores o temas), sin embargo, es interesante jugar siempre con los espacios. Parte importante del acomodo de piezas, es el ángulo de visión que tiene el ser humano que corresponde a un ángulo de 60 grados; este ángulo podría darnos la pauta y la altura de los objetos, así como la profundidad de los mismos. Por otra parte, además de esto, hay leyes que se deben cumplir:

- Proximidad. Los elementos más próximos se entiende que están relacionados.
- Semejanza. Lo que se parece tiende a asimilarse como relacionado.
- Simetría. Cuestión de orden visual en su conjunto.
- Continuidad. Se agrupan los elementos que están orientados en la misma dirección.
- Igualdad y/o equivalencia.
- Tendencia a agrupar objetos similares.
- Cerramiento visual.
- Tendencia a completar la línea de cierre. (EVE; 2014)

Distribución en mesas y paredes

Según los manuales de museografía hay varios elementos que se deben de tomar en cuenta para un correcto montaje². Pero primero debemos saber que recorrido harán los usuarios, ya que el saberlo nos dará la libertad o no, de hacer el acomodo: sugerido, libre u obligatorio. Por otra parte, también debemos tomar en cuenta el tipo de piezas con las que contamos, toda ésta información la debe tener en cuenta la curaduría.

Una vez que sabemos el tipo de piezas con el que se cuenta, es necesario considerar la escala de la pieza para determinar su altura y distancia. Recordemos que, de

² Vamos a dedicar un capítulo a montaje.

acuerdo al museo para el cual vamos a trabajar, es necesario tener en cuenta el contexto de piezas, así como el tipo de gente que visita el museo. Esto nos permitirá hacer un correcto acomodo de las piezas, la ergonomía³ tiene un papel importante para evitar la fatiga visual.

“La escala como elemento fundamental del montaje, marca las proporciones que deben seguirse para montar cada obra, tomando siempre como unidad de medida al hombre quien es el usuario directo de una exposición. Cuando se diseña un montaje, hay un elemento muy importante que se debe tener en consideración: la línea de horizonte, que es la que determina la altura a la que se deben colgar las obras y que coincide con el nivel de los ojos en el ser humano.” (Dever; 1993; pp7)

Por lo tanto, esta medida se debe considerar para el montaje de obras de pared, objetos en vitrina, textos de apoyo, fichas técnicas etc.; de su buen manejo depende la adecuada composición de la totalidad de las áreas de la exposición. No obstante, la parte museográfica también puede decidir, sin cambiar el discurso, de sustituir algún elemento de los proporcionados.

En ocasiones es mejor hacerlo a través de una infografía, fotografía o gráfico.

Puede haber indicaciones del curador o parte de la comunicación del museo en donde se pueden manejar otras líneas de horizonte para para no hacer el recorrido tedioso, evitando nuevamente la fatiga visual o cansancio museográfico. En este punto, es importante considerar la distancia entre cada objeto, entre menos elementos haya, captaremos mejor la atención del usuario.

Recordemos que el cerebro humano puede captar máximo 7 elementos, estos pueden ser, objetos, colores, texturas, etc. (Covarrubias; 2006) Sin embargo, hablar de mas, es saturar de información al usuario, entrar al campo de la complejidad y por ende adormecimiento de los sentidos y una fatiga visual.

Por consiguiente, la muestra ideal será aquella que comulgue con tres a cuatro elementos a la vez, por lo tanto, este número de piezas es el ideal para montar en las paredes haciendo una correcta distribución manejando una distancia adecuada.

Puede pensarse en mayor cantidad de elementos solo si se ven agrupados y como un todo que entonces el cerebro lo toma como 1 forma y comunicación. (ejemplos en mis fotos)

³ En el capítulo de montaje abundaremos en la parte ergonómica.

Para los montajes en paredes hay tres tipos de acomodo

1. Justificado por el centro. Permite una adecuada composición general y balance en la totalidad del muro. Las obras se pueden montar 10 cm. por encima o por debajo de la línea de horizonte
2. Justificado por lo alto. Se utiliza en espacios con techos bajos para producir un efecto óptico por el que se crea la sensación de mayor altura. No es muy aconsejable pues da la impresión de que las obras estuvieran colgadas de una cuerda.
3. Justificado por lo bajo. Se utiliza en espacios que tengan algún elemento arquitectónico fuerte que marca una línea de horizonte baja, cenefas, barandas, zócalos etc.

Siempre hay que considerar que debe haber una distancia entre el usuario y el objeto una especie de aire de descanso visual y este corresponderá con el ángulo de visión que cuenta el ser humano y el panorama que se percibe de acuerdo a la distancia de exposición. Además, para fines de conservación, es necesario tener cierta distancia para que adicional a esto, se no generen sombras sobre los objetos. (dibujito mío)

Con respecto a las bases y mesas, debemos considerar dos aspectos importantes de una parte que el frente del objeto coincida con el sentido de la circulación y de otra, que los objetos puedan ser vistos por todos sus lados, si es que la pieza así lo requiere. Hay que tener cuidado al definir la ubicación de las bases para evitar que el público cause deterioros en los objetos ahí expuestos o bien obstaculicen la libre circulación.

Los tipos de bases pueden ser diversos, desde tarimas para montaje de obras muy grandes, muebles o esculturas hasta pedestales más pequeños para piezas que deben ir sobre la línea de horizonte.

Las tarimas son plataformas que miden entre 10 y 30 cm. de altura y se ubican generalmente en el centro del espacio. Si se requiere que el público no toque las piezas, se añaden 60 cm. a la tarima en forma perimetral para evitar así el contacto con las manos. (croquis explicativo) Los pedestales se deben diseñar de acuerdo con la pieza: su altura depende de la escala del objeto y su relación con la

línea de horizonte., esto siempre en conjunción con la curaduría pues hay veces que el curador indica que el objeto sea suspendido en el espacio, en estos casos debemos entender bien el mensaje y con base en este se determina la altura con respecto al horizonte.

Otra forma de colocar objetos es a través de paneles. Los paneles son divisiones o estructuras rectangulares verticales que pueden trasladarse fácilmente y que por sus características ayudan a crear nuevos espacios, una especie de biombos divisorios. Responden a necesidades de circulación, demarcación de recorridos y ampliación de superficies de exhibición. Son un buen recurso cuando se hace necesario extender las paredes y ampliar el espacio disponible, subdividir la sala o bien generar recorridos específicos de acuerdo con el planteamiento del guion museológico elaborado por el Curador.

Aunado a los métodos anteriores, las vitrinas o expositores cerrados, son cajas con puertas y/o tapas de cristal para exhibir en forma segura objetos artísticos y de valor cultural. Son el soporte físico de los objetos que tienen por finalidad facilitar la observación de los objetos y atrapar la vista del espectador. A la vez que procuran protección y ambientes aptos para la conservación, aportando los elementos necesarios como temperatura, iluminación, aire, entre otros⁴.

Las vitrinas permiten que los objetos sean expuestos a una altura razonable y responden fundamentalmente a necesidades de seguridad, sin que por ello obstaculicen la adecuada observación de los objetos; al contrario, deben contribuir a destacarlos. También se utilizan como elementos que ayudan a establecer un recorrido dentro del museo.

⁴ El interior de las vitrinas debe tener un ambiente controlado en cuanto a temperatura y humedad y con el tipo de iluminación ideal para garantizar la conservación de los objetos. En climas muy húmedos o secos un conservador puede adecuar el ambiente interno de éstas, por ejemplo, utilizando silicagel u otros materiales para evitar deterioros en el objeto como consecuencia del clima externo. Para la exposición de objetos realizados con fibras naturales como documentos, libros, fotografía, textiles o cualquier material delicado, siempre hay que tomar en cuenta estas recomendaciones.

La distribución de los objetos en mesas y paredes depende entonces de dos rubros importantes, el primero es la curaduría, es decir que mensaje se quiere dar y cuál es la mejor distribución para lograr su comunicación y sobre todo el impacto del mensaje en el visitante, en segundo lugar, las normas técnicas que conlleva la propia exposición de los objetos por ejemplo los requerimientos de conservación, la ergonomía, la complejidad y cantidad de los objetos, lo rebuscado o simple del mensaje que cada objeto comunica.

No solo se trata de colocar información y objetos sobre espacios, es necesario entender el discurso y persuadir al usuario a que regrese. Evidentemente es una tarea de gran complejidad, y en gran medida, el reto es que todos los actores involucrados este, en constante comunicación y sincronizados en un mismo mensaje.

Bibliografía

Anónimo. (2010-2012). La comunidad de los Museos del mundo. junio 17, 2018, de Consejo Internacional de Museos Sitio web: <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/> 6

Covarrubias, Javier; (2006) Complejidad en Arquitectura, UAM-Azcapotzalco, Departamento Investigación. México.

Dever, Paula y Carrizosa, Amparo. (1993). Tipos de exposiciones en Manual básico de montaje museográfico. Ed. TREA. Colombia.

EVE (Espacio Visual Europa). (2014). Cultura, Museografía. El objeto en el museo. julio 02, 2018, de Espacio Visual Europa Sitio web:
<https://evemuseografia.com/2014/04/07/el-objeto-en-el-museo/> 15 y
<https://evemuseografia.com/2014/12/02/museo-y-objetos-6-leyes-de-percepcion>

ICOM (International Council of Museums), (1946). Un organismo francés, creado en el año 1946 en París, dedicado a promover los intereses de la museología y a las actividades de los museos. www.iccom.org

RAE (Diccionario de la Real Academia Española). (2018). Definición de exposición. junio 22, 2018, de La Real Academia Española. www.rae.es

UNESCO. (1995). Museum Internacional. París, Francia: MRS Maubeuge.

Montaje y Sujeción

Si bien en el capítulo de Colocación de objetos iniciamos con este tema, en este lo abordaremos de forma más profunda. Dentro del diseño museográfico, los sistemas de montaje y sujeción son indispensables en cualquier exposición, siempre teniendo en cuenta las exigencias de conservación preventiva de los objetos y estándares de montaje¹.

Debido a que existen gran diversidad de exposiciones, temas u objetos, las exigencias pueden variar y cada colección aumenta el riesgo de deterioro de la mismas, es por esta razón que el montaje debe permitir proteger y asegurar la permanencia de los objetos para futuras generaciones.

El término de montaje no debe confundirse con el de instalación. Una instalación se produce cuando se altera o transforma estructuralmente el espacio. Erróneamente se llama “instalación” a las obras artísticas utilizadas en nuestro tiempo cuando no siempre transforman estructuralmente el espacio donde se encuentran; la mayoría de las instalaciones artísticas no pasan de ser montajes.

EL montaje en cuanto a una exposición, se refiere a la operación dedicada a ubicar, anclar, colocar o ensamblar las obras en la estructura de cada instalación expositiva.

Siempre basándose en el guion museográfico, que organiza las piezas, paneles gráficos, vitrinas, cédulas o fichas técnicas etc., y siempre con la curaduría del tema o concepto a ser tratado, el recorrido, iluminación, etc.

Para lograr esto, se debe estar familiarizado con cada una de las piezas que conformarán la exposición e indagar sobre lo siguiente:

- Exigencias del montaje en términos de conservación
- Mobiliario con el que se cuenta
- Capacidad eléctrica y ubicación de las tomas de corriente
- Sistemas de iluminación
- Fuentes de luz natural
- Salidas de aire acondicionado
- El espacio de exhibición.

Se debe revisar el guion museográfico estableciendo constante comunicación con el curador, quien determina junto con el museógrafo, la responsabilidad, división y subdivisión del espacio o salas, así

¹ Montar significa poner o subirse encima de algo, colocar, armar y combinar piezas de alguna máquina o aparato

como destacar piezas exhibiéndose en espacios independientes con iluminación u otra instalación especial.

Suelen usarse planos a escala del espacio para saber cómo se llevará el montaje y recorrido de acuerdo al guion, además de trabajar también con maquetas que puedan ayudar a comprender mejor el proyecto por parte de todos los actores involucrados.

De aquí parten los diseñadores gráficos, industriales, curador, restauradores, técnicos etc.

Desde la parte gráfica se diseña un plan en donde se establece la intención global del proyecto y su carácter a través de una identidad visual, como lo es la paleta de colores y propuestas tipográficas.

Para llevar a cabo un mejor manejo y control de la museografía es indispensable acordar un cronograma de trabajo y asignar responsables para cada tarea y actividades para garantizar la finalización del proyecto antes del día de la inauguración de la exposición.

Se tiene que hacer una precisa cuantificación sobre el número exacto de paneles, pedestales, vitrinas y demás elementos, así como sus dimensiones y materiales.

La seguridad es uno de los puntos importantes a considerar al momento de la colocación de los objetos, seguridad no solo contra robo sino también tener en cuenta un sistema contra incendios acorde a los materiales expuestos² y también las consideraciones en la preservación como es el control de la humedad, la temperatura, la luz solar/artificial, las plagas o bacterias del ambiente, etc.

Antes de comenzar un montaje hay que revisar el estado físico actual del espacio, es decir, determinar si es necesario darle algún mantenimiento en cuanto a su estructura y acabados, o adaptar el espacio según la temática, ya sea un cambio de color o adecuaciones espaciales en muros o pisos que requieran de obra civil. Todo esto se deberá hacer antes de siquiera llevar las obras y deberá corresponder a la revisión de todos los implementos descritos en el guion museográfico.

Es importante también revisar la existencia de instalaciones eléctricas u otras necesarias, sistemas de seguridad y mobiliario.

No solo hay que considerar a las piezas al momento de estar montadas, es indispensable saber el número de obras, qué tipo de piezas son y sus dimensiones para pensar en la maniobra de su colocación antes de la adaptación del propio espacio de exposición, preferentemente deberán estar descritas en el guion museográfico.

² Muchas veces las exposiciones van de la mano con un seguro contra incendios e incluso contra robo que debe tramitar ya sea la curaduría o bien el departamento legal del museo encargado para estos fines.

En cuanto al aspecto económico todo lo descrito con anterioridad variará de acuerdo al tipo de exposición ya que los materiales no serán los mismos si la exposición es permanente o temporal, las especificaciones como resistencia o durabilidad variarán.

Se debe ya contar con cotizaciones diversas (en México se piden tres de diferentes empresas) y el tiempo estimado para la entrega ya que un trabajo apresurado puede elevar el costo considerablemente.

También se debe contar con un cronograma y ruta crítica de las actividades en donde se especifique la responsabilidad y tareas de las personas encargadas o responsables de los diferentes momentos y actividades. (coordinadores, curadores, diseñadores, administradores, ingenieros, empleados, directivos entre otros). En la ruta crítica se organizan las actividades a realizar cronológicamente dedicándole un tiempo estimado para su ejecución tomando en cuenta el estricto cuidado que se les debe poner y un margen de imprevistos. Es necesario determinar las fechas de recepción, el tiempo para acondicionar las instalaciones del recinto, y realizar investigaciones sobre técnicas de conservación, iluminación, dimensiones y manipulación de los elementos.

Maniobra

Mencionamos anteriormente la maniobra, esto tiene que ver con la manipulación de los objetos. Se debe conocer todo sobre las obras que se van a manipular, para asegurar un trato correcto. Solicitar el embalaje correcto y determinar los tiempos para desembalarse y montarse, de tal suerte que ninguna de las piezas corra el riesgo de dañarse en la maniobra para lo cual hay que considerar algunas cosas:

- Características de la pieza forma, dimensiones, materiales
- Indicaciones especiales relacionadas con el estado físico o consistencia del objeto
- El material con que están hechas
- Las técnicas de conservación para ese tipo de piezas
- Forma de desembalaje
- Seguridad requerida para cada objeto

Toda operación de montaje de una exposición conlleva riesgos, al igual que el proceso de embalaje y traslado, algunas normas básicas que se deben tener en cuenta a la hora de manipular cualquier tipo de obra por lo que, preferentemente el guion museográfico debiese extender a mencionar el estado de conservación de la pieza ya que, si es óptima, puede ser manipulada más fácilmente que piezas antiguas o en condiciones o medios difíciles de manejar. Se deberá determinar cuántas personas se necesitan para desembalar, maniobrar y montar cada una de las piezas.

Hay objetos muy delicados en los cuales se deben tener cuidados al interactuar con ellos desde el primer momento por lo que se procurará determinar la ubicación de la obra para evitar movimientos excesivos o innecesarios.

Hay algunos protocolos y recomendaciones para el montaje y manipulación de piezas, los cuales están estandarizado³ y son:

- a. Revisar cada objeto antes de moverlo, en caso de estar dañado es necesaria una asesoría
- b. Sujetarlas con las dos manos
- c. Solo cargar un objeto a la vez, cada objeto debe ser tratado con el mismo cuidado
- d. saber cómo posicionar las piezas al descansarlas en el suelo,
- e. Nunca poner un objeto sobre otro
- f. En caso de que una pieza externa llegue empaquetada o embalada, se debe tener la debida precaución y el tiempo necesario para retirar el empaque, además de conocer el embalaje y saber cómo desembalar adecuadamente.
- g. Entender el montaje y sujeción de los diferentes tipos de piezas.
- h. Es importante tener claridad sobre la ubicación de cada pieza y sus medidas y peso.
- i. Maniobrar y montar primero las obras que van en los muros y después los que van sobre bases o vitrinas para evitar obstaculizar el área y circular mejor.
- j. Contar con el equipo y herramienta necesario a utilizar para su manipulación y sujeción.
- k. Usar guantes de algodón blanco o quirúrgicos, para evitar ensuciar o contaminar los objetos con el sudor o suciedad de las manos y cubre-bocas (nunca usar objetos personales como anillos u objetos que puedan dañar la pieza).
- l. Evitar uso de adornos personales como pulseras, cadenas, anillos etc.
- m. El acceso a las salas solo será del personal autorizado al montaje.
- n. Contar con algún instrumento especializado para esta tarea si es necesario (bombas para vidrios, montacargas, etc.)
- o. Conviene elaborar estados de conservación de las piezas, antes y después de retirarlas de la exposición.
- p. Fotografías del antes y después del montaje de cada una de las obras para constatar que el trabajo no haya dañado la pieza y tenga con los requerimientos solicitados al respecto.

³ Existen piezas que son de gran fragilidad como ocurre con las obras de arte sobre papel, dibujos, grabados, estampas, acuarelas, fotografías.

Restricciones previas

Debe cuidarse el acceso a las salas antes de la inauguración de una exposición, únicamente podrá entrar personal autorizado evitando al público y en su caso, personal que ya haya terminado sus labores, para impedir la saturación del espacio cuando las obras corren mayor riesgo de sufrir algún daño.

Para lograr exitosamente esto, la distribución del trabajo y la delegación de tareas con responsabilidades es fundamental. Una de las labores del curador es planear la distribución de los elementos dentro de una exposición sugiriendo un trayecto que se adapte al espacio y a los visitantes, la finalidad de disponer los elementos de manera estratégica es intervenir en la decisión de los visitantes al momento de su recorrido.

La manera de montar una obra va a depender de la forma y naturaleza de ésta, puede ser una pintura montada en un muro o en un caballete, puede tratarse de una escultura sobre una base, de una fotografía en la pared o de objetos exhibidos en una vitrina, es decir se utilizan diferentes soluciones las cuales trataremos más adelante.

Existe una técnica para calcular la separación las obras montadas, sin importar el sistema de montaje. La separación entre una y otra, deberá ser por lo mucho la mitad de ancho de cada una cuando las dimensiones son similares, cuando son de diferente tamaño se toma en cuenta la medida de la pieza más grande.

En este caso se debe considerar el centro visual promedio, éste es de 1.60m⁴ de altura con una relación angular de 40°. En cuanto a las cédulas informativas, la ubicación de estas será en la parte inferior de la obra a lado derecho cuando es de pequeño formato, si es gran formato se va a situar a 1m de altura, todas estas son recomendaciones estándar pero no son reglas generales.

(aquí van los cuadros ergonómicos y la explicación del humano estándar).

Hemos abordado el tema de la seguridad que es otra de las restricciones a seguir, no solo la seguridad e integridad de la pieza, para lo cual se refuerza la aseveración de que en el montaje solamente podrán estar los actores responsables involucrados, sino también la seguridad por las condiciones de conservación para lo cual, el guion museográfico deberá considerar la mención al momento de la instalación, por ejemplo, hay piezas que no pueden estar ni un momento sin control de humedad o

⁴ Esa medida o tiene que ver con la ergonomía de los visitantes por lo que, si está bien dirigida la exposición puede variar por ejemplo para una comunidad indígena deberá ser menor como 1.4m promedio, para niños entonces se deberá tomar 1m y si se hace en el cono norte del planeta puede incluso llegar a 1.75m la medida de horizonte.

temperatura, o habrá otras cuya preservación sea la permanencia en medios acuosos o sólidos y su trasvase será delicado.

Lo relacionado con la seguridad una vez montadas las piezas y que está considerada en el diseño de los expositores será la responsabilidad del actor encargado y éste deberá asegurarse de la eficiencia y buen funcionamiento de los dispositivos seleccionados.

Estructuras de montaje

PANELES

Los paneles son estructuras rectangulares conectados por un poste que se esconde entre ellos, son de fácil montaje y desmontaje, son reusables, de fácil traslado, ayudan a crear, distribuir o subdividir el espacio, sostener objetos o vitrinas, montar textos o imágenes, así como para la circulación y delimitación del recorrido. La medida de cada panel suele ser de 2.40 metros y el ancho máximo 1.20, ya que está en función de la medida estándar de una hoja de madera, acrílico u similar⁵.

El ancho se recomienda, para esta altura, de 40 cm de profundidad como mínimo por cuestiones de estabilidad, aunque las medidas pueden variar de acuerdo con la pieza a montar.

También hay que tomar en cuenta si estos paneles van a servir para cubrir ventanas, puertas etc., o si se observarán por ambos lados. Previo a todo esto se debe realizar el diseño y elegir los materiales (siempre de buena calidad considerando su posible reutilización) para evaluar funciones, costos y grados de flexibilidad.

PEDESTALES Y PLATAFORMAS

Pueden presentar diversas formas según las necesidades, pero siempre deben ser sólidos y estables, en caso de no ser lo suficientemente pesados, deben estar asegurados al suelo para evitar accidentes.

Suelen fabricarse en madera por su versatilidad de trabajo, es fácil, rápido de trabajar y permite varios acabados; también pueden ser de piedra, metal, vidrio, metacrilato, policarbonato etc. En un apartado posterior abundaremos sobre estos.

VITRINAS

Las vitrinas permiten exhibir los objetos a una altura razonable de forma segura sin obstaculizar su observación, además debe tener buena apariencia y captar la atención del público sin ser las

⁵ Hoy día ya se cuentan con materiales europeos cuyo módulo cambia, estos deberán ser especificados y se puede hacer adecuaciones en lo dicho en el texto, sin embargo, lo expuesto son las medidas comunes.

protagonistas del espacio, su estética debe ser acorde con la arquitectura del lugar y del diseño museográfico, además de tener en cuenta los distintos tipos de usuarios, desde niños, adultos y personas con discapacidad.

Se diseñan todo tipo de vitrinas y de formas geométricas, de diseño simple o complejo, aunque por facilidad de construcción, la mayoría son de forma rectilínea; las hay también con luz integrada o sin ella, incluso algunas con espejos en determinados sitios que permiten ver una pieza en su tercera dimensión.

Todas estas tienen un ambiente controlado (temperatura y humedad) para conservar mejor los objetos aunque las piezas no requieran estos controles, siempre hay que tomar las consideraciones necesarias debido a que una caja cerrada condensa la humedad e incrementa la temperatura por lo que se debe siempre observar un buen diseño.

Las piezas de tamaño pequeño siempre se exhiben en vitrinas para garantizar su seguridad contra robo y en algunas ocasiones es más fácil la colocación de vidrios de aumento para su la mejor presentación de la pieza. No deben quitar el protagonismo de las piezas y deben estar fabricadas en materiales que no deterioren los objetos y diseñadas para garantizar la conservación de su contenido.

Las vitrinas siempre deben estar niveladas y muy estables, garantizar la seguridad de las piezas, utilizar materiales inertes que no deterioren el contenido, tener mayor iluminación que la sala donde se encuentran y evitar la reflexión del público en el vidrio. Deben ser resistentes al desgaste, durable, sin aristas agudas o peligrosas. Tienen que tener una fácil limpieza por lo que se recomienda que no incluyan pliegues o texturas que son trampas de polvo, siempre serán de fácil acceso para su mantenimiento sin poner en peligro las piezas.

No existe una vitrina perfecta o “todo uso” y es difícil establecer una clasificación que englobe todos los tipos de vitrina, pero sí podemos decir que hay categorías de uso y tipologías de diseño, las cuales se pueden clasificar de la siguiente manera:

1. Vitrinas existentes. Se utilizan para exposiciones permanentes, tienen cierta flexibilidad, sus elementos pueden separarse para crear diferentes configuraciones dependiendo el diseño y la particularidad de las colecciones.
2. Vitrinas para funciones específicas. Ya sea que sirvan para exposiciones temporales o para conservación de los objetos. Son difíciles de adaptar a otros usos, suelen usarse materiales ligeros y baratos por lo que tienen una vida corta, ideales en exposiciones temporales.
3. Vitrinas de pared o verticales. Éstas se encuentran empotradas o adosadas; colgadas o apoyadas en la pared. Generalmente no son tan flexibles ya que su profundidad es restringida y sólo permiten la

contemplación desde el frente, no obstante que permiten una excelente visibilidad y también funcionan para dirigir el recorrido de la exposición. Algunas de las vitrinas verticales, exhiben piezas de mayor tamaño o grupos de piezas menores.

4. Vitrinas horizontales. Se exhiben objetos que por su naturaleza o configuración, de forma horizontal, como papeles, textos, objetos antiguos, libros etc., su altura es de entre 80 y 90 cm de manera que los niños, adultos y personas discapacitadas puedan observar. Estas vitrinas y las inclinadas son llamadas de mesa o a modo de atril, ambas usadas para objetos pequeños que requieren apreciación desde arriba.
5. Vitrinas centrales o exentas. Permiten la apreciación de la pieza desde sus 4 planos visuales incluso, dependiendo el diseño y los implementos e diseño, desde los seis ángulos, además de poder colocar varios tipos de piezas en la misma vitrina. Los objetos se contemplan dentro de un espacio autónomo, de modo análogo como una escultura, pero a nivel de instalación o circuito crea dificultades de configuración cuando comparte espacio con otros objetos exentos.
6. Vitrinas de plataforma. Suelen exhibirse piezas de gran formato, prendas, armaduras, muebles etc.
7. Vitrinas suspendidas. También llamadas flotantes, son difíciles de aplicar debido a los medios de sujeción lo suficientemente rígidos para impedir movimientos, aunque son muy atractivas.

Una vitrina bien diseñada evitará la fatiga museística, favoreciendo el confort del público teniendo en cuenta la buena distribución de los elementos internos y los textos evitando los reflejos, prestando atención al cono de visión de los espectadores sin colocar nada fuera de este campo. Además, pueden ser magníficas ayudas para direccionar los recorridos programados.

Las vitrinas son también elementos que, dentro de la museografía, pueden dramatizar las piezas expuestas debido a la iluminación puntual y direccionada al interior de ellas. Algunas consideraciones a tomar en cuenta son:

- a. La luz debe ir enfocada al objeto, no al espectador ni al suelo, los parámetros de ángulo, intensidad, tipo de luz, cantidad de fuentes y ubicación serán determinados por el tipo de pieza al que se dirigen.
- b. El tipo, calidad, intensidad y color de luz de iluminación, deben estar bien diseñados y conforme a las especificaciones que el curador determine en cada pieza, con la finalidad de evitar el deterioro de los objetos por emisión de rayos ultravioleta o infrarrojos,
- c. La iluminación tiene también que garantizar r la adecuada reproducción del color de las piezas.

- d. Por cuestiones de seguridad, algunas vitrinas tienen dispositivos como sensores o alarmas antirrobo, otras incluso ponen algunas barreras físicas.

Montaje en obras Bidimensionales:

El montaje de obras pictóricas u otras bidimensionales siempre hay que revisar las medidas de los objetos incluyendo el marco, con el fin de saber cuánto espacio habrá entre cada obra y ordenar una mejor disposición. Se deberá corroborar el peso y si las obras traen ya su sistema de sujeción o bien hay que implementar uno.

También es necesario que las obras estén a una buena altura, la cual debe coincidir con el nivel de los ojos (horizonte) del ser humano o centro visual (que en la mayoría de los casos se ha establecido antropométricamente una altura de 1.60 metros a 1.62 metros en el caso de México)⁶, además de mantener una distancia considerable entre las obras y el espectador, de acuerdo con el formato de la misma y el tema tratado.

Existen algunas excepciones en cuanto a la altura promedio en montajes donde el horizonte visual puede cambiar, como en las exposiciones infantiles, en este caso la altura promedio respecto a las edad puede ser de la siguiente forma: Para niños de 5 años 1.8 metros de altura, 6 años 1.13 metros, 8 años 1.23 metros, 10 años 1.33 metros y 12 años 1.41 metros.

También pueden manejarse otro tipo de montaje según la línea de horizonte, como anteriormente se menciona, la más usada es la justificada por el centro. La justificación por lo bajo es utilizada en espacios con algún elemento arquitectónico que marque una línea de horizonte baja, cenefas, barandas, zócalos etc.

La justificación por lo alto se utiliza en espacios con techos bajos con el fin de crear la sensación de mayor altura, aunque no es muy recomendable este montaje pues también da la sensación de que las obras están colgadas de una cuerda.

Las obras pueden ser colocadas por hileras de dos cuadros en caso de que se tenga poco espacio en los muros, aunque esto solo funciona en obras de formato chico.

La distancia entre la obra y el espectador puede variar dependiendo del tamaño de la pieza, se sugiere que al menos existan unos 70 cm entre espectador y muro para evitar sombras y por motivos de conservación.

⁶ Con anterioridad hicimos las acotaciones pertinentes, también nos tenemos que referir a los cuadros ergonómicos incluidos en este capítulo.

En cuanto a la iluminación, la luz debe caer a un ángulo de 60° con respecto a la línea de horizonte marcada por la visión media. Debido a que la vista suele bajar en vez de subir, los cuadros se sitúan en una altura baja, los cuadros en distancias elevadas pueden provocar incomodidad o inconvenientes como el dolor de nuca⁷ y una percepción en parte sesgada.

Respecto de las cédulas o fichas técnicas, estas se ubican por lo general del lado derecho y desde la base de la obra; en caso de ser un formato demasiado grande, suelen colocarse a 1 metro de altura; éstas siempre deben tener un color distinto al de la pared y hacer un buen contraste entre el fondo y la tipografía, además de que ésta última debe ser legible a una distancia considerable.

Así mismo, es necesario saber las dimensiones, el tipo de material, el peso y características de la obra. Los datos que contienen se presentan de la siguiente manera: • Autor • Lugar, fecha de nacimiento y muerte del autor • Título de la obra • Fecha de elaboración • Técnica • Procedencia • Información adicional. (revisar el capítulo de cédulas probablemente lo paso para allá)

En muchos casos, se utilizan muros falsos, mamparas o paneles en el cual se monten las obras, sobre todo en exposiciones temporales, aunque por lo general también se utilizan para no dañar las paredes o la arquitectura original del lugar donde se expone.

Vimos anteriormente protocolo de montaje general, en lo particular en obras bidimensionales se aplican además los siguientes.

- a. Nunca tocar el frente ni revés de la obra, siempre debe manipularse por el marco.
- b. Hay veces que el marco forma parte de la obra por lo que no se deberá presionar el marco donde tenga decoración frágil.
- c. Las pinturas que no tengan marco necesitan especial cuidado y tomarlas por los extremos posteriores del bastidor y no tocar nunca los bordes de la pintura ni el revés.
- d. No tomar el cuadro con una sola mano, siempre con las dos manos y tampoco cargarlo por la parte superior, esto puede desajustar el marco.
- e. Las obras de gran formato deben ser manipuladas por dos personas como mínimo.
- f. Siempre trasladar las obras de manera vertical, jamás horizontal.
- g. Nunca acostar la obra sobre el suelo, debe ser recargada contra la pared, utilizando tacos de madera o unisel para que no haga contacto directo con ella.

⁷ Véase cuadro ergonómico

Montaje en obras Tridimensionales:

En el caso de obras tridimensionales, existe gran variedad de formas en las cuales pueden ser exhibidas las piezas. Al realizar el montaje es necesario conocer las dimensiones (alto, ancho, profundidad y altura de la base), tipo de material y características estructurales y de soporte del mismo, peso y cualidades específicas de la obra para saber si necesitan bases o soportes, éstos por lo general suelen ser de madera pintada, en exteriores pueden ser de cemento o de hierro, estos materiales son los más adecuados para obras pequeñas o medianas, deben estar cuidadosamente ubicados para que el público no cause daño a los objetos allí expuestos.

Estas obras tienen que considerar un buen espacio para la circulación de las personas alrededor de ellas, así como para que no se pierda su valor estético y el espectador no pierda detalle de la pieza, a veces lo mejor es que estén colocadas de forma aislada con el fin de que el espectador pueda observar la pieza en su totalidad. En el caso de este tipo de piezas, es inconsciente en el espectador el querer hacer uso de todos sus sentidos no solo los visuales, se exacerban sobre todo los táctiles por lo que se recomienda hacer uso de medidas y señales precautorias dirigidas al público. Nos referimos a señales donde se prohíba entrar con alimentos, tocar, fumar, tomar fotos, o bien considerar simples elementos restrictivos como barandas, bandas o alguna barrera de paso. Todas ellas beneficiarán a la conservación de las obras y al éxito de la exposición.

Para montaje de piezas muy grandes existen las tarimas que miden entre 10 y 30 cm. de altura generalmente ubicadas al centro del espacio. Los pedestales para obras más pequeñas, deben adaptarse a la pieza y mantener cierta relación con la línea de horizonte. Las dimensiones de los soportes deben ser acordes a las de la piezas y la iluminación debe permitir un buen contraste de claros y oscuros dependiendo de cada obra, por lo cual en muchos casos es unidireccional. Existen muchos casos en los cuales las piezas están hechos de materiales sensibles y delicados, o aquellos que no pueden estar en contacto con agentes dañinos, como metales, pinturas, fuentes de luz directa etc. Textiles, porcelanas o cerámicas, por ejemplo, deben exhibirse en vitrinas por seguridad y conservación.

En todas las obras montadas tridimensionalmente y fuera de vitrinas un elemento importante a considerar el cual debe estar especificado en el guion museográfico es la limpieza ya que una mala técnica puede dañar irremediablemente los objetos.

Vimos anteriormente protocolo de montaje general, en lo particular en obras tridimensionales se aplican además los siguientes.

- a. Una escultura jamás deberá ser tomada o levantada por un extremo o elemento saliente como lo son brazos, cabeza, salientes en caso de abstractas o asa que suelen ser las partes más vulnerables.
- b. Corroborar que la pieza está bien sujeta a su base.
- c. Para levantar la obra, debe tomarse con una mano la base y con la otra el cuerpo del objeto, esto puede realizarlo dos personas o más de igual forma, si el peso es considerable hay que hacer uso de montacargas y carros de carga especializados para el efecto.
- d. Las piezas siempre deben trasladarse en su posición natural, nunca inclinarla.

Soportes y Sujeción

SOPORTES

Existen algunos tipos básicos de soportes:

- Soporte escondido
- Soporte que asegura el objeto dentro de una vitrina
- Soporte diseñado para absorber las vibraciones
- Soporte que ayuda a preservar la estructura de un objeto
- Soporte semifijo al objeto (agarradera)
- Soporte que asegura el objeto y también crea la ilusión de que es algo más.

Los materiales utilizados para los soportes deben elegirse basados en su estabilidad, dureza y apariencia, así como ser compatibles con el objeto y ser inertes; servir como almohadillado, sin bordes afilados ni ser abrasivos y sus pigmentos deben ser estables. En muchos casos también deben amortiguar los movimientos y no perder estabilidad por vibraciones. Tendrán que estar bien equilibrados y ser fácilmente accesibles además de prácticos para poderse quitar y poner con facilidad. Hay espacios o materiales en donde la sujeción se entremezcla con el soporte a lo que se requieren, para asegurar objetos a la pared o a un panel soluciones como Barras ajustables. Éstas últimas permiten muchas posibilidades y se ajustan a las diferentes exposiciones, pero tienen el inconveniente de provocar cierta inestabilidad visual y son estéticamente obstructores. Alambres, hilos y cables por ejemplo. Muchas veces están fijos a una moldura en la pared, pero son difíciles de equilibrar. Existen también sistemas regulables de anclaje fijo (barras instaladas en paneles o paredes), que quedan ocultos por las piezas mismas.

SUJECIÓN

Los elementos fijos conforman estructuralmente la sala y solo admiten modificaciones formales (techos, suelo, paredes, columnas, arcos, ventanas, puertas, etc). La sala depende de estos y solo pueden suprimirse o transformar aparentemente (huecos y ventanas, alterar visualmente el color etc.). Existen varios métodos de sujeción, entre ellos los más tradicionales como clavos, pernos, alcayatas etc., hoy día encontramos también una serie de pegamentos, silicones y ganchos adheribles que, siguiendo las especificaciones adecuadas, son de gran utilidad sobre todo en situaciones difíciles.

Los elementos semifijos, no están integrados en la arquitectura y su instalación es compleja; buscan dar solución a inconvenientes de la sala. La instalación y el montaje deben atenerse a las reglas que la ergonomía y proxémica⁸ demandan, aplicadas a las actividades de exposición de un museo. La percepción visual y teorías de la imagen en los espacios interiores son aspectos a considerar y un mal sistema de sujeción, notorio y mal resuelto puede vedar a un objeto de toda atención e importancia.

Siempre en todo momento hay que tener presente que al término del montaje se debe hacer una limpieza general, así como antes de la inauguración y durante la misma por lo que, los elementos de montaje y sujeción deberán garantizar que estos procedimientos se pueden hacer sin complicaciones.

⁸ La proxémica es la disciplina que estudia la percepción y uso del espacio humano como elaboración especializada de la cultura. Trata la noción de distancia fuera del campo de la conciencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Bermúdez, Alejandro (2004). *Intervención en el patrimonio cultural: creación y gestión de proyectos*. Madrid: Síntesis.
- García, Idalia (2009). *El patrimonio documental en México: Reflexiones sobre un problema cultural*. México: H. Cámara de Diputados, LX Legislatura: Miguel Ángel Porrúa.
- Hernández Hernández, Francisca (2002?). *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Asturias, España: Trea.
- Lara Cisneros, Gerardo (2011). *El patrimonio cultural de España y México*. México: Bonilla Artigas.
- Ruiz Torres, David (2013). *La realidad aumentada y su aplicación en el patrimonio cultural*. Gijón (Asturias): Trea.
- George Lois Quotes. BrainyQuote.com, Xplore Inc, 2018.
https://www.brainyquote.com/quotes/george_lois_719226, accessed July 26, 2018.
- Balderas, Oscar. “¿Por qué los mexicanos no van a museos, si más de la mitad son gratis?”
Huffington Post, July 18, 2018, sec.
- Un Mundo Mejor. <https://www.huffingtonpost.com.mx/2018/07/18/por-que-los-mexicanos-no-van-amuseos-si-mas-de-la-mitad-son-gratis-a-23484826/>.
- Benjamin, Walter, Andrés E Weikert, and Bolívar Echeverría. *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica: [Urtext. Colonia del Mar, México: Itaca, 2003.*
- Canclini, Néstor García. “Los Usos Sociales Del Patrimonio Cultural.” In *Patrimonio Etnológico: Nuevas Perspectivas de Estudio*. Coord. Por Encarnación Aguilar Criado, 16–33, 1999.
http://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/documentacion_migracion/Cuaderno/1233838647815_ph10.nestor_garcia_canclini.capii.pdf.
- CATHOLIC ENCYCLOPEDIA: Nabuchodonosor.” Accessed July 26, 2018.
<http://www.newadvent.org/cathen/10666c.htm>. Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 2014. “El Ready-Made de Marcel Duchamp.”
idArteRecicla. Accessed July 26, 2018. <http://www.idarterecicla.com/el-ready-made-de-marcel-duchamp/>.

“ Museo Nacional de Culturas Populares. Accessed July 26, 2018.

<https://museoculturaspopulares.gob.mx/home>. “ICOM - The International Council of Museums- ICOM.” Accessed July 26, 2018. <http://icom.museum/>.

“Museo.” Wikipedia, la enciclopedia libre, June 27, 2018.

<https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Museo&oldid=108962549>.

“Museo Nacional de Antropología (México).” Wikipedia, la enciclopedia libre, July 10, 2018.

[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Museo_Nacional_de_Antropolog%C3%ADa_\(M%C3%A9xico\)&oldid=109193505](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Museo_Nacional_de_Antropolog%C3%ADa_(M%C3%A9xico)&oldid=109193505).

“Quiénes somos.” Museo Interactivo de Economía (blog). Accessed July 26, 2018.

<http://www.mide.org.mx/mide/quienessomos>

Barbosa, F. L. (1993). Manual de montaje de montaje de exposiciones. Bogotá . Restrepo, P. D.

(s.f.). Manual básico de montaje museográfico. Obtenido de

http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/manual_museografia.pdf

Wikipedia. (s.f.). Wikipedia. Obtenido de <https://es.wikipedia.org/wiki/Museograf%C3%ADa>

Luis Alfonso Fernández e Isabel García Fernández. (1999, 2010). Diseño de exposiciones
Concepto instalación y montaje. Madrid: Alianza.

http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/manual_museografia.pdf

<https://evemuseografia.com/2016/05/30/por-que-no-podemos-tomar-fotografiasen-museos-de-arte/> https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/30986/2010_04-05_215_220.pdf?sequence=1

<https://acento.com.do/2015/cultura/8275815-metodos-y-tecnicas-de-conservacionde-las-obras-de-arte-simona-cappelli/>

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/8397_21406.pdf

Anónimo. (2010-2012). La comunidad de los Museos del mundo. junio 17, 2018, de Consejo Internacional de Museos Sitio web: [http://museum/ la-vision/definicion-del-museo/L/1/](http://museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/) Cultura, museografía. (2014).

El objeto en el museo, julio 02, 2018, de Espacio Visual Europa Sitio web: <https://evemuseografia.com/2014/04/07/el-objeto-en-el-museo/> Dever, P. Carrizosa, A. (1993).

En Manual básico de montaje museográfico p. 3, Colombia: TREA. EVE. (2016) ¿Qué es un curador?, junio 19, 2018, de Museos + Innovación Sitio web: <https://evemuseografia.com/2016/02/15/que-es-un-curador/> ICOM (International Council of Museums), creado en el año 1946 en París, dedicada a promover los intereses de la museología y a las actividades de los museos. RAE. (2018).

Definición de exposición, junio 22, 2018, de La Real Academia Española Sitio web: <http://www.rae.es> UNESCO. (1995). Museum Internacional. París, Francia: MRS Maubeuge

Stubbe Carolina, SOBRE MUSEOLOGÍA, MUSEOGRAFÍA Y EL CURADOR: <http://www.galenusrevista.com/Sobre-museologia-museografia-y-el.html> octubre 2018

¿QUÉ ES MUSEOGRAFÍA?: <https://evemuseografia.com/2015/07/22/quees-museografia/> •

Jaime Cerón, 2012; Museología, curaduría, gestión y museografía: http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/manual_artes_visuales_mincultura.pdf Marzo 2017,

What is included in museography: <http://les-museographes.org/museographie/les-missions-de-la-museographie/museography-the-project/>

ARTURO JIMENEZ, Junio 2005; La museografía mexicana, entre los factores del éxito de Faraón: <http://www.jornada.com.mx/2005/06/16/index.php?section=cultura&article=a04n1cul> • Cordero Jorge, Abril 2013;

La nueva museografía del siglo XXI: <https://www.proceso.com.mx/339613/la-nueva-museografia-del-siglo-xxi> • Julio 2015,

¿QUÉ ES MUSEOLOGÍA?: <https://evemuseografia.com/2015/07/23/quees-museologia/> •

- José Óscar Batres Posada, La museología: una luz para ver nuestros museos: <http://redicces.org.sv/jspui/bitstream/10972/555/1/66702.pdf>
- Jaime Cerón, 2012; Museología, curaduría, gestión y museografía: http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/manual_artes_visuales_mincultura.pdf
- Fabiola Aguilar, ¿Qué es eso de 'curaduría'? 5 puntos para entender: <http://www.garuyo.com/arte-y-cultura/que-es-curaduria>
- Jaclin Campos, marzo 2012; El arte de la curaduría:
<https://www.listindiario.com/lavida/2012/03/01/223548/el-arte-de-la-curaduria>
- Aréchiga,C.(2007). De la idea al guion: La curaduría de exposiciones en los museos de ciencia. En Museología de la ciencia 15 años de experiencia.Mexico:UNAM. Guion museográfico. (2007).Obtenida el 25 de noviembre de 2018,de <http://artesvisuales31.blogspot.com/2007/09/guin-museografico.html>
- Proyecto museográfico. Obtenida el 25 de noviembre de 2018,de http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/proyectomuseografico_2014.pdf Vázquez.(1997).
- El museo Nacional de Historia en voz de sus directores. México: Plaza Valdés y Editores.
- Witker,R.(2004).Memoria Museológica Mexicana:
- El proyecto del museo Arocena,Torreón,Coah.,2003.Torreón:Coahuila.
- ÁVILA, ANA, *El arte y sus museos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.
- BACHMAN, KONSTANZE, *Conservation concerns a guide for collectors and curators*. Washington, Cooper-Hewitt Smithsonian, 1992.
- BELCHER, MICHAEL, *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*, Oviedo, TREA, 1997.
- BHATNAGAR ANUPAMA, *Museum, Museology and New Museology*, Nueva Delhi, SUNDEEP PRAKASHAN editorial, 1999.
- BOLAÑOS, MARÍA, *La memoria del mundo, cien años de museología 1900-2000*, Gijón, Trea, 2002

- CIARCIA, SAVERIO, *Allestimento Museal e questioni di dettaglio*, Nápoles, Clean edizioni 1998.
- CRESTI, CARLO, *Scritti Di Museologia E Museografia*, Roma, Angelo Pontecorboli editore, 1996.
- FERNÁNDEZ, ALONSO, LUIS y FERNÁNDEZ GARCÍA, ISABEL, *Diseño de exposiciones concepto instalación y montaje*, 4ª ed, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- FOX, MARTIN Y CARPENTER K., EDWARD, *Print casebooks 5 1982-1983 The best in exhibition design*, Nueva York, 1982.
- FONCA, *Lo público y lo privado en la gestión de museos, Alternativas institucionales para la gestión de museos*. México, FCE, 1999.
- GORI, STEPHANIA, *Risarcimento contemporenei per gli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi LXXVII*, Florencia, Leo S. Olschki editor, 1995.
- HERNÁNDEZ, HERNÁNDEZ, FRANCISCA, *Manual de Museología*, Madrid, Síntesis, 1998.
- HOOPER-GREENHILL, EILEAN, *The educational role of the museums*, 2a. ed, Nueva York, Routledge, 1999.
- MADRID, MIGUEL A., *Glosario de terminus museológicos*, México, UNAM- CISM, 1986.
- PASTOR HOMS, Ma. INMACULADA, *Pedagogía museística nuevas perspectivas y tendencias actuales*, Barcelona, Ariel, 2004.
- POLLOCK, GRISELDA y ZEMANS, JOYCE, *Museums after modernism strategies of engagement*, Nueva York, Blackwell Pushing, 2006.
- RICO, JUAN CARLOS, *Montaje de exposiciones: museos, arquitectura, arte*, Madrid, Sílex, 2001.
- RICO, JUAN CARLOS (coord.), *La caja de cristal un nuevo modelo de museo*, Oviedo, Trea, 2008.
- SANTACANA MESTRE, JOAN y SERRAT ANTOLÍ, NÚRIA (Coord), *Museografía Didáctica*, Barcelona, Ariel, 2005.
- VERGO, PETER, *The new museology*, 2a ed, Londres, Reaktion books, 1993.
- WOODFORD SUSAN, *CÓMO MIRAR UN CUADRO*, 9ª ed. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- ZUBIAUR CARREÑO, FRANCICO JAVIER, *Curso de museología*, Oviedo, Trea, 2004.

MIJARES CARLOS, Curso sobre arquitectura y espacio, apuntes personales, 1997.

KEVIN LYNCH, La imagen de la ciudad, Colección Ounto y línea, ed. Gustavo Gili, 1984.

T. HALL EDWARD, La dimensión oculta, Ed. Siglo XXI, México1972

ALEXANDER, CHRISTOPHER, El modo intemporal de construir, Gustavo Gili, 1979

ALEXANDER, CHRISTOPHER, Un lenguaje de patrones, Gustavo Gili, 1980

MICHAEL HENSEL, CHRISTOPHER HIGHT ACHIM MENGES, Space reader, Heterogeneous space in architecture, ed. AD reader, USA 2009

D.K. CHING, FRANCIS, Architecture, Form, Space and order, ed. John Willy & Sons, 2007

ELIZABETH GROSZ, Architecture from the Outside, essays on virtual and real space, ed. MIT, 2001

KITCHIN, ROB, BLADES MARCK, The cognition of geographic space, ed. IB Tauris, 2002

SHANAHAN, Embodiment and the inner life: Cognition and consciousness in the space of possible minds, ed. Oxford University press, 2010.

Me falta por considerar además toda la que está parcialmente en cada uno de los temas aunque mucha de ella ya se refleja aquí.