



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

MODELO METODOLÓGICO MUSEOGRÁFICO INCLUSIVO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA:

JESSICA BEATRIZ RAMÍREZ RIVERA

TUTORA PRINCIPAL:

DRA. LUZ DEL CARMEN ALICIA VILCHIS ESQUIVEL, FAD-UNAM

COMITÉ TUTOR:

DRA. PATRICIA VÁZQUEZ LANGLE, FAD-UNAM

DR. GERARDO GÓMEZ ROMERO, FAD-UNAM

DRA. ELIA DEL CARMEN MORALES GONZÁLEZ, FAD-UNAM

DR. OMAR LEZAMA GALINDO, FAD-UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**PROTESTA UNIVERSITARIA DE INTEGRIDAD
Y HONESTIDAD ACADÉMICA Y PROFESIONAL
(Graduación con trabajo escrito)**

De conformidad con lo dispuesto en los artículos 87, fracción V, del Estatuto General, 68, primer párrafo, del Reglamento General de Estudios Universitarios y 26, fracción I, y 35 del Reglamento General de Exámenes, me comprometo en todo tiempo a honrar a la institución y a cumplir con los principios establecidos en el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, especialmente con los de integridad y honestidad académica.

De acuerdo con lo anterior, manifiesto que el trabajo escrito titulado **Modelo Metodológico Museográfico Inclusivo** que presenté para obtener el grado de *Doctora en Artes y Diseño*, es original, de mi autoría y lo realicé con el rigor metodológico exigido por mi Programa de Posgrado, citando las fuentes de ideas, textos, imágenes, gráficos u otro tipo de obras empleadas para su desarrollo.

En consecuencia, acepto que la falta de cumplimiento de las disposiciones reglamentarias y normativas de la Universidad, en particular las ya referidas en el Código de Ética, llevará a la nulidad de los actos de carácter académico administrativo del proceso de titulación/graduación.

Atentamente


Jessica Beatriz Ramírez Rivera
Número de cuenta: 404031385

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México, mi alma mater. Porque la educación pública es la oportunidad de millones de personas.

A mi Comité Tutoral, Dra. Luz del Carmen Vilchis Esquivel, Dra. Patricia Vázquez Langle, Dr. Gerardo Gómez Romero y mis sínodos Dra. Elia Morales González y Dr. Omar Lezama Galindo, por compartirme sus saberes, su acompañamiento y presencia.

A mi familia, Beatriz, Bianca, Bécquer, Novalis y Pedro, mis incondicionales y soporte.

A mis amistades, que siempre me recuerdan lo importante: Claus, Liz, Alma, Miguel.

A mis compañeras, colegas y mentoras de museos, quienes no sólo me inspiraron, acompañaron, escucharon y dialogaron, sino que fueron la linterna que me guió en la incertidumbre.

Al Observatorio de Museos Raquel Padilla Ramos, en especial a Carolina Carreño y Yolotl Figueroa y a todas las valientes compañeras que con sus aportaciones a los museos desde los feminismos me enseñaron que es posible el cambio.

A las Semillas (Seminaria Permanente de Estudios de Género en Arte y Diseño): Carmen, Sagrario y Elvia, compañerxs queridxs que me ayudaron a crecer y creer en mí, sembrando juntxs.

Al ICOM y el ICOM México, colegas y amistades en un vínculo permanente con los museos, por las oportunidades y los diálogos.

A las Lags: Natali Olac, Ale Díaz, Wendy López, Christine Brault y Lorena Wolffer, quienes cariñosamente me escucharon y compartieron, siempre presentes.

A Francisco en su recuerdo.

Finalmente, a mis grandes referentes que sin su guía este documento no hubiera sido posible: Karen Cordero, Kekena Corvalán, María Galindo, Julia Antivilo, Leticia Pérez Castellanos, Graciela Schmilchuck, Lourdes Monges, Luisa Rico y muchas personas más que iniciaron la construcción del camino que iremos trazando y transformando.

Índice

Introducción | 1

Capítulo 1

Elementos discursivos y humanos del diseño museográfico | 5

- 1.1 Antecedentes históricos de la idea de exposición. | 6
- 1.2 Paradigmas discursivos para la configuración del discurso museográfico. | 26
- 1.3 Conceptos y tipologías museográficas a partir de la construcción expositiva. | 38
- 1.4 Perfil profesional interdisciplinario y colaborativo del diseño museográfico. | 51



Capítulo 2

Concepto de “público” y la inclusión en el diseño museográfico | 73

- 2.1 Reflexión en torno al espacio público y la cultura para la definición de público cultural. | 74
- 2.2 Los contra-públicos y no-públicos en los museos y su interacción con los públicos culturales. | 90
- 2.3 Concepto de inclusión de los públicos dentro de los museos | 100
- 2.4 Perspectivas incluyentes en la construcción del diseño museográfico desde los estudios y la participación de los públicos. | 113





Capítulo 3

Modelo metodológico del Diseño Museográfico para prototipos incluyentes/participativos | 133

- 3.1 Paradigmas y herramientas metodológicas de la investigación social en torno a los museos y espacios expositivos. | 134
- 3.2 Metodologías y prácticas incluyentes museográficas desde la participación de los públicos y las comunidades. | 152
- 3.3 Los laboratorios ciudadanos como vínculo y herramienta ciudadana para la inclusión y participación en los museos. | 166
- 3.4 Postulación del modelo metodológico y su aplicación en un caso de estudio. | 182
 - 3.4.1 Propuestas hacia una museografía incluyente y participativa: Laboratorios Ciudadanos. Documentación de Caso de Estudio. | 190

Conclusiones | 210

Bibliografía | 218

- Libros | 218
- Capítulos de libro y actas | 221
- Artículos en revistas y publicaciones periódicas | 222
- Conferencias | 226
- Documentos y acuerdos internacionales | 226
- Fuentes Electrónicas | 226
- Libros | 226
- Tesis | 227
- Artículos en revistas y publicaciones periódicas | 227
- Artículos periodísticos | 229
- Páginas web | 229

Anexos | 232

INTRODUCCIÓN

La experiencia museal se desencadena mucho antes de que el público entre a un museo y vea una exposición. Cuando alguien decide ir a un museo, desde el encuentro con la fachada, el personal, los carteles que invitan a las exhibiciones y actividades en torno a ellas, se activa un proceso inherentemente intelectual y corporal. El contacto con los objetos, su disposición, el espacio, las narrativas, discursos y todo lo que envuelve este hecho, hace dicha experiencia algo único. Ese halo que para muchas personas puede ser místico, intelectual y/o educativo, no es posible sin el elemento clave: el mismo público.

Los procesos museográficos, siendo los responsables del discurso visual y material de las exposiciones dentro de un museo, desde su preconcepción, planeación, montaje y evaluaciones, en su mayoría, no conllevan un trabajo que considere a los públicos y/o su trabajo en conjunto.

Es por ello que en muchos ámbitos de estudio y práctica del diseño museográfico y como tal la museografía, se exploran los aspectos técnicos y teóricos en tanto su construcción material, más no social y contextual. Incluso sólo en casos particulares, como la realización de una investigación académica, son documentados y analizados de principio a fin; sin embargo, los procesos creativos involucrados no son parte integral o importante de estos estudios. Asimismo, pocas son las iniciativas que se abren a la opinión de los públicos y muchas menos las que buscan la participación y el co-diseño de propuestas museográficas específicas.

El presente proyecto doctoral tiene como principal objetivo construir un modelo metodológico aplicable a museos y espacios culturales, en donde el centro de la acción sean los públicos, desde una perspectiva participativa e incluyente. En este sentido, se realizó el análisis discursivo de la genealogía expositiva, los públicos y sus derivados culturales y las metodologías que implican la participación ciudadana y el ejercicio de los derechos humanos culturales.

Con esta perspectiva, se desarrollaron los objetivos específicos del proyecto desde estudiar los paradigmas teóricos y metodológicos que determinan al diseño museográfico y la inclusión, analizar el contexto social en la conceptualización del público para su inclusión en los procesos museográficos, definir los

enfoques, técnicas e instrumentos metodológicos pertinentes la museografía inclusiva y finalmente aplicar/documentar el modelo metodológico construido en un Caso de Estudio.

En la implementación del modelo y su estudio a través del Caso de Estudio se definió la hipótesis: *Si se aplica un Modelo Metodológico Incluyente para el diseño museográfico a partir del conocimiento de los públicos se obtendrán datos para su análisis que optimicen la práctica profesional, recursos y experiencia museográfica*, la cual aplica una condicionante establecida al inicio de la investigación, que se transforma en tanto la propuesta fundamental es la participación activa de los públicos.

De esta forma, el presente documento comprende tres capítulos, los cuales desarrollan los objetivos expuestos con anterioridad. El primer capítulo: *Elementos discursivos y humanos del diseño museográfico*, engloba los aspectos históricos, conceptuales y humanos que atañen al diseño de exposiciones en museos. El primer subcapítulo, aborda los *Antecedentes de la idea de exposición*, donde se analiza el fenómeno expositivo entendido como un dispositivo de comunicación y manifestación de objetos, discursos y conocimiento en diversas fases de la historia, eminentemente occidental y hegemónica, punto que se problematiza desde un punto de vista crítico. El siguiente subcapítulo, *Paradigmas discursivos para la configuración del discurso museográfico* se realiza una correlación de los aparatos de poder que representan las exposiciones y los espacios museales a la par de la profesionalización y el nacimiento de las instituciones culturales que los acogen. Siguiendo la lógica conceptual el subcapítulo consecuente *Conceptos y tipologías museográficas a partir de la construcción expositiva*, busca categorizar los montajes museográficos de acuerdo con sus características técnicas, conceptuales, temporales y sus objetivos con los públicos. En último lugar, el subcapítulo *Perfil profesional interdisciplinario y colaborativo del diseño museográfico* tiene el interés de realizar una revisión de conceptos y acontecimientos históricos provistos tanto en entrevistas a siete personas que se desarrollan en el ámbito museográfico de manera profesional, como desde una investigación de gabinete con referentes de personalidades de la profesión que se formaron en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

De esta forma, el segundo capítulo titulado *Concepto de “público” y la inclusión en el diseño museográfico* tiene como tema central indagar los orígenes del término de “público” y su injerencia en la cultura. El primer subcapítulo *Reflexión en torno al espacio público y la cultura para la definición de público cultural*, indaga, a través de un recuento histórico-conceptual, el constructo social y el devenir del término mediante varias propuestas sociológicas y culturales. Por otra parte, el siguiente subcapítulo *Los contra-públicos y no-públicos en los museos y su interacción con los públicos culturales*

ahonda en la complejidad del desarrollo cultural, social, político y económico alrededor de los museos y otros espacios públicos, en la problematización de los públicos culturales diversos que son el caldo de cultivo para estas categorías alternativas. Con esta antesala, el subcapítulo *Concepto de inclusión de los públicos dentro de los museos*, analiza el concepto central de inclusión desde su contraparte, la exclusión y los múltiples procesos que conllevan, en particular dentro de los museos y ejemplificando con algunos casos, tanto de manera general como en el diseño museográfico. Como último subcapítulo está: *Perspectivas incluyentes en la construcción del diseño museográfico desde los estudios y la participación de los públicos*, en donde se conjuntan los conceptos analizados con anterioridad, en propuestas museográficas de diversos espacios e iniciativas que tienen como principal objetivo construir proyectos junto con los públicos desde su estudio o su participación directa.

Finalmente, en el capítulo tres *Modelo metodológico del Diseño Museográfico* se aborda el desarrollo y enfoque de la propuesta doctoral. Para ello, el primer subcapítulo titulado *Paradigmas y herramientas metodológicas de la investigación social en torno a los museos y espacios expositivos* justifica el enfoque metodológico utilizado desde el análisis de los paradigmas metodológicos para la investigación social, misma que es eje para la inclusión de los públicos en estos procesos. Desde esta perspectiva se desarrolla el subcapítulo *Metodologías y prácticas incluyentes en museos desde la participación de los públicos y las comunidades*, donde se contextualiza y sitúan prácticas de orden social y su estudio a partir de un enfoque cultural-patrimonial; mencionando ejemplos en museos e iniciativas culturales, además de una propuesta propia que es parte del Modelo. Es así como el subcapítulo *Los laboratorios ciudadanos como vínculo y herramienta ciudadana para la inclusión y participación en los museos*, describe esta herramienta, desde su origen histórico, ejemplos, hasta sus fases y elementos principales; además de detallar su implementación con la participación activa y la inclusión dentro de los museos y los espacios culturales. De esta forma se culmina el proyecto doctoral con el subcapítulo *Postulación del modelo metodológico y su aplicación en un caso de estudio* definiendo las etapas propuestas, elementos humanos, materiales, estrategias y herramientas para la implementación del modelo de manera integral y también aplicados a otras realidades situadas. Para culminar, se describe el Caso de Estudio, el cual implica la vinculación de públicos específicos, con problemáticas comunes y desde la perspectiva de género.

Este proyecto doctoral busca ser una aportación ante el avance de nuevos procesos de innovación diseñística a través del ejercicio de los derechos humanos culturales, la ciudadanía y en concordancia de los *Objetivos de Desarrollo Sostenible*, aspectos que también se describen en el presente documento.

4 | Introducción

Aunado a los retos que plantea la nueva definición de museo aprobada por el Consejo Internacional de Museos el pasado 24 de agosto de 2022 hace no sólo necesario, sino urgente generar propuestas para la transformación de los discursos museales a través de nuevas formas de hacer en conjunto, creando redes de conocimiento y albergando propuestas que ya no quedan al margen de la exposición de objetos.

LXS CUERPXS
ANTES DE LOS
OBJETOS

CURADURÍAS
FEMINISTAS

MUJER ≠ ROSA

TIPOS VISIBLES SIN
PERPETUAR

CAPÍTULO I

Elementos discursivos
y humanos del diseño
museográfico



1.1 Antecedentes históricos de la idea de exposición.

Los orígenes de idea de la exposición son el reflejo de los territorios, las ideologías, incluso de la economía y la cosmogonía de una sociedad en un espacio-tiempo particular. Se han asumido actividades ritualísticas, económicas y de ostentación social, relacionadas con la exposición de objetos, procesos que se describirán a lo largo de este capítulo de acuerdo con diversas personas expertas. Sin embargo, estas no se desvinculan de procesos y transformaciones a lo largo de la historia como común denominador de las múltiples formas, esquemas y metodologías para su construcción, siendo la de museos una de ellas.

Dentro de los espacios museales, Alonso y Alonso conciben a la exposición como “la presentación pública de objetos de interés cultural; implica a la vez concentración y presentación de un cierto número de objetos de valor cultural y de este interés, que puede ser tan diversos como los valores de que están investidos.”¹ Esta propuesta de definición es comprendida como una puesta en escena, es decir, una interpretación propia de los objetos, acontecimientos o conocimientos, de acuerdo con ciertos objetivos y narrativas.

Por otro lado, para Miranda la exposición reúne ciertos parámetros como la significación de acuerdo con sus componentes, objetivos y la integración de las personas involucradas en la construcción de un mensaje específico dirigido a un público en particular, es decir:

Una exhibición es el conjunto de elementos visuales presentados en forma bidimensional o tridimensional, acompañados de diferentes elementos básicos de composición, iluminación, sonido y color, que reúnen las características suficientes para difundir una información de carácter comercial, educativo, social, científico, cultural y político presentando la cara a cara con el espectador.²

1 Norma Alonso Hernández, *Un museo para todos: el diseño museográfico en función de los visitantes* (México: Plaza y Valdés, 2011), 24.

2 Héctor Miranda, *Museología y museografía: guía para diseño y montaje de exhibiciones* (México:UNAM, 2017), 49.

Ahora bien, tomando en cuenta las conceptualizaciones anteriores, Martínez redondea estas ideas al afirmar que, “una exhibición es un medio de comunicación es un soporte multimedia con muchos medios a través del cual se intenta transmitir una información.”³ Al hablar de “medio de comunicación multimedia”, se contemplan diversas formas de conceptualización, interpretación y divulgación de uno o más mensajes para múltiples personas.

Entonces se propone conceptualizar la *exposición* como un *medio de comunicación que se caracteriza por la divulgación de un discurso en un espacio multimedia, que utiliza en particular objetos de diversos tipos y orígenes (virtuales, tridimensionales y bidimensionales), el cual funciona a través de un proceso de interpretación multinivel y multi-inter-trans disciplinar.*⁴ Esto quiere decir, que las exposiciones funcionan como medio de comunicación y a través de diversos momentos de interpretación tanto por parte de quienes construyen el discurso como quién lo recibe.

Una vez definido el carácter conceptual de la idea de exposición, será necesario precisar, dentro del marco del museo, el origen de las exposiciones museales desde el ámbito histórico-contextual y social es de vital importancia. Es oportuno realizar esta breve revisión desde dos puntos de vista: la propuesta del origen de Jiménez-Blanco en su texto *Una historia del museo en nueve conceptos*⁵ y el planteamiento de Reynoso Pohlenz con sus “cuatro suposiciones”⁶, ya que engloban alcances genealógicos de la idea de exposición a lo largo de la historia y no exclusivamente desde la conceptualización del museo.

Por lo tanto, en lugar de desarrollar una cronología, se propone reflexionar en torno a conceptos centrales y/o enlazarlos con momentos históricos transformadores. Mediante los conceptos de “trofeo”, “maravilla”, “gusto”, “enciclopedia”, “identidades”, “crítica”, “canon”, “espectáculo” y “el futuro”, se discurrirá cómo se concibió la exposición dentro del museo.

Al analizar el origen del museo y las exposiciones, el primer atisbo de estas prácticas está en la acumulación de objetos por parte de algunas comunidades humanas. El almacenaje y conservación de tales objetos deriva de una serie de valoraciones, tanto estéticas como de significantes que, de común acuer-

3 Ofelia Martínez, *La comunicación visual en museos y exposiciones* (México: UNAM, 1993), 21.

4 Elaboración propia.

5 María Dolores Jiménez-Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos* (Madrid: Cátedra, 2014).

6 Jorge Reynoso, “Seminario Genealogías del espacio expositivo” Comunicación presentada en Campus Expandido, (México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo UNAM, 2020).

do con estas comunidades, adquieren ese valor, como lo explica la primera suposición del Reynoso:

El museo y el espacio ferial son un medio para socializar la negociación del valor especulativo; este valor no solo incumbe a los objetos exhibidos, sino también a los recintos de exhibición y a los agentes sociales que activan la experiencia social de la exhibición.⁷

De esta forma, se puede asociar esta suposición con tres conceptos base: “trofeo”, “gusto” y “canon”, los cuales abordan la contextualización del valor de los objetos, deslindándose de su valor de uso y potencializando su valor-significado. Como lo explica Pomian con el término *semiophores*⁸, el cual introduce en 1988 para explicar el fenómeno que desencadena el valor del objeto una vez que es exhibido en un museo, desde el ámbito patrimonial, artístico y/o testimonial.

Es por ello que, los objetos empleados en rituales y saqueados durante los conflictos bélicos y la colonización, revalorizan un significado sagrado, donde su papel tendría como propósito, dentro de estos contextos, la exhibición para la contemplación y ostentación del poder; por lo tanto, su valor derivó en una idea de “trofeo”, pues el espacio del templo contiene poder político propio:

La idea de tributo y la de botín tienen, pues, mucho en común con el concepto de trofeo: su formulación de la comunicación entre lo visible y lo invisible consiste en manifestar públicamente la autoridad de quién lo posee.⁹

Como ejemplos de ello, tenemos a la cultura romana en la época de la República y el Imperio, durante sus numerosas conquistas, se despojaba de tesoros a los territorios derrotados. En el proceso de expolio, era preciso exhibir el saqueo a los ojos de la ciudadanía romana como parte del triunfo y del despliegue del poder del Imperio¹⁰.

Otro ejemplo lo tenemos con la apertura del *Museo Louvre*, con la exhibición de las colecciones reales nacionalizadas en la Revolución Francesa. Las piezas pertenecientes a la Corte, al ser expuestas al público, representan el triunfo de la burguesía francesa.¹¹ De igual forma, el *Museo Británico* es un

7 Jorge Reynoso, “Seminario Genealogías”, 29.

8 Krzysztof Pomian, *Coleccionistas, aficionados y curiosos*, París y Venecia: 1500-1800, (París: Gallimard, 1987), 132.

9 María Dolores Jiménez-Blanco, “Una historia del museo,” 21.

10 Julio Mangas, “Expolio de bienes de los dioses durante los Julio-Claudios”, *Actas del coloquio: Formas de intercambio durante la Antigüedad*, Oviedo, España, marzo 1980, *Memorias de la historia antigua*, No. 4 (1980): 115.

11 María Dolores Jiménez-Blanco, “Una historia del museo,” 34.

ejemplo claro de este concepto, ya que es popularmente conocido que en sus salas se encuentran exhibidas colecciones de objetos de diversas partes del mundo.¹²

Ahora bien, en un entendido discursivo, el gusto estilístico y de exploración científica, se deriva la catalogación y la clasificación, desde dos aspectos: “transmitir ideas acerca del prestigio de quien las poseía y visualizar una narración historiográfica consensuada.”¹³ Es decir, el despliegue de poder desde la producción de significados, artísticos y/o científicos en las colecciones.

Por un lado, las colecciones científicas especializadas son uno de los primeros ejemplos de esta idea. En ellas el conocimiento y las distintas fuentes del saber son su principal eje, como lo demuestra el *Museo de Athanasius Kircher* y el *Museo Cospiano* con sus colecciones de *Naturalea* y sus especímenes de diversa índole.

Por otra parte, las colecciones artísticas, primero concentradas por la aristocracia y posteriormente engrandecidas con la alta burguesía, sobre todo a partir del siglo XVII, permitieron generar una jerarquización de las piezas de acuerdo con su procedencia, técnica y prestigio de la persona artista. Posteriormente esto influiría en las prácticas de apreciación estética.

El coleccionismo de arte tiene sus propias acepciones que continúan en ciertas prácticas museales. En Europa del siglo XVII, iniciaron estos fenómenos estilísticos de exhibición que le proporcionaron a la pintura, el pináculo de las artes, la figura del anticuario y la del anfitrión:

Si los grandes salones de aparato que servían para recibir diplomáticos y cortesanos transformaban las obras de arte allí expuestas en portadoras de mensajes propagandísticos, y a sus poseedores en seres superiores al resto, las salas del museo transformarían posteriormente unas piezas inicialmente vetadas en obras maestras de la historia de la pintura, y de su contemplación entre secreta y discreta se pasaría a su exposición y disfrute masivos.¹⁴

Lo anterior conlleva, no solamente la noción discursiva y de la atribución de los objetos y en consecuencia de las colecciones, sino su antecedente museográfico de exhibición. De esta forma, se abarrotaban salas enormes de piso a techo con todas las obras de quién las poseía. Con el tiempo, y de acuerdo con el gusto en una pre-curaduría, se ponderaban las piezas consideradas más valiosas y se desarrollaron metodologías temáticas de exhibición que conside-

12 British Museum, “*Collecting and empire*”. [Citado el 13 de abril de 2021], disponible en: <https://www.britishmuseum.org/blog/collecting-and-empire>

13 María Dolores Jiménez-Blanco, “Una historia del museo,” 56.

14 María Dolores Jiménez-Blanco, “Una historia del museo,” 62.

raban la contemplación de dichas obras, desde una perspectiva comparativa que recontextualizaba el pasado: antecedentes de la configuración del espacio expositivo y la curaduría.

Cabe señalar que, en la modernidad con la apertura de los espacios museales al “gran público”, estos mecanismos cambiarían; desde la implementación de temáticas particulares para abordar el arte, la historia o la ciencia, la admisión de personas a los espacios como lugares públicos, hasta los cambios vertiginosos, a finales del siglo XIX y el siglo XX, con las vanguardias artísticas que irrumpieron tanto las imposiciones técnicas del arte y su legitimación, los procesos de compra, venta y exhibición, que llegaron hasta el punto de proclamar “la muerte de los museos” por el movimiento futurista.¹⁵

Sin embargo, los museos y espacios culturales no perdieron poder, al contrario, aseguraron su existencia desde los mismos mecanismos con los que se consolidaron un siglo anterior: su poder de valorización significativa y política, sobre todo desde la legitimación del arte moderno y contemporáneo con la creación de nuevos cánones que solo unas cuantas personas establecieron:

Su propósito no era oponerse al museo como institución visualizadora de la cultura sino, por el contrario, alargar su vigencia [...] había que extender el campo de la historia, aplicando al arte reciente la capacidad canonizadora y pedagógica del museo.¹⁶

En Alemania, por ejemplo, personalidades de la cultura incentivaron un cambio en sus hábitos coleccionistas, lo que influyó en la compra de obras cada vez más contemporáneas en su época. Este fenómeno, que se reflejó en la Galería Nacional de Berlín, la *Neue Pinakothek* de Múnich, la Bremen *Kunsthalle* y otros espacios, desencadenó la expansión de estas colecciones y el desarrollo y avance de su exposición, a partir de una nueva idea de museografía: “presentar el arte como expresión del espíritu de su tiempo,”¹⁷ en medio de los movimientos de vanguardia artística, desafortunadamente truncados por el régimen nazi.

Asimismo, en América, el *Museo de Arte Moderno de Nueva York* (MoMa), desde su concepción siguió estos parámetros. Se le considera uno de los espacios que institucionalizó el arte moderno por el carácter de adquisición de sus colecciones y el poder económico ganado posteriormente. Con la crisis económica de 1929, el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial y la búsqueda de

15 Filippo Tomasso Marinetti, “Fondazione e Manifesto del Futurismo”, publicado en *Le Figaro*, París, 20 de febrero de 1909. Reeditado en *I manifesti del Futurismo*. Florencia, Editoriale “Lacerba”, 1914. (Versión en español Miguel Ángel Muñoz)

16 María Dolores Jiménez-Blanco, “Una historia del museo,” 119.

17 María Dolores Jiménez-Blanco, “Una historia del museo,” 122.

la consolidación norteamericana, se buscó un modelo propio de museo con la premisa de formar parte central de la cultura occidental.

De este modo, el MoMa fue un parteaguas para determinar un *canon* del arte moderno desde su curaduría y un componente poco antes utilizado: la sección educativa del museo, a través de sus métodos y técnicas de divulgación. En este sentido, también intervinieron dos aspectos medulares: las exposiciones como relatos y la museografía del *Cubo Blanco*.

[El MoMa] sería un espacio blanco e ideal que, más que ninguna pintura concreta, puede ser la imagen arquetípica del arte del siglo XX.¹⁸

Es así como se vislumbra el carácter político social de los espacios expositivos en los museos, como agentes colonizadores en sus colecciones, determinantes del “gusto”, impositores de discursos y constructores de cánones dentro de los ámbitos culturales.

En México, el coleccionismo de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX es un ejemplo de estos postulados, en tanto que no sólo se buscaba la creación de un legado artístico o patrimonial particular de la persona poseedora de tales objetos; sino también tenía el objetivo de postergar esta visión. Garduño define como “un compromiso social”¹⁹ la práctica, en algunos casos obsesiva, de generar grandes colecciones que en un futuro se conservaran o se convirtieran en museos, a través de convenios o fideicomisos.

Dos casos a mencionar son Franz Mayer y Alberto Pani, quienes fueron pioneros y maestros de próximas generaciones de personas coleccionistas, en cuanto a su predilección por mantener unida su colección y exhibirla en un dispositivo museal. Los dos fueron parte de la escena privilegiada del país del siglo XX. Mayer como empresario burgués y Pani como político, contribuyeron, correspondientemente, a acrecentar la colección del *Museo Nacional de San Carlos* con piezas europeas de los siglos XVI al XIX y a crear uno de los museos privados de artes decorativas y aplicadas más importantes de México: el *Museo Franz Mayer*.

[...] prefirieron donar sus conjuntos de arte, confirmando así su compromiso social y responsabilidad asumida con el patrimonio cultural colectivo; esta estrategia, ocasionalmente combinada con ventas al Estado, les permitió garantizar la preservación de sus acervos.²⁰

18 Brian O'Doherty, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. (Murcia: CENDEAC, 2011): 14.

19 Ana Garduño, “¿Nacidos para comprar arte? Mercado y coleccionismo en México durante la primera mitad del siglo XX”, *Curare*, No. 27 (julio-diciembre 2006): 48.

20 Ana Garduño “¿Nacidos para comprar arte?” 42.

Es así como se puede ver que el sentido del “gusto”, como el del “trofeo” y el “canon” se van conjuntando para la configuración de grandes colecciones y discursos museales, ya sea por medio de personas empresarias y gestoras, instituciones de gobierno y personalidades con intereses y nociones meramente propias de adquisición.

Ahora en otro aspecto medular, en una segunda suposición, Reynoso habla directamente de la noción del espacio, no precisamente de su acepción etimológica o conceptual, sino desde su percepción social:

La idea de exhibir un objeto en un recinto público no siempre y necesariamente, supone la accesibilidad o perceptibilidad del objeto. El objeto puede permanecer oculto, y su principal valor se encuentra en “estar presente». ²¹

Desde la percepción de los trofeos de la antigüedad, están los llamados “tesoros” que contenían rarezas y piezas de arte. Son colecciones que están determinadas por la variedad de sus elementos y sus diversas procedencias como las llamadas *Cámaras de Maravillas*.

Estas maravillas y tesoros también formaban parte de los acervos de los recintos religiosos y los palacios, no sólo de coleccionistas excéntricos. Estas piezas hablan de un valor ritualístico y un valor económico por los materiales de los que están hechos o su importancia histórica, como lo son las reliquias, las cuales vinculan lo corporal con lo espiritual y que, en algún sentido, podrían considerarse las antecesoras de los *souvenirs*.

Los ejemplos característicos de este fenómeno pueden situarse en la Edad Media europea, en el florecimiento del cristianismo y la aristocracia nacionalista. La acumulación de objetos por parte de estas dos instituciones (el clero y la realeza), fue un punto de inflexión para su asentamiento dentro del poder hegemónico, por la riqueza y su exclusividad.

Los tesoros medievales no estaban pensados para mostrarse a un público indiscriminado ni para proporcionar un placer estético. [...] adquiriría además el sentido de tributo del poder cuya finalidad era reforzar su imagen ante sus potenciales enemigos, pero también ante sus propios súbditos. ²²

Desde esta perspectiva, el poder intelectual reservado por unos cuantos grupos y ostentado tanto por las grandes bibliotecas, como por la diversidad de colecciones que se conformaban desde de especímenes de los reinos animales, vegetales, minerales, entre muchos otros, hasta personas de diversos orígenes. Estas colecciones y sus contenedores se pueden nombrar como *protomuseos*.

21 Jorge Reynoso, “Seminario Genealogías,” 30.

22 María Dolores Jiménez-Blanco, “Una historia del museo,” 41.

los *Studiolos* y las *Cámaras de Maravilla*²³, representaban la idea de comprensión del mundo a través de los objetos; es decir, entre más objetos, incluso por su rareza, se tenía más riqueza y poder intelectual.

Estos dispositivos expositivos evolucionaron de diversas formas, desde la adhesión de colecciones de arte (pintura, escultura, grabado, etc.) hasta especímenes “falsificados” para emular animales fantásticos. El desarrollo expositivo de estos espacios dio lugar, en primera instancia, a clasificaciones científicas, una primera categorización de los museos de acuerdo a sus temáticas, y posteriormente a especializaciones y sentidos programáticos.

“[A] diferencia del museo ilustrado posterior, cuyo orden se orienta a la educación del espectador, el objetivo de la disposición de la cámara de arte y maravillas era satisfacer la vanidad del propietario y provocar la sorpresa del visitante”.²⁴

De esta forma, con el advenimiento del periodo de la Ilustración europea y las conquistas en territorio americano, se afianza el poder económico de quienes ostentaban estas colecciones. Se inicia una época reformadora en la educación y el adiestramiento de la sociedad occidental por medio de distintas estrategias, entre ellas los museos. Esto último resulta una cuestión controversial, ya que se habla además del borramiento de algunas culturas americanas casi por completo²⁵.

Sin embargo, constituyó un paso significativo, por la apertura, tanto de las colecciones como de los conocimientos y/o discursos, a los públicos por instancias conservadoras o reformadoras. Como se habló anteriormente, el *Museo Louvre* fue uno de los primeros espacios que nacionalizó las joyas de la Corona y así otros ejemplos hablan de la apertura de colecciones de índole enciclopédico, que por primera vez eran accesibles a un “público no iniciado.”

En este sentido, era necesario mostrar más allá de un cúmulo de piezas dispuestas para su contemplación; debía de proponerse un orden de las mismas y un discurso que las hilara, de acuerdo con su montaje. La *protocuraduría* y museografía ya empezaban a formar parte importante de los espacios de

23 Alberto Castan y Delia Sagaste, “‘Todo lo raro y hermoso.’ Las cámaras de maravillas, pervivencia estética y museográfica del modelo, En Isidro Aguilera Aragón, Francisco Beltrán Lloris, María Jesús Dueñas Jiménez, Concha Lomba Serrano, Juan Ángel Paz Peralta, *De las ánforas al museo: estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015, 253.

24 Alberto Castan y Delia Sagaste, “‘Todo lo raro y hermoso,’” 47.

25 Carla Prat, “Futuro sin pasado: la relación de los museos con la memoria.” *Revista Argentina de Humanidades y Ciencias Sociales*. Vol. 13, No. 1, edición en línea, 2015 (citado el 23 de mayo de 2021) (disponible en: https://www.sai.com.ar/metodologia/rahycs/rahycs_v13_n1_01.htm).

exhibición de objetos y ellas determinarían el carácter intelectual-discursivo y entre lo que se debe mostrar y decir.

La forma en que las colecciones se disponían en el espacio, igual que la forma de decorar ese espacio, eran elementos importantes de esta construcción intelectual y fueron compartidas por muchos de los primeros museos públicos.²⁶

Estos mecanismos contribuyeron al desarrollo técnico y conceptual de la museología y museografía actuales. Se buscaba la democratización cultural y educativa, desde la perspectiva de un mismo discurso, no desde el desarrollo de la crítica o la problematización, sino de la exposición de información digerida. El objetivo de tales aproximaciones era la divulgación del conocimiento, pero también la visibilización del poder económico y político de sus creadores.

Entre los ejemplos sobresalientes tenemos a los museos de Estados Unidos de América que se crearon con esta impronta. El *Metropolitan Museum of Art* (MET), el cual fue proclamado como heredero del modelo Louvre, “era un monumento a lo público, pero [...] En lugar del nombre de sus gobernantes, en las paredes aparecían los nombres de los ricos donantes cuyas colecciones acogía el museo”²⁷. Su intención educativa y enciclopédica, también estaba determinada por sus alcances políticos y económicos: los museos, desde sus inicios, siempre han sido legitimadores de cultura, no en su carácter general sino hegemónico, en la mayoría de los casos.

Se abordó el proceso histórico de inicios del siglo XX con las vanguardias hasta el movimiento futurista y su manifiesto, como ya se mencionó, problematizando la pertinencia de los museos, acontecimiento crítico y reflexivo que se repetiría en múltiples ocasiones por diversas autorías. Este fenómeno corresponde a la llamada democratización de la cultura insertada en el periodo histórico de la Ilustración, lo que hoy podría referirse a la industria cultural, identificada como un proceso banalizador de acuerdo con Horkheimer y Adorno²⁸.

Del silencio y la quietud de una experiencia estética en el museo clásico como lugar separado del mundo, se pasaría al ruido de las conversaciones de los grupos y al movimiento de las masas²⁹

Desde esta perspectiva, el espacio museal se convierte no solo en un lugar de élite al cual acudir para tener una experiencia intelectual, sino un lugar para

26 Carla Prat, “Futuro sin pasado,” 80.

27 María Dolores Jiménez-Blanco, “Una historia del museo,” 91.

28 Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*. Fragmentos Filosóficos (Madrid: Trotta 1994), 240.

29 Max Horkheimer y Theodor Adorno, “Dialéctica de la Ilustración,” 167.

presenciar la espectacularidad de la exhibición y del propio edificio, aspectos que los museos requerían para su sobrevivencia, tanto económica como de permanencia el imaginario social, dando lugar a un proceso del valor social del “haber estado ahí”.

Otros factores determinantes del “consumo cultural” son la globalización, el neoliberalismo y el turismo masivo a las principales ciudades culturales. Es así como los museos iniciarán la competencia por el número de visitantes, alentando el consumo y mercantilización de la cultura. Esto incentiva el desarrollo de identidad, una oferta única y personalizada para atraer a públicos diversos.

Con el periodo de posguerra, la crisis social y económica también alcanzaron a los museos, en el desarrollo del concepto de la “crítica”, sobre todo en lo relativo a reflexionar acerca de su quehacer y profundizar en su papel dentro de la sociedad. Ya no como artífice de la culminación de la modernidad y la mera contemplación estética, sino desde un plano activo dentro de las problemáticas sociales.

Este es un momento en que la institución museo vive su primer enfrentamiento como institución legitimadora; se le cuestiona el uso del poder por medio del arte, a quién sirven estos mecanismos y quién toma las decisiones dentro de los mismos. Es por ello que se buscó, que el museo dejase de ser canonizador del arte, y sea un lugar de intercambio, esto también incentivado por el activismo creciente dentro y fuera de la cultura.

Más que cambiar la cultura, deseaban cambiar el mundo en el que ella se inscribía, son los años en los que estalla la conciencia crítica frente al consumo indiscriminado y alienante de bienes materiales³⁰

Si bien los conceptos inherentes al *antimuseo*, el reconocimiento de los diversos territorios y sus comunidades dentro del discurso museal, están por analizarse en el siguiente apartado, es oportuno mencionar que, desde la Nueva Museología, se abordaron las primeras herramientas para la llamada *Museopedagogía*, que tenía como intención crear exposiciones pequeñas y sencillas que reflejaran no lo permanente, sino lo cambiante, como la naturaleza y la cultura popular.

De esta forma, existieron diversos montajes de carácter experimental, los cuales hacían del espacio museal un lugar de incertidumbre y disrupción. Un ejemplo fue la exposición que montó Willem Sandberg en el *Stedelijk Museum* de Ámsterdam, donde se invitó a artistas a intervenir su espacio de exhibición³¹

30 Max Horkheimer y Theodor Adorno, “Dialéctica de la Ilustración,” 145.

31 Hildies Balik, *Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum, 1945-1962*, Roodenburg-Schadd, C. (Países Bajos: Stedelijk Museum in cooperation with NAI Uitgevers, 2005): 564

sin un plan museográfico concreto que resultó en una propuesta jamás vista hasta el momento en un museo.

Por su parte, el *Centro Pompidou*, en su concepción arquitectónica, tenía un objetivo parecido de experimentación, al mostrar los andamiajes a través de estructuras transparentes. Asimismo, en sus muestras se desarrolla una propuesta curatorial de carácter antihistórico, por medio de cuestionamientos y cruces políticos y sociales, en vez de sólo aspectos estéticos.

A pesar de estos movimientos y las incesantes preguntas sobre las funciones del museo –que aún hoy en día siguen en discusión–, la institución no cambió sustancialmente, sobre todo desde el aspecto expositivo y social; sin embargo, se abrió el camino a la diligencia más consciente, desde los aspectos teóricos y discursivos, los aspectos pedagógicos, y la preponderancia de los públicos.

En los años venideros y con las crisis económicas cada vez más numerosas y demandantes desde finales del siglo XX, ahora no sólo se exige al museo su práctica educativa, intelectual o cultural, sino su sostenibilidad mediante el ingreso a sus salas con el mayor número de visitantes posible; es decir, el factor cuantitativo, fácilmente analizable, que empezaría a definir este supuesto triunfo, y posibilitará la factibilidad de obtención de recursos.

Es por lo anterior que el desarrollo de las exposiciones y su museografía ya no se fundamenta en las colecciones permanentes propias del museo, sino en impulsar novedades, reinterpretar piezas y recorridos, construir colaboraciones interinstitucionales y buscar nuevas temáticas. De tal forma que sea “también una oportunidad de ensayar nuevos modos curatoriales, [...] era un síntoma más del deseo del deseo de hacer del museo una institución “abierta” que había comenzado con las revueltas contraculturales, que parecía así adaptarse a lo posmoderno”.³²

Un espacio de estas características que se ha transformado, junto con sus públicos, es el *Museo Universitario del Chopo* en la Ciudad de México. Este recinto que está bajo la custodia de la UNAM, es uno de los museos universitarios que expone arte predominantemente contemporáneo, y se vincula con la cultura emergente plástica y musical. Dentro de sus particularidades están la transformación del edificio: primero fue la sede de la *Exposición de Arte Industrial* con motivo del Centenario de la Independencia de México; posteriormente se convirtió en el *Museo Nacional de Historia Natural*, el cual albergaba colecciones del *Museo de las Culturas* con diferentes especímenes biológicos y, desde entonces, fue parte importante de visitas escolares, lo que lo ubicó como uno de los museos más visitados en la ciudad entre los años 30 y 60 del siglo XX.

32 Hildies Balik, “Expressie en ordening,” 174.

Fue en 1929 cuando la UNAM lo tomó bajo su custodia, dentro de su Instituto de Biología. Es en 1964 cuando se decide cerrar el recinto para su remodelación y para la integración de sus colecciones al *Museo de Historia Natural* y el *Museo de Geología*. En 1975 inicia una nueva etapa para este edificio ahora como el *Museo Universitario del Chopo*, concebido como un centro cultural y de artes emergentes que reuniera diversos públicos universitarios y jóvenes, en la producción y en la visita. En este nuevo florecimiento del espacio hubo la participación de colectivas de artistas plásticas y de la cultura rock; se logró un afianzamiento con la comunidad aledaña y una vasta propuesta expositiva por lo particular del edificio:

[El Museo Universitario del Chopo] reafirmó su misión comunitaria iniciada en los años anteriores. Desde la “década emergente” de los ochenta cuando “la gente toma El Chopo” para hacer de él un foro de expresión, el museo se acentuó como un espacio libre y de vanguardia, buscando siempre un equilibrio entre las actividades culturales y la museografía, y propiciando que los jóvenes artistas utilizaran el lugar como un laboratorio de experimentación para presentar su obra plástica.³³

El laboratorio museológico surgido en este espacio fue gracias a diferentes factores, desde el territorio donde se encuentra situado, su carácter universitario, el momento histórico y sus gestoras que lo llevaron a niveles de participación artística, no vistas antes, como lo fue Ángeles Mastreta, Elba Macías y Lourdes Monges.

Posteriormente, se vuelven a cerrar sus puertas a inicios del siglo XXI para una nueva remodelación que, si bien era necesaria, paró de tajo diversas iniciativas culturales que convergen en el espacio. Después de cinco años de inactividad, fue reinaugurado con una nueva propuesta arquitectónica que propiciara un mayor número de muestras a exponer, pero dejando de lado la majestuosidad de sus paredes. A pesar de su largo acondicionamiento y su inestabilidad en esos años, se logró con un nuevo plan estratégico para volver a acoger los públicos y programas anteriores. Ahora sigue siendo un espacio museal y centro cultural con múltiples acercamientos al arte contemporáneo, emergente y de tendencias subterráneas, con lo que se han reunido públicos muy diversos, desde personas adultas que rememoran el espacio de su juventud, públicos universitarios y jóvenes, personas adultas mayores e infancias que realizan algún taller en las instalaciones y artistas con diversas propuestas plásticas.

Cómo se ha reflexionado, el ámbito expositivo dentro de los museos, a lo largo de la historia, tiene el componente del poder político y social occidental,

33 Luisa Rico, “Entre gabinetes y museos. Remembranza del espacio universitario”, *Perfiles Educativos* Vol. XXV, No.101 (3ª. Época 2003), 89.

eminentemente europeo. Sin embargo, existen dos elementos fundamentales para el desarrollo expositivo: el coleccionismo y la economía. De esta forma se introduce la tercera suposición de Reynoso:

El establecimiento de un museo- o la exhibición de un objeto museal – supone una reafirmación de propiedad o la enunciación de un cambio de propiedad. En muchas ocasiones, el museo resulta la solución para un problema de acumulación de valores, o para un conflicto de propiedad sobre la plusvalía de valores simbólicos.³⁴

Como se menciona, la reafirmación o cambio de la propiedad de los objetos musealizados tendrá como objetivo la valorización del símbolo del que son portadores. Es por ello que el concepto de “patrimonio” tiene una relevancia primordial, ya que intervienen mecanismos que determinan el valor simbólico de cada pieza. Es así como, las piezas artísticas son valorizadas por ciertos aspectos que no tienen que ver precisamente con el valor económico de sus materiales.

La identidad es entonces un aspecto subjetivo vital en lo que refiere al valor histórico y político. Una vez establecidos los museos en los siglos XVIII y XIX, en pleno Romanticismo, se instó la necesidad por consolidar la idea nacionalista por medio de la recuperación de las tradiciones ancestrales situadas. De este modo, el discurso museal empieza a entenderse desde su poder enunciativo, puesto que a pesar de que las colecciones pudieran venir de la herencia monárquica, existe un aspecto emocional ligado a su exposición: la identidad nacional. Enaltecer lo propio era un aspecto medular durante esta época, donde los Estados Nación se establecían en toda Europa.³⁵

Por ello, estas transformaciones políticas cambiaron la relación entre la exposición de colecciones privadas, a la exposición pública de piezas que reflejan la identidad territorial de una nación, lo cual propició la colonización de estos espacios, la idea de las *otredades*, no como la diversidad de culturas, sino como realidades remotas, opuestas e inferiores.

Los dos discursos, el de lo propio y el de lo otro, asociados respectivamente a nacionalismo y colonialismo, se configuraban en el siglo XX como las dos caras inseparables de la misma moneda.³⁶

Como ejemplo se encuentra el *Museo del Prado*, espacio construido en una de las naciones modernas con una tradición colonizadora de varios siglos, pero

34 Jorge Reynoso, “Seminario Genealogías,” 31

35 Christopher Bickerton, “De Estados nación a Estados miembros: la integración europea como transformación de los Estados,” en *La búsqueda de Europa, visiones en contraste*, ed. Miriam Querol (México: Open Mind BBVA: 2015.) p. 205

36 María Dolores Jiménez-Blanco, “Una historia del museo,” 101.

con fuertes desvinculaciones identitarias: España. Este museo se ha convertido en la convergencia artística de tales discursos, ya que el grupo de artistas en sus colecciones denotan el ideal nacionalista de este país. Esto refleja la capacidad de los museos para proyectar y crear identidades nacionales; es decir, el poder del valor artístico y técnico de sus artistas, junto con el valor simbólico que representan sus obras.

Dentro de los museos que representan lo *otro*, existen varios ejemplos europeos. Vale la pena mencionar las *Exposiciones Universales*, las cuales tuvieron su origen en el siglo XIX, como una estrategia para mostrar, ante el mundo, los alcances tecnológicos y económicos de las naciones organizadoras, como Francia, Reino Unido, India, lo que fue el Reino de Bohemia, entre otras³⁷.

Participar en una exposición implicaba una competencia entre los países modernos pues las sedes de las exposiciones sólo las ganaban los países con más desarrollo y, además, no todos los países podían participar en ellas, solamente aquellos que fueran considerados como los más importantes del mundo.³⁸

Consecuentemente, se exponían desde objetos “extravagantes”, productos traídos de las colonias, incluso grupos de personas, lo que reforzaba la idea de superioridad occidental colonizadora, que no sólo refleja el concepto de “lo otro”, sino también el “trofeo”. Desde esta perspectiva, tales dispositivos de exhibición, escenificaban el dominio colonial a través de los objetos y la idea de civilización, progreso y atraso; o sobre formas del exotismo que operaron como articuladoras para mostrar formas de dominación legitimadas y naturalizadas.

Con respecto a los espacios museales, también se encuentran los llamados museos etnológicos, que se abordaban desde este concepto de la *otredad*: “La otredad es una postura epistemológica que explora discursivamente la imagen de las culturas que hicieron su espacio en la periferia u otros espacios culturales intermedios.”³⁹

Uno de los museos etnológicos más famosos en el contexto colonial fue el *Museo de Etnografía de Trocadero*, en París. La museografía asemejaba a las históricas *Cámaras de Maravillas*, lo que potenciaba la contemplación de estas colecciones como lo remoto, exótico, “primitivo”, lo que finalmente daba lugar para justificar la superioridad de quién narraba la historia.

37 John Findling y Kimberly Pelle, eds., *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions* (Londres: McFarland, 2008): 10

38 María Guadalupe Rodríguez, “Las Exposiciones Universales: La participación de México a través del escultor Jesús F. Contreras en 1889,” *Horizonte Histórico - Revista Semestral De Los Estudiantes De La Licenciatura En Historia De La UAA*, Vol. 8 (2013): 57.

39 Elizabeth Sosa, “La otredad: Una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo,” *Letras* 51, No. 80, (2009): 349.

Todos los mecanismos de carácter enciclopédico y de conocimiento hegemónico que se han descrito, han influido en la caracterización de los museos en producir un discurso unilateral; situación que en las últimas décadas del siglo XX han tratado de cambiar, desde un punto de vista crítico para visibilizar la exclusión de la que han sido parte los grupos humanos por sus territorios, por su género, sus diversidades sociales, entre otros.

Dentro de este discurso se encuentran la mayoría de los museos nacionales o de corte histórico enmarcados en una narrativa nacionalista. En México, el *Museo Nacional de Antropología* es uno de los espacios museales más conocidos del país, albergando un sin número de significados de identidad cultural y hegemonía.

Abierto al público en 1964, este museo tiene como antecedente el *Gabinete de Historia Natural* y el *Museo Nacional de las Culturas*, constituidos en el siglo XIX. Se ubica en una zona privilegiada de la Ciudad de México, donde también se encuentran otros museos cercanos. Su construcción estuvo a cargo de uno de los arquitectos insignes de la cultura del país, Pedro Ramírez Vázquez, quién configuró este espacio como un lugar de fácil acceso y circulación, con las debidas características de impacto, como un gran patio central identificado por su fuente monumental, sus grandes salas de techos altos y su forma cuadrangular que representa construcciones prehispánicas conocidas.

La planta baja del museo comprende las áreas de Arqueología y en la segunda planta se encuentran las salas donde se abordan los temas etnográficos. Estas tienen en principio un orden de relevancia turístico-cultural, pero llegando a la sala de Oaxaca cambian a un orden geográfico. La museografía imperante en el espacio, tanto por el orden como por su contenido, denota una inclinación a mostrar las culturas prehispánicas desde un punto de vista jerárquico y por otro lado muestra a las culturas vivas como especímenes lejanos y folklóricos. Sin embargo, es de remarcar que la iluminación, -sobre todo en las salas arqueológicas- y el diseño museográfico logran la inmersión histórica, la apreciación estética de las piezas y la comunicación directa de este mensaje histórico-identitario.

De esta forma, el *Museo Nacional de Antropología* se puede analizar como un espacio que alberga y exhibe un legado arqueológico de algunas comunidades prehispánicas, el cual menciona el objetivo comunicacional de este espacio, que requiere un análisis crítico de la percepción pública de estos discursos sobre la:

La reivindicación de un pasado común, la comunidad de lengua, cultura y valores, y una pretendida unidad e identidad transhistórica, han sido desde entonces parte de los discursos fundantes de las nacionalidades, y de su interés por conservar su patrimonio

cultural histórico, esto, está representado en el *Museo Nacional de Antropología* de una manera fuerte, contundente, a la vista de todo espectador⁴⁰

Cabe mencionar, que recientemente a la publicación del presente documento de investigación, se llevan a cabo trabajos de remodelación y desmontaje de estos discursos etnográficos en las salas antes mencionadas en el *Museo Nacional de Antropología*, donde se exhibirán salas temáticas.⁴¹

Finalmente, dentro de las reflexiones de Jiménez-Blanco y Reynoso, está la cuarta suposición, la cual nos refiere a la actualidad, la transformación futura y la pertinencia social de los museos y espacios expositivos culturales.

El museo y el monumento no solo facilitan socializar la propiedad de legados, sino también identificarlos.⁴²

Se analizará lo anterior desde dos perspectivas: el carácter simbólico del museo y su quehacer social en el presente y el futuro. En los hechos históricos que se han mencionado con anterioridad, se ha hecho referencia del avance técnico de las museografías, tanto en su espectacularidad y atracción para los públicos, como en la conservación e investigación de las colecciones, además de su poder dentro de la valorización de los objetos y discursos simbólicos. Contrariamente, en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI, el avance teórico también ha sido vital para el desarrollo museográfico.

En las últimas décadas del siglo XX, sin embargo, el lugar de las exposiciones en la vida del museo ha cambiado radicalmente. Más que proponer miradas complementarias o alternativas, han llegado a ocupar el centro de la vida de la institución no solo en cuanto a esfuerzo curatorial y económico, sino también para la mirada del público, que, con frecuencia tiene contacto con el museo únicamente a través de ella.⁴³

Estas mismas reflexiones están registradas en las Asambleas Generales del *Consejo Internacional de Museos* (ICOM), donde se ha hablado sobre la pertinencia de las comunidades en la construcción de los museos, no solo en el sentido del contenido, sino también en el material. En 1971, Hugues de Varine desarrolló un concepto para encapsular la idea de crear museos, utilizando

40 Eduardo López, "El Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México." *Revista de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades*, No. 3 (enero-abril 2011), 12

41 Ricardo Quiroga, "Una revolución etnográfica en el Museo de Antropología" en el "Economista on line" [citado el 12 de marzo de 2024], disponible en (<https://www.economista.com.mx/arteseideas/Una-revolucion-etnografica-en-el-Museo-de-Antropologia-20240311-0129.html>)

42 Jorge Reynoso, "Seminario Genealogías," 50

43 María Dolores Jiménez-Blanco, "Una historia del museo," 175

el patrimonio local e impulsados por las comunidades locales para ayudar al desarrollo económico local: los ecomuseos.

El movimiento del *ecomuseo* se originó en Francia a principios de los años 70, iniciado también por George Henri Rivière. La propuesta pretendía desarrollar lugares que no están confinados a un edificio o arquitectura base; tenían como objetivo incorporar y celebrar el patrimonio histórico y natural de cada comunidad; por lo que, se apartan radicalmente del discurso autorizado sobre los museos, desarrollando una forma de museología alternativa, en esa época.

Los tres pilares ideales de un *Ecomuseo*, son;

- Sentido y espíritu de lugar – a través de un enfoque holístico de los recursos patrimoniales en sus entornos-.
- Participación de la comunidad – participación pública y «democratización» de los procesos-.
- El ideal del Ecomuseo es maleable y debe responder a contextos únicos.

Pérez Blanco sitúa estos espacios y otras experimentaciones museales, que buscan algunos aspectos similares desde el concepto de expansión, como lo han realizado otras artes, entre ellas la literatura:

La idea de museo expandido puede entenderse también de otra forma: a comienzos del siglo XXI ni el concepto de museo [...] ni el de comunidad [...] tienen límites precisos.⁴⁴

Sin embargo, a finales del siglo XX, la situación económica y política propicia la recaudación económica de los museos y el regreso del poder cultural-intelectual al poder social. En este proceso, la masificación de la cultura y el cambio de centros culturales a centros espectaculares (donde la arquitectura monumental cumple un papel fundamental), son aspectos que han determinado una nueva naturaleza del museo.

Hablar de consumo cultural y de la “industria cultural”, como lo analizó Adorno y Horkheimer,⁴⁵ define ahora a la institución museal con un carácter de consumo en lugar de un bien público. De acuerdo con Jiménez-Blanco, el museo visto como “espectáculo” es un fenómeno de inicios del siglo XXI, en el cual no sólo se debe satisfacer el fin cultural o de conocimiento histórico-estético-científico, sino además ciertas características comerciales y experienciales de los públicos como algunos servicios de restaurante y tienda.

⁴⁴ María Dolores Jiménez-Blanco, “Una historia del museo,” 196.

⁴⁵ Max Horkheimer y Theodor Adorno, “Dialéctica de la Ilustración,” 235

Con esta misma idea, se desarrollan las popularmente llamadas exposiciones *Blockbuster*⁴⁶ probadas por el gusto generalizado que despiertan ciertos temas, artistas o experiencias. Incluso se puede hablar del museo convertido en franquicia, como ha ocurrido con el Guggenheim o el Louvre. Estos aspectos no han cerrado las posibilidades multisensoriales o multisignificativas del museo, al contrario, lo diversifican y hacen de este espacio una plataforma transversal, transdisciplinaria y multifacética.

[...] el museo ilustrado y moderno, el museo crítico, el museo espectáculo, acabarían por convivir en el panorama cultural del siglo XXI, no sólo dando lugar a tipos de instituciones diferentes, sino incluso cohabitando en la programación de un mismo museo y confirmando que era posible jugar con varios tipos de institucionalidad simultáneamente.⁴⁷

México tiene diversos espacios que nos hablan de este fenómeno. Un ejemplo particular es el *Centro Nacional de las Artes*, ubicado en la Ciudad de México, y el cual no es precisamente un museo, pero alberga cada año exposiciones de arte contemporáneo y algunas propuestas de muestras dirigidas a la idea de “gusto generalizado.” Una de estas exhibiciones se realizó en 2015 con el título *Leonardo, Rafael, Caravaggio: Una muestra imposible. Las obras de arte en la era de la reproducción digital*: contó con 57 reproducciones de obras maestras de la historia del arte, en escala 1:1 y en alta resolución. Reunió a casi 200 mil visitantes que pudieron observar desde muy cerca los detalles de varias de las obras más famosas del mundo, a pesar de que solo hayan sido reproducciones y claramente no buscaban una seria reflexión hacia un tema particular o incluso a cuestionarse la experiencia estética en la era de la reproductividad técnica, como lo mencionaba Walter Benjamin⁴⁸.

Otros dos ejemplos de museos “espectaculares” y multiplataforma son el *Gran Museo del Mundo Maya* en Yucatán y el *Museo Internacional del Barroco* (MIB) en Puebla, ambos en México. Estos grandes proyectos museológicos, económica y dimensionalmente, pretenden enmarcar la historia y estética de los territorios que los alojan.

Por un lado, el *Gran Museo del Mundo Maya*, inaugurado en 2012, es un proyecto ambicioso que persigue albergar la basta cultura que le da nombre, a través de más de mil piezas arqueológicas, textiles y documentales, así como un montaje museográfico que emplea diversos medios audiovisuales y gran-

46 Se trata de una denominación acuñada por museógrafos y museógrafas, así como personal que labora dentro de los museos.

47 Max Horkheimer y Theodor Adorno, “Diálectica de la Ilustración,” 170.

48 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert (Buenos Aires: Taurus, 1989), 19.

des escenografías tridimensionales⁴⁹. Un museo altamente costoso, con varios premios por su arquitectura, que no toma en cuenta activamente a la comunidad viva que debe representarlos, pero que los presenta en vitrinas límpidas y pisos de mármol, desligándolos de su contexto.

El MIB también ha sido un proyecto monumental por su arquitectura y por las controversias que ha desencadenado su construcción. Está emplazado en una de las zonas más privilegiadas de Puebla y poco accesibles para todos los públicos. Fue diseñado por Toyoo Itō y edificado en poco más de dos años sobre un terreno de 18 mil metros cuadrados. Desde el inicio del proyecto se hicieron ver diversas objeciones sobre puntos como el origen de las piezas –se habló del desmantelamiento de tres museos poblanos–, la temática central del museo, y la falta de transparencia y claridad sobre los costos de construcción y mantenimiento. A pesar de su inauguración en 2016, tras dicha polémica, con el cambio de administración estatal⁵⁰, el 26 de octubre de 2019, el MIB fue re-inaugurado.

A pesar de que estos grandes proyectos tienen dentro de sus objetivos la representación de la cultura histórica, artística y ancestral de México, también son “monumentos” que fueron creados para validar gobiernos o administraciones, más que vincular a sus comunidades o proveer de un espacio habitable, más allá de una experiencia turística.

En este mismo sentido, se encuentran estas muestras *blockbuster* como experiencias inmersivas de artistas reconocidos, como Vicent Van Gogh y Claude Monet o Frida Kahlo, las cuales han proliferado en los últimos años en México y el mundo. Dichas muestras dejan ver el interés de los públicos por la experiencia “*instagrameable*” y de disfrute sensorial que pueda ser compartido en las redes sociales. Esto que nos lleva al último ejemplo, el recién inaugurado *Museo del Futuro* de la Ciudad de México, el cual es un espacio temporal, que clama ser sede de arte experiencial e inmersivo, con salas provistas con pantallas de grandes dimensiones e instalaciones comisionadas por diferentes artistas. También cuenta con restaurante de “vanguardia” y con una tienda de artículos de diseño.

Aunque estos espacios desafían y desgastan el concepto de “museo”, no invalidan las necesidades, los gustos e intereses de los públicos. Haría falta preguntarse cuáles de estos fenómenos y recursos pueden favorecer a los

49 Gobierno de México, Inauguración del Gran Museo del Mundo Maya [citado el (fecha de la última consulta al sitio)]: disponible en: <https://www.gob.mx/ejn/prensa/inauguracion-del-gran-museo-del-mundo-maya-1431>

50 Secretaría de Cultura, *Inauguran en Puebla el Museo Internacional del Barroco* [citado el (2 de septiembre de 2021)] disponible en: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/inauguran-en-puebla-el-museo-internacional-del-barroco>

museos y sus exposiciones “tradicionales”, y transformar tanto sus discursos como sus modos de exponer: reinventarse y reconstruirse con otras herramientas que interactúen con los públicos de diversas formas.

Dentro de lo expuesto con anterioridad, es posible establecer que los museos y en general los dispositivos expositivos, forman parte de la historia tradicional de occidente en la conformación de colecciones, en un principio religiosas y ritualísticas, desde la monarquía, la alta burguesía y finalmente como parte de un aparato estatal.

Si bien el museo se ha consolidado como un espacio donde han prevalecido los procesos de expolio, legitimación a través del poder y la riqueza, también se ha transformado en una plataforma de divulgación de las artes, las ciencias y la historia, el cual aplica múltiples plataformas y metodologías expositivas, lo que lo hace único a otros medios de comunicación, con un poder de legitimación establecido.

Estas divergencias con otros medios de comunicación, ya sean los escritos, los visuales, los audiovisuales y o las nuevas tecnologías de la información como internet y las redes sociales, denotan que en el museo convergen no sólo novedosas formas de interacción humana, sino que se configuran diversos mensajes, se desarrollan nuevas formas de alimentar el conocimiento e incluso se construyen puentes entre comunidades.

De acuerdo con Miranda, el museo tiene un valor más allá de lo que las obras de arte, artefactos históricos o científicos tienen por sí solos, pues “su valor radica también en algo eminentemente simbólico, es una analogía de todo el conjunto de características propias de una sociedad. La estructura y configuración de un museo dependerá siempre de la entidad a la que pertenece.”⁵¹ Es decir, también demarcan su importancia como institución y portadoras de identidad social.

Asimismo, Arrieta⁵² concreta la idea de la relevancia política, social y científica del museo a través de sus colecciones, la cual se rompe al final de la modernidad –mitad del siglo XX- y que, en cambio en los últimos años, se reemplaza por las funciones de difundir y exponer, es decir, el discurso museal adquiere poder por arriba de la materialidad de los objetos que pueda contener.

En este mismo sentido, los mecanismos que a lo largo de la historia hicieron de los museos plataformas de comunicación disidente —con esto nos referimos a un medio multimodal, original y personal que requiere de ciertos parámetros para desarrollarse, los cuales se han visto desafiados por la pande-

51 Héctor Miranda, “Museología y museografía,” 44.

52 Iñaki Arrieta, *El Desafío de exponer: proceso y retos museográficos* (Bilbao: Universidad del País Vasco, 2015): 25.

mia COVID-19—, lo sostienen como un sistema político, económico y social por estas cualidades de medio de comunicación.

[...]el museo se ha desarrollado en ciertos momentos como institución renovadora y vanguardista en donde se ha intentado ampliar los objetivos originales de los museos, de tal forma que en la actualidad no podríamos encajonar el museo comunicación estática cuyo objetivo sea el demostrar, conservar y exhibir objetos.⁵³

Por otra parte, es necesario reflexionar tanto en la pertinencia de los museos en la actualidad, su característica expositiva primordial y de divulgación de discursos, como acerca de su futuro dentro de la sociedad que requiere respuestas apremiantes ante la alarmante situación ecológica y social que aqueja a múltiples comunidades.

Es por ello que la incidencia del espacio museal y expositivo, en el diseño de todos sus procesos y soportes, debe indagar y accionar desde “los públicos”, su inclusión en los mensajes y los medios por los cuales se desea comunicar para la transformación y conciliación, incluso para la resiliencia.

Como conclusión de este apartado, cabe mencionar que al denotar los diversos procesos que ha experimentado el espacio expositivo convertido en museo, se ha logrado su importancia dentro de la vida cultural de las sociedades en diversas etapas, hasta cerrar el círculo donde la misma sociedad ahora pudiera encontrarse y enfrentarse dentro del museo.

[...] el desarrollo museográfico ha registrado un llamativo cambio en décadas recientes bajo la influencia de las nuevas propuestas artísticas, a partir sobre todo de los movimientos post y neoconceptuales y la llamada situación posmoderna. Y por la inclusión, en definitiva, a gusto del consumidor, de nuevos usos y fórmulas de presentación y escenificación [...].⁵⁴

1.2 Paradigmas discursivos para la configuración del discurso museográfico.

En el apartado anterior se desarrolló una propuesta conceptual e histórica sobre cómo los palacios, los templos, los espacios rituales e incluso los lugares de reunión masiva son antecedentes de lo que hoy se conoce como museografía. Por lo que este apartado se centrará en comprender, analizar y discutir el

53 Ofelia Martínez, “La comunicación visual,” 11.

54 Norma Alonso Hernández, “Un museo para todos,” 47.

poder discursivo del aparato museográfico, sus antecedentes teóricos y cómo se ha desarrollado técnicamente.

Antes de iniciar con la discusión sobre estos aspectos, es necesario definir lo que se entenderá como museografía en esta investigación. Por un lado, se puede definir como “[...] la disciplina encargada de la planeación, diseño, producción, montaje y evaluación de los ambientes de comunicación, generados por un museo para un público determinado,”⁵⁵ donde el proceso práctico por etapas es uno de los pilares que la definen. Por otra parte, Miranda la conceptualiza como “la técnica de su gestión, representación gráfica y producción audiovisual;”⁵⁶ es decir, un área del conocimiento que se desarrolla desde la interdisciplinariedad de diversos campos de acción dentro del museo.

Desde el punto de vista histórico, como se ha comentado en el apartado anterior, existen tres aspectos a resaltar en el desarrollo discursivo de la museografía: sus orígenes de poder hegemónico, la dimensión ritualística y legitimación de la posición social; es decir que había una clara preferencia en la exposición-conservación de las piezas y no una intención directa a la creación de vínculos sensoriales-emocionales de quién los observa, aunque claramente están implícitos.

De esta forma, se infiere que la museografía se configura a través de procesos sociales-contextuales y de sus aspectos formales-conceptuales, tales componentes se aglutinan en lo que llamaremos el *discurso museográfico*.

En este análisis, se propone una línea de tiempo que busca especificar las etapas de estos discursos. Por lo que se define a un primer periodo de tiempo a la *Hegemonía del Patrimonio Objetual*, ya que, a través de los objetos (su conservación, resguardo, proceso de patrimonialización y acuerdos estéticos), sin poner en el centro a las personas-públicos, es que se construyen los primeros discursos museográficos.

Por lo tanto, conviene conceptualizar a la museología como la materia de estudio, la teoría y gestión de los elementos del museo y por lo tanto la museografía desde su campo discursivo y como su desarrollo ha repercutido a sus propuestas. Rivière, personaje que se mencionó anteriormente con su propuesta de ecomuseos, fue uno de los primeros especialistas que se dedicaron a la innovación museológica-museográfica, al mismo tiempo que a la formación de profesionales de museos, define a la museología como:

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

55 Norma Alonso Hernández, “Un museo para todos,” 45

56 Héctor Miranda, “Museología y museografía,” 40

animación y de difusión; de organización y de funcionamiento; de arquitectura nueva o musealizada; los sitios recibidos o elegidos; la tipología; la deontología.⁵⁷

A pesar de que se trata de una acepción tradicional, da cuenta del peso discursivo y teórico que guarda esta ciencia aplicada. Es por ello que la museografía, y en consecuencia el diseño museográfico, están sujetos también al desarrollo discursivo de la museología.

Entonces se encuentra que la etapa de *Hegemonía del Patrimonio Objetual*, es atravesada por el desarrollo técnico museográfico, la academia y los contextos sociales analizados en el apartado anterior. Específicamente, desde el punto de vista conceptual y académico, serán de especial interés para el estudio del discurso tres aspectos: las publicaciones especializadas, las asociaciones de profesionales y los cursos de formación.

En este sentido, los primeros escritos sobre museografía y coleccionismo fueron compendios o listas descriptivas de museos, elaborados a mediados del siglo XIX, como el compendio *Museums: Their History and with a Biography and List of Museums in the United Kingdom* de David Murray. Posteriormente, se puede hablar de publicaciones y ensayos en revistas especializadas de índole museológico que se formarán a finales del siglo XIX, tales como *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (España, 1871)* y el *Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde* (Alemania, 1878). Así, a inicios del siglo XX empezaron a proliferar textos prácticos y tratados, como el compendio-trilogía de John Cotton Dana, *The Changing Museum Idea: The New Museum Series*, o el tratado *Museum Ideals of Purpose and Method* de Benjamin Ives Gilman.

Los cursos de formación comprendieron un camino muy importante para el desarrollo museológico-museográfico, así como las asociaciones de profesionales de museos en la segunda mitad del siglo XX. Es importante destacar que el acceso tanto a las publicaciones como a los cursos de formación era limitado a un círculo cerrado, ya que los textos especializados estaban destinados a estas asociaciones, que a su vez fundaron los cursos de introducción o que se crearon a partir de quien egresaba de los primeros centros formativos.

De esta forma los primeros desarrollos teóricos-prácticos dieron lugar a que la profesionalización en materia de la museología y la museografía, la cual representaba a un sector privilegiado en el manejo de la información teórica y técnica, se extendiera a los campos universitarios que contribuyen a construir conocimiento “universal.”⁵⁸

57 Georges Henri Riviére, *La museología, Curso de Museología. textos y testimonios*, trad. Anton Rodríguez Casal (España: Akal, 2015) 126

58 Jesús Lorente, *Manual de historia de la museología*, (España: Trea, 2016), 27-28.

En medida en que la formación de profesionales de museos, tradicionalmente adquirida mediante las prácticas de aprendizaje y cursos de iniciación teórica que empezó a ofertarse en museos universitarios, fueron abriéndose camino en distintas universidades los estudios sobre museos⁵⁹

Otros espacios de formación de museos en particular, se instituyeron a partir de las propias instituciones museales, como la *Escuela de Louvre* en París, que ofreció estudios de museografía desde 1929. Esto permitió que aumentaran los foros de intercambio de ideas, experiencias y publicaciones periódicas cada vez más diversas y de carácter académico.

Antecedentes importantes fueron las clases sobre historia y teoría de los museos, impartidas en la *Universidad de Moscú* por George Malitsky, la primera cátedra de museología fundada en la *Universidad Mazaryk* en Checoslovaquia y la cátedra de la *Universidad de Halle* en Alemania. Ejemplos de América Latina se encuentran en México, con la breve *Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americana*, que funcionó hasta 1911; y la *Escuela Nacional de Antropología*, inaugurada en 1939, la cual dio paso a planes de estudio posteriores⁶⁰. Por su parte, Argentina en la *Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires* en Brasil en su *Universidad de Río de Janeiro*.⁶¹

En el periodo de entreguerras, se formó una de las asociaciones más importantes: la *Oficina Internacional de Museos*, la cual, al término de la Segunda Guerra Mundial, formaría parte de la *Organización de las Naciones Unidas* (ONU) y la *Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura* (UNESCO). Esto dio paso a que, y se crease el ICOM, el cual ya no es una organización representativa de algún territorio, si no como...

[...] una asociación de miembros y una organización no gubernamental que establece estándares profesionales y éticos para las actividades de los museos. Como foro de expertos, hace recomendaciones sobre cuestiones relacionadas con el patrimonio cultural, promueve la creación de capacidades y avanza el conocimiento. ICOM es la voz de los profesionales de los museos en el escenario internacional y aumenta la conciencia cultural pública a través de redes mundiales y programas de cooperación.⁶²

En su tiempo, el ICOM se consolidó como una estructura innovadora, la cual buscaba que cualquier país tuviera voz, voto y la amplitud de un discurso

59 Jesús Lorente, Manual de historia de la museología, 32

60 Carlos Vázquez "Un acercamiento al inicio de la enseñanza de la museografía mexicana en la Escuela Nacional de Antropología e Historia", en Gaceta de Museos. INAH 70 Aniversario N°. 47-48 Tercera época (2009-2010) junio-enero, México, 2010, 5.

61 Jesús Lorente, Manual de historia de la museología, 5

62 CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS (ICOM), Estatutos. Modificados y adoptados por la asamblea general extraordinaria, el 18 de junio de 2021.

en común a través del diálogo entre colegas. Sin embargo, por muchos años fue una organización prácticamente eurocéntrica, además de que por cuestiones políticas desembocadas por la guerra fría y conflictos “intelectuales” y políticos internos creo división entre la membresía y los propios países que lo conformaban.

Más tarde, Rivère logró unificar al ICOM y creó documentos consensuados, sobre todo en materia del concepto de museo, que permanecieron vigentes⁶³ hasta las recientes resoluciones para el cambio de la definición de museo en la ciudad de Praga en el 2022⁶⁴. Otras de sus aportaciones fueron la creación del *Comité para la Formación del Personal* (ICTOP), la revista *Training of Museum Personal*, así como el repertorio de 76 programas de estudios sobre museos en todo el mundo. Es así que, después de un paréntesis bélico, la museología europea continuó procesos de profesionalización, de asociación e internacionalización en la consolidación de centros de estudio y formación.

Por otra parte, en algunos territorios, como en toda América, se lograron muchas innovaciones, sobre todo gracias a el aprendizaje práctico en museos o en estudios especializados. En otros países se desarrollaron posgrados y hasta departamentos en museología.

Cabe mencionar que, se trataba de una disciplina nueva desarrollada en círculos cerrados y a la cual sólo una élite de personas podía acceder, ya sea mediante las universidades, a través de las capacitaciones internacionales o asambleas y sólo ésta accedía a la información de revistas científicas que no estaban abiertas al público en general.

En este entendido, se determinará a esta etapa del desarrollo del discurso museográfico como: *Hegemonía del Conocimiento*; ya que solo eran unas cuantas personas quienes intervenían en estos procesos a través de, los mismos museos, la academia o desde los órganos internacionales.

Consecutivamente, a través de las reuniones y conferencias internacionales celebradas en el ICOM, la conceptualización y puesta en práctica de los *Ecomuseos*, constituyó un hito importante, debido a que los debates más significativos se dieron en el marco de un diálogo latinoamericano-europeo. Fue en una mesa redonda en Santiago de Chile en 1971 que se constituyó la propuesta del *Museo Integral*, el cual tiene el objetivo de abordar las problemáticas de la sociedad y contribuir a crear acciones.

63 Henri, Rivière, Georges, La museología, Curso de Museología. textos y testimonios. 32

64 CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS (ICOM), Definición de museo, [citado el (2 de noviembre de 2022)] disponible en <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

[El museo integral está] destinado a dar a la comunidad una visión integral de su medio ambiente natural y cultural y solicita a la Unesco que emplee los medios de divulgación a su alcance para estimular esta nueva tendencia.⁶⁵

Con ello se buscaba unificar una forma de pensamiento y desarrollo práctico-teórico; si bien este modelo no fue fructífero en Europa, puesto que sólo se llevó a cabo en pocos territorios, en América Latina se desarrollaron varios proyectos teniendo en cuenta estas propuestas que desembocaron a un movimiento importante de *Museos Comunitarios*.

Asimismo, se puede decir que el desarrollo museológico en América Latina tuvo dos vertientes: En los países del Cono Sur, Centroamérica y México, se logró una mayor profesionalización a través de cursos impartidos por una iniciativa de la *Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía* (ENCRyM), junto con la OEA: el *Curso Interamericano de Capacitación Museográfica*⁶⁶, y el cual otorgó becas para 19 estudiantes de la región; y ofreció talleres y cursos por toda esta región; pero este esfuerzo reflejó una reducida publicación de textos especializados. Por otra parte, en Estados Unidos y Canadá, los estudios universitarios que ya se habían asentado en esas latitudes, logró como resultado la producción de múltiples textos. Mientras tanto en Europa la consolidación de los textos académicos entorno a la museología y la museografía continuaba en países como Alemania, Francia, España y Rusia, donde se destacaba el trabajo de gestión y la interdisciplinariedad.

En estos mismos debates teóricos destacan dentro del ICOM, el *Comité Internacional de Museología* (ICOFOM) y el *Comité Internacional para la Formación del Personal* (ICTOP), en torno a la definición de la museología como ciencia o ciencia aplicada. Entre las personas implicadas en este debate se encontraba Stranský, quien definiría a la museología como ciencia argumentando tres tópicos⁶⁷.

- Pedigrí histórico (tratadística de museos).
- Lenguaje científico, métodos, objetivos y sistemas propios.
- Base y reconocimiento social.

65 Mesa Redonda De Santiago De Chile, Resoluciones, ICOFOM-LAC, ICOM, 1972, 4

66 Rodrigo Witker Barra, "Enseñando museografía ¿Cómo se ha enseñado museografía en México? Revisión documental de los modelos de enseñanza en México 1944-2015", en Archivo Churubusco, año 2, número 3, disponible en - <https://archivochurubusco.encyrm.edu.mx/n3miscelanea2.html>.

67 Jesús Lorente, Manual de historia de la museología, 61

Es así como inició una interesante elaboración de términos nuevos como *musealia*, *musealidad*, *patrimonología*⁶⁸, entre otras. La transformación del lenguaje y la creatividad con la que se discutían los temas museológicos denotan un importante momento de desarrollo de propuestas que permitían innovaciones en la materia.

Estas prácticas teóricas se llevaron a cabo con más fuerza en los años 80 del siglo XX retomando los postulados del *Museo Integral* y el *Ecomuseo*, que definen posteriormente a la *Nueva Museología*.

La nueva museología es algo más que un intento de innovación museológica permanente. Moviliza a quienes abogan por una transformación radical de las finalidades de la museología y, en consecuencia, preconiza una mutación profunda de la mentalidad y las actitudes del museólogo.⁶⁹

La idea del *Ecomuseo* era totalmente nueva al poner en el centro su compromiso social y el de la comunidad, contrariamente a lo que antes estaba dirigido a las colecciones y el patrimonio. Este fenómeno propició el surgimiento del *Movimiento Internacional de la Nueva Museología* (MINOM), que expandió su teorización hacia diversas experiencias museísticas territoriales y comunitarias, trascendiendo una pluralidad de corrientes. Particularmente en América Latina, la *Nueva Museología* influyó no solo en las prácticas de los museos ya constituidos, si no en la creación de muchos museos comunitarios, como se comentó con anterioridad.

La propuesta fue pionera en el momento lo que valió para que museos en otros países de América Latina, entre ellos México, Venezuela y Colombia, utilizaran esta metodología de trabajo, incorporando algunas estrategias como parte de su práctica museológica.⁷⁰

En general, alrededor del mundo se vivía el apogeo de la museología, por medio de las publicaciones cada vez más frecuentes y la formación universitaria que replicaba los principios de su teoría. A pesar de esta influencia, su permeabilidad hacia otras teorías no fue profunda, en este sentido y paradójicamente, “su impulso a museos cuya escala y prácticas están más adaptados al territorio y poblaciones locales, así como su reivindicación de una museología

68 Luis, Arciniega, “Enseñanzas de Patrimonio y Museología en la formación universitaria de Historia del Arte en España”, (erph n° 27, diciembre 2020), 150

69 Pierre, Mayrand, , “La proclamación de la nueva museología” en Revista Museum, (UNESCO N° 148), París, 1985, 38.

70 Georgina De Carli, “Vigencia de la nueva museología en América Latina: conceptos y modelo” en Revista ABRA, (Costa Rica: Vol. 24, N°. 33, 2004) 71

orientada hacia la comunidad [...] siguen vigentes e influyendo de manera muy considerable en la teoría y práctica en la actualidad.”⁷¹

Dentro de los proyectos que podemos mencionar en México con este corte, está *La Casa del Museo*, proyecto experimental que pretendía dotar la idea del *Museo Integrador* una dimensión real en la periferia de la Ciudad de México de los años 1970's y 1980's. Tanto el aparato discursivo como el material del proyecto resultaron ser de vanguardia, desde el desarrollo estructural del espacio (tres módulos hexagonales), hasta el co-diseño y el involucramiento de la comunidad.

Dado que La Casa del Museo no encaja en un tipo de museo específico, la caracterizamos como un ejemplo de acción cultural extramuros, término propuesto por quien esto suscribe definido como: la serie prácticas y procedimientos que involucran recursos humanos y materiales para poner en marcha objetivos de la política cultural, relativos al combate a la desigualdad.⁷²

Cabe mencionar, los esfuerzos y logros para el desarrollo de proyectos como el anterior con esta potencialidad innovadora a la creación de comunidad en los museos, no tuvo un empuje constante. De esta forma, la posmodernidad también repercutió en los estudios museológicos, lo que dio lugar a la *Museología Crítica* “[que] surge de la crisis constante del concepto de museo como espacio de interacción entre el público y una colección.”⁷³ El centro de la transformación teórica se basa en producir impacto en la práctica, la representación de los grupos minoritarios, la descolonización, la interacción de los públicos, entre otros aspectos.

Si bien existen muchas similitudes con la *Nueva Museología* en tanto la importancia de sus objetivos sociales, la *Museología Crítica* se coloca en el análisis de la representación quién, cómo y qué está en el museo –identidad, género, estratos sociales, etc.-, tomando en cuenta los grandes museos institucionales y los pequeños museos privados y comunitarios. En estos procesos críticos, un aspecto a resaltar es la voz tanto de las personas profesionales de museos como la de los públicos, en el desarrollo tanto museológico como museográfico.

Dentro de este hito teórico sobresale una práctica significativa (la cual es totalmente discursiva-curatorial), los títulos de las exposiciones son presenta-

71 Jesús Lorente, Manual de historia de la museología, 73

72 Leticia Pérez. “La Casa del Museo (1972-1980): una comunidad de práctica en clave femenina.” En Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica (v. 5, n. 14: 2020) 743.

73 María, 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” en MUSAC, De arte: revista de historia del arte (Nº. 5, España: 2006) 231

dos como interrogantes, cuestionando temas controvertidos, desde el sexo, la religión o la violencia, “es una praxis museográfica crítica unida a la museología crítica.”⁷⁴

Desde México se tuvo el desarrollo de la museología universitaria desde la UNAM y, en específico, con el *Centro de Investigación y Servicios Museológicos* (CISM), el cual fue resultado de la intensa labor museográfica que se llevó a cabo en recintos dependientes de esta universidad, desde la década de los 60 del siglo XX. El CISM fue creado en enero de 1980 con la premisa de ofrecer servicios museográficos y museológicos especializados para los recintos expositivos de la UNAM, “además de diversificar y enriquecer las exhibiciones, también propiciaron, con mucho, la profesionalización de las actividades museísticas dentro y fuera del campus universitario.”⁷⁵ Entre dichas actividades, al CISM se le asignaron las funciones de investigación en el área de museos (colecciones y exhibiciones), la coordinación de los museos y galerías de la UNAM que lo solicitaran, capacitación especializada, difusión de actividades, asesoría museística, entre otras labores.

Con estas funciones se puso bajo su custodia el *Museo Universitario de Ciencias y Artes* (MUCA) y la *Galería Universitaria Aristos* (GUA) como laboratorios museográficos, aunque también atendía a otros espacios universitarios y a exposiciones fuera de ellos. Particularmente, las exposiciones realizadas en el MUCA y la GUA, durante esta época, se caracterizaron por su experimentación museográfica, tanto desde la perspectiva cromática, espacial, experiencial y de diseño.

El [MUCA], fundamentalmente por medio de exposiciones magnas que, desde una concepción integral previa, lograba discursos expositivos novedosos y originales, transportando al visitante a lo largo de su recorrido a un mundo diferente en el que arte y museografía se combinaban y enriquecían para crear una forma de expresión distinta.⁷⁶

Dentro de las diversas acciones que realizó el CISM en sus 17 años de gestión, están 714 investigaciones museológicas y museográficas, 93 publicaciones, registro de más de 17 mil piezas de la colección patrimonio de la UNAM, múltiples talleres y capacitaciones para personas encargadas de museos y gestión de exposiciones.⁷⁷ Después de estas casi dos décadas de trabajo, el CISM se transformó en lo que fue la *Dirección General de Artes Plásticas y*

74 Andrea, Witcomb, *Re-imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*, (Routledge: Londres, 2003)127

75 Luisa Rico, “Entre gabinetes y museos. Remembranza del espacio universitario”, 88

76 Luisa Rico, “Entre gabinetes y museos. Remembranza del espacio universitario”, 89

77 Luisa Rico, “Entre gabinetes y museos. Remembranza del espacio universitario”. 88

hoy la *Dirección General de Artes Visuales*, responsable de diversos proyectos museográficos y museológicos como la construcción del *Museo Universitario de Arte Contemporáneo*.

En los consiguientes años, las propuestas museológicas continúan incrementándose, así también los centros de profesionalización y documentación museográfica-museológica, aunque contrariamente a lo pensado, los departamentos de museología en las universidades, los museos y las publicaciones derivadas de ellas no son tan abundantes.

Como se puede observar, los espacios museográficos y vertientes teóricas se encontraban desarrollándose ya sea a través de una instancia académica o de gobierno, y pocas iniciativas pudieron concretarse desde una comunidad o desde la iniciativa privada, -salvo algunos ejemplos-, situación que aún prevalece en el contexto cultural no solamente de México sino del mundo.

Esta situación global tiene efectos positivos y negativos. Dentro de los aspectos positivos está la posibilidad de mantener una base presupuestaria y humana determinada y con ello seguridad, por lo menos administrativa para la operación de estos espacios. Entre las consecuencias están que figura la centralización de actividades culturales, poca flexibilidad en sus propuestas debido a políticas institucionales, anquilosamiento del personal dadas las condiciones muchas veces precarias de trabajo, entre otros aspectos. Con estas características contextuales y temporales se denomina a esta etapa *Hegemonía Institucional* del discurso museológico y museográfico.

Desde esta breve revisión discursiva del lenguaje museográfico, cabe mencionar que en la actualidad hablar de la museología y el discurso del diseño museográfico es abordar diversas temáticas. Por ejemplo, en los últimos años, la *Museología Crítica* ha encontrado elementos discursivos, teóricos y prácticos, en una búsqueda por transformar los espacios museísticos. Entre estos movimientos se encuentra la *Museología Social* o *Sociomuseología*, términos acuñados a inicios de este siglo, los cuales se comprendían “como heredera de los procesos sociales de las décadas de los sesenta y setenta y, por tanto, también de la *Nueva Museología*, pero adaptada a las condiciones de la vida contemporánea;”⁷⁸ es decir, no sólo retomar los conceptos y análisis derivados del *Museo Integral*, sino aplicarlos a las situaciones y contextos actuales como los *Objetivos de Desarrollo Sostenible*.

Con esta nueva perspectiva museológica, también surgieron otras propuestas, “otras museologías” que ponen en el centro de sus acciones a las personas, las comunidades y su entorno. Con ello, no es posible nombrar un museo en

78 Oscar Návajas y Jesús Fernández “El profesional de la museología social. Competencias, habilidades y futuro para su implicación en el desarrollo territorial” en *erph_revista* electrónica de patrimonio histórico, N.º. 19(Granada: 2016)157

concreto que tenga como base de todas sus acciones a la *Museología Social*, pero sí proyectos específicos que proponen vínculos con sus públicos y la creación de comunidades. Entre estos casos tenemos la exposición que se volvió itinerante “Des-bordando, con el corazón morado”, montada primeramente en el *Museo Nacional de las Culturas Populares* de la Ciudad de México, de marzo a junio de 2022, en el *Museo de Sitio de la Zona Arqueológica de Xochitécatl*, en Tlaxcala⁷⁹, el *Museo de Sitio de la Zona Arqueológica de Tlatelolco* y en el *Museo de las Constituciones*. Este proyecto destaca por sus características colaborativas durante todo el proceso, desde la convocatoria a toda la comunidad bordadora profesional y amateur, hasta los procesos curatoriales y de montaje museográfico, donde la participación ciudadana e interinstitucional compartieron por partes iguales la discursividad de la muestra.

Como se ha visto en estos últimos años, donde la emergencia sanitaria por el COVID-19 ha orillado a los museos y en general los espacios culturales a cerrar su acción física y migrar a la virtual, es una gran deuda museológica y del discurso museográfico la exploración de los recursos diversos, donde no se vulneren los derechos culturales de las personas y que permita el desarrollo de nuevas formas de intervención de los públicos en ellos.

Sin duda, es un pendiente de esta investigación una revisión exhaustiva de las implicaciones discursivas de la museografía en México y América Latina; cómo se han desarrollado técnicamente los elementos a través de ello y las consecuencias del poco desarrollo de propuestas para la diversidad de los públicos.

Sin embargo, se pretendió con este apartado, explorar las principales corrientes teóricas y aspectos contextuales, que sirven de marco para comprender el fenómeno museográfico global, así como el desarrollo diseñístico alrededor del dispositivo museal y expositivo. Para lo cual se propone y realiza el siguiente esquema que representa el proceso evolutivo de este recuento histórico.

79 Lugares, INAH, Exposición temporal Des-bordando con el corazón morado, [citado el 21 de agosto de 2022] disponible en https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/exposiciones/18142-2150-des-bordando-con-el-coraz%C3%B3n-morado.html?expo_id=18142&lugar_id=451

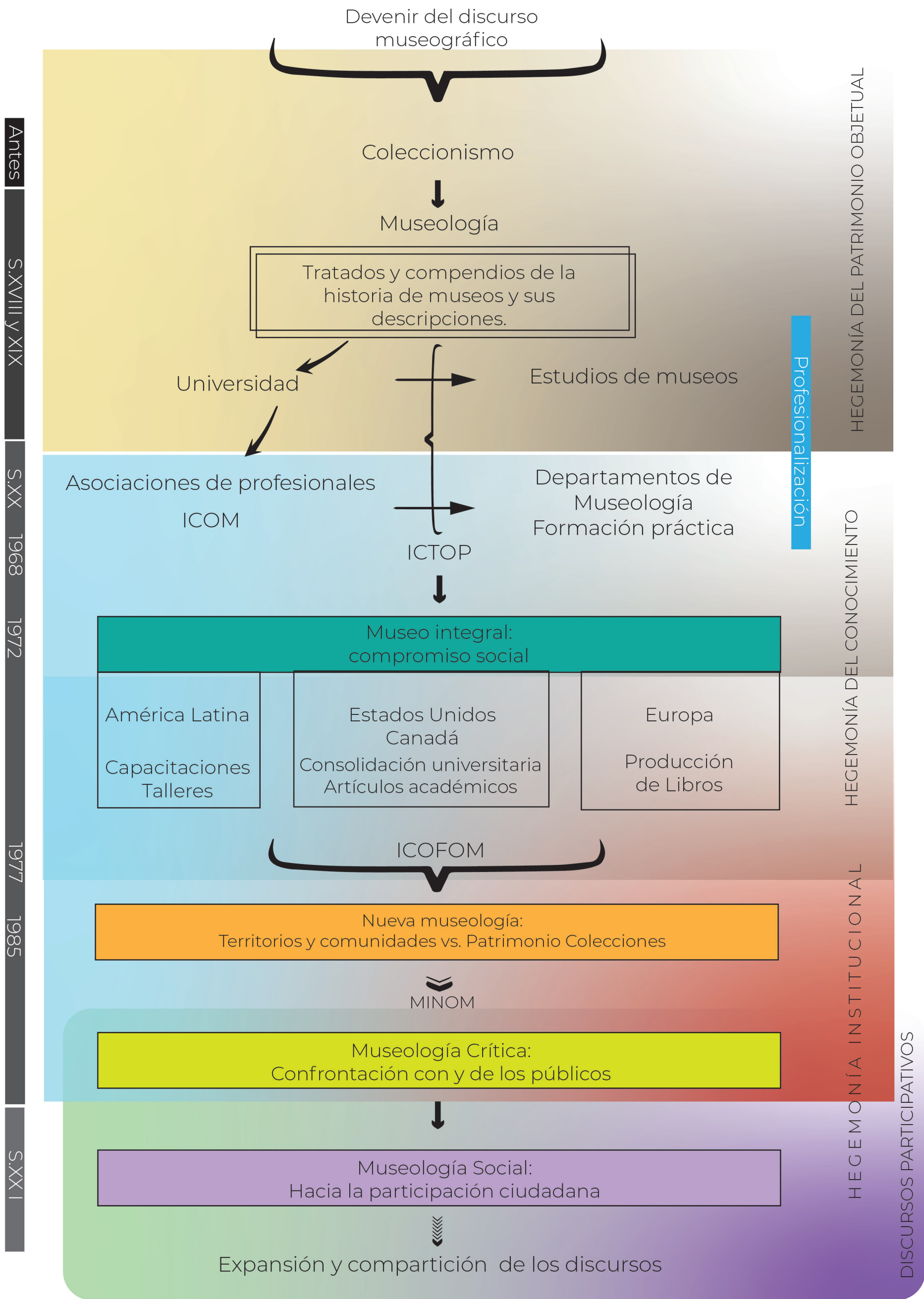


Diagrama 1.
Devenir del discurso museográfico.
Elaboración propia, 202

1.3 Conceptos y tipologías museográficas a partir de la construcción expositiva.

Dentro de los paradigmas discursivos en la teoría museal, mencionado en los dos apartados anteriores, los dos conceptos eje para hablar del desarrollo expositivo formal son la museología y la museografía, los cuales delinear parte fundamental de las configuraciones prácticas y teóricas del museo y su función expositiva.

Como se definió previamente, la museología “examina principalmente las funciones, las actividades y el papel de los museos en la sociedad como instituciones depositarias de la memoria colectiva”.⁸⁰ Mientras que la museografía es “la disciplina encargada de la planeación, diseño, producción, montaje y evaluación de los ambientes de comunicación, generados por un museo para un público determinado;”⁸¹ es decir que, a través de las dos disciplinas se construyen los mensajes del museo a través de sus distintas plataformas de divulgación y diferentes estrategias.

La distinción de las dos disciplinas contribuye a comprender los diversos procesos del quehacer dentro de un museo y de esta forma reflexionar, desarrollar y proponer el mejoramiento de estas prácticas:

La descripción de estas disciplinas [la museología y la museografía] permite aclarar las funciones cualitativas y cuantitativas que se dan en la estructura museística y las referencias sociales que deben ser consideradas para conformar el diseño idóneo en la construcción de un museo, de acuerdo a la densidad objeto y sus capacidades logísticas que permiten la constante actualización e integración a las modalidades existentes de participación de los usuarios dentro de un museo.⁸²

En este sentido, el diseño museográfico se sitúa como la disciplina técnica que engloba los conocimientos tanto del diseño, la comunicación y la estética como los componentes técnicos de la conservación y los requerimientos de exhibición.⁸³ Su responsabilidad es divulgar contenido a través de mensajes por medio de información (estética, histórica o científica), provocar emociones, reflexiones, interpelar experiencias, entre otros procesos físicos y cognitivos, desde la exposición, para los públicos a los cuales va dirigido.

80 ICOM, “Comité Internacional para la Museología”, ICOM. [citado el 25 de abril del 2021] disponible en: <https://cutt.ly/KngE95U>

81 Norma Alonso Hernández, “Un museo para todos,” 45.

82 M Héctor Miranda, “Museología y museografía,” 24.

83 Norma Alonso Hernández, “Un museo para todos,” 51.

Algunas conceptualizaciones hablan del diseño museográfico como una etapa dentro del plan museológico y museográfico; en ocasiones este plan contempla a los públicos desde diversos procesos de desarrollo, no sólo para alcanzar los objetivos planteados, sino con el propósito de crear vínculos e incentivar la visita de acuerdo a sus intereses.

Definir el concepto/tesis y objetivo de la exposición es medular, ya que cada tipología conlleva ciertas características que responden tanto al uso temático del museo, sus alcances económicos, políticos y mediáticos. Es por ello que a continuación se abordarán algunas propuestas de clasificación de las exposiciones en museos de acuerdo con el propósito particular de cada una, a fin de definir el quehacer específico de la museografía, el diseño museográfico y el discurso museológico.

Las tipologías expositivas dentro del museo se han determinado de acuerdo con diversos factores básicos como su temporalidad, espacialidad y significado/función.

Por *temporalidad*, se refiere a las exposiciones que se definen por el tiempo de exposición en:

- **Permanentes:** Aquellas que se montan dentro del museo con una duración prácticamente perpetua (se actualizan a largo plazo) y que generalmente representan la temática central del museo y sus colecciones, abarcan la mayor parte del espacio expositivo, aunque no todos los museos las poseen.
- **Temporales:** Las cuales se montan por un tiempo determinado, pueden ser realizadas con la colección propia del museo o por medio de préstamos y su eje es un tema en específico.

La *espacialidad* de una exposición la determina el territorio donde se expone, ya sea dentro de un solo museo –temporal o permanente- o itinerante, es decir, que se adapte la misma exhibición en diversos espacios (no siempre museos), ya sea que los haya desarrollado el equipo de un museo específico o que una agencia, artista u otro organismo la traslade a diversos puntos. En este mismo ámbito se pueden nombrar también las propuestas virtuales. Desde finales del siglo XX, se exploran las posibilidades de desarrollo expositivo en los espacios digitales, desde el registro de las piezas y montajes museográficos. Con la introducción de la fotografía digital accesible en la primera década del siglo XXI, así como los programas de realidad virtual y modelado 3D, como parte del registro de piezas de la colección, la popularización y accesibilidad de las nuevas tecnologías y la Internet, fue posible imaginar y construir exposiciones digitales.

Las exposiciones virtuales como tal las podemos clasificar en:

- Recorridos 360°: a través del registro fotográfico detallando el espacio museal se conforman panorámicas de 360°, recreando la tridimensionalidad sobre las que se puede interactuar, acercándose a algunas obras, obteniendo información de ellas al pulsar en cierto punto, etc.
- Cibermuseos: “no es el trasunto digital de un museo real, sino una creación promovida por uno o varios organismos culturales, que carece de colección propia, mostrando una síntesis de diversos museos y colecciones que se distribuye por un espacio virtual imaginario o se presenta en forma de base de datos.”⁸⁴
- Cibermuseografía: ámbito de experimentación tecnológica, propuestas artísticas y modelos educativos para la construcción de ámbitos museales en el ciberespacio.
- Otras alternativas: propuestas de los últimos años, como la realidad aumentada, la realidad virtual, el metaverso y otros espacios donde el entramado museográfico-museológico se complementa y construye en el ciberespacio.

Desde el ámbito de la *funcionalidad*, Alonso cataloga las exposiciones de acuerdo con la estrategia de comunicación u objetivos tanto temáticos como conceptuales y hasta económicos, ⁸⁵ en:

- Simbólica: exposición con la finalidad de glorificación religiosa y política, unida en casi todas las civilizaciones y culturas al valor ostentado de los objetos
- Comercial: vinculada al valor de la mercancía.
- Documental: íntimamente ligada al valor informativo o científico de los objetos, utilizada no sólo por los museos de carácter científico o técnico, y los ecomuseos, sino también por todos aquellos organismos e instituciones que desarrollan su actividad por medio de exposiciones para la difusión de conocimientos.

84 Tejera Pinilla, CarmenNombre autor. “La cibermuseografía didáctica como contexto educativo para la enseñanza y el aprendizaje del patrimonio. Estudio de páginas web educativas de museos virtuales de arte”. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/45110>. 5.

85 Luis Alonso e Isabel García, *Nueva museología. Planteamientos y retos para el futuro* (Madrid: Alianza, 2012), 26.

- Estética: inherente al valor artístico de las obras y objetos.

Por otro lado, las configuraciones museográficas también se pueden definir por medio de marcos conceptuales; en cuanto a los alcances comunicativos y de diseño museográfico. Esta clasificación es tomada de las investigaciones de Pérez Castellanos,⁸⁶ quien a través de sus estudios y docencia en el posgrado de Museología de ENCRyM, desarrolló el modelo de evaluación de exposiciones que se utilizará de referencia como eje discursivo. Los cuatro marcos son: la *interpretación*, el *aprendizaje*, las *emociones y/o el disfrute*, y la *experiencia integral*.

Desde la *interpretación*, se determina a partir del término de patrimonio, y ha sido un concepto clave en las últimas décadas y ligado a la *Nueva Museología* por su surgimiento en los *Parques Nacionales* de Estados Unidos. Tan importante ha sido este movimiento que surgieron diversas asociaciones como la *Asociación Mexicana de Intérpretes del Patrimonio* y la *National Association for Interpretation*. De acuerdo con la Asociación Mexicana:

La interpretación del patrimonio es una estrategia de comunicación centrada en las personas que procura un aprendizaje ameno, relevante y significativo del patrimonio natural y cultural. Promueve activamente la conservación del patrimonio, fomenta que las personas y las comunidades conozcan más acerca de la historia de ellos mismos y de su entorno y coadyuva a construir una sociedad crítica en un entorno sustentable.⁸⁷

Uno de los principales exponentes de esta estrategia es Sam Ham, quien habla de la *interpretación temática*, donde desde un tema central se construyen recursos comunicativos⁸⁸ en tres aspectos: amenos, relevantes y significativos. De esta forma, el mensaje trasciende a lo positivo para los públicos e incluso influye en su comportamiento.

La interpretación para la museografía es una herramienta esencial para que los públicos construyan sus propios significados. Si bien el mensaje es el mismo desde el diseño museográfico, puede ser interpretado por una multiplicidad de ideas y también por la diversidad de personas; la centralidad de este tipo de diseño debe estar en que los públicos encuentren un sentido particular de experiencia personal.

86 Leticia Pérez, "Implicaciones de la evaluación de exposiciones desde cuatro marcos conceptuales." *Más Museos Revista Digital*, Vol. 1, No. 1, 2019. 1

87 Asociación Mexicana de Intérpretes del Patrimonio, ¿Qué es la Interpretación del Patrimonio? [citado el 5 de diciembre de 2021] disponible en: <http://interpat.mx/que-es-la-interpretacion-del-patrimonio/>

88 Sam Ham, Environmental interpretation. *A practical guide for people with big ideas and small budgets* (Colorado: Fulcrum Publishing, 1992) p. 25

En este mismo tenor, podemos decir que un mensaje detona pensamientos y ejercicios sensoriales, lo que Ham llama “Enunciados en la cabeza”. Estos pueden llegar a ser, lo que él denomina “provocación”, y que no sólo influye en la visita *per se*, sino en la relevancia personal en los objetos, los lugares y conceptos que detone la exposición, inclusive a largo plazo.

Como ejemplo, podemos encontrar algunos montajes inmersivos, como la experiencia virtual *Carne y Arena* de los mexicanos Alejandro González Iñárritu y Emmanuel Lubezki, que fue expuesta en el *Centro Cultural Tlatelolca*; donde la experiencia sensorial y narrativa fue explotada al máximo.

El marco conceptual de *aprendizaje* es uno de los más utilizados dentro del ámbito museal, sobre todo en exposiciones de corte histórico y/o científico.

En la historia de este país y durante la etapa cardenista, cuando los grandes museos mexicanos fueron construidos desde la reafirmación de la identidad territorial y de la educación como uno de los principales estandartes del progreso⁸⁹. Por lo que, en México, los discursos museográficos y museológicos oficiales están en su mayoría inclinados al objetivo educativo.

Asimismo, la concepción del museo como una plataforma únicamente de aprendizaje, se ha transformado hacia un dispositivo de educación informal que la UNESCO define como “[...] una modalidad de aprendizaje intencionada o deliberada, aunque no institucionalizada;”⁹⁰ tanto por las políticas públicas, las tendencias museográficas y los objetivos institucionales.

Por su lado y desde este marco conceptual, el diseño museográfico se aboca a un tema específico y como respuesta a un tema con las preguntas centrales: “¿Qué?”, “¿por qué?”, “¿para qué?” o “¿para quiénes?” Generalmente estos montajes hacen uso de información concreta, de múltiples soportes, como los audiovisuales, equipamientos didácticos e interactivos electrónicos, entre otros.

Como ejemplos, se puede mencionar los museos y centros de ciencias, muchos de los cuales han sido construidos incluso a partir de las matrículas escolares. Un caso interesante es el del *Centro de Ciencias de Sinaloa*, que nació en 1992 como iniciativa del gobierno en turno, con el objetivo de ser una plataforma de divulgación y cultura científica de apoyo al sector educativo y para la población del estado. Fue un espacio museográfico que, como algunos otros de su tipo, proponía exponer fenómenos naturales, leyes científicas y otros aspectos con equipamientos y algunos especímenes vivos.

89 Elvia Montes de Oca, “La disputa por la educación socialista en México durante el gobierno Cardenista.” *Educere* 12, (No. 42 2008): 32

90 UNESCO, *Clasificación internacional normalizada de la educación* (UNESCO, 2011, p. 14 [citado el (11 de julio de 2021)]) disponible en: <https://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/isced-2011-sp.pdf>

En 2018, tuvo una significativa transformación con su reestructuración y remodelación, cambio en sus contenidos, metodologías pedagógicas y estructura arquitectónica, proyecto al cual llamaron *Museo Materia*. Entre estas modificaciones se encuentran:

[...] la nave que contiene en sí al museo, y que incluye al meteorito de Bacubirito y el espacio para el péndulo de Foucault; la segunda fase del proyecto integrará al planetario y a un auditorio, y, por último, la etapa tres, con el despliegue de las áreas exteriores al museo, desarrollando un jardín evolutivo con más de 300 especies emblemáticas de la región, que será abierto al público permanentemente.⁹¹

En este proyecto, desde el punto de vista educativo, se realizaron diversos estudios que determinaron que era necesario renovar a los públicos para introducir a las personas jóvenes y adolescentes. Se optó museográficamente por equipamientos museográficos en espacios denominados *iglús* y cajas, ambos de color blanco y negro; donde a partir de un concepto, objeto, dinámica o complejo, se incitará a la curiosidad de los públicos de forma multisensorial. Esto también estuvo respaldado por las nuevas tecnologías, como el *Cubo Negro* que permitía proyecciones 3D de 8000K, colaboraciones con artistas internacionales y un plan de trabajo participativo/comunitario.

Sin embargo, con el cambio de gobierno en 2021 el proyecto volvió a cambiar: se retomó el nombre de *Centro de Ciencias de Sinaloa* y a su vocación inicial dirigida al público escolar de nivel básico, de este modo también la concurrencia que las escuelas imponen a este tipo de espacios obliga a que los contenidos deban transformarse por aquellos en que el contexto les exige.

Desde otro punto de vista, el marco conceptual de las *emociones y/o el disfrute* ha tenido un impacto importante en los últimos años, ya que se ha reconocido que, en la experiencia museal, las emociones y los procesos sensoriales son componentes que intervienen constantemente dentro de ellas como memorias de vida.

Dentro de la diversidad de temáticas que puede abordar una exposición, las de arte son las que cuentan ya con el dispositivo cultural y contextual para desencadenar fácilmente una serie de sensaciones y emociones en los públicos, pero esto no debe ser algo fortuito, ni tampoco quiere decir que con la ciencia o la historia no se puedan activar estos procesos, pero si es cierto que en materia de investigación hay un largo camino que recorrer al respecto.

La percepción artística es una experiencia personal, sensorial y emocional. El papel del espectador es el de observar, conectar e identificarse con la obra, donde juegan

91 María Sánchez, "Materia, el museo más moderno de México está en Sinaloa", Fundación Ilam [citado el (5 de febrero de 2021)] disponible en: <https://ilam.org/index.php/noticias/articulos-destacados/item/1511-materia-el-museo-mas-moderno-de-mexico-esta-en-sinaloa>

un papel fundamental las circunstancias personales y la historicidad del momento, el lugar y el tiempo que le ha tocado vivir.⁹²

Cabe mencionar que, en este tenor existe un nuevo enfoque museográfico llamado “sensorial”, el cual explora las posibilidades de los sentidos corporales y los efectos a partir de detonantes en el tacto, el olfato, la vista y las piezas o los discursos educativos dentro de un espacio expositivo. Si bien, estos proyectos se inclinan a experimentaciones, ya se reconoce el poder de implicar todos los sentidos para una experiencia más significativa “[Este enfoque], posee el potencial de recrear el museo como un lugar emocionante de descubrimiento e inspiración histórica, intercultural y estética.”⁹³

Ahora, dentro de las propuestas artísticas del marco conceptual de las emociones se puede mencionar, que exploran las posibilidades de las emociones y el disfrute sensorial, está el *Museo Laboratorio Arte Alameda* (LAA) en la Ciudad de México, el cual fue inaugurado en 2020 con la prerrogativa de experimentar y crear vínculos entre la tecnología, el arte y la vida cotidiana. Una particularidad de este espacio es que cada proyecto que se desarrolla debe de crearse *ex profeso* para él desde cuatro funciones: exhibir, documentar, investigar y compartir⁹⁴.

La arquitectura de este museo es otro punto fundamental, ya que se trata de un recinto histórico que ha sido adaptado para albergar las exposiciones, lo que le brinda una atmósfera “sacra” particular: se trataba del *Convento de San Diego*, edificado en 1621, y cuya plazuela fue el *Quemadero de la Inquisición*⁹⁵. En su estado actual vive diversas transformaciones de acuerdo con los proyectos que alberga:

[..]su espacio interior ofrece la cualidad de poder ser objeto de modificaciones hechas *ex profeso* para el lugar, dando así una resignificación de su propio contexto y de la interacción que existe entre el artista y su entorno. Actualmente es uno de los recintos administrados por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)⁹⁶

92 María Delgado, Rosa María Hervás y Halldóra Arnardóttir, “Identificando emociones en el museo: Arte vs Alzheimer,” Educación Artística. *Revista de Investigación*, No.4 (2013): 36.

93 Eve Museos + Innovación, *La Museología Sensorial*, (2022 [citado el 25 de marzo de 2023]) disponible en: <https://evemuseografia.com/2022/11/04/la-museologia-sensorial/>

94 Instituto Nacional de Bellas Artes, *Laboratorio Arte Alameda*, [citado el 3 de abril de 2021] disponible en: <https://inba.gob.mx/recinto/32>

95 Secretaría de Cultura, *Sistema de Información Cultural*. [citado el 3 de abril de 2021] disponible en: https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=427

96 Diana Barcelata, “El museo y su arquitectura. Del espacio arquitectónico al espacio de significación,” *Revista de Arquitectura*, vol. 12, (enero-diciembre 2010): 72.

En la exposición *Infinito al cubo*, realizada en 2007, la instalación, de los artistas Rejane Cantoni y Leonardo Crescenti, se construyó cubo que utilizó espejos con el objetivo de reflejar en las paredes una especie de infinito o caleidoscopio de luz, con color y movimiento que se transformaba cada vez que una persona movía el cubo a su entrada, este permanecía suspendido.⁹⁷

Otro espacio que ha utilizado emociones como hilo conductor de sus exposiciones es el *Museo Nacional de Arte* (MUNAL) de la Ciudad de México. Por ejemplo, en la muestra “Melancolía”, llevada a cabo en 2017, integró a 137 obras de alrededor de 80 artistas de la plástica mexicana. A través de las obras y el discurso curatorial se interpelaba a una revisión de dicha emoción como motivación artística; sin embargo, a través del montaje museográfico también se lograba incentivar y potenciar la emoción melancólica por medio del uso cromático –gammas cerúleas, verdes y cremas- y la iluminación sombría y tenue que acentuaba la propuesta curatorial ligada a otras emociones como culpa, miedo y desamor.

Para concluir este apartado, se abordará del marco conceptual de la *experiencia integral*, que es aquella que “involucra la interacción entre tres contextos: el físico, el personal y el sociocultural; un flujo y una totalidad que comienza desde la planeación incluye a la visita misma y continúa más allá, días, meses, quizá años después.”⁹⁸

Si se busca que una exhibición y el museo tengan como centro de acción este marco conceptual, es necesario tener un amplio conocimiento de las personas que visitan el museo, por lo que se requiere de estudios de público en todas las etapas posibles de desarrollo e incluso un programa permanente de investigación en públicos dentro de las funciones primordiales del museo. En muchas ocasiones se piensa que para lograr una experiencia integral es necesario contener una gran cantidad de actividades adicionales a las exposiciones, que no precisamente garantiza tal resultado.

Por tal motivo, es necesario considerar el modelo de la experiencia interactiva de Falk y Dierking, quienes contemplan a las personas visitantes desde tres contextos:

- Social: elementos humanos que le acompañan en la visita, personal del museo, entre otros.
- Personal: intereses, motivaciones e inquietudes.

97 Fabiola Palapa, “Despliegan el infinito en una instalación”, *La Jornada*, 2007 [citado el (30 de abril de 2021)] disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2007/08/14/index.php?section=cultura&article=a07n1cul>

98 Leticia Pérez, “Implicaciones de la evaluación de exposiciones desde cuatro marcos conceptuales,” 13

- Físico: arquitectura, objetos, museografía.

“Cada uno de estos contextos es continuamente construido por el visitante de una manera única e individual, y la interacción entre ellos crea la experiencia de la visita. De esta forma, la atención prestada, por ejemplo, a una exposición está filtrada por el contexto personal, mediatizada por el contexto social e integrada en el contexto físico,”⁹⁹ cada contexto interviene en la experiencia integral como un todo.

Este modelo da cabida a la diversidad de experiencias que puedan tener los públicos, independientemente si es de carácter educativo, emocional o interpretativo. Por medio de la museografía, la experiencia integral puede ser trasladada a partir de la evocación del montaje de las piezas por medio de la alusión o reconstrucción de escenas, de la iluminación, el color y los soportes multimedia, los cuales pueden enfatizar atmósferas o reiterar ambientes significativos. Para que la experiencia sea integral, se deben balancear los recursos conforme a los objetivos de la exposición a través de la estrategia de comunicación museográfica que facilite el diálogo del discurso expuesto con los públicos desde recursos concretos y objetivos específicos.

Para generar estrategias y herramientas que faciliten la experiencia integral, el *Laboratorio Permanente de Público de Museos* del *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España*, llevó a cabo una investigación extensiva de las teorías que engloban las distintas experiencias que las investigaciones sobre públicos han arrojado. Con ello, construyeron *La Escala de la Experiencia Museística Positiva* (EMP), la cual comprende trece dimensiones que contribuyen a generar este tipo de visita (Tabla 1.)

99 Laboratorio Permanente de Público de Museos, *Conociendo a nuestros visitantes. La experiencia de la visita al museo* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013), 17.

Dimensión	Componentes de la visita que favorecen la experiencia satisfactoria	Modelos de referencia	Significado
Orientación	Compatibilidad ambiental (orientación en el espacio) e Información sobre espacio físico	Teoría de la compatibilidad ambiental (Kaplan y Kaplan, 1982; Kaplan, Bardwell y Slakter, 1993) e Investigaciones sobre circulación en los museos (Bitgood y Benefield, 1989)	Se ha sentido perdido o desorientado/ Se ha sentido orientado
Confort	Confort y Confort y facilidad de recorrido y	Características de la experiencia museística positiva (Serrell, 1993) y Teoría de la compatibilidad ambiental (Kaplan y Kaplan, 1982; Kaplan, Bardwell y Slakter, 1993)	Se ha sentido cansado o incómodo/ Ha sentido confort
Inmersión	Inmersión y pérdida del sentido del tiempo 95)	Teoría de flow experience (Csikszentmihalyi, 1990; Hedge, 19	Ha perdido la noción del tiempo/ No ha perdido la noción del tiempo
Atención	Capacidad de respuesta ante los retos propuestos y Focalización de la atención)	Teoría de flow experience (Csikszentmihalyi, 1990; Hedge, 1995) y Teoría de flow experience (Csikszentmihalyi, 1990; Hedge, 1995	Se ha aburrido o aletargado/ Ha mantenido la atención
Aprendizaje	Compatibilidad ambiental (deseo de comprensión)	Teoría de la compatibilidad ambiental (Kaplan y Kaplan, 1982; Kaplan, Bardwell y Slakter, 1993)	Ha tenido la sensación de que estaba aprendiendo/ No ha tenido sensación de aprendizaje
Control	Necesidad de control y sensación de control y Necesidad de ganancia intelectual	Necesidades psicológicas de los visitantes de museos (Perry, 1992) y Características de la experiencia museística positiva (Serrell, 1993) y Necesidades psicológicas de los visitantes de museos (Perry, 1992)	Se ha sentido controlado, guiado o dirigido/ No se ha sentido controlado
Confianza	Necesidad de confianza en las propias capacidades	Necesidades psicológicas de los visitantes de museos (Perry, 1992)	Se ha sentido a gusto y seguro de sí mismo/ Se ha sentido inseguro o intranquilo

Fascinación	Sorpresa y Fascinación	Características de la experiencia museística positiva (Serrell, 1993) y Teoría de la compatibilidad ambiental (Kaplan y Kaplan, 1982; Kaplan, Bardwell y Slakter, 1993)	Se ha asombrado por algo/ Nada le ha causado asombro
Relajación	Relajación, conservación de la energía	Teoría de flow experience (Csikszentmihalyi, 1990; Hedge, 1995)	Se ha sentido estresado o nervioso/ Se ha sentido tranquilo y relajado
Absorción	Complejidad	Teoría de la compatibilidad ambiental (Kaplan y Kaplan, 1982; Kaplan, Bardwell y Slakter, 1993)	Se ha sentido ensimismado o absorto, olvidando, por un momento, sus preocupaciones/ No se ha sentido absorto
Significación	Propósito, significación personal	Teoría de flow experience (Csikszentmihalyi, 1990; Hedge, 1995)	Ha tenido la sensación de que estaba perdiendo el tiempo/ No ha tenido sensación de pérdida de tiempo
Felicidad	Felicidad, serenidad e inmersión	Teoría de flow experience (Csikszentmihalyi, 1990; Hedge, 1995)	Ha experimentado sentimientos de disfrute, serenidad y felicidad/ No ha experimentado felicidad, disfrute
Diversión	Necesidad de diversión y juego	Necesidades psicológicas de los visitantes de museos (Perry, 1992)	Se ha divertido/ No se ha divertido

Tabla 1. Dimensiones de la Escala EMP, justificación teórica y significado.

Laboratorio de Laboratorio Permanente de Público de Museos¹⁰⁰

A partir de estos elementos, se propone una relación equivalente de las dimensiones de la EMP con el lenguaje y elementos museográficos dentro de una exposición (Tabla 2) los cuales, aunque materiales y objetivos, pueden detonar positiva o negativamente a tales dimensiones.

¹⁰⁰ Laboratorio Permanente de Público de Museos, "Conociendo a nuestros visitantes," 32-36.

Dimensión	Componentes museográficos/ arquitectónicos a considerar	Ejemplos/parámetros positivos
Orientación	<ul style="list-style-type: none"> • Mapa del espacio. • Croquis para encontrar otros lugares de interés. 	Claridad para la orientación espacial (símbolos, señalización, color, trazado del mapa).
Confort	<ul style="list-style-type: none"> • Espacios para descanso en salas. • Espacios de esparcimiento. • Espacios que cubran necesidades diversas. 	Bancas o asientos en salas, guardarropa, cafetería, salas de lactancia, biblioteca, estacionamiento (automóviles y bicicletas), salas lúdicas y para las infancias, recorridos que permitan el uso de silla de ruedas, bastón y otros implementos para personas con discapacidades.
Inmersión	<ul style="list-style-type: none"> • Iluminación. • Color. • Sonidos. • Imágenes en movimiento. • Elementos multimedia. 	Ambientación museográfica que emule ciertos contextos, paisajes o momentos históricos, fenómenos científicos o realce las piezas artísticas.
Atención	<ul style="list-style-type: none"> • Recorridos. • Distribución de las piezas o equipamientos museográficos. • Alturas diversas. 	Recorridos cómodos, espaciosos y no extenuantes, con distribución de diversidad de piezas, combinadas con otros soportes multimedia o gráficos.
Aprendizaje	<ul style="list-style-type: none"> • Cédulas generales y de pieza. • Color e iluminación equilibrada. • Documentación en vitrinas. • Réplicas. • Información adicional en folletos y catálogos. • Altura de piezas y cédulas adecuada. 	Textos con tipografía clara, cortos y con pocos términos técnicos. El color debe ser utilizado para la atmósfera de la sala, pero también para resaltar información importante y para una lectura clara al igual que la iluminación. La documentación original brinda certeza histórica y las réplicas apoyan información en formatos a gran escala para ser apreciados a detalle.
Control	<ul style="list-style-type: none"> • Soportes informativos extras. 	Folletos sobre la exposición, el museo, el edificio, actividades especiales, redes sociales, descuentos, etc. Videos informativos. Pizarrón informativo.
Confianza	<ul style="list-style-type: none"> • Elementos para todo tipo de públicos con diversas necesidades y discapacidades. 	Rampas, materiales en braille y lengua de señas, audioguías, canaletas, baños familiares/neutrales, elevadores, museografías o elementos en primer piso.

Fascinación	<ul style="list-style-type: none"> • Soportes multimedia. • Iluminación y color. • Pedestales. • Replicas que permitan el contacto. • Elementos extras. • Experimentación museográfica y artística. 	<p>Materiales multisensoriales que activen otras dinámicas, iluminación y colores que resalten piezas clave, tratar de evitar demasiadas vitrinas para que se puedan apreciar detalles de piezas, facsimilares o replicas en gran formato y elementos museográficos o curatoriales que salgan de la sala de exhibición.</p> <p>Probar y prototipar nuevos elementos museográficos que interactúen con piezas artísticas o proyectos artísticos que se realicen para el espacio en específico.</p>
Relajación	<ul style="list-style-type: none"> • Espacios de descanso visual. 	<p>Bancas o sillas para descanso fuera y dentro de sala y espacios vacíos para liberar tensión visual/sensorial.</p>
Absorción	<ul style="list-style-type: none"> • Ambientación/atmósferas. • Elementos aislantes. 	<p>Elementos museográficos que evoquen otras atmósferas (iluminación, texturas visuales, color, sonidos, entre otros).</p> <p>Elementos que aislen la sala de lo que se encuentre en el exterior.</p>
Significación	<ul style="list-style-type: none"> • Ejemplos cotidianos. • Equipamientos científicos. • Videos. • Maquetas. 	<p>Vínculos históricos y relacionados con la vida cotidiana, testimonios orales, escritos, visuales, reconstrucción de hechos históricos o fenómenos científicos.</p>
Diversión	<ul style="list-style-type: none"> • Equipamientos interactivos/participativos. 	<p>Elementos que inciten la participación y la opinión de los públicos, pizarrones, libretas de opinión, dibujo, salas lúdicas o de consulta. Participación en el montaje o la propuesta museográfica.</p>
Felicidad	<ul style="list-style-type: none"> • Museografía incluyente y participativa. 	<p>Balance de todos los elementos descritos.</p>

Tabla 2. Dimensiones de la Escala EMP a través de elementos museográficos. Elaboración propia, 2022.

Cómo se puede apreciar, las múltiples variables para medir y/o considerar a un espacio museal desde sus discursos museográficos es subjetivo y diverso, ya que depende en gran medida de los públicos en su experiencia individual/

colectiva, pero también en su contexto y saberes personales, así como en la vivencia específica de ese momento, la experiencia integral es un complejo sistema que requiere la evaluación de muchos factores.

De esta forma, se concluye con la impronta de considerar los factores antes mencionados, no sólo como una tipología clasificatoria de las exposiciones en museos; sino como un registro de estrategias y herramientas a considerar dentro de la construcción museográfica, con el objetivo de que no solo se analicen, sino que se evalúen y se apliquen a otros estudios para el mejoramiento de la experiencia integral.

1.4 Perfil profesional interdisciplinario y colaborativo del diseño museográfico.

Se ha dado un panorama general de los conceptos históricos, teóricos y conceptuales del devenir del discurso museográfico necesarios para desarrollar nuevos enfoques teóricos y prácticos desde distintos contextos de análisis. Desde esta perspectiva, las personas profesionales que intervienen en la museografía, son un elemento primordial como vínculo aglutinante de estos procesos y la incidencia de la participación profesional desde las historias de vida que también son producto de los mismos.

De esta forma, el estudio de las exposiciones y el diseño museográfico permite no sólo vislumbrar los alcances comunicativos, estéticos y técnicos que se requieren para su creación; sino que brinda el panorama creativo y los recursos necesarios para el desenvolvimiento de la disciplina.

En la literatura teórica y técnica al respecto se aborda un amplio rango de habilidades y capacidades en un equipo interdisciplinario, en donde es fundamental la formación profesional en múltiples áreas.

El diseño es un elemento esencial para el éxito de una exposición, y si en teoría existen muchos criterios y formas de diseñar una exposición en la práctica los que condicionan los resultados positivos son la capacidad y la habilidad del diseñador para guiar y atraer la atención del público, y para que así pueda recibir mejor el mensaje.¹⁰¹

Por ejemplo, dentro del conocimiento en las ramas y disciplinas que se requieren para el desarrollo del diseño museográfico, de acuerdo con Alonso,¹⁰² está el diseño de interiores, ingeniería estructural, diseño gráfico, lingüística, iluminación, electrónica informática –con especial énfasis en el diseño por

101 Luis Arciniega, “Enseñanzas de Patrimonio y Museología en la formación” 19.

102 Luis Arciniega, “Enseñanzas de Patrimonio y Museología en la formación universitaria.” 77.

ordenador-, administración, mercadotecnia y publicidad. Mientras que Martínez¹⁰³ sitúa el quehacer museográfico desde el manejo de conceptos e ideas específicas, como el color, la composición, el espacio, ya que es una actividad meramente creativa.

Cabe considerar la cualidad trans, multi e interdisciplinar de los equipos para la construcción de las exposiciones y para la operatividad general del museo. Comenzando con la administración y gestión, hasta la conservación y la seguridad, los elementos que intervienen en todas las etapas de la exposición, van desde la conceptualización hasta el desmontaje de la exposición. Estas otras áreas intervienen directa o indirectamente con el diseño museográfico y las personas encargadas del mismo, es por ello que en ocasiones “Las decisiones a tomar siempre generan tensiones entre los diferentes agentes como son los curadores, donantes, sponsors y gobiernos locales o nacionales, teniendo en cuenta, además, las características de la colección, su estado de preservación, el presupuesto y el personal que participa en todo el proceso de exposición.”¹⁰⁴ Así, otra de las habilidades será la constante conciliación y negociación dentro de los procesos expositivos.

Sin embargo, esta área debe de tener en claro el propósito de la exposición y del propio espacio museal, en su compromiso con la comunicación y el servicio con los públicos. “Para realizar una exposición o un museo, lo primero que debe existir en una persona, grupo de personas o institución, es la intención clara manifiesta de ofrecer una determinada información o colección a un público determinado.”¹⁰⁵

Este objetivo vital de transmitir un discurso obliga a encontrar y desarrollar los medios necesarios para que la tesis, concepto, idea propuesta por la exposición sea comprensible y concisa. Miranda¹⁰⁶ lo resume como una responsabilidad de alcanzar la atención de los públicos a partir de sus sentidos, para que su visita no sólo tenga una intención de aprendizaje sino de expectación y estímulo en la generación de conocimiento nuevo.

Es por ello que la profesión y el factor humano para la configuración del diseño museográfico, requiere de aspectos diversos en formación y manejo de conocimientos técnicos específicos, así como también capacidades sociales y de gestión, tanto dentro del equipo de trabajo interno del museo, con los públicos y el entorno en donde se sitúa el espacio. Sin embargo, la formación profesional para estos perfiles no sólo es diversa, sino que la historia de las

103 Ofelia Martínez, “La comunicación visual,” 162.

104 Iñaki Arrieta, “El Desafío de exponer,” 133.

105 Ofelia Martínez, “La comunicación visual,” p. 27.

106 Héctor Miranda, “Museología y museografía,” 26.

instituciones que imparten tales especializaciones es muy particular, sobre todo en México, como se abordó brevemente en el apartado 1.2.

Carlos Vázquez realizó un trabajo de documentación sobre las escuelas que iniciaron esta formación; donde encontró que estas, en su gran mayoría, son de carácter antropológico, es decir, que estas instituciones educativas impartían las carreras de Antropología, Arqueología, Etnología y Lingüística, en primera instancia por el *Instituto Politécnico Nacional*, el *Colegio de México* y la *Escuela Nacional de Antropología*. Una vez instituidas estas carreras, se formalizan los estudios en museografía en 1942; Pero tuvieron muchas dificultades para oficializarse:

El antecedente de la creación de la carrera de museografía en la Escuela Nacional de Antropología fue otorgado el 1 de febrero de 1942 por Alfonso Caso, entonces director general del INAH; sin embargo, “por una omisión lamentable”, las carreras que ofrecía no fueron incluidas entre las profesiones que necesitaban título para ser ejercidas.¹⁰⁷

Fue dos años después que, por decreto y ya en la *Escuela Nacional de Antropología e Historia* (ENAH) que se ofrece la especialización en museografía; pero con énfasis a las personas trabajadoras de los museos de dicha institución y con una fuerte inclinación a las asignaturas históricas, antropológicas, de conservación y gestión de bienes culturales. Posteriormente, en la década de los 50 del siglo XX, se actualiza el programa de estudios hacia una especialización técnica, como la creación de planos, experimentación con materiales, iluminación, entre otras, donde quienes lo impartían eran personalidades del *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*.

Los antecedentes antes mencionados crearon un círculo pequeño de alumnos, hombres, quienes con base en becas y estímulos económicos pequeños se formaron con antropólogos y artistas consolidados de la época; es por ello que, a pesar de ser una formación profesional y académica integral y ambiciosa, muy pocas personas accedieron a la misma, aunado al poco campo de trabajo. Lo mismo ocurrió en 1972, ya instaurada en el ENCRYM con el *Curso Interamericano de Capacitación Museográfica México-OEA*, que solo benefició a unas cuantas personas becarias.

Con el paso del tiempo, la apertura a la formación en museografía fue más amplia, tanto en el INAH como a nivel nacional. En los 90s se llevaron a cabo cursos de especialización en museos y después el curso de especialización

107 Carlos Vázquez, “Las escuelas del INAH y la enseñanza de la museografía-museología” en Antropología. Revista Interdisciplinaria, INAH, Número 1, (enero-junio 2017), [citado el 3 de octubre de 2021] 95. disponible en <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/11216>

museográfica, dándole cabida a casi un centenar de alumnado, nacionales y de otros países.

Otro fenómeno a resaltar es que este tipo de formación es que fue intermitente, es decir, que los programas se instauran por algunos años y después desaparecen, no sólo en el INAH, sino en otras instituciones como la Universidad Iberoamericana, además de que tales carreras se imparten en formato de posgrado.¹⁰⁸

En la actualidad, los centros e instituciones educativas dedicadas a la formación en este campo continúan siendo escasas. En escuelas públicas, se encuentra la ENCRyM con el nuevo posgrado en *Estudios y Prácticas Museales* y la especialidad en Museografía. La UNAM cuenta con el título *Estudio Técnico Especializado Auxiliar Museógrafo Restaurador*, que se imparte en la Escuela Nacional Preparatoria, donde se obtiene el Título de Técnico. Asimismo, en el 2019 inició la *Especialidad en Gestión de Proyectos Museales*, perteneciente a la *Facultad de Arquitectura*. Dentro de los institutos privados están el *Centro de Cultura Casa Lamm (Maestría en Estudios de Museos y Gestión del Arte)* y el *Centro de Arte Mexicano (Posgrado en Museología)*, son algunos ejemplos.

Si bien, esta investigación no se avoca a una historiografía de la museología y museografía mexicana, es necesario reconocer a las personas que han contribuido a la construcción de las teorías, técnicas y estrategias que se han desarrollado desde la UNAM y en general de nuestro país ya que son parte de importante de los postulados que se han propuesto en el presente proyecto.

La museología mexicana tiene como primera tendencia la marcada por el nacionalismo, el imaginario y la valorización del patrimonio a través de las raíces prehispánicas, lo que influyó a la museografía en una configuración que enaltecía las piezas, como por ejemplo con iluminación teatral que evocaba el ritual.

La primera museología mexicana se caracteriza, en su contenido, por orientar su producción mediante una intención y un discurso que hace de los museos espacios para la creación de un imaginario, un patrimonio y una identidad nacional mientras que, por su forma, establece una brillante articulación entre la necesidad de emitir un discurso nacional, de hacerlo mediante la selección y exposición de ciertos objetos (convertidos en patrimonio cultural) y de conseguirlo mediante un discurso estético que magnifica el pasado en función del proyecto nacional hegemónico para el futuro.¹⁰⁹

108 Carlos Vázquez, "Las escuelas del INAH y la enseñanza de la museografía-museología", 110.

109 Maya Pérez, "La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana?" *Cuicuilco* 15, No. 44 (2008), 87-110 [citado el 15 de abril de 2023] disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592008000300005&lng=es&tlng=es.Dirección de Etnología y Antropología Social-inah

En este sentido, Felipe Lacouture Fornelli fue uno de los primeros museólogos mexicanos que aplicó tales tendencias, desde su muy particular quehacer y propuesta. Estudió en la *Facultad de Arquitectura* de la UNAM (entre 1947 y 1952), dio clases en la UNAM y la *Universidad Iberoamericana* de historia del arte. Su pareja marital fue Josefina Dahl quien fue directora Nacional de Museos y Exposiciones del INAH, a mediados de los setenta del siglo pasado¹¹⁰, lo que denota su influencia en los museos desde diversos flancos.

El *Museo de Arte e Historia* de Ciudad Juárez fue el primer espacio donde Lacouture incursionó en los museos como director en el sexenio de Díaz Ordaz. Posteriormente fue nombrado jefe del *Departamento de Museos Regionales* del INAH, después director del *Museo de San Carlos* y, de manera paralela, jefe del *Departamento de Artes Plásticas*. Su regreso al INAH fue en calidad de director del *Museo Nacional de Historia*, institución que dirigió entre 1976 y 1982, donde realizó la remodelación del *Castillo de Chapultepec*, siendo éste su proyecto más importante pero también el último que hizo de esta envergadura.

Las propuestas museográficas de Lacouture fueron particularmente de montajes didácticos; donde involucraba un equipo de trabajo interdisciplinario para poner el énfasis en la comunicabilidad del discurso museográfico. Logró la formación de un equipo de museógrafos y funcionarios de museos que todavía hoy ocupan parte de los puestos directivos en el plano nacional.

Junto con Felipe Lacouture, Fernando Gamboa fue otro personaje paralelo a esa época de la historia museal de México. Gamboa estudió en lo que era la *Academia de San Carlos*, hoy *Facultad de Artes y Diseño*; no obstante, su experiencia en el ámbito de los museos se debió a su experiencia en el extranjero:

[...] desde su posición privilegiada de comisario de muestras en el extranjero, de 1958 en adelante, se actualizó sobre las tendencias dominantes en la esfera de las exposiciones internacionales y los pabellones de las ferias universales, espacios desde donde se seguían presentando tecnologías, dispositivos y lenguajes expositivos innovadores, mismos que Gamboa importaría al MAM a partir de 1972, al ser nombrado director en sustitución de la directora fundadora Carmen Marín viuda de Barreda.¹¹¹

Desde 1936 se dedicó por completo a la museografía siendo en 1941 director de la *Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes* y posteriormente fue designado director del *Museo Nacional de Artes Plásticas*.

110 Carlos Vázquez, *Felipe Lacouture Fornelli. Museólogo mexicano* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004), 102

111 Ana Garduño, *La ruptura de Fernando Gamboa en Discurso Visual* (México: CENIDIAP-INBA, 2011) [citado el 23 de abril de 2023] disponible en: (<https://discursovisual.net/dvweb16/aportes/apoana.htm>)

Como Lacouture, Gamboa se desempeñó al mismo tiempo en diversos puestos: en el *Departamento de Artes Plásticas* y paralelamente como director del *Museo Nacional de Artes Plásticas*, ubicado en el *Palacio de Bellas Artes*; además, fungió como subdirector general del naciente INBA. Creó las galerías populares en las colonias Peralvillo (*Galería José María Velasco*), Guerrero y Doctores de la Ciudad de México y el *Salón de la Plástica Mexicana*. Diseñó la museografía del *Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo* en Oaxaca e inaugurado en 1974. Fue el director del *Fomento Cultural Banamex* hasta su muerte en 1990.

Fernando Gamboa fue un importante curador y museógrafo que creó una tendencia particular que se fundaba en la magnificencia de las piezas y su montaje, como lo menciona Garduño al aseverar:

[Fernando Gamboa se] caracterizará, como ya mencioné, por el manejo estricto de las piezas consideradas “obras de arte”, desde artesanías hasta bienes culturales. Al privilegiar los valores plásticos del objeto en cuestión por encima de cualquier otro argumento —arqueológico, antropológico, histórico, documental o patrimonialista—, éstos fueron exacerbados mediante el uso en paredes y paneles de los colores típicos mexicanos (blanco, gris, negro, ocre, rojo “indio”, azul turquesa) y de fuertes contrastes de luces y sombras que se ha dado en llamar “expresionista” y, finalmente, por la implementación casi obsesiva de los últimos adelantos de la técnica museográfica. En el manejo sacralizador del espacio, el resplandor de la iluminación, el magnificante diseño ex profeso de mobiliario y la novedad tecnológica, depositaba Gamboa los códigos identitarios de sus exposiciones.¹¹²

Un contemporáneo a estos dos personajes fue el doctor Daniel Rubín de la Borbolla, quien a pesar de que no tuvo su formación en la UNAM, tuvo bajo su cargo la creación del *Museo Universitario de Ciencias y Artes*, el cual fue un modelo museológico-museográfico transformador en la vida universitaria; a quien también se le ha acuñado la internacionalización de la formación y la conceptualización de ciertos términos:

Es importante citar una de las conclusiones de Rubín de la Borbolla con relación a los trabajos en este campo: “En cierto modo, creo que somos pioneros en museografía, cuando menos en este continente, al haber creado un concepto fundamental que es: todo conocimiento, cualquiera que éste sea, puede ser entendido por el otro; así, todo conocimiento es fácil de exponer al público más heterogéneo; y ésta es la función principal del museo”¹¹³

112 Ana Garduño, La ruptura de Fernando Gamboa en *Discurso Visual*.

113 Bertha Abraham, “Daniel Rubín de la Borbolla: su pensamiento humanista en acción en El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana” (México: Proyecto Ensayo Hispánico) 2006 [citado el 23 de marzo de 2023], disponible en: <https://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/rubin.htm>

Dentro del movimiento de la *Nueva Museología* que ya se ha revisado con anterioridad, están Mario Vázquez Ruvalcaba e Iker Larrauri en dos flancos diferentes. Del mismo modo que Rubín de la Borbolla, tanto Vázquez y Larrauri, no se formaron en la UNAM (Iker tuvo algunos estudios de Arquitectura), son dos personajes a mencionar, ya que marcaron el rumbo de profesionales que sí lo fueron.

Mario Vázquez fue el jefe de museografía en la creación del *Museo Nacional de Antropología*. Tuvo una formación multidisciplinaria que va de los derechos laborales en la *Escuela Obrera de México*, la danza y finalmente la museografía y arqueología en la *Escuela Nacional de Antropología e Historia*.

No solamente tuvo una práctica muy activa en el montaje y diseño de exposiciones en el INAH, sino que también se distinguió por su actividad internacional en el *Consejo Internacional de Museos*, tanto como miembro como presidente, donde se caracterizó por presentar ideas y complementar la discusión del *Museo Integral* y la implementación comunitaria de los museos. Sin duda un personaje único que propuso un acercamiento museográfico particular que se sigue estudiando e implementando.

[...]qué ganas de echar un vistazo a la museografía de esas exposiciones, de asomarse y ver materializado algo de lo que me han contado sobre Mario Vázquez: su genio en el manejo del espacio, del color y de la iluminación, la huella del teatro y de la danza, la influencia de sus primeros maestros, su talento en el trabajo con los objetos, su temperamento fuerte, la polémica y, a la vez, el cariño con el que lo recuerdan muchos de sus colaboradores.¹¹⁴

Por otro lado, Iker Larrauri comenzó su carrera en los museos en 1955 de la mano de Miguel Covarrubias, en el antiguo *Museo de Antropología* de la calle de Moneda. Se especializó en la planeación y diseño de museos de arqueología e historia, siendo uno de los miembros de las primeras generaciones de museógrafos mexicanos¹¹⁵.

A través de su trayectoria en museos de corte antropológico e histórico se le conoce como pionero de la museografía didáctica especializado en museos de arqueología, etnografía y antropología. Participó en la creación del *Museo del Caracol* y el *Museo Nacional de Antropología* del INAH, donde fue director de Museos de 1973 a 1977. En 1979, con el también arquitecto y museógrafo

114 Leticia Pérez Castellanos, "La luz es mágica": Mario Vázquez Ruvalcaba y las exposiciones internacionales en *Gaceta de Museos*, Número 60 (diciembre de 2014-marzo de 2015): 25

115 Ana Garduño, *Museofilia en la vida de Iker Larrauri: de los museos estatales a la museografía independiente* en *Discurso Visual*, (México: CENIDIAP-INBA, septiembre-diciembre 2006, [citado el 24 de abril de 2023] disponible en: <https://discursovisual.net/dvweb07/diversa/libgarduno.htm>)

Jorge Agostoni, fundó *Museográfica* iniciativa reconocida de trayectoria en México y el extranjero.

Otro personaje clave fue Alfonso Soto Soria. Sus estudios los llevó a cabo en la *Escuela Nacional de Pintura la Esmeralda* y de diseño gráfico en la *Escuela Libre de Publicidad*¹¹⁶. Su trabajo en el *Museo Nacional de Antropología* en su construcción lo hizo uno de los museógrafos más reconocidos del país por sus propuestas gráficas.

Alfonso Soto Soria es un diseñador de instalaciones de exposiciones verdaderamente moderno, pues su lenguaje plástico así lo acusa. Basta echar una mirada a las presentaciones gráficas de sus propuestas museográficas, así como a los bocetos geométricos de diseños de mobiliarios para identificar, de inmediato, un vocabulario formal abstracto. En sus instalaciones se distinguen juegos de luces y sombras, amplia gama de colores, tonos y texturas que resaltan los objetos exhibidos, ya sea en vitrinas o pedestales de elegantes formas geométricas, acompañados de discretas cédulas explicativas que ofrecen pistas sobre la historia y contexto de producción de la pieza puesta en valor.¹¹⁷

Con la institucionalización de la práctica museográfica en los principales museos del país, también se escolariza en diversas instituciones escolares como se ha descrito. La *Escuela Nacional de Artes Plásticas* (ENAP), si bien no contaba con esta especialización *persé*, si fue semillero de personas dedicadas a la museografía, que se desarrollaron en el ámbito privado en agencias y también en el ámbito público y de la propia UNAM.

Uno de los precursores de esta generación fue el Maestro Omar Arroyo Arriaga, parte de los fundadores de la Carrera de *Diseño Gráfico* de la ENAP y que más tarde trabajó en la modificación del plan de estudios de la misma, en la fusión de las carreras de diseño gráfico y comunicación gráfica para la creación de la actual licenciatura en *Diseño y Comunicación Visual*.

Su trabajo en los museos se inicia como investigador en el *Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos* de la UNAM. Después se integró al equipo de trabajo del *Museo de Historia Mexicana*, desarrollado a través de este centro y de la *Facultad de Medicina*, de donde ha sido director desde 1986.

Me invitan a colaborar como diseñador de la museografía. Yo me integro como investigador del Centro de Investigaciones Museográficas para realizar este proyecto y entregar el Museo al Departamento de Historia y Filosofía de la Medicina. Posteriormente, el doctor Jorge Carpizo MacGregor le pide a la maestra Lilia Weber que se haga

116 Graciela, Garay, "Alfonso Soto Soria, museógrafo (Rostros de la Antropología)". Cuicuilco, Número 16 (46), 276. Recuperado en 27 de febrero de 2024, disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592009000200013&lng=es&tlng=es.

117 Graciela, Garay, "Alfonso Soto Soria, museógrafo (Rostros de la Antropología)" 277

cargo del Museo y ella, a su vez, me pide apoyo para integrarme como curador. Dos años después, la maestra Weber tuvo que dejarlo, y fue cuando me quedé al frente del Museo en 1986.¹¹⁸

Dentro de las personas que se han desempeñado en la museografía de manera profesional que se han formado en la ENAP figuran Ofelia Martínez García y Gerardo Portillo Ortiz quienes fundaron la empresa *Margen Rojo*, la cual hasta este momento tiene más de 35 años de experiencia, no sólo montando y realizando proyectos expositivos, sino que también aporta sus propuestas para la construcción de museos como el *Museo del Jade y la Cultura Precolombina* en Costa Rica. Han colaborado con el *Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso*, el *Museo Universitario de Ciencias y Artes*, *Centro de Ciencias de Sinaloa*, *Museo Naval de Veracruz*, entre otros.

Asimismo, Ofelia Martínez ha combinado su trayectoria en la museografía con el ámbito académico, ya que se ha desempeñado en la docencia en la ENAP, escrito uno de los pocos libros que hablan del Diseño y la Comunicación Visual en los Museos.

Desde otras prácticas museológicas y museográficas Francisco Villaseñor Bello se dedicó al rescate de la Pintura Mural Prehispánica en México, tuvo la oportunidad de reproducir algunos frescos de zonas arqueológicas. Fue brevemente director del *Museo Mural de Teotihuacán*. Su labor como docente e investigador ha sido en torno al reconocimiento del patrimonio prehispánico y del análisis de la historia del arte en cursos de especialización en el estudio del arte antiguo mexicano para instituciones como el *Colegio Nacional*, *Instituto Nacional de Bellas Artes*, *Instituto de Antropología e Historia*, *Antiguo Colegio de San Ildefonso*, *Escuela de Artes Plásticas de Saltillo*, así como en el diseño y producción de exposiciones en la ENAP.

Existen muchos perfiles relevantes, que han sido parteaguas en la museografía mexicana y de enseñanza en la hoy *Facultad de Artes y Diseño*, así como profesorado de las nuevas generaciones de profesionales de museos. Solo por mencionar tres más por su valiosa aportación a la investigación y la docencia están el Maestro Manuel López Monroy, actual director de la *Escuela Nacional de Artes Cinematográficas*, fue coautor del libro “La Comunicación Visual en Museos y Exposiciones” que fue *Premio Nacional Miguel Covarrubias* del Conaculta/INAH, miembro del ICOM, en donde ha presentado su proyecto del Museo del Cine.

118 Azucena Xancopinca (2022), testimonio recuperado del artículo, *Museo de la Medicina Mexicana, 42 años de divulgar el conocimiento y la ciencia en Gaceta de la Facultad de Medicina*, No. 309. Disponible en: <https://gaceta.facmed.unam.mx/index.php/2023/01/16/museo-de-la-medicina-mexicana-42-anos-de-divulgar-el-conocimiento-y-la-ciencia/>

La Dra. Patricia Vázquez Langle tiene una amplia trayectoria en proyectos museográficos en los museos universitarios de la UNAM y como docente en la FAD, dirigiendo múltiples tesis y propuestas universitarias relacionadas al arte urbano, el entorno y la museografía.

En este mismo sentido, la Dra. Luz del Carmen Vilchis quien es docente desde hace más de 40 años, cuenta en sus múltiples publicaciones con artículos especializados en diseño museográfico, memoria, digitalización de colecciones, entre otros temas relacionados con el diseño gráfico y los entornos museales. Asimismo, ha sido parte de tesis y proyectos de investigación que involucran procesos de semiótica de diversos lenguajes sociales en las artes y el diseño que incluyen los procesos museográficos.

Como se ha podido constatar la formación de profesionales de museos, en específico de la museografía, es amplia y diversa tanto en las instituciones que las imparten como las experiencias personales que las expanden. La *Facultad de Artes y Diseño* ha sido un espacio educativo el cual ha moldeado generaciones de profesionales de la museografía de instituciones de gobierno y de empresas privadas. Sin embargo, una importante labor de esta casa de estudios son sus docentes, quienes también son parte del desarrollo profesional y teórico de los museos en México.

Estas características de profesionalización en el diseño museográfico, su inserción en la institución museal y el contexto político, económico y cultural en América Latina, son muy específicas. Es por ello que la investigación se dio a la tarea de entrevistar a siete profesionales de México y Chile. Entre los temas que se indagó está su formación académica y profesional, su experiencia en el ámbito museográfico en sus territorios específicos –ventajas y desventajas-, opinión sobre el diseño universal y estrategias para la igualdad en los museos. Sus perfiles son los siguientes:

- Alejandra Aguirre (Chile): Licenciada en Historia del Arte, realizó su servicio social y prácticas profesionales en el *Museo de Artes Visuales* de Santiago. Tiene experiencia en despachos de arquitectura y actualmente es museógrafa del *Museo Militar* de Santiago de Chile.
- Germán Rostán (México): Diseñador Industrial, se dedicó en primera instancia al diseño de mobiliario. Laboró como encargado de museografía en el *Museo Nacional de Antropología* (Sala Norte), *Centro Cultural de España*, *Museo Nacional de las Culturas* y actualmente es jefe de museografía en el *Museo Universitario de Ciencias y Artes Campus*.
- Juan Carlos Montes (México): Licenciado en Antropología Social, Maestro en Diseño y Comunicación Visual, Doctor en Artes y Diseño. Laboró en el *Museo de Arte Popular*, el *Museo Universitario del Chopo*, *Empresa Global Art*, *Procuraduría Mexicana de Exposiciones* y actualmente

trabaja en el área de museografía y curaduría del *Museo Urbano Interactivo* del Tecnológico de Monterrey.

- Katherine Zamorano (Chile): Licenciada en Historia, con mención en Gestión Sociocultural. Laboró en el *Museo Histórico Nacional* y actualmente en el *Museo de Arte Colonial* de San Francisco, *Fundación Artesanías de Chile* y funda la iniciativa *Museografía Inclusiva*.
- Livier Jara (México): Licenciada en Arquitectura, Maestra en Museología. Ha laborado como museógrafa en el *Museo Nacional de San Carlos*, *Coordinación de Artes Visuales del INBA*, *Museo de Arte de Ciudad Juárez*, *Museo de Arte Carrillo Gil*, *Museo Universitario del Chopo*, en el *Museo Nacional de las Culturas Populares* y actualmente en la *Secretaría de Cultura de la Ciudad de México*.
- Mariana García (México): Licenciada en Arquitectura, laboró como coordinadora de museografía en el *Museo Nacional de San Carlos*, *Laboratorio Arte Alameda* y en proyectos de difusión en la *Coordinación de Difusión de Cultural* de la UNAM. En la actualidad realiza proyectos independientes e imparte cursos de museografía en diversos museos y espacios escolares.
- Norma Alonso (México): Licenciada y Maestra en Diseño Industrial, Doctora en Historia del Arte, laboró en el área de museografía en *Museo Nacional de las Culturas del Mundo* y actualmente se encuentra en el equipo de museografía del *Museo Nacional de Antropología*, INAH.

La profesionalización de cada persona entrevistada tiene como punto en común el no contar con un título especializado o académico en museografía, pero sí en alguna cuestión en historia, diseño y/o arquitectura. Es posible que este fenómeno esté relacionado con las escuelas que imparten o han impartido las especialidades de museografía en México y América Latina a lo largo de la historia.

En este sentido, a través de la muestra realizada a conveniencia por medio de la técnica de bola de nieve, que se integró para concertar las entrevistas, se encontraron los perfiles profesionales antes descritos, que reflejan la profesionalización en distintas áreas, no precisamente especializadas en la academia, pero sí en el ámbito de práctica profesional.

Entre las habilidades y capacidades para desempeñarse en el ámbito de la museografía, el cual es uno de los tópicos centrales de algunos escritos sobre museografía, se tiene en el centro la interdisciplina. Desde el trabajo con distintos grupos especializados en diferentes áreas, desenvolverse en actividades de gestión, administración y organización, hasta la evaluación y los estudios de públicos.

Alonso describe la amplitud de las actividades de quien se desenvuelve en el diseño museográfico y sus habilidades para llevarlas a cabo:

El diseñador debe llevar a cabo en términos visuales y programa preliminar. Investiga sobre los métodos de exposición, materiales y soluciones, y es cometido suyo proporcionar la solución más válida a los problemas de diseño. Produce o dirige la producción de planos, maquetas, especificaciones técnicas y documentos referentes al diseño. Coordina proyecto y revisa los acuerdos contractuales. Supervisa las tareas de fabricación e instalación y evalúa la eficacia de los elementos de diseño. En ocasiones actúa como director de proyecto si no se ha contratado alguno.¹¹⁹

Por otro lado, las personas entrevistadas se refieren a este tópico en dos rubros principales: el sentido estético (visual-espacial) y el sentido psicológico/social. Por ejemplo, la habilidad de proyectar desde el lenguaje un mensaje por medio del montaje museográfico, el desarrollo de la creatividad, la imaginación y manejo de imagen – proporción, armonía-, sensibilidad en tanto al espacio como al tema expuesto, son los principales aspectos aludidos dentro del primer rublo.

En el aspecto social se habló de distintos escenarios de acuerdo con las experiencias individuales que han tenido a lo largo de su formación profesional. Por ejemplo, para Mariana García una de las habilidades fundamentales en la materia es la negociación en el desarrollo de proyectos museográficos:

Creo que la negociación es una parte clave del museógrafo. Negociación tanto como con el curador, que es obviamente con el que estamos más cercanos, en cuanto a que tenemos que respetar el discurso, pero también nosotros tenemos ese balance.¹²⁰

Livier Jara tiene una concepción similar en cuanto a la comunicación y la realización de los proyectos museográficos a través de la comunicación con el personal, en todos los niveles y desde el trabajo personal en la gestión:

[...] Creo que la gestión cultural es muy importante, y tener esa pasión por el quehacer cultural en el sentido más amplio: entender que los proyectos no giran en torno a ti, a tus ideas, sino que tú te vas a sumar a una idea que ya existe, un proyecto que ya están dando y buscar la mejor manera de hacerlo.¹²¹

Por otro lado, Norma Alonso añade que las habilidades de comunicación museográfica son fundamentales y en ello involucrar a los públicos para lograr

119 Luis Arciniega, “Enseñanzas de Patrimonio y Museología en la formación universitaria” 77.

120 Entrevista a Mariana García el 3 de marzo de 2021, elaboración propia.

121 Entrevista a Livier Jara, realizada el 21 de marzo de 2022, elaboración propia.

transmitir el mensaje con los elementos formales y básicos, como el color y la tipografía, ya que la museografía es la herramienta que se valen para este propósito. Para poder realizarlo personas profesionales de la museografía deben primero comprender el mensaje e involucrarse con él desde diversos niveles. Aunque Jara admite que han existido ocasiones en donde hay investigaciones que no fueron diseñadas para ser expuestas; sin embargo, debe hacerse un trabajo más profundo para trasladarse a ese lenguaje:

Yo entiendo a la museografía como una herramienta de comunicación. Creo que su objetivo fundamental es comunicar. Y comunica de muchas maneras, tienes muchas herramientas para hacerlo. Desde los colores, el espacio, el mobiliario, los objetos, todo está ahí a disposición para crear un canal de comunicación. Pero creo que para que la comunicación suceda, debe de haber un interlocutor, y ese retorno del mensaje. El ejercicio de empatía, de escuchar a los interlocutores, es básico para que tenga un buen resultado el dispositivo museográfico.¹²²

En este aspecto específico del discurso y lenguaje para la configuración museográfica, en tanto espacios destinados a la divulgación de discursos históricos, científicos y artísticos, se habló del aprendizaje y la apreciación. El museo como espacio que posibilita el diálogo entre los públicos, sus saberes personales y los sentidos que despiertan estos mensajes apoyados en textos, imágenes, piezas y otros elementos audiovisuales.

Aunado a lo anterior, se conversó acerca de la metodología de trabajo para generar proyectos exitosos, por ejemplo, Norma Alonso menciona a las habilidades museográficas y sociales: *la comunicación asertiva*. Al hablar de comunicación asertiva, se deben de considerar que dentro de este proceso de configuración se encuentran los elementos esenciales del discurso, como textos y objetos que están compaginados a los componentes y soportes particulares con los que cuenta el diseño museográfico.

El fenómeno de la comunicación visual en los museos se explica en dos ámbitos, externo e interno. En el primero, el museo es un espacio de comunicación a través de los mensajes de las exposiciones, el discurso museológico y museográfico diseñado para cada una de las exposiciones, donde se entiende que un objeto comunica según su ubicación, los objetos que lo rodean, su presentación, iluminación, color, textura, etc. Además de esto, está el diseño de las rutas turísticas, las etiquetas de las habitaciones, etiquetas de objetos, etiquetas de mano, etc.¹²³

122 Entrevista a Livier Jara, realizada el 21 de marzo de 2022, elaboración propia.

123 Luz del Carmen Vilchis, "Rhetorical Problems in the Digitizing of Collections. The International Journal of the Inclusive Museum", *The International Journal of the Inclusive Museum* 2, No. 1 (2009): 33.

Es por ello que Alonso también considera que los recursos de una exposición deben tener un objetivo definido sobre un argumento sólido que valide el desarrollo de tal o cual soporte de comunicación gráfica dentro del discurso museal. Para Juan Carlos Montes esto es una pieza clave en el éxito de una exposición y en generar lo que él llama *narrativas amables*. Considera que para que pueda establecerse el diálogo entre las diferentes áreas del museo, es necesario el silencio y escuchar a otros:

Uno tiene que adquirir mucha empatía con el público y como público entenderlo [...] Algo que también me sirvió mucho, es generar narrativas amables, narrativas inmersivas, que son las que yo trabajo, alejadas mucho de la visualidad y de esta centralidad; es justo pensar cómo se requiere narrar y cómo, por ejemplo, las personas con discapacidad visual interpretan. Una de las cosas que a mí me sirvió muchísimo es yo no generar el discurso solo, sino generar un espacio de representación dialógico.¹²⁴

Dentro de este tópico, Germán Rostán considera esencial la “interfaz”, es decir, la relación del público con el espacio, la cinética del cuerpo y la visión. Menciona que además de los elementos básicos de la museografía, la iluminación y escenografía son vitales para transmitir el mensaje. De acuerdo con su experiencia, lo más importante es la “experiencia del espacio”, al interactuar con los elementos de la exposición y el mensaje, pero no está seguro de cómo medir esos componentes intangibles.

Un aspecto interesante, comentado por Mariana García, en cuanto a los recursos de la museografía y a los cuales se debe de poner atención por estar dentro de los *Objetivos de Desarrollo Sostenible*, es la sustentabilidad de los materiales museográficos, en su uso y reúso, su durabilidad y posibilidades de adaptación. Sería cuestión de posteriores investigaciones el estudio del ciclo de estos recursos, desde su producción –ecología material y social-, distribución, uso, reúso y reciclado.

En estos aspectos formales propios del diseño museográfico, que han mencionado, como la comunicación, los sistemas educativos, turísticos y hasta gubernamentales, se teje un entramado complejo, por lo que la persona profesional en este ámbito debe de tomar en cuenta tales dimensiones. Así lo señala Vilchis:

Los medios deben elegirse cuidadosamente. Los diseñadores de estos sistemas de comunicación deben entender que todos los aspectos -desde la arquitectura, los temas de las exposiciones y las publicaciones, hasta el personal de seguridad y los servicios

disponibles-, son agentes de comunicación del museo, que establecen una relación entre el visitante y la institución.¹²⁵

Como se ha desarrollado en los apartados anteriores, los discursos que se desarrollan en el museo por medio de la museografía, están determinados por diversos factores. A este respecto las personas entrevistadas refieren a los públicos como un elemento imprescindible en su construcción. Con este enfoque, Rostán apunta que es necesario que la colección, la curaduría y la museografía estén en sintonía para que una exposición pueda funcionar. Para conciliar los discursos dentro de un museo, es necesario poner un común denominador a los visitantes desde su estudio como su interacción con los elementos discursivos.

Refieren entonces al proceso de trasladar el discurso museológico a los elementos museográficos; en donde interviene no sólo la interpretación y las múltiples disciplinas que lo envuelven, como ya hemos analizado, sino que también converge en un proceso desarrollado desde la teoría museológica que sigue en evolución a la par de las transformaciones de la sociedad, como lo denota Hernández cuando señala:

[...]la museografía actual, para transmitir su guion expositivo, se ha de apoyar en todos los sistemas narrativos posibles que faciliten el desarrollo del discurso museológico. Al analizar cuales han de ser las claves que han de servirnos para elaborar el discurso museológico, se nos plantea el problema de cómo acertar a la hora de crear un relato capaz de transmitir a la sociedad, de forma clara y precisa, el mensaje que encierran los objetos dentro de los museos.¹²⁶

En este aspecto la experiencia de Katherine Zamorano en su iniciativa *Museografía Incluyente*, refiere que se pueden establecer puentes entre las áreas de los museos a través de la mediación, con el fin de atraer a nuevos públicos, por medio de estrategias de inclusión. Sin embargo, considera que existen “dobles discursos” en cuanto a la accesibilidad e inclusión, ya que un fenómeno recurrente es la difusión de supuestas acciones en este sentido, a pesar de que se dedican muchas más actividades y recursos en torno a los mismos públicos.

A pesar de que uno de los componentes permanentes y recurrentes en el museo es la arquitectura y el espacio, en la mayoría de los museos es un aspecto que resulta poco accesible, estudiado y cambiante. La persona profesional de la museografía tiene el deber de emplear sus recursos creativos y materiales para abordar nuevas propuestas y contemplar la diversidad de públicos.

125 Luz del Carme Vilchis, “Rhetorical Problems,” 33.

126 Francisca, Hernández, “El discurso museológico y la interpretación crítica de la historia.” *Museology. A Field of Knowledge Museology and History. ICOFOM Study Series 35* (2006): 297.

Enfocarse netamente en la parte arquitectónica de todo, que sea con accesibilidad universal, que en altura lo pueda ver cualquier persona, que los espacios entre vitrinas sean suficientes para que cualquier persona pueda pasar sin problema, los colores. Que tenga los principios de accesibilidad universal y sea concebido bajo eso. Y para eso, debería ser un concepto que manejan y con base en eso se haga la exposición, independientemente de los elementos nuevos que quieran hacer. Si uno tuviera consciencia de ese concepto detrás, no habría que preocuparse después de parchar ciertas cosas.¹²⁷

En un próximo capítulo se hablará del diseño universal y su diferencia con el *Diseño Incluyente*, pero en este tema Norma Alonso argumenta que, aunque lo considera una utopía, piensa que es posible lograrlo, siempre y cuando los museos ubiquen qué niveles de accesibilidad deben o pueden implementar. Menciona que muchos museos no priorizan la accesibilidad, argumentando que muy pocas personas harán uso de esos recursos. Con este mismo argumento, pero con mayores desventajas en los espacios en los que ha laborado, Livier Jara comenta que no está segura de sí es posible realizarlo, porque las personas suelen ser indolentes ante otras realidades. Menciona que otro aspecto que dificulta este tipo de diseño es el presupuesto, o que los museos no consideran viable o necesario realizar modificaciones para incluir esta diversidad.

De esta misma forma, las personas entrevistadas abordaron el tema coyuntural de su práctica profesional situada, es decir, el contexto político y económico que afecta su quehacer. Una de las mayores inquietudes fue la inestabilidad del ámbito cultural en cuanto a presupuestos, permanencia y constantes cambios sin objetivos claros.

Empecemos con los dos testimonios de Chile. Alejandra Aguirre nos compartió que, desde su punto de vista, el estado de la cultura en su país no es favorable para los museos y alude que es “súper segmentado.” También menciona que quienes se encargan del área cultural, son las mismas personas y existe poca rotación, lo que deriva en que se muestren temas similares –aunque reconoce que se “ha ido abriendo”-. En cuanto a Katherine Zamorano y su percepción de Chile, se basa no sólo en el aspecto humano y de profesionalización; sino de visibilización de toda una variedad de museos, por ende, en el presupuesto que reciben, ya que son desiguales y sólo algunos museos reciben apoyos importantes del gobierno u otras instituciones, y con ello la desigualdad presupuestaria se trata de un tema político:

Aquí se supone que, por el hecho de ser museo, uno podría optar a una subvención estatal, independiente si un museo es del Estado o no; porque muchos museos son privados y reciben. Pero se hace diferencia. Por ejemplo, los museos nacionales son los que más reciben, y otros privados también, y hay otros museos que son pequeños

127 Entrevista a Juan Carlos Montes, realizada el 17 de marzo de 2022, elaboración propia.

o no tan pequeños, o que son especializados como el San Francisco, y casi no reciben dinero.¹²⁸

Se puede acotar que la situación presupuestaria es un problema generalizado, no sólo en esta región, sino también en México, como lo pudieron constatar las personas entrevistadas de nuestro país. Si tomamos en consideración los datos del *Instituto Nacional de Estadística y Geografía* (INEGI) en cuestión cultural y ámbito profesional, es posible cotejar el deterioro en este rubro, sobre todo para las personas profesionales que se desenvuelven en él. Por ejemplo, en 2013 se contaba con 2,225,415 de personas ocupadas en cultura, mientras que en el 2020 se registraron 1,220,816 de personas en el mismo caso.¹²⁹

Remitiendo este contexto, por el carácter político ligado al desarrollo de la cultura, ya que la mayoría de los museos obtienen sus recursos de partidas presupuestales del estado, Norma Alonso menciona que el contexto político cultural en México no contribuye al desarrollo óptimo de la museografía, pues los proyectos están ligados a los periodos administrativos, por lo que tienen un plazo que no conlleva seguimiento, con estudios de públicos o analíticas a largo plazo; entonces, ella considera que es una situación que sería difícil de cambiar:

[...]las decisiones de generar una exposición, de hacer un programa, son políticas en este momento. Y no son a largo plazo, no son proyectos que impliquen tocar a fondo. Todo termina siendo muy político y eso es lamentable para nuestra cultura, que tengas esa caída. Porque además eso no te permite ir más allá, no te permite generar una investigación, hacer una propuesta acorde a los datos que estás obteniendo. Como te decía, no hay diagnósticos, no partimos de diagnósticos.¹³⁰

Con otro enfoque, Mariana García también nos habla de que la cultura mexicana continúa siendo elitista, lo que provoca que los discursos en los museos sean muy “elevados” y no provoquen interés en los públicos no especializados. En su opinión, un mejor museo es el que le sirve a su comunidad, y actualmente existe desconexión entre los potenciales públicos y lo que se expone, incluso en la propia misión del espacio museal. Por su parte, Germán Rostán se refiere a casos específicos, es decir, que depende de qué tipo de museografía se desee construir. Es por ello que, a razón de los bajos presupuestos y la poca planeación, el contexto actual es negativo para el desarrollo de la museografía. Este mismo pensamiento lo refuerza Juan Carlos Montes,

128 Entrevista a Katherine Zamorano, realizada el 21 de marzo de 2022, elaboración propia.

129 Instituto Nacional de Estadística y Geografía, Principales resultados de la Cuenta Satélite de la Cultura de México [citado el 3 de agosto de 2021] disponible en: <https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2021/cultura/CSCultura2020.pdf>

130 Entrevista a Norma Alonso, realizada el 23 de septiembre de 2021, elaboración propia.

ya que habla de que los recursos están “rezagados”, y que la situación de las personas trabajadoras al interior de los museos no contribuye a mejorar con el paso del tiempo.

Livier Jara se refiere también a la situación política de la cultura y cómo afecta a los públicos en su percepción de los museos, añadiendo que no existen lineamientos desde la *Secretaría de Cultura* para conocer las competencias culturales dentro de los museos. Entonces, este escenario se relaciona con las personas que se involucran en puestos culturales, los cuales la mayoría son dados por relaciones externas al desempeño o capacidades de las personas. La cultura y los museos deberían ser un servicio “público, transparente, claro y orientado a resultados.”

Las distintas realidades con sus coincidencias y diferenciaciones de las que hablan las personas entrevistadas, brindan puntos de vista de ciertas particularidades a lo realizado en la región, ya sea por las circunstancias de la formación profesional, política, social o cultural, donde también existen puntos a favor en la museografía realizada en América Latina especialmente en México.

Por ejemplo, Germán Rostán comparte que es posible que la museografía abrevia de la cultura y resulte ser más atrevida, “más barroca.” Juan Carlos Montes tiene una aproximación parecida, ya que él piensa que dentro de la museografía mexicana existe ingenio para trabajar y por lo tanto se crea “escuela.” Hablando de la museografía de los 80s, apunta a que lo producido en México fue pionero de cómo trabajar teórica y prácticamente en el espacio del museo. Sin embargo, a pesar de las aportaciones, considera que deben comenzar a moverse hacia otros espacios y cuestionar esos principios teóricos.

Por otro lado, Norma Alonso aporta que, gracias a lo basto del patrimonio mexicano, se han desarrollado especialistas y técnicas determinadas propias del territorio. En el mismo tenor, Mariana García refiere que la fortaleza de la museografía hecha en México son las colecciones, las cuales son únicas y pueden ser trabajadas de distintas formas para generar interés. El ingenio es otra fortaleza, pues los recursos limitados se emplean para crear museografías creativas:

[...] eso es bien importante en la museografía: que entendamos que, gracias a un color, a cómo coloquemos el objeto –si está suspendido, si está en una caja de luz, si está en un rincón, si está como aparato visual, si está con un color, qué sé yo, o con un texto- y que está en nuestras manos que hagamos voltear al visitante eso sí es cien por ciento de nosotros.¹³¹

Dentro del proceso para desarrollar buenas prácticas museográficas, las personas entrevistadas, puntualizan acerca del acercamiento con los públicos, la gestión de materiales, procesos, y el trabajo interdisciplinario. En este senti-

131 Entrevista a Mariana García el 3 de marzo de 2021, elaboración propia.

do, Mariana García comparte que la principal buena práctica que percibe es el óptimo uso de los materiales, la accesibilidad de espacios y a los elementos, importante para incluir a todos los públicos. También habla de la capacidad de negociación, donde el equipo de trabajo esté dispuesto a ser abierto y receptivo. Asimismo, Germán Rostán apunta que la principal buena práctica es la administración de recursos, sobre todo cuando se manejan presupuestos públicos, al estar encargando de las labores de personas trabajadoras de museos y no a una sola agencia.

En cuanto a los públicos, Livier Jara señala que las buenas prácticas dependen del desarrollo de los proyectos, es decir, su pertinencia y si propicia el encuentro con los públicos. En esta misma línea, Norma Alonso enfatiza que desde el inicio se debe contemplar al público real, para gestionar los recursos y construir un discurso accesible, a pesar de pocos recursos económicos y materiales, pueden hacerse buenas exposiciones con estas consideraciones.

Por otro lado, desde una perspectiva más enfocada a los elementos museográficos, Alejandra Aguirre señala la importancia de que en las exposiciones existan soportes que la hagan “didáctica”, que sea entretenida, directa, coherente y atractiva; además, debe contar con buen manejo de los espacios y jerarquía de los elementos. Para ello, Juan Carlos Montes considera que es necesario atreverse a romper reglas de la “museografía antigua”, o que existan incluso espacios para hacer activismo interno.

Finalmente, aglutinando estos testimonios y experiencias, nos compartieron sus expectativas en lo relativo a la construcción de espacios museográficos incluyentes. La perspectiva incluyente puede verse en el ámbito museológico “ante una sociedad en la que la exclusión social aparece como un rasgo estructural, los museos han de optar por favorecer la creación de una sociedad del bienestar fundamentada en su capacidad inclusiva donde no existan barreras de ningún tipo, y donde a la cultura no se le imponga ninguna clase de fronteras sociales, ideológicas o raciales.”¹³² Si bien, para las personas entrevistadas es una cuestión complicada de alcanzar, consideran que es posible a través de las alianzas, la empatía y sobre todo a la consideración de las realidades que viven la diversidad de los públicos.

Desde la iniciativa *Museografía Inclusiva* de Katherine Zamorano, se aborda la necesidad primordial de contar con un área especializada en la inclusión. Comenta que las principales barreras para introducir este tema y acciones en los museos es el desinterés del resto del personal y la poca continuidad que tienen los programas entre las distintas áreas del museo. Para la entrevistada,

132 Francisca Hernández, “Museos, multiculturalidad e inclusión social” *El Pensamiento Museológico Contemporáneo*. ICOFOM, 2011. 407.

lo más importante es que tengan voluntad para lograr la inclusión y la capacitación para todo el personal.

Con un punto de vista similar, Germán Rostán y Juan Carlos Montes comparten su interés por la configuración de espacios incluyentes a partir de las necesidades de los públicos desde las corporalidades y la no discriminación. Rostán advierte que los espacios no deberían ser discriminatorios; es decir el museo como vigilante de las prácticas de los visitantes y que debe de apelar a la multiculturalidad en todos sus sentidos. Montes añade que un museo incluyente debería tomar en cuenta a otros cuerpos y que los temas que se expongan competan a distintas realidades.

Como conclusión de este apartado, se puede decir que las aportaciones sobre la diversidad de necesidades que deben de cubrir los soportes museográficos y espacios igualitarios, deben estar en el orden de comprender y accionar la multisensorialidad de las corporalidades en la diversidad de los públicos. En este sentido, Livier Jara comenta que para que esto sea posible imagina un lugar que permitiera el diálogo, donde se escucharan y donde pudieran encontrarse soluciones en conjunto. Piensa que el diálogo exterior a la institución debería permear más en lo que se hace en los museos, lo cual repercutirá en el arraigo de la comunidad con sus museos.

Para Norma Alonso es la integración de la planeación museográfica, las exposiciones multisensoriales, atender a todo tipo de públicos, con discapacidades distintas y necesidades diferentes, además de desarrollar contenidos enfocados a cómo mejorar como sociedad.

El proyecto mismo tendría que ser incluyente y creo que la parte de investigación tendría que ser incluyente [...] Las exposiciones son para ver, una que otra la podemos tocar o la podemos escuchar, pero nuestras exposiciones todas son para ver. Entonces diversificar este tipo de canales de comunicación, que no sean exclusivos, mucho más hacia lo multisensorial. Que además eso le beneficia a quien tenga una discapacidad, pero a todos nos encanta, todos estamos ávidos de experimentar otra forma diferente [...] pensemos en el autismo, algunas veces no te das cuenta de que la persona a tu lado es autista, y tendemos mucho a juzgarla porque no se comporta como se debiera de comportar, o como hemos aprendido que nos debemos de comportar. Y tenemos muchos otros públicos que están por ahí olvidados, que hay que incluir.¹³³

Finalmente, cabe señalar las múltiples modalidades y estrategias que se deben de considerar, desde la perspectiva de formación y profesionalización humana para lograr un museo incluyente o que participe de discursos incluyentes:

133 Entrevista a Norma Alonso, realizada el 23 de septiembre de 2021, elaboración propia.

Para conseguirlo también sería necesaria una formación mayor y más específica entre los diferentes agentes del museo: formar equipos que eduquen en el trabajo cooperativo, promover proyectos educativos más amplios y más flexibles que se sepan adaptar a las desigualdades y a las diferentes necesidades de cada individuo [...] una tendencia museológica que persigue la democratización de la cultura y centra el foco de interés en los públicos [...] ¹³⁴

El instrumento de la entrevista como registro de la experiencia de las personas profesionales de museos y en cualquier ámbito, es una herramienta indispensable para la investigación de los contextos que definen el contexto situado de cualquier campo de estudio, además de que las fuentes en los procesos museográficos son escasas en habla hispana.

A pesar de que estas entrevistas fueron realizadas a distintas personas profesionales de la museografía que se desenvuelven en diversos ámbitos, contextos y territorios, se encuentra que no sólo existen similitudes en sus experiencias y preocupaciones, sino aportaciones empíricas técnicas, metodológicas y teóricas en cuanto al desarrollo museográfico que deben sistematizarse y documentarse desde una perspectiva extensa y de igual manera ampliar la muestra para obtener información que derive en investigaciones posteriores sobre las perspectivas mexicanas y de América Latina sobre la museografía regional.

Con ello y a través de estos testimonios y aspectos teóricos-prácticos que exige trabajo multi, inter y transdisciplinar, capacidades humanas, prácticamente de resistencia, equilibrio y conocimiento de su contexto específico, es posible vislumbrar como con objetivos claros y concretos, el desarrollo del discurso museográfico:

[...] el diseño de ambientación museográfica es capaz de transmitir mensajes en pro de la sociedad conservando, preservando y difundiendo a todas las sociedades del conocimiento científico, producción artística, la evolución histórica y las características etnográficas de cada parte del mundo para delimitar y crear grupos humanos con una conciencia ética, política, económica y cultural sin barreras. ¹³⁵

134 Tânia Martínez Gil, "Caminando hacia la construcción de una museología inclusiva: percepción del público juvenil sobre inclusión cultural en espacios museísticos." *Investigación En La Escuela*, No. 101 (2020): 97.

135 Héctor Miranda, "Museología y museografía," 92.



EXPERIENCIA
MULTISENSORIAL

CORPORALIDADES
DIVERSAS



EL DISEÑO **NO** ES
NEUTRAL

CAPÍTULO 2

Concepto de “público”
y la inclusión en el
diseño museográfico

2.1 Reflexión en torno al espacio público y la cultura para la definición de público cultural.

Cuando se habla del objetivo de las instituciones e industrias culturales se pone en el centro a los públicos como parte medular de su desarrollo, ya sean museos o cualquier producto de difusión cultural (cine, televisión, teatro, entre otros); sin embargo, dentro de los estudios culturales, en las artes, el diseño y los cientos de investigaciones cuantitativas y cualitativas, el concepto mismo de “público” resulta ser poco explorado. Cómo se ha delineado en el capítulo anterior, históricamente los discursos en los museos, están determinados por un eje político y territorial situado, donde los públicos son producto de los mismos.

En este sentido, es cierto que el término “públicos” es ambiguo y tiene una amplia variedad de interpretaciones, algunas desde el punto de vista filosófico, intelectual y social; y otras, paradójicamente a su uso práctico y evaluativo, se insertan en la adaptación a intereses institucionales y políticos.

Al menos durante la última década, se ha visto la transformación constante del concepto dentro de los museos. Como se describió desde la *Museología Crítica*, el concepto de *Museo Integral*, la interpretación del Patrimonio y el auge de los estudios de públicos, el término integra diversos elementos que lo hacen un fenómeno complejo. Otros factores aunados a la transformación de los públicos, tiene que ver con la asignación de presupuestos, los cambios sociales en cuanto a los medios digitales de comunicación y las emergencias sanitarias que se han experimentado en los últimos años.

Este apartado tiene como objetivo ilustrar una breve historiografía del concepto de *público*, su trascendencia en el desarrollo de las instituciones culturales, los movimientos sociales y finalmente su caracterización en la apropiación cultural.

Como se comentaba, la definición de “público” desde los términos generales, no es concreta. La *Real Academia Española*¹³⁶ cuenta con diversas conceptualizaciones como adjetivo (“Conocido o sabido por todos, que se hace a la vista de todos, perteneciente o relativo al Estado o a otra Administración, accesible a todos”) y sustantivo (“Conjunto de personas que forman una colectividad, que participan de unas mismas aficiones o con preferencia concurren a determinado lugar o que están reunidas en determinado lugar para asistir a un espectáculo o con otro fin semejante”), estas acepciones nos indican que lo “público” habla de dos aspectos primordiales: lo que está dentro de una esfera abierta para todas las personas y esferas sociales con fines en común.

Abordar, por ejemplo, la dicotomía “lo público y lo privado” como conceptos neutros y descriptivos sobre la estructuración de la sociedad en términos de bienes, información, instituciones, entre otros, implica dimensiones históricas y filosóficas al respecto.

De acuerdo con el sociólogo Jürgen Habermas, esta dicotomía tiene una dimensión jurídica originaria en la Roma de la Edad Media: *publicus y privatus*¹³⁷, pero, se concebía desde un plano práctico; es decir, de cosificación de ciertos procesos como parte de un sistema social de reconocimiento. De esta misma forma, Habermas define estos conceptos como:

Este común del que arranca una línea hacia el bien común o público, está enfrentado a lo “particular” (el cual es) lo separado, en un sentido de lo privado que, con equiparación de intereses particulares e intereses privados, aún proseguimos [...]¹³⁸

Durante la Edad Media y gran parte del Renacimiento, los poderes políticos concentraban y controlaban lo llamado “público”; es decir, la aristocracia intervenía en los designios de la “vida pública” en la sociedad. La nobleza, al ser la autoridad representativa de la circulación de los discursos establecidos, se declaraban “personas públicas” y marcaban el hito desde de la moda y el gusto, hasta de la política y la economía. Por ejemplo, Bordeau lo ejemplifica en lo que llamaba “monopolio de la distinción, como el enfrentamiento entre quienes ostentan la legitimidad, que es el resultado del reconocimiento social y quienes se tornan en un desarrollo de innovación social”.¹³⁹

136 Real Academia Española, “Definición de Público”, Diccionario de la lengua española [citado el 25 de septiembre de 2021] disponible en: <https://www.rae.es/drae2001/p%C3%BAblico>

137 Jürgen Habermas, *Historia crítica de la opinión pública*, trad. Antonio Domenech (España: Gustavo Gili, 1997), 44.

138 Jürgen Habermas, “Historia crítica de la opinión pública,” 44.

139 Pierre Bourdieu, “Alta costura y alta cultura”, trad. Enrique Martín Criado, en *Cuestiones de sociología*, ed. Akal (Madrid: Istmo, 2008), 201.

Si se sitúa el término de público como se conoce el día de hoy, se tendría que remontar al *Teatro Isabelino Renacentista*, espacio que fue el caldo de cultivo para el desarrollo del concepto como evento cultural. Su misma estructura arquitectónica favoreció la participación de diversas personas en lo que se denominaría ahora como un “espacio público”, identificado desde esta época como “el bien común, con lo abierto y lo manifiesto a la observación de todos y con la política”¹⁴⁰. Este fenómeno también podría denominarse ocio conjunto en su origen.

Existen dos aspectos significativos en el plano de la conceptualización de “público” que atañe en esta investigación; en primer lugar, los medios y fines de producción de bienes y servicios. En segundo lugar, el poder político e intelectual que se desarrolló en los siguientes siglos a partir de la influencia de la dominación económica.¹⁴¹

En este sentido, el uso lingüístico de la palabra *publicidad* y *público* coinciden con el contexto específico del control burgués de los medios de difusión y apropiación intelectual; este fenómeno se ve referido en la propia raíz de la palabra:

Desde mediados del siglo XVII se habla en Inglaterra de *public* mientras que hasta este momento se utilizaban los términos *world* y *mankind* (...), por esta época asoma también el francés *le public* como calificación de aquella realidad, siguiendo el diccionario de *Grimm* el concepto en la Alemania del siglo XVIII con término procedente de Berlín: *Publikum*.¹⁴²

La genealogía del concepto está determinada por un círculo de personas que comparten un fin, espacio y tiempo en común, incluso hasta definir “[el] público es, virtualmente, toda la humanidad y, de un modo correlativo, el ‘espacio público’ es el medio en el cual la humanidad se entrega a sí misma como espectáculo.”¹⁴³

Desde otra mirada, García Canclini asevera¹⁴⁴ que lo “público” no sólo abarca las actividades políticas realizadas por el Estado, sino que también están las acciones de organización autorizada de un colectivo en el ejercicio de su ciudadanía, como “una serie de prácticas culturales, simbólicas, políticas y

140 Patricia Ramírez, “Espacio público, ¿espacio de todos? Reflexiones desde la ciudad de México.” *Revista mexicana de sociología* 1, No. 77 (2005): 8.

141 Jürgen Habermas, “Historia crítica de la opinión pública,” 172

142 Jürgen Habermas, “Historia crítica de la opinión pública,” 172

143 Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos, conflictos multiculturales de la globalización* (México: Grijalbo, 1995), 2988.

144 Néstor García Canclini, “Consumidores y ciudadanos”, 2514

económicas que definen la cualidad de derechos y obligaciones dentro del Estado.”¹⁴⁵ Por otro lado, Habermas expresa que el poder admite al público con fines aclamatorios, donde la persona pierde su unicidad y se convierte en una representación colectiva. Esta paradoja refleja el poco poder que ambos autores le otorgan a la persona en su carácter individual, ya sea pública o privada, en su apropiación y distinción dentro del círculo en el que se desenvuelven.

Sin embargo, “lo público” y “los públicos”, a pesar de su origen común y su relación intrínseca, no conllevan el mismo significado, ya que “los públicos” no pueden considerarse como una masa amorfa o específica por sí sola. Existen múltiples mecanismos e indicadores que apuntan a características propias y fenómenos específicos con los que se identifican.

Ahora bien, desde el ámbito cultural, es necesaria la analogía y el puente entre la distinción y el gusto desde el fenómeno social de los “públicos”, a partir de la investigación de Pierre Bourdieu.

Bourdieu fue un sociólogo prominente en la Francia del siglo XX. Sus estudios son pioneros, tanto en la metodología sociológica cualitativa, como en las investigaciones culturales que trascienden el plano filosófico y antropológico. Entre sus aportaciones más significativas se encuentra el análisis de la reproducción social, contenido mayormente en su texto *La Distinción: Criterio y bases sociales del gusto* (1988), donde, por medio de encuestas, entrevistas y fotografías, describe la sociedad francesa de su tiempo, desde diversos puntos de vista¹⁴⁶ por medio de un sistema de *habitus*: comportamientos predefinidos, contexto individual temporal, de acuerdo con un capital económico y cultural.

La distinción, se centra en las prácticas culturales descritas por campos (clases y grupos), los cuales son correlacionados y complementados por los denominados sujetos sociales. El análisis precedente categoriza tres tipos de “gusto”: el “gusto legítimo” (traducido a la estructura dominante intelectual o económica), “el gusto medio” (fenómeno ejercido por la clase que desea estar en el poder) y el “gusto popular” (participación colectiva de acontecimientos

145 María del Carmen Hernández y Nehiby Alcántara, “Construcción de ciudadanía en organizaciones sociales: propuesta de un marco analítico,” *Sociológica* 32, No. 92 (2017): 100

146 La observación entre las grandes clases de posiciones definidas en sus propiedades diacrónicas y unas propiedades individuales evidentemente vinculadas al tiempo, como la edad, mediante la cual se expresa la relación con el pasado (pasado del sistema económico, en el polo económico; pasado del sistema escolar, en el polo cultural) y con el futuro, o como el origen social, indicador (imperfecto) de la evolución del volumen y de la estructura del patrimonio, y también de toda una relación con el pasado y con el futuro, al mismo tiempo que con las otras clases sociales, como lugares de donde se viene y a donde se va”, véase en Pierre Bourdieu, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, trad. María del Carmen Ruiz de elvira, (Madrid: Taurus, 1988), 77.

sociales situados), lo cual modela la vida cultural de la sociedad o “estilización de vida” (necesidades de pertenencia), como lo define el autor.¹⁴⁷

Ahora bien, Bourdieu propone un concepto alrededor del sistema de gustos:

El *habitus* permite establecer una relación inteligible y necesaria entre unas prácticas y una situación de las que el propio *habitus* produce el sentido con arreglo a categorías de percepción y apreciación producidas a su vez por una condición objetivamente perceptible.¹⁴⁸

Abonando a ello, García Canclini explica dicho sistema desde su perspectiva, en donde posiciona a la teoría *bourdieuana* como un campo para comprender las relaciones a través de las cuales lo social se interioriza en cada persona, de esta forma se construyen los sistemas de hábitos en su mayoría desde la infancia.¹⁴⁹

Es decir, la propuesta de la conformación de “públicos” resulta ser un modelo estructurador de las distancias, apropiaciones y deseos sociales, donde “las personas inscritas en un sector restringido del espacio serán a la vez más próximos (por sus propiedades y sus disposiciones, sus gustos)”¹⁵⁰, o, desde la perspectiva de Bauman “(e)l primer requisito apela a la libertad de elección, el segundo significa la limitación de las elecciones.”¹⁵¹

Si bien el sistema del capital estructural que propone Bourdieu limita el estudio de los públicos, en el sentido de que resulta de una estructura jerarquizante innata, es significativo el estudio de los diversos comportamientos que ilustra y de su demostración.

Por lo tanto, el principio del concepto de “público” tiene una connotación cultural en dos vertientes: desde el privilegio del acceso a la escritura, lectura y difusión de ideas (al cual se le refiere, incluso el atributo de ciudadanía) y como una “masa” de personas frente al poder, ya sea en forma de sometimiento o exigibilidad. Entonces, para definir el sentido de “públicos” que interesa a este documento, es necesario introducir el también amplio concepto de cultura.

147 Pierre Bourdieu, “La distinción: criterio,” 84.

148 Pierre Bourdieu, “La distinción: criterio,” 20.

149 Néstor García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad* (Barcelona: Gedisa, 2004), 157.

150 Pierre Bourdieu, *Capital cultural, escuela y espacio social*, trad. Isabel Jiménez (México: Siglo XXI, 2005), 16.

151 Zygmund Bauman, *La cultura como praxis*, trad. Albert Roca Álvarez (Barcelona: Paidós Ibérica, 2002), 16.

La palabra “cultura” exige diversas formas de interpretarla, y generalmente dependerá de en qué contexto se hable, la expresión artística o comunitaria referida o bien desde el campo de investigación a desarrollar. Es así como, el común denominador se refiere a las acciones que distinguen a la humanidad de otras especies como un primer acercamiento a la conceptualización general de dicho término.

Esta designación diferenciadora entre los hechos humanos y la naturaleza se originó a partir del siglo XVIII; por ello, la palabra cultura se conformó, como hoy la conocemos, hace relativamente poco tiempo. Según Hurtado, por lo menos en América, el término se plasmó en el *Diccionario de Autoridades*, la primera edición del diccionario de la *Academia Española de la Lengua* hasta 1729.¹⁵²

Fue durante el siglo XIX donde se acuñó el término de cultura refiriéndose a “hechos sociales”¹⁵³, productos humanos y enfrentados a la naturaleza. La transformación del concepto devino de los esfuerzos de personas llamadas intelectuales por expresar y explicar este ámbito de lo humano:

[...] ha habido una suerte de mutación en la importancia que se le venía asignando a la definición precisa de la palabra hacia finales del siglo XVI, donde «cultura», como cultivo de la tierra, pasa a un segundo plano; y la referida al hombre como objeto de estudio y de cuidado toma preeminencia.¹⁵⁴

Tal afirmación motivó a florecer el pensamiento de que la cultura es parte del espíritu libre de la humanidad. Históricamente, en el Romanticismo, se retomaron las tradiciones antiguas y el reconocimiento a las raíces primigenias de diversos grupos y sociedades. Es cuando renace la idea de “cultura popular”, no en un sentido despectivo, sino como una forma de recuperar la historia desde las manifestaciones artísticas.¹⁵⁵

Así como existen diferentes aproximaciones al concepto de “cultura”, también se han acuñado múltiples formas de abordaje: cultura legítima, cultura popular, cultura mediática, alta cultura, entre otras. En la actualidad, los medios de comunicación electrónicos, como las redes sociales, ya forman parte de la escena pública y del imaginario colectivo cultural.

152 Carlos Hurtado, “El Concepto de Cultura en México (1750-1850),” *Historia Mexicana* 60, No. 3 (2020): 1531.

153 Zygmund Bauman, “La cultura como praxis,” 7.

154 Carlos Hurtado, “El Concepto de Cultura en México,” 1530.

155 Alejandro Pérez, “Romanticismo ilustrado crisis y continuidad de la cultura moderna en España,” *España contemporánea: Revista de literatura y cultura* 5, No. 1 (1992): 45.

Por cultura legítima, se refiere a la raíz semántica del término “cultivo” y que se asocia a la educación: “[...] podemos relacionar el significado originario de la palabra “cultura” –derivado de “cultivo” (“agricultura”)– con el cultivo de la mente y de la sensibilidad.”¹⁵⁶ Desde esta visión, la cultura es vista, entonces, como parte de un proceso civilizatorio.

En este orden de ideas, se construye la idea de cultura alrededor de una paradoja: la cultura es tanto capacitadora, como prohibitiva; es decir, que cumple una función de diferenciación y, al mismo tiempo, se alimenta de constructos sociales. Por una parte, hace más indeterminado el concepto, mientras que por otra, se afianza en el imaginario colectivo, pues también es tanto un instrumento de orden, como de desorden descriptivo y un “elemento sometido a los rigores del envejecimiento y de la obsolescencia, o como un ente atemporal.”¹⁵⁷

La cultura como factor de distinción y caracterización de los estratos sociales modela constructos, determina la acción en el espacio público y privado; así también reafirma la identidad como un componente de la pertenencia a un grupo. En palabras de Bauman, la idea de pertenencia e identidad “es percibida como segura cuando los poderes que la certifican parecen prevalecer sobre «ellos», los extranjeros, los adversarios, los otros hostiles, a los que se interpreta simultáneamente como «nosotros» durante el proceso de reafirmación.”¹⁵⁸ Es decir, que confiere de un sentido no solo de pertenencia si no de intimidad en el espacio vivido.

Asimismo, la identidad modela las prácticas culturales ejercidas, estrategias políticas a conveniencia de ciertos grupos o como catalizadora de acciones no plasmadas en leyes. De acuerdo con García Canclini, el papel de estas subjetividades es parte de la renovación de la sociedad, en un orden democrático que busca nuevas formas de legitimidad.¹⁵⁹

En relación con la idea anterior, el autor destaca a la cultura como parte de una mezcla multinacional, una unión flexible de partes y un compendio de características que la ciudadanía, sin importar sus antecedentes territoriales o económicos, puede descifrar. De esta forma, la ciudadanía no sólo se ejerce por medio de los derechos reconocidos por el Estado, sino también por los conocimientos sociales y culturales que otorgan el sentido de pertenencia.

A partir de ello, se desarrollaron las políticas culturales de conservación y administración del “patrimonio cultural” siendo “a la vez un producto y un

156 Jordi Busquet, *Lo sublime y lo vulgar* (Barcelona: UOC, 2008), 19.

157 Zygmund Bauman, “La cultura como praxis,” 26.

158 Zygmund Bauman, “La cultura como praxis,” 47

159 Néstor García Canclini, “Consumidores y ciudadanos,” 199.

proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio”¹⁶⁰, determinado por territorios, objetos y prácticas muy bien definidas de una región, una nación o territorios transnacionales. Así, la cultura también se transforma en un diferenciador, temporal y social, entre comunidades y territorios.

En otro sentido, existen propuestas conceptuales las cuales aseguran que la “cultura” es un concepto etéreo que escapa a toda significación práctica. Por ejemplo, Horkheimer y Adorno reflexionan sobre un modelo macro y micro-cósmico del “hombre” en términos de la cultura como una falsa identidad universal y de construcción de parámetros. Inclusive, se refieren a la cultura/artística como un aspecto suntuario que, relativamente, no reporta una ventaja práctica, puesto que “la obra de arte en la sociedad competitiva es, en gran medida, justamente la existencia de lo inútil, que es no obstante liquidado mediante su total subsunción bajo lo útil.”¹⁶¹

Entonces, para hablar de “cultura” se puede imaginar una matriz con muchas permutaciones, con diversos resultados y no como un término finito con significaciones anquilosadas por el tiempo. Hablar de cultura es referirse a un fenómeno controversial, un poder social, el cual puede ser estereotípico, ideológico y efímero, o un poder emancipador, comunitario y transformador:

El factor más prominente de la vida contemporánea es la variedad cultural de las sociedades, más que la variedad de culturas en la sociedad.¹⁶²

Cabe considerar que la idea de cultura servía para reconciliar una serie de conceptualizaciones opuestas, suspicaces y controversiales entre el Estado y las prácticas sociales del “público”. La correspondencia de esta reconciliación también obedece a un principio de organización social en lo que Bauman denominó como “los primeros axiomas de la «ideología» de la cultura aceptada.”¹⁶³ Durante la Ilustración, la élite “cultivada” encabezaba el orden social, en la educación y las actividades “públicas”, y ambos contextos reproducían una estructura de dominación vigente y moderna.

De esta misma forma, los constructos sociales de la familia, el trabajo y la escuela son determinantes en las prácticas culturales, espacios de intervención privada sobre las opiniones, experiencias, los gustos y la distinción: el llamado *capital cultural* de acuerdo con Bourdieu:

160 UNESCO, *Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo* (París: UNESCO, 2014), 132.

161 Max Horkheimer y Theodor Adorno, “Dialéctica de la Ilustración,” 203.

162 Zygmund Bauman, “La cultura como praxis,” 68.

163 Zygmund Bauman, “La cultura como praxis,” 101

¿la adquisición de la cultura legítima: el capital cultural incorporado de las generaciones anteriores funciona como una especie de anticipo (en el doble sentido de ventaja inicial y de crédito o descuento) que, al asegurarle de entrada el ejemplo de la cultura personificada en unos modelos familiares, permite al recién llegado comenzar desde el origen, es decir, de la manera más inconsciente y más insensible, la adquisición de los elementos fundamentales de la cultura legítima —y ahorrarse el trabajo de desculturización, de enmienda y corrección que se necesita para corregir los efectos de unos aprendizajes inapropiados.¹⁶⁴

A pesar de que la familia (concepto cultural de la esfera más íntima) se desenvuelve en el espacio privado, sus procesos intervienen en lo público, junto con el trabajo y el ocio. Estos tres constructos públicos-privados, junto con el acceso a la información, definen las manifestaciones de la distinción y de las prácticas culturales, inherentes aún en la actualidad, puesto que también conforman la diversificación cultural entre territorios físicos y bienes mercantilizados, que, como Warner afirma, “[...] la esfera pública es un ejemplo notable de las formas de corporeización de relaciones sociales.”¹⁶⁵

Esta transformación de las relaciones entre lo público y lo privado en la era moderna, tanto dentro de la cultura como en la vida social en general, constituye un poder responsable del ejercicio de la ciudadanía. La participación social refleja la autonomía y pertenencia privada y viceversa.

En todo caso y al hablar de “públicos” no se pueden separar las estructuras sociales (familiar, escolar y laboral), en donde el sistema de valores, gustos, distinción y el capital cultural determinan su diversidad.

Dentro de algunos estudios culturales, no se aborda el término de los “públicos” desde un sistema jerarquizante, como lo hace Bourdieu, sino a través de otros factores. En su propuesta, Colomer utiliza valoraciones en dos tipos de análisis: el valor objetivo (reconocido por la institución o el contexto en el que se realiza) y el subjetivo (el propio de cada persona). Los valores objetivos están clasificados en intrínsecos (niveles de conocimiento, referentes simbólicos, conciencia crítica y cohesión social) y valores objetivos instrumentales (económicos y relacionales).¹⁶⁶ Los valores subjetivos son diversos y representan referentes culturales individuales.

Como puede verse, la dependencia de los modelos críticos de distinción siempre se encontrará presente, ya sea desde una perspectiva de ejercicio de la

164 Pierre Bourdieu, “Capital cultural,” 13.

165 Michael Warner, *Público, públicos, contrapúblicos*, trad. Victoria Schussheim (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012), 60.

166 Jaume Colomer, “Estrategias para el desarrollo de públicos culturales,” Manual Atalaya. Apoyo a la gestión cultural (2014), 3 [citado el (23 de agosto de 2021)] disponible en: <https://atalayagestioncultural.org/estrategias-desarrollo-publics-culturales/>

ciudadanía, el intelectualismo o como un amplio sentido económico y político. Sin embargo, aún no queda claro el sentido subjetivo, que enfatiza Colomer, ya que lo encierra en el sistema de valores individuales.

Otra propuesta es desde la teoría de la relevancia de Nina Simon que se contrapone a los valores definitorios de Colomer y los autores mencionados con anterioridad, ya que parte de la idea central de la construcción de comunidades:

Las personas definen por sí mismas lo que valoran y, por lo tanto, lo que consideran relevante. Pero eso no significa que la relevancia sea un rasgo puro, fijado dentro de la identidad de cada persona.¹⁶⁷

La función de la relevancia es crear una conexión entre la persona o públicos y un fenómeno, acontecimiento, objeto, que desbloquea el significado individual desde una perspectiva colectiva y vincula a un sistema de información más amplio. No se trata del concepto capital cultural innato el que determina las prácticas culturales de las personas, sino de la historia personal en un ámbito social transformador.

De este modo, la pertenencia e identidad son conceptos que complementan la teoría *bourdieuana*, tal vez en un sentido paradójico, pero integrador, porque estos conceptos refieren a un sistema que modela elecciones individuales de adhesión de ciertos grupos y prácticas culturales.

Entonces, el ámbito cultural se adhiere a los procesos de apropiación y pertenencia, a un suceso, grupo, sociedad, clase o como parte de un sector. Horkheimer y Adorno comparan este fenómeno con la mercantilización del tiempo de ocio a tal punto que es producto de una “felicidad concebida”¹⁶⁸ mediante la fabricación de productos que reproducen las labores de trabajo y se apropian de un espacio en común.

Por el contrario, Simon enfatiza el proceso comunitario como el que genera estadios de pertenencia y de experiencias compartidas, las cuales no solo generan vínculos y conexiones sociales, sino verdaderos sistemas de relevancia grupal.

Ahora bien, desde estas perspectivas se concebirá a los “públicos” como un espacio discursivo organizado por procesos sociales jerarquizantes, el cual enmarca un discurso y objetivo, como Warner advierte, “existe por virtud de que se dirigen a él”¹⁶⁹ o como un conjunto de personas las cuales tienen un interés en común de participación cultural.

167 Nina Simon, *The art of relevance* (California: Museum2.0., 2016), 53.

168 Max Horkheimer y Theodor Adorno, “Dialéctica de la Ilustración,” 191.

169 Max Horkheimer y Theodor Adorno, “Dialéctica de la Ilustración,” 75.

En este mismo tenor de ideas, Katz define a “los públicos” en términos de una producción social de atención compartida, donde es vital un enfoque y circulación discursiva concreta, puesto que cuando esa atención se disuelve y dejan de existir, lo que agrega la dimensión voluntaria y virtual de los públicos.

De acuerdo con esta autora, pueden determinarse tres universos para el estudio conceptual de los públicos: los públicos son postulados, los públicos son acciones y experiencias, y los públicos son realidades sociológicas.¹⁷⁰ Asimismo, se identifican dos tipos de públicos: los visibles (realizan actividades *in situ*) y las audiencias (permanecen en la esfera privada). También se refiere a la imaginería que representa su análisis, como crítica al mecanismo cuantitativo de su estudio, los cuales son solo productos académicos o de certificaciones institucionales, pues “Los públicos están lejos de constituir un conjunto monolítico, un ejército obediente que marcha en formación apretada.”¹⁷¹

En virtud del análisis realizado, se advierte que, como tal, el término “públicos” está inscrito en la divergencia de ideas y comportamientos, en lo que anteriormente se había determinado como un conjunto discursivo crítico que no está cerrado a ciertos deberes de orden social y que puede construir su propio ambiente.

Si bien es cierto que la conceptualización de “públicos” sigue siendo ambigua en este punto, es interesante notar que incluso autoras y autores que están inmersos en estas investigaciones, aún consideran que su análisis es vital tanto para el desarrollo de nuevas técnicas de formación de los mismos, como para iniciar cambios sociales en diversas esferas, no solo la cultural.

Nina Simon enmarca esta última concepción para entender que los públicos son los que otorgan su conocimiento a la institución o el bien social:

El público ofrece una oferta de su forma idiosincrásica de mirar el mundo.¹⁷²

Cabe señalar a la globalización como un fenómeno que ha podido documentar prácticas culturales de integración a diversas actividades anteriormente dispersas y que conforman un bien único. Lo que ahora resulta en una mezcla de diversos orígenes, lo cual también diversifica al público, dando a lo que ahora se le denominan “públicos” (Diagrama 2).

Es así como se define a “los públicos” como un *constructo social determinado por parámetros culturales en común y que se someten a circunstancias de espacio y tiempo compartidos, los cuales ejercen condiciones específicas de ciudadanía y toma de decisiones conjuntas*, como Warner lo sustenta al

170 Elihu Katz, “Looking for non-publics” (Quebec: Universidad de Quebec, 2012), XIII.

171 Elihu Katz, “Looking for non-publics,” X.

172 Nina Simon, “The art of relevance,” 12.

replantear que “los públicos” pueden verse ahora como “una comunidad con existencia independiente, e incluso con derechos soberanos y la capacidad de resistirse a los gobernantes y de cambiarlos.”¹⁷³

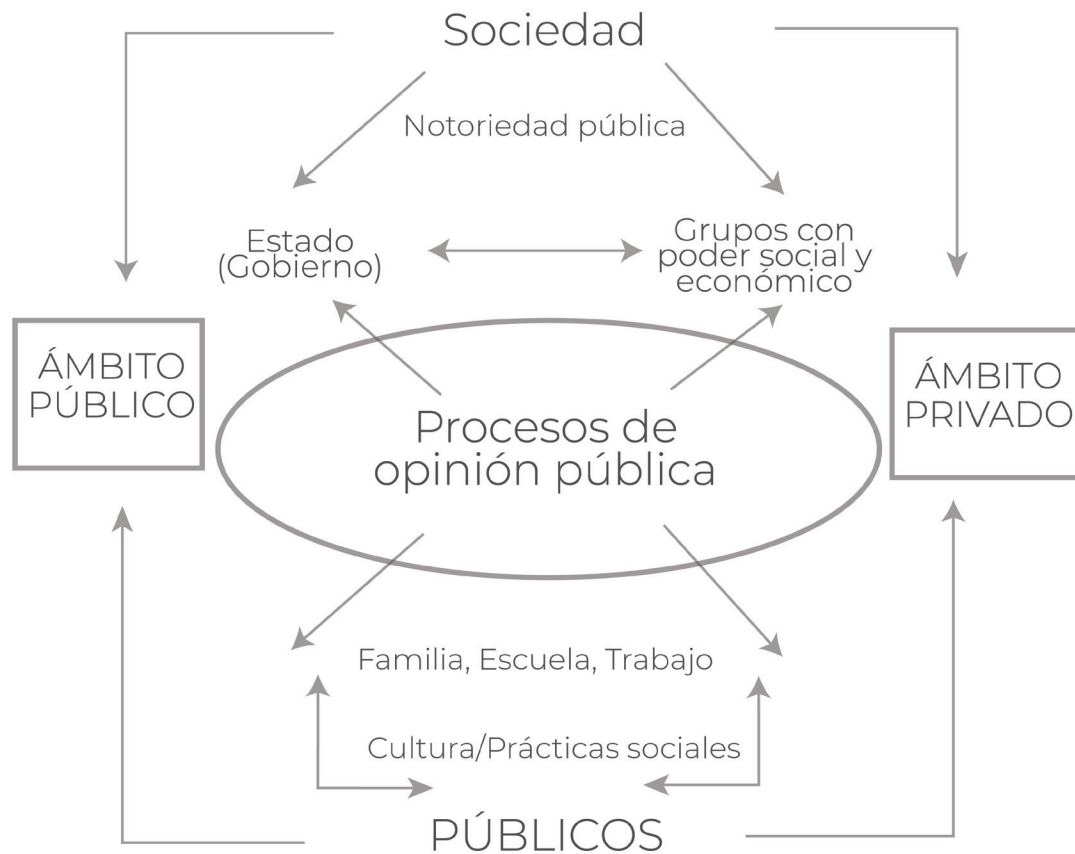


Diagrama 2.
Concepto de Públicos.
Elaboración propia, 2020.

Con estos conceptos y definiciones, es necesario inscribir a la cultura como forma de representación e identidad en un sistema social jerarquizante, inscrito en el “espacio público”, el cual no se define de acuerdo a fronteras territoriales físicas, sino a discursos económicos y políticos. La segregación de ciertos sectores de la sociedad está condicionada por los pocos espacios de cohabitación cultural de múltiples grupos con diversos antecedentes.

De acuerdo con Gamboa, el espacio público es un concepto esencialmente urbano (de acuerdo a su origen) y líquido, ya que se transforma tanto con el paso del tiempo como con los territorios. En este sentido, el espacio público, al ser un fenómeno urbano, crea lazos de encuentro e intercambio por medio de actividades colectivas y “es o debe ser el espacio más importante en la

173 Michael Warner, “Público, públicos, contrapúblicos,” 74.

ciudad, puesto que allí se realiza la actividad fundamental para la colectividad que la habita.”¹⁷⁴

El “espacio público” se refiere a una amplia área de la ciudad, en cambio en el territorio rural se puede hablar de “espacios comunitarios” (usos y significados asociados al espacio público a escala de barrio¹⁷⁵). Estos conceptos ayudan a comprender que la escalabilidad y la jerarquización de los procesos culturales también están condicionados a fenómenos sociales particulares que no podrán ser abordados en esta investigación. Sin embargo, sí es importante mencionar que precisamente estas características hacen que los procesos culturizantes sean también discriminatorios y sectarios, ya que parte importante del desarrollo de la cultura legitimada, como lo mencionan Adorno, Horkheimer¹⁷⁶ y Bauman¹⁷⁷, en la actualidad dentro de un espacio público, es la ciudad.

Dentro de las ciudades de América Latina, pese a sus dimensiones, compuestas de diversos grupos, por la concentración de trabajo y politización social, se manifiestan tanto estas prácticas culturales legitimadas, como las nuevas prácticas comunitarias, barriales y de los pueblos originarios, todas ellas divididas y alejadas por cercos sociales y físicos que, en la mayoría de los casos, hacen imposible su encuentro.

En muchas ocasiones no es posible conciliar los aspectos del desarrollo urbano con su uso cultural. Esto conlleva no solo la utilización de mobiliario, transporte y demás dispositivos públicos, sino también diversas apropiaciones e intervenciones. Estas manifestaciones culturales en los espacios públicos, en la mayoría de las ocasiones, no son reconocidas (sobre todo si no vienen acompañadas de un elemento legitimado), pueden ser seriamente enjuiciadas y crean conflictos entre grupos que se polarizan, lo que complica el desarrollo del ejercicio igualitario de la ciudadanía y el respeto a la diversidad de las prácticas culturales comunitarias.

Ejemplos de ello serían, por un lado las marchas e intervenciones feministas de los años 2019 y 2020 en la Ciudad de México, que desencadenaron opiniones negativas en diversos sectores de la población y en contraposición, están las opiniones, prácticamente positivas y de apoyo, sobre las intervenciones del movimiento *Black Lives Matter* nacido en Estados Unidos y algunos países europeos.

174 Pablo Gamboa, “El sentido urbano del espacio público,” *Bitácora Urbano Territorial* 1, No. 7 (2013): 13.

175 Alba Zambrano y Héctor Berroeta, eds., *Teoría y Práctica de la acción comunitaria* (Santiago de Chile: Editorial RIL, 2012), 37.

176 Max Horkheimer y Theodor Adorno, “Dialéctica de la Ilustración,” 139.

177 Zygmund Bauman, “La cultura como praxis,” 78.

Desde este punto de vista, el análisis de la habitabilidad de los espacios públicos es un tema recurrente en la práctica cultural. Lograr habitar cualquier espacio público representa un proceso arduo de apropiación social tanto de actividades legitimadas, como de un control dimensional y físico de las leyes y reglas que rigen dicho espacio.

Otro ámbito público de vital importancia es el espacio digital, donde se llevan a cabo, no solo acciones artísticas y culturales, sino también se desarrollan procesos legitimadores y divulgadores, incluso virales (contenidos publicados en la internet que se comparten y replican de manera masiva en un espacio de tiempo corto). Muchos grupos que en el espacio físico no se encuentran, en las redes sociales coinciden, se conocen, pero no se reconocen.

Es entonces donde se denota la importancia de considerar al espacio físico y virtual en el desarrollo cultural, civilidad, educación y de ejercicio de la ciudadanía, todas ellas inscritas en los ODS o en las obligaciones del Estado, y en los esfuerzos continuos que definen a las instituciones museales.

El espacio público es el espacio de la vitalidad urbana, ya no sólo como un espacio susceptible a políticas de ornato y embellecimiento o políticas funcionalistas y biologicistas, porque éste convierte en una suerte de “escenario democrático” y de este modo, hay una retoma conceptual de lo público como el lugar del ejercicio ciudadano.¹⁷⁸

Habiendo referenciado al espacio como determinante de las prácticas culturales y los “públicos” en plural, dada la diversidad de experiencias, preferencias, gustos y habitus adquiridos, se determina el orden específico del público cultural por el universo de personas inmersas en espacio-tiempo-territorio definido con estos parámetros.

De esta forma, González define a los públicos culturales como “agentes sociales que poseen las disposiciones (inculcadas o adquiridas) que los hacen capaces de evaluar, apreciar y valorar los discursos y objetos de una oferta cultural específica en un momento histórico dado.”¹⁷⁹

Por lo tanto, estos públicos tienen características específicas de esta coyuntura en común. El proceso por el cual se determina la socialización del público cultural no es sencillo. Colomer sitúa etapas para que se consolide la identidad de públicos culturales (Figura 2.), los cuales los define como: “[...] un concep-

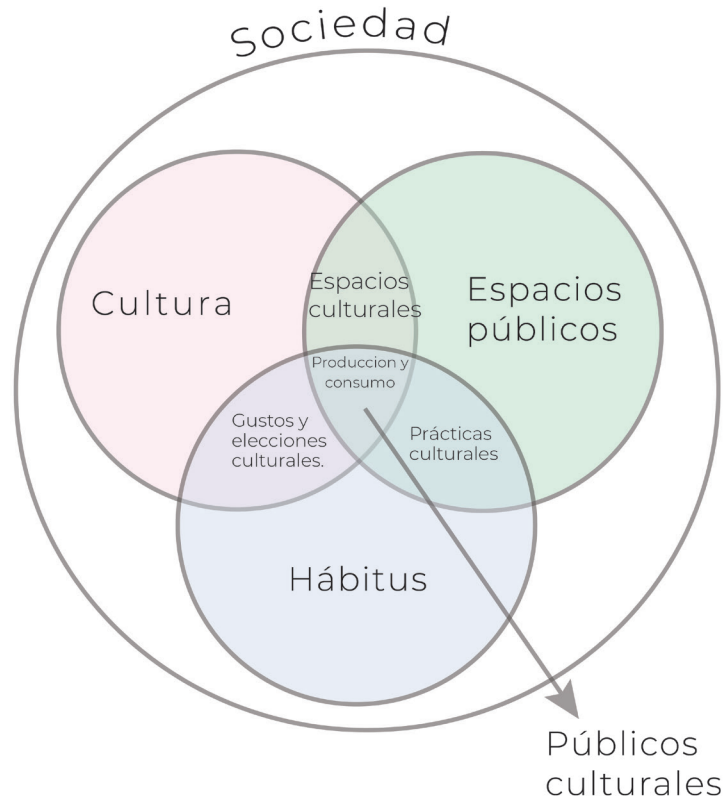
178 María Gómez, “El espacio público y la cultura ciudadana: Ciudadanía construida, ciudadanía decretada,” Forum. Revista Departamento de Ciencia Política Universidad Nacional de Colombia 12, No. 4 (2013): 66.

179 Jorge González, “La transformación de las ofertas culturales y sus públicos en México. Una apuesta y una propuesta a la par,” Decorosas. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas VI, No. 18 (1994): 10.

to abstracto que hace referencia al universo de personas interesadas en las distintas prácticas culturales de una realidad social.”¹⁸⁰

Diagrama 3.

Concepto de “Públicos culturales”.
Elaboración propia, 2020.



Entonces “los públicos culturales” no sólo reciben el producto/manifestación cultural, sino que también producen este fenómeno. Para que el ciclo “público cultural” funcione es fundamental que se cuente tanto con interés como con accesibilidad a la oferta, así como de los medios para participar y producirla.

En este sentido, para referirse a los museos, Pérez¹⁸¹ habla de un aspecto similar a lo que expresa Colomer en los diferentes públicos, ya que sitúa a las audiencias en museos como las personas que hablan de estos espacios, conocen sus actividades o escuchan sobre ellos, pero no participan; las personas visitantes son quienes acuden al espacio y en cierto modo participan de sus actividades, pero no de manera recurrente; y los públicos son aquellos que se insertan en los procesos de formación y/o transformación del espacio, lo habitan, ya sea con su visita o con su participación.

¹⁸⁰ Jaume Colomer, “Estrategias para el desarrollo,” 1.

¹⁸¹ Leticia Pérez, *Estudios sobre públicos y museos. Volumen I. Públicos y museos: ¿Qué hemos aprendido?* (México, ENCRyM, 2016), 58.

Colomer¹⁸² los sitúa en estadios de participación, tomando en cuenta desde su edad (formación), sus niveles de actividad y su relación contextual con otros grupos sociales. El aspecto diferenciador que este autor no toma en cuenta, es la independencia epistemológica del público infantil y juvenil, los cuales sitúa desde un contexto obligado por sus contextos educativos, es decir, que sólo les confiere a las personas adultas las características activas de participación cultural.

De esta forma, “públicos culturales” son tan variados y controversiales como su raíz “públicos” y tan híbrido como el concepto “cultura”. Desde este documento de investigación se definirán a los “públicos culturales” como: *los públicos que realizan prácticas culturales recurrentes o intermitentes, de acuerdo con sus conocimientos, saberes, contextos sociales y educativos para su formación y disfrute personal, lo que posibilita el ejercicio de su ciudadanía y derechos humanos.*

Si bien, los procesos culturales se insertan en varios parámetros de ejercicio y participación, es necesario que en estos procesos “los públicos” estén en el centro de la acción, desde territorios y contextos situados, a partir de sus conocimientos y saberes propios.

De esta forma, los instrumentos internacionales y las responsabilidades del Estado para el ejercicio de los derechos humanos culturales, como los *Objetivos de Desarrollo Sostenible*, desarrollan programas para producir eventos, instaurar museos y otros espacios culturales, es necesaria la participación ciudadana de los en la construcción activa de los mismos procesos, ya que de esta forma se mantendrá viva la cultura. El uso del patrimonio, puede ser una herramienta catalizadora como base para concretar estrategias de procuración de estos derechos. En esta tarea el museo debe aportar muchas herramientas como aliciente y espacio de convergencia de distintos territorios y contextos situados.

Los públicos no son sólo la justificación política de ciertas inversiones públicas, el atrezo que necesitan los creadores para satisfacer su ego, ni los consumidores anónimos que sostienen el desarrollo de las industrias culturales, ni «el lado oscuro de la sala». Las prácticas culturales no son sólo bienes de consumo, son prácticas o productos de interés público que deben ser protegidos y fomentados por los poderes públicos.¹⁸³

182 Jaume Colomer, “Estrategias para el desarrollo,” 5.

183 Jaume Colomer, “Estrategias para el desarrollo,” 3

2.2 Los contra-públicos y no-públicos en los museos y su interacción con los públicos culturales.

A partir de la breve genealogía establecida en el apartado anterior sobre los públicos culturales, se ha encontrado que están determinados por fenómenos sociales en distintas etapas dependiendo del periodo histórico en el que se desenvuelve. En las últimas décadas, para los museos, la preocupación principal es tener a la mayor diversidad de personas posibles en sus espacios, eventos, exposiciones y acciones en general. Sin embargo, no se entiende o analiza la pertinencia de este aspecto, el verdadero impacto de los públicos y su injerencia en el desarrollo de públicos culturales.

En este sentido, es vital contar con el proceso de análisis o estudio de públicos al realizar una nueva exposición o algún contenido nuevo, de lo contrario, se podría relacionar la construcción expositiva como entrar a una habitación con una luz focalizada por medio de un cono que alumbra solo ciertos objetos, por lo que no se observa todo el entorno en una gran imagen, si no por segmentos.

Dentro de esta gran imagen se encuentran los contra-públicos y los no-públicos, constructos sociales poco reconocidos por los museos; “Los públicos pueden desaparecer porque se hicieron invisibles o porque decidieron volverse invisibles [...]”¹⁸⁴. Es por ello que este apartado se describirá la situación social y contextual del surgimiento de estos productos culturales, analizar las principales problemáticas que enfrentan, representan y su influencia en los constantes cambios sociales y culturales.

Al igual que el concepto de “públicos”, la descripción a partir de sus contrapartes podría facilitar el trabajo de análisis de estos conceptos; sin embargo, en este caso contribuye a una definición prejuiciosa, invisibilizando o simplificando el concepto. Por ejemplo, se cree que quienes no son “públicos”, carecen de capital cultural o no tienen las herramientas “educativas” y se les debe ofrecer la “cultura legítima”, como si eso fuera un conjunto vital de conocimientos; pero, “para aquellos para quienes la cultura legitimada no ha sido parte de sus vidas, no es necesario porque no es parte de su mundo, nunca ha sido un elemento que les dé sentido.”¹⁸⁵

En el apartado anterior, se hizo un análisis extensivo de este fenómeno, en cuanto a todos los parámetros y variables que concurren en una persona y su “capital cultural”, así como el proceso por el cual la cultura se transforma y se transforma en el espacio público y la sociedad. De igual forma, en el capí-

184 Elihu Katz, “Looking for non-publics,” X.

185 Elihu Katz, “Looking for non-publics,” 109.

tulo anterior se describe la construcción de los discursos museales desde esta misma categoría culturizante.

De esta forma, Bourdieu refiere que el nombramiento de estos grupos determina automáticamente prejuicios y desigualdades percibidas dentro y fuera, entonces no se genera otro recurso para restaurar su identidad, sólo en la creación de rupturas de orden comunitario y social.

Incluso en diversos análisis culturales y sociales a estos grupos se les ha llamado de diversas formas: no seguidores, *illetteré*, públicos inactivos, públicos alternativos, la otredad, abstencionistas, excluidos, desconectados, los de afuera, inmigrantes, entre otros; ya sea porque no realizan las prácticas culturales “oficiales”, no comparten intereses, rehúyen de ellos o porque son considerados elementos asistémicos. De hecho, en el contexto museal hasta se les conoce como “públicos potenciales”.

Como se explicó en el apartado anterior, el desarrollo histórico de “los públicos” tiene que ver con un principio estructurante y jerarquizante en la sociedad capitalista de la modernidad. Habermas¹⁸⁶ lo ilustra a partir del fenómeno de difusión intelectual que inició en las esferas literarias europeas del siglo XVIII; sobre todo a partir de la toma del poder político y económico de la burguesía. Estos principios diferenciadores atienden a la asignación de grupos a los cuales cada persona pertenece sobre una “lógica objetiva”, o en palabras de Bauman, de la “estructura social”.¹⁸⁷

Desde este mismo punto de vista, Baudrillard¹⁸⁸ propone que estos procesos provienen de la sociedad de consumo, como una forma de clasificación y diferenciación a través de la constante selección de signos, los cuales jerarquizan a los diferentes grupos sociales en estructuras desiguales. Por medio del sistema de signos, los “no-públicos” y los “contra-públicos” se ven inmersos en la invisibilidad y/o la negación de su existencia.

En este mismo tenor, Horkheimer y Adorno afirman que la cultura, ya por defecto, es un sistema catalogador y clasificatorio, desde la perspectiva de industrialización de la cultura¹⁸⁹. Es decir que la inscripción de cada persona dentro de la sociedad, ya sea desde un sistema de dominio social o de prácticas de consumo, obedece a procesos diferenciadores en dos aspectos: el que se vive cotidianamente y se es consciente de él; y el otro estructural o inconsciente, el cual es dado desde el momento en que se asigna cierto estatus o incluso

186 Jürgen Habermas, “Historia crítica de la opinión pública,” 167

187 Zygmund Bauman, “La cultura como praxis,” 227.

188 Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, trad. Alcira Bixio (México: Siglo XXI, 2007), 39-64.

189 Max Horkheimer y Theodor Adorno, “Dialéctica de la Ilustración,” 220

desde el nacimiento, “se trata de la inscripción permanente en un código cuyas reglas, las imposiciones de significación —como las de la lengua— por lo general, escapan a los individuos.”¹⁹⁰ Si bien son aspectos pragmáticos de la sociedad, muestran un proceso de clasificación a través de códigos, dentro de una jerarquía (que no es una decisión personal), de aspiraciones.

Bajo este entendido, la diferenciación juega un papel importante, puesto que el valor de las prácticas y bienes culturales varían de acuerdo con el contexto y la estructura social en la que se encuentre la persona o grupo. Entre estos aspectos están, como se vio con anterioridad, el *habitus* (acciones y preferencias que se perfilan innatamente hacia un cierto tipo de necesidades de consumo), espacio social (distancias geográficas y del centro de “valores legítimos”) y los capitales económicos/culturales (capital estructural).

Bourdieu sitúa, a los primeros contra-públicos / no públicos, no como los estratos bajos de la sociedad, ya que estos no están contemplados dentro de otra categoría pública, si no como una clase social que perfila como estructuras no percibidas con anterioridad:

[...] dentro de cada fracción, a los que han accedido hace mucho tiempo a la burguesía y a los que acaban de llegar a ella, es decir, a los advenedizos [...] aquellos que han adquirido su capital cultural mediante la frecuentación precoz y normal de objetos, gentes, lugares y espectáculos selectos y «distinguidos» y aquellos que, al deber su capital a un esfuerzo de adquisición estrechamente tributario del sistema escolar o conducido al azar a unas ocasiones autodidácticas, tienen con la cultura una relación más seria, más severa, e incluso más crispada.¹⁹¹

Como describe el autor, estos públicos no están encaminados a la inasistencia de los productos culturales, sino como contraparte de ellos, de manera confrontativa o limitada, pero siempre desde un punto de vista influyente en su esfera comunitaria; es decir que, en medio de los discursos dominantes, están los contra-públicos (creadores de su propio discurso) y quienes no son beneficiados o ajenos a ellos son los no-públicos.

En un sentido más amplio, se puede interpretar el concepto de “autodidacta”, acuñado por Bourdieu, como un tipo de “contra-público” el cual, a través de sus medios adquiere su propio capital cultural; Aunque no precisamente se debe al trabajo económico, sino por medio de su pertenencia a ciertos círculos o incluso de sus conocimientos/saberes propios:

[...] el autodidacta está destinado a revelar continuamente, en su propia ansiedad por el buen enclasmiento, lo arbitrario de sus clasificaciones y, con ello, de sus conocimientos,

190 Jean Baudrillard, “La sociedad de consumo,” 94.

191 Pierre Bourdieu, “La distinción: criterio,” 56.

especie de perlas sin hilo, acumuladas en el curso de un aprendizaje singular, ignorando las etapas y los obstáculos institucionalizados y estandarizados, los programas y las progresiones que hacen de la cultura escolar un conjunto jerarquizado y jerarquizante de conocimientos implícitos¹⁹²

Cabe señalar, como una característica de “las personas autodidactas” el concepto de “contracultura”, como movimiento social el cual, según el mismo autor, es utilizado para liberarse de las leyes económicas y educativas impuestas por el sistema, para crear críticas propias y contrarias. Si bien es un recurso divergente, también impone un sistema diferenciador, a través de signos particulares y procesos específicos, como por ejemplo el movimiento Punk o la moda Hipster.

Los “contra-públicos” son denominados así entonces por su carácter de “oposición” al tratar de imaginar maneras diferentes de sociabilidad entre grupos y espacios desconocidos; mientras que los “públicos” se asientan en un sistema de personas y grupos “extraños”, pero en un ámbito de pertenencia y distinción. Warner explica a los “contra-públicos” como entes formados, por definición, dentro de conflictos constantes con su entorno cultural y son escenas de asociación de identidad que transforman las vidas privadas por medio del diálogo y que desafían la jerarquía a través de la circulación del discurso como una identidad propia, con sus subjetividades y en torno a la sociabilidad entre personas desconocidas, en una escena transformadora y no replicadora.

Un contra- “público, ante el telón de fondo de la esfera pública, hace posible un horizonte de opinión y de intercambio; [...]”¹⁹³

Por lo tanto, se define a los contra-públicos como *esferas sociales, desarrolladas en ámbitos culturales, que construyen discursos a través de la apropiación contraria, transformadora y creativa de espacios hegemónicos de poder, tanto para diferenciarse como para cimentar nuevas reflexiones o propuestas culturales desde sus conocimientos y saberes propios.*

Con esta aproximación, los no-públicos son aquellos que el sistema marginaliza o no contempla dentro de sus sistematizaciones culturales, ya sea intencionalmente o simplemente porque permanecen invisibilizados.

Por otra parte, los no-públicos parten de la identidad construida a partir de las distintas formas de reconocerse en la realidad, las maneras de selección, elección y apropiación cultural común a uno u otro grupo. También se inscriben en el canal jerárquico de las necesidades, como una pirámide que filtra

192 Pierre Bourdieu, “La distinción: criterio,” 72.

193 Michael Warner, “Público, públicos, contrapúblicos,” 63.

hacia abajo sus imposiciones para mantener la distancia y la diferenciación por medio de signos en lo que Baudrillard llama *trickling down*¹⁹⁴

Asimismo, Böurgatte refiere que el origen histórico de los no-públicos se remonta a una idea en Francia durante las protestas de 1968: “Este período se atribuye a dar lugar a una observación particular: ciertas personas no tienen acceso a la cultura.”¹⁹⁵ Desde el punto de vista de García Canclini, es un estrato en constante transformación y búsqueda del ejercicio de su ciudadanía social-cultural, ya que no se considera el ejercicio de su ciudadanía sino su poder de consumo.¹⁹⁶

En efecto, los no-públicos carecen del código de acceso para el uso del sistema de signos y de herramientas legítimas para ser parte de los procesos culturales y que al igual que los “contra-públicos”, de cierta forma conocen, pero no se apropian de él, ya que se les ha mostrado como un recurso suntuario y no como parte de su vida.

Es así como crean su propio sistema de necesidades, apreciaciones y apropiaciones, en donde el ámbito comunitario y el familiar es vital en el desarrollo de sus prácticas, como se describió con anterioridad, el proceso de adquisición del capital estructural representa el origen y peso social en estas apropiaciones, las cuales se acercan o alejan de los campos legítimos.

García Canclini sitúa al sector “de los excluidos de la esfera pública burguesa”¹⁹⁷ que se desarrollaban hasta mediados del siglo XX, como virtuales ciudadanos, quienes se incorporaban a la discusión del bien común en la medida en que su educación se desarrollará en el sistema hegemónico. Con un punto de vista parecido Baudrillard¹⁹⁸ habla del sistema de consumo de objetos y valores, donde afirma que todas las personas individualmente son iguales ante el valor de uso de los objetos, pero jerarquizadas (o diferentes) en cuanto signos y su representación.

Por lo tanto, también el espacio público es un factor significativo para la definición de las desigualdades sociales. En la ciudad no solo se acentúa la diferencia entre los estratos sociales, sino que estimula las distancias físicas, de convivencia, intelectuales y económicas. Lo cual implica conexiones sociales diseminadas, el acceso a las industrias culturales de consumo masivo, la capacidad de movilidad física y social (sistemas de elección y prestigio) y la mediación de instituciones y empresas.

194 Jean Baudrillard, “La sociedad de consumo,” 96.

195 Elihu Katz, “Looking for non-publics,” 132.

196 Néstor García Canclini, “Consumidores y ciudadanos,” 48.

197 Néstor García Canclini, “Consumidores y ciudadanos,” 41.

198 Jean Baudrillard, “La sociedad de consumo,” 112.

Al estar en exclusión del espacio de reconocimiento y significación hegemónica y “[...] ante la dificultad de asumirse como miembros del conjunto en una megaciudad [...], los habitantes se identifican con el barrio o con un entorno aún más pequeño.”¹⁹⁹ Este fenómeno estimula la creación de sistemas de “contra-públicos” y “no-públicos” los cuales construyen y desarrollan sus propios sistemas culturales, de este modo privilegian movimientos culturales y políticos situados, al punto de desmotivar el peso social de los centros históricos “oficiales”.

Como conclusión, los no-públicos constituyen más que grupos excluidos del espacio, son una mediación política y sociológica, un componente necesario para la configuración de nuevas iniciativas integrales del espacio público. Con lo se define a los no-públicos como *entes sociales diseminados en las periferias físicas, sociales y culturales, diferenciados por diversas estructuras jerarquizantes y los cuales configuran sus propios discursos, a partir de las apropiaciones culturales que rescatan de estas estructuras que los marginaliza y de sus propios constructos sociales y culturales situados.*

Entonces, a través de diversas confrontaciones y transformaciones de la sociedad, se originan los “contra-públicos” y los “no-públicos”, como límites de la representación de la estructura organizativa dominante y como principio de desnormalización y descompresión social (Figura 3). Por lo que llevan

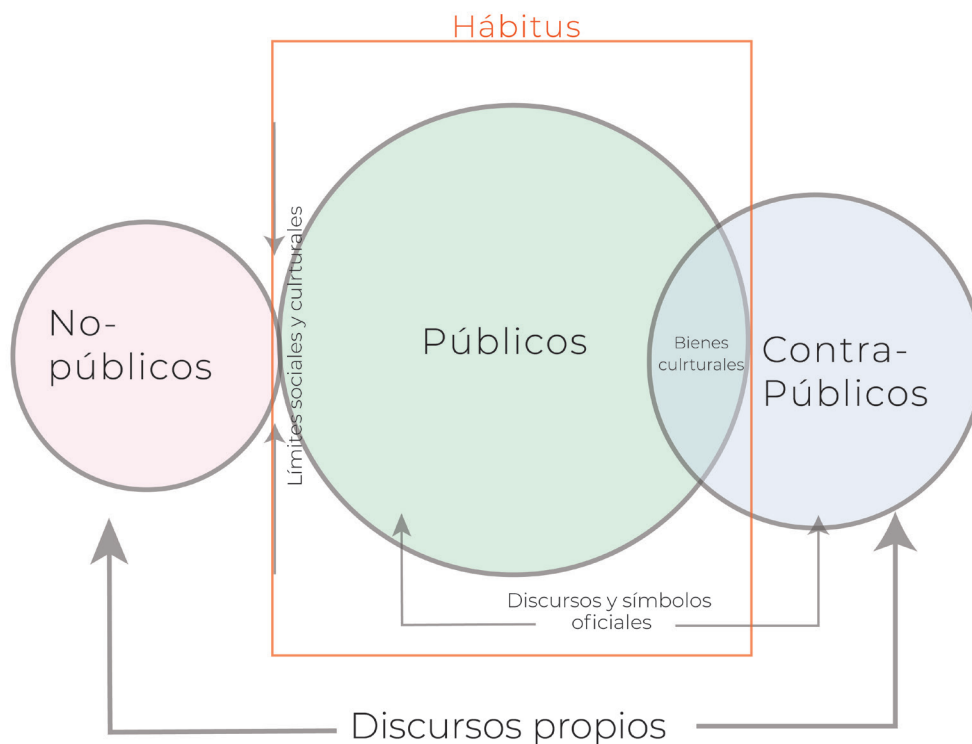


Diagrama 4.
Conceptos Públicos, Contra-públicos y No-públicos. Elaboración propia, 2020.

199 Néstor García Canclini, “Diferentes, desiguales y desconectados,” 107.

a cabo procesos de socialización que rompen convencionalismos impuestos, para crear sus propios códigos, como un ideal combativo que apunta hacia el cambio y la reforma de manera consciente o con base en su propia opinión: incluso procesos culturizantes, los cuales, describe Bauman “[son] vitales en el mantenimiento de la inteligibilidad y la significación del universo humano, proporcionan naturalmente el núcleo mismo de lo sagrado.”²⁰⁰ Sin estos constructos culturales la sociedad caería en lo que Horkheimer y Adorno nombran como “seres genéricos”.

En este entendido, los públicos están dentro del espectro de personas que han adquirido las herramientas para acceder e interpretar ciertos objetos con sus códigos, los contra-públicos crean sus propias prácticas a partir de los códigos públicos y los no-públicos son quienes no acceden a estos objetos ni sus códigos, pero que de acuerdo con sus territorios y capitales crean los suyos propios.

De acuerdo con García Canclini, las ciencias sociales retoman este fenómeno como identidades históricamente constituidas en constante hibridación y transnacionalización.²⁰¹ Actualmente, forma parte de la diversificación cultural y el desarraigo territorial de prácticas particulares: un claro referente de la globalización.

Asimismo, Böurgatte determina que existen tres campos relevantes para el estudio de los contra-públicos y los no-públicos: lugar de práctica, el objeto artístico o cultural practicado, y la noción de audiencia.²⁰² Aspectos a discutir en los subsecuentes apartados, desde el punto de vista museográfico y del análisis de participación ciudadana.

Históricamente, fue hasta el análisis de dos indicadores que se cuestionaron el comportamiento de “los públicos” en las manifestaciones culturales contemporáneas: la asistencia masiva pero oscilante y la identidad diversa de los públicos, cuando se estudia el carácter diferenciado de cada comunidad. Es por ello que, la conciencia de esta variedad de identidades convirtió a los “no-públicos” y “contra-públicos” en tópicos de importancia para la investigación social/cultural en los últimos años:

Adoptar el punto de vista de los oprimidos o excluidos puede servir en la etapa de descubrimiento, para generar hipótesis o contrahipótesis que desafíen los saberes constituidos, para hacer visibles campos de lo real descuidados por el conocimiento hegemónico.²⁰³

200 Zygmund Bauman, “La cultura como praxis,” 255.

201 Néstor García Canclini, “Diferentes, desiguales y desconectados,” 142.

202 Elihu Katz, “Looking for non-publics,” 133.

203 Néstor García Canclini, “Consumidores y ciudadanos,” 208.

Visto de esta forma, los estudios culturales tendrían la misión de encontrar las intersecciones, escenarios de tensión, encuentro y conflicto para visibilizar los discursos sectarios y problematizar las narrativas convencionales que segregan a ciertos sectores de la sociedad como se ha hablado en el capítulo anterior.

A través de estas investigaciones será posible la elaboración de conocimiento crítico, el cual deconstruya los discursos hegemónicos culturales jerarquizantes. Si, por el contrario, sólo se clasifica y condena de manera conceptual a los “públicos”, se cae en la idea anquilosada de que la cultura está abierta para todos y no se trata de culpar a nadie.

Es obligación del Estado y las instituciones que lo conforman, en primer lugar, la visibilización de las desigualdades, la puesta en marcha de mecanismos compensatorios o acciones afirmativas; y después el compromiso de ejecutar procesos de eliminación de la discriminación y la desigualdad. Así como ahora ha sido normalizado llevar a cabo acciones en favor de la biodiversidad mundial, se debe de reconocer la diversidad cultural de todos los territorios como contextos situados y necesidades específicas.

A pesar de que se ha hablado de algunos modelos para enfrentar las diferencias, crear ámbitos y espacios de interacción a favor de la igualdad, también es claro que diferenciarse es afiliarse a modelos jerarquizantes. Es por eso que se requieren de dispositivos de análisis, como el sistema de afectos que propone García Canclini (considerar la otredad como una construcción imaginada y arraigada en divergencias interculturales empíricamente observables²⁰⁴) o los valores de relevancia que desarrolla Simon²⁰⁵, como procesos de conexión entre personas e instituciones de manera horizontal para el ejercicio de los derechos humanos culturales.

En este sentido, García Canclini defiende la interculturalidad como herramienta para reducir los niveles de desigualdad, desde la apreciación y la apropiación: “para millones el problema no es mantener «campos sociales alternos», sino ser incluidos, llegar a conectarse, sin que se atropelle su diferencia ni se los condene a la desigualdad. En suma, ser ciudadanos en sentido intercultural.”²⁰⁶ Y esto significa proveer de los medios a quien requiera el acceso simbólico y cultural a su elección.

Por su parte, Simon construye su propuesta desde las perspectivas individuales de cada grupo, interiorizando el lugar de cada quién y sirviéndose de herramientas en donde todas las personas forman parte de un proceso

204 Néstor García Canclini, “Diferentes, desiguales y desconectados,” 213.

205 Nina Simon, “The art of relevance,” 39.

206 Néstor García Canclini, “Diferentes, desiguales y desconectados,” 53.

incluyente. Sitúa a la “relevancia” como un puente construido desde el museo en diferentes etapas, llamadas *llaves*.

Esta interesante propuesta hace una analogía entre puertas que las personas pueden abrir dependiendo de las llaves que encuentren. La relevancia (proceso temporal variable) consta no sólo en abrir tales puertas, si no en quedarse en la habitación y formar parte de ella. Las personas externas no esperan que la habitación cambie de acuerdo a su visión, sino sobre un entorno para expandir su realidad y conexiones personales. Lo importante es la sinergia que generan “los de adentro” con “los de afuera”:

Los iniciados están en la habitación. Lo saben, lo aman, lo protegen. Los forasteros no saben que sus puertas existen. No les interesa, no están seguros, no son bienvenidos. Si desea que ingresen nuevas personas, debe abrir nuevas puertas, puertas que hablen con personas externas, y darles la bienvenida.²⁰⁷

Dentro del museo, el proceso de inclusión y reconocimiento de todos los tipos de públicos, incluidos los analizados en este apartado, incumbe tanto su reconocimiento, como los mecanismos para hacerlos partícipes, a través de los discursos y del conocimiento de sus beneficios, pero sobre todo en la intervención activa de los discursos y procesos para su participación constante y sin barreras.

Siguiendo estas analogías, Hood realiza un estudio en museos de Estados Unidos, donde define tres tipos de públicos: participantes, participantes ocasionales y los no participantes (no-públicos). La existencia de los no-públicos se debe a lo poco atractivo de los contenidos culturales, en relación con los beneficios que representa para un grupo importante de personas. Una inversión de tiempo, dinero y otros recursos que no les reporta la ganancia deseada. Por lo que es necesario analizar detalladamente los factores que determinan estos aspectos dentro de cada caso específico y una vez encontrado esto:

[...] podemos examinar cómo los no participantes difieren de los participantes para determinar si los museos están ofreciendo o no los tipos de experiencias que los no participantes valoran y esperan. Entonces podemos desarrollar formas, dentro del alcance de nuestras organizaciones y nuestras habilidades, para llegar a estas audiencias evasivas.²⁰⁸

Claramente, los mensajes o los medios para llegar a estos públicos, no es en detrimento del discurso museal dispuesto, sino buscar la manera de comunicarlo en términos situados y ofrecer programas para una diversidad

207 Nina Simon, “The art of relevance,” 494.

208 Marilyn Hood, “Staying away: Why people choose not to visit museums,” *Museum News* 51, Vol.61(4) (1983): 51.

de experiencias. En ello también radica la importancia de que estos públicos tengan oportunidad ampliada de participación como productores con herramientas en la llamada “sociedad de conocimiento”. Esta comunidad debe fundarse en la apertura a la creatividad, nuevas realidades y al reconocimiento de las diversidades (la, él y le otros), junto con la potenciación de lo local.

Finalmente, es necesario poner en la mesa el fenómeno propuesto de encuentro entre estos tres productos culturales (Diagrama 5). Las diferencias pueden ser muy claras entre cada tipo de “públicos” pero eso no quiere decir que las perciban o que no se entrecruzan sus prácticas. Si bien es cierto que habrá barreras importantes, de códigos, territorios, espacios y contextos, su reconocimiento y encuentro es vital para cambiar procesos, enriquecer prácticas culturales e incluso transformar los sistemas jerarquizantes.

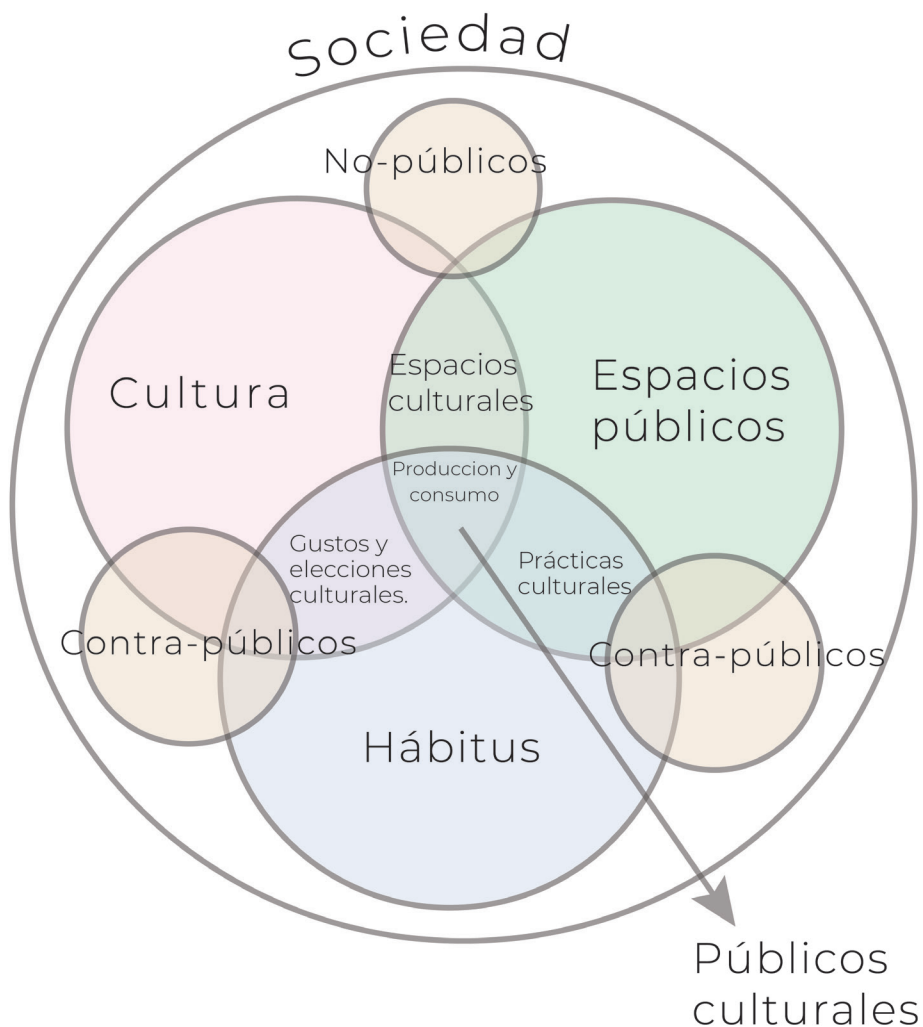


Diagrama 5. Interacción entre públicos, contra públicos y no-públicos. Elaboración propia, 2022.

[Es oportuno y necesario] a la vez, reconocerse como diferentes, desiguales y desconectados, o mejor como diferentes- integrados, desiguales-participantes y conectados-desconectados. En un mundo globalizado no somos solo diferentes o solo desiguales o solo desconectados. Las tres modalidades de existencia son complementarias.²⁰⁹

2.3 Concepto de inclusión de los públicos dentro de los museos

A lo largo de las páginas anteriores se ha discutido sobre los diversos tipos de públicos; las posibilidades y alternativas culturales las cuales pueden obtener acuerdo con sus territorios, orígenes y otros factores, es decir, cada tipo de públicos tendrán ciertas oportunidades con base en su contexto situado para ejercer sus derechos culturales, desde su asistencia, producción y participación activa en la cultura.

Ya se ha comentado que, a través de los *Objetivos de Desarrollo Sostenible*, que “constituyen un llamamiento universal a la acción para poner fin a la pobreza, proteger el planeta y mejorar las vidas y las perspectivas de las personas en todo el mundo.”²¹⁰ Se ha buscado la instrumentalización y metodología para alcanzar la igualdad entre las personas. En este sentido, los museos tienen la tarea de implementar acciones a favor de lo que se definirá como “inclusión”. Al igual como sucede con el concepto de público y públicos en los museos, el término inclusión tiene diversas acepciones e interpretaciones, muchas veces atribuidas a la idea de accesibilidad y la ergonomía.

Este apartado explorará las posibilidades del concepto de inclusión dentro del contexto museal y los procesos de exclusión. Asimismo, se revisarán las particularidades de esta dicotomía para entender las limitaciones que tienen con relación a la cultura para identificarlas en situaciones específicas.

El concepto de inclusión tiene un origen poco claro, sin embargo, recientemente ha adquirido relevancia no solo en la teoría y literatura social, sino también en los discursos y políticas públicas.

Se ha convertido en agenda de los Estados, por lo que parece una palabra obligada para desarrollar cualquier programa social, incluso hay quienes critican este fenómeno aludiendo que el término de inclusión sólo es un tema de “moda” carente de coherencia. No obstante, la inclusión es un componente

209 Néstor García Canclini, “Diferentes, desiguales y desconectados,” 79.

210 Organización de las Naciones Unidas, *La Agenda para el Desarrollo Sostenible* [citado el (25 de junio de 2021)] disponible en: <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/development-agenda/>

del estado de derecho que debe garantizar el Estado y como elemento central para el ejercicio de la ciudadanía, ya que su principal característica radica en la libertad de ser parte y participar de la sociedad sin discriminación.

Los primeros atisbos del término como ahora se conoce, se sitúan en Francia de los años 70 del siglo XX. Lenoir, en su texto *Les Exclus: un Français sur dix*, publicado en 1974, introduce los términos de inclusión/exclusión como un desplazamiento entre la demora y la segregación de los derechos humanos, como el trabajo o la educación²¹¹.

De acuerdo con Mascareño y Carvajal, los términos de “inclusión” y “exclusión” tuvieron gran divulgación a partir de los años 90 del siglo XX, en el contexto europeo y en el marco de las iniciativas internacionales como los programas de la Organización Internacional del Trabajo y otras agendas similares que se aplicaron en políticas públicas, principalmente como:

las personas están dentro o fuera de criterios específicos de consideración social, por sobre o por debajo de ciertos límites que materializan la diferencia.²¹²

En el apartado anterior y en el análisis sobre la determinación y construcción del discurso museal, se encuentra que las diversas formas de diferenciación de los públicos culturales, también están condicionadas a elementos de exclusión e inclusión. García Canclini en su texto de *Diferentes y Desiguales* revisado con antelación, acerca a estos términos desde las características de la globalización²¹³.

Se identifica entonces que estos procesos no se dan por separado, es decir, que mediante una estructura social la cual reproduce otro proceso de exclusión al mismo tiempo, se generan desigualdades cruzadas. En este sentido, no hay una circunstancia única ni consumada de inclusión o exclusión, sino particularidades en las que estas son simultáneas. Parsons, denomina esta estructura de inclusión/exclusión como:

En vista de la estructura plural de las sociedades modernas es altamente posible que personas u otras unidades, que en algunos aspectos son ‘outsiders’, sean incluidos junto a los ‘locales’ en otros aspectos [...] precisamente debido a la estructura plural de las sociedades modernas, la inclusión no es una cuestión de esto/lo-otro, sino una con múltiples componentes parciales de membresía y aceptación.²¹⁴

211 René Lenoir, *Les exclus. Un Français sur dix* (París: Seuil, 1974), 180.

212 Aldo Mascareño y Fabiola Carvajal, “Los distintos rostros de la inclusión y la exclusión,” *Revista CEPAL*, No. 116 (2015): 132.

213 Néstor García Canclini, “Diferentes, desiguales y desconectados,” 28

214 Talcott Parsons, *American Society. A Theory of the Societal Community* (Boulder: Paradigm Publishers, 2007), 73.

Como ejemplo y complemento a esta reflexión, Simon, en *El arte de la relevancia*, habla de las transformaciones que entre grupos se llevan a cabo en el proceso de inclusión, como “los de afuera” con “los de adentro” (como se explicó en el apartado anterior) tejen puentes de relacionales mediante el reconocimiento. De igual forma Luhmann²¹⁵ ilustra esta condición, cuando menciona que la inclusión es una forma de comunicación y su sistema para conceder roles para su actuación.

Considerando lo anterior, la inclusión puede “medirse” a partir de los grados de exclusión que viven las personas dentro de la sociedad o sus comunidades particulares, en contextos de riesgo social inherentes a sus situaciones específicas. Por lo tanto, la exclusión puede ser entendida como “una relación social que impide u obstaculiza el logro de una mejor posición social, superar una situación o un derecho a que se debiera tener acceso”²¹⁶, lo cual la coloca como un proceso multidinámico y estructural, el cual refleja la complejidad social de las interconexiones de los sistemas.

De acuerdo con Chuaqui, Mally y Parraguez²¹⁷, pueden clasificarse tres niveles de exclusión, las cuales estarán definidas, no sólo por las decisiones individuales sino por el sistema social trabajo-propiedad, que se extiende al ámbito territorio-cultura:

1. Impedimento para acceder a algún sistema social (tipo de trabajo, grupo de socialización, tipo de escuela).
2. Dificultad para acceder a un servicio o derechos fundamentales (salud, educación, cultura).
3. Mecanismo de diferenciación social como la discriminación y el estigma.

Se observa que es necesario considerar distintos factores que impiden la realización social de las personas, como la ausencia de poder dentro de ciertos círculos, incluso en sistemas de interacción para la participación social en el ejercicio de la ciudadanía y/o de los derechos humanos.

Desde el ámbito cultural, educativo y por ende el museal, la UNESCO en su *Informe de seguimiento de la educación para todos en el mundo. El impe-*

215 Niklas Luhmann, *La sociedad de la sociedad*, trad. Javier Torres Nafarrate (México: Herder, 2007), 490.

216 Jorge Chuaqui, David Mally y Ruby Parraguez “El concepto de inclusión social,” *Revista de Ciencias Sociales*, No. 69 (2016): 163.

217 Jorge Chuaqui, David Mally y Ruby Parraguez “El concepto de inclusión social,” 164.

*rativo de la calidad*²¹⁸, agrega que la inclusión es el principio y medio que debe encaminar las políticas educativas con base en la diversidad humana para lograr el ejercicio equitativo de la enseñanza sin discriminación.

Es así como los museos, al considerarse espacios de convergencia y plataforma de comunicación entre personas, discursos, conocimientos y experiencias significativas, deben de contemplar los mecanismos internacionales, a través de sus actividades sustantivas para implementar estrategias hacia la inclusión y la no discriminación de los públicos.

Por lo que se debe considerar a quienes tengan una situación de “vulnerabilidad” (discapacidad, estrato económico bajo, edad avanzada, entre otras), pero también, como se abordó en el apartado anterior, conocer el panorama amplio de los públicos situados en la comunidad.

La inclusión busca maximizar la presencia, la participación y el aprendizaje de todos, [...] pone particular énfasis en transformar los mecanismos que excluyen y discriminan [...] implica el reconocimiento y valoración de las distintas culturas, identidades, características y capacidades de todos [...].²¹⁹

Esto supone a la inclusión como un proceso inacabado, que requiere de constante retroalimentación e innovaciones para responder a la diversidad de personas que se integren a la comunidad, a la sociedad y/o al sistema.

La diferenciación puede tener ciertos puntos a favor, como proporcionar oportunidades a quienes requieren de apoyos de acuerdo con sus situaciones particulares, pero al mismo tiempo, produce otros procesos negativos como la estigmatización, expectativas, enjuiciamientos e invisibilización.

A pesar de ello, es importante reconocer y estudiar las diversidades y sus contextos. En este sentido, la presente investigación se dio a la tarea de documentar las diversidades de públicos para su inclusión, con base en las “vulnerabilidades”, pero también en las posibles discriminaciones que pueden vivir los públicos (Tabla 3).

En un primer acercamiento al tema, se encontró que la clasificación de las discapacidades está reconocida por instancias estatales como el *Instituto Nacional de Estadística y Geografía* (INEGI), lo que facilita y refleja los mecanismos para su atención; sin embargo, otras categorías permanecen invisibilizadas en este mismo sentido o sin categorías estandarizadas.

218 UNESCO, *Informe de seguimiento de la educación para todos en el mundo. El imperativo de la calidad* (París: UNESCO, 2005), 61.

219 Cynthia Duk y Javier Murillo, “La Inclusión como Dilema,” *Revista Latinoamericana de Educación Inclusiva*, vol.10 no.1 (2016): 12.

Clasificación	Públicos/diversidades
Edad/Etapas de vida	Juventudes, Infancias, Personas Adultas Mayores, Maternidades
Género	Comunidad LGBTTTIQ, Mujeres y sus diversidades, Desconstrucción de mandatos
Estados sociales	Trabajadoras sexuales, Personas en situación de calle, Personas en encarcelamiento
Orígenes	Afrodescendientes, Indígenas, Otros
Territorios	Periferias, Cercanías
Estratos económicos	Pobreza, Estratos bajos
Idiomas	Extranjeros, Originarios
Discapacidades Sensoriales y de la Comunicación	Discapacidades Para Ver, Discapacidades Para Oír, Discapacidades Para Hablar (Mudez), Discapacidades De La Comunicación Y Comprensión Del Lenguaje
Discapacidades Motrices	Discapacidades De Las Extremidades Inferiores, Tronco, Cuello Y Cabeza, Discapacidades De Las Extremidades Superiores
Discapacidades Mentales	Discapacidades Intelectuales (Retraso Mental), Discapacidades Conductuales Y Otras Mentales
Discapacidades Múltiples Y Otras	Discapacidades Múltiples
Diversidades/enfermedades corporales visibles	Diversidades epidérmicas: vitiligo y otros padecimientos, Deformaciones, Condiciones de vello y cabello, Síndromes / espectros/ secuela
Formas de vestir	Divergencias
Tribus urbanas	Punks, Skaters, Metalerxs, Darks, Travestis y Drags

Tabla 3. Diversidades de públicos para su inclusión en museos (elaboración propia con datos de INEGI²²⁰), 2021

De esta forma, es posible vislumbrar que la diversidad de públicos dentro de los museos tiene relación intrínseca, con las corporalidades innatas o las situaciones socioeconómicas y las complejas relaciones de identidad que se entrelazan unas con otras.

220 Instituto Nacional de Estadística y Geografía, *Clasificación de Tipo de Discapacidad-Histórica* [citado el (15 de abril de 2021)] disponible en: https://www.inegi.org.mx/contenidos/clasificadoresycatalogos/doc/clasificacion_de_tipo_de_discapacidad.pdf

A razón de ello, se realizaron dos muestreos para ahondar más en el tema. La primera se llevó a cabo en el marco del curso *Públicos, museos, inclusión/exclusión social*, impartido por la Dra. Leticia Pérez Castellanos en la *Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía* (ENCRyM), donde un equipo de investigación incluida la responsable de esta investigación²²¹, realizó un estudio breve, mediante entrevistas semiestructuradas del concepto de inclusión que aplica la *Red de Museos y Espacios Culturales para la Atención de Personas con Discapacidad* (REMECAP), sus experiencias y aportaciones al ámbito museal.

La REMECAP²²² es una iniciativa que está conformada por más de 60 museos de la Ciudad de México, Guanajuato, Querétaro, Oaxaca, Sonora, Puebla, Estado de México y Coahuila, y la cual busca fomentar la cultura de inclusión de las Personas con Discapacidad (PcD) dentro de los museos.

Las personas entrevistadas estaban, al momento de la realización, involucradas directamente dentro de sus museos y como integrantes de la REMECAP, cada una en espacios diferentes (un museo universitario de ciencias, un museo histórico del INAH, un museo de arte contemporáneo del INBAL y un museo privado de arte moderno y contemporáneo²²³), lo cual arrojó un panorama amplio en cuanto al entendimiento del concepto mismo de inclusión, así como de la práctica que se ha realizado de manera colectiva.

Entre los resultados obtenidos en las entrevistas, están que las diferentes instituciones hacen énfasis en el reconocimiento del trabajo con personas con discapacidad y de la importancia de garantizar el acceso a los espacios museales, a través del análisis de la alteridad, de sus necesidades y a diferentes puntos de vista para el replanteamiento de diferentes programas.

En el caso del *Museo Nacional de la Acuarela*, Guadalupe García comentó sobre el trabajo para cambiar el nombre de este departamento hacia *Atención a la diversidad*:

221 El equipo estuvo conformado por Daniela Alcalá Almeida, Verónica Arteaga Sánchez, Jessica Ramírez Rivera y Gisselle Varela Vázquez y se realizó durante septiembre a diciembre de 2019.

222 Red de Museos para la Atención a Personas con Discapacidad, *Valparaíso sin etiquetas* [citado el (30 de junio de 2022)] disponible en: <https://cutt.ly/9OZ98f2>

223 La muestra seleccionada fueron cuatro espacios: Universum, Museo de las Ciencias (Dolores Arenas); Museo Nacional de la Acuarela (Guadalupe García); Laboratorio Arte Alameda (María del Carmen Bastida) y el Museo de El Carmen (Daniela Alcalá). Se escogió esta muestra ya que representan a diferentes instituciones culturales en México, así como sector privado y gubernamental para poder realizar un análisis más representativo sobre el impacto de la inclusión en los museos de la Ciudad de México.

[...] la idea es que el programa identifique a todas aquellas personas que no pueden tener acceso al museo por diferentes razones. Y lo que hacemos es crear vínculos o para que ellos puedan venir con atención personalizada o que nosotros vayamos a ellos con actividades específicas.²²⁴

Para este museo y como parte del comité de la REMECAP, uno de los elementos más importantes dentro de la inclusión es la creación de vínculos entre los diferentes espacios culturales, pero también con instituciones y colectivos. No sólo se trata de acercar el museo a los públicos y los públicos a los museos sino trabajar en conjunto para promover la creación de programas integrales con esta comunidad. De esta misma forma, Dolores Arenas, jefa de *Atención al Visitante en Universum Museo de las Ciencias UNAM*, menciona:

[...] los expertos son quienes tienen la condición de vida y no nosotros... yo soy el experto del contenido, tú eres el experto del modo y cuando conjuntemos aprenderemos juntos. Esa es la inclusión que estamos trabajando. [...] La inclusión tiene que ver con el reconocimiento de la diversidad, creo que ha sido un proceso progresivo a nivel social y esto nos ha hecho, también, hacer todo un replanteamiento de los enfoques del trabajo que tenemos en el museo.²²⁵

Asimismo, el trabajo que realizan en el *Laboratorio Arte Alameda* busca diversificar los discursos para la atención a las diversidades, por medio de sus exposiciones en expansión con los programas educativos derivados de ellas o en conjunto con la activación de obras de arte, como lo menciona María del Carmen Bastida, Coordinadora de *Servicios Educativos*:

No solamente es trabajar con personas con discapacidad, sino también darle el acceso a cualquier persona que venga al espacio. Que si una persona no tiene visión pueda conocer la exposición, que puedan ingresar personas con sillas de ruedas.²²⁶

Por medio de las entrevistas, se identifica que si bien se realizan diversas acciones encaminadas a proveer a los públicos de herramientas y estrategias museales para su inclusión; no existe un análisis profundo de los públicos en sus contextos situados y/o su participación activa en estos mecanismos, por lo que cada espacio desarrolla sus programas con su concepto particular.

Posterior a la realización y análisis de las entrevistas antes mostradas, se llevó a cabo la documentación de casos de exclusión (Tabla 4) e inclusión

224 Entrevista a Guadalupe García el 25 de octubre de 2019, elaboración en el curso “Públicos, museos, inclusión/exclusión social”, 2019.

225 Entrevista a Dolores Arenas el 11 de noviembre de 2019, elaboración en el curso “Públicos, museos, inclusión/exclusión social”, 2019.

226 Entrevista a María del Carmen Bastida el 15 de noviembre de 2019, elaboración en el curso “Públicos, museos, inclusión/exclusión social”, 2019.

del 2018 al 2021 (Tabla 5) en museos que hayan sido publicados en notas de prensa, es decir, que sean accesibles y divulgados en la Internet. Se realizó esta investigación con el fin de conocer tanto los mecanismos que constituyen el fenómeno inclusión/exclusión en los museos, como para conformar la categorización antes mencionada (Tabla 3) y de esta manera tener determinantes que apoyen el modelo a proponer.

EXCLUSIÓN EN LOS MUSEOS

Nombre del Museo	Tipo	Territorio	Tipo de exclusión	Resumen	Nota
Museo de Arte Moderno	Arte	Ciudad de México, México	Mujeres madres	El 19 de noviembre de 2019, personal de seguridad retiró a una mujer con el argumento de que en las salas se prohíbe el consumo de alimentos; el recinto respondió que se comprometía a sensibilizar a su personal. Respuesta: https://www.animalpolitico.com/2019/11/etada-museo-protesta-desaloio-amamantar/	https://www.eluniversal.com.mx/cultura/denuncian-que-retiraron-una-mujer-por-amamantar-su-hija-en-el-museo-de-arte-moderno
Museo Memoria y Tolerancia	Social	Ciudad de México	Comunidad LGBTTIQ	Mikonika Q decidió visitar el Museo Memoria y Tolerancia, nunca imaginó que justo en ese lugar, que se ostenta de ser el recinto en el que se almacena el vasto conocimiento para reflexionar sobre la discriminación en todos sus niveles, le sería negada la entrada por romper "los códigos de vestimenta".	https://www.adn40.mx/noticia/ciudad/notas/2017-04-28-15-01/museo-de-la-tolerancia-discriminacion-drag-queen
Papalote Museo del Niño	Ciencias/Híbrido	Ciudad de México	Mujer embarazada, trabajadora del museo	Denisse trabajó del año 2013 al 2016 en el Papalote Museo del Niño, ahí se desempeñaba como jefa de piso, mientras asumió ese cargo, el de ella, era el promedio más alto en las evaluaciones 360 que se realizaban semestralmente entre sus colegas, su calificación se mantenía entre 9.6 y 9.8, sin embargo, a pesar de esto, cuando se	https://heraldodemexico.com.mx/nacional/2020/6/17/discriminacion-racismo-en-mexico-estaba-embarazada-asi-la-trato-el-papalote-museo-del-nino-185303.html

Tabla 4. Casos registrados de exclusión en museos (tabla completa en anexos).
Elaboración propia, 2020-2021

Inclusión en los museos

Nombre del Museo	Tipo	Territorio	Tipo de inclusión	Resumen	Nota
Museo del Estanquillo	Arte-Híbrido	Ciudad de México, México	Diversidades perceptuales, autismo /Libro	El Museo del Estanquillo y el Centro Integral Anuar publicarán un libro-álbum digital para promover, a partir del arte, la comprensión sobre las características y necesidades de las personas con autismo, así como el respeto y la inclusión que esa población y sus familias necesitan.	https://www.iornada.com.mx/notas/2021/01/21/cultura/publicara-museo-del-estanquillo-libro-digital-sobre-el-autismo/
Papalote Museo del Niño	Ciencias-Híbrido	Ciudad de México, México	Diversidades perceptuales, autismo/ Exposición	Fiel a sus principios y a su misión, la Fundación Talitá Kum se une a Papalote Museo del Niño para traer una experiencia sensorial que permite a los visitantes del museo, conocer el mundo de la manera en que lo viven los niños con autismo.	https://www.prnewswire.com/news-releases/talita-kum-y-papalote-museo-del-nino-se-unen-para-crear-la-experiencia-ponte-en-sus-zapatos-y-generar-conciencia-sobre-el-autismo-827343130.html#:~:text=CIUDAD%20de,viven%20los%20ni%C3%B1os%20con%20autismo.
			Comunidad de Internamiento Preventivo (CIP)/Juventudes / Visita	El Papalote Museo del Niño abrió sus puertas a 15 adolescentes en conflicto con la ley que reciben atención en la Comunidad de Internamiento Preventivo (CIP) de la Ciudad de México, con el objetivo de que tengan la oportunidad de convivir, divertirse y conocer	https://www.secgob.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/adolescentes-en-conflicto-con-la-ley-visitan-papalote-museo-del-nino

Tabla 5. Casos registrados de inclusión en museos (tabla completa en anexos).
Elaboración propia, 2020-2021

Dentro de los aspectos a resaltar de esta exploración, se encontró que los casos de inclusión dentro de los museos tienen como principal atención a grupos por edades (actividades para infancias, personas adultas mayores y jóvenes), discapacidades y espectros divergentes, y personas en contextos de vulnerabilidad (en encarcelamiento o en situación de calle). Estos esfuerzos son diversos y constituyen una base de datos que se alimenta constantemente, ya que los museos los hacen públicos, los comparten y se registran casos de éxito que se replican.

Por otra parte, los casos de exclusión en museos están constituidos por situaciones en las que las personas afectadas fueron sustraídas de los espacios, les negaron el acceso, existe algún mensaje discriminatorio o hay una invisibilización inherente. Cabe mencionar que los casos en donde se les saca o se les prohíbe la entrada a las personas, tiene un componente de género o de disidencia sexual, los cuales son ampliamente respondidos por manifestaciones que llevan a acciones dentro y fuera de los espacios museales que les impidieron su ocupación en un inicio. Son estas manifestaciones o investigaciones externas las que hacen visibles estos casos.

Por lo tanto, se hablará de algunos casos que, desde los museos, han sido desarrollados desde una idea de la inclusión y la construcción de mensajes y discursos con perspectiva de derechos humanos. Después de la primera década del siglo XXI, se edificaron tipos de espacios museales que tienen como objetivo poner en el centro de sus acciones la divulgación y reflexión de estas temáticas: los memoriales y los museos de las mujeres.

Un ejemplo importante es el *Centro Nacional de Derechos Civiles y Humanos*, en Atlanta, Estados Unidos, cuya misión es “[...] explicar los derechos humanos, inspirar a actuar, y demostrar su autoridad moral en la defensa de los derechos humanos a nivel local y globalmente.”²²⁷ Este museo está localizado en los alrededores del lugar de nacimiento de Martin Luther King, Jr., junto con el *Parque Olímpico del Centenario* en el centro Atlanta, el *Museo Mundo de Coca-Cola* y el *Acuario de Georgia*. La arquitectura del lugar fue diseñada por Phillip Freelon, quien propuso la idea construir un punto de referencia y confluencia espacial para todas las personas, con la prerrogativa de invitar a los públicos a compartir historias.

Tiene como hilo conductor la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos y de otros territorios en épocas similares. De este modo se configuran tres exposiciones permanentes: *Voice to the Voiceless*, que aborda la historia de Martin Luther King a través de una vasta colección de sus efectos personales;

227 Shabnam Shermatova, “National Human Rights Museums: An Engine for Social or Economic Growth? A Comparative Analysis of Human Rights Museums in Canada, the US and Russia,” *Museum International*, Número 69, (2017): 85.

Rolls Down Like Water: The American Civil Rights Movement, sala interactiva que se abre con ejemplos de segregación en los Estados Unidos; y *Spark of Conviction: The Global Human Rights Movement*, la cual aborda historias globales de discriminación y delitos de lesa humanidad contrarrestando esta narrativa con imágenes de activistas en las luchas sociales de la actualidad.

A pesar de que las tres salas de exposiciones ilustran historias de personajes para inspirar la conexión personal y el compromiso entre las personas visitantes, estas pierden impacto y son disímiles en cuanto a la cantidad de información e impacto; situación que se repite en diversos espacios museísticos de esta índole.

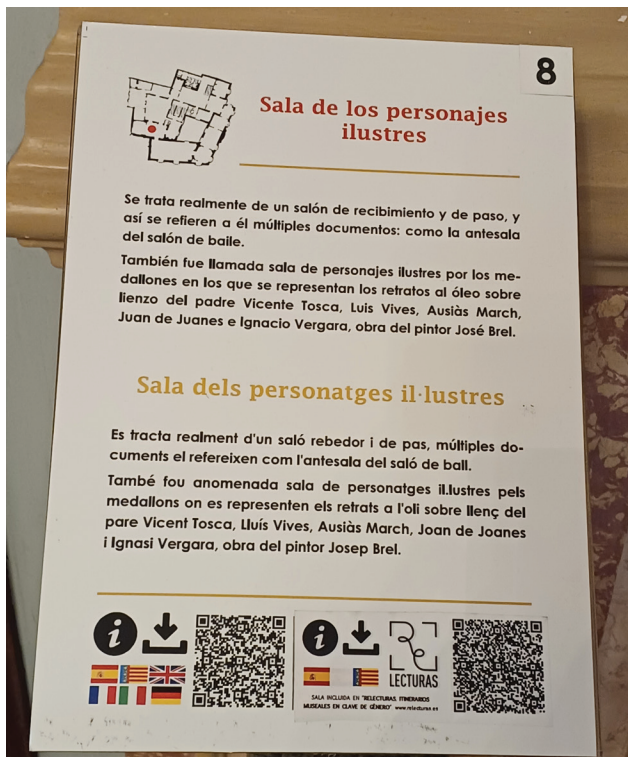
Uno de los problemas no solamente de este museo, si no de quienes buscan globalizar el discurso del ejercicio y protección de los derechos humanos, es la subrepresentación de los pueblos originarios y las historias controversiales, donde hay víctimas, que se suscitan en cada territorio donde están ubicados.

Otro ejemplo está en los programas educativos que se llevan a cabo desde otras perspectivas para reinterpretar las colecciones para reconocer y desarrollar discursos con perspectiva de género. Este es el caso del *Museo Nacional de Cerámica y Artes Decorativas González Martí* en Valencia, España. Creado en 1947 a raíz de la donación de la colección de cerámica de Manuel González Martí (1877-1972), se trasladó al *Palacio de los Marqueses de Dos Aguas*, edificio de origen gótico que fue comprado por España en 1949.

El programa que han desarrollado cuenta con dos periodos: en 2012 este espacio se sumó al proyecto *'Museos en femenino'* llevado a cabo por un equipo del *Instituto de Investigaciones Feministas* de la *Universidad Complutense de Madrid*, mediante un convenio con el *Ministerio de Cultura* (2009) y la asociación *E-Mujeres*.

Posteriormente, se diseñaron las giras *Cuestión de Género* en los programas educativos para estudiantes de secundaria, con edades comprendidas entre los 14 y los 18 años y en 2018, también se ofrecen al público adulto. Las visitas ofrecieron un recorrido por el museo con perspectiva de género a partir de piezas preseleccionadas expuestas en la planta baja y principal. Ambas visitas forman parte de la oferta educativa regular y permanente del museo; no están relacionadas con ninguna conmemoración, como el *Día Internacional de la Mujer*, porque la perspectiva de género ya es una de las prioridades del departamento de educación y comunicación del museo.

Museográficamente, se desarrollaron cédulas en espacios específicos donde se puede introducir algún aspecto sobre la perspectiva de género, vinculado sobre todo a los lugares íntimos de casa en la ambientación de las habitaciones de exposición permanente pertenecientes a la Casa-Museo.



Fotografía 1 y 2.

Cédulas en sala que muestra el programa de Relecturas en clave de enero, Museo Nacional de Cerámica y Artes Decorativas González Martí Valencia, España, 8 de octubre 2023.

En México se han desarrollado proyectos similares. Por un lado, se abordará uno concerniente a la reinterpretación de las colecciones por medio de un programa emergente, y por el otro el trabajo en redes que se ajusta las diversidades corporales de los públicos (la cual ya se ha mencionado).

El *Museo Universitario de Arte Contemporáneo* (MUAC), es uno de los espacios museales más importantes del país que cuenta con diversas exposiciones nacionales e internacionales de propuestas contemporáneas y programas especiales de arte contemporáneo. Un programa que se ha enfocado a trabajar la *Museología Social Comunitaria*, en un esfuerzo por llevar el museo a otros espacios y conectar con otros públicos es: *El MUAC en tu casa*, el cual tiene como objetivo:

[...]propiciar la inclusión y acercamiento de públicos jóvenes al arte contemporáneo y a la institución-museo, mediante la vivencia de procesos museales fundamentales [...] experimentan procesos de exhibición, conservación, resguardo y socialización comunitaria de obras contemporáneas en el espacio privado, en la casa [...]."²²⁸

Este programa se consolidó con siete ediciones, una participación de 156 estudiantes y 45 artistas con impacto directo en alrededor de 11 mil personas. *MUAC en tu casa* podría insertarse en la vertiente de la curaduría educativa,

²²⁸ Alejandra Moreno, "MUAC en tu casa, en México, metodología e impacto social: experiencias y hallazgos," en *Estudios sobre Públicos y Museos IV*, (2022): 156.

pues contempla críticamente al aprendizaje como un proceso abierto y detonador de experiencias que cuestionan la forma tradicional de educación, así como el trabajo generalmente aislado de personas educadoras, artistas y curadoras.²²⁹

A diferencia de otros programas que se han revisado, este cuenta con una evaluación para medir el impacto social que ha tenido con sus públicos a mediano y largo plazo. Tal estudio se realizó desde la evaluación cualitativa de impacto social, en la que se concluyó que el proyecto cumple con ser una herramienta de cohesión social, en tanto que genera un “entramado relacional que sostiene el desarrollo de las actividades, y aun años más tarde, los estudiantes mencionan que experimentan sentido de pertenencia, y ampliaron sus relaciones y lazos sociales.”²³⁰ Sin embargo, el impacto social a largo plazo no fue del todo satisfactorio, ya que las acciones con la comunidad requieren de procesos de mediana y larga duración, y que el programa integre contenidos de trabajo comunitario en una fase previa.

Finalmente se ejemplifica otro proyecto para establecer cómo se trabaja la inclusión en los museos de México: la *Red de Museos para la Atención a Personas con Discapacidad*, de la cual se ha mencionado con anterioridad, y en la cual participan 53 espacios museales de la Ciudad de México, Querétaro y Puebla. Sus acciones se centran en capacitarse y/o facilitar materiales para la atención de personas con diversidades físicas y mentales. Entre sus actividades más recurrentes y que reúnen estas prácticas son sus *Coloquios sobre Discapacidad*, que ya cuentan con más de cinco ediciones anuales.

A partir de esta experiencia se creó un material que sirve como base para que el personal de museos, tanto de atención como de administración, tengan a la mano información básica sobre cómo dirigirse a una persona con discapacidad (PcD) en su visita a museos y espacios culturales. Del cual podemos destacar la “*Guía de atención a PCD*”²³¹:

- Mantener siempre un trato igualitario, digno y respetuoso, por ningún motivo mostrar rechazo.
- Procurar establecer contacto visual y manejarse con naturalidad.
- Informar las reglas a seguir en el recinto.
- Especificar cómo deben realizar el recorrido por el museo.

229 Alejandra Moreno, “MUAC en tu casa,” 159.

230 Alejandra Moreno, “MUAC en tu casa,” 170.

231 Red de Museos para la Atención a Personas con Discapacidad (México: 2015) [citado el 24 de junio de 2021] disponible en: <http://redmuseospcd.blogspot.com/>

- Informar la accesibilidad arquitectónica con la que cuenta el inmueble.
- Ubicación de los servicios y materiales incluyentes disponibles para el visitante con discapacidad.
- Dirigirse a la persona con discapacidad y a su acompañante en el mismo nivel.
- No elevar el tono de voz, a menos que la PcD lo solicite.
- Al presentarse una crisis, mostrar tolerancia y prestar ayuda, guiada por su acompañante.
- Ante situaciones de emergencia: replegarse en puntos de seguridad y seguir indicaciones del personal asignado.

Cabe señalar que, no se tocan temas de configuración museográfica, de participación en los contenidos o de inclusión en actividades dentro del espacio. Algunos de los museos que participan de esta guía no tienen las facilidades arquitectónicas para hacerlas accesibles, ya sea por conservación patrimonial y presupuesto, ni tampoco han contemplado otras maneras museográficas o de comunicación para resolver estas cuestiones.

Es innegable que el análisis y discusión de la inclusión dentro de los museos requiere el estudio de los mecanismos que constituyen la exclusión. Los factores que amalgaman estos procesos dentro del espacio museal discursiva y museográficamente. El trabajo en redes coadyuva a formular las reflexiones necesarias para tomar acciones desde especialistas, como con los públicos (relaciones que se verán en el siguiente apartado).

La inclusión desde el ámbito museal debe examinarse y trabajarse como un fenómeno vivo, presente y real. En principio, a partir del conocimiento de los públicos, contra-públicos y no-públicos del entorno inmediato, después en concordancia con los instrumentos nacionales e internacionales y en conjunto con las colectivas representativas de cada comunidad, para entender el amplio panorama de situaciones y formas de participación que se pueden activar. Es por ello, que la inclusión en museos es una estrategia de su objeto social, que hoy en día marca la nueva definición de los mismos.

Cabe mencionar que hace falta mucho trabajo en crear los puentes necesarios y las estrategias de inclusión vistas desde un espectro amplio de reconocimiento de las diferencias, de los contextos situados y de las posibilidades de acceso de la cultura; pero aún más allá del alcance de estos ejercicios de apertura a la información y de acciones culturizantes, es urgente proveer de mecanismos para la participación y ejercicio de la ciudadanía cultural en museos desde la inclusión.

Las políticas de inclusión deben contar con la participación organizada, informada y en igualdad de condiciones respecto a la participación en las decisiones, de los sectores, grupos o personas involucrados. En este sentido significa transformar las relaciones para darle más poder real a los sectores, grupos o personas involucrados.²³²

2.4 Perspectivas incluyentes en la construcción del diseño museográfico desde los estudios y la participación de los públicos.

Se han analizado algunos contextos y procesos de inclusión/exclusión que experimentan los diversos públicos, como un entramado complejo descrito desde las diversas experiencias situadas diferenciadas en niveles y desde el análisis corporal, psicológico y social. En este apartado, se profundizará el concepto de consumo cultural con el fenómeno de inclusión/exclusión en los museos para reflexionar entorno a los componentes necesarios para evaluar y/o considerar en la construcción del diseño museográfico incluyente que busquen la participación y cocreación de espacios museales para el ejercicio de los derechos humanos culturales.

Es vital analizar los factores mediante los cuales se analiza, diseña y construye el diseño museográfico desde una perspectiva incluyente, los cuales pueden ser diversos, conflictivos, complicados, comunes y descomunes para los territorios, pero que guardan técnicas y herramientas prácticas como casos de proyectos de museografía o proyectos en museos con esta perspectiva, por eso es necesario examinar su relación con el consumo cultural.

Cabe mencionar que es necesario explorar la participación ciudadana en la cultura desde distintos niveles. En primer lugar, dentro de la oferta cultural, el museo es considerado una alternativa en el consumo del tiempo libre u ocio. Por ello, resulta complicado fomentar la visita recurrente a estos espacios, con estrategias que resulten atractivas para los distintos públicos y resulten en la apropiación del museo.

A lo largo de las reflexiones precedentes, se ha encontrado que en el constructo “públicos” existen múltiples aproximaciones para su análisis, en algunas se enfatiza su quehacer, otras buscan su procuración o formación a partir de sus intereses, gustos y aspiraciones; también la hay que centran en la opinión sobre los espacios culturales para su evaluación y posible mejora.

232 Jorge Chuaqui, David Mally y Ruby Parraguez “El concepto de inclusión social,” 184.

Recientemente, una de las principales preocupaciones de los museos, no sólo es conocer a las personas que visitan sus espacios, sino entender sus motivaciones, las razones por las cuales regresan, averiguar las características de quienes forman parte permanente de sus actividades o quienes no, en la mayoría de las ocasiones, para la creación de estrategias y el desarrollo de públicos de acuerdo con los intereses del espacio o institución. Estos análisis se engloban en los llamados “Estudios de Públicos”, concepto que se abordará próximamente.

De acuerdo con Cimet, Dugovne y García, se cuentan con cinco aproximaciones reflexivas en torno al museo²³³, los estudios derivados de estos espacios y las investigaciones inspiradas en sus procesos:

- a) El papel de las obras y los artistas.
- b) La renovación de los museos y su experimentación arquitectónica.
- c) La renovación museográfica desde el ámbito contextual.
- d) Las necesidades del público en su vertiente educativa.
- e) Los museos como agentes de política cultural.

En este sentido, la presente investigación vincula, tanto los procesos de renovación museográfica desde un modelo que sirva para la inclusión, la participación de los públicos en su configuración y la evaluación de su diseño, como la reflexión en torno a las necesidades y características del público para que los museos sean y se conviertan en agente de la política cultural.

Dentro de esta primera aproximación es pertinente hablar del uso del tiempo libre como una forma de determinar las preferencias, elecciones y motivaciones de las personas, de los grupos o la sociedad, ya que se refiere a “[...]actividades no obligatorias, motivadas intrínsecamente y en las que la persona se involucra durante un tiempo discreto, esto es, un tiempo no destinado a ocupaciones obligatorias.”²³⁴ Asimismo, estos factores son indicadores en el estudio de las experiencias, siendo el ocio:

[un] conjunto de ocupaciones a las que el individuo puede dedicarse de manera completamente voluntaria, sea para descansar, sea para divertirse, sea para desarrollar

233 Esther Cimet, Martha Dujovne y Néstor García Canclini, *El público como propuesta* (México: INBA-Cenidiap, 1987), 56.

234 Irene Muñoz, “Ocupaciones de tiempo libre: una aproximación desde la perspectiva de los ciclos vitales, desarrollo y necesidades humanas,” *Revista Chilena de Terapia Ocupacional*, No. 6 (2006): 260.

su información o su formación desinteresada, su participación social voluntaria, tras haberse liberado de sus obligaciones profesionales, familiares o sociales.²³⁵

Sin embargo, estos no son los únicos indicadores para el análisis de las motivaciones, elecciones o el uso del tiempo cultural/ocio de los públicos, puesto que, la democratización cultural y educativa, sobre todo en México, constituye un fenómeno que también contribuye al estudio de estos procesos, elementos que no son propiamente elecciones libres las personas que visitan o no un museo, como se describió en el primer apartado de este capítulo.

Esta gama de investigaciones que giran en torno a las prácticas culturales de diversas índoles, tanto del ocio-uso del tiempo libre o como actividad obligada por estatus o educación formal, han sido definidas por estrategias metodológicas o conformadas por parámetros comunes y han llegado a ser institucionalizadas desde aparatos del Estado como una forma de medir los alcances y demostración de la democratización de la cultura, lo que se le conoce, dentro de los estudios culturales como exploración del “consumo cultural.”

Para García Canclini “[consumo cultural es el] conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica.”²³⁶ Es decir, son los aspectos relativos a las elecciones y obligaciones culturales que las personas practican, dependiendo de los valores que deseen adquirir, los símbolos adquiridos, a través de su difusión institucional, aspectos analizados desde la concepción de públicos culturales y los fenómenos de inclusión/exclusión.

Por otro lado, Zuazúa conceptualiza al consumo cultural como un sistema de datos que arroja información sobre la población, tanto desde una perspectiva demográfica como desde las características específicas de los públicos que hacen uso de los bienes culturales: el cine, el teatro y los museos.²³⁷ En un sentido más amplio, Nivón y Sánchez en su estudio comparativo e histórico de los estudios culturales en México y Chile, encuentran al consumo cultural como:

una práctica consciente, material –que se expresa básicamente en términos económicos– y simbólica –que se traduce en imágenes de integración o diferenciación– que produce efectos en todos los aspectos de la vida social: organización del tiempo y

235 Pedro Moruño y Dulce María Romero, *Actividades de la Vida Diaria* (Barcelona: Masson Elsevier, 2006), 395.

236 Néstor García Canclini, “Consumidores y ciudadanos,” 34.

237 Belén Zuazúa, “Análisis cronológico de la evolución de los estudios de públicos en México y el mundo. Una visión introductoria,” en *Estudios sobre públicos y museos. Volumen I. Públicos y museos: ¿Qué hemos aprendido?*, ed. Leticia Pérez (México: ENCRyM, 2016), 58.

el espacio cotidianos, autoestima o estigmatización de algunos sectores, identidad, desarrollo económico, gobernanza, legitimidad, etcétera.²³⁸

Entonces, se puede inferir que el consumo cultural no es un fenómeno sobre las prácticas de ocio, tiempo libre y educación de la sociedad, sino que también es un indicador de las características de ciertos grupos, los procesos democratizadores, de ciudadanía cultural y de acceso a la información.

Las investigaciones derivadas del consumo cultural han adquirido relevancia en los últimos años, para el desarrollo de políticas públicas, la implementación y justificación financiera de la industria cultural. A pesar de esta concentración de expectativas, usos y prácticas, aún no se ha consolidado su desarrollo y los mecanismos que las impulsan en México. Esto se debe a diversos factores, donde las políticas culturales tienen un rezago importante en cuanto a su estudio y evaluación y no se diga en términos presupuestales.

De acuerdo con Rosas Mantecón, los estudios sobre el consumo cultural son realizados desde tres fuentes: instituciones gubernamentales de cultura, espacios académicos e industrias culturales.²³⁹ De esta forma, los cambios políticos y económicos del país, la demanda de sondeos para el estudio de “los públicos culturales” y la obtención de presupuesto, fueron condicionando la práctica cultural desde diversos ámbitos, por lo que fue indispensable la implementación de tales investigaciones. “Los estudios de consumo se veían como necesarios tanto para la adecuada formulación de políticas culturales como para su evaluación.”²⁴⁰

De esta misma forma, la economía nacional ha sido un elemento determinante para la incorporación de los estudios en consumo cultural, ya que diversas instituciones no solo los utilizan como estrategia de procuración de fondos, si no por la preocupación de información sobre la afluencia de públicos a sus espacios - o la reducción de la misma-, las expectativas del personal, la calidad de los servicios, entre otros aspectos particulares vinculados a la experiencia museal.

Si bien, el campo del estudio del consumo cultural es relativamente reciente y tiene un auge paradójico, entre su inestable consolidación como su creciente importancia, es relevante cómo se ha desarrollado gracias al procesamiento

238 Eduardo Nivon y Delia Sánchez, “Algunas consideraciones sobre los estudios de consumo cultural en México y en Chile,” *Alteridades* 22, No. 44 (2012): 71.

239 Ana Rosas, “Los estudios sobre consumo cultural en México,” en *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, coord. Mato, D. (Caracas: CLACSO-Universidad Central de Venezuela, 2002), 255.

240 Ana Rosas, “Los estudios sobre consumo,” 256.

de datos y la atención, principalmente de las instituciones gubernamentales, para su sistematización.

Muchos de estos sistemas se basan esencialmente en una encuesta maestra que se aplica a una gran muestra de la población a través de mecanismos similares a los censos nacionales. A pesar de que el objetivo de tal instrumento sea la obtención de indicadores para identificar los requerimientos necesarios de infraestructura y generar políticas públicas culturales integradoras, la interpretación de los datos y la socialización de los resultados es vital, mecanismos que no se han aprovechado.

En México, fue en 2004 cuando se realizó por primera vez la *Encuesta Nacional de Prácticas y Consumo Cultural*, realizada por el *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes* (CONACULTA) y coordinada por el Instituto de Investigaciones Sociales de la *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM). Seis años más tarde, en 2010 se llevó a cabo otro esfuerzo con mayor alcance a zonas rurales y medios alternativos, como el uso de internet y dispositivos electrónicos. Por último, en 2012 el CONACULTA y el INEGI promovieron y produjeron la *Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México* y después se han realizado año con año ejercicios similares.

Desde otras latitudes, el *Observatorio Vasco de Cultura*²⁴¹ refiere al estudio del consumo cultural de acuerdo con las investigaciones sobre los públicos culturales. Estos estudios comprenden variadas formas de abordaje desde las ciencias sociales, la psicología y la pedagogía. Estos enfoques corresponden a la recopilación de datos y al desarrollo de políticas e instituciones culturales, ya que por medio del público se legitiman estos mecanismos.

Cabe mencionar que existe la distinción entre estos estudios con los denominados “estudios de audiencias”, perfilados más hacia los medios masivos y su penetración (televisión, radio, prensa) y los “estudios de públicos”, que abordaremos con mayor amplitud. Los estudios de consumo cultural en México están vinculados a una corriente:

[...] más culturalista-letrada, que ha puesto el énfasis en el consumo cultural, y de alguna manera diluye el aspecto propiamente recepcional del intercambio simbólico que se realiza en la “lectura” que hacen los “públicos” de los “textos mediáticos.”²⁴²

241 Observatorio Vasco de Cultura, *Estudio sobre Públicos análisis desde la Teoría y la Práctica* (País Vasco: Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco, Departamento de Educación, Política Lingüística y Cultura, 2016), 7.

242 María Rebecca Padilla y Guillermo Orozco, “Los estudios de recepción en México. Un itinerario,” *Diálogos de la Comunicación. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social*, No. 73 (2006): 134.

Es así como, los estudios de consumo cultural son un aglutinante de las prácticas generales y generalizadas de las manifestaciones culturales que realiza la población o un sector específico. Sin embargo, los estudios limitados a ciertos fenómenos mediáticos y culturales y que se realizan en paralelo, están desarrollados desde la perspectiva de los “estudios de público.”

Si bien, las manifestaciones culturales son muy variadas (música, danza, cine, teatro, entre otras), los estudios de públicos en museos son los más recurrentes, teniendo estos más de 100 años de desarrollo, principalmente debido a la preocupación por potencializar la acción educativa de estos espacios, el proceso de aprendizaje no formal y la experiencia educativa experimental (objetivos fundamentales durante en el siglo XX).

Los estudios de público en el mundo, y dentro de los museos específicamente, comenzaron como una iniciativa para conocer y sistematizar los comportamientos de todo tipo de personas asistentes a los museos, con el propósito de mejorar ciertos aspectos museológicos y museográficos, pero también para controlar su flujo. De hecho, existen investigaciones elaboradas sólo para conocer el comportamiento en salas y las actitudes de las personas que acuden a las exposiciones, lo que condujo al desarrollo tanto de técnicas y estrategias para llevarlos a cabo, como nociones generales de las características de los públicos de museos²⁴³.

Desde el seguimiento a visitantes de Ives a principios del siglo XX, donde describe el comportamiento corporal de los públicos y la llamada *fatiga del museo*, pasando por las implementaciones metodológicas de Estados Unidos y países europeos como Inglaterra y Francia, han existido variados acercamientos de investigación. México incursionó con sus primeras experiencias a través del *Museo Nacional de Antropología*, como estudios específicos y centrados en características limitadas (cambios espaciales, discursos educativos, percepción institucional), que ha ido escalando objetivos hasta los estudios de consumo cultural antes mencionados.

Existe un amplio abanico de definiciones y conceptos concernientes a los estudios de público, tanto a los mecanismos, indicadores y técnicas de medición, como a ciertos objetivos y la evaluación de aspectos concretos. Según Hooper-Greenhill²⁴⁴, una de las principales teóricas de este campo de estudio, se puede utilizar como un término sombrilla que acoge a todas estas aproximaciones metodológicas y analíticas en busca de conocimiento sobre la relación de los públicos con los museos. En un sentido más concreto, Pérez los define de esta forma:

243 Belén Zuazúa, “Análisis cronológico de la evolución,” 48.

244 Leticia Pérez, “Estudios sobre públicos y museos”, 21

Los estudios de públicos son un área de la museología que se dedica a la investigación de los visitantes de los museos, y de otras instituciones afines, desde un punto de vista amplio, el cual incluye no solo a los visitantes reales sino también a los potenciales e incluso a los llamados no públicos.²⁴⁵

Esta definición establece que cualquier investigación que tome como indicadores los museos y sus distintos públicos, como variable cualquier proceso (social, económico, científico, entre otros) que los involucre, puede llamarse estudio de público, incluso desde perspectivas tan amplias que pueden involucrar a otros espacios y a otros agentes (no -públicos y contra-públicos).

Desde aquí se abordará en dos sentidos el concepto para interpretar y correlacionar los estudios de público, sus funciones y aproximaciones con el Diseño Museográfico. En primer lugar, tenemos el sentido teórico-reflexivo y en segundo lugar el sentido práctico-funcional de estas investigaciones.

Como sentido teórico, refiere a los perfiles de estudios de público desarrollados por Rosas Mantecón²⁴⁶:

1. Comunicación de la cultura (investigaciones referentes a los procesos de consumo y a los espacios en sus prácticas y su proceso comunicacional).
2. Proliferación de las investigaciones empíricas (obtención de datos de acuerdo a las necesidades, percepción y gusto de los públicos, impulso a la investigación empírica y particular de los espacios y no en un sentido teórico generalizado).
3. Perspectivas inter, trans y multidisciplinarias (grupos de trabajo de diversas áreas e intereses particulares para el desarrollo de investigaciones en conjunto).
4. Dimensiones políticas del consumo cultural versus la ciudadanía cultural (argumentación de la politización de la cultura en la construcción de la ciudadanía y el ejercicio de los derechos humanos.)

Dentro del sentido práctico-funcional, hablaremos de las áreas de aplicación mencionadas por Pérez²⁴⁷ y las escalas desarrolladas por Schmilchuk²⁴⁸. Las escalas se refieren al nivel de cobertura de los estudios de público como: 1) Sistemas de información cultural institucional o nacional 2) Estudios en algún

245 Leticia Pérez, "Estudios sobre públicos y museos", 21.

246 Ana Rosas, "Los estudios sobre consumo," 258.

247 Pérez Castellanos, "Estudios sobre públicos y museos". 24.

248 Graciela Schmilchuk, "Públicos de museos, agentes de consumo y sujetos de experiencia," *Alteridades* 22, No. 44 (2012): 23-40.

espacio en particular intramuros, 3) Investigaciones académicas o de corte independiente y 4) la investigación a partir de implementaciones evaluativas.

Las áreas de aplicación se sitúan desde sus alcances, momentos o tipos de estudios de público en:

1. Diagnóstico: en esta etapa se encuentran los estudios que tienen como objetivo presentar el panorama de ciertos problemas existentes o el estado general del contexto público-museo.
2. Evaluación: este ejercicio se centra en confirmar o no si se lograron los objetivos de la exposición o que resultados arroja la experiencia museal. En este sentido se pueden situar cuatro tipos-etapas de evaluación: previa, formativa, correctiva, sumativa e incrustada.
3. Monitoreo: Resulta de la comprobación de la situación general y la continuidad sistemática de los estudios realizados.
4. Investigación: Es la aportación al estado del arte de los estudios de públicos en el amplio sentido teórico y práctico, tanto para la mejora de los mismos como la diversificación de sus alcances.

A través de las prácticas de evaluación y estudios de públicos en museos, se examina y conoce el consumo cultural, por lo que ha sido posible integrar prácticas que incluyan las preferencias y necesidades de quienes acuden a los museos. Desde la museografía y en especial el diseño museográfico se ha abonado en estos temas, en relación a dos conceptos que se examinarán a continuación y que fueron descritos brevemente en el apartado del elemento humano en la museografía: el diseño universal y diseño incluyente, con sus entrecruces y diferencias.

En la última década del siglo pasado la corriente humanista del diseño industrial y urbano, empezó a analizar la pertinencia de la concientización sobre las distintas necesidades de la población objetivo de la producción de insumos, ya que las discapacidades entre personas hacen que cada objeto, servicio y entorno tengan un uso diferenciado.

Uno de los principales promotores de este movimiento en el llamado *Diseño Universal* fue el arquitecto Ron Mace quien cuestionó las medidas generales de ergonomía y las planeaciones urbanas en su necesidad como usuario de silla de ruedas. Así que propuso un nuevo enfoque sobre el diseño de productos y entornos con la prerrogativa de su uso generalizado sin importar la condición corporal de la persona. Entonces, de acuerdo con Mace el *Diseño Universal*:

[...] busca estimular el desarrollo de productos atractivos y comerciales que sean utilizables por cualquier tipo de persona. Está orientado al diseño de soluciones ligadas a

la construcción y al de objetos que respondan a las necesidades de una amplia gama de usuarios.²⁴⁹

Por lo tanto, la implementación del diseño universal, en sus diferentes aplicaciones, contempla la construcción derivada de un estudio de las necesidades de una población amplia. Cabe mencionar que, esta tendencia es resultado del reconocimiento de las personas con discapacidad, de las cuales se hablado la gama de estas, y así mismo está enfocado el diseño universal: desde sus necesidades corporales.

En 1997 el *Centro para el Diseño Universal* de la *Universidad de Carolina del Norte* en Estados Unidos, estableció siete principios básicos del Diseño Universal en productos y entornos²⁵⁰:

1. Igualdad de uso
2. El diseño debe ser fácil de usar y adecuado para todas las personas, independientemente de sus capacidades y habilidades.
3. Flexibilidad
4. El diseño se acomoda a una amplia gama y variedad de capacidades individuales. Acomoda alternativas de uso para diestros y zurdos.
5. Uso simple y funcional
6. El diseño debe ser fácil de entender independiente de la experiencia, conocimientos, habilidades o nivel de concentración del usuario. Elimina complejidad innecesaria. El diseño es simple en instrucciones e intuitivo en el uso.
7. Información comprensible
8. El diseño debe ser capaz de intercambiar información con el usuario, independiente de las condiciones ambientales o las capacidades sensoriales del mismo. Utiliza distintas formas de información (gráfica, verbal, táctil). Proporciona el contraste adecuado entre la información y sus alrededores (uso del color), y dispositivos o ayudas técnicas para personas con limitaciones sensoriales.
9. Tolerancia al error. El diseño reduce al mínimo los peligros y consecuencias adversas de acciones accidentales o involuntarias. Dispone los elementos de manera tal que se reduzcan las posibilidades de riesgos y

249 Andrea Boudeguer, Pamela Prett y Patricia Squella, *Manual de accesibilidad universal: ciudades y espacios para todos*. (Chile: Corporación Ciudad Accesible, 2010), 14.

250 Andrea Boudeguer, Pamela Prett y Patricia Squella. "Manual de accesibilidad", 15

errores (proteger, aislar o eliminar aquello que sea posible riesgo). Minimiza las posibilidades de realizar actos inconscientes que impliquen riesgos.

10. Bajo esfuerzo físico. El diseño debe poder ser usado eficazmente y con el mínimo esfuerzo posible. Permite al usuario mantener una posición neutral del cuerpo mientras utiliza el elemento. Minimiza las acciones repetitivas y el esfuerzo físico sostenido.
11. Dimensiones apropiadas. Los tamaños y espacios deben ser apropiados para el alcance, manipulación y uso por parte del usuario, independientemente de su tamaño, posición o movilidad. Otorga una línea clara de visión y alcance hacia los elementos, para quienes están de pie o sentados. Adapta opciones para asir elementos con manos de mayor o menor fuerza y tamaño.

Como se puede apreciar el diseño universal contempla, en su efectividad, los requerimientos de diversos tipos de personas hablando de sus capacidades y habilidades, en el ámbito corporal y hasta en cierto sentido, desde su realidad mental/psicológica, incluso dependiendo de la etapa de vida en que se encuentre, aunque, se debe de tomar en cuenta que se inclina más en la implementación de soluciones ante la dicotomía discapacidades/capacidades humanas.

Por lo que es fundamental entender que el *Diseño Universal* se basa en que el entorno y los objetos tienen ciertas características que necesitan adaptaciones para la vida humana. Este entorno y los objetos son diseñados entonces a partir de una generalidad, las cuales son basadas en una persona “promedio”, es decir, sin discapacidades, en una edad media, blanca, generalmente hombre y con un poder adquisitivo medio-alto.

De esta forma, lo que busca el *Diseño Universal* es eliminar las “barreras” de las personas las cuales no se adaptan a aspectos unificados como impedimentos u obstáculos físicos limitantes de la libertad de movimientos y autonomía de las personas; es decir, hablar de un entorno capacitante.

Si bien el *Diseño Universal* proporciona estrategias y directrices para adaptar el entorno y los objetos; el Diseño Incluyente parte del reconocimiento de la diversidad de corporalidades, realidades sociales, económicas y mentales. Entonces, se basa en construir y transformar de fondo no sólo los espacios y los objetos, sino también trabajar en conjunto con estas comunidades para cambiar de raíz estos aspectos generalizados del diseño hegemónico.

Es responsabilidad de la sociedad en su conjunto y muy especialmente de los poderes públicos modificar el entorno de modo que pueda ser utilizado en igualdad de condiciones por toda la ciudadanía. En este sentido también es imprescindible hacer extensiva esta responsabilidad al tejido empresarial, a la universidad y a la sociedad

civil en general. Especial responsabilidad tienen todos aquellos profesionales cuyo desempeño está directamente involucrado en los procesos de diseño, desarrollo e implantación de entornos, productos y servicios.²⁵¹

Es por ello que el *Diseño Incluyente*, primero identifica a la discriminación de los distintos grupos de la sociedad fuera del arquetipo social predominante, tales como las mujeres, personas mayores, inmigrantes y las personas de la disidencia sexual, entre muchos otros. Estos grupos sociales no tienen las mismas oportunidades de ejercer sus derechos, como la participación para promover cambios en esta realidad.

La invisibilidad social es una de las problemáticas que el diseño incluyente pretende enfrentar, al cubrir un rango de necesidades más amplio y de demandas para la transformación social, la cual abarca los conceptos de igualdad, ciudadanía y participación.

El diseño inclusivo debe facilitar los medios para la participación activa, asumiendo espacios en donde los individuos comprendan otras dimensiones del significado de la participación, en donde se apropien conocimientos que fortalezcan la capacidad de hacer conscientes las propias necesidades y las competencias necesarias para buscarles solución.²⁵²

En esta definición se encuentra que el centro de la acción para el *Diseño Incluyente* es la participación activa de los distintos agentes que intervienen en este proceso, principalmente el de las personas usuarias, desde la propia determinación y concientización de sus necesidades hasta la valoración y selección de las posibles soluciones.

La integración de las realidades de las personas, en sus necesidades desde la interseccionalidad de todos los aspectos de su vida es vital para el desarrollo de los proyectos. Por lo tanto, el objetivo del *Diseño Incluyente*, es asegurar que las personas, en su entorno, los objetos en su configuración y su uso cohabiten de manera armónica.

Parafraseando al diseñador y teórico Víctor Margolin y Silvia Margolin²⁵³, el diseño es una manera de pensamiento para mejorar la vida, es así como

251 Fundación ONCE para la cooperación e inclusión social de personas con discapacidad, *Accesibilidad Universal y Diseño para Todos, Arquitectura y Urbanismo* (Palermo: EA! ediciones de arquitectura 2011), 11.

252 Claudia Rojas y Henry García, "Diseño inclusivo: La participación activa de las personas en las soluciones de diseño," *Revista KEPES*, No. 9 (Año 10 2013): 311.

253 Víctor Margolin y Silvia Margolin, "Un "modelo social" del diseño Cuestiones de práctica e investigación" en *Revista Digital Encuadre*, 10 de enero de 2017, citado el 10 de septiembre 2022 [disponible en: <https://encuadre.org/un-modelo-social-del-diseno-cuestiones-de-practica-e-investigacion/>]

el *Diseño Incluyente* busca el bienestar a través del análisis conjunto de la proposición de espacios, procesos y objetos accesibles que los integren física y emocionalmente a la vida social, pero con su transformación para contribuir a la igualdad y el ejercicio de los derechos humanos para todas las personas.

El *Diseño Universal* y el *Diseño Incluyente* son herramientas significativas para desarrollar proyectos museológicos y museográficos donde el centro de acción sean las personas y sus necesidades/intereses. Cabe mencionar, que ambos no son excluyentes entre sí y pueden ser vinculados en programas integrales y proyectos que hagan del espacio expositivo un lugar de habitabilidad sin discriminaciones.

Con base en las reflexiones museográficas, en cuanto a sus componentes y sus discursos del capítulo anterior, las cuestiones genealógicas, sociales y hasta políticas que se han analizado sobre los públicos, la inclusión como medio para reconocer otras formas de repensar y construir nuevas estrategias museográficas en concordancia con el ejercicio de los derechos humanos culturales, así como el diseño incluyente como estrategia práctica, se propone el siguiente proceso para incluirlo dentro de los estudios de públicos.

Las herramientas y técnicas necesarias para el desarrollo de los estudios de público de museos, son amplias y algunas veces varían de acuerdo con los objetivos planteados. La metodología por su parte, consta del conjunto de pasos que delimita el campo contextual y teórico, mientras que las técnicas abordarán el caso práctico (cuestiones que se analizarán en el siguiente capítulo).

Por otra parte, hay una relación entre los elementos a analizar y cómo se realiza dicho estudio, es decir, el sentido práctico y teórico como se muestra en la siguiente Tabla 6:

	Comunicación de la cultura	Investigaciones empíricas	Perspectivas inter, trans y multidisciplinares	Políticas de consumo cultural
Diagnóstico	<p>¿Qué mensaje llega?</p> <ul style="list-style-type: none"> Discursos de los espacios culturales y museales en medios de comunicación locales y masivos. Percepción social de estos espacios. 	<p>¿Cómo son los mecanismos museales particulares?</p> <ul style="list-style-type: none"> Investigación sobre cada área del museo. Dirección. Museografía. Curaduría. Educación. Difusión. Administración. Atención al público. 	<p>¿Quiénes pueden involucrarse y cómo?</p> <p>Cualquier tipo de estudio científico que involucre áreas más allá de la museología y cualquier tópico concerniente a los públicos y museos.</p>	<p>¿A quienes afecta el museo y cómo?</p> <ul style="list-style-type: none"> Poblaciones a las que llega el mensaje museal a gran escala. Desarrollo de espacios culturales. Incidencia en actividades comunales e individuales. Ejercicio de la ciudadanía cultural.
Evaluación	<p>¿El mensaje que llega es el que los museos buscan comunicar?</p> <ul style="list-style-type: none"> Evaluación de los textos, imágenes, elementos audiovisuales. Medios de difusión cultural. Acceso a la información. 	<p>¿Funciona el aspecto a evaluar, en qué nivel y cómo?</p> <p>Depende de los objetivos particulares del estudio y de lo que el espacio opta por evaluar.</p>		<p>¿Las políticas culturales con relación a los museos y sus públicos son óptimas?</p> <p>Estudios que se vinculen con indicadores culturales como los desarrollados por la UNESCO²⁵⁴, conformada por veintidós indicadores y siete dimensiones:</p> <ul style="list-style-type: none"> Economía Participación y cohesión social, Educación, Patrimonio cultural, Comunicación, Institucionalidad, Igualdad de género.

254 UNESCO, ¿Cómo medir la participación cultural? (UNESCO, 2009) [citado el (8 de agosto de 2020)] disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002263/226337s.pdf>

Monitoreo	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Se realizaron cambios con relación a la evaluación llevada a cabo? • ¿Funcionan las implementaciones o cambios? • ¿Se requieren otras transformaciones? 			
Investigación	<p>¿Cuáles son los nuevos medios de comunicación (particulares y masivos), cómo intervienen en el discurso museal y cuál es su recepción?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Innovación en la comunicación desde la tecnología y la discursividad. • Mensajes inéditos difundidos, recibidos o no, intencionales o no. 	<p>¿Qué nuevos procesos se llevan a cabo a escala particular?</p> <p>Propuestas innovadoras en cada área del museo. Ejemplo: Atención al público-creación de comunidades.</p>		<p>¿Qué innovaciones en políticas culturales existen?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Creación. • Implementación • Mejoras. • Investigaciones comparativas micro y macro.
Escala	2,3,4	2,4	2,3,4	1,3,4

Tabla 6. Alcances a nivel teórico y práctico de los estudios de públicos en museos.
Elaboración propia, 2021

Tomando en cuenta lo anterior, podemos situar al diseño museográfico dentro de los estudios de público con distintos aspectos que entrecruzan la inclusión como la participación y elementos formales del mismo, desarrollados en las tablas subsecuentes (Tabla 7):

DISEÑO MUSEOGRÁFICO	Comunicación de la cultura	Investigaciones empíricas	Perspectivas inter, trans y multidisciplinares	Políticas culturales
Diagnóstico	Relación del Diseño museográfico y el mensaje que llega a los públicos	Revisión del Diseño Museográfico implementado en el espacio museal.	Aproximaciones e innovaciones de diversas áreas a este campo de práctica y estudio.	Intervención de las políticas Culturales en los discursos Museográficos
Evaluación	Efectividad de los discursos museográficos.	Funcionalidad de cada elemento museográfico diseñado.		No existen políticas culturales que regulen o que desempeñen directamente una función del diseño museográfico
Monitoreo	Seguimiento de las acciones llevadas a cabo o no a raíz de su evaluación.			Políticas culturales y el Diseño Museográfico.
Investigación	Innovación dentro de estas áreas.			
Escala	2,3,4			

Tabla 7. Pertinencia de los Estudios de Público dentro del Diseño Museográfico. Elaboración propia, 2021

Ahora bien, relacionado con el capítulo anterior, existen elementos que conforman al diseño museográfico que pueden ser analizados para encontrar tanto su efectividad como su quehacer específico, no sólo para transmitir un mensaje si no para la experiencia museal desde distintos ámbitos y de modo integral. Todos ellos están sujetos pueden ser tomados en cuenta en un estudio de público con sus características y desde los aspectos antes mencionados, y los cuales pueden ser de acuerdo a la siguiente Tabla 8:

Aspectos	Elementos museográficos	Características específicas para su análisis	Alcance teórico	Alcance práctico
Textos	Cédulas introductorias, de pieza, en guías y catálogos	tipografía, extensión, color, ergonomía, elementos adicionales que los acompañan	<ul style="list-style-type: none"> • Comunicación de la cultura. • Investigaciones empíricas. • Perspectivas inter, trans y multidisciplinarias. • Políticas culturales. 	<ul style="list-style-type: none"> • Diagnóstico • Evaluación • Monitoreo • Investigación
Soportes	Mamparas, vitrinas, paredes y soportes adicionales	material, color, alturas, ergonomía	<ul style="list-style-type: none"> • Comunicación de la cultura. • Investigaciones empíricas. • Perspectivas inter, trans y multidisciplinarias. 	
Iluminación	General, de pieza objeto, de texto, ambiental	temperatura, intensidad, dirección.	<ul style="list-style-type: none"> • Investigaciones empíricas. • Perspectivas inter, trans y multidisciplinarias. 	
Imágenes	En cédulas, en soportes ambientales, publicidad y facsimilares-reproducciones	tipo, calidad de ejecución-resolución, tamaño, funcionalidad	<ul style="list-style-type: none"> • Comunicación de la cultura. • Investigaciones empíricas. • Perspectivas inter, trans y multidisciplinarias. • Políticas Culturales. 	
Materiales audiovisuales	Videos e interactivos	tipo, duración, calidad de ejecución-resolución, funcionalidad)	<ul style="list-style-type: none"> • Comunicación de la cultura. • Investigaciones empíricas. • Perspectivas inter, trans y multidisciplinarias. • Políticas Culturales. 	

Tabla 8. Aspectos del Diseño Museográfico susceptibles para estudios de públicos. Elaboración propia, 2021.

Es así como se pueden determinar aspectos formales y diversos en los estudios de público que enmarcan el contexto para el análisis y desarrollo de estrategias prácticas y teóricas para contribuir en la configuración de herramientas específicas y adaptables a realidades situadas particulares desde el diseño museográfico con diversas perspectivas históricas, conceptuales y multidisciplinarias.

Por medio de las reflexiones y análisis de los problemas que enfrenta la sociedad, en los últimos años, en este esfuerzo por mirar a los públicos en su diversidad se han construido y desarrollado propuestas en torno a estos tópicos, de los cuales se menciona un ejemplo significativo con dos proyectos que enmarcan los aspectos antes mencionados de diseño incluyente.

Se trata del *Museo Urbano Interactivo* (MUI) el cual se encuentra ubicado en la Ciudad de Puebla, adscrito al Tecnológico de Monterrey que tiene una vocación universitaria clara, pero que busca insertarse en las dinámicas del espacio que ocupa dentro de una de las ciudades más icónicas del país. Los dos proyectos a mencionar tienen dos salidas distintas (uno es digital y el otro tradicional con montaje museográfico) pero llevaron a cabo el proceso de inclusión con un público específico.

El primero fue una iniciativa de cara a la pandemia y los serios problemas mentales que desató el confinamiento en las relaciones sociales. Es así como, se realizó *Fabricar confianza* proyecto internacional de *Farm Cultural Park*, proveniente de Italia, que tiene como objetivo el diálogo entre opiniones sobre la situación post COVID en cada una de las fábricas (países) que lo habiliten. En México, el MUI lo adaptó mediante la convocatoria a 100 personas a las que se les preguntaba ¿En qué (y cómo) podría y debería cambiar México y/o el mundo después de que salgamos de esta terrible pandemia? Siendo un esfuerzo interesante que aglutinó distintas voces, de distintos orígenes, edades y realidades.

Tales testimonios y respuestas fueron socializados en el primer semestre de 2021 a través de plataformas digitales. La iniciativa tenía un objetivo más ambicioso de generar políticas públicas o iniciativas ciudadanas puntuales. Sin embargo, a pesar de que sí conformó parte importante de los contenidos digitales del museo²⁵⁵, no se logró concretar el proyecto más allá de la premisa original.

Por otro lado, está el proyecto museográfico *Trazos que Arden: Más allá del 8M*, el cual consistía en muestra con el objetivo de mostrar las manifestaciones sociales feministas realizadas en la marcha del 8 de marzo de 2022 en Puebla. De esta forma se aglutinó el aparato visual-artístico a través de las

255 Museo Universitario Interactivo [citado el 25 de marzo 2023] disponible en

<https://www.facebook.com/elmui.tec/videos/1613551555452289/>

Fotografía 3.

Montaje de exposición
Trazos que
Arden: Más
allá del 8M”
Museo Urbano
Interactivo, 9 de
noviembre 2023.



“pintas” y carteles con el aparato discursivo feminista. A través de tres núcleos temáticos (Memoria, Resistencia y Trascendencia) se abordaron conceptos sobre perspectiva de género, las violencias contra las mujeres y las manifestaciones de orden social.

El proceso de inclusión, lo determinó la participación activa de los públicos desde la concepción de la tesis de la exposición hasta la activación de clausura, donde se involucró a la comunidad estudiantil del TEC, representada por la colectiva *Femin.ore*. Los núcleos temáticos, la curaduría de las piezas, el montaje y las actividades paralelas fueron co-creadas a través de esta colectiva y el equipo del museo, con el objetivo fundamental de traducir las necesidades y preocupaciones de la comunidad estudiantil del TEC.

Es claro, que existen diversos proyectos, resultados y niveles de involucramiento donde los públicos pueden intervenir. El MUI al ser un espacio universitario tiene una vocación precisa en cuanto a su comunidad y los proyectos de experimentación que pueden realizar en esta misma sintonía; sin embargo, es de mencionar su ejemplo ya que esto no sucede en todos los museos universitarios, no desde el nivel museográfico por lo menos.

Por otro lado, es de reconocer la iniciativa de dar voz y voto a la juventud en la construcción y espacio de sus propios discursos. Este tipo de procesos contribuyen a que los “contra-públicos” y “no-públicos” tengan cabida participante dentro de los constructos museográficos.

Estos ejemplos, muestran que existen diversas formas de abordar la inclusión en términos del diseño, la experiencia significativa y la participación de los públicos en distintos niveles; sin embargo, no hay que dejar de lado, que estas herramientas no están desvinculadas en ningún momento del compromiso social del museo ni de los públicos con sus contextos.

Finalmente, se puede concluir este apartado con la siguiente reflexión: la importancia de conocer a los públicos, no solamente como un ente del que el museo requiere información, una población que consume el mensaje dado o una serie de personas que acuden a museos, sino como un constructo que ha tomado siglos en ser asimilado, modelado, deconstruido y dinamizado por sus propias prácticas culturales a lo largo de la historia y por múltiples procesos sociales. En esto radica la implementación de mejoras museológicas y museográficas, el estudio continuo y la praxis para el ejercicio de los derechos y la ciudadanía cultural.

Al tener en cuenta las manifestaciones, tendencias y espacios culturales que inciden en los distintos públicos, y en especial los culturales, es posible articular acciones específicas en torno a su análisis, entendimiento e intervención óptima para la transformación en tiempo de crisis y necesidad de cohesión.

Asimismo, al estudiar dichos procesos es necesario reconocer a los diversos grupos que conforman el amplio constructo de “públicos”, “no-públicos” y “contra-públicos”, agentes que delimitan o extienden la reflexión e incluso obligan a que se tomen acciones pertinentes para su intervención, incorporación e inclusión necesaria. De esta forma, es posible articular cambios en los discursos particulares de los museos, instituciones culturales y en las políticas públicas para su funcionamiento y mejora.

En última instancia, los museos son espacios que se dirigen a una sociedad culturizada, mediatizada y globalizada, para que su quehacer y desarrollo no se vean truncados, es medular la incorporación del análisis y el reconocimiento de “los públicos”. En palabras del museógrafo mexicano Iker Larrauri:

Los museos no son roperos donde se van acumulando antigüedades, sino que son lugares donde funciona la relación entre los humanos, se enriquece el conocimiento, se disfruta de las obras. El museo es un espacio de todos y para todos.²⁵⁶

256 Niza Rivera, “Fallece el museógrafo Iker Larrauri,” *La Jornada* (Fecha de la publicación del artículo) [citado el (11 de noviembre de 2023) disponible en: <https://www.proceso.com.mx/cultura/2021/11/11/fallece-el-museografo-iker-larrauri-256067.html>

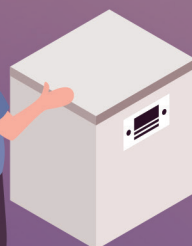
CAPÍTULO 3

Modelo metodológico
del Diseño Museográfico
para prototipos
incluyentes /
participativos



VER O NO VER

LENGUAJE
DISIDENTE



NO TODXS MEDIMOS
1.65- 1.80



3.1 Paradigmas y herramientas metodológicas de la investigación social en torno a los museos y espacios expositivos.

Los procesos en los que está inmerso el museo, como institución y espacio cultural legitimado, no sólo se encuentran en la construcción de su entorno (exposiciones, actividades paralelas, conservación-restauración de bienes culturales), sino también se incorporan las interacciones, contextos y situaciones que ocurren dentro y fuera de él.

Tal y como se ha descrito en los capítulos previos, el entramado social del cual es partícipe el museo como institución cultural, es complejo y multifacético; es decir, interactúa desde diversos procesos multinivel dentro de la sociedad. Por lo que es relativo a la investigación en aras de realizar una propuesta para abordar estos tópicos desde el diseño incluyente de espacios museales, revisar lo concerniente a la metodología social que se adapte a la realidad de los museos.

Dado que el estudio museal es amplio, con respecto a la integración de los públicos como centro de la investigación; se debe considerar a la museología como una disciplina joven; pero también como una ciencia social surgida de disciplinas científicas documentales que contribuye a la comprensión humana y sus relaciones sociales²⁵⁷.

Por otro lado, desde un análisis breve de la definición de museo la cual se ha transformado dentro de los mecanismos internacionales y obedeciendo a cambios sociales, se tendrán otras herramientas que sustentan el quehacer de los museos. Entre las principales conceptualizaciones oficiales que existen, se encuentran las que ha desarrollado el ICOM basadas en coyunturas en las sociales políticas y económicas de XX y XXI, en torno también a las transformaciones del mismo Comité a lo largo de su historia. Las cuales son:

1947

Toda institución permanente que conserva y expone colecciones de objetos de carácter cultural o científico, para fines de estudio, educación y deleite.

257 Zbynek, Stránshy, "Museology as a Science (a thesis)," *Museologia* XI, No. 15 (1980): 33-40.

2007

Institución permanente sin fines de lucro al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y su entorno con fines de educación, estudio y deleite.

2022

Institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos.

En un breve análisis, se encuentra un claro proceso de ampliación de los alcances del museo reflejado desde su concepción como su quehacer social. Por ejemplo, en la definición de 1947 el centro de la acción está en las colecciones (investigación, resguardo y conservación). Para 2007, la idea del patrimonio pasa a ser aliciente de análisis y desarrollo. Finalmente, en 2022 los públicos y el objeto social tomarán parte esencial de la definición.

En el ámbito del diseño museográfico, falta el desarrollo de las reflexiones que plantea la nueva definición de museo, ya la construcción de los discursos museográficos aún tiene en el centro, en su mayoría, al objeto y el discurso planteado desde el interior. Asimismo, muy pocas iniciativas tienen los recursos para el análisis e inclusión de los públicos, a pesar de que su quehacer es meramente dirigido a la sociedad.

Cabe mencionar que la museografía en general, es una disciplina fluctuante en el quehacer discursivo del museo. Es decir, a pesar de su prestigio e importancia, su metodología de trabajo erró en la integración de los públicos, en la teoría de sus estrategias de construcción, el entorno que las define y del poco trabajo teórico de quienes la ejercen.

De esta forma, surge la necesidad de enunciar, analizar y teorizar las prácticas y metodologías museográficas para crear un cuerpo crítico del entramado en que se desenvuelve. Por ello para la sistematización de proyectos museales, el entendimiento de los procesos *in situ*, así como de la documentación del fenómeno museológico, es prioridad hablar de su carácter social; ya que las relaciones y los sucesos son entre personas con contextos situados, así como la diversidad de los territorios donde se desenvuelven los museos.

Indagar tales fenómenos permite replicar, adaptar y desarrollar, condiciones para la producción de conocimiento libre en cocreación, convivencia y de cohesión social para el ejercicio de los derechos humanos culturales.

Dentro de estos fenómenos que se deben de tomar en cuenta, es pertinente hablar sobre la pandemia de SARS-COV12, ya que fruto de este estado

de crisis se produjeron transformaciones de paradigmas para los museos que derivaron consecuencias como la poca asistencia tanto a los espacios museales como a cualquier dispositivo cultural y que afectó en gran medida las finanzas, poniendo en riesgo a las personas profesionales de museos, las colecciones y espacios patrimoniales. Un fenómeno no estudiado y pendiente es la afectación de las personas en el ejercicio de sus derechos culturales, más allá de estadísticas que reportan numerologías cuantitativas.

Un estudio realizado por la UNESCO en 2020 a nivel mundial, indica que los museos detuvieron sus actividades presenciales, en promedio 155 días y, posteriormente en 2021, tuvieron otra ola de cierres, lo cual ocasionó un descenso de las personas visitantes en un 70% y una caída en los ingresos económicos del 40% al 60%, si se comparan con el 2019, además de que muchos museos perdieron el financiamiento estatal, alrededor de un 40%, dado la ampliación de presupuesto dedicado a las medidas sanitarias²⁵⁸

Estas problemáticas han hecho patente que la conservación y salvaguarda del patrimonio requiere forzosamente de recursos humanos, donde la relación con los públicos va más allá de una estrategia a distancia de actividades vía redes sociales, del conocimiento de sus características, gustos, necesidades y más aún; pero sí del interés por hacerles partícipes, incluirles, desarrollar programas igualitarios, en perspectiva, procurar sus derechos.

Con este antecedente fue fundamental para la investigación trabajar desde diseño museográfico a través de paradigmas de la investigación social desde la inclusión, en la conceptualización del público, para definir los enfoques, técnicas e instrumentos metodológicos pertinentes la museografía inclusiva y finalmente aplicar el Modelo construido en un caso de estudio (Diagrama 6).

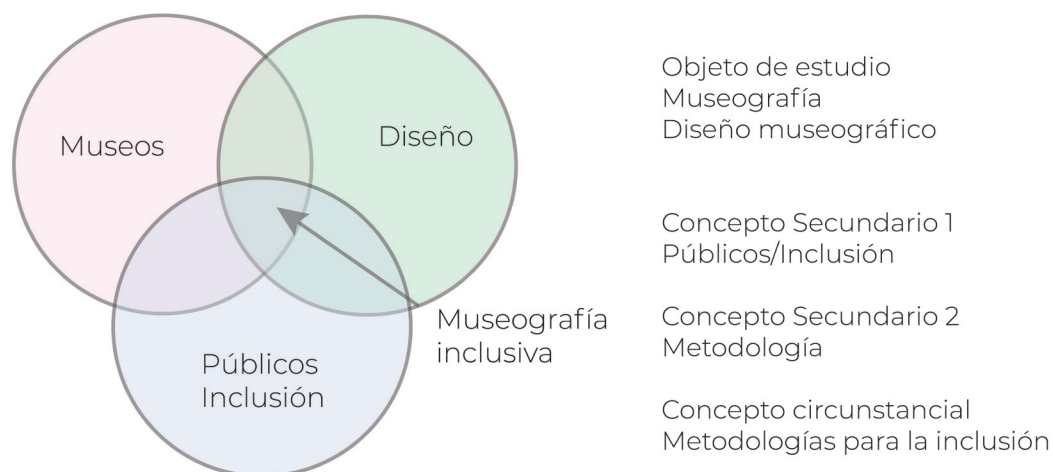
En virtud de que este trabajo de investigación busca en uno de sus objetivos poner en el centro de su metodología a las personas, también es necesario realizar una revisión de cómo la ciencia y sus acepciones metodológicas se han acercado y estudiado los fenómenos sociales.

La observación del mundo como construcción social implica un componente de fidelidad, en el entendido de que toda observación o trabajo teórico, se ubica en una comunidad humana y con ella se relaciona, al mismo tiempo que tiene una historia y un mundo que no controlamos.²⁵⁹

En este sentido, a pesar de que las artes y los diseños se basan en procesos creativos y estrategias, que pueden cuestionar los rigurosos estándares o procedimientos de las metodologías “científicas”, es necesario acotar que el

258 UNESCO, *Museums around the world in the face of COVID* (Paris: UNESCO, 2020), 14.

259 Sara Torres-Hernández, “Paradigmas en la investigación social,” *Staabil lekilal ta lekil abtel. Administración para el Desarrollo*, No. 13 (2017): 61.

**Diagrama 6.**

Esquema proyecto doctoral de investigación. Elaboración propia, 2019.

conocimiento científico no se restringe a conocimientos meramente, pues es producto de un proceso sistemático de indagación, experimentación y de introspección que permite representar fenómenos, comprenderlos, explicarlos y transformarlos.

En este sentido, para aproximarse a la sistematización de la información con fines científicos para la transformación del “fenómeno museológico”, se debe definir el concepto de *paradigma*. Término central que describe la orientación teórica por medio de un grupo de personas expertas, las cuales proponen modelos científicos de entendimiento, de acuerdo con investigaciones recientes o predominantes en un campo específico. Por ejemplo, en el Capítulo 1 se realizó un acercamiento a estos paradigmas desde el devenir museológico al puntualizar las corrientes de esta disciplina desarrolladas a lo largo de la historia.

En palabras de Sandín, el paradigma es “un conjunto de realizaciones científicas universalmente reconocidas, que durante cierto tiempo proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica.”²⁶⁰ Ello implica que existan, como se describió en el Capítulo 2, modelos de inclusión y exclusión, de centralización del conocimiento desde el poder hegemónico, ya que los paradigmas también son producto del clima social, contextos históricos y territorios privilegiados.

En este entendido, es posible conformar y transformar paradigmas, reconociendo que la lógica “pura” es imposible, puesto que siempre está supeditada

260 Esteban Sandín, *Investigación cualitativa en educación. Fundamentos y tradiciones* (Madrid: McGraw-Hill/Interamericana, 2003), 86.

por elementos sociales, económicos y políticos; asimismo, “la lógica ya no es suficiente, hay que sustituir por modelos con elementos sociohistóricos.”²⁶¹

La transformación y cambios en los paradigmas no sólo son fundamentados por una comunidad científica, sino que también son la respuesta al contexto social y político de ese momento histórico. La creación de otros postulados y el análisis de múltiples realidades, crea nuevas incertidumbres, lo cual alimenta en sí a la producción de nuevo conocimiento. De esta forma, en una investigación se identifican los principales hechos a analizar, buscando explicar los fenómenos observados y desde una ruta metodológica:

Un paradigma es una imagen básica del objeto de una ciencia. Sirve para definir lo que se debe estudiar. Las preguntas que es necesario responder, cómo deben preguntarse y qué reglas es preciso seguir para interpretar las respuestas obtenidas. El paradigma es la unidad más general de consenso dentro de una ciencia y sirve para diferenciar una comunidad científica (o subcomunidad) de otra. Subsume, define e interrelaciona los ejemplares, las teorías y los métodos e instrumentos disponibles.²⁶²

En términos de los fenómenos sociales, se infiere que no solamente tienen un nivel de complejidad mayor para su estudio y sistematización, sino que se ven ligados a cambios continuos, situaciones específicas e impredecibles ya que intervienen diversos factores. Mientras que en las ciencias duras se cuenta con sistemas teóricos formalizados, donde algunos de los fenómenos que estudian, clasifican y formalizan pueden ser replicables –hasta en entornos ajenos-, repetitivos y medibles cuantitativamente; los fenómenos sociales tienen ciertos atributos que los hacen medibles de esta forma, en ciertas instancias, no es posible formalizarlos, replicarlos y definirlos en los mismos términos.

La investigación social y sus paradigmas específicos buscan la solución, entendimiento y confrontación con problemas situados. Para Bericat, “es todo tipo de actividad orientada a la obtención de conocimiento empírico-racional sobre las causas, la naturaleza y las consecuencias de la actividad social.”²⁶³ Es decir, el estudio de todas aquellas interacciones, contextos y experiencias relacionadas con cualquier quehacer humano y de realidades pasadas, presentes y futuras.

Así como las técnicas y disciplinas museales son relativamente nuevas, también la investigación social se perfila apenas durante el siglo XIX en Europa, la cual se consolida en los años 20 y 40 del siglo XX, con sus influencias

261 Sara Torres-Hernández, “Paradigmas en la investigación social,” 63.

262 Miguel Valles, *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional* (Madrid: Síntesis S. A., 1999), 48.

263 Eduardo Bericat, *La integración de los métodos cuantitativo y cualitativo en la investigación social* (Barcelona: Ariel, 1988), 91.

filosóficas de la Antigüedad y algunas acepciones teológicas y otras corrientes filosóficas.²⁶⁴

De acuerdo con Corbetta,²⁶⁵ dentro de la investigación social se pueden distinguir tres principios filosóficos: ontológico, epistemológico y metodológico. El ontológico corresponde a las realidades del ser y sus connotaciones empíricas y contextuales, el epistemológico permite cuestionar sobre el conocimiento y la objetividad en su generación y el supuesto metodológico permite cuestionar sobre el conocimiento y la objetividad en su generación, la participación de la persona investigadora en este proceso y los mejores métodos para construirlo de manera imparcial.

A razón de estos principios y la relación que existe entre ellos, se pueden determinar ciertos paradigmas para la investigación social: el paradigma positivista-empírico-analítico, el interpretativo, el crítico y el emergente (Tabla 9). Como introducción a los paradigmas propios en los museos, se abordará brevemente su objetivo desde la investigación social.

Como ya se definió, el presente documento se centrará en los estudios e investigaciones los cuales tengan como parte central o significativa la visita de los públicos al espacio museal; es decir, no se abordarán investigaciones desde los planos de la conservación, restauración, representación y en general de la curaduría de colecciones y exposiciones. En este sentido, se describirán paradigmas de los estudios de públicos en museos que se vinculen tanto desde la investigación social como de la experiencia incluyente de los públicos dentro de los museos.

Primeramente, el paradigma positivista establece que el conocimiento es válido cuando lo legitima la experiencia; es decir, la realidad tal como lo aprehenden los sentidos²⁶⁶ humanos-corporales, los cuales pueden ser medibles con técnicas cuantitativas y a través de un método científico estable. Asimismo, “busca explicar, controlar y predecir los fenómenos investigados; su meta principal es la construcción y comprobación de teorías.”²⁶⁷

Desde la perspectiva de los estudios de públicos, este paradigma se circunscribe desde un punto de vista cuantitativo, que incluye tanto las encuestas con preguntas cerradas y el registro del número de personas que visitan el museo diariamente.

264 Ezequiel Ander-Egg, *Técnicas de investigación social* (México: Editorial El Ateneo, 1996), 60.

265 Piergiorgio Corbetta, *Metodología y técnicas de investigación social* (Madrid: McGraw-Hill Interamericana, 2007), 8.

266 Esteban Sandín, “Investigación cualitativa”, 256.

267 Roberto Hernández, Carlos Fernández y Pilar Baptista, *Metodología de la Investigación* (México: McGraw-Hill Interamericana Editores S. A, 2010), 178.Z

Paradigma	Dimensión ontológica	Dimensión epistemológica	Supuesto metodológico
Paradigma Positivista	No existe diferencia entre la realidad natural y la social, está dada, es singular, tangible, fragmentable y convergente.	La relación entre el sujeto y el objeto es independiente, neutral y libre de valores, es objetivista, los resultados equivalen a la verdad y son factibles de contrastarse y generalizarse.	La indagación científica se produce comprobando hipótesis para establecer leyes universales con los resultados de las observaciones y de los experimentos. Se emplean métodos cuantitativos y experimentales.
Paradigma Interpretativo	La realidad es holística, divergente, múltiple, dinámica, los escenarios o personas investigadas son consideradas como un todo; quien investiga es sensible a los efectos que puede ocasionar en el objeto de investigación	La relación sujeta – objeto se da de manera que hay interrelación, una relación influida por factores subjetivos. Se evalúa el proceso natural de los hechos, no se manipulan ni provocan.	Lo metodológico esta expresado en términos de indagación flexible pues los procesos llevan una interrelación entre el evento y su interpretación; se realiza a través de la inducción analítica y los datos se analizan por medio de la triangulación.
Paradigma Sociocrítico	La realidad en constante cambio, compartida, construida, dinámica, divergente, holística e histórica; busca conocerla y comprenderla como una práctica.	Quien investiga se convierte en un sujeto más de la investigación, cobra importancia la autorreflexión crítica para conocer. El conocimiento se desarrolla a través de la construcción y reconstrucción de la teoría y la práctica.	Los valores están presentes, influyen en la toma de decisiones, pues se comparten con las personas estudiadas o están implícitos en los procesos que se analizan.
Paradigma Emergente	Busca la tendencia al orden en los sistemas abiertos, tratando de superar las explicaciones lineales y causales.	Pretende superar el realismo ingenuo y entrar en una ciencia más integradora, inter y transdisciplinaria.	Polisistémico, metodología interdisciplinaria, en esencia con enfoque cualitativo por su particularidad estructural sistémica. Combinación de métodos para eliminar las limitaciones que tienen por separado

Tabla 9. Paradigmas de la Investigación Social de acuerdo con Torres-Hernández.²⁶⁸

En este sentido, los estudios positivistas tienen como eje la recolección de información como el sexo, la edad, los territorios y el origen de los públicos, se puede explorar de manera sociodemográfica y mapear estos resultados, pero la información obtenida se limita a un conocimiento básico de los públicos, que no contribuye sustancialmente a cambios en los procesos museológicos-museográficos.

Pérez habla de este tipo de estudios como *Investigaciones relativas al contexto personal*,²⁶⁹ mencionando que un primer acercamiento a los públicos es conocer sus intereses, gustos, disgustos, entre otros:

Aunque esta ha sido un área de amplia investigación, algunos autores han expuesto la necesidad de ir más allá de los datos de perfil sociodemográfico, debido a que existen más características que permiten agrupar a los públicos de acuerdo con otras distinciones para comprender mejor sus cualidades y su relación con el museo.²⁷⁰

Sin embargo, las metodologías de algunos tipos de evaluación en museos podrían considerarse positivistas, en tanto que estudian a los públicos desde una perspectiva ajena, es decir, como un objeto de estudio independiente de la persona que lo examina, ya sea por métodos cuantitativos como cualitativos. A este respecto, la *Evaluación Previa* es la primera etapa ideal para el montaje de una exposición, donde se indaga a los públicos en cuanto a sus intereses y necesidades, la cual estaría encauzada desde estos principios positivistas.

En lo que respecta al paradigma interpretativo, la prerrogativa principal es el entendimiento del *fenómeno social*. Mientras que el paradigma positivista emplea mecanismos para la observación desde afuera del fenómeno u objeto de estudio, este paradigma establece la imposibilidad de la neutralidad, sino la implicación e interrelación de los objetos, por lo que utiliza métodos cualitativos para su estudio.

En lo relativo a lo ontológico [en el paradigma interpretativo], la realidad es holística, divergente, múltiple, dinámica, los escenarios o personas investigadas son consideradas como un todo; el investigador es sensible a los efectos que puede ocasionar en el objeto de investigación. La realidad se define según la interpretación que los sujetos dan de sus propias realidades, es pertinente para un contexto y momento específico.²⁷¹

En lo social busca comprender y descubrir la realidad desde los significados de las personas y las instituciones involucradas, así como sus creencias, razones, intenciones, motivaciones y demás características que no son observables.

Por ejemplo, los estudios de públicos utilizan herramientas que se complementan una a la otra de manera cuantitativa como cualitativa, ya que buscan objetivos variados, pero específicos, de índole interpretativo y para la mejora o documentación del objeto de estudio.

Con esta perspectiva se podría situar al paradigma interpretativo, desde la propuesta de Pérez²⁷² con: *Investigaciones relativas al contexto sociocultural*,

269 Pérez Castellanos, "Estudios sobre públicos y museos" 37.

270 Pérez Castellanos, "Estudios sobre públicos y museos" 38.

271 Sara Torres-Hernández, "Paradigmas en la investigación social," 69.

272 Pérez Castellanos, "Estudios sobre públicos y museos"

o análisis de las características particulares de la forma en que se estructura la visita y las necesidades de los tipos de interacción; y las *Investigaciones relativas al contexto físico*, o análisis de aspectos como la circulación, la señalización, el cedulario, el uso de los módulos de exhibición y los equipamientos; también se ha indagado sobre las ventajas y desventajas de ciertas estrategias de comunicación y su efecto en las personas visitantes.

Si se relaciona con la evaluación en museos, podría considerarse un paradigma interpretativo con la *Evaluación Correctiva* (donde se encuentran aspectos a corregir justo antes de la inauguración de la exposición) y la *Evaluación Sumativa* (etapa donde se conocen las satisfacciones e insatisfacciones, entendimientos o desentendimientos de los públicos hacia la exposición); ya que ambos tipos de evaluación toman en cuenta a los públicos en sus interpretaciones para la modificación del trabajo expositivo.

Por su parte, el paradigma sociocrítico tiene como principal orientación, problematizar la neutralidad de los objetos de estudio y de quién los estudia en relación con el fenómeno social complejo, en todas sus dimensiones, ya que el objetivo es la transformación social.

De esta forma, se busca que todos los agentes implicados en la investigación se sumen en la participación para el análisis y la resolución de una problemática en específico. Para lo cual, se recopila información en la toma de decisiones con la participación de la comunidad, haciendo conciencia que de ello va la transformación de su realidad. Es así como “metodológicamente, la tendencia es hacia el empleo de métodos que permitan la investigación participativa y cooperativa, principalmente la investigación acción. Emplea también el estudio de casos y técnicas dialécticas, utiliza el diálogo.”²⁷³ Por lo que sus resultados van encaminados a la reflexión, la autorreflexión, crítica y reformulación.

Las investigaciones museales en torno a este paradigma se sitúan tanto en la participación de los públicos en su implementación, como en sus fases de prototipado, muy claras en las evaluaciones previas y las evaluaciones formativas, las cuales puntualizan los intereses en las temáticas y colecciones de las propuestas de exposición, al mismo tiempo se enfocan en la comprensión de los discursos, los dispositivos y equipamientos, los textos en sala y otros procesos.

Un ejemplo claro de este paradigma se inserta en las metodologías, procedimientos y gestiones en la generación y administración de los museos comunitarios. Siendo estos espacios de participación continua, donde las comunidades realizan actividades de curaduría y conservación de piezas, así como de discursos y montaje de exposiciones. Aunado a ello, en los últimos años se ha hablado de la posibilidad de contar con *museografías participa-*

273 Sara Torres-Hernández, “Paradigmas en la investigación social,” 71.

tivas, como laboratorios interdisciplinarios donde profesionales de diversas áreas desarrollan proyectos museológicos-museográficos.²⁷⁴

Finalmente, el paradigma emergente es un encuentro entre los tres paradigmas anteriores, es decir, un entendimiento entre los métodos cualitativos y cuantitativos, vistos como complementarios. De esta forma, la utiliza diversas herramientas para el estudio de algún fenómeno u objeto de estudio, visto como un sistema abierto:

Un cuerpo de conocimientos gozaría de solidez y firmeza, no por apoyarse en un pilar central (modelo axiomático), sino porque ellos forman un entramado coherente y lógico que se autosustenta por su gran sentido o significado.²⁷⁵

Por lo tanto, al ser un paradigma *polisistémico*, utiliza la interdisciplina en su metodología y una combinación de diversos métodos para contener múltiples espectros posibles de estudio y respetando la información que cada uno provea. En el plano social, está orientado a realizar reflexiones éticas con base en valores como el bienestar, la libertad, la autonomía, entre otros.²⁷⁶

Dentro de este paradigma se puede situar la presente investigación doctoral, en donde se problematiza, sistematiza y se propone un modelo de participación ciudadana en la creación de proyectos museológicos-museográficos. En este sentido, se partirá de los *Laboratorios de Innovación Ciudadana (LICs)*, los cuales aglomeran las interacciones de cuatro entes: la ciudadanía, el museo, las instituciones a cargo del mismo, o bien el propio Estado y los agentes especializados como las empresas y el sector privado. Asimismo, se abordará con mayor precisión este paradigma de investigación museológico-museográfico en la construcción del modelo y en la documentación del caso de estudio.

Como se ha podido apreciar, a pesar de que la investigación social en museos está orientada por diversos paradigmas, a diferencia de las ciencias sociales en general, los estudios de públicos para la inclusión requieren de situarse entre paradigmas para obtener perspectivas diversas y comprender el “fenómeno museal” (Diagrama 7).

Entonces, a partir de este análisis se describirán las herramientas necesarias para la recolección, análisis e interpretación de la información y la aplicación de las mismas para el mejoramiento de los dispositivos y discursos del diseño museográfico, las cuales han avanzado en diversas direcciones desde la investigación social.

274 Alejandro García Aguinaco, “Hacia una museografía participativa,” *Publicaciones Digitales ENCRyM*, (2015) [citado el (5 de marzo de 2022)] disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/6089>

275 Miguel Martínez, *Ciencia y arte en la metodología cualitativa* (México: Trillas, 2011), 45.

276 Sara Torres-Hernández, “Paradigmas en la investigación social,” 74.

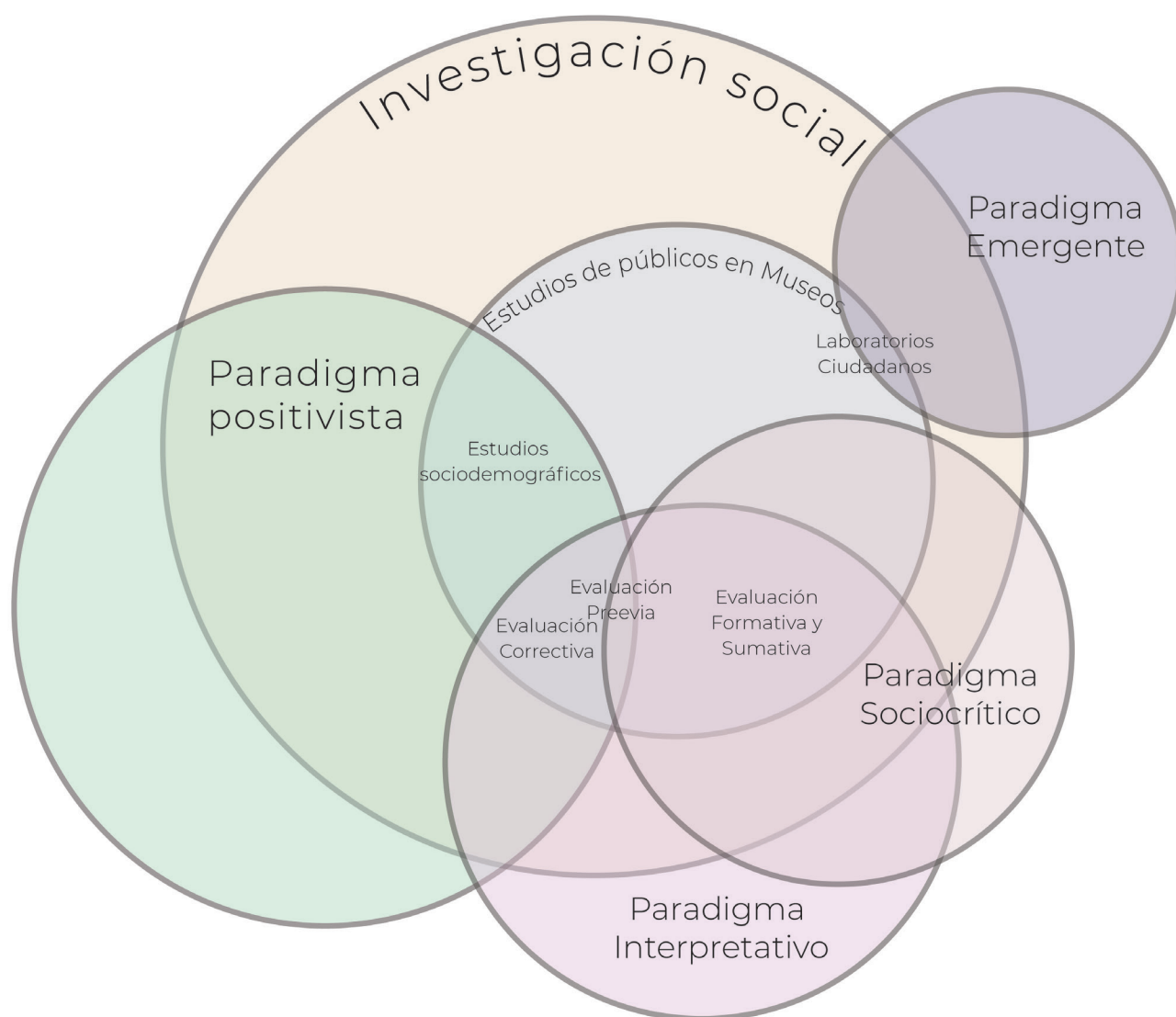


Diagrama 7.

Correlación de los paradigmas de la investigación social y estudios de públicos en museos. Elaboración propia, 2022.

Los procesos tradicionales de la investigación positivista son aquellos donde se delimitan los objetivos, se construyen hipótesis y deducciones, se levantan datos con instrumentos y acciones como la observación, la encuesta, entrevistas, entre otros, hasta procesos de largo aliento que requieren de otras herramientas.

Por otra parte, el diseño de investigación del cual parte cada paradigma y enfoque, encuentran coincidencias, pero el análisis e interpretaciones en cada caso cambian sustancialmente en tanto sus objetivos, la pertinencia y aplicación que también los modifica.

Si bien las estrategias que se mencionan a continuación, junto con los instrumentos y propuestas de formatos, están construidos con base en estructuras tradicionales, es claro que la generación del proceso y la documentación del mismo es diferente, puesto que los objetivos se transforman de acuerdo

con las necesidades, consensos y negociaciones dentro de la comunidad y el personal del museo que realiza tales estudios.

En este sentido, a pesar de que la investigación social emergente parte de un plan definido en cada paso, este es cambiante, así como el sistema en el que está fundado es flexible, ya que errores y “fracasos” son parte significativa y tienen connotaciones positivas; así como el componente de la incertidumbre.

De acuerdo con Maldonado, “en el proceso del diseño investigativo se puede partir de una realidad que se quiere estudiar observable e ir descubriendo métodos y técnicas que contribuyan a seleccionar la información que se necesita.”²⁷⁷ Es decir, estrategias dinámicas donde las herramientas pueden variar en cada etapa. Sin embargo, esto puede ir en detrimento con el paso del tiempo y con resultados concretos. Dos aspectos que están en contraposición con la ideología actual de obtener los “mejores resultados” en el menor tiempo posible.

Se propone que la estrategia o *Diseño de Investigación del Diseño Museográfico desde la Inclusión*, se divida en las siguientes etapas:

- Preproducción de la Investigación – Mapeo de necesidades y entorno-territorio, planteamiento de la problemática a gestionar, definición de objetivos y elección de herramientas
- Producción/Investigación – Diseño de herramientas-dinámicas, pilotaje, obtención de datos
- Postproducción – Análisis e interpretación de datos; y
- Aplicación de experiencias – Prototipo/planteamiento museográfico,

Este proceso que se retroalimentaría continuamente ya que los públicos están vinculados en cada etapa, directa e indirectamente (Diagrama 2).

En la etapa de Preproducción de la Investigación, se realiza un mapeo situado, es decir, un rastreo de necesidades y situaciones territoriales, ya sea de las comunidades cercanas al museo o de momentos coyunturales.

El mapeo de necesidades no es un proceso dirigido a encontrar algo que ya existe, sino un proceso para tratar de poner de manifiesto la necesidad del sujeto, dándole forma, llevándola a la dimensión de lo real, a lo realizable y, por lo tanto, a la dimensión de lo posible.”²⁷⁸

277 José Antonio Alonso, *Metodología* (México: Limusa, 2003), 70.

278 Ada Manfreda, “El mapeo de las necesidades como medio de mediación social,” *ZERBITZUAN*, No. 50 (2007): 125.

**Diagrama 8.**

Diseño de Investigación del Diseño Museográfico desde la Inclusión/participación. Elaboración propia 2022

Posteriormente se realiza el planteamiento tanto del problema a tratar, como del contexto personal de cada participante: otro tipo de mapeo o diagnóstico de sus preocupaciones, especialidades y situaciones. “La descripción y el planteamiento del problema se vinculan con él lo que voy a hacer, con el quehacer y con el punto de partida,”²⁷⁹ aunque en esta etapa se busca la definición es necesario mantener la flexibilidad.

Los objetivos proveen de una ruta crítica, un plan con el cual trabajar para obtener otros puntos de partida o aspectos detonantes a tratar. Desde un punto de vista positivista, expuesto por Hernández Sampieri, se habla de los objetivos como “guías de estudio [a] tenerlos presentes durante todo su desarrollo,”²⁸⁰ lo que también puede apoyar cuando la investigación o proceso se ven o en un bloqueo o expansión de ideas excesivo por parte de las personas participantes.

De esta misma forma, los objetivos dan la pauta para iniciar la definición y elección de las técnicas a utilizar. Entre ellas están la observación, encuesta,

279 Jorge Maldonado, *Metodología de la investigación social: paradigmas: cuantitativo, sociocrítico, cualitativo, complementario* (Bogotá: Ediciones de la U, 2018), 70.

280 Roberto Hernández, Carlos Fernández y Pilar Baptista, “Metodología de la Investigación,” 44.

dibujos, entrevistas, grupos de enfoque, mapeos de significado, seguimientos, sondeos (*in situ* y virtuales) y *thinking aloud*.

La observación como técnica de investigación social y herramienta para la inclusión, es una de las primeras técnicas de la investigación científica y también museológica. En este sentido, Hernández Sampieri define a la observación como “el registro sistemático, válido y confiable de comportamiento y conducta manifiestos”²⁸¹; es decir, la documentación de acciones o fenómenos que se repiten en contextos situados, y que, en ocasiones, implica adentrarse en las problemáticas, tener un rol activo y encontrarse en un proceso de reflexión constante.

Desde el área de los estudios de públicos en museos, la observación es útil, según Pérez Santos²⁸² para estudiar la circulación –flujo y orden– dentro de la exposición, el análisis del nivel de atención de los elementos museográficos, cuantificar el tiempo invertido, documentar el comportamiento de los distintos públicos, entre otros aspectos.

A pesar de que la observación es una técnica muy recurrente, resulta tener diversas dificultades, sobre todo desde el punto de vista positivista, donde la implicación de la persona que observa debe ser neutra o alejada del objeto de estudio. Por otra parte, cabe señalar que no sólo se observa a personas, sino situaciones y contextos específicos, por lo que el control de esta herramienta no es rígido e implica técnicas diversas dependiendo de su objetivo, por lo que es necesario una serie de instrumentos que entrecrucen información.

Si se busca cuantificar comportamientos, tiempos y otros aspectos numéricos es importante una hoja de control. Sin embargo, para documentar aspectos cualitativos, Grinell hace referencia a las Anotaciones en cuatro tipos: de observación directa, interpretativas, temáticas y personales.²⁸³ En este sentido, la observación puede aportar una gran cantidad de información, tanto cualitativa como cuantitativa.

Como ejemplo de instrumento de observación, se expone el generado en la *Evaluación Sumativa* que se realizó a la exposición *Tetzáhuítl. Presagios de la conquista de México*, del *Museo del Templo Mayor* de la Ciudad de México, en 2020 (Imagen 1). En esta evaluación se analizó el comportamiento de las personas visitantes en sala mediante observaciones estructuradas. Cabe

281 Roberto Hernández, Carlos Fernández y Pilar Baptista, “Metodología de la Investigación,” 429.

282 Eloisa Pérez Santos, *Estudio de visitantes en museos: metodología y aplicaciones* (Asturias: Ediciones Trea, 2000), 74.

283 Richard Grinell, *Social work research & evaluation: Quantitative and qualitative approaches* (Itasca: Peacock Publishers, 1997), 194.

señalar que cada caso requiere crear un instrumento en específico, por ello el mapeo y el planteamiento situacional son cruciales.

Asimismo, los seguimientos derivados de la observación y los sondeos se adaptan a las dinámicas de los públicos, que permiten, a la distancia, medir ciertos comportamientos en la sala de exhibición, como el tiempo y el recorrido que siguen. Esto define cierto tipo de apreciación y comportamientos diversos.

El seguimiento se refiere más específicamente al registro, de manera detallada, no sólo el recorrido de la persona o grupo de personas visitantes, sino también qué hacen mientras están adentro una exhibición. Puede proporcionar datos cuantitativos en relación con los tiempos de estancia, así como otros datos de comportamiento. El seguimiento de visitantes se puede realizar discretamente, donde las personas analizadas no son conscientes de que están siendo observadas.²⁸⁴

Por otra parte, la encuesta es otra técnica tradicional muy socorrida en las investigaciones sociales y en museos, en donde intervienen las personas en un encuentro presencial, habitualmente, en la aplicación de un cuestionario estructurado para obtener información mixta (cualitativa, cuantitativa).

En la investigación social, la encuesta se considera en primera instancia como una técnica de recogida de datos a través de la interrogación de los sujetos cuya finalidad es la de obtener de manera sistemática medidas sobre los conceptos que se derivan de una problemática de investigación previamente construida.²⁸⁵


De esta forma, la técnica de la encuesta desde los estudios de públicos en museos puede arrojar información sociodemográfica, preferencias en los montajes expositivos, niveles de satisfacción, necesidades específicas, evaluación de diversos aspectos del museo y de la exposición, entre otros. En este sentido, como lo señala Pérez Santos, “construir un buen cuestionario y poner en práctica un sistema de recogida de datos no es en absoluto una tarea fácil.”²⁸⁶

Si bien es una técnica que permite obtener de manera rápida y diversa información dirigida, es necesario tomar en cuenta que los públicos están habituados a este tipo de abordaje y que, dado el contexto mediatizado del mismo, es posible que también se vean limitadas sus respuestas. Es por ello que se debe poner énfasis y cuidado tanto con la capacitación y la aplicación

284 Steven Yalowitz y Kerry Bronnenkant “Timing and Tracking: Unlocking Visitor Behavior,” *Visitor Studies* 12, No. 1 (2009): 48.

285 Pedro López-Roldán y Sandra Fachelli, “La encuesta,” en *Metodología de la Investigación Social Cuantitativa*, eds. P. López-Roldán y S. Fachelli (Barcelona: Dipòsit Digital de Documents-Universitat Autònoma de Barcelona, 2015), 8.

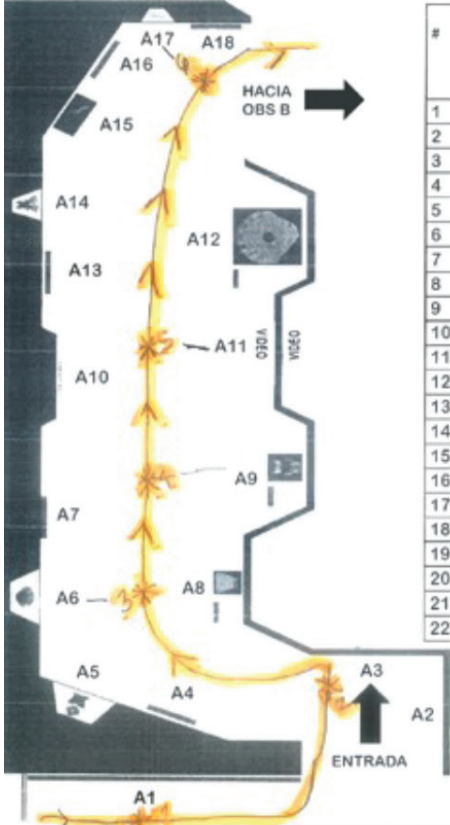
286 Eloisa Pérez Santos, “Estudio de visitantes en museos,” 96.

INAH 

TETZÁHUITL LOS PRESAGIOS DE LA CONQUISTA DE MÉXICO.
OBSERVACIÓN ESTRUCTURADA PUNTUAL

Sección A

Número de folio: 30				Fecha: dd 04 mm 03 2020		
Nombre del observador (a): PEÑA CAJUEZ						
Hora de inicio de observación (formato 24 horas) (hh:mm):			Hora de finalización: (formato 24 horas) (hh:mm)			
Modalidad de visita:				Grupo Etario:		
1. Solo	2. Pareja <input checked="" type="checkbox"/>	3. Adultos y jóvenes	4. Adultos y niños	1. Jóvenes <input checked="" type="checkbox"/>	2. Adulto	3. Adulto Mayor



#	C	F	I	Nivel de atención en segundos				
				5-9	10-15	16-25	25-30	más de 30
1	X		X			X		
2	X				X			
3	X							
4	X	X	X		X			
5	X					X		
6	X	X	X		X			
7								
8								
9								
10								
11								
12								
13								
14								
15								
16								
17								
18								
19								
20								
21								
22								

Imagen 1.

Instrumento de observación, Evaluación sumativa de la exposición "Tetzáhuítl. Presagios de la conquista de México". Elaboración: Equipo de trabajo, Curso de Evaluación en Museos, ENCRyM, INAH, 2020

del cuestionario cara a cara, como en la construcción del mismo. Pérez Santos sugiere los siguientes pasos²⁸⁷:

- a) Revisión de la literatura existente sobre el tema.
- b) Adaptación de los cuestionarios ya utilizados en otros museos con objetivos similares.
- c) Realización de un sistema previo de entrevista.

Por otra parte, la entrevista es otra técnica ampliamente utilizada en los estudios sociales, aunque no tan explotada por los estudios de públicos, ya que requiere de una inversión de tiempo considerable –cuando es entrevista semiestructurada y a profundidad- en la aplicación, análisis e interpretación. Cuando es una entrevista estructurada con una escaleta de preguntas cerradas, la información es muy dirigida y limitada, pero también apoya a comprobar ciertos resultados.

De esta forma, la entrevista es una técnica que complementa otras técnicas, donde se deriva la encuesta, con los pros y contras antes descritos. Sin embargo, es una técnica que apoya diagnósticos, mapeos y los efectos a largo plazo de un montaje museográfico, es la encuesta a profundidad.

Una de las técnicas utilizadas en los estudios de consumo cultural en general y que ocupa en sus investigaciones la mercadotecnia, son los *Grupos de Enfoque*, los cuales “consisten en reuniones de 5 a 10 personas, en las cuales los participantes conversan en torno a uno o varios temas en un ambiente relajado e informal, bajo la conducción de un especialista en dinámicas grupales;”²⁸⁸ lo que implica el compromiso temporal de diversas personas visitantes de museos o implicadas en el proyecto y de capacitación suficiente de otra persona experta en las dinámicas.

De acuerdo con Rosalyn Rubenstein, los *Grupos de Enfoque* son métodos cualitativos que funcionan como un espacio de debate entre diferentes personas, para discutir un tema en común dirigido. Si bien no es estructurado del todo “permite identificar la variedad de reacciones, actitudes, problemas, expectativas y percepciones de la audiencia con respecto al tema del proyecto. Debido a que el formato está estructurado de manera flexible, requiere conocimiento y capacitación rigurosa para poder usarlo de manera efectiva.”²⁸⁹

Entre las técnicas que son más utilizadas en museos y que ofrecen datos diversos y provenientes de las personas visitantes son los *Mapeos de Significado Personal*, los Dibujos y el *Thinking Aloud*. Son técnicas poco comunes dentro del área de la investigación social, sobre todo por el análisis e información de tipo cualitativo que recoge; desde el punto de vista museal, contribuye a tener una idea-visual-mental directa de los públicos:

El Mapeo de Significado Personal es una nueva herramienta para medir de manera flexible, válida y evaluar de forma fiable el aprendizaje. Fue diseñado específicamente para su uso en evaluar el aprendizaje en entornos de aprendizaje de libre elección,

288 Roberto Hernández, Carlos Fernández y Pilar Baptista, “Metodología de la Investigación,” 465.

289 Rosalyn Rubenstein, “The Use of Focus Groups in Audience Research” *Visitor Studies* (vol 1, Num. 1: Canada: 1989): 181

como centros de ciencias, arte y museos de historia natural, zoológicos, acuarios y como parte de la comunidad²⁹⁰

Esta técnica permite tener el registro y documentación previo en un soporte de una serie de escritos, palabras y dibujos de un tema específico, para después ser contrastado con lo encontrado en la exposición, en una suerte de una segunda intervención de las ideas provistas con anterioridad y con una discusión grupal posterior. Suministra resultados que otras herramientas no proporcionan o que podrían estar ocultas, ya que recoge el significado personal de las personas que construyen a partir de experiencias previas.

Por otro lado, las técnicas que implican el dibujo, complementan información de públicos que tienen otras habilidades de comunicación como las infancias; además de reforzar procesos de memoria, atención y retención de algún aspecto de interés.

Finalmente, la técnica *Thinking Aloud* ha sido utilizada mayoritariamente para registrar y analizar la experiencia de visita frente a una exposición de arte, donde intervienen la interpretación y las sensaciones corporales y mentales por parte de los públicos. Lo que se les pide es que mientras están teniendo esta experiencia, digan en voz alta lo que piensan, sienten e interpretan.

Como se puede apreciar, existen múltiples técnicas, herramientas e instrumentos, que permiten obtener información directa e indirecta, tanto para la evaluación y mejoramiento como para la participación de los públicos en la construcción de discursos museales. En este sentido, dentro de la investigación social emergente y puesta en consideración para el desarrollo de la *Museografía Incluyente*, se busca que estas técnicas dentro del diseño de la investigación sean instrumentos para el análisis de datos, el diagnóstico y la prueba de prototipos.

Las herramientas y técnicas necesarias para el desarrollo de los estudios de público de museos, propuestas en este modelo y como antecedentes, son amplias y algunas veces varían de acuerdo con los objetivos planteados por la investigación en específico y con los puntos anteriormente mencionados. La metodología, por su parte, consta del conjunto de pasos que delimita el campo contextual y teórico, mientras que las técnicas abordarán el caso práctico.

En este aspecto, los paradigmas, técnicas y herramientas mostradas en este apartado definen el aspecto general de la propuesta de modelo en tanto que cada una proporciona una opción y oportunidad de estudio, desde metas que proporcionen la mayor flexibilidad posible, ofrecer campos de observa-

290 John Falk, "Personal Meaning Mapping," en *Museums and Creativity: A Study Into the Role of Museums in Design Education*, eds. Geoffrey Caban, Carol Scott, John Howard Falk, Lynn Diane Dierking (Brooklyn: Powerhouse Publishing, 2003), 10.

ción, reflexión y abordaje diverso y herramientas adaptables a cada contexto situado donde se aplique.

A continuación, se describirán algunos casos y metodologías ligadas a los tres capítulos anteriores que han sido referentes fundamentales para el desarrollo del modelo metodológico propuesto en esta investigación.

3.2 Metodologías y prácticas incluyentes museográficas desde la participación de los públicos y las comunidades.

Los paradigmas de la investigación social antes mencionados, los instrumentos y el proceso museográfico definido, son algunos productos construidos desde el análisis de los movimientos sociales que influyen en los espacios y los bienes culturales. De esta forma, existen diversas metodologías y estrategias encabezadas por organizaciones y activistas que han puesto el tema en la mesa junto con acciones concretas.

Con el objetivo de situar la presente investigación doctoral, este apartado se centrará en contextualizar algunos ejemplos, situaciones e instrumentos internacionales que dan cuenta de los paradigmas antes descritos, especialmente el utilizado para desarrollar el modelo propuesto en este estudio, el paradigma de investigación social emergente. De acuerdo con la coherencia definida en dicho paradigma, se abordarán herramientas y el contexto donde se inscribe el caso de estudio donde se aplicó el modelo.

En este sentido, el reflejo de nueva definición de museo ha accionado estrategias para encaminar la inclusión en igualdad en estos espacios. Es así como diversos grupos organizados han influido esta transformación a través de activismos dentro del espacio, en un ejercicio de apropiación, haciendo uso de su voz con el objetivo de exigir la pertinencia de sus necesidades.

Desde esta perspectiva, el museo además de ser un espacio de exposición, es un lugar de interacciones sociales en todos los niveles, esto quiere decir que la institución permea tanto fuera con sus públicos como dentro en su planta de trabajo. Por ello, para introducir estrategias inclusivas en los museos es primordial abordarlas desde un punto de vista integral, es decir, desde todas las áreas de las que forma parte.

Desde esta perspectiva, la base de esta incidencia son los protocolos de atención interna y externa para prevenir y atender las discriminaciones, la integración de los salarios igualitarios, programas culturales y educativos con perspectiva de género, hasta llegar a las campañas de comunicación enfoca-

das a las conmemoraciones, siendo estas el peldaño más lejano y no el primer paso para incorporar tales estrategias.

Asimismo, considerar el fenómeno social que puede potenciar el museo como una plataforma de comunicación dentro de los territorios en los que se inscribe, significa también recopilar las iniciativas incluyentes que a nivel global y territorial se han llevado a cabo. Como ejemplo, están las propuestas de acción internacional del ICOM, que integra a personas profesionales del área museal en diversos espacios.

Desde 1998 se iniciaron algunos trabajos como el *Marco De Políticas De Diversidad Cultural*. Posteriormente en 2010 se publicó la *Carta de Diversidad Cultural* durante la *25ª Asamblea General en Shanghái*, China.

El objetivo de la Carta es desarrollar directrices y enfoques inclusivos sobre cómo los museos deben tratar la diversidad cultural y la biodiversidad. Además de reconocer todas las formas de diversidad cultural y diversidad biológica a nivel local, regional e internacional, la Carta alienta a los museos a reflejar esta diversidad en todas sus políticas y programas alrededor del mundo.²⁹¹

Cuatro años más tarde, la *Asamblea General del ICOM* aprobó la *Resolución Sobre Museos, Incorporación de la Perspectiva de Género e Inclusión*, basada en la Carta antes mencionada, esta señala que la incorporación de la perspectiva de género y otras fronteras culturales de la diversidad, como raza, etnia, clase, fe, edad, capacidad física, situación económica, regionalismo y orientación sexual son importantes para el desarrollo del principio de inclusión en los museos y establece las siguientes recomendaciones:

1. Que los museos analicen las narrativas expresadas desde una perspectiva de igualdad de género.
2. Recomendamos que, con el fin de establecer una política de igualdad de género, los museos trabajen con el público, el personal y los programas desde una perspectiva de igualdad de género y, al mismo tiempo, las ideas se materialicen.
3. Recomendamos que los museos empleen el análisis interseccional (raza, etnicidad, género, categoría social, religión, orientación sexual, etc.) para hacer viable el concepto de inclusión en los museos²⁹².

291 ICOM, *Perspectivas de género: la misión del ICOM en las últimas tres décadas* (Francia: ICOM, 2019) [citado el 18 de abril de 2022] disponible en: <https://icom.museum/es/news/perspectivas-de-genero-la-mision-del-icom-en-las-ultimas-tres-decadas/>

292 ICOM, *Resolución sobre Museos, incorporación de la perspectiva de género e inclusión* (Francia: ICOM, 2014).

Particularmente el *Comité Internacional de Educación y Acción Cultural* del ICOM (CECA por sus siglas en inglés) realizó una práctica, a nivel global, que trata de conjuntar acciones particulares para hacer del museo un “espacio para todas las personas”. La razón de esta iniciativa, llevada a cabo en la pandemia por COVID-19 en 2021, es revisar y analizar la importancia de los museos en la convivencia social y las nuevas perspectivas para la atención de los públicos²⁹³. Con la participación de más de 100 profesionales en educación de museos, se logró enlistar y mapear 40 acciones, las cuales están divididas en cuatro rubros:

- Entrada
- Equipos
- Señalización y Comunicación
- Entorno

Entre sus áreas positivas, se encuentra el desarrollo de alternativas sencillas y prácticas que cualquier espacio museal puede realizar, ya que en cierto sentido tiene amplias posibilidades económicas para ser implementadas. Asimismo, el formato con el que se divulgó, contribuye a identificar aspectos de forma práctica como un instrumento para la distribución y puesta en marcha entre las personas trabajadoras de museos que implicarían estas puestas en marcha; sin embargo, no es un modelo integral, en el amplio espectro de personas y públicos tanto visitantes como contextos específicos. Tampoco aborda a las personas que laboran en estos espacios o a la potencialidad de públicos que aún no entran al museo de manera física o virtual.

Desde un punto de vista más amplio, los monumentos y bienes culturales que son reflejo de esta memoria patrimonial como mecanismos de identidad y espacios públicos de manifestación social. Estos espacios viven, a pesar de que no es visible a simple vista, transformaciones en el tiempo, a través de los cambios inherentes de la sociedad, el propio espacio público (urbano o rural); directamente relacionado con su necesaria dinamización. Esto quiere decir, por medio de transformaciones culturales que los mantienen vivos por las manifestaciones sociales²⁹⁴.

Los diversos frentes activistas despliegan diversas estrategias de enunciación, siendo las plataformas culturales, el patrimonio y el espacio público,

293 293 CECA-ICOM, *Un museo para todos*, CECA, Francia, 2021 [citado el 23 de mayo de 2022] disponible en: <https://ceca.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/5/2022/07/poster-interactif-Sp.pdf>

294 Gisela Reyes y Adeyro Colina, *Un modelo para la dinamización del patrimonio, en Perspectivas del Turismo Cultural II* (Argentina: NAYA 2001), recuperado el 22 de mayo de 2022. https://equiponaya.com.ar/turismo_cultural/congreso/ponencias/gisela_reyes.htm



herramientas de visibilización de las discriminaciones y violaciones contra sus derechos. Estos procesos tienen como consecuencia, en muchas ocasiones, la estigmatización debido a la visión social de legitimación del arte y la conservación de los bienes culturales físicos.

Se puede decir que los grandes monumentos que forman de la identidad social o comunitaria, dentro de un paisaje icónico, son producto del Estado y su imposición visual en el espacio público. Contrariamente, los llamados *antimonumentos*, son instalaciones, colocadas generalmente durante una manifestación social, que conmemoran un hecho trágico, ante el reclamo por justicia, que el gobierno no ha procurado.²⁹⁵

Estos dispositivos de demanda social son realizados por activistas y colocados en sitios específicos en un contexto de visibilización de injusticia y demanda de claridad, como respuesta a un uso discriminatorio del espacio, que se inscribe en un fenómeno de la toma de espacios que históricamente están dominados por la hegemonía.

Imagen 2.

¡Un museo para todos!, ICOM, CECA, 2021

295 A. Díaz Tovar y L. Ovalle, "Antimonumentos. Espacio público, memoria y duelo social en México," *Aletheia* 8, No. 16 (2018): 4 [En Memoria Académica, México.]

En relación de estos conceptos expuestos, como estrategias metodológicas, de inclusión e igualdad en el uso del espacio y de los bienes culturales, se describirán algunos movimientos específicos que reúnen los elementos culturales, de manifestación activista, reconfiguración, apropiación de espacios específicamente culturales.

En primer lugar, está uno de los primeros movimientos activistas dentro del circuito del arte y el feminismo dentro de museos y galerías: las *Guerrilla Girls*. Este grupo nacido en Nueva York, en los años ochenta del siglo XX se constituyó para dar voz a las discriminaciones contra las mujeres que existen en la cultura y el ámbito artístico.

Las *Guerrilla Girls* se han caracterizado por su diseño y comunicación visual eficaz que documenta la situación discriminatoria y racista generalizada en el arte. Esta colectiva utiliza una herramienta muy útil, la cual pone de manifiesto sus denuncias, que son los datos duros acompañados de sus intervenciones.

Por ejemplo, este grupo denunció en 1986 que existen menos del 4% de artistas mujeres en el patrimonio del MOMA, contra un 76% de las obras que contenían desnudos femeninos. En 2017, 30 años después, actualizan los datos y exponen el envío de encuestas a 383 museos y galerías europeas, de las que respondieron sólo una cuarta parte, resultando ser 28% el mayor porcentaje de mujeres artistas en una colección²⁹⁶.

Desafortunadamente, en México la situación es similar, en las estadísticas generadas por el *Centro de Investigaciones y Estudios de Género* de la UNAM, se demuestra la desigualdad de oportunidades, donde el 65% de la matrícula en Artes Visuales son mujeres, pero en los principales museos de la UNAM, más del 60% de las piezas que se exponen son de la autoría de hombres. Las estadísticas con perspectiva de género constituyen, hoy en día, la forma más efectiva para visibilizar la desigualdad social.

De esta misma forma, es importante analizar las acciones y reacciones ante la transformación e intervención que los grupos activistas realizan en el espacio público a través de los bienes culturales. Un ejemplo interesante es el grupo denominado, *Restauradoras con Glitter*, colectiva integrada por 547 arquitectas, historiadoras, historiadoras del arte, arqueólogas y expertas en trabajos de conservación y restauración del patrimonio, que se definen como:

colectiva independiente, apartidista y autogestiva conformada por mujeres dedicadas al estudio y conservación de las herencias culturales. En congruencia con nuestra formación y profesiones, recordamos y enfatizamos, que no promovemos pintas ni otras alteraciones a los bienes culturales, pero comprendemos su causa, el problema de fondo que representan y su valor testimonial como demanda de una sociedad en

296 *Guerrilla Girls* (2020) [citado el 20 de abril de 2020] disponible en: www.guerrillagirls.com

equidad. Por lo que nos unimos a exigir a las autoridades de todos los ámbitos y a la sociedad en general un urgente cambio estructural que permita a las mujeres de este país vivir con tranquilidad y libertad.²⁹⁷

Su posicionamiento se difundió a partir de la marcha del 16 de agosto del 2019 en Ciudad de México, donde se denunció la violencia de género y los abusos de las autoridades. La acción que realizaron las *Restauradoras con Glitter*, fue la difusión de una carta en redes sociales para pedirle a las autoridades no remover las pintas, realizadas en el llamado Ángel de la Independencia, hasta que no se atienda el problema de violencia de género que hay en el país, así como registrar fielmente estas manifestaciones pictóricas, ya que ahora forman parte de la vida de dicho patrimonio.

Cabe señalar que, existen instrumentos internacionales que toman en cuenta estos aspectos como, la *Carta de Venecia*²⁹⁸ (*Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios*) en su Artículo 1º de la noción dinámica que debe de tener un bien cultural “La noción de monumento histórico comprende no sólo a las grandes creaciones sino también a las obras modestas que han adquirido con el tiempo una significación cultural”, así mismo en el artículo 9º con el apartado “La restauración tiene como fin conservar y revelar los valores estéticos e históricos del monumento. La restauración estará siempre precedida y acompañada de un estudio arqueológico e histórico del monumento”.

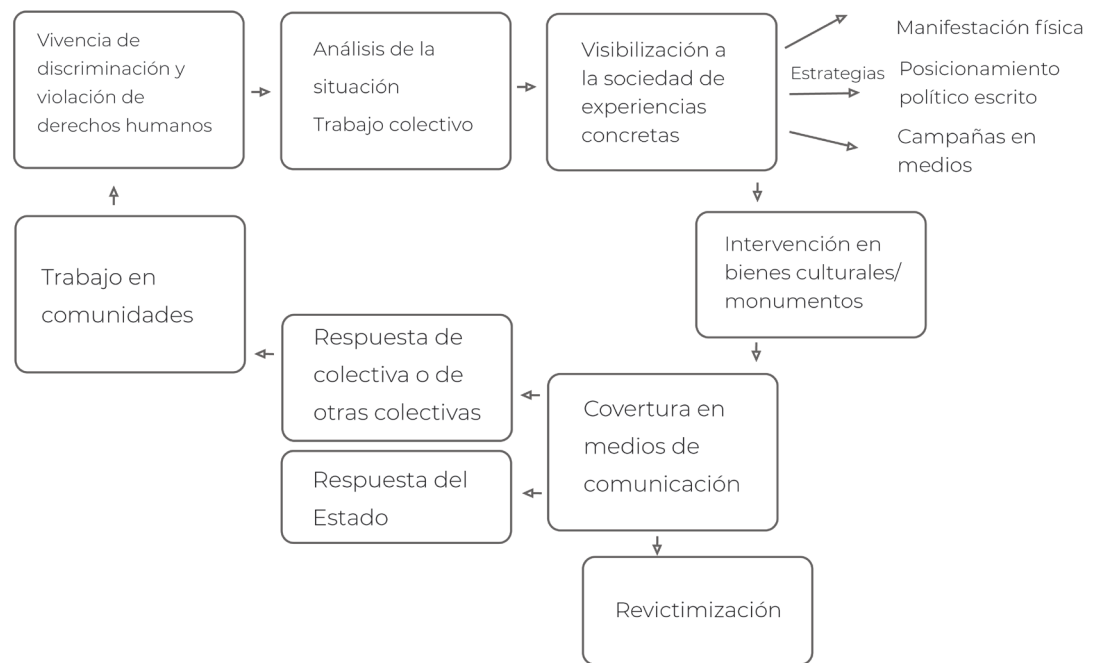
Por otra parte, la *Carta de Zimbabwe: Principios para el análisis, conservación y restauración de las estructuras del patrimonio arquitectónico de ICOMOS* que nos habla del “El valor y la autenticidad del patrimonio arquitectónico no pueden fundamentarse en criterios predeterminados porque el respeto que merecen todas las culturas requiere que el patrimonio material de cada una de ellas sea considerado dentro del contexto cultural al que pertenece.”²⁹⁹

En este sentido, en medida que los monumentos y bienes culturales físicos son más que parte del panorama urbano, clave dentro de la vida práctica/identitaria de las comunidades y de la sociedad en general, podrán ser testimonio vivo de la identidad que representan; factores situados que se inscriben

297 Karla Sánchez, “Entrevista a Restauradoras con Glitter: ‘Queremos que exista un registro minucioso del miedo, enojo e indignación’”, *Revista Letras Libres*, (2019) [citado el 20 de junio de 2021], disponible en: <https://letraslibres.com/arte/entrevista-a-restauradoras-con-glitter-queremos-que-exista-un-registro-minucioso-del-miedo-enojo-e-indignacion/>.

298 Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, *Carta de Venecia: Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y sitios* (París: ICOMOS, 1964).

299 Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, *Carta de Zimbabwe: Principios para el análisis, conservación y restauración de las estructuras del patrimonio arquitectónico* (París: ICOMOS, 1964).

**Diagrama 9.**

Procesos de activismo social a través de estrategias culturales
Elaboración propia, 2023

en lo que se definió como *habitus* y capital cultural en el Capítulo 2 de este documento.

El estudio de las intervenciones activistas que utilizan el patrimonio, monumentos hegemónicos o incluso instalaciones artísticas, tanto efímeras como permanentes, refuerzan las estrategias de lucha social para la transformación social, la restitución de derechos, el reconocimiento a las discriminaciones, así como la apropiación activa de los espacios públicos que las contienen.

Por ello, dentro de los activismos que han logrado permear sus propuestas y/o consignas a través de estrategias que utilizan el circuito cultural, tienen como común denominador ciertos procesos (Diagrama 9), que van desde la vivencia de la discriminación, el análisis de la situación, hasta el trabajo comunitario, la reivindicación de derechos o, en su mayoría de los casos, el trabajo cíclico de demanda de mejora de la situación.

Desde el punto de vista de los museos, la desigualdad es un tópico preponderante dentro de sus producciones museográficas y sus acciones museológicas, sin importar su temática. Es el caso del análisis realizado por la historiadora del arte Linda Nochli que enmarca la pregunta histórica ¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?³⁰⁰, se concluye que existen factores externos como el acceso a la educación, los estereotipos de género y el uso

300 Linda Nochlin, "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?", trad. Ana María García Kobeh, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, comps. Karen Cordero e Inda Saenz (México: FONCA, Curare): 24

del lenguaje, los cuales abrevan a la discriminación en contra de las artistas para formar parte del canon de la historia del arte. Otras investigaciones más recientes como la de Carol Duncan, revelan que museos nacionales como el *Louvre* en París o la *National Gallery* en Londres “jugaron papeles cruciales en la imposición de los principios de nacionalismo, masculinidad y colonialismo en el siglo XIX”³⁰¹.

La institución museal, cuando busca realizar un trabajo desde la igualdad, y la inclusión debe de insertar dentro de sus prácticas el entendimiento de las manifestaciones sociales arraigadas en la cultura, analizar su incidencia con sus públicos y reconocerse cotidianamente como territorio en constante reflexión, transformación y conflicto.

Es por ello que es necesario revisar y evaluar, de forma constante, los modos de hacer, juzgar y/o enunciar, los discursos del museo, atendiendo las corporalidades, afectos, cuidados, usos y alcances del lenguaje, los saberes, las prácticas y las metodologías, entre otras dimensiones de su quehacer como institución cultural legitimada. De acuerdo con Marián Cao:

El museo, al presentarnos de modo solemne piezas elegidas del pasado, educa irreversiblemente, sea la educación un elemento presente o ausente de las programaciones de estas instituciones. Educa desde la presencia y desde la ausencia, desde lo valioso y desde lo desechable, desde lo que considera central a lo que considera anecdótico, desde lo que señala necesario y lo que define como contingente, desde los fines prioritarios e irrenunciables a los secundarios y suprimibles.³⁰²

Tomando en cuenta lo anterior, diversos espacios culturales y musealizados están basados en la ideología del siglo XIX, por lo que han asumido como suyos los discursos hegemónicos. Discursos que plantean un modelo donde las narrativas están encausadas a discriminar a las mujeres, las infancias y a invisibilizar grupos, movimientos y sesgar ciertos aspectos de la historia, el arte y la ciencia, aspectos mencionados en el Capítulo 1 desde la creación del museo como aparato legitimador. En muchos casos, estas narrativas aceptan como «universal» ciertos discursos sin obligarse a entender, analizar, reflexionar y proponer otras narrativas posibles.

Para tratar reconciliar estos conflictos, existen iniciativas de creación de museos-monumentos de temáticas específicas, como los museos de la memo-

301 Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums* (Nueva York: Routledge, 1995), 87.

302 Angel Cagigas, Marian López Fernández Cao (Ed.), *Arte, memoria y trauma: Aletheia, dar forma al dolor. Volumen 2. Intervenciones desde la terapia, imágenes de la herida* (Madrid: Fundamentos. Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social 16, 2021), 221-222. [citado el (3 de marzo de 2022)] disponible en: <https://doi.org/10.5209/arte.73569>

ria (como el *Centro Nacional de Derechos Civiles y Humanos* descrito en el capítulo anterior) y los *Museos de las Mujeres*, los cuales se revisarán brevemente por que representan una de las respuestas ante activismos y en contextos que atañen a la transformación social que enmarca a los museos.

En 1981, el mismo año que entró en vigor la *Convención sobre la Eliminación de todas las formas de Discriminación contra la Mujer* aprobada por la *Asamblea General de las Naciones Unidas* en 1979, se inauguró el primer *Museo de la Mujer* en la ciudad de Bonn, Alemania. Los *Museos de las Mujeres* son espacios donde se visibiliza la intervención de las mujeres en la historia, la cultura y las ciencias, sobre todo desde una perspectiva nacional³⁰³. Muchos de estos espacios se construyeron en la segunda mitad del siglo XX, como el *National Women's History Museum* EUA, o el *Hanoi Women's Museum* de Vietnam. Posteriormente en el siglo XXI surgió una nueva ola de Museos para y de mujeres. En México, se encuentra el *Museo de la Mujer* de la UNAM, en la Ciudad de México, el cual fue inaugurado el 8 de marzo de 2011, que tiene como objetivo hacer una revisión de la historia de México con enfoque de género, desde la época prehispánica hasta el tiempo presente, para mostrar su contribución en la construcción de la nación.

Una colección de objetos no es el elemento central; en cambio si lo es el diseño museográfico, ya que le da vida al discurso curatorial, puesto que permite hacer énfasis en obras seleccionadas y resaltar ideas importantes por medio del diseño gráfico, espacial y la disposición de los objetos.

Otro ejemplo a resaltar son las iniciativas digitales, que han surgido a raíz de las pocas oportunidades de tomar espacios físicos para la exposición de obras de mujeres. Dos iniciativas feministas han realizado sus propios proyectos con la premisa de que el museo es un espacio patriarcal, por lo cual antes que deconstruir, crean sus propios lugares desde la virtualidad.

Por ejemplo, el *Museo de Mujeres Artistas Mexicanas* (MUMA) es una iniciativa independiente creada por Lucero González a partir del apoyo de *Fondo Semillas*, el cual se dedica a financiar proyectos con perspectiva de género para el empoderamiento de las mujeres.³⁰⁴

Este espacio museal virtual, tiene como objetivos la visibilización y la documentación de la memoria de las mujeres mexicanas artistas de este siglo. Entre su consejo consultivo están mujeres que han trabajado arduamente

303 Victoria López Benito y Nayra Llonch Molina, "Una panorámica de los museos de mujeres en el mundo," *Her&Mus. Heritage & Museography*, Vol. 3 (2010): 12-18 [citado el (12 de agosto de 2021)] disponible en: <https://raco.cat/index.php/Hermus/article/view/313723>

304 *Museo de Mujeres Artistas* (2020), [citado el 12 de abril de 2020] disponible en: <https://www.museodemujeres.com/es/>

en el arte y la cultura como Angélica Abelleira, Carla Rippey, Karen Cordero, Lorena Wolffer, Lucero González, Magali Lara, entre otras.

Si bien es un foro, espacio y repositorio convencional, cuenta con aspectos muy importantes, como sus contenidos que invitan a la reflexión, su biblioteca que alberga materiales especializados y una selección de enlaces a espacios que van desde otros museos, organizaciones feministas, artísticas, bibliotecas y centros culturales, que hacen de este museo una experiencia muy completa de navegación sobre todo para cualquier persona interesada en el tema.

Otro ejemplo que aborda el tema central de la decolonialidad es el *Museo Afro* de Colombia. Esta iniciativa (Imagen 3) del Estado, “nace de la necesidad de reconocimiento, sanación, reparación de las personas racializadas de manera negativa, y se plantea como un ejercicio de justicia simbólica que repare a las comunidades negras, afro, raizales y palenqueras.”³⁰⁵

El espacio como tal será inaugurado una vez se concilien los temas y se logre un proceso comunitario de co-diseño, curaduría y montaje desde un *Comité Asesor* que está conformado por personas funcionarias del *Ministerio de Cultura, Alcaldía de Cali* y Gobernación del Valle del Cauca, la representación de la sociedad civil y de las comunidades negras, afro, raizales y palenqueras del país y personas expertas de otras áreas de las instituciones. El proceso cuenta con cuatro fases: 1) Planeación del Museo, 2) Investigación Curatorial y Diseño Museológico 3) Adquisición de Colecciones, Diseño, Implementación y Dotación Museográfica y 4) Apertura y operación del Museo.

Un aspecto desde la metodología incluyente es la realización de varias ediciones del *Laboratorio de co-creación Un Museo Afro en construcción* en diferentes regiones de Colombia como Bogotá, Cali, Cartagena y Chocó, donde diversos públicos participantes en museos, bibliotecas y otros centros culturales se les invitaba a pensar cómo quieren un museo Afro en su país.

De esta misma forma, se reúnen cuerpos colegiados de diversas partes del mundo para hablar sobre racialidades, discriminación y violencias para encontrar estrategias que aborde esta iniciativa desde tener espacios de representación y memoria, visibilización de la diversidad cultural afrocolombiana y la transformación de las narrativas hegemónicas con las que se ha contado la historia colombiana. Desde esta perspectiva y como labor de dinamización pre-inauguración realizan muchos contenidos antirracistas en sus páginas de *Instagram* y *Facebook* (<https://www.instagram.com/museoafrocolombia/> y <https://www.facebook.com/MuseoAfrodeColombia>).

305 *Museo Afro de Colombia*, (2023) [citado el 22 de octubre de 2023] disponible en: <https://museoafro.gov.co/>

GOV.CO

MUSEO
AFRO
DE COLOMBIA

PROYECTO MUSEO AFRO MUSEO AFRO EN CONSTRUCCIÓN NOTICIAS EVENTOS VEN Y HABLEMOS

**Imagen 3.**

Página Web
del proyecto
Museo Afro de
Colombia.
Recuperada
el 25 de
octubre de 2023

Con estos ejemplos se puede decir que, es trascendente implementar metodologías inclusivas y estrategias hacia la igualdad en los museos de manera integral. Esta perspectiva debe tomar en cuenta el ejercicio de los derechos humanos, de manera que sea el centro de acción en contra de la discriminación y el acceso a la cultura en todos sus niveles.

En este sentido, la presente investigación propone generar un material de utilidad para profesionales de museos y espacios culturales que sirvan llevar a cabo estrategias contra la discriminación y para atender la diversidad; desde las metodologías activistas y la documentación, es decir un repositorio de herramientas.

Los repositorios son sistemas de información que preservan y organizan materiales científicos y académicos como apoyo a la investigación y el aprendizaje, a la vez que garantizan el acceso a la información.³⁰⁶

Los repositorios son un recurso inacabable, perfectible e infinito, el cual no solo es un almacenamiento de acciones, sino que permite la vinculación y el trabajo crítico que funciona como modelo o prototipo de ideas y gestiones adaptables a diversas realidades.

306 Elaine Duperet; Denis Pérez; Mirtha Cedeño; Adrian Ramírez; Luis Montoya, "Importancia de los repositorios para preservar y recuperar la información," *MEDISAN* 19, No. 10 (2015): 1283-1290. [citado el 25 de abril de 2022] disponible en: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1029-30192015001000014&lng=es&tlng=es

La construcción de este instrumento aglutinador contiene dos partes esenciales: acciones e iniciativas ya implementadas en otros espacios museales y teorías de inclusión en museos e instituciones; y en el aparato crítico desde el estudio de exposiciones en distintos niveles, para agrupar buenas y malas prácticas y su análisis documental.

Para ello fue necesario realizar un instrumento de evaluación de exposiciones a través de la observación semiestructurada, el cual contiene los siguientes apartados críticos:

- Curaduría Visibilidad³⁰⁷ (Representatividad visual diversa): Base para la elaboración de guiones museográficos, selección y ordenamiento de las obras exhibidas. En este punto se analiza cuál es la representatividad visual en términos de perspectiva de género tanto de las mujeres como de disidencias sexogenéricas y de la autoría de las obras, cuando sea el caso.
- Curaduría Textos (Representatividad textual): Del mismo modo, se analiza la selección y redacción de los textos en sala (cédulas introductorias, cédulas de pieza y folletos), tanto de la mención de una diversidad de personas y su autoría como de lenguaje incluyente.
- Museografía: Conjunto de técnicas desarrolladas para llevar a cabo las funciones museales y particularmente las que conciernen al acondicionamiento del museo y la exposición. Se reflexionará en torno a los aspectos formales (color, tipografía, recorrido, alturas e iluminación), su relación con el tema de la exposición, la tesis y los públicos a los que va dirigida desde un sentido interseccional.
- Accesibilidad³⁰⁸: Grado en el que un producto, dispositivo, servicio o entorno, físico o virtual, se encuentra a disposición del mayor número de personas posible, independientemente de sus capacidades físicas, sensoriales o cognitivas. Breve análisis conforme el siguiente rango: Accesible con alto espectro de públicos, accesible grado restringido de públicos, accesible con muy poco espectro de públicos, poco accesible, no accesible.

307 Gloria, Artís, "Iker Larrauri, 50 años En La museografía" *Diario De Campo*, Suplemento 41. n.º 90 (febrero: 2007).18.

308 Liz Zúñiga, *Manual de accesibilidad para museos* (Lima: Museo de Arte de Lima, 2019), 90.

Museo	Curaduría Visibilidad	Museografía	Accesibilidad
Nombre: Tipo: Institución:		Disposición de obras: Recorrido: Iluminación: Color: Tipografía:	
Exposición:	Curaduría Textos		Habitabilidad
Buenas prácticas			
Malas prácticas			
Observaciones			
Documentación fotográfica			
	Análisis:	Análisis:	Análisis:

Imagen 4. Ficha de observación de exposiciones individual. Elaboración propia, 2022

- Habitabilidad³⁰⁹: Aproximación entre las variables forma, función, usuario, por ejemplo, Espacios de recreación y descanso, libres de discriminación, inclusión de corporalidades diversas.
- Buenas prácticas: Detección de prácticas incluyentes dentro del montaje expositivo.
- Malas prácticas: Detección de prácticas que no contemplen la inclusión o existan contenidos discriminatorios dentro del montaje expositivo.
- Observaciones: Otros puntos a reflexionar.

Este instrumento de evaluación fue utilizado en cinco museos de la Ciudad de México con un total de diez exposiciones y en diez museos de Valencia, España con un total de veinte exposiciones analizadas, de las que se obtuvo información territorial diferenciada, pero con semejanzas y puntos de análisis de interés que serán referente de ejemplos en el material.

Después de la recolección de información, el ordenamiento y categorización de los contenidos; se procedió a proponer el contenido del repositorio. En primer lugar, se tienen fundamentos teóricos, en tanto la inclusión museográ-

309 Aracely Lugo, *Habitabilidad en el Museo Contemporáneo. Análisis del contenido-continente y la experiencia del visitante*, (México: UAM-Xochimilco, 2019), 65.

fica; y en segundo lugar recursos prácticos y herramientas para su aplicación. Estos contenidos son:

- Alternativas de representación en el diseño para espacios museales Curadurías alternativas: una revisión breve. En donde reflexiono sobre el trabajo de historiadoras, artistas y curadoras disidentes, que han realizado no sólo desde la visibilización, sino que atraviesa sus realidades y que busca accionar aparatos múltiples desde la percepción y el arte.
- Planeación del espacio museográfico en relación con la diversidad de corporalidades. Problematiza a la hegemonía y como se basa su “normalidad” para la construcción visual y física de los espacios, dejando sin cabida a las diversidades corporales, tanto desde las etapas de la vida como otros tamaños y realidades. Se enumeran algunos aspectos a tomar en cuenta para que todas las personas habiten el museo desde su incorporación física.
- Escalas, iluminación y dispositivos museográficos diversos. Son estrategias técnicas específicas, generales y adaptables para las diversas realidades de los públicos.
- Tipografía, color y textos con perspectiva incluyente. Se mencionan estos aspectos formales de la museología y la comunicación visual para el análisis y su incorporación desde la inclusión.
- La seguridad de los públicos antes de los objetos. En este apartado introduce un proceso sencillo y general para desarrollar un protocolo de atención y prevención de la discriminación ya sea para los públicos y para las personas trabajadoras de estos espacios.
- Diseño y Comunicación Visual desde la inclusión y la interculturalidad. Análisis para el trabajo de la imagen libre de estereotipos y que contenga la diversidad de corporalidades y etapas de la vida.

Este *Repositorio de Prácticas para el Diseño Museográfico Incluyente/ Participativo* se encuentra contenido en los anexos y en el sitio libre de uso: <https://luzagla.wixsite.com/museosgeneromx> el cual cuenta con algunos ejemplos de exposiciones con contenidos feministas, estrategias con perspectiva de género y otros contenidos de interés.

La institución museal tiene la oportunidad de ser un puente importante para que la ciudadanía cuente con un espacio de comunicación, encuentro y diálogo, que permita la construcción y ejercicio de derechos y deberes comunes en una retroalimentación de saberes y metodologías.

Asimismo, los procesos culturales de lo que se encuentra inmerso la institución museal, forman parte de la sociedad para acompañamientos mutuos

con el objetivo de brindar alternativas a cuestiones sociales como la violencia de género, la inclusión y el ejercicio de los derechos humanos. Estos procesos funcionan a través de la participación activa de la sociedad y las colectivas organizadas.

Es por ello, que la principal preocupación de esta investigación es el contribuir con una propuesta que conjunte estas metodologías y estrategias desde paradigmas sociales, por medio de acciones en la integración de nuevos discursos, mismos que se desarrollan en el siguiente apartado.

3.3 Los laboratorios ciudadanos como vínculo y herramienta ciudadana para la inclusión y participación en los museos.

Desde el marco teórico y contextual, la definición de públicos con su análisis, hasta la definición de abordaje de investigación desde el paradigma social emergente, se pretendió dejar en claro que los procesos museales, que conllevan ciertas metodologías, instrumentos y herramientas para su investigación, así como la investigación social en general, son producto de una contraposición de características y contextos. Por un lado, se encuentra el poder históricamente ejercido de los procesos sociales y la jerarquización del conocimiento/cultura; por el otro lado, están los movimientos y manifestaciones sociales que buscan la transformación de estos, en torno a la justicia y los cambios de poder social a través de los saberes/participación activa.

Dentro del desarrollo museográfico que integra la museología social de finales del siglo XX e inicios del XXI, se encuentra la creciente preocupación por integrar a los públicos en alguna etapa o trazar puentes de innovación cultural en materiales y aspectos técnicos, tanto desde inmersiones y experiencias significativas, como desde la participación en la construcción de discursos.

A través de los estudios de públicos de museos, como se ha establecido, se le da voz a una diversidad de públicos, lo cual permite tanto la interacción directa con las personas como su inclusión en el proceso museográfico, desde la planeación, el diseño, la producción y de manera correctiva. En este sentido, cabe mencionar, que son pocos los museos con los alcances presupuestales, de personal y técnicos, para establecer un departamento dedicado a implementar estudios de público de manera sistemática. Incluso algunos espacios, a pesar de que realizan la *Encuesta Nacional de Consumo Cultural* del INEGI, no tienen la posibilidad de procesar los datos obtenidos.

Dado el contexto definido y la situación de América Latina, es necesario pensar y accionar nuevas estrategias, como aquellas que definieron los principales hitos en la teoría museológica y la práctica museográfica: los movi-

mientos de la *Nueva Museología* y la *Museología Crítica*, donde se planteaba un diálogo directo y profundo con los públicos.

De esta forma y en la problematización de la intervención de las comunidades dentro de los museos, se ubica en lo que se denomina la *Museología Social*, “como una forma de entender el acto museal como aquel en el que Museo, Comunidad y Patrimonio están en una línea horizontal.”³¹⁰, estas prerrogativas abren puertas para la generación de herramientas y estrategias en conjunto. Actualmente, los *Laboratorios de Innovación Ciudadana* (LICs) representan una alternativa metodológica holística que se adapta a diversos ámbitos, territorios y objetivos, en la búsqueda de la interpelación discursiva y práctica de los públicos en problemáticas específicas que atañen a su realidad.

Cómo se determinará en el desarrollo de este apartado, estas iniciativas están sostenidas por una metodología particular, articulada a través de diversos mecanismos participativos desarrollados en varios momentos. Dentro de esta investigación se encontró que los LICs cuentan con características distintivas como metodología emergente de innovación desde el amplio espectro de la sociedad; que acompaña los objetivos de participación ciudadana en museos.

La creación de los LICs surge a partir de las emergencias ecológicas y sociales desencadenadas en los últimos años y la propia desconfianza generalizada hacia las instituciones que no han resuelto tales crisis. También responden al creciente desarrollo de la cultura del conocimiento libre y metodologías que requieren no solamente del avance tecnológico y científico.

Los laboratorios de innovación ciudadana se han convertido en una práctica creciente de las instituciones públicas para solucionar problemas y necesidades de la ciudadanía. Surgidos de las limitaciones que tienen las propias instituciones para satisfacer nuevas demandas sociales en tiempos de ajuste presupuestario, se crean con el fin de mejorar la eficacia de las políticas y lograr mayor legitimidad institucional. ³¹¹

A partir de la pandemia por COVID-19, se exacerbó la necesidad de comunicación e innovación a través de nuevos paradigmas de funcionamiento vía remota y de colaboración en línea, lo cual generó proyectos de trabajo posibilitando el enlace con miles de personas de distintos territorios, situación fértil para la implementación global de los LICs. Sin embargo, no es sencillo definirlos y pueden ser confundidos con iniciativas similares, reducidos a otro

310 Oscar Navajas “La museología social como herramienta del cambio en los museos de Japón” *Nuevos museos, nuevas sensibilidades*. Eds. Asensio, Mikel, et al. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid: (2012), 247

311 Jorge Resina, “¿Qué es y para qué sirve un Laboratorio de Innovación Ciudadana? El caso del LABICxlaPaz,” *Revista del CLAD Reforma y Democracia*, No. 74 (2019): 31

tipo de acciones, incluso parecer una propuesta demasiado ambiciosa, falsa o hasta milagrosa.

Una de las características medulares de los LICs es su configuración y organización a partir de dinámicas horizontales, tanto de necesidades, problemáticas, como de trabajo y resolución de conflictos. En este sentido, quien lleva la batuta del funcionamiento del mismo es la ciudadanía y su inclusión participativa, no solo desde el punto de vista experto de un grupo específico, sino una suerte de mapeo de necesidades y contextos; de habilidades y saberes. Así, se adapta a múltiples realidades, logra niveles de sincretismo, involucramiento y escucha, en lo que se puede denominar *comunidades de conocimiento o sociedades del conocimiento*, que analizamos brevemente en el capítulo anterior a través de la obra de García Canclini.³¹²

Otra de las características importantes de estas iniciativas, es la experimentación como hilo conductor, la incertidumbre/error y la confianza, que son parte indispensable de cualquier espacio de cooperación en la resolución de problemas comunes. Por lo que los LICs son espacios de encuentro para el aprendizaje reflexivo, la producción de prototipos, donde imperan los modelos de metodologías en adaptación a contextos situados y flexibles³¹³.

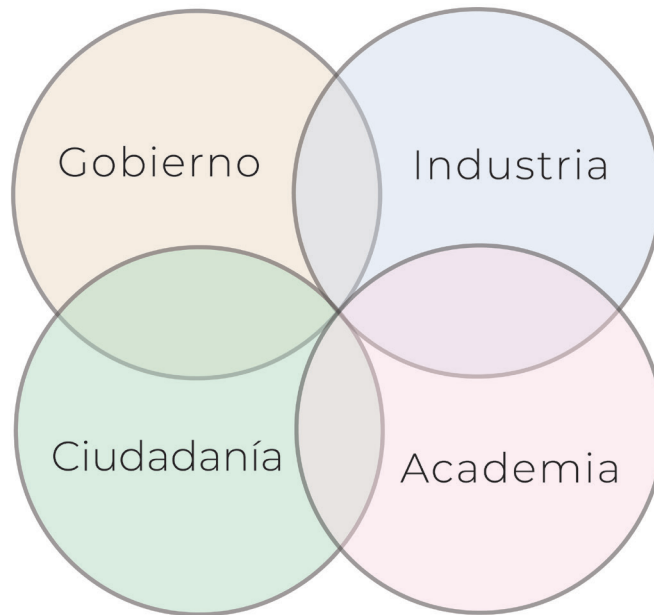
Cabe mencionar que, su impacto puede ir más allá de esta definición como proceso de generación de soluciones específicas, ya que pueden llegar a tener la injerencia en políticas públicas como un “modelo de espacio o agente cultural que sobrepasa la neutralidad de los contenedores culturales de finales del siglo XX para incorporar de manera más o menos explícita una dimensión política, en el sentido de objetivos de cambio social.”³¹⁴

En este sentido, los museos y centros culturales tienen un carácter interseccional que los hacen espacios propicios para el desarrollo de los LICs, ya que posibilitan el intercambio de ideas de manera cooperativa, en ellos han evolucionado procesos de mediación, discursividad y espacialidad, constituyen y representan una de las bases de la cultura humana. Por medio de la cultura se retroalimenta la experimentación, la especulación, la incertidumbre, que corresponde a la centralidad de la respuesta a ellos, como la naturaleza humana del asombro, acompañamiento, aprendizaje y convergencia en realidades diversas, para generar estrategias desde aparatos críticos y experiencias participativas.

312 Néstor García Canclini, “Diferentes, desiguales y desconectados,” 181-187

313 Pablo Pascale y Jorge Resina “Prototipando las instituciones del futuro: el caso de los laboratorios de innovación ciudadana (Labic),” *Iberoamerican Journal of Development Studies* 9, No. 1 (2020): 9

314 María Criado, *Los laboratorios ciudadanos. Un estudio de caso: El Medialab-Prado y su impacto en el ámbito local* (Catalunya: Universitat Oberta de Catalunya, 2015) [Trabajo final de Master, citado el (14 de abril de 2021)] disponible en: <http://hdl.handle.net/10609/61345>

**Diagrama 10.**

Modelo de Cuádruple Hélice Laboratorios de Innovación Ciudadana. Ankil, 2019

La lógica central para el funcionamiento participativo y multinivel de los LICs es la cuádruple hélice del modelo de innovación³¹⁵: ésta supone la generalización de la “innovación abierta”, la universalización de la tecnología de innovación social expresadas en forma de espacios de *co-working*, *crowdfunding*, o *peer to peer economy* (Diagrama 10). Más allá de los desarrollos científicos de alta tecnología, se refiere a la interacción entre los agentes involucrados: *Gobierno, Empresas, Academia y Ciudadanía*, sin relaciones de jerarquización, es decir una plataforma horizontal.

El modelo de las cuatro hélices, de la cual se basan los LICs, promueve el trabajo colaborativo, el intercambio de saberes-experiencias-ideas y hace posible un ecosistema de innovación participativo para la solución de problemáticas sociales, el mejoramiento de condiciones de las comunidades, el desarrollo técnico/tecnológico y, lo más importante, asegurar el ejercicio de la ciudadanía y los derechos humanos.

Este mecanismo, se ve enmarcado dentro de los *Objetivos de Desarrollo Sostenible*, desde la educación de calidad, la igualdad de género, reducción de las desigualdades hasta las ciudades sostenibles. Este factor también resulta importante dentro del potencial que tienen los museos y espacios culturales como los museos, puesto que cuenta con múltiples plataformas de construcción y divulgación del conocimiento.

315 Robert Ankil, *Exploring Quadruple Helix. Outlining user-oriented innovation models* (University of Tampere Institute for Social Research, Work Research Centre, 2010): 4

Consecuentemente, para procurar el trabajo colaborativo entre estos cuatro agentes, se propone la mediación como vínculo central de los LICs. La mediación es un recurso que hace posible “estar y hacer cosas juntos y juntas” a pesar de las distancias institucionales, la desconfianza a las instituciones, los modelos verticales y capitalistas que provocan inestabilidad, apatía y, sobre todo, fragmentación.³¹⁶ Por lo tanto, los museos tienen un terreno ganado en cuanto al desarrollo de técnicas, metodologías y planes de mediación, no sólo desde la mirada de una exposición, sino también en lo relativo a vincular territorios, etapas de la vida, intereses y diversas formas de expresión entre las comunidades de públicos.

Por otro lado, los LICs tienen una particularidad inherente en el proceso de innovación ciudadana que es la *Gestión de la incertidumbre* que puede aplicarse o referirse a este “margen de error” utilizado en las ciencias técnicas cuando se habla de sistemas que arrojan resultados poco medibles, pero que en este caso no aplica de la misma forma, ya que en un laboratorio de innovación social intervienen objetividades, subjetividades e intersubjetividades. Esto se refiere al propio ámbito de la resolución de problemáticas complejas y situadas, las cuales requieren de metodologías y estrategias, que se enfrenten a escenarios donde no hay certeza de la resolución o resultado, es decir son:

[...]situaciones donde no se cuenta con información respecto a cuáles son los resultados posibles. Cuando se enfrentan riesgos sabemos lo que puede pasar, aunque no tengamos certeza respecto de si sucederá o no. Con la incertidumbre, en cambio, no sabemos qué es lo que puede suceder ni cuándo sucederá³¹⁷

La incertidumbre es un aspecto muy importante dentro de estos espacios de experimentación, porque detona situaciones que favorecen la construcción de nuevas metodologías y procedimientos en el diseño de programas públicos, a través de cambios de paradigmas los cuales ya no tengan las herramientas de resolución ante nuevas problemáticas.

Es por ello que, a través de los procesos de innovación social, este elemento es inherente a su desarrollo, por lo que es de vital importancia gestionarla y “exige ser abordada a través de la administración adaptativa de procesos no

316 Marcos García, “Los laboratorios ciudadanos en los sistemas de experimentación e innovación,” en *Abrir instituciones desde dentro* (España: Laboratorio de Aragón Gobierno Abierto, 2018) [citado el 3 de febrero de 2022] disponible en: <https://www.laaab.es/hacking-inside/assets/chapters/Abrir%20instrucciones%20desde%20dentro%20%5BHacking%20inside%20black%20book%5D.pdf>

317 Mariana Fulgueiras y Cristobal Tello, *Gestionar la Incertidumbre: La innovación como herramienta para abordar problemas complejos* (Chile: Universidad Católica de Chile, 2020), 4.

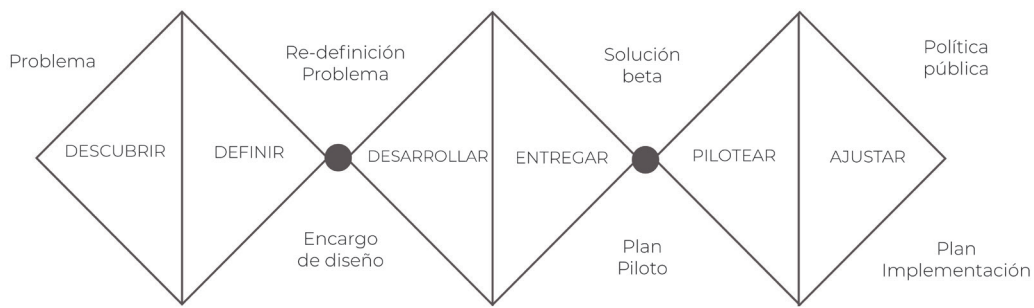


Diagrama 11. Modelo de triple diamante para la gestión de incertidumbre de Fulgueiras y Tello³¹⁹

estandarizados.”³¹⁸ El sentido de lograr gestionar la incertidumbre es transformarla en conocimiento a través de la mediación, la experimentación y los saberes compartidos.

De acuerdo con Fulgueiras y Tello, la gestión de la incertidumbre se logra a través del modelo de triple diamante (Diagrama 11) que se estructura en 6 etapas: Descubrir, Definir, Desarrollar, Entregar, Pilotear y Ajustar; mismas que se ajustan al ámbito museal a las evaluaciones en las investigaciones de público en el diseño, el análisis, pilotaje e implementación de resultados.

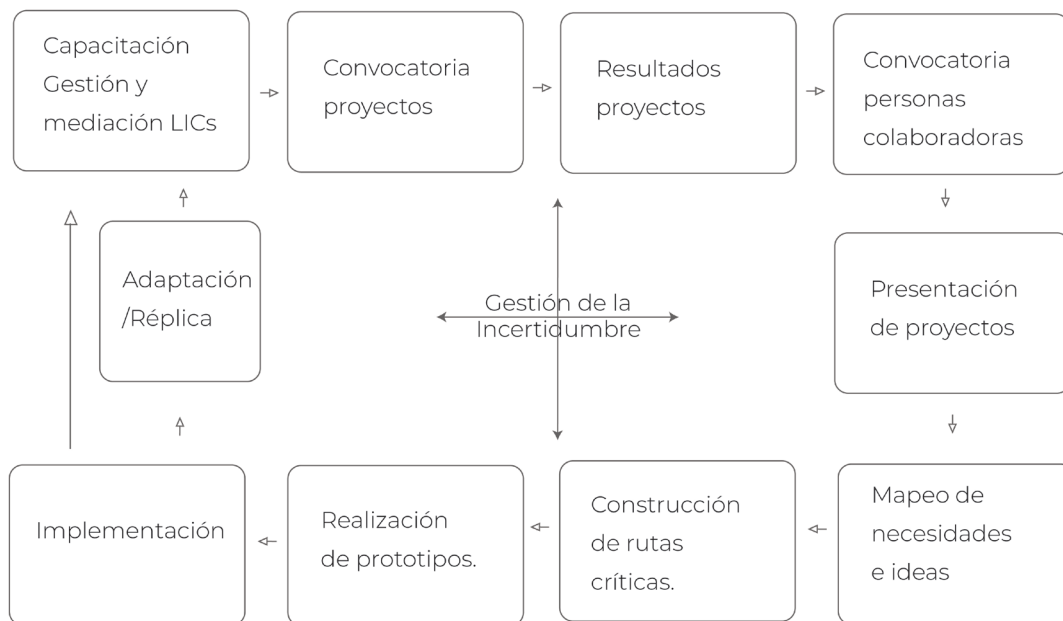
De acuerdo con estos autores, es posible identificar cada tipo de incertidumbre, está relacionada con el proceso de innovación y de esta manera es posible generar herramientas para gestionarla, estas son³²⁰:

1. *Incertidumbre sobre la definición del problema o necesidad:* Establecimiento del problema a resolver, necesidades y preocupaciones entorno a la situación particular a enfrentar y sus causas (Mapeo).
2. *Incertidumbre sobre la solución:* Acciones a realizar o posibles rutas críticas para convertir la idea en una innovación efectiva.
3. *Incertidumbre sobre la identidad:* Aunado al proceso de soluciones y creación de prototipos, está la necesidad de que ello esté alineado a los valores u objetivos de la comunidad, ya que va directamente relacionado con el compromiso y su duración a largo plazo.
4. *Incertidumbre sobre la adopción:* Aspecto importante en la realización de un pilotaje con la comunidad donde se insertará dicho prototipo para su corrección, adaptación y aceptación.

318 Bryan Head y John Alford, “Wicked Problems: Implications for Public Policy and Management,” *Administration & Society* 47, No. 6 (2015): 711–739.

319 Mariana Fulgueiras y Cristobal Tello, “Gestionar la Incertidumbre,” 6

320 Mariana Fulgueiras y Cristobal Tello, “Gestionar la Incertidumbre,” 6.

**Diagrama 12.**

Modelo de realización de LICs, basado en el taller “Cómo montar un laboratorio ciudadano en bibliotecas y otras instituciones culturales”, 2021

5. *Incertidumbre sobre la gestión:* Si no se cuenta con la gestión adecuada para la adaptación y puesta en marcha del prototipo, por muy bien que el proceso de gestación se haya realizado, su implementación se ve seriamente comprometida.
6. *Incertidumbre sobre las consecuencias:* También conocido como el análisis de riesgos asociado a los pros, contras, implicaciones a corto, mediano y largo plazos.

Una vez entendida la incertidumbre como un elemento intrínseco dentro de los LICs, es necesario describir el proceso desglosado, con el que se propone realizarlo dentro de las instituciones culturales, sin ser esquemático ni definitorio, se trata de una ruta que pueda delinear algunos pasos adaptables, intercambiables y con posibilidad de ser eliminados, dependiendo del contexto y las realidades de los agentes implicados.

El modelo que se presenta (Fig. 7) está construido con base en el taller *Cómo montar un laboratorio ciudadano en una biblioteca y otras instituciones culturales*, realizado por la *Dirección General del Libro y Fomento de la Lectura*, a través de la *Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria del Ministerio de Cultura y Deporte de España*, y quienes retoma la metodología del *MediaLab Prado*, con quien colaboran. Este esfuerzo ha resultado en dos ediciones del taller, desarrolladas en 2020 y 2021, capacitando a más de 4 mil personas, y la realización de más de cien laboratorios por todo el mundo.

Como se puede ver en el diagrama, el proceso puede ser cíclico con el inicio de una convocatoria a diversas comunidades; para proceder a un constante diálogo, experimentación, gestión de la incertidumbre y prototipado. Aunque

algunas de las etapas se pueden adaptar a las situaciones concretas, lo que no se puede obviar es el llamamiento a la ciudadanía para participar en la realización de proyectos y prototipos. Por lo tanto, para que el proceso funcione, el modelo de las cuatro hélices define cuatro agentes y los LICs además requieren de figuras tanto de mediación como de logística, las cuales son:

- Organización: Grupo de trabajo que organiza la logística del LIC. Esta es la figura que representa el museo.
- Promotoría: Personas que propusieron un proyecto específico de acuerdo con la convocatoria lanzada y tienen la función de acompañamiento durante todo el prototipado para guiar y aportar rutas críticas.
- Mentoría: Personas expertas en campos técnicos que asesoran la implementación de forma concreta y práctica de las ideas y prototipos que van surgiendo.
- Mediación: Personas que fungen como vínculo entre todas las personas implicadas, brindan apoyo para el uso de herramientas de comunicación o de recursos, realizan dinámicas participativas, resuelven conflictos y procuran desarrollar un espacio seguro durante todo el proceso de experimentación. Esta figura también puede formar parte del museo o ser personas externas.
- Colaboración: Representan a la ciudadanía, que brindará las ideas, saberes generales, necesidades y soluciones para realizar los prototipos.

Dentro de la institución museal, se activa como un espacio que transita de poseedor/expositor de bienes culturales, a productor de bienes comunes para posibilitar la transformación social. Para ello, es necesario abrazar el movimiento y acoger la llamada *cultura libre* y/o la *cultura hacker*, Entendidos estos movimientos como un eje significativo para “la distribución libre de conocimiento y cualquier manifestación cultural-artística para su reproducción y modificación.”³²¹, ambas iniciativas definidas como:

Movimiento(s) social (es) que promueve(n) la distribución libre de conocimiento y cualquier manifestación cultural-artística para su reproducción y modificación. Su principal objetivo es el desarrollo del potencial creativo en comunidad al invitar a usar la cultura compartida/ lo común como lenguaje para traducir, desarticular, recombinar y construir nuevos significados.³²²

321 Lawrence Lessig, *Cultura libre. Cómo los grandes medios están usando la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad* (Santiago: LOM, 2004).

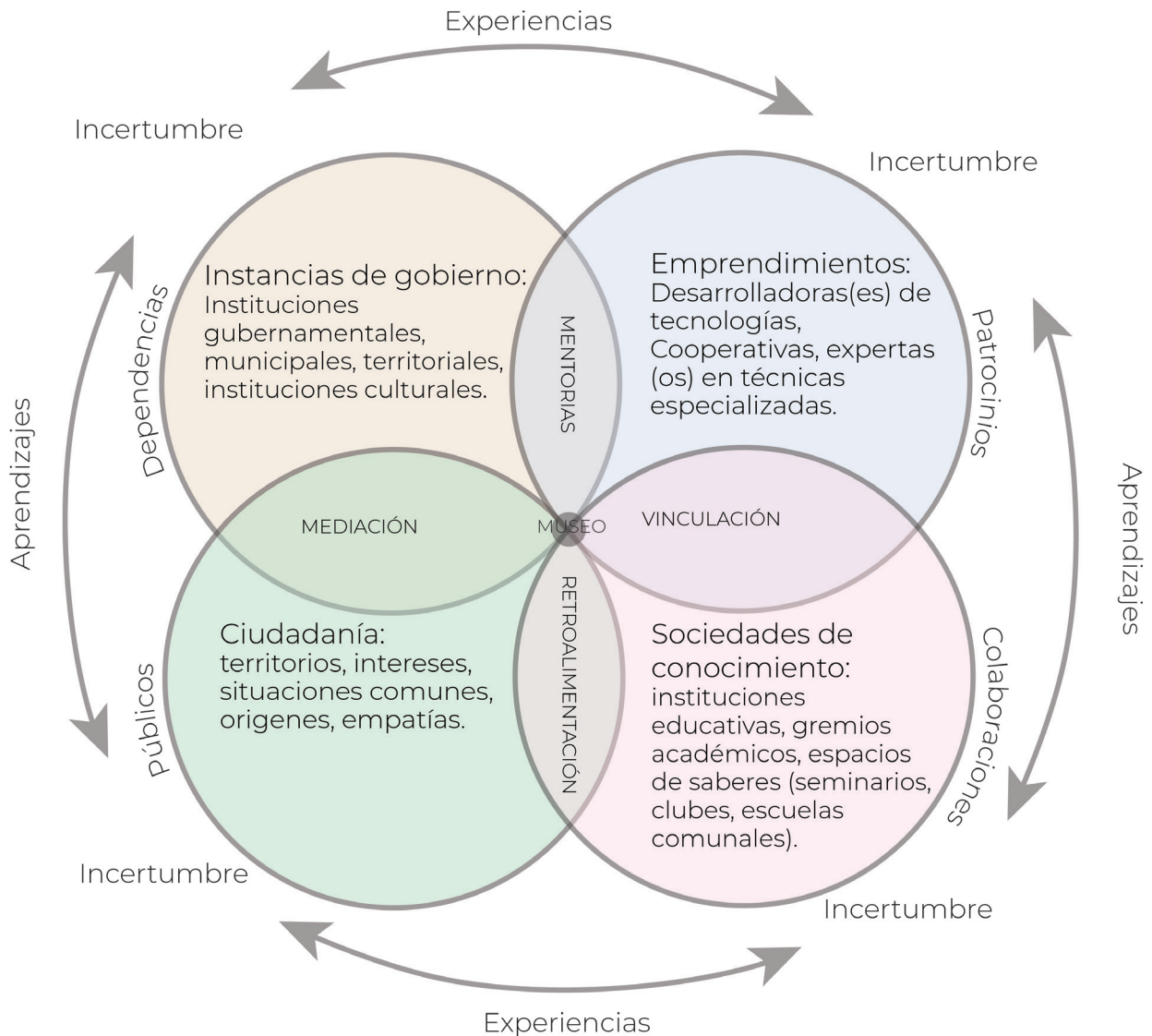
322 Gobierno de la Ciudad de México, “Laboratorio para la Ciudad,” *Cultura libre* [citado el 28 de octubre de 2021] disponible en: <https://labcd.mx/conceptos/cultura-libre/>

Con ello se busca potencializar la creatividad, donde los ejes culturales y los saberes compartidos en comunidad, se utilizan para construir nuevas formas de hacer/pensar/significar. Este proceso se complementa con las herramientas *hacker* de la “toma, mezcla y copia” como apropiación de conocimiento que se ha producido a lo largo de la historia, para transformarlo y usarlo de diferentes maneras. En consecuencia, se retorna al concepto básico de comunidad, es decir, revalorizar la autonomía, el uso compartido de recursos, el compromiso con la gestión de lo común y la democracia participativa. Uno de los principios de este movimiento son los *Creative Commons*, como una licencia que protege esta emancipación del conocimiento.

Con estos elementos, es posible trasladar el modelo de las cuatro hélices a un modelo de participación ciudadana en museos (Diagrama 13), donde la hélice del gobierno son aquellas instancias de las cuales dependen los museos tanto para su operación como para acciones de incidencia micro y macro política, dependiendo del territorio y alcance de los mismos; la hélice correspondiente a la industria son aquellos emprendimientos necesarios para solventar económicamente algunas actividades, pero que también son importantes alianzas en el conocimiento técnico y especializado: estas dos hélices comprenden las mentorías dentro de los LICs. La hélice académica se asocia a las alianzas que se rigen por el intercambio de saberes reflexivos-académicos en un desarrollo de retroalimentación; la ciudadanía es la hélice que se mantiene, siendo referida a los públicos en todas sus diversidades (públicos, contra-públicos y no públicos) que se involucran en estos procesos. El museo trabaja en la colaboración y la vinculación entre agentes tanto ciudadanía como sociedades del conocimiento.

El modelo de las cuatro hélices sitúa el contexto museal y las implicaciones humanas para la puesta en marcha de los LICs. Desde esta perspectiva y para que exista el movimiento necesario para su implementación son necesarios, tanto la incertidumbre como la confluencia de ideas y aprendizajes de cada agente para construir puentes de conocimiento y construcción de prototipos asequibles. Esto permite la incidencia directa, la procuración de un espacio seguro de experimentación, la distribución equitativa del conocimiento y la emancipación, en la participación para el ejercicio de la ciudadanía de todas las personas implicadas.

El modelo de las cuatro hélices, del cual se basa este diagrama, también puede ser adaptado a la intervención de los públicos analizados con anterioridad, en las tres categorías: públicos, contra-públicos y no públicos (Diagrama 13). Los públicos asociados tanto a la figura de la ciudadanía y al museo están intrínsecamente asociados a visitantes y a audiencia asidua al museo (públicos culturales). Mientras que los no-públicos estarían representados por aquella ciudadanía que se acerca al proyecto, no por el museo, pero sí por la temática-



proyecto a desarrollar, personas expertas llamadas a colaborar e incluso las mismas dependencias de gobierno. En el caso de los contra-públicos podrían situarse dentro de las personas expertas llamadas a colaborar desde ámbitos técnicos y/o académicos.

De este modo, se encuentra que los LICs también sirven de punto de encuentro entre la diversidad de públicos. Esto contribuye a vincular distintas realidades y trazar puentes de entendimiento, a través de un diálogo en común, es decir, la cohesión social, aspecto medular en la generación de nuevas formas de reflexionar/hacer/accionar.

Este tipo de laboratorios han obtenido, con el paso de los años, un mayor impulso e interés de las instituciones, por lo que se han realizado muchos de ellos alrededor del mundo; pero su realización e implementación en museos aún es incipiente y poco constante. Es así como existen esfuerzos desde el

Diagrama 13. Modelo de Cuádruple Hélice para la participación ciudadana en museos. Elaboración propia.

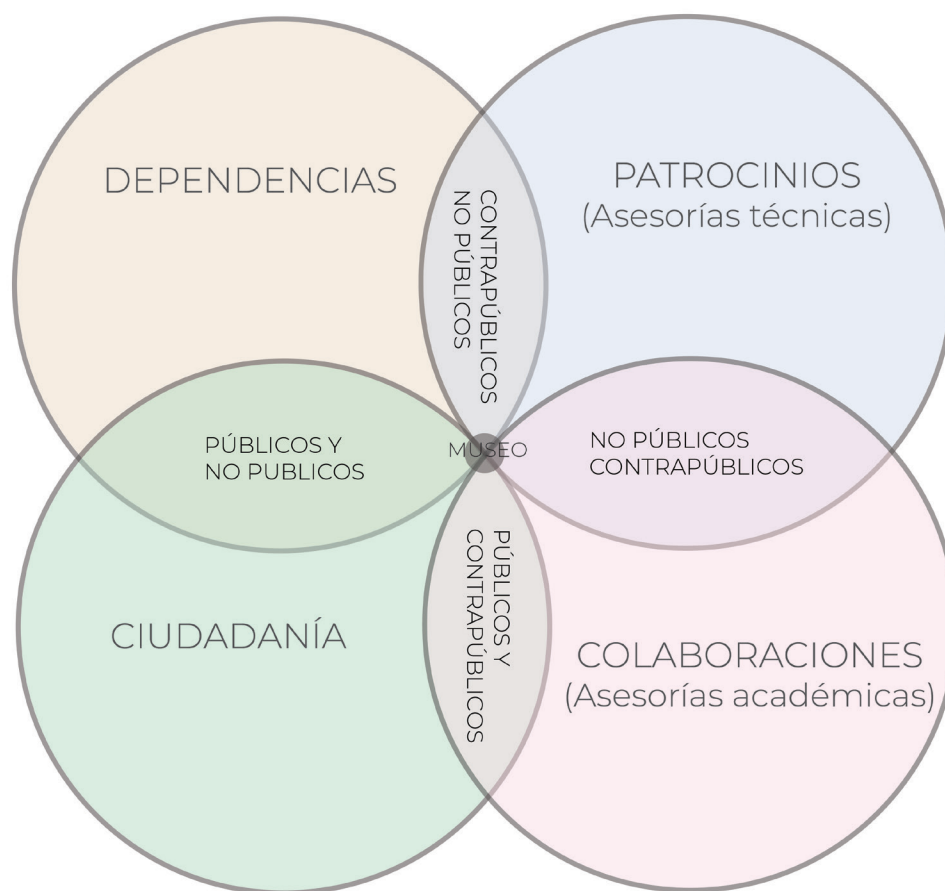


Diagrama 14.

Modelo de cuádruple asociado a los diferentes públicos. Elaboración propia, 2023

ámbito cultural, que han aportado prototipos que transforman los quehaceres y el propio significado/vocación tradicional del museo. A continuación, se describirán algunas iniciativas desarrolladas a partir de LICs, ya sean desde ámbitos culturales o los que se activan directamente en museos.

Los primeros *Laboratorios de Innovación*, con características similares a las mencionadas, se originaron en Estados Unidos en los años 80 del siglo XX, con el inicio de la apertura de datos y los sistemas operativos que ofrecían código abierto. Dentro de estos laboratorios, destaca el *MIT MediaLab*, fundado en 1985 por la *Facultad de Arquitectura y Planificación*, como una iniciativa para el desarrollo tecnológico en urbanismo y ha evolucionado para convertirse en:

un campo de juego creativo interdisciplinario arraigado directamente en el rigor académico, que comprende docenas de grupos de investigación, iniciativas y centros que trabajan en colaboración en cientos de proyectos. Nos centramos no sólo en la creación y comercialización de tecnologías transformadoras del futuro, sino también en su potencial para tener un impacto positivo en la sociedad.³²³

323 MIT MediaLab [citado el 21 de marzo de 2024] disponible en: <https://www.media.mit.edu/about/overview>

Otro LIC a mencionar, ya desde un enfoque ciudadano, es *New Urban Mechanics*³²⁴, en Boston, Estados Unidos, que inició sus acciones en 2010. Este LIC se define como un espacio donde se explora un amplio rango de tópicos. Ejemplos de prototipos que se han realizado desde este laboratorio, por mencionar dos, son *BOSS:311 App*, una aplicación móvil para monitorear necesidades y cuidados para una comunidad y *Community PlanIt*, la cual es una plataforma de juego para entablar foros de discusión acerca de temáticas comunales.

En México se han llevado a cabo varios LICs con enfoque urbano, como el *Laboratorio para la ciudad*, el cual derivó en un *Archivo del Laboratorio para la Ciudad* de 2013 al 2018. Fue un espacio en el que ciudadanía, sociedad civil, academia, iniciativa privada y gobierno se reunieron para realizar acciones en conjunto para construir una ciudad más habitable desde la movilidad. El resultado general comprendió propuestas de políticas públicas, soluciones a problemáticas vecinales de seguridad y protocolos para prevenir violencias en grupos específicos. Asimismo, la planeación, prototipos e implementaciones, van desde la generación de talleres de concientización cívica, hasta mapeos y programas de urbanización integral.

Desde el ámbito cultural, *MediaLab Prado*, en España, ha sido un semillero de LICs que ha transformado su comunidad cercana y su impacto en muchos proyectos más allá de su territorio, no sólo desde un nuevo espacio: *Media-Lab Matadero* en Madrid, sino que también derivó a una serie de talleres de capacitación para replicar este tipo de iniciativas en todo el mundo. En este sentido, *MediaLab Matadero* es una iniciativa con una larga trayectoria de trabajo comunitario y desde distintos ámbitos culturales, mantiene vínculos con especialistas en arte, diseño y gestión. Algunos de los prototipos más recientes que se han realizado desde *MediaLab Matadero* y que respondieron a las crisis actuales y desde el dispositivo museo son:

- *Museo Situado*: Red activa de colaboración con colectivas, asociaciones vecinales del barrio Lavapiés y el *Museo Reina Sofía*, el cual funciona en forma de asamblea, regular y abierta, además de contar con acciones como espacios de encuentro, actividades culturales y de esparcimiento, campañas y producciones artísticas³²⁵;

324 Urban Mechanics, Engagement And Third Spaces Lab [citado el 3 de marzo de 2021] disponible en: <https://www.boston.gov/civic-engagement/engagement-and-third-spaces-lab>

325 Museo Reina Sofía, *Museo Situado* [citado el 2 de marzo de 2021] disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/museo-red/museo-situado>

- *Museo portátil para el ensamblaje de saberes*: Encuentro de tres conversatorios para recolectar, documentar y finalmente exponer un mapa experiencial y una memoria común en construcción;
- *No List Available. Web 2.0* para rescatar a los museos libios del olvido institucional»: Repositorio que trata de sanear la falta de información sobre los museos libios en la página web del *Consejo Internacional de Museos Africanos* y la aparente carencia de páginas web de museos en dicho país.

Desde México, un LIC valioso a mencionar es LABNL, el cual se convirtió de un Centro Cultural a un *Laboratorio Ciudadano* de vocación central. Su metodología de trabajo está basada en la propuesta por *MediaLab Prado* y ha procurado un espacio de experimentación constante que “se media para que las comunidades se encuentren en un espacio hospitalario de cuidados que les permita trabajar en el desarrollo de sus prototipos, con infraestructuras y herramientas adecuadas[...]³²⁶. Un aspecto encomiable de LABNL es su sistema de documentación de cada prototipo, lo cual aporta a la articulación de acciones y la adaptabilidad de prototipos a múltiples realidades.

Entre los ejemplos de estas iniciativas están³²⁷:

- *Espejismos Lúcidos*: busca enfrentar los desafíos emocionales explorando la creación de un álbum de música conceptual y una experiencia audiovisual;
- *Mapeando y Preservando la Herencia Arquitectónica de Nuevo León*: parte de la problemática que existe con la desconexión y pérdida de memoria de la población respecto a los edificios antiguos y su historia.
- *Valor histórico: Comunidad que experimenta con el desarrollo de proyectos de multimedia digital para recuperar y visibilizar el patrimonio arquitectónico perdido.*”

Estos ejemplos delimitan la tesis que desea sustentar el presente trabajo doctoral, el cual supone que los museos, tanto espacios físicos como plataformas de entendimiento, tienen el potencial ideal para generar espacios de cocreación, resolución de conflictos e integración de comunidades a través de metodologías incluyentes, esto es, los Laboratorios de Innovación.

326 David Gómez y Juan Freire, La emergencia de los laboratorios ciudadanos: Un modelo para la creación de comunidades de innovación (European Public & Social Innovation Review: Vol. 8 Núm. 2 (2023), 71.

327 LABNL Lab Cultural Ciudadano, *documentación* [citado el 22 de marzo de 2024] disponible en: <https://www.labnuevoleon.mx/documentacion>

Específicamente, desde esta perspectiva museal, la *American Alliance of Museums* desde el *Centro para el Futuro de los Museos*, EmcArts y la *Fundación MetLife*,³²⁸ han activado este tipo de laboratorios tanto en mentorías especializadas que toman más de un año y con financiamiento económico amplio.

Estos LICs no están dirigidos a la ciudadanía como tal, pero sí al personal de museos. Su objetivo es desarrollar el vínculo con comunidades específicas, por ejemplo, *The Latino New South Project* buscaba crear una red de aprendizaje e implicar a las agrupaciones latinas a participar en el museo para procurar una comunidad desde la historia de sus raíces, organizado por el Museo Levine; *KidShare: Collecting, Presenting and Preserving Children's Culture and Creativity*, a cargo del *Madison Children's Museum*, tuvo el objetivo de poner en el centro de la autoría de las exhibiciones a las infancias, quienes investigan, documentan, escriben y expresan historias de la cultura oral; y "*The Slow Museum Project*", el cual está integrado por una serie de programas dirigidos a públicos de museo, basado en crear un espacio transgresor del ocio, la recreación y la reflexión a modo del movimiento *Slow Food*.

México ha adaptado el modelo de los LICs a través del INAH, desde el área de *Educación Patrimonial de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones*. Cabe señalar, no fue un esfuerzo dado solamente por la búsqueda de generar espacios de experimentación ciudadana, sino que también nace de la preocupación por atender la problemática de la violencia de género en el país.

Raquel Padilla Ramos, era una profesional de los museos, antropóloga, escritora, historiadora, profesora, conferencista y activista de los derechos étnicos del noroeste de México, perteneciente al INAH. El 7 de noviembre de 2019 fue asesinada en modalidad de feminicidio³²⁹. Esta terrible situación dio origen a una iniciativa en el INAH: el *Observatorio de Museos Raquel Padilla Ramos* (OMRPR), a través de la acción de diversas mujeres trabajadoras, mayoritariamente del INAH, como Carolina Carreño, Monserrat Navarro, Yolotl Figueroa, Susana Manjarrez, entre muchas otras; cuyo objetivo es emprender acciones que atiendan y modifiquen el imaginario social en el que están inmersas las mujeres, a través de la cultura de discriminación y violencia contra ellas, dada las crecientes cifras de violencias contra las mujeres que se registran en el país.

De esta forma, el OMRPR ha realizado diversas acciones a este respecto, entre ellas dos guías: la *Guía Naranja de Educadoras* y la *Guía Museos Violencia*.

328 American Museum Alliance, *Centro para el futuro de los museos: Laboratorios de Innovación para Museo* [citado el 6 de febrero de 2021] disponible en: <https://www.aam-us.org/programs/center-for-the-future-of-museums/innovation-lab-for-museums/>

329 Redacción, "Asesinan en Sonora a historiadora Raquel Padilla Ramos; investigan feminicidio." *Aristegui Noticias* (8 de noviembre de 2019) [citado el 1 de marzo de 2021] disponible en: <https://aristeguinoticias.com/0811/mexico/asesinan-en-sonora-a-historiadora-raquel-padilla-ramos-investigacion-feminicidio/>

tas, las dos con contenido replicable para realizar visitas y reinterpretaciones con perspectiva de género. Transversalmente, se llevó a cabo la *Laboratoria, Mujeres en el Museo* en 2020 organizado por Carolina Carreño y Yolotl Figueroa, en conjunto con otras trabajadoras de museos y diversas ciudadanas del país, sintonizada con la propuesta de los *Laboratorios Ciudadanos Distribuidos*, de *Medialab-Prado* para procurar comunidades que generen y reproduzcan saberes colectivos feministas en museos.

Este espacio de colaboración sirvió de vínculo entre los museos y alrededor de 70 ciudadanas de diversos ámbitos, campos de acción y territorios de todo México. El propósito primordial era la creación de prototipos de acuerdo con dos proyectos concretos: *Mapeo colectivo: mujeres, cuerpo y territorio* y *Divulgación significativa contra la violencia hacia la mujer*.

Las diferentes etapas de colaboración como ruta crítica, es un elemento fundamental para entender cómo es posible construir colaboraciones participativas en museos. Cómo se definió con anterioridad, había distintas figuras de participación, con acciones determinadas, todas encaminadas a la realización de prototipos afines a los intereses, necesidades y preocupaciones de las ciudadanas en torno al museo y los proyectos propuestos.

Tales etapas se enumeran de la siguiente manera:

1. Convocatoria a proyectos.
2. Convocatoria para las colaboradoras.
3. Confirmación de participación en la Laboratoria.
4. Presentación de la Laboratoria y de los proyectos.
5. Reuniones de coordinación de cada grupo de trabajo.
6. Configuración de prototipos.
7. Presentación de prototipos.

Parte de los numerosos aspectos a resaltar de este LIC, tiene que ver con el espacio de horizontalidad que se creó, desde el uso de la voz de todas las colaboradoras, las dinámicas de mediación que crearon las profesionales de museos inmersas en el proyecto y dos elementos singulares: el proceso de incertidumbre y confianza, cuestiones que abordadas con anterioridad. Desde esta perspectiva se llegó como resultado la realización de cinco prototipos³³⁰.

330 LABS bibliotecarios, *Laboratoria. Mujeres en el Museo*. Ministerio de Cultura y Deporte de España [citado el 10 de febrero de 2021] disponible en: <https://labsbibliotecarios.es/laboratorio/laboratoria-mujeres-en-el-museo>].

- *Lactar en libertad*: sensibilización, mapeo de espacios y establecimiento de un lugar para la lactancia materna digna en los museos.
- *Mapeo de colaboradoras*: Red digital de mujeres para compartir saberes sobre museos.
- *Autodiagnóstico*: Herramienta dirigida a quienes hacen las exposiciones para que se cuestionen y midan la forma de representación de las mujeres en sus exhibiciones.
- *Diagnóstico*: Instrumento de evaluación para el análisis de la percepción de los públicos con relación a la representación de las mujeres dentro de una exposición en particular.
- *Video documental*: Guion para la realización de un video que rescate los testimonios de las trabajadoras de museos.

Todos estos prototipos lograron implementarse, ya sea de manera completa o parcial, por lo menos en un espacio museal dentro del INAH, aspecto significativo dado el carácter nacional e institucional hegemónico que representa. Al momento de cerrar esta investigación, el prototipo que más ha sido replicado es *Lactar en libertad* realizado en el *Museo Regional de Querétaro*, el *Museo de Sitio de Cacaxtla Xochitécatl* en Tlaxcala y el *Museo Regional de Ensenada*. Incluso, este prototipo ha tenido una repercusión más amplia, puesto que esta iniciativa ciudadana está por convertirse en una política dentro de todos los espacios museales del INAH, es decir, que exista obligatoriamente un lugar destinado para la lactancia y la sensibilización correspondiente del personal. Con este ejemplo mexicano, se pretende ilustrar la importancia de la intervención de los públicos para hacer patente que es posible la producción libre y conjunta de aparatos culturales de cuatro hélices para la resolución de problemáticas sociales apremiantes.

Por último cabe mencionar, que la metodología de los *Laboratorios de Innovación* tienen muchas similitudes con las metodologías del *Diseño Social* y el *Design Thinking* y en una mezcla de las herramientas que estas dos vertientes del diseño utiliza para sus fines, ya que por un lado el *Diseño Social* se centra en las necesidades de una comunidad en particular y sus contribuciones al mejoramiento de los procesos de vida y el *Design Thinking* se basa en un estrategias para fomentar procesos de innovación en el diseño de soluciones centrada en las personas desde lo técnico y lo viable en términos económicos.

En este sentido, será cuestión de futuras investigaciones encontrar una metodología que se alimente de las propuestas antes mencionadas en entornos controlados y en casos de estudios específicos, ya que, desde los museos, la metodología adaptable a esta realidad situada se ha probado desde los LICs.

Otro aspecto importante de vital importancia que aporta el modelo de los LICs es su apertura desde distintos agentes de intervención, el centro de la acción en la ciudadanía y el eje transversal de la horizontalidad y la incertidumbre para lograr la experimentación constante, donde el resultado no guía la construcción de la iniciativa, sino la creación de vínculos, relevancias y el reconocimiento de las realidades situadas de las personas implicadas.

3.4 Postulación del modelo metodológico y su aplicación en un caso de estudio.

Dentro de los paradigmas de la investigación social, existen herramientas y estrategias no sólo para el estudio de los fenómenos; sino también para estructuración de nuevo conocimiento en el desarrollo de modelos. Tal cuestión general de las ciencias para contribuir a la reproducción de mecanismos de sistematización y orientar acciones o circunstancias específicas, estos son los llamados modelos.

El objetivo principal de la presente investigación es precisamente la configuración de un modelo metodológico que favorezca la participación e inclusión ciudadana a través de la museografía, entendiendo al modelo como una estrategia para:

[...] configurar y estructurar una práctica (aplicación del modelo) basada en una teoría (parte teórica) de una forma abierta, adaptable y modificable.³³¹

De esta forma, la propuesta busca organizar el conocimiento y los saberes que confluyen dentro de los museos a partir de experiencias de participación y el ejercicio de los derechos humanos, mediante la reconstrucción y sistematización de procesos desencadenados de la experimentación, mapeo, análisis, interpretación, mediación y que surjan desde la interacción de relaciones horizontales y la incertidumbre.

Como se ha desarrollado con anterioridad, este modelo metodológico está concebido desde un paradigma de investigación social emergente, donde se privilegia el proceso creativo y participativo, dentro de un estudio de público polisistémico. El principal objetivo es la participación ciudadana en la resolución de problemáticas, donde el museo sea el puente de diálogo, escucha activa y visibilización. De esta misma forma, el diseño museográfico y sus técnicas de comunicación deben servir como herramienta fundamental para que la ciudadanía transforme los discursos dentro de los museos de manera práctica.

331 José Castillo y Cabredizo, *Formación del Profesorado en Educación Superior* (España: Editorial McGraw Hill, 2006), 35.

Para explicar la propuesta de modelo metodológico, se llevó a cabo el siguiente esquema que ejemplifica los aspectos detallados de un proceso de diseño museográfico incluyente y participativo, en todas sus fases de construcción, los cuales fueron definidos en este paradigma de investigación social emergente, que considera y desarrolla las diversas técnicas antes mencionadas.

Cabe mencionar que, tanto el modelo propuesto, en ciertas etapas donde el proceso lo requiera, se proponen herramientas a modo de esquemas, además de contar con el *Repositorio de Prácticas para el Diseño Museográfico Incluyente/Participativo*, del cual se abordó su contenido en el apartado anterior, los cuales se encuentran como anexos de este documento de tesis.

En primer lugar, se definirán las figuras de participación que corresponden al modelo de cuatro hélices analizado con anterioridad:

- Ciudadanía: correspondientes a los públicos participantes, sin importar su origen (públicos, contra-públicos y no públicos), que como se describió son llamados a participar por convocatoria, es por ello que no es necesario que sean personas asiduas al museo, sino que estén interesadas por el proyecto convocante.
- Museo: Correspondiente a todos los mecanismos y especialistas del museo que intervienen en el modelo.
- Asesorías externas: Aparato institucional y personas externas al museo que colaboran con conocimientos especializados y técnicos para la creación del prototipo.

Cabe mencionar, que la *Gestión de la Incertidumbre* en este modelo propuesto, se aborda a través, tanto de los instrumentos que se desarrollaron para el mapeo (Descubrir, Definir), con el *Repositorio* (Desarrollar, Entregar) y los instrumentos definidos en los estudios de públicos (Pilotear, Ajustar), en cada proceso y en la que se nombrará *Gestación de propuestas* como resultado de esta gestión.

Entonces, se describe el modelo a través de cuatro etapas dentro de un proceso integral y posteriormente, se propone una serie de *Estados de Involucramiento* que pueden ser derivados del mismo. Por lo tanto, como una dinámica previa, la institución convoca a personas expertas y participantes ciudadanas; así como los permisos necesarios para alistar las necesidades para llevar a cabo el laboratorio e iniciar con el proceso de ciudadanización museológica.

La primera etapa es llamada ***Mapeo Integral***, la cual utiliza como mecanismo el diagnóstico del contexto comunitario, es decir, un rastreo de las necesidades, preocupaciones e intereses de la ciudadanía involucrada en el proyecto. Se trata de un diálogo en conjunto sobre los intereses, problemáticas, vivencias, preocupaciones y propuestas tanto dentro de la comunidad/

ciudadanía (mapeo ciudadano), como de las personas del museo implicadas (mapeo museal). De esta forma, tanto la ciudadanía como el museo participan en una conversación, escucha y documentación del mapeo (se recomienda el uso de la *Herramienta Diagnóstico Ciudadanía-Museo*)

En la *Gestión de Incertidumbre* de esta etapa además de encontrarse en la definición del programa, un aspecto a resaltar es la conciliación de recursos e intereses, donde la *Incertidumbre de identidad* debe ser consultada y articulada; ya que el personal del museo tiende a anteponer su área de trabajo, personal, las colecciones que conserva, expone, restaura, resguarda, los discursos que desarrolla en torno a ella; así como la importancia de la memoria y preservación de piezas, historias, conocimientos y experiencias. En este sentido es vital, contar con la mediación cultural pertinente y que este mismo personal está capacitado para afrontar este proceso.

El objetivo de esta etapa es generar un espacio de intercambio tanto de experiencias propias, diálogos y escucha activa para fortalecer un espacio seguro de participación, puesto que se ponen en común saberes y vivencias, intereses y contextos. De esta forma, se inicia un proceso de entendimiento, que puede conformar un proceso largo, por ello es tan necesaria la *Gestión de la Incertidumbre* en esta etapa. Al mismo tiempo, si es que algún agente externo está participado en el modelo, también aporta desde sus conocimientos técnicos, algunas alternativas de resolución dentro del discurso museográfico como desde otras propuestas alternas.

El resultado de esta etapa está en la *Conciliación de intereses*, que se centra en el diálogo entre las historias de vida/experiencias y la construcción de propuestas a través de lo que el personal del museo aporta con su colección, discurso y plataforma de memoria/conocimiento, sobre todo de mediación participativa. Con ello se formaliza y construye un *Guion Temático Situado* (se recomienda el uso del *Formato para Guion Temático*). Su especificidad representa los vínculos principales y coincidencias de las personas participantes (Ciudadanía, Museo y Asesorías externas, en su caso).

La siguiente etapa nombrada **Prototipado**, es un proceso eminentemente creativo, que va desde la delimitación del espacio práctico para este ejercicio, los recursos, el tiempo, hasta las múltiples soluciones al problema planteado. Se propone que, una vez realizado el mapeo de necesidades e intereses se presentan ahora, los acervos y las adaptaciones realizables con las ideas y aportaciones iniciales; así también las asesorías externas intervienen con otras posibilidades.

Esta es una de las etapas que conlleva la experimentación lúdica, la puesta en prueba preproducciones, diálogo y *Gestión sobre la Solución* constante, no sólo en conversación con las personas implicadas en la construcción del prototipo si no a las que se dirige también; una constante es la pregunta ¿El conjunto de acciones que planteamos, representan una solución real al problema?

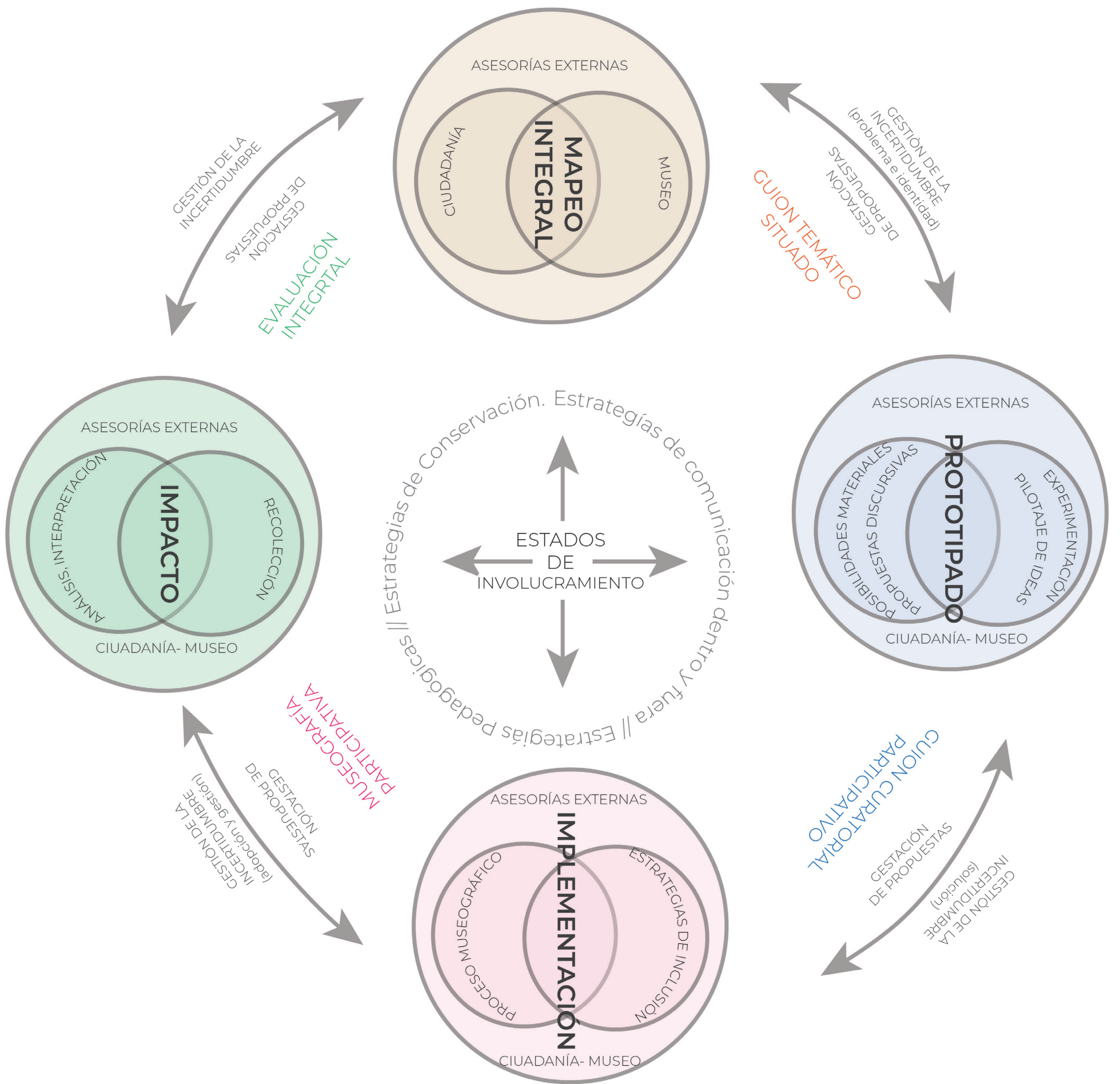


Diagrama 15. Modelo Museográfico Incluyente/participativo. Elaboración propia, 2022.

Es por ello que la escucha y el diálogo continuo en esta etapa puede fortalecer el proceso en dos sentidos importantes: *Las Posibilidades Materiales* y las *Propuestas Discursivas* junto con *la Experimentación y el Pilotaje de ideas*, en el amalgamamiento de soluciones innovadoras pero asequibles. Con estas consideraciones, puestas en diálogo, conciliaciones y trabajos adicionales se construye el *Guion Curatorial Participativo* (se recomienda el uso del *Formato Guion Curatorial Participativo*), que es el conjunto de conciliaciones e ideas que conforman el discurso museológico y los posibles mecanismos para crear un prototipo museal. Con estos pasos se da por finalizada la primera etapa.

El conjunto de estas dos etapas comprende la definición formal de los *Guiones Temático situado y Curatorial Participativo*, el prototipado de los proyectos, en un ejercicio conjunto entre la Ciudadanía, el Museo y las Personas Expertas en su caso. Lo que da paso natural a la siguiente etapa conformada a dar materialización de la **Implementación**.

Esta etapa se centra en la configuración museográfica del prototipo tomando en cuenta dos procedimientos en conjunto: el *Proceso Museográfico* (prediseño, montaje y evaluación) y las *Estrategias de Inclusión* que considere, entre otros aspectos:

- Seguridad/Habitabilidad
- Accesibilidad corporal, motriz, visual, táctil, cognitiva, de lenguaje, entre otros aspectos que definan los PPEM
- Representación equitativa y diversa.
- Visita autogestiva.

En relación con el *Proceso Museográfico* encuentra una implicación directa con el personal del museo, desde su formación profesional y técnica, a realizar el montaje y/o prototipado previo con los planteamientos formales: recorridos, colores, iluminación, entre otros, que deben ser propuestas a partir de consensos entre todas las personas participantes.

En esta parte del modelo se propone el uso del *Repositorio de Prácticas para el Diseño Museográfico Incluyente/Participativo* que contiene prácticas, teorías y herramientas conceptuales/técnicas que a lo largo de diversos estudios museográficos y museológicos han reunido la diversidad tanto de corporalidades, etapas de la vida y realidades de las personas que visitan el museo y hacen uso de los espacios expositivos en múltiples actividades (explicado en el apartado anterior y contenido en el Anexo). Esta etapa define los parámetros, detalles y aspectos contenidos en el mapeo. Asimismo, el proceso de mediación es medular para lograr el intercambio de saberes, escucha y participación activa por lo que el resultado mismo de la etapa es la *Museografía Participativa*.

Es decisión del museo como institución e incluso del planteamiento del proyecto, si, en la cuestión técnica la ciudadanía se involucra en mayor profundidad en este aspecto. En este sentido, se recomienda trabajar en conjunto directo con el personal especializado del museo y las asesorías externas, en un compromiso a realizar trabajos técnicos en un determinado tiempo, con disposición y responsabilidad de escuchar y participar en colaboración constante.

Dentro de la *Gestión de la Incertidumbre* en esta etapa, se puede encontrar sobre la *Adopción* y la *Gestión*, con las preguntas recurrentes de ¿Las personas de las comunidades objetivo aceptarán e implementarán la solución propuesta? y ¿existe la capacidad de ejecutar y supervisar el prototipo dentro del museo en un futuro?

En cuanto se realiza el montaje inicial del prototipo, se recomienda hacer un nuevo pilotaje (referido en los estudios de público como *Evaluación Formativa*), en donde se propone que todo el equipo implicado y personas invitadas visiten este montaje para evaluar su eficacia y recoger sugerencias y comentarios para ajustar detalles (Se recomienda el uso del *Formato Diseño de Evaluación*), desde este momento se puede decir que da inicio la última etapa: ***Impacto***.

El *Impacto*, no sólo registra y mide el alcance del prototipo, sino que también involucra su mejoramiento. Cabe mencionar que, en esta etapa es primordial la participación de todos los agentes de divulgación con las que cuenta el museo, como parte mediadora e institucionalizada. La comunidad en su conjunto e injerencia territorial y cercana, es un vínculo central para la participación y muestra del proyecto. Es así que al contribuir ambas partes es posible generar un amplio rango de asistencia y ponderación del prototipo; tanto desde su implementación como de su evaluación.

Esta etapa del *Impacto*, se trabaja de la misma forma que una *Evaluación Sumativa* (Se recomienda el uso del Formato de *Evaluación Incluyente*) para agregar posibles correcciones, sugerencias e incluso sumar nuevas ideas que los públicos comuniquen en esta etapa; donde el mapeo integral es de gran ayuda en la medición de las expectativas y sobre el logro de los objetivos planteados. Con ello, se busca la dinamización de la exposición en una suerte de proceso cambiante/autónomo. En muchas ocasiones, el montaje y/o las soluciones museográficas resultan ser un espacio inamovible; por lo que, en ocasiones, se delega estas sugerencias a las llamadas *actividades paralelas*, a los servicios educativos/pedagógicos; sin embargo, esta propuesta propicia que la exposición sea un espacio en constante transformación a través de las propuestas y observaciones de los públicos.

Ante estos prototipos y su continua evaluación se debe gestionar la incertidumbre sobre las consecuencias y la interrogante ¿Existe el riesgo de que el prototipo no produzca los efectos buscados o produzca efectos secundarios

negativos?, lo cual es medido por la *Evaluación Correctiva*, que idealmente debe realizarse, para la dinamización y adaptación propia de las innovaciones sociales.

Por lo tanto, se plantea que conjuntamente con la comunidad y la ciudadanía, resulten propuestas, prototipos, evaluaciones del mismo prototipo para adaptarse en distintos soportes y espacios. En un futuro, el modelo apunta que los *Laboratorios de Innovación Ciudadana* se comporten como ciclo continuo de innovación y diseño museográfico incluyente/participativo.

Desde el alcance de la propuesta antes mencionada, se debe de tomar en cuenta que el museo como institución, cuenta con otros aspectos y departamentos los cuales deben de intervenir dentro del proyecto; pero que son parte extensiva y que conciernen a otras disciplinas como las *Estrategias de Comunicación, las Estrategias Pedagógicas y las Estrategias de Restauración y Conservación*, los cuales operan paralelamente a este *Modelo Metodológico*.

Por otro lado, es claro que la implementación del modelo requiere de una inversión de tiempo importante, compromisos sociales-institucionales, recursos (materiales y económicos) y contratiempos, lo que afecta directamente a que pueda ser adaptado en su totalidad. Es por ello que, tomando en cuenta el paradigma emergente de la investigación social, se define la propuesta como un *Modelo Metodológico General*, que brinda herramientas, puntos de inflexión y etapas detonadoras.

En este sentido, se proponen adaptaciones del Modelo a ocho ***Estados de Involucramiento***, es decir, que el Modelo Integral, no necesariamente funciona como un proceso completo, sino que es posible, tanto adaptarse a las realidades de los espacios, como ser implementado en diferentes estados, como se muestra en el Diagrama 4.

Es así como los ***Estados de Involucramiento*** se refieren a etapas de manera independiente o que se pueden complementar entre sí, desde sus proximidades y dependiendo de los alcances que tenga el museo en particular, como espacio de mediación-producción y desde la comunidad y su ejercicio ciudadano; por lo tanto, dependiendo del nivel de profundidad y de participación existe una variedad de estos estados propuestos.

En la parte más superficial de Estado de Involucramiento (EI) se proponen cuatro etapas: *Diagnóstico y mapeo comunitario* (Mapeo + Prototipado), el cual se basa en las evaluaciones previas y la territorialización de contextos, intereses y realidades de los públicos participantes. Puede verse como una etapa común en un estudio de *Evaluación Previa* tradicional en los Estudios de Públicos.

El segundo EI se denomina *Curaduría Participativa*, en un proceso de Evaluación Formativa el cual activa el diálogo acerca de las colecciones-espacio del museo para generar un discurso en común con los públicos. Mientras que el EI de *Estrategias de Museografía Inclusiva*, se centran en la colaboración

en la construcción de los dispositivos museográficos a través de las realidades de la comunidad implicada. Finalmente, el EI de *Evaluación Museográfica*, tendría como principal propósito una *Evaluación Sumativa/Correctiva* en lo concerniente a una exhibición en particular y en torno a los espacios museales.

En otros Estados de Involucramiento más profundos, se proponen los Mapeos y las Estrategias. *El Mapeo de Evaluación Museográfica*, comprende la disposición de integrar, tanto procesos de *Evaluación Previa* como de la *Evaluación Sumativa*, en la planeación y corrección expositiva y de prototipado dentro de la configuración espacial del museo. Por otra parte, el *Mapeo Curatorial Inclusivo*, partiría del diagnóstico de necesidades e intereses para proponer los discursos curatoriales a través de la *Evaluación Formativa* y el prototipado de propuestas.

En lo que refiere a las Estrategias, se definen las *Estrategias de Curaduría y Museografía Inclusiva-Participativa*, como parte del mapeo y la planeación, producción y operación de prototipos museográficos, con el objetivo de catalizar y exponer discursos comunitarios situados. De esta forma, las *Estrategias de Inclusión y Evaluación Museográfica*, comprenden los mecanismos necesarios para lograr discursos museográficos que impliquen a la comunidad en sus diversidades y su *Evaluación Sumativa y Correctiva*, a través de las herramientas ya expuestas.

Con estas propuestas se pretende enfatizar las características de un modelo metodológico construido desde el paradigma de la investigación social emergente, el cual tiene como principal objetivo la transformación, la adaptación y la elasticidad de los procesos desde las realidades situadas.

Durante esta investigación ha sido evidente que los museos son tan diversos como los tipos de públicos que existen. Cada elemento humano, institucional y circunstancial que interviene en el proceso para la construcción museográfica, con o sin la participación ciudadana, son determinantes para los resultados discursivos y espaciales, visuales y narrativos, incluyentes y excluyentes.

Con el modelo propuesto, se busca que las barreras entre los públicos y los discursos museales se reduzcan en tanto sean parte activa en su configuración; de la misma forma, que los museos sean agentes de transformación social y con ello logren su consolidación como parte vital de la cultura.

De igual manera, como siguiente parte del desarrollo del modelo propuesto, se describe el Caso de Estudio donde se implementó, desde dos *Estados de Involucramiento* distintos y que han resultado en dos distintos prototipos.

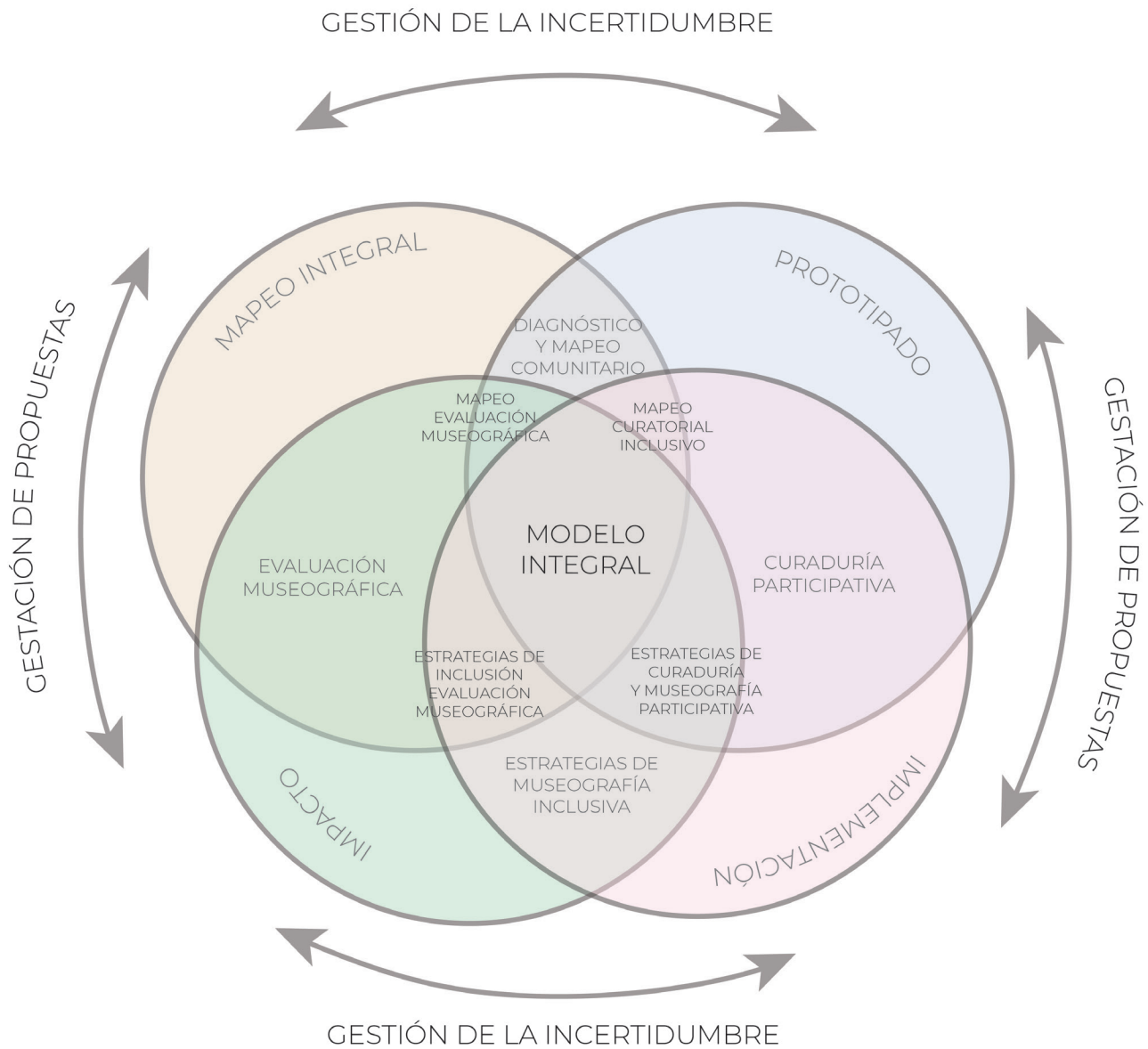


Diagrama 16.
Estados de involucramiento del modelo propuesto. Elaboración propia, 2023

3.4.1 Propuestas hacia una museografía incluyente y participativa: Laboratorios Ciudadanos. Documentación de Caso de Estudio.

A través del modelo antes desarrollado, se documentaron dos casos de estudio que contaron con resultados diversos pero que cuentan con las características de participación e inclusión. Cabe mencionar, que se buscó integrar proyectos relacionados con la perspectiva de género y el feminismo; ya que se consideró un movimiento transformador en la sociedad y que aborda problemáticas pertinentes, puntuales y urgentes, dentro de este territorio.

En este sentido, se logró el vínculo con los *Laboratorios de Participación Ciudadana* que desarrolló el OMRPR del INAH, iniciativa descrita en apartado anterior, que activan en conjunto diversas trabajadoras de museos, en 2020 y 2021. El primer proyecto desarrollado y documentado se inserta en un *Estado de Involucramiento para la Evaluación Museográfica* desde la perspectiva de género; y el otro desde un *Estado de Involucramiento del Diagnóstico: Mapeo comunitario, Curaduría participativa y Estrategias para la Inclusión Museográfica*.

El primer Caso de Estudio fungió como diagnóstico y monitoreo del alcance del modelo, pero también como ejemplo del funcionamiento de un LIC dentro de la dinámica museal y de la iniciativa que se ha descrito con anterioridad, *Laboratoria: Mujeres en el Museo*.

Es por ello que, el alcance que ha tenido y su implementación han sido sesgados, ya que su promotoría no depende de esta investigación y la participación fue sólo colaborativa. El interés de la comunidad que lo organizó fue muy focalizado a la implementación de la perspectiva de género dentro de los museos. Por otro lado, la ciudadanía participante, estaba comprometida con realizar proyectos museales desde sus preocupaciones como la violencia de género, sobre todo la simbólica y la visibilización de esta cuestión dentro de los montajes expositivos.

Se trata del prototipo dentro del proyecto de divulgación significativa: *Estuvimos presentes, aunque no visibles en la historia oficial*, el cual se realizó a partir de análisis del lenguaje visual que se desarrolla en la museografía y curaduría de los museos. El debate se centró en la imagen que los museos muestran de las mujeres y cómo esto forma parte de los mandatos sociales y mensajes legitimados de los públicos. Así, se consideró importante evaluar, desde la perspectiva de género, la imagen visual de las mujeres que los museos muestran; el ejercicio y prototipo se desarrolló por medio de una encuesta (Imagen 5).

Esta Encuesta-prototipo representa el *Estado de Involucramiento para la Evaluación Museográfica* desde la perspectiva de género del Modelo Museográfico Inclusivo-Participativo, propuesto en la presente investigación, ya que se basa en una evaluación de exposiciones desde el ámbito de un tema social y propuesto por la ciudadanía. Es por ello que, a través de objetivos, se desarrollaron ejes temáticos que desencadenaron los siguientes segmentos:

- Identificación de personajes dentro de los museos
- Identificación de roles en las mujeres que se exhiben (o no) en el museo.
- Percepción de la representación de las mujeres en las exhibiciones.
- Estereotipos en la imagen de las mujeres dentro del museo.

"ESTUVIMOS PRESENTES AUNQUE NO VISIBLES EN LA HISTORIA OFICIAL"
LABORATORIA MUJERES EN EL MUSEO (2020)

La presente encuesta surge del diálogo compartido por mujeres de diferentes áreas y campos formativos que se reunieron en el proyecto experimental "Laboratoria: Mujeres en el museo" organizado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Resultado de estas sesiones y conversaciones, elaboramos este documento con la intención de conocer tu percepción sobre algunos aspectos referentes a la exposición que acabas de visitar en este museo.

El propósito no es evaluarte, por el contrario, es escucharte para poder mejorar y fomentar la reflexión entorno a la representación de las mujeres desde un lenguaje visual en los espacios museísticos. Por ello, te pedimos responder a las siguientes preguntas de la manera más honesta y, en caso de tener dudas, apoyate de la persona que te está aplicando esta encuesta.

DATOS GENERALES DEL ENCUESTADO:

Nombre del museo: _____
Exhibición que se acaba de visitar: _____
Edad: _____ Ocupación: _____
Sexo: H / M / No desea contestar

Note: Los datos solicitados son únicamente con fines demográficos.

BLOQUE 1
Ahora que terminaste tu recorrido, piensa en la sala que más te haya gustado y responde:

- ¿Identificaste o viste mujeres dentro de ella? (Si, sigue con la siguiente pregunta. No, pasa al último bloque)
- ¿Cuáles identificaste?
- ¿Recuerdas el nombre de alguna(s)? ¿Cuál(es)?
- ¿Qué fue lo que te llamó la atención de ella(s)?

"ESTUVIMOS PRESENTES AUNQUE NO VISIBLES EN LA HISTORIA OFICIAL"
LABORATORIA MUJERES EN EL MUSEO (2020)

BLOQUE 2

- ¿Cuáles son las actividades que estaban haciendo estas mujeres que identificaste?
- ¿Cuáles son las actividades que **NO** estaban haciendo estas mujeres?
- ¿Te identificaste con alguna? Si/No ¿por qué?
- ¿Cuál crees que es el papel que tienen las mujeres en esta exposición?

BLOQUE 3
Piensa en todas las imágenes que viste a lo largo de la(s) sala(s) y selecciona la opción más acorde a tu opinión:

- ¿Qué tan representadas están las mujeres dentro de ella?
Mucho Más o menos Casi nada Nada
- ¿Qué tan representados están los hombres dentro de ella?
Mucho Más o menos Casi nada Nada

Ahora piensa en los textos que leiste dentro de la sala y selecciona la opción más acorde a tu opinión:

- ¿Qué tan representadas están las mujeres?
Mucho Más o menos Casi nada Nada
- ¿Qué tan representados están los hombres?
Mucho Más o menos Casi nada Nada

Imagen 5. Parte de la Encuesta sobre "Divulgación significativa".
Elaboración: Equipo de Laboratoria Mujeres en el Museo.
Instrumento completo en Anexos.

- Relación mujeres-hombres dentro de las exhibiciones.
- Percepción de las exhibiciones cuando no hay mujeres dentro de éstas.

Este prototipo fue pensado de manera extensiva, con diversas temáticas, reactivos y bloques de interés para que el espacio museal que elija su aplicación, tenga la oportunidad de adaptarla a necesidades diversas y a etapas propias de investigaciones más superficiales y/o más profundas, de acuerdo con la situación del espacio. El proceso de adaptación del prototipo consiste en vincular los objetivos de la exposición en donde se llevará a cabo, determinar qué aspectos de la exposición a evaluar y la asesoría constante de las personas ciudadanas creadoras del prototipo.

De esta forma, fue adoptado en enero de 2021 por el *Museo de Sitio de Cacaxtla Xochitécatl*, el cual pasó por el proceso de adaptación, tanto por las características particulares del museo, como por las necesidades de información específica que requieren de sus públicos, dado el interés directo de la comunidad museal por cambiar sus contenidos con un enfoque de género.

Es así como se modificaron algunos reactivos, mientras que algunos bloques temáticos fueron obviados, dado el tipo de colección e información que maneja este espacio, que es antropológica situada. Asimismo, se construyeron instrumentos para dos tipos de públicos: público joven-adulto y otro para las infancias.

Este instrumento llegó hasta el proceso de pilotaje por parte del personal del museo; A pesar de esa implementación, no fue posible realizar las siguientes etapas por cuestiones de cambios administrativos de la institución.

Sin embargo, el proceso de adaptación de los contenidos museales desde su evaluación, fue positivo tanto por el personal del museo que inició ese desarrollo con perspectiva de género, como por parte de las ciudadanas que fueron parte de una activación museal.

El siguiente Caso de Estudio que se documentó fue un proyecto para el *Laboratorio de Reinención Participativa en los Museos* (LRPM) que se lanzó en octubre de 2021, iniciativa encabezada por Yolotl Figueroa Silva y Silvia Sánchez Sepúlveda. El LRPM instaba a la ciudadanía a participar en la promotoría de proyectos para museos, con la finalidad de crear un espacio de participación entre los recintos museísticos y la ciudadanía. De esta forma, la ciudadanía debía generar propuestas, alternativas, estrategias y metodologías a través de la participación activa y comunitaria en los museos, como se propone en el modelo.

El interés de este Laboratorio desde las instancias organizadoras fue diferente al anterior. Mientras que el pasado era totalmente focalizado a la perspectiva de género, en este se dirigía al ejercicio de los derechos humanos culturales desde la participación activa. Por parte de la ciudadanía, era tácito el objetivo de lograr proyectos en donde el museo fuera la plataforma de sus intereses diversos.

Una particularidad interesante del LRPM, fue su activación desde los espacios institucionales (parte importante del modelo de las cuatro hélices), y desde el entendimiento de que la participación en museos es un corredor de dos vías, la institucional y la comunitaria; en donde las propuestas, la escucha y los planteamientos de las comunidades encuentran un lugar posible para construirse y producirse.

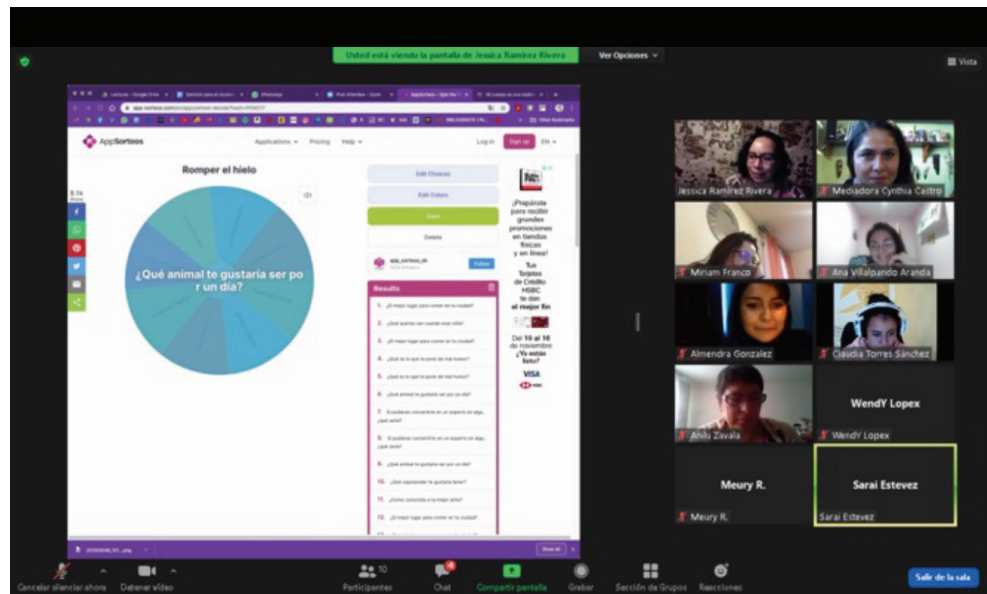
La iniciativa se llevó a cabo como una acción conjunta, internacional y en colaboración con el *Ministerio de Cultura y Deporte de España*, a través del programa *Laboratorios Ciudadanos Distribuidos*. La idea era activarse de manera simultánea con otros LICs en países de habla hispana. Éste en particular fue realizado de noviembre y diciembre de 2021, con el siguiente calendario:

- Presentación de proyectos: 17-30 de septiembre, 2021.
- Resultados de proyectos seleccionados: 10 de octubre, 2021.
- Convocatoria a personas colaboradoras: 12 al 28 de octubre, 2021.
- Resultados de selección de personas colaboradoras: 30 de octubre, 2021.
- Realización de Laboratorios: 1 al 30 de noviembre, 2021.
- Implementación de prototipos: de diciembre en adelante.

El LRPM reunió proyectos con temáticas diferentes entre sí, lo que propició un espacio de cooperación, que abordaban intereses de distintos sectores

Imagen 6.

Primera reunión del Laboratorio de Reinención Participativa en los Museos, proyecto “Construyamos una nueva mirada: narrativas visuales feministas en museos”



sociales tanto desde la cultura, como del medio museístico. Los tres proyectos que participaron estuvieron vinculados con los pueblos originarios, la ciudad y el feminismo.

Por un lado, con *Promotores Culturales Comunitarios* se construyó el prototipo “Tejiendo saberes” que busca el reconocimiento y los vínculos con los pueblos originarios en sus saberes ancestrales. El *Otro Museo*, proyecto encabezado por Mauricio Linares y Nohemí Aparicio, generaron dos prototipos: *Mapeo de sensopercepciones* y *Representación Gráfica del Museo*, los cuales apelan a la importancia de las emociones y la multiplicidad de los sentidos dentro de la experiencia museística para vivir el espacio y deconstruirlo.

En lo que respecta a la presente investigación se presentó el proyecto *Construyamos una nueva mirada: narrativas visuales feministas en museos*, con el objetivo de detonar una serie de ideas críticas sobre la representación de la diversidad humana dentro de los museos, para repensar, analizar y construir nuevas narrativas. Se buscó posibilitar el análisis y la discusión para despatriarcalizar discursos con experiencias ciudadanas personales.

Durante la realización del LRP participaron de manera constante seis colaboradoras (Miriam, Ana, Anilú, Meury, Wendy, Claudia y Almendra), una promotora (quien propone la presente tesis) y una mediadora (Carolina Castro). A lo largo de ocho sesiones repartidas en cuatro semanas, se pudieron detectar al menos tres hitos o momentos importantes en el desarrollo del proceso, los cuales fueron afrontados y vividos a través de herramientas desarrolladas en específico para este proyecto:

Hito 1. *Mapeo de necesidades y saberes: encontrarnos en un lugar en común sin conocernos.*

Objetivos:

1. Detallar el proyecto base para los prototipos: objetivos y metas.
2. Conocer las necesidades, intereses y especialidades de las colaboradoras.
3. Proponer la forma de trabajo para iniciar el proceso de prototipado.

Actividades principales:

1. Dinámica para conocernos a través de una aplicación rompehielos.
2. Generar un espacio de presentación y co-creación a partir de compartir experiencias.

Hito 2. *Territorios, instituciones, intervenciones y contención.*

Objetivos:

1. Escuchar activa entre colaboradoras para delimitar objetivos
2. Tejer puntos en común y las distancias entre el mapeo realizado.
3. Definir qué tipo de producto, plataforma o soporte será generado con el prototipo.

Actividades principales:

1. Esquema de objetivos y ruta crítica.
2. Documentación de las experiencias y saberes de las colaboradoras.
3. Delimitar el alcance del prototipo.
4. Formar equipos de trabajo.

Hito 3. *Definición del prototipo.*

Objetivos:

1. Concretar el prototipo.
2. Asignar tareas para cada colaboradora.
3. Llevar a cabo la receta (documento para que el prototipo sea replicable).

Actividades principales:

1. Realización ruta crítica definitiva (Qué es, para qué, para quién, como).
2. Diseño del prototipo.
3. Realización de una página web contenedora.
4. Presentación de prototipado.

Cómo se ha descrito en los apartados anteriores y de acuerdo con el modelo propuesto, la mediación es una parte fundamental para generar vínculos y lazos para la definición de objetivos, metas y actividades dentro de cada hito; además de la escucha abierta y participativa. La documentación de cada paso también es primordial, no sólo como uso de récord de acciones, si no como herramienta de recuperación de ideas y reflexiones dentro de los hitos y sus futuras definiciones.

A través del proceso anterior, que se enmarca dentro de un *Estado de Involucramiento de Estrategias de Museografía y Curaduría Participativa*, para la incidencia de la participación ciudadana como del prototipo construido. Este prototipo se definió en gran medida por medio del *Mapeo*, en donde las preocupaciones y saberes de las colaboradoras tuvo un alto impacto.

Como resultado, las ciudadanas que trabajaron este proyecto generaron dos propuestas generales, sobrepasando los objetivos del proyecto: 1) Caja de herramientas para integrar la perspectiva de género en museos y 2): La creación de una figura híbrida que representara su participación y la gestión de un espacio en redes sociales para contener dicho prototipo: ***Inspectoras de museos***. La creación de esta figura, consiste en una serie de herramientas/estrategias, activadas como un ente colectivo.

De esta forma, *Inspectoras de museos* se activa desde tres perspectivas y a través de siete herramientas que se describen a continuación:

- ***La participación activa*** de los públicos en su inclusión en las actividades, con propuestas propias de transformación de los discursos y la discusión de los contenidos museales mediante preguntas detonadoras.
- ***La información con perspectiva de género*** de la situación de violencias contra las mujeres en los espacios museales, herramientas de autocuidado para las trabajadoras de museos y un directorio para el acompañamiento de diversas situaciones de violencias psicológicas, físicas, emergencias médicas, entre otras.
- ***La visibilización de las acciones*** que se han realizado en otros espacios, por medio de un repositorio con las propuestas de participación antes expuestas que se hayan realizado.

El proyecto está contenido en <https://sites.google.com/view/inspectoras-museosmx> donde se pueden encontrar las especificidades de cada actividad (Tabla 10):

Herramienta	Perspectiva	Campo de acción	Descripción
Cartilla de autocuidado	Información violeta	Híbrido: se encuentra en el sitio web y se invita a imprimirlo para difundirse en el museo.	Herramienta dirigida para las trabajadoras de museos, que incentiva el autocuidado feminista y como reflexión en torno a su espacio laboral.
Museo libre de violencias			Decálogo que visibiliza acciones para hacer del museo un espacio libre de violencias.
Violentómetro de museos			Imagen que muestra las distintas violencias que viven las mujeres dentro de los museos.
Femhackeo	Propuestas violetas	Híbrido: se activa con la participación física, se divulga en redes sociales, pero también puede ser una actividad en línea.	Actividad con el objetivo de que los públicos identifiquen, intervengan y transformen contenidos machistas con el registro del contenido, el "hackeo" y su divulgación en redes sociales con el #femhackeomuseo.
Mirilla violeta		Eminentemente físico y también aplicable a entornos digitales.	Instrumento que se activa en la visita al museo/exposición, que funciona para reflexionar acerca de la representación de las mujeres con preguntas detonadoras.
Mujeres en el Museo			Actividades que tengan en el centro a las mujeres, para facilitar a las visitantes el uso de su voz y ser parte de los discursos del museo.
Repositoria	Visibilización violeta.	Digital	Recopilación de las acciones que se han llevado a cabo en el territorio mexicano para despatriarcalizar los museos.

Tabla 10. Descripción de prototipos: Inspectoras de Museos

Como ejemplos de las herramientas realizadas por apartado se describen: *Información Violeta*:

- *Cartilla de autocuidado para las trabajadoras de museos* (Fig 10): Material informativo y visual que coadyuva a integrar prácticas de autocuidado para enfrentar cotidianamente dinámicas extenuantes y altos índices de estrés, con serias implicaciones negativas para su salud física y emocional.
- *Violentómetro de museos* (Fig. 10): Instrumento de documentación de las violencias visibles e invisibles que las mujeres y los cuerpos feminizados viven y se perpetúan en los museos. Su configuración se logró a través de una encuesta en línea (<https://forms.gle/RwP8JuiZsJ9NMw1U6>),

aplicada a 85 mujeres visitantes y trabajadoras de museos. Se identificaron diez *violencias visibles*, como lenguaje sexista, discriminación y acoso; y doce *violencias invisibles* como la anulación, la invisibilización y los micromachismos, todas ellas en la visita dentro del museo. Asimismo, se dividieron en cuatro niveles las violencias que dieron a conocer las mujeres trabajadoras de museos, de acuerdo con el *Violentómetro Laboral de la Secretaría de Administración y Finanzas del Estado de México*.³³²

- *Museo Libre de Violencias*: funciona como enunciaciones de una serie de demandas y necesidades básicas/necesarias para que un museo sea considerado libre de violencias.

Propuestas Violetas

- *Femhackeo*: Metodología que posibilita acciones para que las personas visitantes de museos, cuestionen, intervengan y visibilicen los contenidos de los museos, que perpetúan discursos discriminatorios. Se propone como una participación híbrida, en una visita a una exposición, se interviene algún contenido que se presentará de forma virtual. Físicamente, tiene el potencial de realizar la actividad por medio de la mediación del museo en una actividad especial.
- *Mirilla Violeta*: Instrumento que puede ser impreso y distribuido en espacios museísticos, el cual busca hacer un recorrido para identificar cómo se les representa o no se les representa a las mujeres dentro de las exposiciones, empleando preguntas detonadoras. (Fig. 11)
- *Mujeres en los Museos*: Es un formato de propuesta para generar actividades sensibilizadoras con y para mujeres, con el objetivo de que sus realidades, intereses y preocupaciones se inserten en los discursos del museo.

Finalmente, *La Repositoria* tiene la finalidad de contener las acciones que desencadene este prototipo, así como otras que hablen sobre la perspectiva de género y el feminismo en los museos. Además, contiene un apartado con información de instancias y organizaciones que atienden las violencias contra las mujeres de manera profesional y recurrente ante emergencias y otros incidentes.

La siguiente etapa del modelo es la implementación material del prototipo. En este caso *Inspectoras de Museos*, de primera mano, se debió activar en

332 Secretaría de Administración y Finanzas, *Violentómetro Laboral* [citado el 4 de mayo de 2022] disponible en: https://administracionyfinanzasplem.gob.mx/u_generoViolentometro.php

AUTOCUIDADO

Mujeres trabajadoras en los Museos

ALERTA

Estar al tanto de las situaciones dentro del campo laboral y hacer caso de las señales de posible peligro ante nosotras.

LIMITES

Siempre mantener una correcta distancia hacia el público para evitar algún tipo de acoso.

NO CALLAR

Ante cualquier tipo de abuso dentro o fuera de las instalaciones laborales, es sumamente importante denunciar y no dejarlo pasar.

JUNTAS

Nunca vayas sola a cualquier lugar solitario, has amistad con compañeras y siempre vayan juntas.

¿Por qué es importante el autocuidado para las mujeres?

El autocuidado orienta a todas las mujeres, les da el acceso a la información o servicios que les permiten decidir qué es lo mejor para ellas. Las mujeres ganan opciones y autonomía. No importa si somos de piel blanca o morena, gordas o flacas, no importa ni la edad ni la discapacidad. **TODAS TENEMOS DERECHO A SER RESPETADAS.**

Por otro lado, también permite a las mujeres ayudar y cuidar a otras personas de su comunidad, compartiendo información segura entre pares, prestando atención como trabajadoras de la salud en la comunidad y relacionarse con personas que tengan experiencias y necesidades de salud similares.

¿Qué hace que un museo sea un espacio libre de violencia?

¿QUÉ TIPOS DE VIOLENCIA EXISTEN EN LOS MUSEOS?

EN UNA ENCUESTA REALIZADA A 85 MUJERES EN 2021 AL PREGUNTARLE A LAS VISITANTES ELLAS DIJERON:

Violencias visibles (left side of diagram): Insultos / violencia verbal, Gritos, Amenazas, Ignorar, Acoso, Violación / abuso sexual, Agresión física, Humillación, Discriminación, Lenguaje sexista o del personal.

Violencias invisibles (right side of diagram): Lenguaje sexista en textos, Micromachismos, Invisibilización, Humor sexista, Desvalorización, Anulación, Desprecio, Mansplaining, Cosificación de la mujer, Miradas lacivas, Falta de espacios para lactancia, Discursos de roles estereotipados.

AL PREGUNTARLE A LAS TRABAJADORAS ELLAS DIJERON:

Revisado basado en el Violómetro Laboral de la Secretaría de Administración y Finanzas

NIVEL 4

NIVEL 3

NIVEL 2

NIVEL 1

- (03.74) Desapdo injustificado
- (04.14) Conf. ambiente trabajo
- (04.15) Acoso
- (04.20) Amenaza de muerte
- (04.21) Acoso por parte de transeúntes
- (04.22) Acoso en oficina
- (04.23) Acoso sexual
- (04.24) Obligar a firmar documentos aceptando la culpa y responsabilidad por una situación falsa
- (04.25) Discriminación
- (04.26) Acceso por parte de visitantes
- (05.01) Propos o comentarios ofensivos / pedir besos y abrazos por su jefe/a
- (05.74) Intimidación
- (06.01) Golpear / insultar / humillar / propósitos sexuales directos o sutiles
- (06.02) Insultos / comentarios
- (06.03) Golpear uso de dedos o uñas, tirones o tallos de ropa
- (06.04) Golpear
- (06.05) Abuso laboral
- (06.06) Proposiciones sexuales
- (06.07) Amenazas
- (06.08) Intimidación de conversaciones privadas
- (06.09) Criticas constantes y sin fundamentos
- (06.10) Actitud despectiva y preparatoria
- (06.11) Desvalorización de aportes en público
- (06.12) Desapreciación de aportes
- (06.13) Desapreciación de aportes
- (06.14) Desapreciación de aportes
- (06.15) Desapreciación de aportes
- (06.16) Desapreciación de aportes
- (06.17) Desapreciación de aportes
- (06.18) Desapreciación de aportes
- (06.19) Desapreciación de aportes
- (06.20) Desapreciación de aportes
- (06.21) Desapreciación de aportes
- (06.22) Desapreciación de aportes
- (06.23) Desapreciación de aportes
- (06.24) Desapreciación de aportes
- (06.25) Desapreciación de aportes
- (06.26) Desapreciación de aportes
- (06.27) Desapreciación de aportes
- (06.28) Desapreciación de aportes
- (06.29) Desapreciación de aportes
- (06.30) Desapreciación de aportes
- (06.31) Desapreciación de aportes
- (06.32) Desapreciación de aportes
- (06.33) Desapreciación de aportes
- (06.34) Desapreciación de aportes
- (06.35) Desapreciación de aportes
- (06.36) Desapreciación de aportes
- (06.37) Desapreciación de aportes
- (06.38) Desapreciación de aportes
- (06.39) Desapreciación de aportes
- (06.40) Desapreciación de aportes
- (06.41) Desapreciación de aportes
- (06.42) Desapreciación de aportes
- (06.43) Desapreciación de aportes
- (06.44) Desapreciación de aportes
- (06.45) Desapreciación de aportes
- (06.46) Desapreciación de aportes
- (06.47) Desapreciación de aportes
- (06.48) Desapreciación de aportes
- (06.49) Desapreciación de aportes
- (06.50) Desapreciación de aportes
- (06.51) Desapreciación de aportes
- (06.52) Desapreciación de aportes
- (06.53) Desapreciación de aportes
- (06.54) Desapreciación de aportes
- (06.55) Desapreciación de aportes
- (06.56) Desapreciación de aportes
- (06.57) Desapreciación de aportes
- (06.58) Desapreciación de aportes
- (06.59) Desapreciación de aportes
- (06.60) Desapreciación de aportes
- (06.61) Desapreciación de aportes
- (06.62) Desapreciación de aportes
- (06.63) Desapreciación de aportes
- (06.64) Desapreciación de aportes
- (06.65) Desapreciación de aportes
- (06.66) Desapreciación de aportes
- (06.67) Desapreciación de aportes
- (06.68) Desapreciación de aportes
- (06.69) Desapreciación de aportes
- (06.70) Desapreciación de aportes
- (06.71) Desapreciación de aportes
- (06.72) Desapreciación de aportes
- (06.73) Desapreciación de aportes
- (06.74) Desapreciación de aportes
- (06.75) Desapreciación de aportes
- (06.76) Desapreciación de aportes
- (06.77) Desapreciación de aportes
- (06.78) Desapreciación de aportes
- (06.79) Desapreciación de aportes
- (06.80) Desapreciación de aportes
- (06.81) Desapreciación de aportes
- (06.82) Desapreciación de aportes
- (06.83) Desapreciación de aportes
- (06.84) Desapreciación de aportes
- (06.85) Desapreciación de aportes
- (06.86) Desapreciación de aportes
- (06.87) Desapreciación de aportes
- (06.88) Desapreciación de aportes
- (06.89) Desapreciación de aportes
- (06.90) Desapreciación de aportes
- (06.91) Desapreciación de aportes
- (06.92) Desapreciación de aportes
- (06.93) Desapreciación de aportes
- (06.94) Desapreciación de aportes
- (06.95) Desapreciación de aportes
- (06.96) Desapreciación de aportes
- (06.97) Desapreciación de aportes
- (06.98) Desapreciación de aportes
- (06.99) Desapreciación de aportes
- (07.00) Desapreciación de aportes

ACCEDE AL CUESTIONARIO EN LA WEB DE MUSEOS

Imagen 7. Cartilla de Autocuidado y violentómetro de museos. Inspectoras de Museos, 2021

Anverso

Mirilla violeta

Más info. en:

Inicia tu visita a las salas de este museo armad con las preguntas detonadoras y comparte tu experiencia usando: #mirillavioleta

Reverso

Ármate en tu visita con las siguientes preguntas:

- 1 ¿Cuántas representaciones femeninas y masculinas hay en cada sala?
- 2 ¿Qué características les atribuyen a las mujeres y a los hombres en los textos de sala?
- 3 ¿Alguna representación femenina de la sala se parece a mujeres cercanas a ti?
- 4 ¿Qué comentario le harías a quién redactó los textos de la sala?

Fuerte	Delicada/o
Lider	Obediente
Audaz	Maternal / Paternal
Valiente	Sumisa/o
Inteligente	Sentimental
Bella/o	Simpática/o
Arriesgada/o	Abnegada/o

No olvides compartir tus respuestas utilizando: #mirillavioleta

Imagen 8. Mirilla violeta. Inspectoras de Museos, 2021

algún recinto del INAH. Sin embargo, no fue una tarea sencilla puesto que, por un lado, el prototipo se empezó a implementar en el momento entre regresar a la presencialidad, cambio de dinámicas y administraciones. Por otro lado, un proyecto con perspectiva de género presenta resistencias en su manejo, además de ser un prototipo con diversas acciones a realizar que requiere de un compromiso constante por parte de las implementadoras como de las personas a cargo del recinto. Sin embargo, se logró iniciar el proceso en el *Museo Exconvento de Culhuacán*, ubicado en la Ciudad de México, desde marzo de 2022.

Primeramente, se adaptó *Mujeres en el Museo*, a través de talleres de sensibilización sobre feminismo, en donde las participantes crean una pieza de experimentación artística (bustos de yeso) a partir de la visita virtual a la exposición *No se va a caer, lo vamos a desmontar* (<https://peopleartfactory.com/g/kWUgjSgeh8kqdETclXDg>), creada por el OMRPR. El contenido y resultado de dicho taller, el cual se realizaba cada dos meses con diversos grupos (madres, infancias, mujeres trans, educadoras, entre otros) se lograba a través de la identificación de las violencias que han vivido las participantes. Estas reflexiones las plasmaban pictóricamente en unos bustos de yeso, que posteriormente se expusieron en una muestra especial.

Posteriormente, se adaptó *Información Violeta*, con la distribución del *Violentómetro* y la *Cartilla de Autocuidado* entre las trabajadoras de este museo, además de desplegarse en algunos espacios comunes del mismo, como baños y pasillos (Fotografía 3 y 4).

El primer *Femhackeo* se realizó el 22 de junio de 2022, por medio de una visita guiada especial, en el marco de *Noche de Museos*. Una parte fundamental de las etapas de implementación son las adaptaciones y conciliaciones entre las colaboradoras del prototipo y las encargadas del museo. Específicamente para el *Femhackeo*, se hicieron dos juntas con la encargada de la actividad. Dado el alcance que se requería para esta activación se decidió crear una cuenta especial en *Instagram* (red social digital que pondera las imágenes y los registros fotográficos en línea), para alojar estas acciones (<https://www.instagram.com/inspectorasdemuseos/>), además de haber creado un filtro con el logotipo de las *Inspectoras de Museos* para que las personas lo apliquen en sus intervenciones. Alrededor de 35 personas asistieron a la activación, a las cuales se les compartió el sitio de Instagram por medio de un QR, se les explicó la finalidad y se procedió a realizar conjuntamente con el equipo del museo la visita guiada (Fotografía 4)

Se puede afirmar que en este primer *Femhackeo*, hubo un claro interés por participar y hablar de los temas propuestos; Pero por razones ajenas al recinto –salud de la encargada- y a las ciudadanas, las interacciones y la participación por parte de las personas asistentes no fue como se esperaba. En este



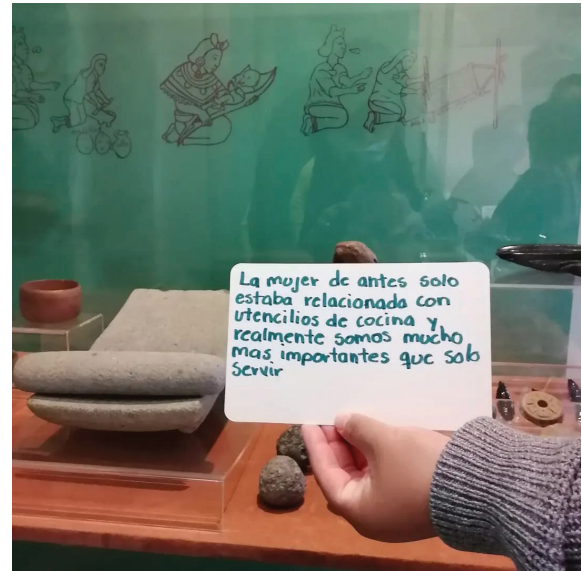
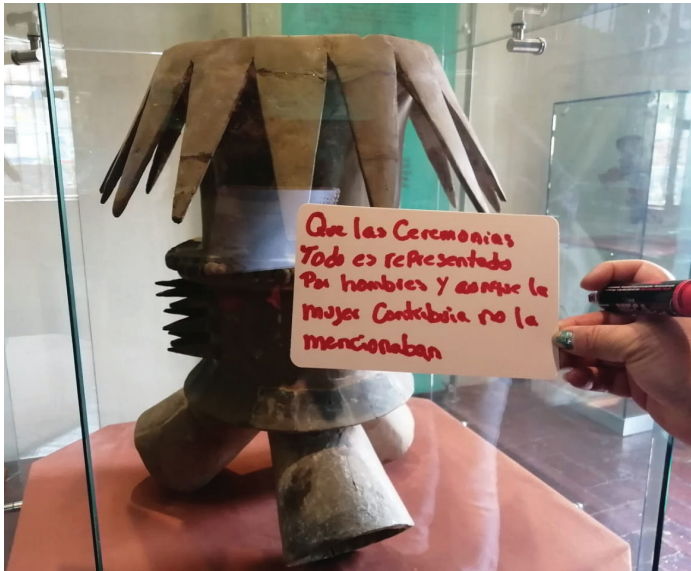
Fotografía 4 y 5.
Información
Violeta
en Museo
Exconvento de
Culhuacán.
Inspectoras de
Museos, 2022

sentido, cabe mencionar que la mediación cultural y la comunicación entre las partes tiene una relevancia medular, ya que se ve directamente reflejado en el desenvolvimiento del prototipo con los públicos y las expectativas de las personas que lo desarrollaron.

Afortunadamente, el *Femhackeo* pudo ser activado dos veces más por el personal del museo, (La encargada que tuvo las pláticas de adaptación del prototipo), en dos visitas guiadas especiales, con grupos de personas adultas de diversos orígenes, donde el resultado fue positivo y ha proporcionado un



Fotografía 6 y 7.
Femhackeo
en Museo
Exconvento de
Culhuacán,
QR y filtro.
Inspectoras
de Museos.



Fotografía 8 y 9.

Femhacks realizados el 13 y el 17 de julio de 2022 en el Museo ExConvento de Culhuacán, CDMX.

diálogo tanto dentro del museo con el público, como en las redes sociales donde se alojan los resultados.

De esta forma, se lograron rescatar diez aportaciones de las personas que lo activaron, en estas dos activaciones posteriores, lo que permitió una sencilla evaluación de la acción a partir de una tabla (Tabla 11) y que lanzó los siguientes resultados.

#	Transcripción	Palabras clave	Interpretación
1	Es esa escultura antigua las mujeres son representadas sin valor haciendo labores domésticas. Poco ha cambiado hasta nuestros días hay que seguir luchando por nuestros derechos como mujer. Paty Cata Noemi.	Mujeres, representadas, labores domésticas, derechos.	Relación entre las mujeres, su representación y la lucha por sus derechos.
2	Aquí somos reconocidas como deidades. Diosas que son profundamente ligadas a Tláloc y a las diosas Chalchiuhtlicue Diosa serpiente Diosa del agua Diosa de la agricultura Diosa de la fertilidad Pero no nos representa como mujeres	Deidades Diosas Mujeres	Indica que a pesar de que hay una representación divina no hay una relación con la realidad de ser mujer.
3	Ex convento de Culhuacán. Materias, hojas, nombre, la historia Fecha 1500 Días 17 de agosto, lugar donde se hizo exconvento	Ex convento Historia Fecha	Anotaciones sobre el lugar y su historia.

4	Que las ceremonias todo es representado por hombres y aunque la mujer contribuía no la mencionaban	Representación Hombres Mujeres	Se da cuenta que en los rituales no se considera a la mujer (en el hacer) en el montaje museográfico
5	¿Por qué la mujer solo se la representa con utensilios domésticos? En la historia	Representación Mujer Utensilios domésticos	Cuestionamiento sobre la asociación de lo doméstico a las mujeres.
6	En una de las salas esta la Diosa de la fertilidad y están cosas de cocina. Estamos representadas también como diosas.	Diosa Fertilidad Representación, cocina	Se da cuenta de que aunque haya diosas representadas en esculturas, el contenido visual museográfico asocia a las mujeres con lo doméstico
7	En esta área no menciona la presencia femenina tan solo instrumentos de uso para el hogar.	Femenina, instrumentos de uso del hogar	Describe que el montaje museográfico asocia a las mujeres con lo doméstico.
8	El metate debe ser para el hombre porque siempre esta moliendo.	Metate Hombre Moler	Propuesta sobre la representación no asociada con el hombre y su vinculación con acciones empíricas.
9	¿Por qué solo se ven representadas como fertilidad?	Representadas Fertilidad	Cuestionamiento de que a las mujeres se les representaba (o eso se interpreta en el discurso museográfico) en su papel reproductivo.
10	Como fertilidad Como diosas	Fertilidad Diosas	Deduca la asociación de la fertilidad con lo divino.

Tabla 11. Análisis Femhackeos, Exconvento de Culhuacán, 2023

Lo que puede interpretarse es un cambio de visión en la visita, la visibilidad y la perspectiva desde el enfoque de género de las personas que participaron, al pedirles asociar las imágenes femeninas que se encuentran en la exhibición permanente del museo (piezas de la colección, montaje museográfico, textos de sala) con los ámbitos sociales. Como resultado se encuentra, el cambio de punto de vista entre lo que se les mostró y la lectura crítica de los contenidos de acuerdo con sus saberes y experiencias.

Finalmente, se logró, a través de la acción *Mujeres en el Museo* propuesta por el prototipo, realizar una exposición con los resultados de los talleres antes mencionados, con la participación de cuatro artistas feministas (Mónica Mayer, Liz Reza, Emma Schleske y Jimena Granados) que aportaron piezas para entablar un diálogo con la muestra. La exposición fue nombrada *Mujeres. Inspi-*



Imagen 9.

Difusión de la exposición Mujeres. Inspiración y lucha, una vista a la creación transformadora, noviembre 2022

ración y lucha, una vista a la creación transformadora e inaugurada el 25 de noviembre de 2022, en el marco de la *Conmemoración del Día Internacional de la Eliminación de las Violencias contra las Mujeres* (Figura 15).

Dentro de los aspectos formales a considerar de la exposición se encuentran: el diseño museográfico (tipografía, color, cédulas), la museografía (recorrido, soportes, montaje e iluminación) y curaduría (selección de piezas). Cabe mencionar, que estos tres aspectos fueron configurados entre las personas del museo encargadas, las ciudadanas que participaron del taller y las artistas que colaboraron.

Desde la perspectiva curatorial, se tiene la interesante participación de colectivas que enmarcan diversos grupos, los cuales fueron:

Fotografía 10.

Busto intervenido por la colectiva Barrio Alto. Exposición Mujeres. Inspiración y lucha, una vista a la creación transformadora. 25 de noviembre de 2022.

1. Niñas del curso de verano del recinto
2. Niñas de 5to. y 6to. de Primaria del Colegio Albertine A. Necker
3. Colectiva Barrio Alto – Activistas Feministas Iztapalapa
4. Trabajadoras del recinto
5. Mujeres Trans
6. Profesionistas y madres de familia
7. Mujeres de INAPAM
8. Maestras del colegio Albertine. A Necker
9. Mujeres de Pilares "Facundo Cabral"



Cada colectiva intervino y participó con un busto, lo cual también habla de una pieza artística colaborativa que aborda problemáticas y necesidades consensuadas en común. Todas las piezas fueron incluidas en la muestra. Por otro lado, las piezas de las artistas convocadas que dialogaron con los bustos, también tienen distintos propósitos, técnicas y mensajes. Mónica Mayer instaló su conocido *Tendedero*, el cual trabajó con la *Colectiva Barrio Alto*, para hablar de las violencias en los barrios de Iztapalapa y su *Archiva* que es una *Repositoria* de artistas y piezas feministas. Liz Reza propone imágenes abstractas que, de acuerdo con la autora, buscan indagar sobre emociones como la soledad, el amor, la esperanza y el dolor. Por su parte Jimena Granados participa con piezas escultóricas colgantes que evocan la fragilidad de su montaje y la pesadez de las piezas.

Por último Emma Schleske, da un sentido contextual y situado con sus piezas fotográficas, que no sólo enmarcan diversos paisajes mexicanos; sino formas de vida y experiencias de mujeres. Se debe de comentar que la configuración de la exposición tenía varias características que describe Karen Cordero en su propuesta de *Curaduría Feminista* (documentar el proceso, interacción reflexiva y participativa, discursos situados, entre otros)³³³.

Fotografía 11.

Tendedero de Mónica Mayer. Exposición Mujeres. Inspiración y lucha, una vista a la creación transformadora 25 de noviembre de 2022.

333 Karen Cordero, *Diplomado Internacional de Arte y Género* (México: FAD, Cátedra Rosario Castellanos, UNAM, el 10 de marzo de 2022).



Fotografía 12.

Cédula de pieza.
Exposición
Mujeres. Inspi-
ración y lucha,
una vista a
la creación
transformadora

Desde el punto de vista del diseño museográfico, el uso del color se basó en el movimiento feminista y sus manifestaciones (morado y naranja) lo que le confirió muchos puntos de contraste visual que competían con las piezas y en momentos cargados a la vista. La tipografía utilizada fue Calibri (*bold y book*), tipo sin serifa y ampliamente utilizada sin problemas de compatibilidad, la cual tiene la característica de darle limpieza y sencillez a los textos, lo cual aporta claridad a los soportes. En lo concerniente a las cédulas, tanto las de pieza como las de sala (introducción y créditos), el maquetado consistió en una sola columna, enfatizando títulos con bold y los mismos motivos de la invitación; a pesar de

que llaman la atención, algunas le roban protagonismo a la pieza y pudieran ser difíciles de leer para algunos públicos.

Por último, la museografía fue un aspecto interesante a resaltar, puesto que se realizó en claustro del recinto, es decir un exterior. En este sentido, el montaje y la iluminación (dirigida a las piezas y ambiental en el pasillo) apuntaban a conferir un claro indicio del mensaje de opresión y de libertad desde la representación visual de las piezas, los pedestales y su posicionamiento desde techo, lo que les puede otorgar cierto dramatismo por el tema, pero también por su naturaleza anatómica. El recorrido de la muestra, es muy sencillo, al encontrarse en corredores exteriores, permite cierta interacción con la naturaleza y la visita libre sin problema de dirección. Finalmente, lo concerniente a los soportes museográficos, sin contar las piezas suspendidas, se utilizaron los básicos entre mamparas y pedestales.

Finalmente hablando de la implementación de este caso de estudio, se pudo constatar la potencialidad de las acciones detonadoras construidas a partir de un prototipo, lo que derivó en el montaje de una exposición que no se tenía contemplada. A pesar de que el modelo propuesto en esta investigación doctoral, no fue adaptado de manera integral, (falta de las fases evaluación, prototipado y monitoreo), se encontró que los resultados, debido a la gestión de la Incertidumbre, se transforman naturalmente dependiendo de los procesos realizados, la intervención administrativa del museo, el compromiso de las participantes y de las personas organizadoras. Asimismo, tuvo un cauce positivo entre las comunidades participantes; ya que fue posible instalar un dispositivo museográfico tanto con las piezas realizadas como su propuesta material.

Se debe mencionar que, en esta última etapa de realización de la exposición, las ciudadanas creadoras del prototipo, no intervinieron, puesto que no fueron enteramente informadas de dichas acciones; será cuestión de futuras investigaciones registrar cambios cuando todas las partes implicadas puedan ser partícipes en cada etapa.

Como reflexiones finales de este apartado, a través de los casos de estudio expuestos en la implementación del *Modelo Museográfico Incluyente-Participativo* propuesto por esta investigación se encuentra que, se tienen herramientas, estrategias y los procesos necesarios para llevar a cabo acciones colaborativas-transformadoras, dentro y fuera del museo. Una de las principales aportaciones de este proceso es la construcción de puentes entre la educación, la experiencia significativa, el pensamiento crítico y la ciudadanía. Las interconexiones entre el conocimiento institucionalizado, las emociones y los saberes personales tienen el potencial de configurar, en el espacio físico y mental, la libertad de pensamiento.

Si bien, las conclusiones desglosadas del modelo propuesto se desarrollan en su apartado correspondiente, se puede adelantar que, entre los aspectos positivos se encuentran la puesta en acción de estrategias y herramientas, a través de una metodología completamente práctica, con el objetivo de la participación activa de todos los agentes implicados para, el ejercicio de derechos humanos. Sin embargo, estos puntos fuertes también son las áreas de oportunidad que el modelo debe de enfrentar, en tanto el compromiso, la gestión de la incertidumbre y los procesos a largo plazo son necesarios para que se desenvuelven los procesos, etapas y puesta en marcha de los prototipos ciudadanos; condiciones que no todos los museos tienen oportunidad de sostener.

Cabe mencionar que, la experiencia de estos dispositivos no sólo confiere un carácter emancipador del conocimiento colaborativo, sino que proporciona inmediatez de soluciones y propuestas que pueden estar alejadas al proyecto raíz. El proyecto inicial se entiende sólo como un punto de partida y no es necesario tener un plan cerrado o un proceso rígido hacia un resultado concebido, es por ello que la gestión de la incertidumbre también es importante para la generación de conocimiento nuevo.

De esta misma forma, los LICs han probado tener amplio potencial de acción en los museos, ya que la cultura y la ciencia se retroalimentan de la experimentación, la especulación y la incertidumbre, por medio de la naturaleza humana de asombro, el aprendizaje y la convivencia, para generar estrategias desde aparatos críticos y experiencias participativas. Sin embargo, queda un camino largo para que sean parte sustancial de los museos, ya sea por las barreras a la horizontalidad que se requiere, los resultados que no son fácilmente medibles y su largo e intrincado proceso.

Las propuestas e iniciativas de la ciudadanía, como las aquí documentadas, dan cuenta, en primer lugar, de que los contenidos del discurso museográfico se pueden vincular con los intereses y temáticas de la comunidad, siempre y cuando las comunidades en su calidad de ciudadanía participen de ellos. En segundo lugar, es posible la transformación social en los museos a través de la cultura del conocimiento libre, con el objetivo de generar propuestas replicables, adaptables y de beneficio colectivo. En este sentido, el museo como institución cuenta con los mecanismos y plataformas de encuentro (físico y discursivo) fundamentales para la implementación de estos procesos.

Finalmente, se deben resaltar tres aspectos importantes de estos espacios de innovación: el desarrollo de inteligencia colectiva, creación de experiencias significativas y la configuración de plataformas abiertas para materializar espacios de co-creación, en función de solucionar problemáticas que involucren a la ciudadanía en el ejercicio de sus derechos.

La institución museal se enfrenta a retos cada vez más demandantes en su responsabilidad social ante las emergencias sanitarias, los conflictos/violencias sociales y la devastación ecológica. Con la nueva definición de museo el trabajo colaborativo, incluyente y en comunidad se torna urgente y decisivo.

La posibilidad de mejorar las condiciones de vida de manera colectiva es lo que a veces se denomina innovación ciudadana. Y los laboratorios ciudadanos serían un tipo de infraestructura e institución pública que canaliza la cooperación, facilita la experimentación e incentiva que los resultados se compartan para aumentar su alcance.³³⁴

334 Medialab Prado, *Laboratorios ciudadanos. Una aproximación a Medialab Prado* (Madrid: Medialab Prado, 2020), 9.

Conclusiones

Por medio del presente documento, se ha buscado describir, documentar y analizar los conceptos y los procesos que envuelven al diseño museográfico en su transformación constante, junto con la sociedad, en sus realidades situadas y desde diversas perspectivas de los diferentes sectores que la componen. Los vertiginosos cambios del siglo XXI, desde la emergencia climática, conflictos bélicos y avances de la tecnología, hacen evidente que son necesarias las investigaciones y la documentación sistemática de los devenires del diseño aunado al desarrollo cultural que lo rodea y los museos son espacios ideales para ello.

El proyecto doctoral inició con la premisa de proponer nuevas formas de implementar prácticas diseñísticas dentro de los museos desde la reflexión, el análisis crítico y el estudio de los públicos; sin embargo, tuvo una importante metamorfosis, durante la pandemia de SARS-COV-2, donde se ponderó el abordaje del ejercicio de los derechos humanos culturales. Es por ello, que los conceptos de ciudadanía y participación activa de la sociedad se convirtieron en el centro de la investigación. Cuestión que se planeó desde la documentación, conceptualización, propuesta y práctica.

De esta forma, se plasmó en *Capítulo 1* que, a lo largo de la historia occidental de los espacios públicos culturales, expositivos y los museos han sido resultado de la búsqueda de la ostentación, de la legitimación del poder y del conocimiento; su evolución se debió a grandes coleccionistas que heredaron sus legados a universidades.

Mientras que la construcción de los espacios expositivos está asociada a los círculos de poder, espiritualidad e intelectualismo; se desarrollaban paralelamente los discursos en torno a su configuración. Desde ser símbolo de dominio territorial e imposición de la espiritualidad (*Hegemonía del Patrimonio Objetual*), hasta ser una forma de aparato intelectual (*Hegemonía del Conocimiento*), reconocimiento nacionalista (*Hegemonía Institucional*) o un espectáculo viral, los museos van transformando su quehacer conforme la sociedad cambia su percepción del *Capital Cultural* y un *hábitus* (conceptos desarrollados en el siguiente capítulo). Por lo que se apuesta, en los últimos años, en establecer espacios de co-creación discursiva en la perspectiva de los derechos humanos y los *Objetivos de Desarrollo Sostenible*.

Tal transformación es necesaria y puntual, ya que el museo como institución cultural legitimada, se ha establecido como una plataforma multisensorial y multidinámica, que funciona en diversos niveles, por lo que es un medio de comunicación poderoso. De esta forma, el cambio de paradigma museal apunta a reemplazar la función que pondera al objeto y el discurso unidireccional, por la visibilización de realidades situadas y la diversidad de contextos.

Por lo consiguiente, es medular el análisis de los museos y sus montajes museográficos desde sus diferentes objetivos, enfoques y/o estrategias de abordaje. Esa así que se describe una caracterización de las exhibiciones como: temporales, permanentes, simbólicas, comerciales, virtuales, entre otras, los museos definen así también sus funciones.

De esta forma, se detallan cuatro marcos conceptuales: la interpretación, el aprendizaje, las emociones y/o el disfrute, y la experiencia integral; necesarios para el estudio discursivo y material de estos espacios culturales, no sólo como el desarrollo de una clasificación de las exposiciones en museos; sino como la integración y documentación de abordajes para la construcción museográfica; para aplicar, analizar y evaluar a otros estudios para el mejoramiento de la experiencia de los públicos.

Con esta misma perspectiva, se realizó la documentación y cruce de experiencias a través de la una breve historiografía de la enseñanza de la museografía, personajes sobresalientes y de entrevistas a personas profesionales de la museografía actualmente. Donde se encontró que, las instancias universitarias que implementan programas de formación museográfica han sido limitadas y lo siguen siendo. Por otro lado, la UNAM ha formado no solo personas que se han convertido en especialistas, sino personajes que han replicado sus conocimientos y creado las bases de la museografía mexicana.

En las entrevistas realizadas, se pudo constatar la situación de especialización y el trabajo interdisciplinar necesario para la práctica museográfica. Asimismo, nos hablan los diversos esfuerzos por lograr la apertura del museo a todas las diversidades de públicos y proyectos, en todas las etapas de producción; no obstante, también se reconoció, sobre todo en la realidad de América Latina, el incipiente apoyo del Estado hacia la cultura, lo complicado de la profesionalización en este ámbito y del seguimiento a los proyectos involucrados con las comunidades.

Es así como los principales hallazgos del *Capítulo 1* versan en que los discursos y la construcción de estos espacios continúan preponderantemente a cargo de este mismo círculo de poder, desde la enseñanza, la gestión y los mandatos de construcción. Por otro lado, la evolución de los discursos y las prácticas, a través de la profesionalización interdisciplinaria, coadyuvan a que los museos hayan encontrado un forma híbrida de existir entre el concepto de avanzada de

Museo Integral con el *Museo tradicional*, donde los mecanismos de exhibición continúan realizándose desde un aparato hegemónico; pero que se activan alrededor de él estrategias de integración e inclusión, hasta encontrar proyectos, los cuales se abren a escuchar y reflejar los discursos de una comunidad.

Por lo que es necesario continuar con la reflexión, construcción y puesta en marcha de procesos que involucren no solo a los públicos que se desenvuelven en los museos sino a diversas comunidades desde la decolonialidad, la accesibilidad y la igualdad. En este sentido, por medio de la *Escala de la Experiencia Museística Positiva* construida por el Ministerio de Cultura de España, se propone una *Escala de Evaluación Museográfica* de acuerdo con trece dimensiones, esperando así hacer una contribución al campo desde el estudio del diseño de entornos museales.

En cuanto al *Capítulo 2* se realizó un análisis de la relación de lo público, los públicos y la cultura. Se encontró que, a pensar que este concepto es un constructo con antecedentes del siglo XVI, aún no se entiende del todo su definición y se confunde entre el mar de otros conceptos como audiencia, usuarios, consumidores, entre otros.

En un caso similar, el término de cultura, aunque es estudiado por las ciencias sociales y las humanidades, continúa siendo un crisol de posibilidades, que añaden al conjunto de públicos culturales amplias posibilidades de estudio y definición. En este sentido, se presenta un entrecruce entre la cultura, los espacios públicos y el *Habitus*, como el entorno donde participan los públicos culturales; donde se propone su definición como un producto social derivado de los tres aspectos antes mencionados, en el ejercicio de sus derechos.

Con este enfoque, no sólo se propone una definición de públicos culturales, sino también de otros dos agentes: los no públicos y los contra-públicos. Mientras que los contra-públicos conocen los símbolos y signos para acceder a los discursos culturales legitimados, buscan crear los suyos opuestos, como respuesta al mismo sistema; los no-públicos no acceden a tales códigos culturales, dados sus contextos situados, por lo que crean sus propios códigos y procesos culturales no necesariamente legitimados, sin que esto sea su objetivo. Estos constructos son participantes, aunque parezcan periféricos al fenómeno cultural, se demostró que son intrínsecos a los procesos culturizantes y primordiales en la dinamización social. Por lo tanto, se identifican las brechas entre estos, con lo que se reconoce su importancia para la transformación social, enriquece las prácticas culturales e incluso para cambiar los sistemas jerarquizantes.

Desde esta perspectiva de reconocimiento de los agentes y fenómenos que envuelven a la cultura, la diversidad de públicos y los museos, se hace un breve análisis del término de inclusión en los discursos museológicos. Entre los hallazgos importantes a mencionar están que la inclusión es un fenómeno social con diferentes variantes y niveles, desde determinantes económicas hasta

corporales y de prejuicios, lo que fomenta la discriminación cultural. Funciona como un corredor de dos vías, en donde al implementar políticas y acciones contra la exclusión, también se reconocen y estigmatizan las situaciones y personas; por lo que es un fenómeno complejo de afrontar.

Para ello, se realizó una categorización de la diversidad de públicos para su inclusión, el estudio de notas de prensa, casos de inclusión/exclusión en museos, entrevistas a profesionales que se dedican a programas de diversidad y proyectos específicos en museos. Descubrimientos significativos fueron las herramientas desarrolladas desde los museos para el estudio de los públicos y metodologías de inclusión; sin embargo, en ocasiones actúan como elementos situados en una comunidad o como políticas obligatorias que responden a proyectos particulares y no como el desarrollo integral del programa museológico de las instituciones.

El *Capítulo 2* finaliza con la documentación de proyectos, donde la museografía y la participación de los públicos se entremezclan para lograr fines en común. En primer lugar, se realiza un análisis del consumo cultural y las herramientas para su estudio; por lo que se plantean indicadores para un estudio de públicos desde los componentes museográficos, con el ejemplo de un proyecto museográfico que hace uso del elemento participativo en sus prácticas. La conclusión general de este capítulo aborda la necesidad de reconocer la amplia diversidad de personas, idiosincrasias, imaginarios y realidades que se mezclan unas con otras para conformar la cultura de una comunidad o territorio.

Por medio de los dos capítulos anteriores, se encuentra la sistematización conceptual, contextual e histórica de la construcción tanto del museo como de sus públicos, desde la mirada y perspectiva de los aparatos culturales, sociales y políticos. Por lo que se manifiesta que, el desarrollo de estrategias de inclusión en museos requiere de modelos metodológicos desde nuevos paradigmas sociales.

De esta forma, como planteamiento del *Capítulo 3*, la propuesta integral de la investigación, se infiere que la metodología para sistematizar y replicar procesos en cualquier ámbito del diseño y la comunicación visual, es clave para su efectividad e innovación: sobre todo desde plataformas donde intervienen diversos factores sociales. En específico, dentro de los museos y espacios culturales, el diseño museográfico tiene requerimientos concretos en sus particularidades técnicas para salvaguardar el patrimonio y la memoria; por lo que los modelos metodológicos son herramientas imprescindibles para lograr incluir a los públicos en todas las etapas de construcción (técnica y discursiva), comprendiendo a las comunidades y a las personas trabajadoras de los museos en todas las áreas, por medio de estrategias participativas e incluyentes.

En un primer punto, se destaca la importancia de definir la propuesta desde el estudio del paradigma de investigación social emergente, por el

potencial desde la participación, los cambios políticos y sociales además de la contingencia de los agentes implicados como los públicos y sus problemáticas. Se establece entonces, el proceso de *Diseño de Investigación del Diseño Museográfico desde la Inclusión/participación*, donde se aplican las etapas de Preproducción, Producción, Posproducción y Aplicación; a la par de que se detallan las herramientas en los estudios de públicos que apoyan tales etapas.

Entre estas propuestas prácticas y el desarrollo del *Modelo Metodológico* propuesto, se plantea el análisis de los movimientos sociales, los mecanismos que utilizan para manifestarse desde la intervención cultural y cómo los museos son parte de este entramado, ya que tienen el potencial de generar alternativas y sus herramientas para prácticas incluyentes en sus espacios. Por lo que se construye un *Repositorio de Prácticas para el Diseño Museográfico Incluyente/Participativo*, donde se aglutinan estas herramientas desde la representación de la diversidad, planeación del espacio, seguridad, iluminación, escalas, colores, tipografía, y el diseño y comunicación visual desde la inclusión y la interculturalidad.

Por medio de las reflexiones y resoluciones anteriores, se encuentra un mecanismo de innovación social, desarrollado mayormente a principios del siglo XXI, los *Laboratorios de Innovación Ciudadana*. Estos son espacios de experimentación que funcionan a través de agentes de múltiples orígenes, con saberes y conocimientos diversos, desde prácticas horizontales, en proyectos para la resolución de una problemática específica, pero expansiva, ya que se crean prototipos adaptables. Los LICs, tienen mucho potencial de transformación social, no sólo por la apertura a la experimentación; donde interviene la *Gestión de la Incertidumbre*, sino por su capacidad de trabajo colaborativo sin jerarquías. Al ser un espacio mediado y mediador, el museo se convierte en una institución idónea para replicar estas iniciativas.

Es así como, el último punto del *Capítulo 3* desarrolla la propuesta doctoral, con la presentación del desarrollo y construcción del *Modelo Museográfico Incluyente/Participativo*, tomando como eje y centro de acción al ejercicio de la ciudadanía y sus derechos humanos culturales. Este *Modelo Metodológico* se basa, como se enunció anteriormente, en el funcionamiento de los *Laboratorios de Innovación Ciudadana* que apoyan estos mecanismos de participación ciudadana y que se ajustan a la investigación social emergente.

El modelo consta de cuatro etapas (Mapeo Integral, Prototipado, Implementación e Impacto), de las cuales los procesos de participación cuentan con agentes implicados que dialogan entre sí para generar estrategias, a través de la *Gestión de la Incertidumbre* y la *Gestión de Propuestas*. Cada etapa con lleva un posible resultado práctico: Guion temático situado, Guion curatorial participativo, Museografía Participativa, *Evaluación Integral*. De esta forma, Se concluye con la propuesta del *Modelo Metodológico*, tanto de su activación

de manera integral como por *Etapas de Involucramiento*, que se adecúan a las realidades de cada espacio museal y agentes implicados.

Esta aportación de adaptabilidad y flexibilidad en su implementación, dio paso a su aplicación en dos casos de estudio desde la perspectiva de género en dos iniciativas impulsadas por el INAH y desde laboratorios de participación ciudadana: *Laboratoria Mujeres en el Museo (Estado de Involucramiento para la Evaluación Museográfica)* y *Laboratorio de Laboratorio de Reinención Participativa en los Museos (Estado de Involucramiento del Diagnóstico: Mapeo comunitario, Curaduría participativa y Estrategias para la Inclusión Museográfica)*. El primer Caso de Estudio funcionó desde una intervención limitada como pilotaje del *Modelo Metodológico*, mientras que el segundo profundizó en sus dinámicas con las ciudadanas, la mediación y la implementación en el *Museo Exconvento de Culhuacán* con una serie de activaciones como talleres, visitas mediadas y una exposición.

Es importante destacar dos ámbitos que se han demostrado en la presente investigación y en los casos de estudio documentados y analizados. La primera se refiere a la posibilidad de los *Laboratorios de Innovación Ciudadana* como herramientas transformadoras que proporcionan un claro aparato crítico respecto a los discursos museológicos y museográficos (como se constató en el instrumento de evaluación en el primer caso de estudio y con la estrategia del Femhackeo), por medio del mapeo de necesidades, el análisis del museo como plataforma cultural y la participación activa de la ciudadanía en la integración de acciones discursivas y materiales, es decir en la activación del modelo propuesto.

El segundo aspecto a destacar es la ruta crítica que propone el *Modelo Metodológico*, en las diferentes etapas diseñísticas que en muchas ocasiones requieren de detonantes creativos. Por un lado, la preconcepción de las ideas que la exposición ocupa, a través del *Mapeo Integral* para incluir las necesidades de la comunidad, en conjunto con los alcances de la institución museal. Cuando se habla de la planeación, en el caso de este Modelo, se propone una serie de herramientas y estrategias que posibiliten la experimentación, el prototipado y el pilotaje. En lo concerniente al montaje, la implementación está acompañada de las herramientas de *Inclusión Museográfica* y *Evaluación Formativa* que faciliten y reflejen los aspectos participativos de inclusión. Finalmente, se propone que junto con la *Evaluación Sumativa* y *Correctiva* que se realice después de la Implementación del prototipo se tenga la flexibilidad para realizar cambios, transformaciones y adecuaciones para que con el tiempo la propuesta sea dinámica en todos los sentidos.

Lo anterior es posible desde la creatividad, tanto por la *Gestión de la Incertidumbre* y sus herramientas en cada etapa, como por la mediación cultural (especialidad del museo desde la investigación y formación profesional);

sin embargo, estos aspectos medulares están en correlación directa con las implicaciones sociales del momento de su aplicación y los compromisos institucionales.

Esto significa que el *Modelo Museográfico Incluyente/Participativo* tiene como puntos débiles las disposiciones socioeconómicas de la institución museal, los momentos coyunturales en materia política, el compromiso a mediano y largo plazo de una comunidad (público-museo) y el rompimiento de las estructuras jerarquizantes que hasta ahora son parte de todas las instituciones culturales. Esto le confiere al Modelo Metodológicos propuesto, un rango limitado de actuación, tanto por su duración como por los recursos humanos necesarios para su implementación; por ello se proponen los ocho *Estados de Involucramiento* para facilitar su ejecución y desde donde fue posible documentar los Casos de Estudio, aunque en el último caso fue casi activado de manera integral, pero no cíclica. Es por ello, que la gestión administrativa como de la incertidumbre en esta cuestión es vital para que los compromisos individuales como institucionales permitan la implementación de los prototipos en todas las fases.

Se concluye que, a través de los casos de estudio desarrollados se da por confirmada la hipótesis propuesta, donde está pendiente la aplicación del modelo de manera integral, el cual no fue posible implementar, dadas las reducciones de presupuestos, tiempo de desarrollo (procesamiento de la propuesta, aprobación por parte del museo, implementación, documentación, resultados, redacción) y políticas actuales en los museos mexicanos, como la restricción del aforo, privilegiar la conservación de los bienes culturales sobre la apertura a la participación activa, para evitar riesgo en su preservación, entre otras³³⁵.

Es importante mencionar que, en los últimos tres años, de los cuales forman parte el noventa por ciento del tiempo en el que se llevó a cabo esta investigación doctoral, se han visto transformaciones en la forma de interacción dentro de los espacios públicos, los protocolos de trabajo, de higiene, sanidad y en general en la forma de vida de la sociedad actual, por lo que estos fenómenos en los que interviene el diseño serán de gran interés para continuar con futuras investigaciones.

Esto aunado no solo a los procesos de diseño y comunicación visual en espacios culturales y en procesos de inclusión-participación; sino también en la reflexión e innovación de la investigación en este campo, desde sus alcances en los procesos creativos, metodologías de estudio y documentación de

335 Secretaría de Cultura, <https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/assets/uploads/blog/documentos/guia-reapertura-espacios-culturales.pdf>, consultado el 2 de noviembre de 2022

cada etapa de desarrollo; lo cual revitalizará y aportará significativas mejoras en nuestra área de acción.

Finalmente, concluir que estos son factores vitales del patrimonio tangible e intangible vivo, en donde los museos, más que ser contenedores de la legitimación de las manifestaciones hegemónicas, debe convertirse en un puente de diálogo entre estas diversidades, un medio de comunicación y documentación de la memoria colectiva y un espacio de experimentación para la resolución de problemáticas; es aquí donde se inserta la disertación del proyecto doctoral del presente documento.

Bibliografía

Libros

- Alonso, José Antonio. *Metodología*. México: Limusa, 2003.
- Alonso, Luis y García, Isabel. *Nueva museología. Planteamientos y retos para el futuro*. Madrid: Alianza, 2012.
- Alonso, Norma. *Un museo para todos: el diseño museográfico en función de los visitantes*. México: Plaza y Valdés, 2011.
- Ander-Egg, Ezequiel. *Técnicas de investigación social*. México: Editorial El Ateneo, 1996.
- Arnkil, Robert. *Exploring Quadruple Helix. Outlining user-oriented innovation models* (University of Tampere Institute for Social Research, Work Research Centre, 2010).
- Arrieta, Iñaki. *El Desafío de exponer: proceso y retos museográficos*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2015.
- Baudrillard, Jean. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, trad. Alcira Bixio. México: Siglo XXI, 2007.
- Bauman, Zygmund. *La cultura como praxis*, trad. Albert Roca Álvarez (Barcelona: Paidós Ibérica, 2002).
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducido por Andrés E. Weikert. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Bericat, Eduardo. *La integración de los métodos cuantitativo y cualitativo en la investigación social*. Barcelona: Ariel, 1988.
- Boudeguer, Andrea, Prett, Pamela y Squella, Patricia. *Manual de accesibilidad universal: ciudades y espacios para todos*. Chile: Corporación Ciudad Accesible, 2010.
- Bourdieu, Pierre. *Alta costura y alta cultura*, trad. Enrique Martín Criado, en Cuestiones de sociología, ed. Akal. Madrid: Istmo, 2008.
- Bourdieu, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*, trad. Isabel Jiménez (México: Siglo XXI, 2005).
- Busquet, Jordi. *Lo sublime y lo vulgar*. Barcelona: UOC, 2008.
- Castillo y Cabredizo, José. *Formación del Profesorado en Educación Superior*. España: Editorial McGraw Hill, 2006.

- Cimet, Esther, Dujovne, Martha y García Canclini, Néstor. *El público como propuesta*. México: INBA-Cenidiap, 1987.
- Corbetta, Piergiorgio. *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw-Hill Interamericana, 2007.
- Duncan, Carol. *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. Nueva York: Routledge, 1995.
- Findling, John y Pelle, Kimberly ,eds., *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*. Londres: McFarland, 2008
- Fulgueiras, Mariana y Tello, Cristobal. *Gestionar la Incertidumbre: La innovación como herramienta para abordar problemas complejos*. Chile: Universidad Católica de Chile, 2020.
- Fundación ONCE para la cooperación e inclusión social de personas con discapacidad, *Accesibilidad Universal y Diseño para Todos, Arquitectura y Urbanismo*. Palermo: EA! ediciones de arquitectura 2011.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos, conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.
- García Canclini, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Grinell, Richard. *Social work research & evaluation: Quantitative and qualitative approaches* (Itasca: Peacock Publishers, 1997), 194.
- Henri Riviére, Georges, *La museología, Curso de Museología. textos y testimonios*, traducido por Anton Rodríguez Casal. España: Akal, 2015.
- Horkheimer, Max y Adorno,Theodor. *Dialéctica de la Ilustración*. Fragmentos Filosóficos. Madrid: Trotta, 1994.
- Habermas, Jürgen, *Historia crítica de la opinión pública*, trad. Antonio Domenech. España: Gustavo Gili, 1997.
- Ham,Sam. *Environmental interpretation. A practical guide for people with big ideas and small budgets*.Colorado: Fulcrum Publishing, 1992.
- Hernández, Roberto, Fernández, Carlos y Baptista, Pilar. *Metodología de la Investigación*. México: McGraw-Hill Interamericana Editores S. A, 2010.
- Hildies Balik, *Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum, 1945-1962*, Roodenburg-Schadd, C. (Países Bajos: Stedelijk Museum in cooperation with NAI Uitgevers, 2005): p. 564
- Jiménez-Blanco, María Dolores. *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Katz, Elihu. *Looking for non-publics*. Quebec: Universidad de Quebec, 2012.

- Laboratorio Permanente de Público de Museos, *Conociendo a nuestros visitantes. La experiencia de la visita al museo*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.
- Lenoir, René. *Les exclus. Un Français sur dix*. París: Seuil, 1974.
- Lessig, Lawrence *Cultura libre. Cómo los grandes medios están usando la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad*. Santiago: LOM, 2004.
- Lorente, Jesús. *Manual de historia de la museología*, España: Trea, 2016
- Lugo, Aracely. *Habitabilidad en el Museo Contemporáneo. Análisis del contenido-contenido y la experiencia del visitante*. México: UAM-Xochimilco, 2019.
- Maldonado, Jorge. *Metodología de la investigación social: paradigmas: cuantitativo, sociocrítico, cualitativo, complementario*. Bogotá: Ediciones de la U, 2018.
- Martínez Ofelia, *La comunicación visual en museos y exposiciones*. México: UNAM, 1993.
- Miranda, Héctor. *Museología y museografía: guía para diseño y montaje de exhibiciones*. México: UNAM, 2017.
- Medialab Prado, *Laboratorios ciudadanos. Una aproximación a Medialab Prado*. Madrid: Medialab Prado, 2020.
- Moruño, Pedro y Romero, Dulce María. *Actividades de la Vida Diaria*. Barcelona: Masson Elsevier, 2006.
- Niklas Luhmann, *La sociedad de la sociedad*, trad. Javier Torres Nafarrate. México: Herder, 2007.
- Observatorio Vasco de Cultura, *Estudio sobre Públicos análisis desde la Teoría y la Práctica*. País Vasco: Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco, Departamento de Educación, Política Lingüística y Cultura, 2016.
- O'Doherty, Brian , *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC, 2011.
- Parsons, Talcott. *American Society. A Theory of the Societal Community*. Boulder: Paradigm Publishers, 2007.
- Pérez, Leticia. *Estudios sobre públicos y museos. Volumen I. Públicos y museos: ¿Qué hemos aprendido?*. México, ENCRyM, 2016.
- Pérez Santos, Eloisa. *Estudio de visitantes en museos: metodología y aplicaciones*. Asturias: Ediciones Trea, 2000.
- Pomian, Krzysztof. *Coleccionistas, aficionados y curiosos, París y Venecia: 1500-1800*. París: Gallimard, 1987.

- Sandín, Esteban. *Investigación cualitativa en educación. Fundamentos y tradiciones*. Madrid: McGraw-Hill/Interamericana, 2003.
- Simon, Nina. *The art of relevance*. California: Museum 2.0, 2016.
- UNESCO, *Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo*. París: UNESCO, 2014.
- UNESCO, *Informe de seguimiento de la educación para todos en el mundo. El imperativo de la calidad*. París: UNESCO, 2005.
- UNESCO, *Museums around the world in the face of COVID*. París: UNESCO, 2020.
- Valles, Miguel. *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis S. A., 1999.
- Vázquez, Carlos. *Felipe Lacouture Fornelli. Museólogo mexicano*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004.
- Warner, Michael. *Público, públicos, contrapúblicos*, trad. Victoria Schussheim. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Witcomb, Andrea. *Re-imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*. Routledge: Londres, 2003.
- Zambrano, Alba y Berroeta, Héctor eds., *Teoría y Práctica de la acción comunitaria*. Santiago de Chile: Editorial RIL, 2012.
- Zúñiga, Liz. *Manual de accesibilidad para museos*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2019.

Capítulos de libro y actas

- Castan, Alberto y Sagaste, Delia “‘Todo lo raro y hermoso.’ Las cámaras de maravillas, pervivencia estética y museográfica del modelo”, En Isidro Aguilera Aragón, Francisco Beltrán Lloris, María Jesús Dueñas Jiménez, Concha Lomba Serrano, Juan Ángel Paz Peralta, *De las ánforas al museo: estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015. 251-263
- Falk, John. “Personal Meaning Mapping,” en *Museums and Creativity: A Study Into the Role of Museums in Design Education*, eds. Geoffrey Caban, Carol Scott, John Howard Falk, Lynn Diane Dierking. Brooklyn: Powerhouse Publishing, 2003.
- López-Roldán, Pedro y Fachelli, Sandra. “La encuesta,” en *Metodología de la Investigación Social Cuantitativa*, eds. P. López-Roldán y S. Fachelli. Barcelona: Dipòsit Digital de Documents-Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- Mangas, Julio. “Expolio de bienes de los dioses durante los Julio-Claudios”, *Actas del coloquio: Formas de intercambio durante la Antigüedad*, Memorias de la historia antigua, No. 4 (marzo 1980): 113-125.

- Moreno, Alejandra. "MUAC en tu casa, en México, metodología e impacto social: experiencias y hallazgos," en *Estudios sobre Públicos y Museos IV*, ed. Leticia Pérez. México: ENCRyM, 2022
- Nochlin, Linda. "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?," trad. Ana María García Kobeh, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, comps. Karen Cordero e Ina Saenz (México: FONCA, Curare).
- Rosas Mantecón, Ana. "Los estudios sobre consumo cultural en México," en *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, coord. Mato, D. Caracas: CLACSO-Universidad Central de Venezuela, 2002.
- Zuazúa, Belén. "Análisis cronológico de la evolución de los estudios de públicos en México y el mundo. Una visión introductoria," en *Estudios sobre públicos y museos. Volumen I. Públicos y museos: ¿Qué hemos aprendido?*, ed. Leticia Pérez. México: ENCRyM, 2016.

Artículos en revistas y publicaciones periódicas

- Arciniega, Luis. "Enseñanzas de Patrimonio y Museología en la formación universitaria de Historia del Arte en España", (erph n° 27, diciembre 2020), 142-164
- Artís, Gloria, "Iker Larrauri, 50 años En La museografía" *Diario De Campo*, Suplemento 41. n.º 90 (febrero: 2007)
- Bickerton, Christopher "De Estados nación a Estados miembros: la integración europea como transformación de los Estados," en *La búsqueda de Europa, visiones en contraste*, ed. Miriam Querol (México: Open Mind BBVA: 2015.) 202-2015.
- Chuaqui, Jorge, Mally, David y Parraguez, Ruby. "El concepto de inclusión social" *Revista de Ciencias Sociales*, No. 69 (2016): 157-188
- De Carli, Georgina "Vigencia de la nueva museología en América Latina: conceptos y modelo" en *Revista ABRA*, (Costa Rica: Vol. 24, N°. 33, 2004) 55-75.
- Delgado, María; Hervás, Rosa María y Arnardóttir, Halldóra "Identificando emociones en el museo: Arte vs Alzheimer," *Educación Artística. Revista de Investigación*, No.4 (2013): 33-47
- Díaz Tovar, A. y Ovalle, L. "Antimonumentos. Espacio público, memoria y duelo social en México," *Aletheia* 8, No. 16 [En Memoria Académica, México.] (2018): 1-22.
- Duk, Cynthia y Murillo, Javier. "La Inclusión como Dilema," *Revista Latinoamericana de Educación Inclusiva*, vol.10 no.1 (2016): 11-14
- Flórez Crespo, María. "La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León" en *MUSAC, De arte: revista de historia del arte* (N°. 5, España, 2006) 231-243

- Gamboa, Pablo. "El sentido urbano del espacio público" *Bitácora Urbano Territorial* 1, No. 7, 2013. 13-18
- Garduño, Ana "¿Nacidos para comprar arte? Mercado y coleccionismo en México durante la primera mitad del siglo XX", *Curare*, No. 27 (julio-diciembre 2006): 36-49
- David Gómez y Juan Freire, "La emergencia de los laboratorios ciudadanos: Un modelo para la creación de comunidades de innovación" (*European Public & Social Innovation Review*: Vol. 8 Núm. 2 (2023), 65-79.
- González, Jorge. "La transformación de las ofertas culturales y sus públicos en México. Una apuesta y una propuesta a la par," *Decorosas. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas VI*, No. 18 (1994): 9-25
- Gómez, María "El espacio público y la cultura ciudadana: Ciudadanía construida, ciudadanía decretada" *Forum. Revista Departamento de Ciencia Política Universidad Nacional de Colombia* 12, No. 4 (2013): 59-81
- Head, Bryan y Alford, John "Wicked Problems: Implications for Public Policy and Management," *Administration & Society* 47, No. 6 (2015): 711-739.
- Hernández, Francisca. "El discurso museológico y la interpretación crítica de la historia." *Museology. A Field of Knowledge Museology and History. ICOFOM Study Series* 35 (2006): 297-305
- Hernández, Francisca. "Museos, multiculturalidad e inclusión social" *El Pensamiento Museológico Contemporáneo. ICOFOM*, 2011. 407-417
- Hernández, María del Carmen y Alcántara, Nehiby "Construcción de ciudadanía en organizaciones sociales: propuesta de un marco analítico," *Sociológica* 32, No. 92 (2017). 99-139
- Hood, Marilyn. "Staying away: Why people choose not to visit museums," *Museum News* 51, Vol.61(4) (1983): 50-57
- Hurtado, Carlos. "El Concepto de Cultura en México (1750-1850)". *Historia Mexicana* 60, No. 3 (2020). 1527-1552.
- López, Eduardo "El Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México." *Revista de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades*, No. 3 (enero-abril 2011) 1-14
- Manfreda, Ada. "El mapeo de las necesidades como medio de mediación social," *ZERBITZUAN*, No. 50 (2007): 121-128.
- Martínez Gil, Tánia. "Caminando hacia la construcción de una museología inclusiva: percepción del público juvenil sobre inclusión cultural en espacios museísticos." *Investigación En La Escuela*, No. 101 (2020). 96-108.
- Mascareño, Aldo y Carvajal, Fabiola. "Los distintos rostros de la inclusión y la exclusión," *Revista CEPAL*, No. 116 (2015): 131-146

- Mayrand, Pierre, "La proclamación de la nueva museología" en *Revista Museum*, (UNESCO N° 148), París, 1985.
- Montes de Oca, Elvia. "La disputa por la educación socialista en México durante el gobierno Cardenista." *Educere* 12, No. 42, 2008.
- Muñoz, Irene "Ocupaciones de tiempo libre: una aproximación desde la perspectiva de los ciclos vitales, desarrollo y necesidades humanas," *Revista Chilena de Terapia Ocupacional*, No. 6 (2006): 259-265.
- Navajas, Oscar "La museología social como herramienta del cambio en los museos de Japón" *Nuevos museos, nuevas sensibilidades*. Eds. Asensio, Mikel (Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2012): 241-255.
- Návajas, Oscar y Fernández, Jesús "El profesional de la museología social. Competencias, habilidades y futuro para su implicación en el desarrollo territorial" en *erph_revista electrónica de patrimonio histórico* (Nº. 19, Granada, España, 2016) 152-173
- Nívon, Eduardo y Sánchez, Delia. "Algunas consideraciones sobre los estudios de consumo cultural en México y en Chile" *Alteridades* 22, No. 44 (2012): 59-79.
- Padilla, María Rebecca y Orozco, Guillermo. "Los estudios de recepción en México. Un itinerario" *Diálogos de la Comunicación. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social*, No. 73 (2006): 133-144.
- Pascale, Pablo y Resina, Jorge. "Prototipando las instituciones del futuro: el caso de los laboratorios de innovación ciudadana (Labic)," *Iberoamerican Journal of Development Studies* 9, No. 1 (2020): 6-27.
- Pérez, Alejandro. "Romanticismo ilustrado crisis y continuidad de la cultura moderna en España" *España contemporánea: Revista de literatura y cultura* 5, No. 1 (1992): 41-54.
- Pérez, Leticia. "La Casa del Museo (1972-1980): una comunidad de práctica en clave femenina." En *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica* (v. 5: n. 14, 2020) 740-757
- Pérez, Leticia "Implicaciones de la evaluación de exposiciones desde cuatro marcos conceptuales." *Más Museos Revista Digital*, Vol. 1, No. 1, 2019. 1-19
- Pérez, Leticia "La luz es mágica": Mario Vázquez Rubalcava y las exposiciones internacionales en *Gaceta de Museos*, Número 60 (diciembre de 2014-marzo de 2015).
- Ramírez, Patricia. "Espacio público, ¿espacio de todos? Reflexiones desde la ciudad de México." *Revista mexicana de sociología* 1, No. 77 (2005). 7-36.
- Resina, Jorge. "¿Qué es y para qué sirve un Laboratorio de Innovación Ciudadana? El caso del LABICxlaPaz," *Revista del CLAD Reforma y Democracia*, No. 74 (2019): 31-62.

- Rico, Luisa, "Entre gabinetes y museos. Remembranza del espacio universitario", *Perfiles Educativos* Vol. XXV, No.101 (3ª. Época 2003), 66-96.
- Rodríguez, María Guadalupe "Las Exposiciones Universales: La participación de México a través del escultor Jesús F. Contreras en 1889," *Horizonte Histórico - Revista Semestral De Los Estudiantes De La Licenciatura En Historia De La UAA*, Vol. 8 (2013): 56-76
- Rojas, Claudia y García, Henry. "Diseño inclusivo: La participación activa de las personas en las soluciones de diseño" *Revista KEPES*, No. 9 (Año 10 2013): 297-314.
- Rubenstein, Rosalyn. "The Use of Focus Groups in Audience Research" *Visitor Studies* (vol 1, Num. 1: Canada: 1989): 180-188
- Schmilchuk, Graciela. "Públicos de museos, agentes de consumo y sujetos de experiencia" *Alteridades* 22, No. 44 (2012): 23-40.
- Sosa, Elizabeth "La otredad: Una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo," *Letras* 51, No. 80, (2009): 349-372
- Stránshy, Zbynek "Museology as a Science (a thesis)," *Museología* XI, No. 15 (1980). 33-40.
- Tejera, Carmen. "La cibermuseografía didáctica como contexto educativo para la enseñanza y el aprendizaje del patrimonio. Estudio de páginas web educativas de museos virtuales de arte" *Clío: History and History Teaching*, No. 39 (2013): 5.
- Tomasso, Filippo "Fondazione e Manifesto del Futurismo", *Le Figaro*, París, 20 de febrero de 1909. Reeditado en *I manifesti del Futurismo*. Florencia, Editoriale "Lacerba", 1914. (Versión en español Miguel Ángel Muñoz).
- Torres-Hernández, Sara "Paradigmas en la investigación social," *Staobil lekilal ta lekil abtel*. Administración para el Desarrollo, No. 13 (2017). 57-76.
- Vázquez, Carlos. "Un acercamiento al inicio de la enseñanza de la museografía mexicana en la Escuela Nacional de Antropología e Historia", en *Gaceta de Museos*. INAH 70 Aniversario N°. 47-48 Tercera época (2009-2010) junio-enero, México, 2010: 5-14
- Vilchis, Luz del Carmen. "Rhetorical Problems in the Digitizing of Collections. The International Journal of the Inclusive Museum", *The International Journal of the Inclusive Museum* 2, No. 1 (2009): 33.
- Yalowitz, Steveny y Bronnenkant, Kerry. "Timing and Tracking: Unlocking Visitor Behavior," *Visitor Studies* 12, No. 1 (2009): 47-64.

Conferencias

Cordero, Karen. *Diplomado Internacional de Arte y Género* (México: FAD, Cátedra Rosario Castellanos, UNAM, el 10 de marzo de 2022).

Reynoso, Jorge . "Seminario Genealogías del espacio expositivo" Comunicación presentada en Campus Expandido. México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo UNAM, 2020.

Documentos y acuerdos internacionales

Consejo Internacional de Museos (ICOM), *Estatutos. Modificados y adoptados por la asamblea general extraordinaria*, el 18 de junio de 2021.

Comité de Museología del ICOM, *Mesa Redonda De Santiago De Chile*, Resoluciones, 1972.

ICOM, *Resolución sobre Museos, incorporación de la perspectiva de género e inclusión* (Francia: ICOM, 2014).

Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), *Carta de Venecia: Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y sitios* (París: ICOMOS, 1964).

ICOMOS, *Carta de Zimbabue: Principios para el análisis, conservación y restauración de las estructuras del patrimonio arquitectónico* (París: ICOMOS, 1964).

Fuentes Electrónicas

Libros

García, Marcos "Los laboratorios ciudadanos en los sistemas de experimentación e innovación," en *Abrir instituciones desde dentro* (España: Laboratorio de Aragón Gobierno Abierto, 2018) [citado el 3 de febrero de 2022] disponible en: <https://www.laaab.es/hackinginside/assets/chapters/Abrir%20instrucciones%20desde%20dentro%20%5BHacking%20inside%20black%20book%5D.pdf>

García, Marcos; Fernández, Laura y Ptqk, María "Medialab Prado, Laboratorios ciudadanos, Una aproximación a Medialab Prado," *Medialab-Matadero* (2021) [citado el (14 de abril de 2021)] disponible en: https://www.medialab-matadero.es/sites/default/files/multimedia/documentos/2021-06/Laboratorios_ciudadanos._Una_aproximacion_a_Medialab_Prado_ESP.pdf

Manzini, Ezio y Staszowski, Eduardo. "Public and Collaborative. Exploring The Intersection of Design, Social Innovation And Public Policy," *DESIS Network* (2013) [citado el 5 de febrero de 2021] disponible en: http://nyc.pubcollab.org/files/Gov_Innovation_Labs-Constellation_1.0.pdf

Tesis

Tejera Pinilla, Carmen Nombre autor. "La cibermuseografía didáctica como contexto educativo para la enseñanza y el aprendizaje del patrimonio. Estudio de páginas web educativas de museos virtuales de arte". Tesis doctoral, Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/45110>.

Artículos en revistas y publicaciones periódicas

Abraham, Bertha. "Daniel Rubín de la Borbolla: su pensamiento humanista en acción en El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana" (México: Proyecto Ensayo Hipánico) 2006 [citado el 23 de marzo de 2023], disponible en: <https://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/rubin.htm>

Cagigas, Angel y López Fernández Cao, Marian (Ed)., *Arte, memoria y trauma: Aletheia, dar forma al dolor. Volumen 2. Intervenciones desde la terapia, imágenes de la herida* (Madrid: Fundamentos. Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social 16, 2021), 221-222. [citado el (3 de marzo de 2022)] disponible en: <https://doi.org/10.5209/arte.73569>

Colomer, Jaume. "Estrategias para el desarrollo de públicos culturales," Manual Atalaya. Apoyo a la gestión cultural (2014), 3 [citado el (23 de agosto de 2021)] disponible en: <https://atalayagestioncultural.org/estrategias-desarrollo-publics-culturales/>

Criado, María *Los laboratorios ciudadanos. Un estudio de caso: El Medialab-Prado y su impacto en el ámbito local* (Cataluña: Universitat Oberta de Catalunya, 2015) [Trabajo final de Master, citado el (14 de abril de 2021)] disponible en: <http://hdl.handle.net/10609/61345>

Duperet, Elaine; Pérez, Denis; Cedeño, Mirtha; Ramírez, Adrian y Montoya, Luis "Importancia de los repositorios para preservar y recuperar la información," *MEDISAN* 19, No. 10 (2015): 1283-1290. [citado el 25 de abril de 2022] disponible en: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1029-30192015001000014&lng=es&tlng=es

Garay, Graciela "Alfonso Soto Soria, museógrafo (Rostros de la Antropología)". Cuicuilco, Número 16 (46), 276. Recuperado en 27 de febrero de 2024, disponible

en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592009000200013&lng=es&tlng=es.

García Aguinaco, Alejandro "Hacia una museografía participativa," *Publicaciones Digitales ENCRyM*, (2015) [citado el (5 de marzo de 2022)] disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/6089>

Garduño, Ana "La ruptura de Fernando Gamboa en Discurso Visual" (México: CENIDIAP-INBA, 2011) [citado el 23 de abril de 2023] disponible en: (<https://discursovisual.net/dvweb16/aportes/apoana.htm>)

Garduño, Ana "Museofilia en la vida de Iker Larrauri: de los museos estatales a la museografía independiente". en *Discurso Visual*, (México: CENIDIAP-INBA, septiembre-diciembre 2006, [citado el 24 de abril de 2023] disponible en: <https://discursovisual.net/dvweb07/diversa/libgarduno.htm>

López Benito, Victoria y Llonch Molina, Nayra. "Una panorámica de los museos de mujeres en el mundo," *Her&Mus. Heritage & Museography, Vol. 3* (2010): 12-18 [citado el (12 de agosto de 2021)] disponible en: <https://raco.cat/index.php/Hermus/article/view/313723>

Margolin, Víctor y Margolin, Silvia "Un "modelo social" del diseño Cuestiones de práctica e investigación" en *Revista Digital Encuadre*, 10 de enero de 2017, citado el 10 de septiembre 2022 [disponible en: <https://encuadre.org/un-modelo-social-del-diseno-cuestiones-de-practica-e-investigacion/>]

Pérez, Maya "La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana?" *Cuicuilco* 15, No. 44 (2008), [citado el 15 de abril de 2023] disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592008000300005&lng=es&tlng=es, 87-110

Prat, Carla "Futuro sin pasado: la relación de los museos con la memoria." *Revista Argentina de Humanidades y Ciencias Sociales*. Vol. 13, No. 1, edición en línea, 2015 (citado el 23 de mayo de 2021) (disponible en: https://www.sai.com.ar/metodologia/rahycs/rahycs_v13_n1_01.htm)

Reyes, Gisela y Colina, Adeyro. *Un modelo para la dinamización del patrimonio, en Perspectivas del Turismo Cultural II* (Argentina: NAYA 2001), [citado el (22 de mayo de 2022)] disponible en: https://equiponaya.com.ar/turismo_cultural/congreso/ponencias/gisela_reyes.htm

Vázquez, Carlos "Las escuelas del INAH y la enseñanza de la museografía-museología" en *Antropología. Revista Interdisciplinaria, INAH, Número 1*, (enero-junio 2017), [citado el 3 de octubre de 2021] disponible en <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/11216> 93-115.

Witker Barra, Rodrigo "Enseñando museografía ¿Cómo se ha enseñado museografía en México? Revisión documental de los modelos de enseñanza en México 1944-2015", en *Archivo Churubusco*, año 2, número 3, disponible en - <https://archivochurubusco.encrym.edu.mx/n3miscelanea2.html>

Artículos periodísticos

Gobierno de México, Inauguración del Gran Museo del Mundo Maya [citado el (2 de agosto de 2022)]: disponible en: <https://www.gob.mx/ejn/prensa/inauguracion-del-gran-museo-del-mundo-maya-14311>

Palapa, Fabiola “Despliegan el infinito en una instalación”, *La Jornada*, 2007 [citado el (30 de abril de 2021)] disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2007/08/14/index.php?section=cultura&article=a07n1cul>

Sánchez, Karla. “Entrevista a Restauradoras con Glitter: ‘Queremos que exista un registro minucioso del miedo, enojo e indignación’”, *Revista Letras Libres*, (2019) [citado el (20 de junio de 2021)] disponible en: <https://letraslibres.com/arte/entrevista-a-restauradoras-con-glitter-queremos-que-exista-un-registro-minucioso-del-miedo-enojo-e-indignacion/>

Sánchez, María “Materia, el museo más moderno de México está en Sinaloa”, Fundación Ilam [citado el (5 de febrero de 2021)] disponible en: <https://ilam.org/index.php/noticias/articulos-destacados/item/1511-materia-el-museo-mas-moderno-de-mexico-esta-en-sinaloa>

Secretaría de Cultura, *Inauguran en Puebla el Museo Internacional del Barroco* [citado el (2 de septiembre de 2021)] disponible en: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/inauguran-en-puebla-el-museo-internacional-del-barroco>

Redacción, “Asesinan en Sonora a historiadora Raquel Padilla Ramos; investigan feminicidio.” *Aristegui Noticias* (8 de noviembre de 2019) [citado el 1 de marzo de 2021] disponible en: <https://aristeguinoticias.com/0811/mexico/asesinan-en-sonora-a-historiadora-raquel-padilla-ramos-investigacion-feminicidio/>

Rivera, Niza “Fallece el museógrafo Iker Larrauri,” *La Jornada* (Fecha de la publicación del artículo) [citado el (11 de noviembre de 2023)] disponible en: <https://www.proceso.com.mx/cultura/2021/11/11/fallece-el-museografo-iker-larrauri-256067.html>

Páginas web

American Museum Alliance, *Centro para el futuro de los museos: Laboratorios de Innovación para Museo* [citado el 6 de febrero de 2021] disponible en: <https://www.aam-us.org/programs/center-for-the-future-of-museums/innovation-lab-for-museums/>

Asociación Mexicana de Intérpretes del Patrimonio, ¿Qué es la Interpretación del Patrimonio? [citado el 5 de diciembre de 2021] disponible en: <http://interpat.mx/que-es-la-interpretacion-del-patrimonio/>

Azucena Xancopinca (2022), testimonio recuperado del artículo, *Museo de la Medicina Mexicana, 42 años de divulgar el conocimiento y la ciencia en Gaceta*

de la Facultad de Medicina, No. 309. Disponible en: <https://gaceta.facmed.unam.mx/index.php/2023/01/16/museo-de-la-medicina-mexicana-42-anos-de-divulgar-el-conocimiento-y-la-ciencia>/British Museum, "Collecting and empire". Consultado el 13 de abril de 2021 [<https://www.britishmuseum.org/blog/collecting-and-empire>]

CECA-ICOM, Un museo para todos, CECA, Francia, 2021 [citado el 23 de mayo de 2022] disponible en: <https://ceca.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/5/2022/07/poster-interactif-Sp.pdf>

CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS (ICOM), Definición de museo, [citado el (2 de noviembre de 2022)] disponible en <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

CIVICS, *Iniciativas* [citado el 5 de febrero de 2021] disponible en: <https://civics.cc/en/#!/iniciativas>

Eve Museos + Innovación, *La Museología Sensorial*, (2022 [citado el 25 de marzo de 2023]) disponible en: <https://evemuseografia.com/2022/11/04/la-museologia-sensorial/>

Guerrilla Girls (2020) [citado el 20 de abril de 2020] disponible en: www.guerrillagirls.com

Gobierno de la Ciudad de México, "Laboratorio para la Ciudad," *Cultura libre* [citado el 28 de octubre de 2021] disponible en: <https://labcd.mx/conceptos/cultura-libre/>

Urban Mechanics, Engagement And Third Spaces Lab [citado el 3 de marzo de 2021] disponible en: <https://www.boston.gov/civic-engagement/engagement-and-third-spaces-lab>

ICOM, "Comité Internacional para la Museología", ICOM. [citado el 25 de abril del 2021] disponible en: <https://cutt.ly/KngE95U>

ICOM, *Perspectivas de género: la misión del ICOM en las últimas tres décadas* (Francia: ICOM,2019) [citado el 18 de abril de 2022] disponible en: <https://icom.museum/es/news/perspectivas-de-genero-la-mision-del-icom-en-las-ultimas-tres-decadas/>

Instituto Nacional de Bellas Artes, *Laboratorio Arte Alameda*, [citado el 3 de abril de 2021] disponible en: <https://inba.gob.mx/recinto/32>

Instituto Nacional de Estadística y Geografía, Clasificación de Tipo de Discapacidad-Histórica [citado el (15 de abril de 2021)] disponible en: https://www.inegi.org.mx/contenidos/clasificadoresycatalogos/doc/clasificacion_de_tipo_de_discapacidad.pdf

Instituto Nacional de Estadística y Geografía, Principales resultados de la Cuenta Satélite de la Cultura de México [citado el 3 de agosto de 2021] disponible en: <https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2021/cultura/CSCultura2020.pdf>

- LABS bibliotecarios, *Laboratoria. Mujeres en el Museo. Ministerio de Cultura y Deporte de España* [citado el 10 de febrero de 2021] disponible en: <https://labsbibliotecarios.es/laboratorio/laboratoria-mujeres-en-el-museo>].
- Lugares, INAH, Exposición temporal Des-bordando con el corazón morado, [citado el 21 de agosto de 2022] disponible en https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/exposiciones/18142-2150-des-bordando-con-el-coraz%C3%B3n-morado.html?expo_id=18142&lugar_id=451
- Museo Afro de Colombia, (2023) [citado el 22 de octubre de 2023] disponible en: <https://museoafro.gov.co/>
- Museo de Mujeres Artistas (2020), [citado el 12 de abril de 2020] disponible en: <https://www.museodemujeres.com/es/>
- Museo Reina Sofía, *Museo Situado* [citado el 2 de marzo de 2021] disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/museo-red/museo-situado>
- Museo Universitario Interactivo [citado el 25 de marzo 2023] disponible en <https://www.facebook.com/elmui.tec/videos/1613551555452289/>
- Organización de las Naciones Unidas, La Agenda para el Desarrollo Sostenible [citado el (25 de junio de 2021)] disponible en: <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/development-agenda/>
- Real Academia Española, “Definición de Público”, Diccionario de la lengua española [citado el 25 de septiembre de 2021] disponible en: <https://www.rae.es/drae2001/p%C3%BAblico>
- Red de Museos para la Atención a Personas con Discapacidad, Valparaíso sin etiquetas [citado el (30 de junio de 2022)] disponible en: <https://cutt.ly/9OZ98f2>
- Red de Museos para la Atención a Personas con Discapacidad (México: 2015) [citado el 24 de junio de 2021] disponible en: <http://redmuseospcd.blogspot.com/>
- Secretaría de Administración y Finanzas, *Violentómetro Laboral* [citado el 4 de mayo de 2022] disponible en: https://administracionyfinanzasplem.gob.mx/u_generoViolentometro.php
- Secretaría de Cultura, *Sistema de Información Cultural*. [citado el 3 de abril de 2021] disponible en: https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=427
- Secretaría de Cultura, <https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/assets/uploads/blog/documentos/guia-reapertura-espacios-culturales.pdf>, consultado el 2 de noviembre de 2022
- UNESCO, *Clasificación internacional normalizada de la educación* (UNESCO, 2011, p. 14 [citado el (11 de julio de 2021)]) disponible en: <https://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/isced-2011-sp.pdf>

Inclusión en los museos

Nombre del Museo	Tipo	Territorio	Tipo de inclusión	Resumen	Nota
Museo del Estanquillo	Arte-Híbrido	Ciudad de México, México	Diversidades perceptuales, autismo /Libro	El Museo del Estanquillo y el Centro Integral Aunar publicarán un libro-álbum digital para promover, a partir del arte, la comprensión sobre las características y necesidades de las personas con autismo, así como el respeto y la inclusión que esa población y sus familias necesitan.	https://www.jornada.com.mx/notas/2021/01/21/cultura/publicara-museo-del-estanquillo-libro-digital-sobre-el-autismo/
Papalote Museo del Niño	Ciencias-Híbrido	Ciudad de México, México	Diversidades perceptuales, autismo/Exposición	Fiel a sus principios y a su misión, la Fundación Talitá Kum se une a Papalote Museo del Niño para traer una experiencia sensorial que permite a los visitantes del museo, conocer el mundo de la manera en que lo viven los niños con autismo.	https://www.prnewswire.com/news-releases/talita-kum-y-papalote-museo-del-nino-se-unen-para-crear-la-experiencia-ponte-en-sus-zapatos-y-general-conciencia-sobre-el-autismo--827343130.html#:~:text=CIUDAD%20DE%20M%C3%89XICO%2C%203%20de,viven%20los%20ni%C3%B1os%20con%20autismo.
	Comunidad de Internamiento Preventivo (CIP)/Juventudes / Visita			El Papalote Museo del Niño abrió sus puertas a 15 adolescentes en conflicto con la ley que reciben atención en la Comunidad de Internamiento Preventivo (CIP) de la Ciudad de México, con el objetivo de convivir, divertirse y conocer	https://www.secgob.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/adolescentes-en-conflicto-con-la-ley-visitan-papalote-museo-del-nino

<p>Red de Museos para la Atención de Personas con Discapacidad</p>	<p>Diversos</p>		<p>Autismo / libro</p>	<p>todas las áreas con las que cuenta ese recinto. la Red de Museos para la Atención de Personas con Discapacidad en colaboración con Centro Integral AUNAR, logró reunir a más de 45 ilustradores y dibujantes de México, España, Chile, Venezuela, Estados Unidos y Argentina para integrar un libro digital que busca sensibilizar acerca de las características y necesidades de las personas con autismo, por medio de un lenguaje universal: el dibujo.</p>	<p>https://www.excelsior.com.mx/nacional/autismo-realidad-desatendida-cada-ano-nacen-20-mil-con-dicha-condicion/1440399</p>
<p>Museo Memoria y Tolerancia</p>	<p>Social</p>	<p>Ciudad de México, México</p>	<p>personas con discapacidad/ Exposición</p>	<p>El Museo Memoria y Tolerancia, inaugura la exposición temporal titulada "Así Soy", dedicada a personas con discapacidad. Misma que es incluyente ya que incorpora en sus recorrido cederarios en Braille, debilidad visual y macrotipo, cedulario en lectura fácil piloteado con 60 personas con discapacidad intelectual, audios y lenguaje de señas con uno de los 40 traductores certificados en México, diseñada bajo las normativas de accesibilidad para recibir a visitantes PCD.</p>	<p>https://www.myt.org.mx/exposicion/asi-soy-personas-con-discapacidad</p>
<p>Museo de la Ciudad de México</p>	<p>Arte-Híbrido</p>	<p>Ciudad de México</p>	<p>Comunidad LGBTTIQ / Visitas</p>	<p>el Museo de la Ciudad de México tiene preparada una original actividad en compañía de Dragas en la Calle, colectivo</p>	<p>https://cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0476-20</p>

Museo de Arte Moderno	Arte	Ciudad de México	Juventud e infancias / Exposición	<p>que ofrecerá el recorrido guiado transdisciplinario Miradas de la CiuDrag, el domingo 28 de junio a las 12:00 horas, por redes sociales del recinto y en la plataforma digital Capital Cultural en Nuestra Casa.</p> <p>El museo es un área donde pueden ocurrir muchas experiencias, es un espacio socializador en el que puedes participar y conocer más gente, comentó Marlene Lelo de Larrea Arnal, responsable del área educativa del Museo de Arte Moderno (MAM) al hablar sobre la exposición Re/Creaciones entre el juego y el arte, que se presentará del 13 de abril al 10 de noviembre.</p> <p>Un trabajo colectivo de curaduría, a partir de un equipo multidisciplinario de varias áreas del recinto del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), permitió una lectura de la colección con base en la búsqueda de los puntos en común que tienen el juego y el arte.</p>	<p>https://inba.gob.mx/prensa/12025/el-museo-de-arte-moderno-invita-a-ninas-ninos-y-adolescentes-a-vivir-experiencias-artisticas-significativas-mediante-el-juego-</p>
Museo Universitario del Chopo	Arte- universitario	Ciudad de México	Juventud e infancias / Talleres	<p>Serie de talleres libres que iniciarán a los jóvenes y niños en distintas disciplinas, incluyendo redacción, fotografía, teatro, yoga y más.</p>	<p>https://cdmxsecretaria.com/el-museo-universitario-del-chopo-lanza-talleres-en-linea-para-juvenes-y-ninos/</p>

Foto Museo Cuatro Caminos	Arte	Ciudad de México	Juventudes / Exposición	La exposición Creación en movimiento, Jóvenes Creadores del FONCA, Generación 2018-2019, se inauguró ayer en el Foto Museo Cuatro Caminos donde 53 becarios, presentan distintas propuestas en las que abordan diversas temáticas desde sociales, hasta técnicas relacionadas con el mundo visual.	https://www.elsoldemexico.com.mx/cultura/jovenes-creadores-del-fonca-muestran-diversidad-4579799.html
Museo-Casa Toluca 1920	Arte	Estado de México	Juventudes / Exposición	Con la intención de dar espacio a los talentos jóvenes del Estado de México, el Museo-Casa Toluca 1920, abrió su Sala de exposiciones temporales para las y los fotógrafos interesados en compartir su obra.	https://newsreportmx.com/2019/11/05/impulsan-a-talentos-jovenes-en-museo-casa-toluca-1920/
Universum, Museo de las Ciencias	Ciencias	Ciudad de México	Infancias / Espacio	El Espacio Infantil es la sala para los niños de cero a seis años, en ella los pequeños y sus acompañantes tienen la posibilidad de interactuar juntos con la ciencia.	http://www.universum.unam.mx/exposiciones/espacio-infantil
Museo Nacional de Arte	Arte	Ciudad de México	Mujeres/Feminismo Formación	El equipo de MUNAL+Educate invita a este curso, en el que se abordarán temas de género, pedagogías feministas, laboratorio de curaduría en clave feminista y los nuevos modelos de curaduría. El objetivo principal es conocer el posicionamiento de los museos ante temas y acciones de género.	http://www.munal.mx/es/evento/curso-curaduria-feminista.-nuevos-discursos-y-lenguaje-inclusivo

Museos INDEPENDIFuente: http://data.independi.cdmx.gob.mx/museo_ACS1.html

Nombre del Museo	Tipo	Territorio	Tipo de inclusión
Antiguo Colegio de San Ildefonso	Arte/Híbrido	Ciudad de México	Visitas guiadas con intérprete en Lengua de Señas Mexicana, información en Braille y recursos didácticos diversos. Las instalaciones del museo son adecuadas para la movilidad de usuarios de sillas de ruedas. Cuentan con elevador para acceder al segundo y tercer nivel del edificio.
Centro Cultural de España	Arte	Ciudad de México	Visitas guiadas en LSM Información en Braille Material Audiovisual Rampas y elevadores
Centro Cultural Tlatelolco	Historia/Híbrido	Ciudad de México	Rampas, Elevadores, Guía tácti, Placas braille
Centro de la Imagen	Arte	Ciudad de México	Accesibilidad física a la totalidad de exposiciones con las que cuenta el museo. Rampa de acceso en el área de los sanitarios y en la entrada principal.
Ex Teresa Arte Actual	Arte	Ciudad de México	Visitas guiadas a grupos de personas con discapacidad. Rampa de acceso al recinto, vestíbulo 1, Capilla de las Ánimas, Iglesia de Santa Teresa y Nave Mayor.
Fundación Herdez	Historia	Ciudad de México	Talleres incluyentes para sensibilización de los sentidos. Pantallas audiovisuales. Juegos interactivos. Elevador.
Laboratorio Arte Alameda	Arte	Ciudad de México	Actividad incluyente por exposición. Exhibición de video sobre la historia y vocación del recinto en LSM, audio y subtítulos. Material disponible en sistema Braille.

Museo de Arte de la SHCP. Antiguo Palacio del Arzobispado	Arte	Ciudad de México	Sala táctil Programas para personas con discapacidad visual Exposiciones temporales táctil con señalización
Museo de Arte Querétaro	Arte	Querétaro	Rampas Sillas de ruedas Elevadores Guía táctil Placas braille
Museo de Historia Natural	Ciencias	Ciudad de México	Rampas de acceso Sillas de ruedas Visitas guiadas Dr. Stein
Museo de la Basílica	historia	Ciudad de México	Rampas de acceso
Museo de la Ciudad de México	Arte/Híbrido	Ciudad de México	Rampas de acceso Entrada nivel de piso
Museo de la Tortura y Pena capital	Historia	Ciudad de México	Accesibilidad física a la totalidad de exposiciones con las que cuenta el museo. Rampa de acceso en el área de los sanitarios y en la entrada principal.
Museo de las Constituciones	Historia	Ciudad de México	Visitas guiadas con actividad plástica, principalmente para personas con discapacidad intelectual. Rampas de acceso.
Museo del Chocolate	Híbrido	Ciudad de México	Rampas de acceso Visitas guiadas para discapacidad visual Actividades incluyentes Movilidad accesible
Museo del Estanquillo	Híbrido	Ciudad de México	Visitas guiadas a grupos de personas con discapacidad, previa reservación. Entorno físico accesible en todos sus servicios. Talleres incluyentes. Actividades y acceso gratuito. Visita guiada con intérprete en Lengua de Señas Mexicana, último domingo del mes, 12:00 h. Materiales sobre las exposiciones e información general del museo en sistema Braille.
Museo del Telégrafo	Historia	Ciudad de México	Visitas guiadas a grupos de personas con discapacidad. Material didáctico para personas y niños con discapacidad. Disposición táctil de algunos materiales de la exposición.

Museo del Templo Mayor	Historia	Ciudad de México	<p>Visitas guiadas a grupos de personas con discapacidad visual, motriz e intelectual, previa reservación. Cupo limitado a 15 personas.</p> <p>Reproducciones táctiles en salas.</p> <p>Préstamo de silla de ruedas.</p> <p>Accesibilidad física a la zona arqueológica y museo.</p> <p>Rampas de acceso Elevadores Movilidad de pasillos Silla de ruedas</p>
Museo Mural Diego Rivera	Arte	Ciudad de México	<p>Visita guiada especial.</p> <p>Actividades de participación.</p> <p>Taller de pintura.</p> <p>Préstamo de sillas de ruedas.</p> <p>Guías auditivas.</p>
Museo Nacional de la Acuarela	Arte	Ciudad de México	<p>* Visitas guiadas y talleres a grupos de personas con discapacidad, previa reservación y señalando el tipo y grado de la misma.</p> <p>* Actividades y acceso gratuito. Zoológico de Chapultepec</p> <p>* Contamos con rampas de acceso sólo para la planta baja, la planta superior del inmueble es accesible solo a personas con capacidad ambulatoria. El acceso en silla de ruedas debe hacerse desde la calle Santa Veracruz (a espaldas del Munaef).</p>
Museo Nacional de la Revolución	Historia	Ciudad de México	<p>Visitas guiadas a grupos de personas con discapacidad.</p> <p>Visitas guiadas sensoriales.</p> <p>Descuentos y gratuidades a personas con discapacidad y a adultos mayores.</p> <p>Se cuenta con Pantallas y Esculturas táctiles.</p> <p>Accesibilidad física a la totalidad de servicios.</p>
Museo Panteón de San Fernando	Historia	Ciudad de México	<p>Rampas de acceso Movilidad en el museo Visitas guiadas en LSM</p>
Museo Soumaya Plaza Carso	Arte	Ciudad de México	<p>Rampas de acceso Movilidad en el museo Visitas guiadas en LSM</p> <p>Baños accesibles</p>
Palacio de Minería	Historia/híbrido	Ciudad de México	<p>Préstamo de silla de ruedas.</p> <p>Esculturas táctiles.</p>
UNIVERSUM	Ciencias	Ciudad de México	<p>Rampas de acceso Elevadores Baños accesibles Visitas guiadas en LSM Información en braille</p>

					Cajones de estacionamiento para PcD Préstamo gratuito de sillas de ruedas Oruga salva escaleras para sillas de ruedas Rampas de acceso Préstamo gratuito de sillas de ruedas
Zoológico de Chapultepec	Ciencias	Ciudad de México			Rampas de acceso Préstamo gratuito de sillas de ruedas
Zoológico San Juan de Aragón	Ciencias	Ciudad de México			Rampas de acceso Préstamo gratuito de sillas de ruedas
Zoológico los Coyotes	Ciencias	Ciudad de México			Rampas de acceso Préstamo gratuito de sillas de ruedas

Colectivas e inclusión de museos por tipo (Extranjeros)

Nombre del Museo	Tipo	Territorio	Tipo de inclusión	Resumen	Nota
Museo de la Royal Air Force (RAF)	historia	Inglaterra	Autismo		
Smithsonian	ciencia, híbrido	Estados Unidos			
Wise Wonders Children's Museum	Ciencia	Estados Unidos			
Museo ICO, el Museo Thyssen, el Museo de la Ciencia de Valladolid, el Museo del Traje CIPE, el Espacio Fundación	Ciencia, arte e Híbridos	España		Es fundamental que los museos y otras instituciones culturales proporcionen accesibilidad y adaptaciones adecuadas a todas las posibles discapacidades y trastornos humanos, incluso a aquellos que nos son imperceptibles. https://evemuseografia.com/2017/10/31/autismo-asperger-y-museos/	https://autismodiario.com/2017/06/20/empowerparents-proyecto-museo-ico-familias-ninos-autismo/
				Una nueva edición de esta iniciativa dirigida a familias con niños de 5 a 12 años con Trastorno del Espectro del Autismo y	

<p>Telefónica, Medialab Prado, el Campo de la Cebada o el la Fábrica de la Luz de Ponferrada</p>				<p>cuyo objetivo consiste en hacer de los museos espacios más abiertos, accesibles e inclusivos para los niños con TEA.</p>	
<p>Museo del Prado.</p>	<p>Arte</p>	<p>España</p>		<p>La actividad forma parte del programa Hablando con el arte que la Asociación Argadini y la Fundación Orange vienen desarrollando en distintos museos para tratar de acercar la cultura y al arte a las personas con Trastornos del Espectro del Autismo (TEA), realizando visitas a distintos museos y a</p>	<p>https://autismodiario.com/2012/05/18/personas-con-autismo-se-convierten-en-guias-del-museo-del-prado/</p>

Museo de Historia Natural de Londres	Historia	Inglaterra	Autismo, Asperberguer	través de trabajos creativos partiendo de lo percibido en esas visitas.	https://www.bbc.com/mundo/noticias-40809926
Museum Hack y el Art Institute de Chicago	Arte	Estados Unidos	Comunidad LGBTQ	Charlie visitó el importante Museo de Historia Natural de Londres para aprender y acabó enseñando una lección. El museo admitió que uno de sus dinosaurios llevaba la etiqueta incorrecta luego de que el niño de 10 años identificara el error.	https://pasatiempo.pe/2018/01/eleganza-extravaganza-un-drag-queen-recorre-contigo-el-museo/

EXCLUSIÓN EN LOS MUSEOS

Nombre del Museo	Tipo	Territorio	Tipo de exclusión	Resumen	Nota
Museo de Arte Moderno	Arte	Ciudad de México, México	Mujeres madres	El 19 de noviembre de 2019, personal de seguridad retiró a una mujer con el argumento de que en las salas se prohíbe el consumo de alimentos; el recinto respondió que se comprometía a sensibilizar a su personal. Respuesta: https://www.animalpolitico.com/2019/11/etada-museo-protesta-desalojo-amamantar/	https://www.eluniversal.com.mx/cultura/denuncian-que-retiraron-una-mujer-por-amamantar-su-hija-en-el-museo-de-arte-moderno
Museo Memoria y Tolerancia	Social	Ciudad de México	Comunidad LGBTQTTIQ	Mikonika Q decidió visitar el Museo Memoria y Tolerancia; nunca imaginó que justo en ese lugar, que se ostenta de ser el recinto en el que se almacena el vasto conocimiento para reflexionar sobre la discriminación en todos sus niveles, le sería negada la entrada por romper “los códigos de vestimenta”.	https://www.adn40.mx/noticia/ciudad/notas/2017-04-28-15-01/museo-de-la-tolerancia-discriminacion-drag-queen
Papalote Museo del Niño	Ciencias/Híbrido	Ciudad de México	Mujer embarazada, trabajadora del museo	Denisse trabajó del año 2013 al 2016 en el Papalote Museo del Niño, ahí se desempeñaba como jefa de piso, mientras asumió ese cargo, el de ella, era el promedio más alto en las evaluaciones 360 que se realizaban semestralmente entre sus colegas, su calificación se mantenía entre 9.6 y 9.8, sin embargo, a pesar de esto, cuando se	https://heraldodemexico.com.mx/nacional/2020/6/17/discriminacion-racismo-en-mexico-estaba-embarazada-asi-la-trato-el-papalote-museo-del-nino-185303.html

Museo Nacional de Antropología	Historia	Ciudad de México	Indígenas	<p>abrieron plazas para tener un cargo mayor, fue relegada y no fue promovida.</p> <p>La museografía etnográfica muestra a los indígenas como objetos y no como personas que habitan el mismo espacio que el resto de la población mexicana, ni con las mismas necesidades y complicaciones de la vida contemporánea.</p>	<p>https://estepais.com/sociedad_nueva/por-que-en-mexico-solo-aceptamos-a-los-indigenas-como-piezas-de-museo/</p>
Palacio de Cantón	Historia	Mérida, Yucatán	Comunidad LGBTTIQ	<p>En desagravio a una pareja de turistas que el pasado fin de semana denunció que fue víctima de discriminación por homofobia por parte del Museo Regional de Antropología “Palacio de Cantón”, miembros de la comunidad LGBT+ participaron esta tarde en el “besatón” al que se convocó a las puertas de ese recinto. El pasado fin de semana una pareja homosexual denunció que en su viaje a Mérida intentaron tomarse una fotografía besándose en las escalinatas del Palacio de Cantón, pero esto les fue impedido por un guardia del museo quien les dijo que ese tipo de imágenes estaban prohibidas.</p>	<p>https://www.proceso.com.mx/nacional/estados/2019/12/17/en-merida-integrantes-de-la-comunidad-lgbt-realizan-besaton-en-el-palacio-de-canton-235514.html</p>
Museo d’Orsay	Arte	París, Francia	Mujeres	<p>El famoso espacio parisino, que alberga el provocador cuadro “El origen del Mundo” de Courbet, impidió la entrada de una estudiante hasta que no se tapara. Tras la viralización de una carta en redes sociales, hubo un pedido de disculpas.</p> <p>Respuesta: https://www.publico.es/culturas/femen-</p>	<p>https://www.infobae.com/cultura/2020/09/10/insolit-o-prohiben-a-una-mujer-el-ingreso-al-museo-dorsay-por-su-escote/</p>

Museo Amparo	Arte	Puebla, Puebla	Mujeres	protesta-museo-orsay-vetar-entrada-mujer-escote.html Sacan a mujer de museo por amamantar a su hijo, Mirna Rosado denunció al Museo Amparo de Puebla de haberla sacado por amamantar a su bebé.	https://noticieros.televisa.com/ultimas-noticias/sacan-mujer-museo-amamantar-hijo-puebla/ https://www.diagonalperiodico.net/blogs/aitor-jimenez-y-pedro-jose-mariblanca/prohibida-la-entrada-negros-e-indios-museo-del-prado
Museo del Prado	Arte	Madrid, España	Racialidades	El negro, el indio, el mestizo, no aparecen en las colecciones permanentes, o cuando anecdóticamente lo hacen, son obviados en las descripciones de los cuadros, o hacen referencia a exotismos que desfiguran su posición real en la sociedad española del momento.	https://rpp.pe/virales/mas-virales/museo-neozelandes-restringe-visitas-de-embarazadas-en-una-muestra-maori-noticia-303100?ref=rpp https://www.elnortedecastilla.es/20080827/mas-actualidad/vida-ocio/expulsan-museo-veneciano-mujer-200808271223.html
Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa	Híbrido	Nueva Zelanda	Mujeres	Un museo de Nueva Zelanda ha causado un revuelo al recomendar a las mujeres embarazadas o que tengan la menstruación que no visiten una muestra de arte maorí porque puede ser "peligroso".	https://www.elnortedecastilla.es/20080827/mas-actualidad/vida-ocio/expulsan-museo-veneciano-mujer-200808271223.html
Galería de arte Ca' Rezzonico	Arte	Venecia, Italia	Mujeres	Un vigilante de la galería de arte Ca' Rezzonico de Venecia, en el noreste de Italia, expulsó a una mujer que había entrado con el rostro cubierto por un velo islámico, que sólo dejaba ver sus ojos.	https://www.elnortedecastilla.es/20080827/mas-actualidad/vida-ocio/expulsan-museo-veneciano-mujer-200808271223.html
Exclusión revertida					
Colectivos conservadores	Palacio de Bellas Artes,	Ciudad de México, México	Comunidad LGBTQTTTIQ	Fabián Cháirez pintó al héroe de la revolución mexicana Emiliano Zapata de una forma que quizás nunca antes había	https://cnnespanol.cnn.com/2019/12/11/agredieron-la-libertad-de-expresion-

de la imagen de Emiliano Zapata... Unión Nacional de Trabajadores Agrícolas (UNTA)	museo de arte		sido visto: desnudo y con tacones. La obra se colgó en una sala de exposiciones del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México en el marco de la exposición "Emiliano Zapata después de Zapata", que este martes se convirtió en escenario de protestas luego que un grupo de personas entró a la sala de exposiciones para exigir que se retirara.	<u>dice-el-artista-del-polemico-cuadro-de-emiliano-zapata-que-desato-protestas-en-palacio-de-bellas-artes/</u>
---	---------------	--	---	--

Herramienta Diagnóstico

Ciudadanía

Distribuir a cada participante.
Favor de describir cada tema del 1 al 4.

Describe

Edad:

Identidad de género:

Sexo:

¿De dónde vienes?

1

¿Qué sabes hacer?

Habilidades:

Aptitudes:

Estudios:

2

¿Qué te gusta o interesa?

Me gusta:

Me interesa:

3

¿Qué le propongo al museo?

4

Coincidencias con los objetivos del museo

Llenado por la persona mediadora

5

Herramienta Diagnóstico

Museo

Descripción del grupo y objetivos del museo.
Para llenado de la persona mediadora.

Descripciones**Saberes/conocimientos****Intereses****Propuestas**

Herramienta Guión Temático Situado

Llenado en conjunto.

Temas

Subtemas

Colección sugerida

Registro fotográfico

Herramienta Guión Curatorial Participativo

Llenado en conjunto un registro por cada pieza.

Tema y subtema	Ficha técnica	Descripción	Registro fotográfico
	Autoría: Título: Técnica: Dimensiones:		

Herramienta Diseño de Evaluación

Basada en el Diseño de Evaluación de Leticia Pérez Castellanos, Curso de Evaluación de Museos, ENCRyM, 2020

Llenado en conjunto.

Fecha

Elaboraron

Tipo de evaluación:

Previa

Formativa

Correctiva

Sumativa

Etapa del Laboratorio

Fechas tentativas para realizar la evaluación

Objetivos:

Descripción general de la etapa del Laboratorio:

Resumen de metodología y técnicas a emplear

Herramienta Evaluación Incluyente

Llenado en conjunto.

Museo

Exposición

Curaduría visibilidad

Textos/inclusión

Museografía

**Disposición de obra
y recorrido**

Iluminación

Color

Tipografía

Accesibilidad

Lenguaje a señas, audioguías, canaletas, elevadores, braille...

Habitabilidad

Señalética, espacios de descanso, lactarios, estacionamientos diversos, baños familiares...

Buenas prácticas detectadas

Malas prácticas detectadas

Registro fotográfico



REPOSITORIO DE PRÁCTICAS

DISEÑO MUSEOGRÁFICO
Incluyente/Participativo

Contenido

1. Introducción.
2. Antecedentes-Genealogías: Espacios expositivos de la hegemonía a la búsqueda de la participación ciudadana y la transformación de los discursos.
3. Alternativas de representación en el diseño para espacios museales
 - a) Curadurías y pedagogías alternativas: una revisión breve.
 - b) Planeación del espacio museográfico en relación con la diversidad de corporalidades.
 - c) Escalas, iluminación y dispositivos museográficos diversos.
 - d) Tipografía, color y textos desde la inclusión.
 - e) La seguridad de los públicos antes de los objetos.
 - f) Comunicación y sus soportes visuales desde la diversidad y la interculturalidad.
4. Referencias.

1. Introducción

Desde el siglo pasado y algunos estudios realizados en los siglos XVIII y XIX, una incesante revolución social ha tratado de revertir los discursos unidireccionales que históricamente los museos han expuesto. Empezando por la realización de estudios de públicos iniciados en Europa, la nueva museología, la museología crítica y hasta la museología social, se han abierto las puertas para pensar nuevas narrativas y nuevas formas de exponerlas/diseñarlas en los museos.

Podemos asegurar que el discurso androcentrista que ha predominado en los museos está cambiando ya que prestamos más atención a las nuevas sociedades culturales y el disfrute del patrimonio se está abriendo a los nuevos públicos¹. Tomemos como ejemplo dos movimientos: uno desde los museos y otro desde la sociedad para ejemplificar esto.

El movimiento de la nueva museología tuvo la intención de crear nuevas filosofías de trabajo y análisis del funcionamiento de los museos y como este está produciendo cambios en las sociedades y comunidades en las que incide. Este discurso busca reflexionar en torno a los roles sociales y a las políticas de los museos sobre una nueva comunicación y nuevos estudios de expresión a conceptos de apertura social.

“Este nuevo movimiento se pone decididamente al servicio de la imaginación creadora, del realismo

constructivo y de los principios humanitarios defendidos por la comunidad internacional. Se convierte así, de alguna manera, en uno de los posibles medios de acercamiento entre los pueblos, de su propio y mutuo conocimiento, de su desarrollo crítico y de su preocupación por crear fraternalmente un mundo respetuoso de su riqueza intrínseca.”²

El Movimiento de la Nueva Museología se organiza en el ICOM y tuvo resonancias internacionales que transformaron diversas instancias del museo no solo en su funcionamiento sino en su concepción. En México, este movimiento se reflejó en una gran diversificación y construcción de museos comunitarios que contribuyeron a mostrar la cosmogonía, el pasado y el presente de muchas comunidades originarias.

En este sentido, este repositorio tiene la finalidad de aglutinar y al mismo tiempo proponer alternativas a la inclusión y participación de los públicos en los procesos de museografía y las comunicaciones del museo, donde busco brindar algunas aportaciones con base tanto en diversas fuentes y la técnica museográfica diseñística, la experiencia personal y la observación detallada de diversas exposiciones principalmente en la Ciudad de México.

¹ María Gregorio & Juan García Sandoval, “Imagen, concepto y lenguaje. Hacia la inclusión de la figura de la mujer en Museos y Patrimonio” en ICOM Digital España. Revista del Comité Español de ICOM “Museos, género y sexualidad” (España: No. 8: 2013), 55

² “Declaración de Quebec”, Principios básicos de una Nueva Museología, ICOM, 1984

2. Antecedentes- Genealogías: Espacios expositivos de la hegemonía a la búsqueda de la participación ciudadana y la transformación de los discursos.

El museo como la institución que conocemos hoy en día no hubiera sido posible sin las transformaciones políticas y económicas de la sociedad a lo largo de la historia; sobre todo desde la concepción del valor de los objetos y la cultura. El museo de acuerdo con el ICOM es “[...] una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos.”³

El origen de los museos, tal y como los conocemos, tiene como vertientes dos hechos importantes: el coleccionismo y la Ilustración. El primero, cuyos orígenes hay quien los encuentra en el saqueo de Babilonia por los elamitas, alcanza en Europa su auge con las monarquías absolutas, aunque en paralelo al coleccionismo estatal se desarrolla uno privado, especialmente extendido en Gran Bretaña y Holanda.

De esta misma forma, se han asumido actividades ritualísticas, económicas y de ostentación social, relacionadas a la exposición de objetos. Sin embargo, estas no se desvinculan de procesos como común denominador de las múltiples formas, esquemas y metodologías para la construcción y tipología de la exposición, siendo la de museos una de ellas. Ofelia Martínez afirma que: “una exhibición es un medio de comunicación es un soporte multimedia con muchos medios a través del cual se intenta transmitir una información.”⁴ Al hablar de medio de comunicación multimedia, tenemos en consideración diversas formas de conceptualización, interpretación y divulgación de uno o más mensajes para múltiples personas.

Si analizamos el origen del museo y por lo tanto de las exposiciones, nos tendríamos que trasladar a la acumulación de objetos por parte de las comunidades de seres humanos. Estos objetos no fueron cualquiera, es decir, su almacenaje y conservación deriva de una serie de valoraciones, no solo estéticas sino de significantes que, de común acuerdo, con estas comunidades adquieren ese valor, como lo explica Reynoso:

El museo y el espacio ferial son un medio para socializar la negociación del valor especulativo; este valor no solo incumbe a los objetos exhibidos, sino también a los recintos de exhibición y a los agentes sociales que activan la experiencia social de la exhibición.⁵

³ “Definición de museo”, ICOM, Praga, 2024, citado el [Citado el 2 de mayo de 2021], disponible en: <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

⁴ Ofelia Martínez, Gerardo Portillo, Manuel López, *La comunicación visual en museos y exposiciones* (México, UNAM: 1993), 21

⁵ Jorge Reynoso, “Seminario Genealogías del espacio expositivo” Comunicación presentada en Campus Expandido, (México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo UNAM, 2020).

Quienes impulsaron el coleccionismo como una forma de poder, representación social y de enraizamiento de su supremacía, desde la Antigüedad ha sido la élite en sus diversas etapas históricas: la realeza, la aristocracia, la Iglesia, la burguesía; es así que varios acontecimientos y conflictos marcaron la evolución del museo como las guerras con el saqueo y el espolio, los cuales conforman las más importantes colecciones de los museos más grandes de la actualidad.

De este modo, podemos encontrar que la exposición de objetos no solo conlleva el valor estético-ritualístico del objeto sino incluso del espacio destinado a ello, en una especie de “trofeo” que es mostrado en una vitrina: los dos aspectos adquieren una significación de valor por su encasillamiento social.

Estos espacios expositivos privados todavía situados en esta idea de “trofeo” pero hacia una idealización de los objetos como “maravilla” y en un sentido de coleccionismo privado que ensalza a quién lo posee, como lo explica Reynoso desde la noción del espacio, no precisamente de su acepción etimológica o conceptual, sino desde su percepción social:

La idea de exhibir un objeto en un recinto público no siempre y necesariamente, supone la accesibilidad o perceptibilidad del objeto. El objeto puede permanecer oculto, y su principal valor se encuentra en “estar presente.”⁶

En sentido histórico, los Gabinetes de Curiosidades o Cuartos de maravillas

corresponden a estos espacios “protomuseológicos” en donde nobles y burgueses europeos de los siglos XVI, XVII y XVIII coleccionaban y exponían objetos exóticos llegados de todos los rincones del mundo conocido. Una de sus funciones sociales fue desplegar, de manera objetual, el “basto conocimiento” de quién fuera su propietario. El desarrollo de los gabinetes de curiosidades dio pie a que las colecciones de corte científico crecieran, las cuales después fueron donadas y adoptadas a las universidades.

Con este antecedente podríamos hablar de los museos como “aparatos de poder por medio del conocimiento hegemónico” desde el periodo histórico de la Ilustración europea, ya que es donde se sitúa la apertura de los primeros museos públicos como los conocemos ahora, uno de estos fue el Louvre, espacio público que servirá de modelo a los museos nacionales europeos, se creó en 1793, pero un siglo antes, en 1683, se había inaugurado el Ashmolean de Oxford, con la particularidad de albergar colecciones privadas de índole diversa y con la doble función de educar y conservar.

Podemos deducir que, al margen del desarrollo del coleccionismo y del espíritu ilustrado, existía en los siglos XVII y XVIII un ambiente cultural propicio a abrir este tipo de instituciones. Quizá fuese un momento decisivo la conversión de las colecciones privadas en patrimonio colectivo a raíz de actos jurídicos institucionales. Así ocurrió antes de la apertura del Louvre, llamado en origen Museo de la República. Se añade, por tanto, un nuevo elemento: el público.

⁶ Jorge Reynoso, “Seminario Genealogías,” 30.

Desde entonces, el concepto de museo se asignará a las “instituciones oficiales de interés público “

El ámbito expositivo dentro de los museos se ha delineado a lo largo de la historia desde una percepción de poder político y social occidental europeo. Sin embargo, existen dos elementos fundamentales para el desarrollo expositivo, enmarcado por el coleccionismo y la economía.

El establecimiento de un museo- o la exhibición de un objeto museal –supone una reafirmación de propiedad o la enunciación de un cambio de propiedad. En muchas ocasiones, el museo resulta la solución para un problema de acumulación de valores, o para un conflicto de propiedad sobre la plusvalía de valores simbólicos.⁷

Junto con el nacimiento de los espacios museales, entran en consideración otros mecanismos que hacen del museo un concepto de carácter global desde una percepción de poder preponderantemente cultural, político y social occidental europeo en el imaginario social, institucionalizado y legitimador.

El ICOM como el Consejo Internacional de Museos, institución cobijada por la UNESCO, es una organización de carácter mundial, que sigue siendo un referente hegemónico, el cual ha preponderado los discursos colonialistas europeos, realizando solo hasta recientes fechas algunas acciones de carácter social y de transformación como la actualización de la definición de museo y algunas declaratorias sobre igualdad (Carta de diversidad cultural del ICOM durante

la 25ª Asamblea General en Shanghai, China y la Resolución no.4 de la 28ª Asamblea General del ICOM, reunida en Río de Janeiro: Museos, incorporación de la perspectiva de género e inclusión). El cambio de los discursos que el ICOM difunde, de su propia estructura y de los mecanismos en la toma de decisiones es necesario para la transformación global que los museos deben realizar.

En este sentido, a partir de finales del siglo XX y con la profesionalización de las distintas áreas de los museos, en especial la museología y la museografía, las reflexiones en torno a la transformación de los museos y sus discursos no solo se discuten, sino que muchas de ellas se materializan en acuerdos, organizaciones colectivas y teorías. Entre estas intervenciones está la Nueva Museología, posteriormente la Museología Crítica y la Museología Social. A pesar de que algunas fueron iniciativas desde instancias internacionales como el ICOM, gran parte de ellas se debió al impulso de profesionales, académicos y movimientos sociales que se preocuparon por romper con el anquilosamiento de la institución museal.

Por ejemplo, la Nueva Museología surgió con la idea de cambiar la filosofía de trabajo sobre el funcionamiento dentro de los museos, partiendo de la idea de que el papel de los museos en la sociedad tenía que renovarse: en 1971 se afirmó que los museos estaban aislados del mundo moderno, eran elitistas, estaban obsoletos y derrochaban dinero público⁸. Las ideas tradicionales alrededor de la práctica en

⁷ Jorge Reynoso, “Seminario Genealogías,” p. 31

⁸ Kenneth , Hudson *Museums for the 1980s: A Survey of World Trends. París y Londres* (UNESCO, Macmillan: 1977), 15.

el museo, se basaron funcionalmente en torno a las colecciones, manteniendo que el ejercicio de una nueva curaduría era fundamental. Un hito más concreto fue el nacimiento del proyecto “Ecomuseo” o “Museo integral” propuesto en una mesa redonda en Santiago de Chile en 1971 como: “[El museo integral está] destinado a dar a la comunidad una visión integral de su medio ambiente natural y cultural [...]”⁹

La Nueva Museología al fundarse en estos conceptos adquirió un carácter de discurso en torno a los roles sociales y a las políticas de los museos, sobre la nueva comunicación y los nuevos estilos de expresión, en contraste con los clásicos, y sobre la evolución de los modelos de colecciones de los museos a un concepto de apertura social¹⁰. De este modo, una de las transformaciones más importantes que propone la Nueva Museología es la redistribución del poder dentro de museos, en todos los sentidos, como la redistribución curatorial¹¹, cuestiones que por mucho no se han trabajado en los museos del mundo ni hablar de los museos mexicanos.

Desde estas mismas reflexiones y acciones, se creó el Movimiento para la Nueva Museología (MINOM) el cual estableció algunos mecanismos que contribuyeron a la creación de espacios desde las propias comunidades: los museos universitarios. Particularmente en México, el MINOM permitió que se construyeran varios de estos espacios que favorecieron a que

se preservara la memoria de diversos pueblos originarios, que se dieran a conocer dentro de otras comunidades, se gestionaran, custodiaran y se mostraran, en los mismos territorios de origen.

Estas propuestas que se pusieron en marcha, eran una respuesta a la búsqueda de la igualdad y la lucha contra la discriminación¹². En este mismo tenor, los cambios debieron reflejarse en los profesionales de museos para que la voz unilateral de estos espacios cambiara a la escucha. Sin embargo, hemos visto que estos ejercicios son la excepción y no la norma en los museos actuales.

Junto con la Nueva Museología como contraposición a la museología tradicional, en los inicios del siglo XXI se ha desarrollado otra corriente de pensamiento que busca dar respuesta al papel de los museos desde el punto de vista participativo, la denominada Museología Crítica. Esta corriente de pensamiento museológico surge también de la crisis constante del concepto de museo como espacio de interacción entre el público y una colección, y como consecuencia de una política cultural.

Históricamente, la Museología Crítica nace a partir de los debates surgidos dentro de los museos de arte contemporáneo. Para María Teresa Martín esta corriente, es “una revisión a esa nueva museología de los años setenta del XX que hablaba de la muerte del museo de arte y de la superación de esta institución tradicional.” Asimismo, de acuerdo a Carla Padró, es una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio,

9 ICOM, Mesa Redonda celebrada en 1972 en Santiago de Chile, organizada por la UNESCO y con el título “el papel de los museos en América Latina”.

10 André Desvallées y François Mairesse. *Key Concepts of Museology* (ICOM.: 2010)

11 Deirdre C. Stam, *The Informed Muse: The Implications of 'The New Museology' for Museum Practice*. *Museum (Management and Curatorship 12, Volume 12, Issue 3, September 1993)* 267–283.

12 Richard Sandell, *Museums, prejudice and the reframing of difference* (Londres: Routledge, 2007), 35

enfaticando el carácter interpretativo de los museos y de cómo su discurso se transcribe en diferentes tipos de políticas culturales, o de maneras a través de las cuales se han construido y entendido los museos¹³

Las reflexiones dentro de estos centros de arte contemporáneo fueron significativas, ya que se puso en la mesa formar a una ciudadanía más abierta a expresar su opinión, no sólo consumista de lo que el museo expone. Al poseer obras que se están creando en la actualidad, se cuestiona, debate y construyen puentes de entendimiento, donde el público se asume desde una posición reflexiva y emancipadora de un pasado donde, hasta ahora, dicho público se limitaba a aceptar lo que se le decía es una "pieza artística". De esta forma, los estudios de públicos toman relevancia para tomar en cuenta las opiniones, contextos y situaciones de las personas que visitan los museos y de las que no lo hacen.

Estos puntos de inflexión en la institución museal no solamente transforman el concepto de patrimonio, públicos y actividad cultural, sino que transitan dentro de los procesos políticos y sociales de la dimensión económica en relación al patrimonio. De esta forma, se pueden ponderar las herramientas de comunicación, culturización y legitimación de discursos, los cuales es posible transformar en mecanismos de diálogo y entendimiento humano: es de

¹³ Carla, Padro, *Retos de la museología crítica desde la pedagogía crítica y otras intersecciones*. Revista Museo y Territorio (n.º 4: 102-114. Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga), 109.

donde se busca el "museo humano" o "museo social", nociones ya encaminadas desde la Nueva Museología.

En este entendido, los desafíos de lo que es hoy el cuarto pilar del desarrollo sostenible, la cultura (Hawkes, 2001; Naciones Unidas, 2012) es reconocida como un factor importante para el desarrollo social y económico, permitiendo que la museología y la sociología entraran en contacto más estrecho adoptando la forma de la Museología Social (Sociomuseología). Heredera de la Nueva Museología, este campo utiliza el museo como una de las herramientas dentro del desarrollo sostenible en museos.

Una de las grandes aportaciones que se realiza desde esta visión es la participación de las comunidades desde la definición, gestión y socialización de los bienes culturales y naturales, centrando su práctica en la idea de museo como un proyecto colectivo de carácter sociológico. Gracias a este objetivo, su práctica se ha estructurado, hasta el día de hoy, a partir de un concepto aún más amplio y profundo de la participación¹⁴.

Dentro de la Museología Social se consideran tanto a los públicos como creadores y desarrolladores de contenidos y propuestas, como a quienes trabajan en y por los museos y el patrimonio cultural: las personas profesionales de museos en sus contextos situados. Algunas metodologías que desde estas perspectivas se desarrollan, están los laboratorios de innovación ciudadana. En este sentido, en la medida en que los públicos exijan actividades, actitudes

¹⁴ Mário C. Moutinho, *Definição evolutiva de Sociomuseologia. Proposta para reflexão*. Comunicação apresentada no XII Atelier Internacional do MINOM, Lisboa: ULHT., 2007, 35

Mtra. Jessica Ramírez Rivera

Doctorado en Artes y Diseño

y contenidos inclusivos, los museos y espacios culturales deben abrirse hacia las nuevas (recuperadas) narrativas que la perspectiva de género ofrece a la historia de los bienes patrimoniales.

Los laboratorios ciudadanos son espacios de libre experimentación, intercambio y colaboración de personas en torno a problemáticas sociales, buscando más que una solución, posibles alternativas. Estos dispositivos de experimentación se han aplicado en diversos campos, dentro de los museos se han aplicado desde la preocupación por integrar en los discursos museísticos y en su labor un intercambio con las personas, abriendo vías de comunicación bidireccionales que rompan con la tradicional legitimación por parte del Estado.

Estos laboratorios si bien son una herramienta experimental, pueden ser la respuesta a, por fin quitar del pedestal a los museos y sus colecciones, para repartir el "poder" a los públicos, las comunidades e incluso a lxs trabajadorxs de museos de manera horizontal; sin embargo aún son iniciativas insipientes que pocos espacios han desarrollado o conocen.

A pesar de que los museos por siglos han sido parte del sistema hegemónico y patriarcal, existen movimientos que han buscado y logrado cambios para contribuir a la igualdad, el respeto y la no discriminación para el ejercicio de los derechos culturales de las personas que habitan estos espacios.

Ante esto, primero hay que reconocer que los esfuerzos todavía no son los

suficientes para cambiar los procesos anquilosados que no permiten que la participación ciudadana y otros aspectos que perpetúan las violencias de género sean prevenidas, atendidas y erradicadas.

Asimismo, como se ha visto en estos últimos años, donde la emergencia sanitaria por el COVID-19 ha orillado a los museos y en general los espacios museales a cerrar su acción física y migrar a la virtual, es una gran deuda museológica y del discurso museográfico, la exploración de los recursos diversos, donde no se vulneren los derechos culturales de las personas y que permita el desarrollo de nuevas formas de intervención de los públicos en ellos.

3. Alternativas de representación en el diseño para espacios museales

a) Curadurías y pedagogías diversas: Revisión breve.

Si hablamos de curaduría en el plano específico del museo encontraremos diferentes concepciones que van desde la especificidad de un campo científico y hasta dictatorial, encaminado al “cuidado” de las piezas artísticas, históricas o científicas en beneficio de su conservación. En otras definiciones que sitúan a la curaduría como una práctica, multi, inter y transdisciplinar que construye discursos entre la obra, la, le o el autor o autorxs, un contexto y, si bien nos va, a un público específico, en un afán de enaltecer el espacio que lo contiene como una especie de altar. Como lo define Cuauhtémoc Medina:

[...]organizador de exhibiciones de la galería pública o el agente intelectual/ decorativo de la galería privada, y el promotor ya no de la institución estatal, sino del mundo del arte y su mercado. Como nueva profesión, el curador es fruto de la división del trabajo y del mapa epistemológico. A la vez es el amalgamamiento de una serie de funciones anteriormente diversificadas en un territorio vago, cambiante, móvil y multifuncional [...]guerrillero y activista cultural, cajuelera y pensador nos plantea el campo ordenado de subdivisiones disciplinarias de la modernidad, la ambigüedad y plurifuncionalidad de la noción “curador” nos lanza de lleno en el mélange postmoderno de la confusión disciplinaria.¹⁵

¹⁵ Cuauhtémoc Medina “La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo

Todo esto alimentado por la historia hegemónica génesis de estos espacios. Sin embargo, como hemos encontrado también, con el incremento de los movimientos sociales de las primaveras en los diversos territorios, entre ellos el feminismo del siglo XX, los museos experimentaron cambios sociales significativos, como las nuevas museologías y las manifestaciones culturales dentro y fuera de estos espacios.

Actualmente la museología está tomando distintas vertientes respecto a cómo deben de hacerse las exposiciones. En este sentido existe por ejemplo la teoría del campo expandido, que a pesar de haber nacido en la década de 1970, aún está en auge ya que este tipo de curadurías se hace seleccionando objetos de distintos tipos, utilizando diversos recursos del ámbito de las bellas artes para que se materialice el proyecto. De ahí que para un tema, se eligen pinturas, esculturas, grabado, instalaciones, performance y música, por citar un ejemplo. El objetivo de esta teoría es expandirse más allá de la técnica sin perder el hilo de la temática. Nina Simon es una joven directora del Museo de Santa Cruz en California y está abriendo brecha en el campo de la curaduría participativa ya que es de las pocas personas que han producido textos que pueden servir de guía a quienes queremos adentrarnos en esta innovadora tendencia. En su libro *The participatory museum*¹⁶ (Figura 1), Nina Simon explora los alcances de la participación en museos

militante del juego curatorial post-mexicano”, ponencia presentada en el ciclo *Ambulancia del Centro Nacional de las Artes*, México: 2001, [consultado en abril 2022.] disponible en <http://issuu.com/cuauhtemocmedina/docs/vendepatriasres>,

¹⁶ Nina Simon “*The Participatory Museum*” (Santacruz: Museum 2.0), 2010

ya que, actualmente, es una institución cultural en la que los visitantes pueden crear, compartir y conectar.

Por otro lado, el activismo feminista ha aportado los cimientos, no solo para que el arte producto de las mujeres y las disidencias sexuales sea reconocido

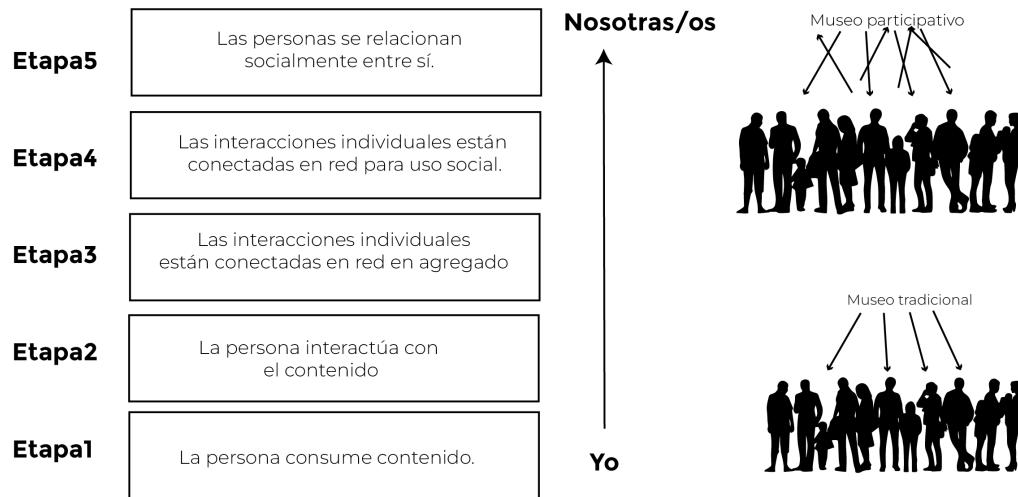


Fig 1. Modelo de curaduría participativa de Nina Simón.

El desarrollo de propuestas curatoriales a partir de la elaboración de fondos documentales que se constituyen en archivos resulta común hoy y enlazan campos como la museografía, la curaduría y los procesos artísticos. La práctica curatorial nos ha posibilitado confrontar la elaboración del relato histórico para elaborar pesquisas que conducen a la elaboración y consolidación de fondos documentales de imágenes que redundan en lo visual y que, caracterizados en torno a un archivo, permiten establecer hipertextos de contenido que se vuelcan en la apuesta museográfica como un campo de lectura abierto para el observador.

y expuesto, sino que también ha puesto en la llaga de las prácticas machistas en el arte y la cultura, los discursos violentos que han perpetuado los museos desde la representatividad del cuerpo de las mujeres, hasta el enaltecimiento del ideal femenino asociado a la divinidad y la maternidad como únicos estandartes a seguir "por ser mujer".

A través de estas acciones las transformaciones curatoriales también han buscado el diálogo entre los públicos, las, les y los artistas y contextos de realidades que antes no se habían

expuesto en las salas prístinas del cubo blanco: el museo; en donde el centro de estas manifestaciones estuvieran las mujeres y sus historias. De esta forma, se han trabajado desde dos distintos flancos de la mano de las curadurías de mujeres feministas, disidencias y colectivas: el rescate de las memorias y genealogías por medio de los archivos y la problematización de los discursos museales con perspectiva de género y la participación de lxs públicxs, como nos comparte la curadora y activista Maya Juracán:

Para mí la curaduría es un discurso político y un punto de encuentro, la curaduría no debería de ser un ejercicio a una sola voz. Más bien un ejercicio comunitario, algo que pueda generar más preguntas que respuestas, que pueda decirnos visiones diversas y que pueda contarnos memoria de todxs.¹⁷

Desde esta misma perspectiva Karen Cordero Reiman historiadora del arte, curadora y profesora, que no solo ha divulgado su trabajo y experiencia en proyectos feministas y curatoriales dentro del arte en las aulas, si no que los comparte en diversos foros, espacios y quien se acerque a ella. Dentro de sus aportaciones están

sus acercamientos al archivo y el trabajo tanto con artistas, como alumnado y profesionales de museos, como ella misma cuenta, en una conferencia impartida en el en Paraguay, “En mi propia trayectoria como historiadora del arte, curadora y docente, [he buscado] llevar el feminismo a nuevos modos de narración, no solo en lo que se refiere a contenido sino en términos de estructura, conceptualización y propuestas de interacción con el público o lector.” Tanto sus trabajos curatoriales, de investigación y de docencia le han permitido no solamente contribuir a reflexiones feministas dentro del campo artístico y museal, sino a considerar



Figura 2. Procesos curatoriales feministas. Elaboración propia, 2022.

¹⁷ Maya Juracán “Conoce a las curadoras” entrevista con Maya Juracán en La Revuelta, [consultado en marzo] disponible en 2022: <https://larevueltaarte.com/conoce-a-la-curadora-maya-juracan/>

elementos prácticos para la configuración una exposición feminista, puntos que fueron compartidos en el Diplomado Internacional de Arte y Género, FAD, Catedra Rosario Castellanos, UNAM, el 10 de marzo de 2022, los cuales son los siguientes (Figura 2):

- El uso del espacio y la narrativa, tomando en cuenta el cuerpo en un sentido integral, multisensorial y multidisciplinaria como factor central en la experiencia y producción de conocimiento en la exposición.
- Cuestionar el canon en la concepción del arte, modelos de autoría y vehículos como la retrospectiva que aíslan a la productora de su contexto social, cultural y política.
- Privilegiar el proceso más que el producto como componente clave en la creación y concepción de la exposición.
- Concebir la exposición como un sitio de diálogo multivocal y de interacción con y activación de sus elementos en términos afectivos que abordan la relación entre la experiencia estética y la vida cotidiana.
- Generar un archivo en el proceso de producción y activación de la exposición.

En este entendido, la construcción expositiva desde una perspectiva feminista de acuerdo con Karen Cordero, contempla desde la narrativa espacial y discursiva del recorrido, como los modelos de autoría, los procesos artísticos y la documentación en la producción y activación de la exposición.

En el ámbito institucional de los museos también hay mecanismos acordes

con esa agenda, como la Resolución no. 4 sobre «Museos, incorporación de la perspectiva de género e inclusión», aprobada por la Asamblea General del ICOM en 2013. Esta destaca la importancia de que la integración de esta perspectiva sea transversal al museo, afectando tanto sus narrativas como la creación de políticas de igualdad de género dirigidas hacia los públicos, el personal y programas del museo. Sin embargo, los pasos dados en esa dirección o son pocos o no se conocen suficientemente.

Por otro lado, en América Latina, se ha adoptado de manera frecuente el modelo interpretativo¹⁸ (Figura 3) para le montaje de exposiciones, en donde la metodología curatorial consiste en integrar la interpretación temática desde el inicio hasta el final del proceso de cualquier proyecto expositivo. Este enfoque construido por Alejandra Mosco, se centra en “facilitar la comprensión del conocimiento a públicos diversos, no especializados, con estrategias dirigidas”¹⁹

¹⁸ Alejandra Mosco, “Curaduría interpretativa un modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones” (Ciudad de México: Publicaciones INAH), 2018, 104

¹⁹ Alejandra Mosco, “Curaduría interpretativa”, 10

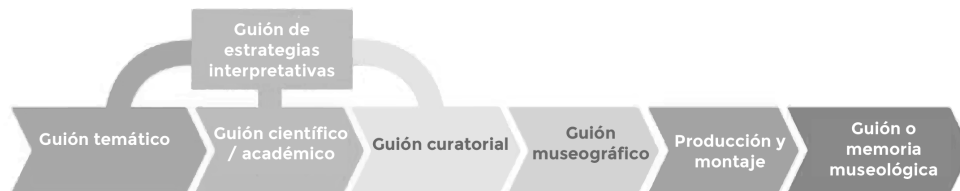
Fase 1 Planeación y conceptualización**Fase 2 Desarrollo de guiones****Fase 3. Evaluación y retroalimentación**

Figura 3. Modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones interpretativas.

Alejandra Mosco, 2018

b) Planeación del espacio museográfico en relación con la diversidad de corporalidades.

El museo es esencialmente un “lugar”, un “sitio”, un “territorio de confluencia”, es decir, que para que el fenómeno, la experiencia, el contexto museal como se ha ido conformado a través de la historia se lleve a cabo en todas sus dimensiones, la, le y el visitante tiene que situarse corporalmente dentro del museo. Es por ello, que las corporalidades y sus diversidades deben ser el centro de la atención de la construcción tanto de la museografía como del discurso curatorial.

Sin embargo, el desarrollo de las potencialidades museográficas-espaciales se ha visto dividido en tres aspectos: el cuidado/discurso/ensalzamiento de la pieza de arte, la procuración en la “educación” de lxs publicxs y la explotación multisensorial. En pocos museos se llevan a cabo estos desarrollos museográficos de manera equilibrada, incluso podemos advertir que no se toman en cuenta las diversas corporalidades, sus variantes en movilidad y de percepción sensorial e intelectual.

Un aspecto vital que no es estudiado o considerado no solo dentro de los espacios que han sido musealizados, sino de aquellos que han sido construidos expresamente como museos es la perspectiva de género en la arquitectura espacial, estos son algunos puntos a considerar:

- Sanitarios como un espacio de fácil acceso, seguro, incluso que se piense en sanitarios familiares o neutrales.
- Considerar estrategias para la diversidad de corporalidades.
- Los lactarios como espacios para la alimentación digna desde un derecho inherente.
- Facilidades para la hidratación y necesidades primarias de descanso y activación.
- Corresponsabilidad en el cuidado de las infancias, las personas enfermas o adultas mayores.

En los años noventa del siglo pasado, se hablaba mucho en el ámbito del diseño museográfico del “diseño universal”, el cual nació en Estados Unidos en 1989, de la mano del arquitecto y diseñador Ronald L. Mace, que fundó el Centro de Diseño Universal y que define como: “el diseño de productos y entornos de manera que puedan ser utilizables y sean comprensibles para todas las personas, en la mayor medida posible, sin necesidad de adaptaciones y/o sin adaptaciones individualizadas”²⁰

Esto hace referencia que el museo debe de tomar en cuenta las necesidades de todos los espectros de personas que lo visiten desde el “visitante hegemónico ideal”: hombre blanco, de entre 28 a 45 años, delgado, sin discapacidades, universitario, “clase media” y estatura entre 165 y 180 metros, hasta las infancias, juventudes, las personas adultas mayores, con discapacidades (espectros de movilidad reducida, corporalidades diversas, ceguera, sordera, espectros diferenciados intelectuales, psicológicos, etc.), mujeres,

²⁰ Andrea Boudeguer, Pamela Prett y Patricia Squella, Manual de accesibilidad universal: ciudades y espacios para todos. (Chile: Corporación Ciudad Accesible, 2010), 14.

en situación de calle, encarcelamiento, entre muchas otras realidades.

En este sentido, la planeación del espacio tiene tres dimensiones importantes: el espacio expositivo persé, los dispositivos arquitectónicos de habitabilidad y los lugares para cubrir las necesidades primarias. Estos tres aspectos, no solo tienen que ver con la experiencia vital del museo, sino con la responsabilidad de la salvaguarda de las personas que visitan el espacio y parte del proceso de procuración de sus derechos humanos.

Espacio expositivo.

En algunas ocasiones los espacios museográficos están diseñados expresamente para el montaje de exposiciones. Sin embargo, algunos primero han sido sitios religiosos, gubernamentales, entre otros, por lo que se deben de realizar adaptaciones para que sea posible musealizar el lugar.

Ante esto, lo que se propone en este apartado es que no solo se piense sobre el proceso para el montaje de exhibiciones, sobre el recorrido de una persona sin discapacidades o corporalidad hegemónica; sino que todo el desarrollo del espacio esté pensado en las múltiples necesidades de la amplia variedad de públicos que puede haber o a quienes se refiere el museo. Es necesario considerar al menos, la movilidad de:

- Personas que usen silla de ruedas y el ancho del vehículo.
- Personas con muletas.
- Las infancias.
- Personas ciegas (piso podotáctil).
- Las diversas corporalidades en sus dimensiones.



Imagen 1. Espacio comprometido para personas con movibilidades diversas. Museo Objeto del Objeto, 2022

- Entre muchos otros que se pueden definir en estudios de públicos.

Dispositivos arquitectónicos para la habitabilidad.

Pensando que un museo no solo es un lugar de tránsito sino un sitio que guarda mensajes y discursos complejos para la reflexión, el diálogo y la concentración de conocimiento humano de alguna índole. No solamente se deben de construir artefactos o mobiliarios expositivos, sino que es necesario que existan y se piensen dispositivos para que los públicos puedan relajarse, descansar y convivir con sus pares, ya que también son sitios de encuentro.

Si bien no todos los museos pueden

contar con estas facilidades, si es oportuno que por lo menos se cuente con espacios de descanso adentro o afuera del museo, algún material para externar sus ideas e información de las inmediaciones del vecindario. Podemos clasificarlos de esta manera:

Disfrute	Convivencia	Convivencia individual	Facilidades
Mobiliario para descanso: ban- cas, pufs, sillones	Cafetería	Guías y cédu- las portables	Bici estacionamiento
Áreas verdes.	Ludoteca	Audioguías	Guardarropa
Lugares de descanso visual	Paredes de	Textos en braille	Estacionamiento
Biblioteca	Talleres, cursos y alternativas de formación	Videos con lengua de señas	
Tienda			

Espacios para necesidades primarias.

Es vital que dentro del museo se adapten espacios para necesidades primarias, es decir, requerimientos biológicos, pero también cognitivos. Entre ellos están los sanitarios, rampas, lactarios, facilidades para las personas con movilidades diversas para acceder a pisos de más altura u otras alternativas para el disfrute de su visita.

Cognitivamente hablando se debe de pensar en materiales que incentiven y apoyen la visita autodirigida como audioguías, guías/cédulas portátiles de sala, información adicional accesible mediante QR, entre otras posibilidades.

Es vital el museo cuente con características mínimas para que sean “visitables”, con esto me refiero a que cubran necesidades primarias, requerimientos corporales y del reconocimiento del espacio, entre algunos están:

Necesidad de seguridad	
Necesidades corporales	Reconocimiento del espacio
Sanitarios (familiares y neutrales)	Mapas visuales y táctiles de los espacios del museo.
Rampas	Mapas del vecindario donde se encuentra el museo.
Lactarios	Piso podotáctil
Facilidades de hidratación	Iluminación interior y exterior
Elevadores o alternativas para personas con movilidad diversas.	
Espacio suficiente para desplazarse	

c) Escalas, iluminación y dispositivos museográficos diversos.

Dentro de los aspectos espaciales que abordan un montaje expositivo, he revisado lo que se debe considerar dentro de los recorridos, en este apartado desarrollaré los elementos técnicos en cuanto a la disposición y muestra de las piezas y discursos del lenguaje museográfico. He hablado de que, en la gran mayoría de los casos, las exposiciones están presentadas para un público hegemónico con ciertas dimensiones, capacidades y actitudes, lo que deja de lado a una gran variedad de personas con diversidades corporales y cognitivas.

Escalas y proximidades al objeto

Generalmente en los montajes tradicionales y que solo muestran un solo tipo de pieza, se pensaba su montaje a una altura general del 1.50 metros. "Justificado por el centro es el más utilizado, 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 (1.50 mt.)."²¹

En esta generalidad, distinguiré que no hay una correspondencia con las infancias, las corporalidades diversas (personas con otras dimensiones, cuerpos diferenciados, adultas mayores, entre otras) y personas con discapacidades que utilizan medios de traslado como silla de ruedas, andaderas y muletas. Para las cuales existen estas escalas generales:

²¹ Dever, P & Carrisoza A., 2010, *Manual básico de montaje museográfico*, Museo Nacional de Colombia, Colombia, 12

Infancias²²

5 años 1.08mt.
6 años 1.13mt.
8 años 1.23mt.
10 años 1.33mt.
12 años 1.41mt.

Adultas mayores²³

Mujeres
Altura media: (Min-max) 136.8-170.1
Altura estimada:
(Min-max) 131.8-168.7
Hombres
Altura media: (Min-max) 147.9-188.2
Altura estimada:
(Min-max) 149.5-183.0

Personas en silla de ruedas²⁴

Altura al ojo mujeres
99.58
112.55
132.12
Altura al ojo Hombres
106.83
118.75
126.35

(Vega E, López F, Soto S, 2004, 236 y 238)

Corporalidades diversas

(Cuerpos gordos, casos de enanismo, personas con muletas y otros dispositivos y con otras discapacidades)

No hay estudios antropométricos encontrados.

²² Dever, P & Carrisoza A., 2010, *Manual básico de montaje museográfico*, 11

²³ Siqueira Fogal, Aline, Franceschini, Sylvia do Carmo Castro, Eloiza Priore, Silvia, Cotta, Rosângela Minardi M., & Queiroz Ribeiro, Andreia. (2015). Stature estimation using the knee height measurement amongst Brazilian elderly. *Nutrición Hospitalaria*, 31(2), 829-834. <https://dx.doi.org/10.3305/nh.2015.31.2.7618>, 832

²⁴ Enrique de la Vega, Francisco Lopez, Selene Soto, "Antropometría para Discapacitados" Instituto Tecnológico de Hermosillo, Sociedad de Ergonomistas de México, A.C. Universidad de Guanajuato Memorias del VI Congreso Internacional 26 al 29 de mayo del 2004 de Ergonomía., 236-248

Mtra. Jessica Ramírez Rivera

Doctorado en Artes y Diseño



Imagen 3. Exposición para y por infancias donde no corresponden las escalas. Museo Nacional de la Acuarela, 2022



Imagen 4. Exposición que ocupa diversas escalas y dispositivos de interacción visual. Museo Objeto del Objeto, 2022

Iluminación

En general contamos con tres fuentes básicas de iluminación: luz natural, luz incandescente y luz fluorescente. Para los montajes es recomendable tener presente que “la mejor iluminación artificial es la que más se acerca a la luz del día”, sin embargo, mientras mejor pueda ser manejada y utilizada la luz natural, el beneficio de apreciación de los públicos también será mayor. A pesar de esto, la luz natural es poco aprovechada en espacios musealizados, es decir, aquellos espacios que no fueron construidos como museos, en ese sentido se ocupa y a veces se excede de luz artificial.

Para hacer una adecuada selección de la iluminación artificial se deben tomar en consideración los siguientes aspectos: el brillo, el rendimiento del color y el control de rayos ultravioleta e infrarrojo que ofrece, pero también brindar dos aspectos para el disfrute del público:

- Intencionalidad sensorial/dramática o focalizada para acentuar el discurso
- La claridad para el disfrute del público: facilidad de lectura, apreciación de la pieza, funcionamiento de las iluminaciones autoaccionadas.
- Se recomiendan los siguientes niveles de iluminación en museos:
Pasillos y zonas de circulación: 100 Lux
Escaleras: 150 Lux
Vestíbulos, oficinas y ámbitos de atención y servicio al público: 500 Lux.

Otros dispositivos multisensoriales

Tales dispositivos deben de ser pensados para lograr una experiencia significativa más completa y que permita a otros públicos que no tienen la experiencia visual, acceder al discurso de otras formas.

Estos dispositivos pueden ser piezas con relieve para el uso del tacto, videos o piezas auditivas, incluso pensar en dispositivos o ejercicios que incentiven el olfato. Si bien muchos museos no cuentan con el presupuesto para tener materiales extras para contar con una visita multisensorial, se pueden desarrollar actividades que exploten la sensibilidad de los sentidos, como la respiración, el recuerdo gustativo, táctil y olfativo.



Imagen 5. Espacio de interacción escrita y táctil. Museo Nacional de las Culturas Populares, 2022

d) Tipografía, color y textos.

Dentro de los elementos básicos utilizados en la museografía son la tipografía y el color, los cuales están meramente a cargo del diseño gráfico y la comunicación visual, siendo también parte esencial en el proceso de diálogo expositivo. Contradictoriamente, son aspectos no solamente poco estudiados, sino que más generalizados dentro del diseño museográfico.

La tipografía en pocas palabras es la técnica en el manejo de la selección de tipos para imprimirlos en un soporte, en ese sentido, se entiende generalmente a la selección del tipo de letra en un trabajo diseñístico. Sin embargo, podemos hablar que esta técnica y estos elementos van más allá:

El diseño de la forma del tipo y la tipografía están encaminados a transmitir un mensaje. [...] La cuestión de cómo usar la tipografía para transmitir un mensaje puede subdividirse en dos. La primera parte se ocupa del aspecto o estilo de la tipografía. Éste varía según la época y el lugar, o el diseñador y el cliente; así, en ocasiones, la tipografía juega un papel secundario o hasta invisible, mientras que en otras, su papel es dominante, reflejando la inspiración del diseñador y llegando incluso, a veces, a reclamar su condición de 'arte'.²⁵

Las letras de palo seco son más recomendables y accesibles que las letras romanas. Se caracterizan por reducir los caracteres a su esquema esencial.

Se recomiendan:

- Arial
- Verdana
- Helvética

Los textos en cursivas se pueden usar para enfatizar alguna palabra, no es recomendable en párrafos largos porque la inclinación dificulta la lectura. El uso de MAYÚSCULAS en toda la frase también dificulta la lectura.

Todas las personas necesitamos unas óptimas condiciones de lectura, por lo cual se recomienda usar las letras suficientemente grandes, aunque a veces nos alejemos de los cánones estéticos. El tamaño recomendable es, como mínimo, el cuerpo de letra 12. Recomendaciones de tamaño de los rótulos según distancia de lectura.

Por otro lado, la lectura fácil es una técnica necesaria para la accesibilidad e inclusión, especialmente para las personas con discapacidad intelectual, discapacidad auditiva, niños, extranjeros y adultos mayores. Es importante utilizar los criterios de lectura fácil al momento de redactar los textos para que estos sean comprensibles para el mayor número públicos. Por ejemplo, el usar muchas palabras técnicas al describir una pieza no siempre permite que dicha explicación sea asimilada por todos, por lo que sería mejor usar textos cortos, siempre y cuando sean fáciles de comprender y nos inviten a leer.

Recomendamos usar las técnicas de lecturas fácil en un museo para:

- Información en carteles

²⁵ Andrew Haslam, Phil Baines "Tipografía. Función, forma y diseño", España: Gustavo Gili, 2005, 8

Diseño museográfico participativo e incluyente

REPOSITORIO DE RECURSOS

- Textos informativos
- Página web
- Audiodescripciones

En cuanto al color es un fenómeno complejo que tiene que ver con la

percepción de los sentidos, aunque la tipografía también lo es, el color abarca tres conceptos que explican la percepción visual: “los atributos de la luz: luminosidad, tono y saturación”²⁶

Ahora bien, para la asignación de un estímulo lumínico que sea entendido como color, se observan dos finalidades: la primera refiere a aspectos técnicos que exponen cómo funciona la percepción visual como proceso físico, psicológico y químico²⁷; la segunda se enfoca en el uso de estas categorías de información como un recurso expresivo del lenguaje, su propósito es poner ideas en común.

Esta necesidad del lenguaje de crear conceptos tiene como finalidad que el hombre pueda comunicar experiencias y reflexiones que rebasen su campo individualidad hacia la convivencia e intercambio social [...]. Al mantener esta necesidad de comunicarse, arraiga la necesidad ancestral de convivencia con el entorno, con él mismo y con los otros; al compartir su experiencia personal (conocimiento) el ser humano puede afectar al otro²⁸

Las combinaciones de color de fondo y de primer plano deben ofrecer suficiente contraste para ser visualizadas con mejor legibilidad (Figura 4).

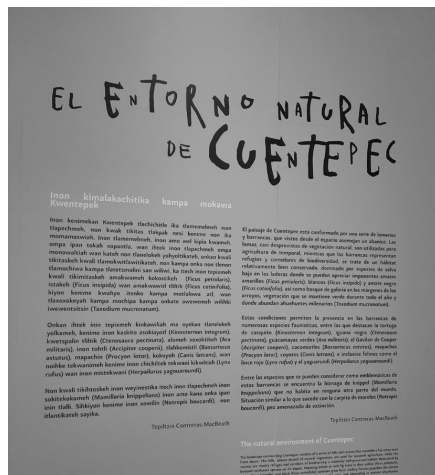


Imagen 6. Tipografía clara y con personalidad identitaria. Museo Nacional de las Culturas Populares, 2022

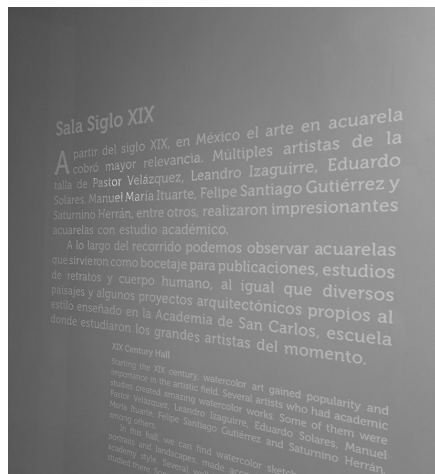


Imagen 7. tipografía genérico con uso del color que no permite claridad. Museo Nacional de la Acuarela, 2022

26 Juan Carlos Sanz, “ Lenguaje del color” (2da. Edición, 2009) España: H. Blume, 29.

27 Juan Carlos Sanz, “ Lenguaje del color” , 27

28 Alberto Pantoja “color~térnico: La percepción táctil del calor como medio para establecer correspondencias del concepto color en la ceguera”, Tesis para optar por el grado de: Maestro en Artes Visuales, FAD, UNAM, México, 44

Mtra. Jessica Ramírez Rivera

Doctorado en Artes y Diseño

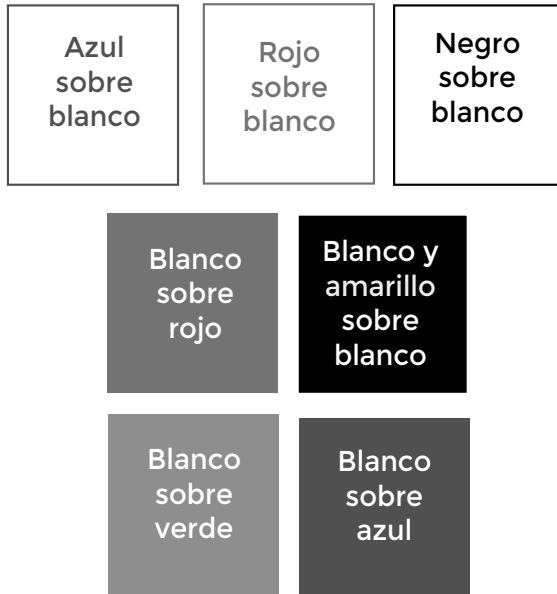


Figura 4: Combinación de colores legibles

Los textos dentro del espacio expositivo son motivo de una tesis completa, no solo son el sustento teórico-contextual y de identificación de las muestras expositivas, sino que alimentan el discurso que aborda el museo tanto desde su perspectiva temática, como de acercamiento con los públicos y su posicionamiento político.

No es objetivo de este repositorio ahondar en el tamaño de los textos para que sean didácticamente legibles, de la problematización del uso de los tecnicismos o de información debe contemplar. Solo expondré algunas consideraciones que apoyarían a que los textos en sala sean más incluyentes desde la perspectiva global de los públicos de acuerdo con diversos autorxs y especialistas:

- “La comunicación debe ser más explícita, consistente, reflexiva, y sobre todo, efectiva.”²⁹
- “Definir “La “Gran Idea” permite evidenciar, dar soporte a nuestros objetivos y definir la narrativa expositiva, interactiva y/o educativa; enfatizar el contenido de manera contundente y coherente; y también dar forma a las experiencias de los visitantes.”³⁰
- “Pensar las cédulas como si éstas fueran el compañero ideal para visitar el museo: amigable, que conoce la historia detrás, que puede responder a nuestras preguntas, que nos indique elementos que tal vez nosotros no hemos notado, también que sepa cuándo hablar y cuándo guardar silencio.”³¹
- “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.”³²

Otro estudio a resaltar es el que realizaron las investigadoras Kathleen McLean y Beverlie Serrel, la cual resultó en el texto *How visitors changed our museum*, el cual menciona puntos significativos sobre la implicación de los públicos dentro de la construcción textual y discursiva:

Es necesario integrar distintas voces y perspectivas con el fin de orientar sobre

29 Louise, Ravelli. “Textos del museo. Marcos de comunicación”. Oxon: Routledge, 2006., 3.

30 Beverly, Serrel. “Exhibit Labels. An Interpretive Approach”, Walnut Creek, Altamira Press, 1996, 1.

31 Rad, J. (2010) *Adventures in Label Land*, Conferencia-taller impartido en noviembre de 2010: <https://vimeo.com/21080364> consultado el 13 de abril de 2022

32 Zepeda, N. (2016) Textos de museos: relevancia y participación. ¿Cómo empezar?, *Nodo Cultura*, https://nodocultura.com/2016/11/22/textos-de-museos-relevancia-y-participacion-como-empezar/#_edn8 consultado el 11 de abril de 2020.

el contenido, introducir a los temas y subtemas de la exposición; establecer conexiones entre grupos de objetos expositivos; contextualizar y exponer procesos técnicos; aportar puntos de vista personales; etc.

Las cédulas deben de contemplarse dentro de un programa que de la bienvenida al visitante a la conversación (que no sienta que ha llegado a una plática empezada sin él/ella), ayude a navegar el espacio y descubrir conexiones, promueva la experiencia con el arte, entender la función del museo y de quienes se están comunicando, incluya un amplio rango de perspectivas.

Tanto el personal del museo y profesionales externos como el público, los lectores, tienen mucho que aportar y decir, y pueden ser evaluadores en la prueba de la legibilidad y accesibilidad de los textos.

Los textos como elementos dinámicos que se pueden modificar, tirar, agregar, mejorar.

Con estas perspectivas agregaría algunas consideraciones:

- Integrar los contextos humanos históricos de los fenómenos que se exponen, vinculando la situación actual de los públicos.
- Implicar diversos ejemplos situados e interculturales de las comunidades.
- Hablar de la situación de las mujeres y disidencias sexogenéricas o visibilizar la poca información con la que se cuenta.
- Cuestionar los discursos y dar pie a la reflexión.
- Contar con cédulas que los públicos puedan intervenir con sus ideas, propuestas y experiencias.

e) La seguridad de los públicos antes de los objetos.

En este apartado discutiré brevemente la necesidad de contar con protocolos específicos, no solo para cubrir la conservación y preservación de las piezas de una colección sino protocolos para prevenir, atender y erradicar las violencias contra las mujeres, las disidencias sexuales y procurar la igualdad.

Entre las acepciones que la Real Academia de la Lengua desarrolla del concepto de protocolo, hay dos que son de interés: "Secuencia detallada de un proceso de actuación científica, técnica, médica, etc. 5. Inform. Conjunto de reglas que se establecen en el proceso de comunicación entre dos sistemas."³³ (RAE: 2006) Es decir, este tipo de documento contiene un proceso o una serie de pasos para la actuación ante un evento y también las reglas de operación/comunicación de las partes involucradas.

Los protocolos de actuación ante violencias de género son mecanismos que buscan señalar los pasos a seguir ante estos casos en virtud de eliminar la discriminación, revictimización, la corrupción y en muchos sentidos la restitución de los daños ocasionados, en tendiendo que estos documentos son esenciales ya que:

"la violencia de género, el acoso y el hostigamiento sexual conllevan un carácter estructural de las asimetrías de poder y las desigualdades entre los géneros, y que son formas de violencia sexual que tienen como causa y consecuencia la discriminación que intersectan las diversas

³³ Real Academia de la Lengua, 2006, consultada en abril 2022: <https://www.rae.es/>

condiciones sociales de las personas [...] es necesario un abordaje de acuerdo con los deberes constitucionales de prevenir, investigar, sancionar y reparar los daños ante violaciones a derechos humanos"³⁴

Ante esta situación, se han construido diversos protocolos de actuación específicos a este respecto, entre los que podemos nombrar y que sirven de ejemplo están: Protocolo para la Atención de Casos de Violencia de Género en la UNAM³⁵, Protocolo para la prevención, atención y sanción del hostigamiento sexual y acoso sexual 2020 del Gobierno Federal de México³⁶ y Protocolo de prevención y actuación en casos de discriminación y violencia de género, hostigamiento y acoso sexual en Fundar, por mencionar algunos.

En este sentido, el tipo que protocolo que es necesario desarrollar es un "Protocolo de actuación" el cual es un documento que establece las instrucciones a seguir cuando concurren determinadas circunstancias. No sólo establecen el modo de comportarse, sino qué información es relevante, a quién se debe trasladar, el modo en que procederá el personal clave de la organización, etc.

Tomaré como ejemplo para la estructura y los elementos básicos de un Protocolo de Actuación el "Modelo Único de Atención del INMMUJERES de la CDMX", el cual toma como principios: la igualdad sustantiva, la libertad y autonomía, No discriminación, Equidad de género, transversalización de la perspectiva de

³⁴ Fundar, Centro de Análisis e Investigación A. C., 2020, Protocolo de prevención y actuación en casos de discriminación y violencia de género, hostigamiento y acoso sexual en Fundar, México, 7

³⁶ <https://www.gob.mx/cultura/documentos/nuevo-protocolo-para-la-prevencion-atencion-y-sancion-del-hostigamiento-sexual-y-acoso-sexual-2020>

género, el empoderamiento, la debida diligencia y el respeto a la dignidad humana, desde tres ejes transversales que son el acceso a la justicia, la no revictimización y la homologación en la atención (INMUJERES CDMX: 10).

Dentro de este documento podemos identificar etapas o áreas de atención para tomar en cuenta al construir un protocolo:

- Paso 1. Identificar problemática:
- ¿Qué tipo de violencia?, ¿En qué modalidad se presentó?
 - a) El primer contacto
 - b) La entrevista inicial
 - c) Cédula de Registro Único
 - Paso 2. Determinación de prioridades:
 - a) Análisis del caso y detección del riesgo
 - b) Detección de alto riesgo
 - Paso 3. Orientación y canalización:
 - ¿Cómo distinguir a dónde canalizar?
 - Paso 4: Acompañamiento
 - Paso 5: Seguimiento.

Dentro del ámbito cultural el desarrollo de este tipo de documentos no ha sido desarrollado de manera satisfactoria o terminal, es decir, existen diversos proyectos que tienen el objetivo de atender la prevención de las violencias de género existentes en los medios, como lo presentó la Comunidad Audiovisual de la Ciudad de México en diciembre de 2020³⁷. Asimismo, dentro de las acciones del OMRPR y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, se está desarrollando actualmente el protocolo de atención ante violencias contra las mujeres desde el plano interno, en cuestiones de acoso y hostigamiento sexual. Los procedimientos y burocracias institucionales entorpecen no solo el desarrollo de estos documentos, sino también su lanzamiento y aplicación.

37 <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0899-20>

Dentro de los museos es necesario que el protocolo contemple dos escenarios: los casos de violencia dentro del ámbito laboral y casos de violencia contra visitantes dentro del espacio museal.

Las diversas modalidades y violencias contra las mujeres están referidas en la Ley General de Acceso a las Mujeres a una Vida Libre de Violencias, sin embargo, podemos inferir que de acuerdo al ámbito laboral en donde nos desempeñamos encontraremos especificidades en los casos. Mujeres CINAHP es una colectiva nacida del INAH que se dio a la tarea de reconocer y clasificar las violencias que viven dentro de su quehacer por medio de este indicador (Fig. 3):



Figura 3. Indicador de violencias laborales contra las mujeres. Mujeres CINAHP

f) Comunicación y sus soportes visuales desde la diversidad y la interculturalidad.

La comunicación intercultural tiene que ver con la comunicación entre diferentes culturas, es una interacción entre personas diferentes, que puede ser interpersonal o mediática. Tiene que ver con aspectos de intercambio de información entre personas o grupos que han experimentado experiencias culturales diferentes o diversas, las cuales influyen en la manera en que estamos y somos.

La comunicación intercultural, podemos decir también, es un nuevo campo de investigación: hay que investigar el apellido intercultural, concepto que está en discusión. Hay muchas definiciones y conceptos acerca del multiculturalismo y la interculturalidad, hay diferentes maneras de verlos. Entre muchas cosas tenemos la oportunidad de investigar estas diferentes maneras de concebir a la interculturalidad; además de aspectos del lenguaje, que puede ser distinto. También las diferencias en las formas de expresión cultural, por mencionar algo.

Lo diferente se refiere a distintas culturas, pero también a los grupos minoritarios (Comunidad LGTBTTIQ+, personas con discapacidades, grupos étnicos, etc.). La interculturalidad no se refiere necesariamente a la interacción entre personas de diferentes culturas, sino a la interacción entre las personas que podemos tener contacto con diferentes culturas, ya que con estos conocimientos

vamos adquiriendo maneras distintas de pensar, significados diversos.

La comunicación en general y la comunicación intercultural en particular, nunca va a ser perfecta, sin embargo, si pueden mencionarse algunos aspectos que podemos poner en práctica al acercarnos al otro y generar una comunicación intercultural.

- Para tener una buena, o más efectiva, comunicación intercultural debemos ser muy claros.
- Se debe tener clara la identidad de las personas que comenzaremos con el proceso y así generar la convivencia.
- Se deben tomar en cuenta varios elementos, como el no cerrarse a conocer nuevas cosas, a los otros, y otras culturas; las similitudes y diferencias en las costumbres y los usos (por ejemplo, las artesanías que hacemos diferentes en cada grupo social).
- Es primordial el contacto con las demás personas, no aislarnos en nuestro mundo. Interactuar, comprender a las otras etnias, culturas o grupos.
- Es importante el conocimiento e intercambios entre diferentes culturas, el conocimiento de los significados diversificados que puede haber.

4. Referencias

- Arrieta, I., "El Desafío de exponer: procesos y retos museográficos", Bilbao, Universidad del país Vasco, 2015.
- Boudeguer, A. Prett, P. y Squella, P. "Manual de accesibilidad universal: ciudades y espacios para todos." (Chile: Corporación Ciudad Accesible, 2010).
- Buckley, C. "Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design". *Design Issues*, 3(2), 3-14. 1986
- Cimet, E., "El Público como propuesta: cuatro estudios sociológicos en museos de arte", México, INBA, 1987.
- Dever, P & Carrisoza A., "Manual básico de montaje museográfico", Museo Nacional de Colombia, Colombia, 2010
- De la Vega, E., Bustillos F., Lopez, S., (2004), "Antropometría para Discapacitados, Instituto Tecnológico de Hermosillo, Sociedad de Ergonomistas de México", A.C. Universidad de Guanajuato Memorias del VI Congreso Internacional de Ergonomía, 236-248, 2004
- Fernández, L. "Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje", Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- Fundar, Centro de Análisis e Investigación A. C., Protocolo de prevención y actuación en casos de discriminación y violencia de género, hostigamiento y acoso sexual en Fundar, México, 2020
- Gregorio M. y García, J. "Imagen, concepto y lenguaje. Hacia la inclusión de la figura de la mujer en Museos y Patrimonio" en ICOM Digital España. Revista del Comité Español de ICOM "Museos, género y sexualidad" (España: No. 8: 2013), 54-62.
- Hernández, A. & Alonso, N., "Un museo para todos : el diseño museográfico en función de los visitantes", México, Plaza y Valdés, 2011.
- ICOM, Mesa Redonda celebrada en 1972 en Santiago de Chile, organizada por la UNESCO y con el título "el papel de los museos en América Latina".
- Maya, J. "Conoce a las curadoras" entrevista con Maya Juracán en La Revuelta, [consultado en marzo] disponible en 2022: <https://larevueltaarte.com/conoce-a-la-curadora-maya-juracan/>
- Katz, E. "Looking for non-publics", Quebec, Universidad de Quebec, 2012.
- Martínez, O., Portillo G., López, M., "La comunicación visual en museos y exposiciones", México, UNAM, 1993.
- Mairesse, F. & André D. "Key Concepts of Museology", International Council of Museums, 2010
- Medina, C., 2001 "La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo militante del juego curatorial post-mexicano", ponencia presentada en el ciclo Ambulancia del Centro Nacional de

Mtra. Jessica Ramírez Rivera

Doctorado en Artes y Diseño

las Artes, 18 de julio, México, documento electrónico disponible en <http://issuu.com/cuauhtemocmedina/docs/vendepatriasres>, consultado en abril 2022.

Miranda, H., "Museología y museografía: guía para diseño y montaje de exhibiciones", México, UNAM, 2017.

Mosco, A. "Curaduría interpretativa un modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones " (Ciudad de México: Publicaciones INAH), 2018.

Padró, C., Retos de la museología crítica desde la pedagogía crítica y otras intersecciones. Revista Museo y Territorio n.º 4: 102-114. Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, 2011

Pantoja, A., "color~término: La percepción táctil del calor como medio para establecer correspondencias del concepto color en la ceguera", Tesis para optar por el grado de: Maestro en Artes Visuales, FAD, UNAM, México, 2013.

Rad, J. Adventures in Label Land, Conferencia-taller impartido en noviembre de 2010: <https://vimeo.com/21080364> consultado el 13 de abril de 2022

Ravelli, L., "Textos del museo. Marcos de comunicación". Oxon: Routledge, 2006.

Reilly, M. "Curatorial activism. Towards an ethics of curating", Thames and Hudson, Estados Unidos, 2018.

Reynoso, J. "Seminario Genealogías del espacio expositivo" Comunicación presentada en Campus Expandido, (México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo UNAM, 2020).

Real Academia de la Lengua, 2006, consultada en abril 2022: <https://www.rae.es/>

Sanz, J., "Lenguaje del color" España: H. Blume, (2da. Edición, 2009).

Serrell, B. "Exhibit Labels. An Interpretive Approach", Walnut Creek, Altamira Press, 1996.

Simon, N. "The Participatory Museum" (Santacruz: Museum 2.0), 2010

Siqueira F., Franceschini, S. do Carmo Castro, Eloiza Priore, Silvia, Cotta, Rosângela Minardi M., & Queiroz Ribeiro, Andreia. (2015). Stature estimation using the knee height measurement amongst Brazilian elderly. *Nutrición Hospitalaria*, 31(2), 829-834. <https://dx.doi.org/10.3305/nh.2015.31.2.7618>

The Center for Universal Design. (2008). About the Center: Ronald L. Mace. Consultado en marzo 2022: www.tinyurl.com/CUDronmace

Zepeda, N. Textos de museos: relevancia y participación. ¿Cómo empezar?, *Nodo Cultura*, https://nodocultura.com/2016/11/22/textos-de-museos-relevancia-y-participacion-como-empezar/#_edn8 consultado el 11 de abril de 2020



Diseño museográfico
incluyente y participativo

REPOSITORIO DE PRÁCTICAS

Mtra. Jessica B. Ramírez Rivera

2022

