



Capítulo 1

**Conceptos fundamentales:
Museología, museografía
y curaduría, el gran dilema**

1.1 Antecedentes generales del pensamiento museológico. ¿Quiénes discuten sobre museos?

Comenzaré con una breve síntesis de algunos planteamientos que se han hecho en el pensamiento museológico.



15

Podemos situar el origen de los museos en los primeros coleccionistas de la antigüedad; sin embargo, desde el punto de vista del pensamiento occidental, se determina que es en la época clásica cuando aparece el *museion*, palabra de origen griego que significa “lugar dedicado a las musas” o “casa de las musas”.

Su dimensión mitológica presentaba a dicho lugar, habitado por nueve musas hijas de Zeus y Mnemosyne (la Memoria), consideradas diosas protectoras de la poesía, de las ciencias y las artes, que tienen como tarea enseñar a los humanos aquellas cosas curiosas y dignas de ser conocidas, convirtiéndose, así, en fuente y origen del museo (Hernández, 2005:18).

Así, desde la antigua “casa de las musas”, a lo largo de los siglos, se han desarrollado reflexiones acerca de la importancia, el significado, el manejo, la conservación y la función de las colecciones, lo que se considera como el desarrollo del pensamiento museológico. La noción y evolución de estas actividades alrededor del coleccionismo y el *museion*, corren a la par y responden a las diferentes formas de pensamiento histórico-social.

Sin embargo, en la literatura sobre el campo de la museología, se destaca que es a partir de la década de 1940, que este pensamiento tiene un cambio radical, debido a la gran devastación que sufre el patrimonio cultural a consecuencia de la Primera, y más propiamente de la Segunda Guerra Mundial. Es entonces que los planteamientos sobre este patrimonio —muchos de los cuales estaban estrechamente relacionados con los museos—, miran hacia un nuevo horizonte: la noción del patrimonio universal. Como resultado de esta “universalización” surgen entidades supranacionales especializadas, dedicadas al estudio, reflexión y conservación del patrimonio. En el caso de los museos, se crea en 1946 el Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés), dependiente de la Unesco, que significó una etapa de modernización en la vida de los museos, tanto desde el punto de vista conceptual como formal (Hernández, 2005: 51-52).

Desde entonces, el ICOM ha sido el foro de discusión más importante sobre museos en el mundo. Entre sus objetivos destacan:

- ⊙ Establecer la definición del museo (definición que se ha revisado y actualizado desde su fundación a la fecha).
- ⊙ Proponer políticas de modernización y transformación del museo.
- ⊙ Reconocer la profesionalización del personal del museo (curadores, restauradores, museógrafos, etcétera).
- ⊙ Reconocer la necesidad de integrar otras disciplinas para el desarrollo del museo (por ejemplo, la pedagogía para desarrollar una labor educativa dentro del museo).
- ⊙ Profundizar en la investigación científica y reflexión teórica sobre la museología.
- ⊙ Ofrecer definiciones básicas sobre la museología y la museografía que sirvan como punto de referencia para los investigadores (Hernández, 2005: 53).

Desde entonces a la fecha, las definiciones y postulados del ICOM son un referente universal en el campo de los museos. No obstante, en los años sesentas se comienza una discusión más formal en cuanto a determinar conceptos y categorías de la museología, así como planteamientos sobre si es solo un campo de conocimiento o se puede considerar una disciplina científica individual. Ello debido principalmente a la necesidad de ser aceptada como disciplina académica para impartirse en las universidades.² Por esta razón, en 1977 se funda el Comité Internacional para la Museología (ICOFOM), conformado en su mayoría por miembros activos del ICOM de ese entonces.

Para entender el desarrollo de esta reflexión en el ámbito internacional, seguiré el esquema que propone Francisca Hernández, especialista española en museología y gestión del patrimonio, quien clasifica el desarrollo del ICOFOM en tres periodos. El primero tiene lugar entre 1977 y 1982, y es presidido por Jan Jelinek, quien se ocupa de dar forma a la estructura científica y administrativa del comité, estableciendo los siguientes objetivos prioritarios:

- a) La concepción de la museología como disciplina científica.
- b) La profundización en el desarrollo de los museos y de sus profesionales alcanzando su papel en la sociedad, sus actividades y funciones.
- c) La potenciación del análisis crítico de las principales tendencias de la museología (Hernández, 2005: 59).

En el segundo periodo, encabezado por Vinos Sofka, de 1983 a 1989, se consolida el ICOFOM y la museología comienza a ser reconocida como disciplina académica; su estructura de estudio se basa en la reflexión sobre la interrelación sociedad-objeto-museo (Hernández, 2005: 60-61).

² En 1965, durante la VII Conferencia General del ICOM, celebrada en Nueva York, se reconoce la necesidad de que el personal de los museos debía recibir una enseñanza específica sobre museología y se planteaba que en las universidades se impartieran cursos de museología teórica. Por ello, en 1968, se crea el Comité Internacional sobre Enseñanza de la Museología (ICTOP, por sus siglas en inglés). Aunque se le llamaba museología teórica, no se le dejaba de considerar una disciplina aplicada, cuyo contenido no dejaba de ser empírico-descriptivo (Hernández, 2005: 54).



Por último, el tercer periodo, Hernández lo ubica desde 1990 hasta nuestros días, dirigido por diversos directores, y abarcando distintos temas de reflexión, entre ellos, museología y medio ambiente, museología y comunidad, museología y globalización, museología y patrimonio intangible, etcétera.

De acuerdo con la historia del ICOFOM como punto de referencia, observamos que la reflexión más intensa sobre la museología y su valor científico, se origina prioritariamente solo en su primer periodo; posteriormente se analizan temas más relacionados con la museología en su carácter de aplicación. Si bien no se ha dejado de reflexionar sobre el tema, desde que la museología se ha integrado como disciplina académica en algunos centros de estudios, paradójicamente parece haber disminuido el interés por dicha reflexión; de hecho, esto se aprecia en las temáticas que abordan las publicaciones especializadas en museología que en mayor medida se enfocan al pragmatismo.

En este trabajo considero necesario comenzar por aclarar tres conceptos fundamentales: museología, museografía y curaduría. Aunque por supuesto, el ICOM y sus entidades, así como diversos autores, han propuesto algunas definiciones. Por otro lado, he observado, tanto en museos, como en instituciones académicas especializadas, que continúan siendo preguntas frecuentes: ¿qué es o qué entendemos por museología?, ¿qué es la museografía?, ¿qué es la curaduría?, ¿en qué se diferencian?, ¿cuál es el ámbito de competencia de cada una?

Para aclarar lo anterior, presento mis propuestas de definición de los conceptos museología, museografía y curaduría, para explicar el sentido y los alcances en que se aplicarán dichos términos en este trabajo. En ningún sentido pretenden ser determinantes, solo espero sean útiles para el lector y contribuyan a la discusión del ámbito museológico.

Ahora bien, estas definiciones surgieron de la observación, la reflexión, el análisis y la praxis del ámbito museístico. A continuación expongo una breve revisión de los tres conceptos con base en diferentes propuestas de sus definiciones; en ningún sentido mi objetivo es discutir la historia y evolución de los museos, las exposiciones y la práctica de estos tres campos.

1.2 Museología versus museografía. La eterna confusión

Sobre la definición de estos dos conceptos, encuentro tres dificultades principales. La primera es que se tiende a pensar que la diferencia entre ambos solo radica en que la museología es una “ciencia” que se dedica al ámbito teórico, mientras que la museografía es una “práctica”, “técnicas” y “procedimientos” expresados exclusivamente en la praxis, lo cual desde mi punto de vista no es así de simple. La segunda, es que la mayoría de las definiciones disponibles son ambiguas, pues para ambos conceptos se habla indistintamente de la aplicación de diversos “procedimientos y prácticas en el museo”. Y la tercera, es que ninguna definición se cuestiona sobre las implicaciones de llamar “ciencia” a la museología.

Lo anterior lo podemos advertir con claridad revisando algunos textos; por ejemplo, en los más elementales, como diccionarios y enciclopedias, encontramos:

Museología

Ciencia que trata de los museos, su historia, su influjo en la sociedad, las técnicas de conservación y catalogación (Real Academia Española, 2001: 1558).

Ciencia que estudia los museos, su estructura arquitectónica y organización de las partes expositivas, con especial atención en la presentación y conservación de los objetos que van a ser expuestos (Gran Enciclopedia Hispánica, 2006: 4355).

Museografía

Conjunto de técnicas y prácticas relativas al funcionamiento de un museo (Real Academia Española, 2001: 1558).

Ciencia que estudia la disposición, catalogación y exposición de los objetos para el diseño del discurso expositivo y la contextualización de los contenidos del museo (Gran Enciclopedia Hispánica, 2006: 4355).

En literatura especializada las definiciones no varían mucho:

Georges Henri Rivière (1981)

Museología

Una ciencia aplicada, la ciencia del museo. Estudia la historia y la función en la sociedad, las formas específicas de investigación y conservación física, de presentación, animación y difusión, de organización y funcionamiento, la arquitectura nueva o rehabilitada,³ los emplazamientos admitidos o seleccionados, la tipología, la deontología (Rivière, 1993: 105).

³ G. H. Rivière utiliza el término francés *muséalisé*, “musealizada”. Nota de Luis Alonso Fernández.

Museografía

Un cuerpo de técnicas y de prácticas aplicadas al museo (Rivière, 1993: 105).

Consejo Internacional de Museos, ICOM

Museología

Ciencia del museo que estudia su historia, razón de ser, función en la sociedad, sistemas de investigación, educación y organización, relación con el medio ambiente físico, la clasificación de los diferentes tipos de museo y los sistemas de estudio de las culturas. Es decir, estudia los métodos y sistemas más eficaces para materializar estos aspectos (ICOM, 1970: 28).

Museografía

Las técnicas y procedimientos del quehacer museal en todos sus diversos aspectos (construcción, catalogación, organización e instalación de fondos) (Zubiaur, 2004: 47-48).⁴

Miguel Madrid

Museología

Campo científico que se ocupa de la investigación teórica y la resolución científica de los problemas de los museos. La museología de reciente aparición en el mundo de las ciencias (s. XIX). Entre los problemas de que se ocupa y pretende resolver se encuentran la historia de los museos, pedagogía y didáctica de los museos; filosofía de los museos o museología filosófica. Es la "cabeza de la museografía" (Madrid, 1995: 109-110).

Museografía

Descripción y aplicación de las técnicas relacionadas con el diseño, producción y montaje de las exposiciones en los museos. Es el brazo y la mano de la museología (Madrid, 1995:109).

⁴ Francisco Zubiaur en su libro, *Curso de museología*, dedica el capítulo tres justamente a este tema "Museología y museografía. Definición y evolución", donde cita definiciones de varios autores; sin embargo, no asume una postura respecto a la diferencia entre estos conceptos. (Véase Zubiaur, 2004, capítulo 3).

Museografía

Es la disciplina que tiene como objetivo disponer y organizar la exposición de objetos, testimonios de la evolución del hombre y la naturaleza, con fines específicamente didácticos, culturales, estéticos y recreativos (INAH, 1977).

Cabe preguntar ¿cuál es el origen de esta discusión?, y tal vez la respuesta es de tipo histórico, pues a partir de la revisión historiográfica sobre el tema, encontramos lo siguiente:

en 1727 aparece el término “*Museographia*” que es el título de una obra cuyo autor, Neickel, redactó en latín para asegurar su difusión en toda Europa. Es un tratado teórico en el que se dan una serie de orientaciones sobre clasificación, ordenación y conservación de las colecciones. También se encuentran en él referencias concretas a la forma de las salas de exposición, la orientación de la luz, la distribución de los objetos artísticos y los especímenes de historia natural. Estas salas, además de cumplir la función de exposición, se consideraban como el lugar más adecuado para la investigación (Hernández, 2005b: 64-65).⁶

Es decir, el término *Museographia*, nace como un concepto de corte teórico que engloba las principales actividades —clasificación, ordenación y conservación— de colecciones, que hoy en día se consideran parte integral de la museología. Además, *Museographia* aparece en los documentos por primera vez mucho antes que *museología*; de hecho dos siglos antes, si consideramos la datación que hace Luis Alonso Fernández, especialista español, en el libro *Museología y museografía*:

La juventud de la museología como ciencia —en parte, todavía en proceso constituyente—, a la que ha precedido en el tiempo y en el espacio la museografía, como también se ha indicado, es uno de los motivos para que antes de 1945 no apareciera su definición o descripción ni en los diccionarios ni en las enciclopedias al uso. Sólo después de aquella época, comienza a incluir muy tímidamente, designándola unas veces como “especialidad” y otras como “ciencia” (Alonso, 2001: 32).

Lourdes Tourrent, especialista mexicana en museos, también coincide en el contexto del surgimiento del concepto museología apenas en el siglo pasado:

El término era (y continua siendo)⁷ clave porque desde la posguerra el número creciente de museos, más la complejidad de los mismos, requería de un concepto que abarcara el espacio de reflexión de sus especialistas. La variedad de acciones del museo contemporáneo

⁵ A pesar de que el Instituto Nacional de Antropología e Historia es pionero en México y Latinoamérica en ofrecer programas académicos para la profesionalización en los campos de museología y museografía, a través de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, ENCRYM, no ofrece una definición sobre el término museología, ni existe la figura de *museólogo* como parte de su Escalafón general de puestos de trabajo.

⁶ *Museographia* es una obra del marchante de Hamburgo, Gaspar F. Neickel. (Véase Hernández, 2005b: 23).

⁷ Refiriéndose al término museología.

(coleccionar, documentar, clasificar, conservar, restaurar, exhibir, difundir y educar, además de administrar) rebasaron el término museografía, con el cual tradicionalmente se había ubicado el espacio productivo museístico. Poco a poco, la palabra museografía se concretó a designar las técnicas de montaje de exhibiciones (Turrent, 1997: 5).

Por otro lado, Francisca Hernández, apunta que la discusión para llegar a una definición consensuada de ambos términos comenzó hasta 1958 durante el Seminario Regional de Museos, organizado por la Unesco en Río de Janeiro, Brasil, donde la museología era definida como aquella “ciencia que tiene por objeto estudiar la misión y organización de los museos”, mientras que la museografía era entendida como “el conjunto de técnicas que tienen relación con la museología”. Cuatro años más tarde, en 1962, dichas definiciones son asumidas y confirmadas por el Quinto Seminario Regional de Museos, celebrado en México (Hernández, 2005: 53).

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos por formalizar definiciones, aun hoy día, hasta en los ámbitos y literatura especializados, no siempre es clara la diferencia entre museología y museografía o se utilizan de manera prácticamente indistinta. En palabras de Lourdes Turrent, para finales de los años noventas: “Los museólogos siguen confundiendo a la Museología, con los museos y la Museografía. Desconocen el porqué y el cómo del museo como institución del mundo occidental” (Turrent, 1998: 7-8).

Por otro lado, el término museografía ha sido mucho más abordado en la literatura. En mi opinión, una de las mejores definiciones es la que nos ofrece Francesc Hernández, especialista español en la implementación de tecnologías y didáctica en el museo, quien nos dice:

La museografía

no es una manifestación artística o arquitectónica de carácter aleatorio y ello a pesar de que pueda tener importantes componentes de creatividad.

La museografía es un espacio tecnológico relacional donde inciden las aportaciones y saberes de diversas ciencias y disciplinas tecnológicas que tiene sentido en tanto se incide en la acción, en la creación del artefacto o producto museográfico. Ello implica que la museografía es, por definición, un espacio básicamente interdisciplinario y que el museógrafo, a la inversa de otros investigadores, tiene que buscar su optimización en la diversificación y generalidad antes que en la superespecialización (Hernández, 2005: 55).

Como podemos observar, esta definición abarca un carácter más amplio, y de acuerdo con el autor, en el argumento que plantea, en la museografía coinciden saberes no solo técnicos, sino de diversas ciencias y disciplinas.

Para él, entre más conocimientos tenga el museógrafo sobre el objeto de estudio a musealizar, las ciencias referentes, las técnicas de comunicación y las tecnologías diversas, mayor puede ser la efectividad del producto museográfico, pues en sus palabras “no se puede musealizar lo que se desconoce”. Es decir, no limita a la museografía a un sentido técnico-práctico, sino a un conocimiento integral:

El objeto de la museografía es mostrar, dar a conocer, comunicar y hacer comprensibles diferentes objetos de estudio (históricos, geográficos, artísticos, patrimoniales, tecnocientíficos, biológicos, etc.) a un determinado horizonte destinatario, mediante la intervención de un espacio a musealizar (museo, espacio de presentación, monumento, paisaje, etc.) (Hernández, 2005).

No obstante, curiosamente este autor tampoco distingue la diferencia con la museología, ya que en su discurso utiliza estos términos de manera indistinta, como una dualidad, pero al mismo tiempo reconoce su particularidad, es decir:

La museografía/museología también puede planear hipótesis acerca de qué estrategias y técnicas son las más idóneas para hacer comprensible un determinado objeto de estudio. En esta capacidad radicaría su autonomía disciplinar. Por tanto, la museografía/museología no se limita a una función de transmisión de saberes establecidos por otras ciencias o disciplinas (transposición didáctica), sino que debe investigar, relaborar y proponer para hacer comprensibles los objetos de estudio (Hernández, 2005: 57).

Tal vez, como el término de museografía surge históricamente antes que el de museología (al menos con dos siglos de antelación), aún se encuentra muy presente en el lenguaje que se usa tanto en el campo especializado como no especializado. Es muy común escuchar y leer que casi a todo lo relacionado con museos se le agrega el adjetivo “museográfico”; no obstante, los problemas resultan en la falta de claridad de fondo, y en especial, en la confusión sobre los ámbitos de competencia de la museología y la museografía.

Por ahora, puedo decir que creo firmemente en tres ideas: primera, que la diferencia entre ambos conceptos no radica en que la primera es solo teoría y la segunda es solo práctica; segunda, que la museología y museografía son ámbitos complementarios y diferenciados a la vez; y tercera, que no considero a la museología como una ciencia formal. Con estos argumentos, propongo las siguientes definiciones alternativas.

Museología. Es una disciplina que tiene por objeto el análisis de la realidad histórico-social, de los principios y métodos del proceso de adquisición, conservación, investigación, exposición, difusión y divulgación de objetos, el conocimiento y la creación artística, así como de la búsqueda de planteamientos para desarrollar todos los quehaceres de la actividad museal.

Museografía. Disciplina que conjuga diversos conocimientos y áreas relacionadas con la creación, uso e intervención de espacios, la aplicación del diseño y la tecnología para exponer colecciones, el conocimiento y las artes, en un espacio museal.

A partir de la búsqueda de la diferenciación entre ambos términos surge también la discusión sobre el carácter científico de la museología, tema que hoy en día se encuentra en pleno debate y del cual me gustaría profundizar un poco.

Para empezar, es considerablemente menor la cantidad de literatura dirigida a la reflexión teórica de la museología. En idioma español, la mayor parte de producción sobre el tema

ha sido publicada por autores españoles;⁸ en el caso de México, destaca el grupo de estudio sobre Museología de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia, CNME-INAH, liderada, en ese entonces, por Felipe Lacouture,⁹ cuyos resultados periódicamente fueron publicados en la *Gaceta de Museos*; aunque sé que no han sido los únicos esfuerzos, para fines de esta revisión citaré algunos de ellos.

Turrent¹⁰ plantea que:

A partir de 1970, después de que los miembros del ICOM replantearon el papel del museo, realizaron una encuesta, entre especialistas europeos y norteamericanos, para conocer el significado que para ellos tenía la palabra museología.

Los resultados de la encuesta, fueron dados a conocer en 1980 en una edición bilingüe que se tituló *Document de travail sur la Museologie (DoTraM)*, o *Museological Working Papers (Muwop)*, trabajo que no unificó criterios y tampoco ofreció conclusiones.

Es decir, la palabra museología no sólo no definía su objeto de estudio, sino que tampoco contemplaba sus implicaciones (Turrent, 1997: 5).

Las reflexiones en torno a la búsqueda de lo que podríamos llamar “estatus científico” de la museología se centran en los postulados básicos de la ciencia: definir un objeto de estudio, una metodología, un código terminológico propio y una teoría autónoma con valor universal. Sobre ello, Luis Alonso apunta:

El conocimiento científico es aquel que consigue la comprensión objetiva y racional de un sector de la realidad. Y como cada zona de realidad exige un determinado y específico modo de conocimiento, para que una disciplina pueda ser considerada científica debe contar con suficiente autonomía para la elaboración sistemática de esos principios y teoría de valor universales (Alonso, 2001: 33).

Uno de los textos clásicos sobre el tema, es el de Aurora León, titulado *El museo. Teoría, praxis y utopía* (1978), donde dedica un apartado justamente al planteamiento que llama “Ciencia y empiria del museo”. Su argumentación también se centra en el hecho de que varios errores conceptuales en el ámbito de los museos se deben al carácter reciente de la ciencia museológica, por lo que defiende la necesidad de elaborar un código terminológico que clarifique el sentido de esta incipiente disciplina:

Disciplina que hasta hace pocos años se ha movido en una práctica asistemática que ofrecía un cúmulo de datos y hechos museográficos sin una ordenación coherente, sin directrices valorativas y sin un método de análisis que canalizara los postulados museológicos (León, 1978: 91).

⁸ Muchos de ellos basándose a su vez en autores de otros países e idiomas.

⁹ Hago referencia a este grupo, porque son de los pocos ejemplos en que los resultados fueron publicados y difundidos.

¹⁰ Miembro del grupo arriba citado.

Así, destaca que “lo museográfico y lo museológico”, son los primeros términos causantes de los planteamientos erróneos de la ciencia del museo, tal vez debido a que comparten un eje común histórico-artístico, así como raíces etimológicas y significados, aunque sus funciones son diferentes. Sus similitudes y diferencias las hacen converger y divergir en un mismo campo de acción: el museo.

Para la autora:

Museografía es la descripción de todos los elementos concernientes al museo que abarca desde la construcción del edificio hasta los problemas técnicos de ubicación, exposición, conservación de las piezas, mientras que la Museología es la ciencia que opera sobre los datos museográficos, rectificándolos, ampliándolos y transformándolos (León, 1978: 92).

En otras palabras, para León, la museografía es el fenómeno de la exposición, es decir, todos aquellos hechos reales que conllevan la presentación de un contenido en un continente para el público, mientras que la museología es el análisis reflexivo de este fenómeno. En sus palabras: “Es la empiria del museo la que hace operar eficazmente a la ciencia museológica” (León, 1978: 93).

De ahí tenemos que nuestra autora caracteriza a la museología en el ámbito de reflexión y análisis teórico de las ciencias humanas:

La Museología es ciencia social no sólo porque produce un enfrentamiento dialéctico público-museo sino porque el mismo contenido del museo —el objeto— es un elemento esencialmente socializado. Es decir, que el material básico de análisis procede de la realidad histórico-social, lo que supondría un detenido estudio de la sociedad actual que, por la complejidad de fenómenos que presenta, desbordaría los límites del tema. No obstante, una idea básica en la ciencia museológica se presenta desde el momento en que el análisis de ésta aparece en función de los individuos, los elementos constitutivos de la sociedad y la Historia (León, 1978: 93).

En su búsqueda por elementos universales que den soporte a la museología como disciplina científica, León encuentra que “existen conceptos que soportan el peso teórico de la disciplina; el público, la planificación, el continente y contenido del museo son las formulaciones de validez universal intrincadas, a su vez, en el complejo museístico” (León, 1978: 94). La asimila en el campo científico como disciplina histórica, debido a que su objeto de análisis corresponde a una realidad de tipo histórico-social, enmarcada en postulados que se ubican en un espacio y tiempo determinados.

En su postura, nuestra autora defiende el hecho de que:

La Museología comporta todos los caracteres —sujeto, objeto, sentido, medios y finalidad— que la constituyen autónoma y cualitativamente y se conforma como ciencia al contar con tres elementos básicos:

- 1º. Ser expresiva de algo real (elemento histórico).
- 2º. Ser explicativa de forma global de contenidos y comportamientos parciales (elemento teórico).
- 3º. Ser emisora de métodos empíricos (elemento práctico).

Por tanto, los hechos, los principios, los juicios estimativos y normas fundamentan el carácter científico de la Museología (León, 1978: 95).

Para ella, la museología se centra en dos ámbitos generales: el primero, la reflexión del desarrollo de la actividad histórico-social a través del museo, y el segundo, la necesidad de estructurar el museo científicamente y ordenar todas las ciencias, artes y materias que tengan que ver con él. Sin olvidar que sus preceptos están sujetos al cambio y al ritmo del progreso. “La teorización de la ciencia museológica consiste, pues, en definir los postulados sustanciales para alcanzar la meta propuesta en todo museo: una conservación de obras que, llevadas con una organización acorde con la estructura interna de la institución, capacite una enseñanza eficaz para el público” (León, 1978: 96).

Por otro lado, y retomando a Alonso, encontramos una postura tal vez un poco más cauta al respecto, pues para él, en una formulación académica las ciencias se especifican por su objeto formal y en el caso de la museología:

Desde esa perspectiva el museo es el objeto propio y específico de la museología y de la museografía. Y mientras que para la primera es tanto objeto formal como material, sobre cuya totalidad de aspectos y materiales debe construir un sistema específico de principios y aplicaciones de valor universal —es decir, proporcionar el conocimiento científico de la realidad museística— (Alonso, 2001: 33).

Regresando al grupo de México de la CNME-INAH, sobre la definición de museología que proponen, el carácter científico de esta disciplina ni siquiera estaba en duda, por el contrario, criticaban la falta de profundidad en la reflexión filosófica de este concepto. Por ejemplo, de nuevo Lourdes Turrent relata que en ese entonces en el ámbito internacional solo se ofrecía...

Una visión puramente empírica o inductivo-deductiva, no atendieron el fondo del problema a nivel epistemológico, salvo las opciones del grupo checoslovaco, de mayor profundidad filosófica.

Desde febrero de 1996 nos reunimos en torno a la Dirección del Centro de Documentación de la CNME-INAH, sus representantes, el Museo Franz Mayer y el Centro de Arte Mexicano para ofrecer respuesta a este problema (Turrent, 1997: 6-7).

Y como resultado de esas reuniones proponen la siguiente definición:

La museología es la ciencia que estudia los postulados, acciones y consecuencias del proceso museal cuyo hecho real, con sus repercusiones sociales, es la confrontación de individuos con una realidad planteada mediante objetos representativos que son seleccionados, conservados y exhibidos (Turrent, 1997: 7).¹¹

De acuerdo con esta definición Felipe Lacouture considera que:

podemos plantear que es una disciplina, derivada originalmente del espacio del museo, debe considerarse como el estudio científico del proceso museal, que abarca en su campo de estudio a los postulados, acciones y consecuencias, no sólo del museo, sino de cualquier instancia museal. Para los primeros, los postulados, habrá que acudir al pensamiento filosófico y epistemológico.

La museología como disciplina científica con un método, en el que se establecen relaciones de acciones, postulados y consecuencias, que finalmente se expresan como una estructura, como mecanismo de partes interactuantes, obteniendo así su peculiaridad esencial (Lacouture, 1998: 4).

Y con base en ello propone una *estructuración metodológica de la museología* y los componentes de lo que llama *proceso museal*.

¹¹ Véase dentro de este mismo artículo, el apartado “La estructuración conceptual” de la *Gaceta de Museos*, donde la autora explica lo que este grupo entiende por postulados, acciones y consecuencias. De Turrent también puede verse “Desafíos al pensamiento museológico. El problema de las definiciones”, en este otro artículo explica y ejemplifica el proceso museal y sus componentes. “Para que la museología se pueda convertir en una ciencia universal, necesita tener un objeto de estudio que en las sociedades esté presente en todo tiempo y lugar y pueda estudiarse a través de un método científico. Este es el Proceso Museal” (Turrent, 2001: 1-9).



Estructuración metodológica de la museología									
<p>“El estudio científico del proceso museal: Postulados-Acciones y Consecuencias” en la confrontación vivencial (emocional-racional) del hombre con su realidad, mediando objetos significativos.</p>									
LA MUSEOLOGÍA									
Nivel filosófico									
Ontología	Gnoseología	Axiología			Ética	Epistemología (Metodología del conocimiento)			
Nivel Científico									
Sociología	Psicología	Semiología-Comunicología			Lingüística	Pedagogía	Otros		
Nivel Taxonómico									
<p>Visión integral Naturaleza-Hombre “Tout ce que l’homme a humanisé” (Georges Henri Rivière)** (Disciplinas de base temática)</p>									
Geología	Geografía	Biología	Ecología	Paleontología	Antropología	Historia	Ciencia	Arte	Pensamiento
		Botánica		Paleoantropología	Arqueología		Tecnología		Religión
		Zoología			Etnología				
Acciones (Producción)									
*Investigación (aplicada) *Recolección	*Documentación *Catalogación	*Conservación (Permanente y Preventiva) *(Restauración)			*Exhibición *Explicación (Interpretación)	*Educación *Difusión	*Evaluación *Comunicación (Participación)		
PROCESO MUSEAL: POSTULADOS, ACCIONES Y CONSECUENCIAS									
La exposición museológica y su discurso									
Postulados: Discurso Ideológico, conceptual, con el objeto interpretado como testimonio									
Acciones: Discurso sensible en el espacio. Valores visuales-táctiles. Espacio, volumen, luz. Preparación y secuencias.									
Consecuencias: Repercusiones de orden social, cultural, económico y político. “La primera característica del acto total es la siguiente: lo social sólo es real cuando está integrado en un sistema” (C. Lévi-Strauss, refiriéndose a Marcel Gauss en su concepción de “Acto Social Total”). Lo equivalente en el estudio de la Museología sin fraccionar, como un sistema integrado.									
LAS 12 ACCIONES DEL MUSEO									
(Trabajo Interno y Social)									
1. Museo Interno {Investigación (aplicada) – Recolección {Documentación – Catalogación {Conservación – Restauración									
2. Museo Público {Exhibición – Explicación (interpretación)									
3. Museo Social {Educación – Difusión {Evaluación – Comunicación (participación – público)									

** “Todo lo que el hombre ha humanizado”, Georges Henri Rivière.

Fuente: (Lacouture, 1998: 6).



Un poco más reciente es el libro de Francisca Hernández, *Planteamientos teóricos de la museología* (2005), que puede considerarse uno de los textos indispensables sobre el tema escritos en lengua española. En este trabajo, Hernández hace una síntesis histórica y una recopilación de las principales tendencias del pensamiento museológico, y coloca en el centro de la discusión los planteamientos de diferentes autores acerca de la museología y su estatuto epistemológico. Se destaca el hecho de que existen al menos dos posturas en debate: la que defiende el carácter científico e individual de la museología y la que sostiene lo contrario:

Por una parte están los que defienden que la museología es una ciencia independiente, que cuenta con una teoría y métodos específicos. Se basan en la afirmación de que la museología estudia las características que son comunes en todos los museos, se refiere a todos los fenómenos que tienen relación con los temas museísticos y que poseen su propio contenido, su propia metodología y sus propios sistemas.

Por otra, se encuentran aquellos que defienden que la museología es una ciencia aplicada donde las profesiones disciplinares se consideran la base de la teoría. Para defender su argumentación señalan que no existe una museología común que valga para cada uno de los museos, muy diferentes entre sí, que la museología no posee un tema específico de investigación ni una metodología propia y que, tanto el objetivo general como las funciones de los museos son semejantes, por lo que los criterios que se han de utilizar a la hora de coleccionar, conservar y exponer los objetos están en estrecha dependencia con el carácter de la disciplina (Hernández, 2005: 76-77).

Sin embargo, basando su argumento en Neustupný (1971),¹² Hernández considera que la museología existe como disciplina independientemente de que sea separada o no de las demás ciencias y su importancia radica en que es aceptada como disciplina académica aunque aún no alcance a delimitar bien su perfil cognitivo y aunque utilice una combinación de teorías y metodologías diferentes (Hernández, 2005: 78).

Valdría mucho la pena reflexionar más detalladamente sobre las propuestas de estos autores; sin embargo, cabe recordar que no es el objetivo de este trabajo, más bien la intención es bosquejar sintéticamente algunos postulados para abordar una postura al respecto, pues como ya lo señalé los planteamientos posteriores se fundamentarán en estos conceptos básicos.

Entonces, concluyo parcialmente que en las reflexiones de la museología, aún no existen los argumentos suficientes y capaces para definirla como una ciencia específica, pero tampoco considero que existan las suficientes evidencias para concluir lo contrario, en especial si tomamos en cuenta que, si bien el origen del museo es remoto, la museología como disciplina es muy reciente y, por lo tanto, sus bases teóricas y metodológicas todavía se encuentran en fase de construcción.

¹² "¿What is the museology?", *Museum Journal*, 1971, pp. 67-68 (citado en Hernández, 2005).

En este texto reconozco el carácter académico y formal de la museología, y aunque carece hasta el momento de un *corpus* sistemático integral que sirva para estudiar con rigor todos y cada uno de los problemas que plantean los museos de la actualidad, también creo que su rigor radica en el hecho de que utiliza diferentes tipos metodológicos para resolverlos; además, considero que la discusión sobre la definición de sus conceptos básicos contribuye a la formulación de un código terminológico propio. Así, ambos tipos, metodológicos y conceptuales, podrán ser aplicables solo al ámbito de los museos. También considero que la reflexión más cuidadosa y el análisis de estos fenómenos ayudarán a que poco a poco se genere un *corpus* teórico, si no individual, sí cada vez más diferenciado y aplicable solo al ámbito de los museos, así como una terminología propia.

De esta manera, propongo que el estudio y la reflexión de la museología se puedan dividir en dos ramas:¹³

Museología teórico-filosófica. Su objetivo será reflexionar en la búsqueda de un marco epistemológico propio, una metodología general para explicar la relación histórico-social de los principios y métodos del proceso de adquisición, conservación, investigación y exposición de objetos, así como los fenómenos de la naturaleza, la sociedad y las artes, considerados también fuente de información y conocimiento. Por ello, esta será el área crítico-filosófica que discurrirá sobre su propio hacer, y por lo tanto, esta empresa tendrá que ser llevada a cabo preferencialmente por museólogos (aunque en realidad, esta es el área de la museología menos trabajada, aún en construcción).

Museología aplicada. Abarcará los principios y métodos de todas las ciencias auxiliares del museo, desde la conservación de objetos, hasta el desarrollo de estrategias para explicar, exponer, divulgar el conocimiento (tanto a través de las colecciones-objeto, como de la representación de fenómenos y las artes), así como el estudio de la comunicación en el museo, del comportamiento del público, entre otros.

Por consiguiente, considero que es principalmente en la museología aplicada donde otras disciplinas intervienen para resolver los retos de la praxis museológica, por ejemplo: la química, la pedagogía, la psicología, las ciencias de la comunicación, etc., así como la museografía, una de sus áreas históricamente más desarrolladas.

¹³ Francisca Hernández hace una recopilación de cinco esquemas de distintos autores sobre la estructura de la museología. El primero, de Villy Toft Jensen, separa por un lado a la museología general y por otro a la museología especial. El segundo, de Vinos Sofka, está dividido en tres partes: museología general, museología especial y museología aplicada o museografía. El tercero, de Geoffrey D. Lewis, también de tres partes, museología general, museología especial y museología aplicada. El cuarto, de Wolfgang Klausewitz, tiene cuatro categorías: museología general, museología aplicada, museología especial y museografía. Finalmente, está el esquema de división de la museología según cinco objetivos, propuesta por Peter van Mensch: museología general, museología histórica, museología teórica, museología especial y museología aplicada. (Véase Hernández, 2005: 140-145).

1.3 El concepto de curaduría. Otro gran dilema

Cabe resaltar que la palabra curaduría presenta mucha mayor complejidad que los conceptos de museología y museografía pues se trata de un término que no nace propiamente en el museo, ni se aplica sólo en su contexto. De hecho, actualmente existe mucha confusión acerca de su uso y ámbito de competencia en los museos y aún más en los espacios no especializados.

Basta con revisar cualquier diccionario para advertir que a su significado no se lo asocia al campo museístico; por ejemplo, el de la Real Academia Española define *curaduría* solo como “cargo de curador”, y si nos remitimos a *curador*, lo define como “aquel que está a cargo de un menor”, “el que cuida o cura algo”; o “quien cura lienzos, carnes, pescados”, (RAE, 2018). Esto es preocupante pues refleja que la máxima autoridad en nuestro idioma, aún hoy, no relaciona la palabra curaduría o curador con el ámbito museístico.

Para entender esto revisé algunas de las definiciones disponibles. En los textos dedicados al estudio de los museos, no encontré una definición específica, pues aunque la palabra curaduría es comúnmente utilizada, casi nunca se explica su significado; es decir, solo se aborda en cuanto a las actividades que desarrolla un curador. Por otro lado, es relativamente poca la cantidad de textos publicados que se refieren específicamente a este campo.¹⁴ No obstante, con base en dicha revisión propongo definir:

Curaduría. Es la disciplina que se encarga del estudio de las colecciones, del conocimiento y/o la creación artística reunidos en el museo, a través de su identificación, clasificación, documentación, catalogación, investigación, selección y ordenamiento, para la conceptualización y desarrollo de contenidos que serán la base de las exposiciones y todos sus programas derivados, con un sentido de comunicación-divulgación dirigida a los públicos, por medio de la interpretación de sus valores y significados.

Cuando hablo del desarrollo de contenidos para exposiciones y todos sus programas derivados, me refiero a catálogos, talleres, audiovisuales, folletos, guías, actividades complementarias, etc., es decir, todo debe tener coherencia con los objetivos y la investigación realizada por el o los curadores.

Para llegar a esta definición, fue necesario conocer lo que se ha escrito, pero sobre todo, ponerlo en práctica, “experimentar como curadora”. Por el momento presentaré las posturas de varios autores.

La mayoría destaca que la definición deriva de la palabra curador (ra), en dos sentidos principales: el primero, que tiene relación con “cuidar”, y el segundo, con “curar”; es decir, curador es “el o la que cuida algo” o “alguien que tiene cuidado de algo”. No obstante, al mismo tiempo tiene el sentido de curar, es decir, aliviar.

¹⁴ En la literatura de arte moderno y contemporáneo es más común encontrar referencias sobre la práctica curatorial; sin embargo, como he advertido desde el inicio, no es mi objetivo analizar este campo de la curaduría.



Iker Larrauri, museógrafo mexicano de gran y reconocida trayectoria en nuestro país, ofrece un ensayo muy importante al respecto: *Curas, curanderos y curadores en los museos*, y como podemos advertir, desde el título nos remite a la ambigüedad del término. Sin embargo, con su vasta experiencia en museos nos esboza una excelente propuesta:

El curador es el investigador que conoce y estudia los temas y los materiales que dan motivo a la existencia y determinan las funciones de un museo. Para esto aplica los conocimientos de su especialidad y contribuye de esta manera a la conservación y divulgación de estos temas y materiales. Sus actividades se orientan en dos sentidos, por una parte, la organización, control y manejo de las piezas que forman las colecciones, y por otra, su estudio, identificación y clasificación, para conocer e interpretar el significado de éstas. En consecuencia, el curador además de tener a su cargo el cuidado de las colecciones, es quien sistematiza y conforma los contenidos temáticos y materiales de las exposiciones. Asimismo, tiene indirectamente injerencia y responsabilidad en los contenidos temáticos de los comunicados informativos y promocionales que emite el museo y en los programas educativos y de divulgación que realiza. Resumiendo la investigación y la gestión de colecciones en un museo son responsabilidad del curador (Larrauri, 2007: 92).

Llegar a esto no le resultó nada fácil, pues contextualiza su reflexión al caso de México, donde explica que los términos *curador* y *curaduría*, como acepciones relativas a la museología, “no fueron aceptados con facilidad ni con simpatía porque sus significados más conocidos están asociados a actividades ajenas a la labor de los museos, como son la medicina y el sacerdocio católico; el cura cuida las almas de los pecadores, el médico la salud física de éstos y sus semejantes” (Larrauri, 2007: 92).

Por otro lado, el uso de estas palabras, según el autor, se incorporaron en tiempos recientes, particularmente los ubica en la década de 1970. Antes se empleaban en el mismo sentido las palabras de conservador y conservación (aunque aún en algunos museos se sigue usando). Sin embargo, explica que esta transformación se debió a que los expertos restauradores establecieron que su especialidad no solo era restaurar, sino en un sentido más amplio, era propiamente la de conservar; por esta razón, se entendió que era a ellos a quienes correspondía llevar el nombre de conservadores.

En cuanto a la investigación, Larrauri refiere que el curador desarrolla las siguientes actividades: examinar, identificar, clasificar y catalogar las piezas que integran las colecciones,

estableciendo sus características materiales, origen, función, procedencia, antigüedad, entre otras, así como las diferencias y similitudes entre ellas y las relaciones funcionales, contextuales y circunstanciales que pudieran guardar entre sí.

Con base en esa información, el curador interpreta los significados culturales de los objetos, tanto en lo particular como en relación al conjunto. Los documenta para formar catálogos, incluyendo las historias particulares de las piezas cuando éstas lo ameritan (Larrauri, 2007: 92-93).

Por otro lado, el curador, con base en la investigación de las piezas, es el responsable de conceptualizar y desarrollar los contenidos de una exposición.

Para la realización de exposiciones aporta las bases de conocimiento (programación temática o guión científico de la exposición) que dan base a la elaboración de guiones museográficos y a la selección y ordenamiento de las obras que serán exhibidas. Asesora la producción de los elementos de información y revisa y aprueba sus contenidos. Asimismo, supervisa la correcta ubicación de los objetos en el conjunto, según el discurso de la exposición (Larrauri, 2007: 93).

También comenta que es el trabajo de investigación del curador el que da soporte conceptual a las labores educativas y de difusión que realiza el museo.

Respecto a la gestión de colecciones, el curador debe llevar a cabo el registro y elaboración de catálogos, al igual que tener perfecto control de las piezas en depósito, exposición o fuera de la institución, “en principio es quien establece o modifica, dispone y cuida que se apliquen las normas y técnicas adecuadas para el control del movimiento y ubicación de los objetos en el museo o fuera de él cuando por razones técnicas o de difusión se autoriza su salida” (Larrauri, 2007: 93).

El curador también debe procurar que las colecciones se complementen con diversos medios de adquisición, ya sea por recolección, excavaciones, préstamos, intercambios, compra o donaciones.

Como vemos, Larrauri define al curador a partir de sus actividades en dos sentidos: la investigación y la gestión de colecciones. Pero al desarrollarlas de manera puntual, observamos una función más: la divulgación del conocimiento. Refiere que el curador es el que define los programas temáticos que son la base para el desarrollo de los proyectos museográficos; el curador es el responsable de desarrollar los textos y las cédulas dirigidas al público sobre el tema de la exposición y la identidad de los objetos.

Para este autor, el curador también: “Documenta y supervisa la producción de elementos de información gráfica, tridimensional y animada de las exposiciones que le corresponde curar y asesora su instalación a fin de asegurar la correcta expresión de los datos que hubiera aportado” (Larrauri, 2007: 94). Asimismo contribuye a la difusión y divulgación de los conocimientos por medio de publicaciones, conferencias y visitas guiadas a las exposiciones del museo; y también redacta guías de sala, catálogos de las colecciones y estudios particulares sobre los materiales a su cargo.

Además, Larrauri agrega como responsabilidad complementaria del curador, procurar ampliar sus conocimientos y experiencia mediante la participación en actividades afines a su especialidad fuera del museo, como asistir a cursos, conferencias, seminarios y congresos.

Entonces, conforme a lo expuesto por Larrauri, podemos afirmar que el término de curador es complejo y no siempre es claro, tal vez debido principalmente a dos razones: la primera de índole histórico ya que está relacionada con la idea de “cuidar-aliviar” que hoy en día

tiene mayor relación con las actividades del restaurador en el sentido de “intervenir” las piezas; y la segunda, dado que el término no nace en el ámbito de los museos, en el imaginario colectivo tampoco hay conexión con sus colecciones y actividades.

Otra propuesta clave, me parece que es la de Jane Kessler, en su artículo “The Role of the Curator”, donde a partir de catorce puntos que describen el papel del curador, establece los criterios para evaluar una exposición. En el punto número uno reconoce tres ámbitos diferentes: primero, originalmente la palabra curador significa “alguien que cuida”, refiriéndose al ámbito religioso, “un cura es alguien que cuida el alma”; segundo, en el ámbito laico, “un curador es una persona que atiende una cosa, que mantiene la integridad de algo, que es responsable y que se hace cargo”; y finalmente en el ámbito especializado, para ella curador es “algún tipo de académico que cuida los objetos y las ideas que contienen las colecciones especiales para así orientar la estructura y el establecimiento de dichas colecciones”.

A partir de esta última definición, Kessler continúa con su lista. En el punto dos comenta: “Actualmente, sin embargo, un curador es alguien que solamente selecciona y exhibe. Así es, solamente eso.”

No obstante, aclara en el punto tres, que hacer la curaduría de una exposición, es cuidar de ella, pero “como si se estuviera escribiendo un cuento o un poema.” En un proceso subjetivo y objetivo a la vez, es decir, se utilizan los objetos (como si fuera un vocabulario) y “se combinan esas cosas de manera que se pueda describir o iluminar algún aspecto de la actividad o de la creatividad humana”.

En el punto cuatro anota que mantener el balance entre la objetividad y la subjetividad resulta un reto para el curador, pues ambas son válidas. “Una de ellas le da la distancia, la evaluación abierta y honesta. La otra le da la cercanía, la chispa propia que es muy personal.”

Por otro lado, en el punto cinco glosa que el trabajo del curador presenta una opinión personal o institucional y, por consiguiente, no podemos decir que hay elecciones correctas o equivocadas de los objetos; es decir, no hay una forma correcta o incorrecta de presentar los objetos. Sin embargo, “Hay exposiciones e ideas de curaduría que están bien fundamentadas y luego quedan bien apoyadas por procesos de selección, presentación y material didáctico”.

El punto seis revela la importancia de que el proceso de la curaduría parte de una tesis y esta a su vez se deriva de un propósito. Sin embargo, sugiere que hay que saber diferenciar entre “propósito” y “tesis”, de manera que ambos se lleguen a comprender plenamente en una exposición. “Un curador plantea un enunciado, una declaración, una tesis, una idea a la que se le dará un seguimiento tangible a través de la selección y exhibición de objetos (o, en algunos casos, de no-objetos).”

El punto siete señala que para lograr un buen trabajo de curaduría se debe tener un sólido proceso de pensamiento para presentar una opinión específica que resulte estimulante tanto al propio curador, como a sus colegas y al público en general. “El próximo problema estriba en

determinar cómo y por qué se seleccionan los objetos y los artistas. Si el propósito de la exposición consiste en iluminar y expandir la comprensión de un tema en particular, entonces el curador tiene la responsabilidad de ser diligente en el proceso previo de investigación.”

En el punto ocho, se explica la importancia del papel del curador como intérprete y al mismo tiempo observador de lo que presenta. Para Kessler, el curador también debe desarrollar una cabal comprensión de cómo el diseño y la presentación de los objetos (o no objetos) afectan la interpretación y el significado que la gente le dará a la exposición y por lo tanto involucrarse en ello. “Por esta razón, el curador debe decidir el diseño de la exposición, el diseño gráfico del material de apoyo y los textos interpretativos.”

El punto nueve habla de la importancia del trabajo en equipo, en especial entre el curador y el diseñador, pero agrega una figura más, la del escritor o ensayista. Para ella el curador no necesariamente tiene las cualidades de un buen escritor, y puede ser que no siempre encuentre las palabras adecuadas para explicar los contenidos de la exposición. “El ensayo para un catálogo no debe servir para exhibir las cualidades de un escritor. El ensayo que se escribe para un catálogo tiene el único propósito de ser un instrumento creativo que pueda ofrecer una comprensión más rica del tema de la exposición.”

En el punto diez, Kessler dice: “El trabajo de curaduría es estimulante, desafiante y creativo”. En general se trata de un trabajo muy complejo, que puede evaluarse como exitoso si el público no percibe esa complejidad al terminar de visitar una exposición.

El punto once apunta, “El buen trabajo de curaduría produce exposiciones excelentes que no sólo entretienen y capturan la imaginación del observador, sino que pueden educarlo, desafiarlo e iluminarlo”.

El punto doce aborda el papel del curador como intermediario entre las colecciones y el público. “Un buen curador puede ser como el puente entre el arte/cultura y el mundo que generalmente desdeña las manifestaciones artísticas y culturales.”

El punto trece subraya los peligros y desatinos en que pueden incurrir los curadores cuando:

se equivocan, crean tesis falsas, caen entrapados en sus propias opiniones, olvidan su responsabilidad institucional, pierden su integridad personal, hacen malas selecciones, pierden la visión del propósito original, dejan que venganzas personales influyan en su trabajo, consumen los fondos disponibles cuando todavía se encuentran a mitad de camino y obtienen terribles evaluaciones de parte del público... pero los curadores también aprenden cuando sufren todas estas experiencias (Kessler, 1995).

Finalmente, en el punto catorce, afirma que para que un curador se pueda considerar en verdad curador, “necesita enfrentarse con la realización de una idea de la misma manera como un artista lucha con la realización de una obra de arte. De lo contrario, no se llamará curador sino exhibicionista” (Kessler, 1995).

Como vemos, Kessler trata las funciones del curador enfocándose mucho en la conceptualización y desarrollo de exposiciones. Si bien analiza el origen etimológico de la palabra curador como “cuidador”, curiosamente no se orienta mucho en ese aspecto. No aborda la responsabilidad del curador en el manejo de las colecciones, sino que hace mucho énfasis en la labor del curador como creador de narrativas, de historias; lo asume como un intérprete, como mediador entre el público y el conocimiento, dirigido siempre por una tesis y un propósito claros. Además visualiza la curaduría como un proceso sustentado en una buena base académica, y a la vez muy creativo; también colaborativo, involucrándose en el diseño y las estrategias de presentación. En general, un proceso que debe ser evaluado por la respuesta del público.

De cualquier manera, con ambas propuestas pude definir más claramente las funciones de un curador. Sin embargo, idealmente, propongo añadir tres funciones más.

La de gestor de exposiciones, es decir, al ser el curador el experto en un tema o colección puede ubicar piezas en otros acervos o especialistas sobre temas específicos y, por lo tanto, gestionar colaboraciones o apoyos para desarrollar una exposición en particular.¹⁵

La de comisario, es decir, el responsable de obra cuando las piezas salen del museo. Se encarga de verificar que se trasladen y se monten correctamente, y supervisa que el lugar de destino tenga las condiciones adecuadas de conservación para la colección. Aunque esta actividad no siempre la realiza el curador, otras veces la lleva a cabo el restaurador por sus conocimientos para intervenir colecciones.¹⁶

Y la tercera función, la de experto en legislación y normatividad del patrimonio, ya que al trabajar directamente con colecciones, el curador debe tener pleno conocimiento de la normatividad nacional e internacional para el manejo y traslado de piezas.

Sin embargo, cabe recordar que aún hoy resulta extraordinariamente complicado determinar definiciones y responsabilidades no solo del campo de la curaduría, sino de otras áreas del museo, por consiguiente, no puedo asegurar que lo que he expuesto antes se aplique en todos los museos, es decir, dependiendo el museo, institución o país, sus funciones y denominaciones pueden cambiar. Por ejemplo, en algunos países se sigue utilizando el término conservador para referirse al experto de la colección, quien determina los contenidos y selecciona la obra para una exposición; en otros casos se utiliza el término comisario en este mismo sentido.

Aunque podemos decir que de manera general en México,¹⁷ recientemente, como lo explica Larrauri, el término curaduría tiene estas acepciones; y en lengua inglesa, al menos en Estados Unidos y el Reino Unido, se utiliza el término *curator* y *curatorship*, prácticamente en el mismo sentido que en nuestro país.

¹⁵ Esta actividad la puede desarrollar el curador, sin embargo, dependerá de cada caso específico.

¹⁶ En un escenario ideal, creo que ambos tendrían que llevar a cabo el “comisariado” pues el curador es quien mejor entiende la colocación de las piezas respecto al discurso formulado, mientras que el restaurador es quien mejor puede actuar en caso de que las piezas sufran algún deterioro o verificar más concretamente que las medidas de conservación tanto del traslado como del lugar destino sean las adecuadas. Aunque en algunos casos críticos, las comisiones las realiza personal ajeno a cualquiera de estas especialidades.

¹⁷ Reitero que esto se debe tomar con cierto cuidado, debido a que cada museo puede tener una terminología particular.

Resulta curioso que en la literatura inglesa hay títulos que hablan de curaduría, *curatorship*, pero pareciera que dan por sentado a qué se refiere pues no la definen o de manera muy general en algunos textos se explican sus funciones. Por ejemplo, en el libro de Gaynor Kavanagh, *History Curatorship* (1990), la autora describe en general el caso de los museos de historia y presenta las diferentes maneras o corrientes (históricas) en que los curadores (historiadores) abordan la historia en los museos. Un trabajo por demás interesante, sin embargo, como ya anotamos, ella no se preocupa por explicar el término y sus funciones, aunque a lo largo del libro en varios párrafos hace aclaraciones y quedan de manifiesto algunas ideas. Así comenta sobre la labor documental del curador:

En Gran Bretaña, “documentación” se usa casi exclusivamente para los procedimientos relacionados con la catalogación de material de museo y no hay ningún término general o colectivo que designe esta área central de la actividad museística.

En efecto, el museo cumple el papel extensivo de documentalista, en su estrecha relación con el rol de coleccionista, pero con una gama más amplia de registro y adquisición. Para ello, el curador tiene que profundizar aún más en este campo de conocimiento, es decir, hacer una aproximación más cualitativa que cuantitativa de los archivos y colecciones. La naturaleza crítica de esta área es parte fundamental de la curaduría. La información obtenida durante estos procesos forma la base de todas las actividades posteriores de los museos. Además, proporcionará las fuentes primarias para otros investigadores y la base para las publicaciones que surjan (Kavanagh, 1990: 72).

Otro ejemplo es el *Manual of Curatorship* (1984), trabajo editado por John Thompson que recopila ensayos de muy diversos autores. Este vasto libro, al igual que los anteriores, habla en general del trabajo que se lleva a cabo en los museos y en algunos artículos se describen de manera muy superficial algunas de las actividades que realizan los curadores en los museos del Reino Unido; sin embargo, ningún autor se centra en el ámbito de la curaduría en particular. El libro se organiza en cinco secciones:

1. El contexto del museo
2. Manejo y administración
3. Conservación
4. Investigación de colecciones
5. Servicios a los usuarios

En este texto se entiende al curador como el responsable de la documentación, cuidado, manejo e investigación de las colecciones:

El curador o jefe de colecciones multidisciplinarias, probablemente no tenga una comprensión o conocimiento de más de una o dos de las colecciones bajo su cargo. Sin embargo, el comité directivo del museo debe esperar que el curador determine exactamente las prioridades de conservación de todas las colecciones, además de hacer un uso eficiente de los recursos humanos y financieros a su disposición (Lowell, 1994: 211).

La investigación que se hace en el museo, en la práctica, no es diferente a otro tipo de investigaciones, excepto que en este caso está basada en las colecciones, con un énfasis tridimensional (documentos que a veces a los historiadores les resulta difícil entender). Sin embargo, no se trata de una investigación abstracta, rara o especial.

En muchos aspectos, la investigación es un proceso, una construcción basada en los intereses y preparación personal del curador, un constante razonamiento del conocimiento acumulado en el curso de la experiencia, una transformación de datos en bruto en archivos, computadoras y libretas convertidos en vehículos de pensamiento sobre las colecciones y su significado en términos del desarrollo del mundo físico y la humanidad en general (Fenton, 1994: 494).

Regresando al contexto latinoamericano, las nociones sobre las actividades curatoriales coinciden a grandes rasgos. Por ejemplo, el Ministerio de Cultura de la República de Colombia publicó en el 2009, *Curaduría en un museo. Nociones básicas*; un breve manual donde se define “La curaduría en museos a partir de la triada que soporta un museo: conservar (coleccionar, almacenar y preservar), estudiar (investigar y describir), comunicar (exhibir y difundir)”. Y particularmente al curador como el que “estudia, clasifica, establece categorías de análisis, contenidos temáticos, redacta guiones, instaura y supervisa normas técnicas, documenta materiales culturales y difunde conocimiento al público” (Restrepo, 2009: 12).

Por otro lado, aunque no es un campo de mi especialidad, y reitero no es el objetivo de este trabajo, en el ámbito del arte, sobre todo moderno y contemporáneo, el papel del curador se ha discutido con mayor detenimiento. Desde mi perspectiva, la figura del curador sobresale al menos en tres aspectos: como el experto en historia del arte, como crítico de arte y como *dealer*, o comerciante de arte.¹⁸

José Roca, en *Notas sobre la curaduría autoral*, reflexiona sobre el papel del curador y destaca cinco funciones relevantes:

1. *Curar = seleccionar*. Se refiere a escoger a los artistas y las obras que conformarán una exposición. Es la mirada particular del curador, definir sus criterios, establecer un marco teórico que permita reducir el universo para hacerlo más manejable. En sus propias palabras: “Si *curar* es *seleccionar*, entonces también es *excluir*. El curador, debe tomar decisiones, sustentarlas y estar dispuesto a defenderlas: es para esto que se firma una curaduría” (Roca, 2012: 31-33).
2. *Curar = negociar*. Un curador debe establecer el *qué*, el *por qué*, el *para quién* y el *cómo* (Roca, 2012: 33-34).
3. *Curar = mediar*. “El curador es un mediador entre la obra y el público, pero no es un mediador neutro, hay una dimensión subjetiva inocultable en el trabajo curatorial que se deriva del gusto y los intereses profesionales: el curador debe asumir su rol autoral. Roca destaca que hay al menos dos textos curatoriales: el discurso escrito y

¹⁸ Cfr. *The Art Collecting Legal Handbook*, de Boesch y Sterpi (2013), que compila ensayos y entrevistas de diversos curadores en el mundo, quienes analizan principalmente los aspectos legales de las piezas y colecciones artísticas. Ahí también se perfilan las dinámicas y tensiones que existen entre artista, *dealer* (comerciante), coleccionista y curador, así como algunas reflexiones cuando un personaje lleva a cabo una, varias o todas estas funciones.

el que se forma por el diálogo entre las obras, que es propiamente la exposición. El primero tiene el deber de explicitar las intenciones con el fin de facilitarle al público la comprensión; el segundo, más amplio e impreciso, se formará en la mente del visitante a partir de su recorrido” (Roca, 2012: 34).

4. *Curar = relacionar*. “El curador tiene el deber de hacer que su discurso sea claro, y al mismo tiempo debe dar el espacio para que la curaduría no se torne demasiado literal” (Roca, 2012: 35).
5. *Curar = escenificar*. “La curaduría es un ensayo que se construye en el espacio; es una serie de relaciones entre las obras escogidas, y el espacio en que se despliegan, y entre las obras, el público y el recinto que los contiene. La curaduría es indisoluble de la museografía, que debe estar a su servicio. Una exposición memorable se concibe en la mente, se compone en el espacio y se experimenta con el cuerpo” (Roca, 2012: 36).

Como experto en arte, el papel del curador se orienta a ofrecer propuestas donde el arte cobra una resignificación con su visión y lectura personal.¹⁹ Así, mientras en otros museos la figura del curador es prácticamente anónima, en el arte moderno y contemporáneo, el curador suele ser el protagonista de la exposición, algunas de las veces más allá del propio artista o artistas.

A propósito de lo anterior, Félix Suazo, crítico de arte, en su artículo *El (sano) oficio de curar* (2007), nos ofrece una perspectiva de la curaduría desde el arte contemporáneo, donde de nuevo aparece la ambigüedad de la palabra curar respecto a sanar:

Una de las figuras profesionales más extravagantes y ambiguas en el contexto de la cultura plástica contemporánea es la del curador de exposiciones. A menudo confundido por los profanos como un terapeuta raro venido a menos para curar no se sabe qué patología del arte y otras veces entendido, sencilla y llanamente, como un sujeto que organiza exposiciones (Suazo, 2007).

Ambigüedad que Suazo resuelve de manera casi irónica:

Siguiendo la ambigüedad etimológica del término se nos ocurre proponer un cruce metafórico entre la terapia médica —destinada a la prevención y cura de las enfermedades del cuerpo— y la reciente acepción cultural atribuida al ejercicio curatorial. En este sentido el curador es una suerte de *sanador estético* cuya función básica consiste en el diagnóstico de tendencias, inclinaciones y tensiones propias de la cultura y el arte de nuestro tiempo. En definitiva, la interpretación semiótica es a la comunicación artística lo mismo que el diagnóstico de las enfermedades a la medicina: un instrumento de desciframiento y exégesis. Quien cura no es un sanador de cuerpos sino un hacedor de lecturas, un inventor de hermenéuticas que incentiva la complicidad entre los artistas, las obras y sus destinatarios potenciales (Suazo, 2007).

¹⁹ En exposiciones de este tipo, en muchas ocasiones hay una gran tensión entre la figura del curador y el artista, pues si se trata de una obra de un artista vivo, la discusión se centra en el tema de si el curador ofrece la lectura que el artista originalmente se planteó sobre su obra; por ello también es común encontrar exposiciones “curadas” por el propio artista.

Por otro lado, Cuauhtémoc Medina, crítico mexicano de arte moderno y contemporáneo, apunta una visión de la curaduría que se alinea con lo anteriormente postulado, respecto a que el curador es:

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. En tanto el universo conceptual del crítico de arte, historiador, museógrafo, artista, comisario de exhibiciones, pseudo-*connoisseur*, diseñador de exhibiciones, administrador, galerista, publicista, directorio telefónico, 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 (Medina, 2001: 7-8).

Así, podemos decir que el papel del curador de arte moderno y contemporáneo se ha desarrollado en una dinámica muy particular, pero la propuesta metodológica que presentaré no necesariamente se plantea para este tipo de museos y/o exposiciones.

Ahora abordaré el tema de las exposiciones “sin colecciones”, y sus repercusiones en el ámbito curatorial. A partir del escenario más amplio sobre la definición de museo que nos aporta el ICOM:

El museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo. (ICOM, 2007).²⁰

Y según el Artículo 4, entran en esta definición:²¹

- a) las salas de exposición que con carácter permanente mantienen las bibliotecas públicas y las colecciones de archivos;
- b) los monumentos históricos, sus partes o dependencias, tales como los tesoros de las catedrales, lugares históricos, arqueológicos o naturales, si están oficialmente abiertos al público;
- c) jardines botánicos y zoológicos, acuarios, viveros y otras instituciones que muestren ejemplares vivos;
- d) parques naturales (Alonso, 2001: 30).

²⁰ La definición de museo se ha desarrollado de acuerdo con la evolución de la sociedad. Desde su creación en 1946, el ICOM actualiza esta definición conforme a las realidades de la comunidad mundial de museos. Según los Estatutos del ICOM, durante la 22ª Conferencia General en Viena, Austria, del 2007, esta es la última versión de la definición de museo, que es aceptada como referencia en la comunidad internacional.

²¹ De acuerdo con los Estatutos del ICOM, durante la VII Asamblea de Alemania de 1968.

Si consideramos esta definición, entonces existen dos aspectos muy importantes dentro del campo de la curaduría: el primero el hecho de que se reconoce al museo como una institución con funciones acerca del patrimonio tanto material como inmaterial; es decir, se reconoce que en un museo no necesariamente se cuenta con una colección tangible. Un ejemplo claro de ello son los museos de ciencias, que parten prioritariamente de conceptos o algún conocimiento a desarrollar para una exposición.

Así, hay al menos dos tipos de curadores y curadurías. Por un lado, el curador tradicional, que como ya vimos, se dedica a la investigación de colecciones y desarrolla curadurías donde, con los objetos, se expone un tema. Por el otro, el curador menos ortodoxo que no necesariamente estudia una colección, sino puede ser especialista o científico de una disciplina específica, por ejemplo la física o la química, y trata de exponer fenómenos o conceptos abstractos para, a partir de ello, desarrollar el contenido de una exposición, por lo que se tiene que apoyar de elementos museográficos, cuyo resultado son curadurías en las que, a diferencia de la tradicional, el espectador tiene una mayor participación. De hecho, muchas veces estas exposiciones consisten en que el visitante “experimente” para que el fenómeno o conocimiento sea claro.

Un aspecto a considerar es el hecho de que el ICOM reconoce “otros” espacios como museos, por ejemplo acuarios, zoológicos, jardines botánicos, etc., con “colecciones vivas”. Esto conlleva nuevas consecuencias para el curador, en este caso biólogos o botánicos, ya que sus colecciones son especies de flora y fauna, que por su naturaleza tienen que ser tratados de manera distinta, tanto en su manejo como en su disposición para las exposiciones.

La metodología propuesta en este trabajo se puede aplicar en cualquiera de las variantes aquí expuestas. No obstante, reitero que puede ser la excepción el arte moderno y contemporáneo dado que no siempre existe una intención abiertamente educativa o de divulgación por parte de los curadores.

1.4 Algunas ambigüedades: museología, museografía y curaduría

La museología como disciplina en un primer momento nació de la praxis, pero conforme los museos fueron evolucionando, surgió la necesidad de reflexionar teóricamente sobre ellos. Así, nos encontramos con una disciplina muy joven y aún con muchos retos. La construcción de una terminología específica es solo uno de ellos, pero considero que es de mayor relevancia debido a que tiene repercusiones de índole práctico.

Por ejemplo, podemos entender las definiciones sobre museología, museografía y curaduría, pero en cuanto las trasladamos a la práctica, o mejor dicho a “quienes las practican”, de nuevo entramos en conflicto, pues surgen preguntas como: ¿quién es, cómo se forma o qué saberes debe tener un museólogo, un museógrafo o un curador?, ¿qué funciones cumple cada uno en el museo?, y más aún, ¿cuál es el perfil de cada uno?

Hoy en día uno de los grandes dilemas en el museo es la definición y alcances de los perfiles profesionales, pues aunque existen algunas propuestas de “catálogo de puestos” para trabajadores de museos, la verdad es que cada institución y cada país define los perfiles de una manera particular.

Algunas definiciones como las anteriormente expuestas, nos acercan a ciertas características, pero pareciera que se necesitan varias profesiones en un solo personaje. Por ejemplo, podemos suponer que el museógrafo debe tener conocimientos de arquitectura, de diseño gráfico e industrial, de comunicación, de aplicación de tecnologías, etc., es decir, debe “saber de esas disciplinas”, pero no necesariamente ser especialista en todas. Entonces ¿cuál debería ser la profesión de origen más adecuada del museógrafo?

En el caso del curador pasa lo mismo, tendría que ser un especialista en el tema de la colección o ramo de conocimiento a tratar en el museo: historiador, antropólogo, biólogo, historiador de arte, etc., pero también tendría que saber de catalogación, manejo y conservación de colecciones, comunicación, didáctica, psicología, pedagogía, etc. Y finalmente, entonces el museólogo ¿tendría que saber de todo esto y más?

Como vemos, aún resulta complejo contestar estas preguntas. Reitero que no es el objetivo de este trabajo; sin embargo, permiten contextualizar este acercamiento.

Existen autores que han hecho intentos por definir los perfiles, funciones y actividades de los trabajadores y especialistas en museos. Muy conocido es el *Manual de Gestión de Museos* (1998) de Lord y Dexter, ellos ofrecen en el apéndice de este libro un “Catálogo de puestos de trabajo”, elaborado “a partir de una lista que a su vez forma parte de un estudio de planificación de un museo estadounidense”, donde los mismos autores advierten: “Es posible que ningún museo necesite todos los puestos aquí descritos, y puede que algunos requieran otras especialidades. No obstante, hemos tratado de que la lista sea lo más completa y representativa posible” (Dexter y Lord, 1998: 207).

Dicho catálogo es un buen ejemplo de esta situación, pues aunque es un loable esfuerzo por definir los nombres, las responsabilidades, y lo que los autores llaman, las cualificaciones de cada uno de los actores del museo. La verdad es que responden a un escenario ideal,²² además de que se trata del contexto estadounidense, que en la realidad en México casi nunca aplica. Aunque hay términos comunes como el de curador, restaurador, etc., hay ambigüedades pues utilizan términos como el de conservador, conservador-restaurador, investigador en conservación y restauración, etcétera.

Dexter y Lord editaron posteriormente un nuevo texto, *The Manual of Museum Exhibitions* (2002), en donde retoman de manera más detallada y realista los papeles de varios especialistas en el proceso de desarrollar exposiciones ya que presenta algunos estudios de caso. No obstante, de nuevo se trata de una realidad distinta, al menos para el caso de México y Latinoamérica. Existen otros ejemplos en la literatura que tratan sobre los departamentos y el personal del museo²³ y en todos se pueden encontrar coincidencias y divergencias.

1.4.1 ¿Investigador o curador?

Con la referencia del escenario anterior, ahora me enfocaré en la curaduría, que es el tema central de este trabajo. Retomando el tema del perfil del curador y basándome en sus funciones encuentro una visión casi generalizada de que el curador es, en esencia, un especialista en alguna disciplina, trátase de humanidades u otras ciencias, según la naturaleza del museo, por lo que resulta una clara correspondencia con la investigación científica y/o académica.

Pero entonces me surgen nuevos planteamientos, ¿cuál es la diferencia entre la investigación científica tradicional y la que se produce en un museo?, ¿cuándo o cómo la investigación científica se convierte en curaduría?

Bueno, el primer argumento podría ser que la principal diferencia es que la investigación en un museo surge a partir de una colección, y por lo tanto, se convierte en curaduría en el momento en que es expuesta o expresada con objetos; sin embargo, como ya apunté, puede haber museos que no tengan una colección tangible, entonces queda claro que esa no es la respuesta.

Por otro lado, no podemos decir que la investigación científica sea una actividad exclusiva del museo (como muchas otras), por el contrario, es claro que existen centros especializados, ajenos completamente a colecciones o espacios museísticos; no obstante, pienso que lo que determina la diferencia son justamente las funciones principales del museo, es decir,

²² Los autores presentan una lista de cerca de cincuenta y cinco puestos de trabajo en el museo tan solo de titulares, cuando sabemos que en la mayoría de los museos, en México, uno de los grandes inconvenientes es precisamente la falta de personal.

²³ Entre otros ejemplos, encontramos el libro de Luis Fernández, ya citado aquí, donde en el capítulo ocho “Gestión y administración del museo”, dedica un apartado para proponer los departamentos e infraestructuras “para que un museo pueda funcionar de un modo adecuado”. (Véase Alonso, 2001: 320). Y Francisco Zubiaur, en su *Curso de museología*, curiosamente también en el capítulo ocho “Organización interna del museo. El personal de los museos y su función”, donde aparece la estructura organizativa y funciones del personal de los museos. (Véase Zubiaur, 2004: 171-179).



la investigación que ahí se produce deberá tener la misma dirección que la institución en su conjunto: conservar, investigar, comunicar, exponer y divulgar. Aunque podría pensarse que estas funciones también pueden aplicarse a otros campos de manera particular, pienso que en realidad es la interrelación indisoluble de ellas la que le otorga un carácter único e inherente al museo.

Adriana Higuera también se refiere al tema en su ensayo *Espacios de representación y mediación curatorial: un reto para el encuentro*, “La figura curatorial puede estar al centro de la investigación, documentación, conservación, crítica, gestión museografía, recepción cultural, pero requiere de la disciplina museológica, en tanto teorización del fenómeno museal para desplegar su totalidad” (Higuera, 2005: 5).

Así, la investigación que se produzca en un museo, además de contar con todo el rigor académico o científico, también debe tener un enfoque propiamente museológico, es decir, de conservación, comunicación, exposición y divulgación. Por lo tanto, el investigador del museo, a diferencia del resto, además tiene que traducir y hacer comprensibles los fenómenos u objetos de estudio a los diferentes públicos y no solo a la comunidad científica, lo que significa un esfuerzo extra de su parte, pues comunicar y divulgar es, justamente, lo que a mi manera de ver lo convierte en un verdadero curador y lo diferencia del investigador común.

Asimismo es mi convicción que la investigación en museos debe tener un fuerte sentido y compromiso social; los estudios generados sobre las colecciones, las ciencias y la creación artística deben estar dirigidos al entendimiento, aproximación y disfrute de la sociedad. Un museo sin públicos no tiene sentido, un museo sin públicos se convierte en un depósito de colecciones o en un centro de investigaciones (sin sentido peyorativo). El museo cobra sentido solo a partir de las personas, no de las colecciones.

Al respecto Higuera argumenta: “Si el museo tiene una función social, y la curaduría se lleva a cabo en dicho espacio, es claro concluir que la práctica curatorial no se encuentra exenta de la misma función. El curador tiene un compromiso con la sociedad”. (Higuera, 2005: 5).

Sin embargo, como lo explica Carlos Vázquez, antropólogo mexicano especialista en museos:

en el campo de los museos se ha dado un deslinde de las actividades museológicas de las diversas disciplinas a las que se aboca el museo, lo que ha contribuido a una divulgación de nuestro patrimonio cultural, no del todo apropiada, en nuestros museos. Esto se ha dado porque en los proyectos de los museos se contrata a investigadores desvinculados del quehacer de los museos, y los resultados de sus trabajos carecen de criterios que permitan verter los resultados de sus investigaciones hacia los diversos ámbitos de éste, con las características didácticas... para ese público heterogéneo que lo visita (Vázquez, 1997: 219).

Por lo anterior, Vázquez nos habla de las características del investigador-curador y su función de comunicación con el público.

Por las características tan especializadas en las labores del investigador-curador de cualquiera de las disciplinas que tratan la temática base del Museo, se ha mencionado que se involucra con los objetos, contextos y procesos de los cuales surge el objeto para que, posteriormente, sea capaz de transmitir esa información recopilada, sistematizada y analizada hacia los diferentes ámbitos del Museo. La presentación de la información necesariamente debe ser concisa, clara y extractada, apoyada con una rigurosa selección de piezas de colección “museables” y del material gráfico, de manera que le permitan reforzar el contenido teórico. No hay que olvidarse de que en esta labor de divulgación se planean criterios didácticos que permiten hacer accesible el contenido del museo al público visitante (Vázquez, 1997: 219).

Frente a este panorama, según Vázquez, en varios museos del INAH, desde los años setentas, algunos expertos ya realizaban el trabajo de “traducir” los textos científicos a un “lenguaje museológico”, labor que consistía en sintetizar la vasta información académica y sumarle recursos didácticos para hacer los contenidos más comprensibles al público antes de ser trabajados por el museógrafo. Esta labor de “traducción” a la que se refiere Vázquez, tradicionalmente no la lleva a cabo el curador, pues por lo regular se asocia al personal de servicios educativos.

El número 52 de la *Gaceta de Museos* (2012), fue dedicado al tema sobre los *Aspectos de la práctica curatorial*; en algunos artículos los autores discuten justo sobre el tema del investigador-curador. Por ejemplo, María Eugenia Sánchez dice: “Los investigadores adscritos a la red de museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) reciben el nombre de investigador-curador. Tienen la responsabilidad del cuidado, el control, el estudio y la interpretación de las colecciones a su cargo” (Sánchez, 2012: 24); argumenta que además tiene que saber sintetizar y traducir una investigación a un lenguaje museal y plasmarlo en un guion científico, es decir, no habla de un guion propiamente curatorial, aunque expresa con mayor claridad la intención del investigador-curador para comunicar a los públicos con ayuda de los museógrafos.

En este mismo número de la gaceta, Violeta Tavizón también aborda el tema:

Cabe diferenciar el trabajo del investigador y el del curador. El primero, que puede ser realizado por el propio curador, tiene el objetivo de realizar un estudio de tipo científico sobre un tema específico, según la temática del museo o de la exposición temporal. Este conocimiento da la pauta al curador para catalogar, seleccionar temas y comunicar, por medio de distintas herramientas interpretativas, el acervo. El trabajo del investigador-curador resulta decisivo para articular el museo (Tavizón, 2012: 31).

La autora puntualiza la importancia del curador como contadores de historias en el museo (Tavizón, 2012: 30). Podemos pensar que en efecto, el investigador para ser curador debe tener habilidades y hacer uso de medios y estrategias de comunicación-divulgación.

En síntesis, el curador además de sus labores y conocimientos habituales en el campo de la investigación debe conocer métodos y estrategias para la comunicación-divulgación con un sentido social.

1.4.2 La tortuosa e incomprensida relación entre el museógrafo y el curador

Comúnmente se acepta que es el curador quien desarrolla contenidos y es el museógrafo quien propone cómo presentarlos y hacerlos comprensibles al público; no obstante, en la realidad esto es mucho más complicado. En mi experiencia, esta relación a veces resulta tortuosa dado que existen muchas variantes y no siempre hay claridad en los ámbitos de competencia.

He participado en museos y con grupos de trabajo en los que el curador parece ser el “todopoderoso”, tiene la última palabra no solo en los contenidos, sino también en el proceso propiamente museográfico. También he vivido el lado contrario, el caso en el que museógrafo “es la máxima autoridad” para decidir y elegir “las piezas más bonitas” sin considerar los argumentos del curador. En ambos casos me parece que el problema radica en dos causas principales: la primera, que ambas partes consideran que se trata de “su exposición” como si fuera un proyecto personal, y el resto del equipo solo estuviera para seguir sus órdenes y asegurar que se respete “su discurso”; la segunda, como ya lo advertí, es que los ámbitos de competencia no son claros. Por supuesto no es así siempre, pero aún sucede.

Por otro lado, como vimos, tradicionalmente el campo de la curaduría ha sido cubierto por investigadores o especialistas de áreas ajenas a la museología: historiadores, antropólogos, arqueólogos, biólogos, físicos etc., ámbitos científicos o académicos en los cuales la divulgación y la comunicación no son parte de su formación profesional. Así se explica que esta labor comunicativa muchas veces se realice en otras áreas, principalmente museografía o servicios educativos. Mi insistencia en puntualizar que este proceso debe comenzar desde la curaduría, no es porque le quiera restar importancia a la labor del museógrafo, sino porque el curador como experto, es quien mejor puede definir los mensajes principales, las ideas centrales, y cuando es el caso, elegir y jerarquizar las piezas; en resumen, construir el discurso. Pero si además, desde el inicio lo hace con un enfoque claro de comprensión para el público, entonces facilitará los procesos posteriores, incluido el trabajo del museógrafo y del personal de servicios educativos.

Otra razón por la que insisto en este asunto, es destacar que en los museos hace mucha falta la profesionalización, ya que en la realidad numerosos museos no tienen los suficientes recursos financieros y humanos. A diferencia de los museos “grandes”, otros tantos operan con el mínimo de personal; una sola persona puede “hacer un poco de todo”, la mayoría de las veces sin capacitación. En cuanto a la curaduría, en muchos de los casos no habrá más personal que “traduzca” sus textos y propuestas.

Por otro lado, aún persiste en muchos investigadores de museos la postura “cultista”, es decir, aún son numerosos los ejemplos en que el “curador” considera que los discursos de los museos deben ser comprendidos solo por una elite altamente educada. Sobre este tema el reconocido museólogo mexicano, Felipe Lacouture, hizo interesantes reflexiones.²⁴ Él parte del análisis, de lo que llama el museo tradicional, refiriéndose principalmente a los grandes museos nacionales de Europa y Estados Unidos, donde concluye que los discursos difundidos ahí, responden a una

²⁴ Principalmente durante las décadas de 1980 y 1990.

función muy específica: “ser templos del nacionalismo”, pues considera que fueron concebidos como grandes aparatos ideológicos del Estado, herederos de una larga tradición imperialista que tenían dos objetivos principales: concentrar objetos y fomentar el nacionalismo. Así, los discursos son generados por los expertos con una intención “cultiva” donde la opinión y/o participación del público resulta prácticamente nula.

Uno de los graves problemas heredados del siglo XIX por el museo moderno es la falta de participación del público, que tradicionalmente ha sido pasivo para recibir una cultura sabia o científica, en el discurso establecido por el experto calificado. Este hablaba —y aún lo sigue haciendo— a la manera del *magister dixit*, sin esperar respuesta y, lo que es peor, sin conocer resultados (Lacouture, s. f.: 8).

No obstante, Lacouture admite que una de las principales preocupaciones de la museología del siglo XX fue dar respuesta a esta cuestión, lo que originó alternativas como la creación de los servicios educativos sistemáticos, programas especiales para niños y adultos, talleres y actividades paralelas como representaciones teatrales, etc., además de presentar las exposiciones de una forma más “lógica” para el público y más opciones al hacer cambios periódicos o exposiciones temporales. Pero esto no cambió la postura del “experto” respecto al público.

En algún momento, Lacouture propuso que la respuesta a esta problemática estaba en los planteamientos de la Nueva museología²⁵ y particularmente en el modelo de *ecomuseo*, donde se proponía la transformación de los elementos tradicionales del museo: colección-visitante-museo para convertirse en patrimonio-comunidad-territorio, en el cual el objetivo principal es la confrontación vivencial y estimulante de las personas con su realidad mediante elementos representativos de la misma (Lacouture, s. f.: 10).

Sin embargo, aunque los postulados de la Nueva museología y del *ecomuseo* tuvieron un impacto significativo en las corrientes de pensamiento museológico, en el caso de México, uno de los resultados fue el desarrollo de un modelo alterno: el museo comunitario, que nació con el Programa para el Desarrollo de la Función Educativa del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en 1983.

Sin embargo, en este programa la metodología consistió en la promoción de iniciativas externas a las comunidades mediante acciones verticales de una autoridad central, lo que en la práctica contradecía los objetivos planteados en su discurso.

Por otro lado, varias comunidades emprendieron iniciativas para crear sus museos a partir de sus necesidades y prioridades. Éste es el caso de los museos comunitarios de Oaxaca, que surgieron en 1986 a raíz de múltiples demandas de comunidades indígenas y mestizas (Camarena y Morales, 2005: 74).

²⁵ Corriente promovida principalmente por Hugues de Varine y George Henri Rivière a principios de los años setentas.



No obstante,

Este tipo de museo no es el resultado de la iniciativa de una dependencia gubernamental —aunque algunos programas pueden ofrecer asesoría—, ni de un experto en el área de museos, ni es labor de un filántropo benévolo, es iniciativa de la comunidad y es dirigido por un grupo legítimo y representativo de ella (Camarena y Morales, 2005: 72-73).

Así la tarea fundamental del museo comunitario es responder lo más plenamente posible a las necesidades de la comunidad y a los procesos de construcción y fortalecimiento de ésta. En esa construcción intervienen complejos procesos de memoria histórica, identidad conflicto y organización (Camarena y Morales, 2005: 73).

Con este modelo los investigadores del INAH desempeñaron el papel de facilitadores para proporcionar a las comunidades herramientas metodológicas para las tareas técnicas sobre investigación y museografía principalmente. Con el tiempo, el INAH se desvinculó del programa y los museos comunitarios evolucionaron de maneras distintas, sin embargo, a la fecha el caso de Oaxaca merece una mención aparte,²⁶ que por el momento no abordaré aquí. En general puedo decir que, por un lado, los museos comunitarios que mantuvieron su autonomía lograron construir sus propios discursos (con asesoría institucional), dirigidos principalmente a un público específico: la propia comunidad; por otro lado, está el caso del Museo Nacional de Culturas Populares²⁷ que buscaba difundir las expresiones culturales de los pueblos indígenas y las culturas populares, y lograr su integración y participación para ser representados en el museo de acuerdo con los postulados de la Nueva museología; sin embargo, en realidad terminó reproduciendo discursos desde la postura de las instituciones e investigadores a cargo de los proyectos.

A pesar de lo anterior, el museo tradicional siguió funcionando prácticamente con los mismos postulados; las propuestas de acercamiento del discurso al público siguen siendo posteriores o alternas a la concepción y desarrollo de contenidos, es decir, a la curaduría.

Lacouture destaca que es la museografía la que se preocupa por hacer frente a este problema, y el ejemplo más significativo es el Museo Nacional de Antropología, creado en 1964, donde los museógrafos echaron “mano de la escenografía y alta decoración para atraer al visitante”, lo que les “valió el reconocimiento mundial. No obstante, el problema de base subsistía y la gran mayoría de los visitantes permanece pasiva aún ante el discurso museográfico que, o bien no entiende o le pasa por alto en gran medida, conformándose con la estética de la presentación” (Lacouture, s. f.: 8-9).²⁸

²⁶ Los comités de los diferentes museos comunitarios de Oaxaca comenzaron a reunirse en 1988, y en 1991 fundaron la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca (UMCO). Los comités de museos elegidos en las asambleas generales de los pueblos han impulsado una gran diversidad de proyectos, incluidos la revitalización de danza, música y lenguas maternas, el desarrollo de servicios para visitantes y la realización de talleres para los distintos sectores de la población. Por otro lado, la UMCO ha impulsado la creación de redes de museos comunitarios de alcances nacionales e internacionales. (Véase Camarena y Morales, 2005).

²⁷ Museo público creado por la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas (DGCP), del entonces Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), ubicado en la delegación Coyoacán, Ciudad de México.

²⁸ Por supuesto de entonces a la fecha se han hecho diversas renovaciones y reestructuraciones de salas, pero de nuevo pareciera que se enfocan mucho más en la museografía, pues la mayoría de los contenidos siguen siendo muy especializados.



Como bien sabemos, efectivamente nuestro país ha sido reconocido internacionalmente por sus innovadoras exposiciones presentadas en México y en muchos países del mundo. De hecho, podemos hablar una tradición que hoy se conoce como Museografía mexicana, que tuvo su apogeo entre las décadas de 1940 y 1960,²⁹ tradición que en mi opinión se distingue por dos características principales: su intención didáctica y la espectacularidad del uso de recursos escenográficos.

En palabras de Iker Larrauri, uno de los protagonistas de esta gran generación de museógrafos mexicanos, la Museografía mexicana surgió no solo como una nueva propuesta formal, sino también de índole conceptual.

Esos sellos —afirma Iker Larrauri—, nacieron aquí y se fueron generalizando en otros países. Consisten, conceptualmente hablando, en la intención clara y explícita de que el museo tenga una finalidad didáctica.

Esa intención didáctica obligó a una nueva conceptualización en el ordenamiento de los materiales que se ha vuelto característica de la museografía mexicana (Malvido, 1991).

Esta museografía didáctica sin duda fue de llamar la atención: los colores, las formas, la iluminación, la escenografía, la monumentalidad, imprimían un ambiente singular, algunas de las veces hasta de cierto dramatismo muy mexicano. Indiscutiblemente hoy aún persisten huellas de esa tradición en nuestros museos y muestras internacionales, en especial en lo que se refiere a exposiciones sobre culturas precolombinas, historia y arte de México. No obstante, concuerdo con el planteamiento de Lacouture al observar que a pesar de la intención didáctica de la museografía, los contenidos expresados literalmente en las cédulas, siguen siendo poco accesibles para los visitantes, sigue prevaleciendo un discurso erudito.

Lacouture también expone que la falta de atención al público se refleja en el hecho de que han sido, o son, pocas las veces que se realizan estudios para conocer al público y sus opiniones.³⁰ “El monólogo es, pues, característica del museo tradicional gestionado por el especialista, cuando debiera de construir un verdadero centro de comunicación mediando objetos y colecciones.” (Lacouture, s. f.:10).

En el mismo tenor, Néstor García Canclini, si bien reconoce a México como el país latinoamericano que ha dado mayor desarrollo a los museos como instrumentos de conservación del patrimonio, comunicación y educación cultural, en los años noventa, aseveraba que el aspecto menos conocido de ellos y que casi no se había estudiado era el público.

²⁹ Aunque podemos remontar los orígenes de dicha tradición desde el siglo XIX, cuando México se presenta en las grandes exposiciones mundiales y recibe el reconocimiento internacional.

³⁰ Lacouture, en las décadas de 1980 y 1990, fue uno de los principales autores en proponer que se aplicaran “los métodos de investigación de las ciencias sociales para conocer la reacción del público en los museos del INBA y así retroalimentar una política de presentación, estableciendo una suerte de diálogo con los visitantes”. (Véase Lacouture, s. f.: 10).

En su libro *El consumo cultural de México*, refiere que: “Tal vez fue en México donde se realizó el primer estudio latinoamericano sobre públicos en museos” (García, 1993: 15), en relación con el estudio hecho por Arturo Monzón en 1952, “Bases para incrementar el público que visita el Museo Nacional de Antropología”.³¹ Sin embargo, en ese tiempo, esta experiencia precursora no tuvo continuidad ni llegó a otras áreas de la cultura. En esa misma década, aparecieron más investigaciones sobre públicos de museos que fueron publicadas y coordinadas por García Canclini.³²

La Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH y algunos museos del INBA, también realizaron sondeos y estudios de público, pero centrados en conocer el perfil general del público, es decir, edad, nivel educativo, procedencia, sexo, etcétera.

Hoy en día es más frecuente la realización de estudios de público de museos; el enfoque es conocer a los públicos más allá de solo datos estadísticos. Ahora el interés se concentra en preguntas como ¿qué es lo que el público comprende?, ¿qué le llama la atención?, ¿qué le gusta o recuerda de los contenidos del museo?, entre otras.³³

Por otro lado, desde finales de los años noventas, Lauro Zavala también señaló su preocupación por la situación del llamado museo tradicional. En su artículo “Estrategias de comunicación en la planeación de exposiciones”, considera que durante cientos de años los museos han sido patrimonio de las élites y “No sólo en términos económicos sino sobre todo en términos semánticos.” Pues solo unos cuantos son los poseedores de la información contextual y del lenguaje especializado utilizado en el museo (Zavala, 1996: 8).

Zavala plantea que el museo tiene que ser un espacio abierto, un espacio de comunicación, donde “Comunicar puede significar, entre otras cosas, reconocer aquello que es común a quienes establecen una relación dialógica, o al menos utilizar aquellos elementos discursivos que permiten reconocer la especificidad de cada interlocutor y reconocer sus diferencias específicas” (Zavala, 1996: 10).

³¹ Véase Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, t. VI, 2ª parte, núm. 35, México, 1952.

³² Entre ellas destaca el trabajo de Ana Rosas Mantecón, *Los públicos del Museo del Templo Mayor*, donde determina un perfil de público relacionado con su nivel educativo e ingresos económicos, frecuencia de visita y lectura de las cédulas (García, 1993: 197-233). Reseña editada en *Gaceta de Museos*, núm. 4. Otros ejemplos son los trabajos de Graciela Schmilchuk, quien en 1993 coordinó estudios de público para el proyecto del Museo de las Culturas del Norte, en Paquimé, Chihuahua; y posteriormente, en 1998, junto con Rosas, hace un trabajo similar para el Museo Poblano de Arte Virreinal. Dichos trabajos se centran en la realización de investigaciones preliminares a la creación de museos, con métodos y técnicas del campo de la antropología, sociología, psicología social y mercadotecnia (Schmilchuk y Rosas, “Los públicos potenciales del Museo Poblano de Arte Virreinal”, 1998). Schmilchuk argumenta que algunos de los resultados más relevantes de estas investigaciones indican que “el desconocimiento y aun desprecio de los profesionales hacia patrones perceptivos diferentes a los propios es un obstáculo para atraer nuevos públicos” (Schmilchuk, 1996: 41).

³³ Para el 2013 se formaliza un cuerpo académico en el posgrado en museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” dependiente del INAH, con una línea de investigación sobre Estudios de Museos y Patrimonio, con la que se desarrolló el proyecto *Metodología para el diagnóstico, monitoreo y evaluación de los efectos de la divulgación en sitios patrimoniales y museos*, en el que se realizaron cinco estudios de caso en museos y zonas arqueológicas: Paquimé, Chihuahua, Uxmal, Yucatán, El Tajín, Veracruz, Palenque, Chiapas y Xochicalco Morelos. Los primeros resultados ya han sido publicados y aplicados por diferentes instituciones.

Por otro lado, el caso de México no es aislado, pues este fenómeno existe en otros países. Revisemos brevemente el caso español. Regresando a Francesc Hernández, autor en cuyos planteamientos me basé para entender mejor la museografía, encontré que afirma que el investigador disciplinar (como él se refiere al curador), siempre usará su propio lenguaje, el de científico, y asegura que es el museógrafo el que debe construir un lenguaje comprensible para públicos más amplios.

Es obvio que las actividades o necesidades de un museógrafo/museólogo, respecto al objeto de estudio, no son las mismas que un investigador disciplinar. Por otra parte, el investigador utilizará un lenguaje específico destinado a su horizonte destinatario (la propia comunidad científica) y el museógrafo/museólogo deberá construir el lenguaje comprensible para los horizontes amplios (Hernández, 2005: 57).

También afirma que “El museógrafo actúa como comunicador entre un objeto de estudio y un horizonte destinatario (determinados colectivos humanos) con el fin de hacerlo perceptible, cognoscible y comprensible” (Hernández, 2005: 56); de nuevo el aspecto de la comunicación es abordado desde la museografía, aunque aquí hay un gran inconveniente, pues para él la museografía/museología son prácticamente lo mismo.

Como ya anoté, creo que la tarea comunicativa del museo no solo recae en el museógrafo, sino que debe estar implícita en todos los ámbitos del museo; pero en particular, en lo concerniente a la “construcción de un lenguaje comprensible”. Es mi convicción que se trata de una tarea que debe comenzar con el curador, pues el museógrafo no es el especialista del objeto o conocimiento a musealizar; ese lenguaje debe comenzar de donde parten los contenidos, desde la raíz, es decir, desde el curador.

Otro ejemplo sobre el tema, es el surgimiento de lo que parece ser ya una corriente en el caso español, la llamada Museografía didáctica. Joan Santacana es uno de sus principales representantes, y en su libro titulado con el nombre de esta corriente, se reúnen diversos autores que abordan el tema y analizan casos. A grandes rasgos, el planteamiento fundamental de Santacana se centra en recuperar el sentido didáctico del siglo XVII, de la llamada Didáctica magna, entendida como los “artificios para enseñar de manera eficaz y divertida a la mayor parte de la gente” (Santacana, 2011). Y con base en ello plantea los principios didácticos referidos a la exposición:

La exposición debe utilizar recursos variados; la repetición cansa.
Siempre hay que partir de lo conocido para ir a lo desconocido.
La musealización debe atender tanto a conceptos como a procedimientos.
El discurso museológico debe incluir una introducción, un desarrollo y una conclusión.
Los objetos siempre deben acompañarse de un cierto contexto.
Los mensajes escritos deben ser cortos, parecidos a los titulares periodísticos o publicitarios.
Los mensajes deben estar priorizados; no todo tiene la misma importancia.
Un único espacio no debería contener muchos mensajes; es mejor un mensaje para cada espacio.
La arquitectura y el diseño deben estar al servicio de las ideas y de la comprensión del discurso. No hay que concebirlos para hacerles sombra (Santacana, 2005: 92-94).



De nueva cuenta es en la museografía donde está latente la preocupación con respecto a que los públicos comprendan los discursos; sin embargo, hay elementos que pienso tienen que ver más con la curaduría o que se podrían resolver mejor desde esta disciplina, como se destaca en los puntos dos, tres, cuatro, cinco, seis y siete, aunque no descarto que la curaduría y la museografía siempre resultan complementarias.

Como apunta Adriana Higuera: “Museógrafos y curadores se encuentran ante el reto del dominio de este lenguaje y el conocimiento de sus estructuras. Ante el reto de la profundización del fenómeno comunicativo en espacios museales y su interpretación técnica. Ante la materialización del lenguaje y la concientización mediadora de su profesión” (Higuera, 2005: 3).

Vázquez también expone la relación que debería existir entre curador y museógrafo:

El investigador-curador y el museógrafo están capacitados para resolver diferentes retos que se les presentan en el trabajo cotidiano, como por ejemplo ¿cómo poner en escena las manifestaciones culturales en contextos “muertos?” La respuesta es que el museo tiene su propio lenguaje que es la conjunción del discurso transmitido a través de las cédulas, los apoyos gráficos y los significados de los propios objetos ubicados en las diversas ambientaciones museográficas que los especialistas crean (Vázquez, 1997: 219).

Curaduría y museografía deben cumplir la función de comunicar y en su búsqueda por ello deben trabajar conjuntamente, aunque, bien sabemos, en la praxis no siempre ocurre así. Higuera también reconoce que: La curaduría se encuentra con la museografía, pero no siempre se funde con ella; caminan de forma paralela, en ocasiones se dan la espalda, pero no siempre consolidan una unidad (Higuera, 2005: 4).

Considero que esto sucede porque muchas veces se trabaja de manera casi aislada. Entonces, reitero que el problema radica en que la mayor parte de esas estrategias de comunicación no parten desde el origen, es decir, desde la curaduría.

Aunque es claro que desde hace tiempo existen propuestas de acercamiento del discurso a los públicos, siguen siendo posteriores o alternas a la concepción y desarrollo de contenidos, es decir, a la curaduría; si bien hay ejemplos afortunados, en la realidad, creo que aún en muchos museos prevalece ese “discurso erudito” del que hablan estos autores.

Desde mi perspectiva, esto se agudiza en temas de arte moderno y contemporáneo, pues aunque aquí nadie duda de que es el curador el responsable de ser el mediador “directo” entre los públicos, el artista y la obra de arte, pareciera que buscan hacer exactamente lo contrario: crear códigos encriptados, a los cuales solo pueden acceder unos cuantos iluminados, ilustrados, cultos. Y de nuevo, en algunos museos, servicios educativos entra “al rescate” para tratar de explicar al público las propuestas artísticas de vanguardia. Aunque de cualquier manera, tampoco es determinante, pues hay artistas que desde su propia obra están haciendo propuestas más “lúdicas” para acercar nuevos públicos al arte, al igual que otros especialistas, instituciones y museos están trabajando en este mismo tenor.

