

Guiones curatoriales, la idea

Carlos Germán Gómez López*

Cada vez son más los textos que muestran la forma en que se puede desarrollar un guión curatorial –también llamado científico, académico, etc.–. En la mayoría de éstos se le define como un instrumento técnico que contiene las líneas generales de la idea que da coherencia al conjunto expositivo y muestra las posibilidades temáticas en que se puede desarrollar esta idea mediante el espacio de exhibición. Dentro del guión curatorial se incluyen tablas en las que se pretende establecer la relación contenidos-acervo-espacio que se concretará en el montaje museográfico. Las formas para desarrollar estas guías son muy variables y dependen de la intención, del espacio, del acervo y hasta de los recursos que se tengan para llevarlos a cabo. El guión curatorial no es el reflejo definitivo del montaje museográfico, sino la base para que se desarrolle y proponga este montaje. De tal suerte, el guión curatorial se despliega como un recipiente y un ordenador de las ideas que los investigadores-curadores tienen y desean expresar en una experiencia espacial-sensorial-museística.

Dentro de una idea tradicional de museo, la investigación histórica, arqueológica, antropológica, estética y de otras disciplinas es la base que da sustento a las temáticas que se desarrollan en las diferentes exposiciones –permanentes, temporales, itinerantes–. Parecería que el conocimiento disciplinado, en sí mismo, es suficiente para otorgar las bases necesarias para que las ideas sean expresadas en textos, documentales o exposiciones en museos, entre muchas otras posibilidades. Sin embargo, es menester reconocer la distancia entre los conceptos académicos que pretenden sustentar a las investigaciones sistemáticas y las expresiones finales donde se vierten los resultados. En este sentido, no es lo mismo elaborar un texto para una publicación especializada, para un filme de carácter histórico o para una exposición de museo. Entre otras diferencias, hay que reconocer que cada expresión posee sus formas y sus estrategias comunicativas. Para el caso de los museos se han definido varias, entre éstas la didáctica, emotiva, reactiva, autogestiva –y otras más–. La primera de estas estrategias comunicativas es la más socorrida en los museos mexicanos, mediante la cual se procura que el visitante aprenda algo específico a lo largo de su recorrido por las salas de exhibición.

En México, los cedularios son la forma más empleada para manifestar a los visitantes los resultados de las investigaciones especializadas. Daría la impresión de que la lectura es una actividad vinculada, casi de manera inalienable, a la experien-

cia museal, y que sin lectura no hay sentido ni significado en la exposición. Además de la selección de piezas, los curadores-investigadores concentran sus esfuerzos en la elaboración de escritos que expresen los resultados de sus investigaciones especializadas en la exposición, y parecería que el acervo exhibido logra su cometido didáctico gracias a la orientación recibida en la lectura del texto de sala. No es raro el museo que tiene cédulas con un alto nivel de especialización, lleno de lenguaje técnico, poco conocido por el no iniciado, y además una distribución espacial pobre, una selección de objetos poco significativa y un montaje nada motivador.

Existe una ruptura tangible entre los conceptos que sustentaron la exposición y su realización museográfica. Quienes se aventuran a leer todas las cédulas podrían, eventualmente, captar el sentido general que los curadores quisieron aportar; sin embargo, llega a suceder que pasen en blanco también del discurso escrito, de modo que su experiencia espacial-sensorial resulte sumamente incierta. Ralph Appelbaum lo dijo de la siguiente manera, al hacer referencia al montaje de la exposición en el American Museum of Natural History. Debemos tomar en cuenta que “los visitantes absorben visceralmente la historia de la evolución por su recorrido, y no sólo conceptualmente a través de la lectura” (Appelbaum, 1998: 100). Si el énfasis estuviera en el recorrido y vivencia sensorial que hace el visitante y no en los conceptos técnicos o académicos que sustentan la idea, la experiencia museística podría cambiar radicalmente.

Sabemos que es imposible que el lenguaje represente todas las nociones que un objeto despierta en la mente y que ello genera una desproporción entre la palabra, el signo y la cosa referida. Las palabras dirán siempre menos de lo que cada cosa significa. Los objetos (cosas materiales), al hacerse presentes en el discurso, develarán frente al observador su espectacular complejidad, presentando, “bajo la forma de experiencia, más propiedades y relaciones de lo que cualquier signo pudiera elegir y valorar”. Cuando se construye sobre objetos materiales musealizados se reconoce la innegable ventaja del lenguaje museológico: la fuerza simbólica de esos objetos como elementos de presencia (Scheiner, 2006: 4).

Podríamos subrayar la necesidad de poner mayor atención en la experiencia espacial en sí misma, con propuestas de recorridos y piezas significativas colocadas intencional-



Arriba y abajo Exposición *Isis y la serpiente emplumada. Egipto faraónico*, Museo Nacional de Antropología, 2008 **Fotografía** © Fototeca CNME-INAH-Conaculta, Gliserio Castañeda



mente con las cuales se enfrentará el visitante; esto es, una distribución espacial con sentido. Para enfatizar bien este señalamiento, es menester reconocer que existe una dimensión previa a la elaboración, desarrollo y montaje de un gui3n curatorial que, me parece, todav3a no ha sido muy abordado en los textos museol3gicos y bien valdr3a la pena poner sobre la mesa de discusi3n, con la intenci3n de construir mejores discursos museogr3ficos en nuestro pa3s: la idea que da origen a todo el planteamiento.

Las ideas emanan de la experiencia. Todos los pensamientos, por m3s abstractos que sean, tienen su origen en nuestras vivencias (Kant, 1997: 4). Para los que hemos desarrollado investigaci3n hist3rica, el simple hecho de entrar en contacto con fuentes de primera mano, documentos, fotograf3as, muebles y cualquier tipo de vestigio del pasado puede ser fuente de una cantidad inagotable de ideas, hip3tesis, nuevas interpretaciones, descubrimientos, etc. El seguimiento de la investigaci3n abre el abanico a m3s ideas complementarias, cr3ticas, replanteamientos o demostraciones. Antes de llegar a una conclusi3n, resulta com3n compartir ideas y perspectivas con otros investigadores y gente no especializada que puede incidir en nuestros planteamientos. Las ideas son constructos colectivos.

Aunque definitivamente social, el proceso de la memoria se inicia como un proceso individual, directamente vinculado al modo como el individuo se percibe a s3 mismo, al mundo interior que lo habita y a su relaci3n con el mundo exterior. Esta memoria "particular" se define por medio del cruce de movimientos voluntarios e involuntarios de la percepci3n, donde se entrecruzan constantemente experiencias del pasado y del presente. El pasado se proyecta en el presente bajo la forma de representaciones mentales y sensoriales, contribuyendo a formar "escenarios" donde el individuo se coloca como observador o como personaje (Scheiner, 2006: 3).

Para el momento en que las ideas –originadas individualmente– llegan al 3mbito museal, existen algunos criterios que se emplean de manera gen3rica: las hip3tesis son descartadas como ideas generadoras de exposiciones y se opta por interpretaciones que ya pasaron por filtros como la cr3tica, el replanteamiento y el enriquecimiento colectivo o la demostraci3n. Antes de iniciar cualquier gui3n curatorial, las ideas han pasado por procesos largos y complejos. Sin embargo, es mi inter3s en este escrito poner 3nfasis en la necesidad de hacer mayores planteamientos reflexivos ante las ideas que dan origen a las exposiciones museales.



Exposici3n permanente del Museo Casa de Morelos, Michoac3n, 2010 **Fotograf3a** © Fototeca CNME-INAH-Conaculta, Gliserio Casta3eda



Exposición permanente del Museo Regional Michoacano, 2011 **Fotografía** © Fototeca CNIME-INAH-Conaculta, Gliserio Castañeda

Los curadores pasaron por un proceso en el que su investigación sistemática les procuró una explicación a algo que, en principio, les era ajeno, desconocido o incluso exótico. Su papel como comunicadores de experiencias en el ámbito museal consiste en ponerse en los zapatos de los posibles visitantes, reinventar su propia vivencia de conocimiento y crear una especie de mapa para que el público, en su ausencia, los siga y genere su propio significado a partir de los lineamientos esbozados:

El aprendizaje se produce cuando la progresión de información y experiencias crea un conjunto lógico y memorizable que continúa estimulando las emociones y las reflexiones personales de nuestros visitantes mucho después de que hayan abandonado el museo [...]

Nuestro trabajo, como diseñadores y planificadores de exposiciones, es hacer visibles, hasta cierto punto, estos hilos hasta proporcionar a una historia claridad, lógica, sentido común y profundidad [...]

Las galerías, recorridos y espacios de transición pueden servir como metáforas tridimensionales de gran escala que comunican la historia de un modo intenso y emocionalmente estimulante (Appelbaum, 1998: 99-100).

Me parece fundamental que la figura del curador no se encasille en el marco del investigador erudito y especializado. Además, es indispensable que se autodefinan como cierto tipo de comunicador. Para esto es insoslayable desarrollar las habilidades de la interlocución y establecerlas como el medio inevitable para transmitir valores de conocimiento. Así lo ha dicho Tereza Scheiner (2006: 7) en sus reflexiones museológicas:

Es esencial para los museos definir quién habla, y verificar muy claramente los lugares desde donde operan los discursos, procurando el equilibrio, pero sin silenciar la voz de aquellos que construyen las interpretaciones. Es también importante especificar a quién se dirige el discurso pues, como ya lo afirmamos anteriormente [...], al no dirigirse específicamente a nadie, el narrador anula al interlocutor [...] o se autoanula, permitiendo al receptor tomar su lugar y agregar, a cada hecho narrado, sus propios afectos [...]

El uso de lenguajes correctos de comunicación es un dato fundamental para la práctica museológica.

Para la elaboración de un posible diálogo entre especialistas y público en general resulta menester que el curador se ha-



Montaje de la exposición *Buda Guanyin. Tesoros de la compasión*, Museo Nacional de Historia, 2007 **Fotografía** © Fototeca CNIME-INAH-Conaculta, Gliserio Castañeda

ga a sí mismo preguntas que encaucen su conocimiento hacia el ámbito museístico: ¿esta idea puede ser transmitida en una experiencia espacial-sensorial-museográfica? ¿Es clara mi idea? ¿A quién me dirijo?

No todos los resultados de investigaciones especializadas son susceptibles de darse a conocer por medio de experiencias museográficas; sin embargo, se ha intentado a través de cedularios muy elaborados que tienen poca relación con el acervo que expone. En casos como éstos se percibe una ruptura entre la experiencia espacial y el discurso explicativo.

En este sentido, la segunda pregunta cobra mayor sentido: ¿es clara la idea que quiero transmitir? ¿Realmente se entiende el sentido a través de la experiencia museística? No es suficiente preguntarse si la idea está sustentada; también hay que cuestionarse, antes de que se inicie la elaboración del guión curatorial sobre la pertinencia de estas ideas en términos museales. Los conceptos ultraspecializados, los argumentos rebuscados, las ideas poco claras, pueden provocar una experiencia museal dispersa, ininteligible o poco atractiva.

Un posible aclarador de ideas consiste en tratar de definir lo siguiente: ¿a quién me dirijo? Si mi público es de especia-

listas, los conceptos complejos pueden ser la forma adecuada de establecer mi discurso, pero si mi exposición es para todo público, entonces mi idea –producto de la investigación más reciente, acuciosa y especializada– debe procurar un diálogo con amas de casa, adolescentes de secundaria, taxistas y cualquier persona con la suficiente curiosidad para entrar a un museo. ¿Tengo clara mi estrategia comunicativa? Si tenemos presentes estas consideraciones antes de iniciar cualquier guión curatorial, sin lugar a dudas enriqueceremos nuestros planteamientos museográficos.

Por último, es indispensable que en la interlocución entre especialistas y gente “de a pie” se cierre el círculo; esto es, no sólo el investigador debe tomar en cuenta a quién se dirige para hacer su propuesta, sino que también debe escucharlo con atención. El trabajo de la curaduría no debe concluir en el montaje y la inauguración, pues es ahí donde comienza la retroalimentación, por lo que hay que preguntar a la gente: ¿qué les pareció la exposición? ¿Les quedó alguna idea clara? ¿Su vivencia fue motivante? ¿Quedan convidados a visitar otros museos o exposiciones? Las respuestas no deberían ser ignoradas por los eruditos ❖

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH

Bibliografía

- Appelbaum, Ralph, "Diseñar museos para el próximo siglo", en *Revista de Museología*, núm. 13, 1998.
- Caballero Zoreda, Luis, "La documentación museológica", en *XXXVIII Congreso del Anabad*, Bolivia, Anabad (Biblioteca Anabad, 4), 1988.
- Gaceta de Museos*, 3ª época, núm. 52, abril-julio de 2012.
- La Voz INAH*, año III, núm. 9, mayo-agosto de 2005.
- Domínguez Arranz, Almudena, "Museología participativa: la función de los educadores de museo", en José Manuel Iglesias Gil (ed.), *Cursos sobre el patrimonio histórico 7*, Reinosa, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, julio-agosto de 2002.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Madrid, Taurus, 1997.
- Linares Pérez, Juan Carlos, "El museo, la museología y la fuente de información", en *Acimed*, núm. 17, 2008.
- Myrvili, Eleni, "Performativity, Virtuality and the Museum", en *Museology e-Journal*, núm. 4, octubre de 2007.
- Mairesse, François, *¿Ha terminado la historia de la museología?*, Bruselas, Museo Real de Mariemont/Icofom, 2007.
- Morales Moreno, Luis Gerardo, "Museológicas: problemas y vertientes de investigación en México", en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. XXVIII, verano de 2007.



Izquierda y derecha Montaje de la exposición *Buda Guanyin. Tesoros de la compasión*, Museo Nacional de Historia, 2007 **Fotografía** © Fototeca CNME-INAH-Conaculta, Gliserio Castañeda



- Navarro, Óscar, "Museología e historia: un campo de conocimiento", en línea [http://www.icofom-lam.org/files/museos_y_museologia_critica_-_copia_2.pdf], consultado en diciembre de 2013.
- Ramos Fajardo, Carmen, "Técnicas documentales aplicadas en museología", en José López Yepess, *Congreso Universitario de Ciencias de la Documentación. Teoría, historia y metodología de la documentación en España*, Madrid, Universidad Complutense de Granada, núm. 1, 2000.
- Roca, José Ignacio, "Curaduría crítica", en *Arte en Colombia*, Bogotá, Programa Johnnie Walker en las Artes 1998-1999/Biblioteca Luis Ángel Arango-Artaim, 1998.
- Sáez Lara, Fernando, "Una herramienta llamada plan museológico", en *Museo. XI Jornadas de Museología*, Madrid, Asociación Profesional de Museólogos de España, núm. 13, 2008.
- Scheiner, Tereza, "Museología e interpretación de la realidad: el discurso de la historia", en Mónica Risnicoff et al., *XXIX Encuentro Anual del Icofom. Museología, un campo de conocimiento*, Buenos Aires, Icofom (Memoria, Estudios Icofom, 35), 5-11 de octubre de 2006.
- Tappan Velázquez, Martha y Aarón Alboukrek, "El medio museográfico o el museo como texto", en *Ciencia-Academia de la Investigación Científica*, vol. 43, núm. 4, 1992.
- Mensch, Peter van, "Towards a Methodology of Museology", en Susan Pearce, *Objects of Knowledge*, Londres, Athlone Press (New Research in Museum Studies, 1), 1990.