



ISSN: 2953-4283

2024 (3)

## LA ACCIÓN MUSEOLÓGICA PARA LA EDUCACIÓN NO FORMAL Y SU RESPONSABILIDAD EN LA CREACIÓN DE NARRATIVAS CULTURALES DE IDENTIDAD PATRIMONIAL \*

Museological action for non-formal education and its responsibility in the creation of cultural narratives of heritage identity

Pamela Meraz Taboada\*\* <https://orcid.org/0009-0003-1928-4007>

**Resumen:** Este artículo, tiene como propósito narrar una parte de mi trabajo como profesional dentro de la museología, a partir de experiencias que considero significativas para la compartición de saberes entre colegas y personas interesadas en la práctica de procesos museológicos. Desde los enfoques de la educación no formal abordo temas sobre la responsabilidad en la creación de narrativas culturales de identidad patrimonial dentro de los museos.

---

\* Extracto y adaptación de mi trabajo de titulación de Maestría en Museología por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” INAH, Ciudad de México, por la modalidad Experiencia de Memoria Profesional, febrero 2023.

\*\* Cofundadora y Curadora de Archivo Negativo, centro que documenta la fotografía de creadores de la Comarca Lagunera, México. E-mail: [pamela.merazt@gmail.com](mailto:pamela.merazt@gmail.com).

Comparto mi experiencia trabajando en la conceptualización y gestión de proyectos museológicos viviendo en Venezuela, un país en conflicto social y político. Todo esto acompañado de aportaciones teóricas y reflexivas de distintos autores que ha enriquecido mi profesionalización dentro del campo museal a lo largo de quince años.

**Palabras clave:** museología; educación no formal; narrativas culturales; identidad patrimonial; resistencia cultural; ética; ambientes pedagógicos.

**Abstract:** This article aims to narrate a part of my work as a museologist, based on experiences that I consider significant for the sharing of knowledge between colleagues and people interested in the practice of museological processes. From non-formal education approaches, I address issues of responsibility in the creation of cultural narratives of heritage identity in museums. I share my experience working on the conceptualization and management of museological projects living in Venezuela, a country in social and political conflict. All this accompanied by theoretical and reflective contributions from different authors that have enriched my professionalization in museums over fifteen years.

**Keywords:** museology; non-formal education; cultural narratives; heritage identity; cultural resistance; ethics; pedagogical environments.

**Recibido:** 15-01-2024. **Aceptado:** 19-02-2024. **Publicado:** 01-03-2024.

2

**Pamela Meraz Taboada** es Maestra en Museología por ENCRyM- INAH y Licenciada en Ciencias de la Educación por la Universidad Autónoma del Noreste Campus Torreón, Coahuila. Formó parte del curso académico *Museum Exhibition Content Development, Spring Term 2013* en *Harvard University, Division of Continuing Education*. Actualmente es doctorante en la Universidad de Barcelona, en el programa Sociedad y Cultura: Historia, Antropología, Arte y Patrimonio, en la línea de investigación Gestión de la Cultura y el Patrimonio e integrante del Comité de Educación y Acción Cultural para América Latina y el Caribe, ICOM CECA LAC, en el Grupo de Interés Especial “Educación en Museos y Decolonialidad”. Fue seleccionada en el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico PECDA, DURANGO 2021, en la categoría Investigación y Difusión del Patrimonio Cultural, con el proyecto “Casa Caballero en Gómez Palacio, Durango. El último proyecto casa-habitación que realizó el arquitecto Luis Barragán en México”. Cuenta con quince años de experiencia en programas educativos en museos de arte, historia y ciencia. Ha desarrollado proyectos de gestión cultural, investigación patrimonial y curaduría de exposiciones de arte contemporáneo en México y Venezuela. Fue miembro del Despacho Museográfico Exhibiscopio en la Ciudad de México y fundadora de Meraz-Aguilar Despacho Museográfico, en Caracas, Venezuela. Docente en el Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela, en la especialización de Museología. Es Cofundadora y Curadora de Archivo Negativo, centro que documenta la fotografía de creadores de la Comarca Lagunera, México.

**Cómo citar:** Meraz Taboada, P. (2024). La acción museológica para la educación no formal y su responsabilidad en la creación de narrativas culturales de identidad patrimonial. *EducaMuseo*, 3, 1-20.



Obra protegida bajo Licencia Creative Commons Atribución: **No Comercial / Compartir Igual** (*by-nc-sa*) <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/EducaMuseo>

## Introducción

Mi acercamiento a la museología fue por medio de la educación; mi formación en Ciencias de la Educación me llevó a tener experiencia laboral dentro del sistema educativo mexicano como docente, lo que me despertó el interés por estudiar y desarrollar otros escenarios dentro del quehacer educativo. Tuve la necesidad de entender y buscar más a fondo los contextos donde se ubicaba la educación no formal y encontré dentro de los museos ese espacio.

En este artículo abordo temáticas en torno a la creación de narrativas culturales de identidad patrimonial dentro de la museología, a partir de experiencias que considero significativas para la compartición de saberes entre colegas y personas interesadas en la práctica de procesos museológicos.

Por medio de una descripción de algunas de las prácticas más reveladoras de mi experiencia profesional, socializo metodologías, situaciones y procesos del trabajo acompañados de análisis y reflexiones teóricas en torno a la práctica museológica, abordando desde distintos enfoques a la educación no formal, la creación de discursos de identidad y la gestión del patrimonio cultural.

Parto de dos apartados temáticos:

1. La operación de espacios museológicos. El museo como espacio de educación no formal y la conformación de narrativas de identidad.
2. La conceptualización y gestión museológica. La museología como resistencia cultural.

Por último, el presente artículo, expone la importancia de compartir las experiencias como registro de los distintos procesos que conciben y configuran una visión de trabajo propia dentro de la museología, a partir de distintas perspectivas, enseñanzas y cuestionamientos teóricos, haciendo especial hincapié en los proyectos de trabajo que más han enriquecido mi profesionalización dentro del campo museal.

## Operación de Espacios Museológicos

### El museo como espacio de educación no formal y la conformación de narrativas de identidad.

En el 2007, comencé a trabajar en el Museo del Acero hornos, ubicado dentro del emblemático Parque Fundidora en Monterrey, Nuevo León, México, un sitio histórico y patrimonial de arqueología industrial. Este museo funciona como centro interactivo de ciencia y tecnología, y es una organización sin fines de lucro, que tiene como objetivo acercar a las nuevas generaciones a su pasado histórico e industrial y a su futuro científico y tecnológico. Trabajar en este espacio me hizo entender y vivir las diferencias que existen entre las

metodologías operativas<sup>1</sup> de la educación formal y la educación no formal, que compartiré dentro de este texto de reflexión crítica sobre mi experiencia.

Empezaré presentando las definiciones de Phill Coombs sobre la educación formal y no formal para introducir sus diferencias en el contexto de la museología.

Coombs afirma que:

La educación no formal es toda actividad educativa organizada y sistemática que se realiza fuera del sistema escolar formal para brindar determinados tipos de aprendizaje a subgrupos particulares de la población, tanto de adultos como de niños. La educación formal es el sistema educativo jerarquizado, estructurado, cronológicamente graduado, que va desde la escuela primaria hasta la universidad e incluye, además de los estudios académicos generales, una variedad de programas especializados e instituciones para la formación profesional y técnica a tiempo completo (Coombs & Ahmed, 1974:11).

A partir de estas definiciones y en relación a las diferencias de estos dos tipos de educación, se puede entender que la educación no formal ofrece un aprendizaje más abierto a la experimentación de diferentes metodologías pedagógicas y públicos diversos, mientras que la educación formal corresponde a un sistema estructurado que limita el contenido y las actividades pedagógicas por medio de un modelo estandarizado. Por consiguiente, ubiqué el campo de la educación no formal en el trabajo educativo dentro de los museos, en lo que denominaré ambientes pedagógicos<sup>2</sup> dentro de la museología.

Para comprender el desarrollo y la relación de estos ambientes pedagógicos dentro de la educación no formal y la museología, seguiré la propuesta taxonómica relativa a los ámbitos de educación no formal que propone María Inmaculada Pastor Homs<sup>3</sup>. En su libro *Pedagogía museística: nuevas perspectivas y tendencias actuales*, presenta: los posibles ámbitos de intervención que podrían abarcar el sector educativo no formal, fundamentándose en el análisis de las necesidades de aprendizaje de diversos sectores de la población, en función de las tendencias y/o consecuencias generales del desarrollo en los distintos campos: económico, político, social, cultural, científico y tecnológico. (Pastor Homs, 2004, 18).

*Propuesta taxonómica relativa a los ámbitos de la Educación No Formal (ENF):*

1. ENF que responde a necesidades educativas orientadas al desarrollo económico.
2. ENF que responde a necesidades educativas orientadas al desarrollo social y cultural.
3. ENF que responde a necesidades educativas orientadas al desarrollo político.

<sup>1</sup> Refiriéndome a la metodología operativa como la forma en que los docentes, talleristas, educadores y pedagogos llevan a cabo su práctica educativa basada en teorías de aprendizaje.

<sup>2</sup> Un ambiente pedagógico es un espacio en el que se establecen una serie de situaciones de aprendizaje.

<sup>3</sup> Maestra y doctora en Ciencias de la Educación, especialista en educación museística y patrimonial

4. *ENF que responde a necesidades educativas orientadas al desarrollo científico y tecnológico.*

(Pastor Homs, 2004, 18).

Con esta propuesta, la autora nos comparte su descripción de la realidad educativa no formal como una función crítica y prospectiva, que permite vislumbrar posibilidades de evolución y expansión futura. Pastor ordena estos ámbitos en base a necesidades educativas orientadas a un desarrollo específico, por lo tanto hace lo mismo que un museo, al organizar sus colecciones y contenidos con base en un objetivo concreto que surge de necesidades particulares, pero que al final se une al objetivo general y universal de todos los museos: “adquirir, conservar, investigar, comunicar y exponer el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo.” (ICOM, 2007).

Por lo tanto, si los ámbitos de la educación no formal corresponden a necesidades educativas específicas y unas de ellas son orientadas al desarrollo social y cultural, el museo podría describirse como un espacio de educación no formal.

Ubicar este campo de la educación en los museos me llevó a entrar en el mundo de la museología. Compartiré dos experiencias que me significaron mucho en la reflexión de los ambientes pedagógicos dentro de dicha. La primera se refiere a la mediación y actividades pedagógicas dentro de la práctica museal, y la segunda a la conformación de narrativas de identidad dentro del museo.

## Mediación y actividades pedagógicas dentro de la práctica museal. Un taller sobre la teoría de la evolución de Darwin que evolucionó mi práctica museológica

A pesar de no tener una conciencia crítica museológica sobre mis prácticas pedagógicas en mi primer trabajo en el Museo del Acero horno3, la experiencia que viví como tallerista y mediadora en aquellos años fue tan significativa que me hizo cuestionarme y decidirme a profesionalizar mi práctica museológica. Me mudé a la Ciudad de México para estudiar la Maestría en Museología.

Comenzaré mencionando el contexto en el que viví esta experiencia. En el año 2007 las redes sociales no habían tenido su mayor auge, ya existían Twitter y Facebook, pero aún no llegaban plataformas como TikTok e Instagram, éste último estaba por nacer en 2010. Trabajaba en un ambiente en donde los visitantes, sobre todo los niños y jóvenes, no contaban con muchas referencias informativas sobre temas relacionados al contenido del museo.

Formaba parte del equipo que se encargaba del diseño e investigación de contenidos científicos educativos, para la elaboración y dictado de talleres de ciencia. Junto con los demás talleristas diseñamos un taller referente a la teoría de la Evolución de Darwin, que consistía en elaborar avioncitos de papel para explicar el concepto de selección natural. La dinámica era que cada participante debía elegir un tipo de papel para elaborar el mismo. Las opciones eran variadas, había desde papel cartulina, papel bond, papel chino y hasta foamy por mencionar algunos. Una vez armado su avioncito, debían lanzarlo y cruzar la línea

evolutiva marcada en el piso del museo. Si el avión no pasaba la línea significaba que tenían dos opciones: pasar a la extinción o cambiar el papel y el diseño de su avioncito, para intentar de nuevo cruzar la línea.

Con esta actividad hacíamos referencia a la famosa premisa de Darwin: “No es la especie más fuerte la que sobrevive, ni la más inteligente, sino la que responde mejor al cambio”. Esta dinámica establecía un diálogo con los participantes en torno a la teoría evolutiva, las capacidades y la supervivencia de las especies. Todo funcionaba de maravilla, sobre todo con los grupos escolares con quienes hacíamos referencia directa con el contenido educativo de los libros de Ciencias Naturales de la Secretaría de Educación Pública.

Un día durante mi guardia de fin de semana, donde recibía grupos más diversos en cuanto a edades y contextos, se presentaron dos hermanos, un niño de 8 años y una niña de 9 años. Al inicio todo parecía dentro de la normalidad, me dirigí a ellos, con la técnica de mediación que en ese momento solía utilizar: el método socrático mejor conocido como “mayéutica”, que consiste en desarrollar interrogantes acerca del contenido que se está tratando, para crear una discusión que derive en una conclusión general. Se trata de cuestionar hasta lograr que el interrogado o participante llegué a una deducción. Cuando llegamos a la parte del diálogo sobre la teoría evolutiva, la niña cuestionó lo que estaba exponiendo, afirmando que lo que yo decía sobre la teoría del científico Darwin no era verdad. En ese momento sentí que mi narrativa y la situación se empezaba a desencajar. Por más que intenté mediar con ella acerca de lo que es el trabajo de investigación científica y lo que significa el concepto de teoría, ella seguía sin convencerse. Le pregunté cuál grado cursaba en la escuela para hacer referencia a su libro de ciencias naturales. Me parecía extraño que no hubiera escuchado el nombre de Darwin. Entonces su hermano me dijo que ellos no iban a la escuela y no llevaban ese tipo de libros, sino que recibían la educación en casa con sus propios libros. Me di cuenta que los libros de los que me hablaban hacían referencias religiosas al origen de la vida y de la evolución de las especies, por lo tanto, dentro de sus materiales didácticos no había espacio para teorías científicas y mucho menos para Darwin, puesto que iba en contra de sus preceptos y creencias religiosas. Después de un largo diálogo, donde intercambiamos perspectivas y opiniones, los niños se fueron del museo contentos, pero un par de horas más tarde sus padres regresaron molestos preguntando por mí. Me reclamaron por la información que les había proporcionado a sus hijos sobre la teoría de la evolución de Darwin.

Ese día comprendí que la cara de las instituciones museales somos los profesionales en la educación, quienes funcionamos como puente mediador que dialoga y se enfrenta a situaciones de vulnerabilidad entre narrativas y diversidad de apreciaciones entre los espectadores y los discursos establecidos. La responsabilidad de trabajar en un museo es muy grande y la ética profesional debe estar por encima de todo.

Con respecto a esto, el Comité internacional del ICOM para la Museología, ICOFOM, en su publicación *Conceptos claves de museología* (2010), establece que el concepto de ética apunta a guiar la conducta del museo, y lo define en el *Código de Deontología del ICOM* (2006) en donde manifiesta:

El museo es una institución maleable y reformable. Sin embargo, como instrumento de la vida social, el museo reclama que se operen sin cesar elecciones que determinen para qué va a servir. Precisamente, la elección de los fines a los que se va a someter este haz de medios no es otra cosa que una ética (Desvallées et al., 2010).

Con respecto a esto, Teresa Sauret Guerrero y Nuria Rodríguez Ortega en su texto *Ética y museología: Sobre la museología como postura ética y como práctica*, mencionan:

La ética se transforma en sujeto museológico cuando deja de ser objeto de reflexión y se convierte en postura ética, cuando el cometido museológico –esto es, la tarea de reflexionar, pensar, debatir, cuestionar y articular líneas de pensamiento– transmuta en actitud y posicionamiento ético en sí. Y esta es la dimensión ética de la museología que aquí nos ocupa, la cual implica que la museología y, por ende, los museólogos que la construyen también tienen un compromiso ético propio, el cual deviene en responsabilidad crítica e intelectual (Sauret Guerrero & Rodríguez Ortega, 2015, 87).

De acuerdo a esto, los profesionales de la museología debemos corresponder a una congruencia basada en promover un pensamiento crítico y proveer de herramientas intelectuales que permitan crear ambientes museológicos abiertos a diferentes ideas y perspectivas basados en el respeto, la inclusión y la conciencia social. Es de suma importancia que todas las personas que trabajamos dentro de una institución museal, desde el guardia de seguridad, hasta los directivos, recibamos capacitación referente a enseñanzas específicas sobre museología y educación no formal, haciendo hincapié en la ética como una responsabilidad crítica e intelectual, como proponen Sauret y Rodríguez.

## La conformación de narrativas de identidad dentro del museo

A partir de mi experiencia con el taller sobre la teoría de la evolución de Darwin en el Museo del Acero horno<sup>3</sup>, y mi ingreso a la maestría en Museología en la ENCRyM<sup>4</sup>, comencé a interesarme por la conformación y presentación de narrativas dentro del quehacer museológico. Me encontré con maestros como Manuel Gándara quien afirma que “contar una historia implica un mínimo de linealidad, una secuencia de lectura no siempre deseable o posible: el público puede fácilmente no seguir la circulación sugerida, saltarse elementos o incluso no llegar al final del recorrido” (Gándara V. M, 2013, 17).

Dicho autor cuestiona la adopción de una lógica narrativa en el recorrido de un museo o una exposición, propone enfocarse más en los aspectos dramáticos al momento de diseñar una experiencia dentro de un museo; plantea orquestrar una experiencia museal para maximizar su efecto, como cuando armamos un cumpleaños sorpresa. Nos invita a utilizar el drama dentro de la museología como herramienta para lograr un trabajo pedagógico y de divulgación significativo.

A mi parecer, la propuesta de Gándara es muy atinada desde la perspectiva pedagógica, aunque esto no es nuevo para los que trabajan en aulas con contenidos educativos, lo interesante es llevar este recurso al museo, y no sólo utilizarlo en los trabajos de mediación en sala, sino incorporarlo también al diseño y conceptualización de discursos curatoriales para crear interactivos, contenidos pedagógicos y/o materiales de apoyo. En este sentido, y haciendo caso a la propuesta de Gándara sobre el arco dramático, el cual se refiere a la propuesta Sheddraf de diseñar experiencias:

---

<sup>4</sup> Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México.

...las buenas experiencias poseen de manera típica un inicio, un desarrollo donde se produce una tensión y por último un desenlace, y para mantener la atención del público se deben eliminar los elementos que no sean indispensables (Sheddoff, 2001).

Este arco dramático debería encontrarse en todo lugar de manera sugerente; debería estar presente en los textos de sala en los contenidos digitales e incluso en la señalética del espacio como una propuesta de intriga que cuestione y hasta dé un toque de humor para los visitantes.

Cada museo puede presentar una personalidad con base en su contenido. En el caso de horno3, la comunidad de ex trabajadores de Fundidora es una figura protagonista y central en el discurso y las actividades del museo, a partir de sus testimonios se diseñó el guion curatorial, la museografía y las actividades de mediación para contar la historia de la industria del acero en Monterrey y México. La Galería de Historia cuenta con videos históricos y testimonios de ex trabajadores de la industria y el Show del Horno presenta un espectáculo mediante efectos multisensoriales en donde recrea la experiencia del funcionamiento del Horno Alto No.3, narrada también por los ex trabajadores. En ese sentido, Ana Graciela Bedolla afirma que:

La transición de un lenguaje a otro no siempre es tersa. El proyecto museográfico experimentará una metamorfosis, por lo que el arribo a un buen puerto requiere la existencia de un equipo con claridad, comunicación, rotación del liderazgo, flexibilidad, y al mismo tiempo capacidad de argumentar y mucha, mucha creatividad (Bedolla, 2013, 16).

Un museo puede llegar a impactar en su narrativa a un grado que la comunidad lo considere parte fundamental de su identidad, como sucede en el caso de horno3. La creatividad de los profesionales que diseñan y operan los museos es un elemento clave para lograr esto. Al mismo tiempo, siempre deben tener presente el sentido de responsabilidad en la divulgación de narrativas y discursos que llegan a formar parte de la idiosincrasia de las distintas comunidades a las que pertenece cada museo, es por esto que el papel que desempeñan los generadores de contenidos y actividades dentro de la institución es parte importante en la conformación de narrativas de identidad. Lo que se presenta en un museo se da por hecho que es la verdad absoluta. Con respecto a esto, presento la experiencia que viví en mi segundo trabajo dentro de la museología.

### *México 200 años. La Patria en construcción. Una exposición enciclopédica que me enseñó a cuestionar los discursos establecidos*

En el 2010, cursando la maestría en Museología, recibí por parte de Patricia López Sánchez, quien en ese momento era mi profesora, una invitación para trabajar en una exposición temporal que se estaba gestando para los festejos del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución Mexicana. Se trataba de la magna exposición *México 200 años. La patria en construcción*, con la que se inauguró la Galería de Palacio Nacional el 5 de septiembre del 2010.

El proyecto presentaba una revisión histórica de México narrada a través de la recopilación de archivos, documentos y objetos significativos que contaban la conformación de

nuestra patria mexicana. Sin embargo, el enfoque curatorial resultó ser controvertido y polémico, puesto que era un discurso emitido por el Estado, que reflejaba la visión del gobierno federal que estaba presidido en ese momento por el presidente Felipe de Jesús Calderón Hinojosa.

Se trató de una muestra histórica que logró un gran impacto, como lo menciona Carlos Iván Arcila Berzunza, en su reseña sobre la exposición publicada por la revista *Intervención*:

Más allá de las disputas ideológicas e intelectuales, y sin la cobertura de difusión y propaganda que hubiera merecido, la muestra logró atraer a un importante número de visitantes que fueron cautivados por la elegante e impactante museografía, la riqueza de la colección, así como la carga simbólica y emblemática de algunos objetos expuestos. Sin lugar a dudas, en el ámbito histórico fue el proyecto museológico/museográfico más importante y ambicioso emprendido en las últimas décadas en nuestro país (Arcila Berzunza, 2011, 70).

Formé parte del equipo de Comunicación Educativa, coordinado por Paola Araiza Bolaños. Nuestra labor consistía en el diseño del espacio lúdico e investigación de contenidos educativos para la implementación de recorridos guiados y los talleres que complementaban la experiencia en la exposición.

Recibimos capacitación de todo tipo, desde protección civil hasta los protocolos operativos por parte del Estado Mayor Presidencial. Tuvimos que estudiar el discurso curatorial y el planteamiento museográfico para el diseño del espacio lúdico y los recorridos guiados de la exposición. Trabajamos a la par de los demás equipos que conformaban este gran proyecto liderado por la curaduría del profesor Miguel Ángel Fernández, y el equipo de historiadores dirigidos por el doctor Miguel Soto Estrada bajo la coordinación de Juan Manuel Corrales Calvo.

La exposición ocupaba más de 4.000 metros cuadrados del Palacio Nacional y se sumaban 2000 metros cuadrados de recorridos por las áreas protocolarias de la presidencia, las cuales se abrieron por primera vez al público. El recorrido además incluía los legendarios murales pintados por Diego Rivera, que existen en el recinto, y la polémica exhibición de los restos óseos de los héroes del movimiento insurgente de 1910, que se exhumaron de la Columna de la Independencia, para ser trasladados a Palacio Nacional. Contó con más de 530 objetos, de los que destacaron piezas como la única Acta de Independencia que se conserva de las siete que originalmente existieron, la cual fue sorpresivamente donada a México por un coleccionista anónimo para la exhibición y el emblemático documento *Sentimientos de la Nación* de José María Morelos y Pavón. El costo total de la exposición fue de 139 millones de pesos y recibió más de 1 200 000 visitantes durante su periodo de exhibición de septiembre de 2010 a finales de julio de 2011.

En el equipo de Comunicación Educativa, solíamos definir la exposición como enciclopédica, la comparábamos con adentrarse en una colección de libros de enciclopedia sobre historia de México que podrías encontrar en casa de tu abuela o en cualquier biblioteca escolar. Conforme hacíamos el trabajo de análisis y estudio sobre el discurso curatorial, nos percatamos de algo que era tan obvio para cualquier conocedor de la historia como para un visitante promedio sin referentes históricos, y es que la sala relativa a la época del Porfiriato

era de una extensión considerablemente mayor, comparada con la sala que exhibía el periodo de Benito Juárez.

Durante esos debates reflexivos con el equipo, comprendí que los discursos museológicos son dictados por quien organiza y lleva a cabo el financiamiento del proyecto expositivo. En este caso se trataba de un discurso oficialista del Estado Mexicano gobernado por una posición política perteneciente al Partido Acción Nacional (PAN), un partido político reconocido por tener una doctrina política conservadora, con estatutos que establecen como posición ideológica el humanismo cristiano y definido por muchos como un partido de derecha, que enaltece las grandezas del periodo porfirista.

Esta situación me hizo cuestionar e imaginar qué hubiera pasado si la exposición hubiera sido organizada por parte de un gobierno del Partido Revolucionario Institucional (PRI), el cual surgió como consecuencia de la Revolución Mexicana y fue fundado por el revolucionario y ex presidente Plutarco Elías Calles. Podría fácilmente imaginarme la sala de la Revolución Mexicana de mayor tamaño y con una relevancia y protagonismo central en el discurso curatorial. ¿Y si esta muestra hubiera sido organizada en el periodo actual, bajo la dirección del gobierno federal del presidente Andrés Manuel López Obrador? Muy probablemente la sala referente a la Reforma y Benito Juárez hubiera sido el eje central de la muestra, pues es bien conocido que el presidente Obrador se considera juarista.

Estos análisis sobre las narrativas dentro de una exposición histórica detonaron en mí la reflexión crítica sobre el cuestionamiento hacia los discursos dentro de los museos. Investigar en las versiones sobre procesos históricos que vemos impresas en cédulas de sala (que damos por hecho que son las versiones correctas y legítimas por estar en la institución del museo), es una acción a la que debemos recurrir constantemente los profesionales de los museos.

¿Por qué el museo tiene un poder de legitimación que pocas veces cuestionamos?; ¿Dónde reside el poder de legitimación de los discursos curatoriales en el museo?; ¿Quiénes son los responsables de decidir?; ¿Los espectadores cuestionan al museo?; ¿Los profesionales que trabajamos en el museo, cuestionamos los discursos que creamos?; ¿Esos discursos se elaboran con ética o simplemente obedecen a instrucciones?; ¿Quién avala las narrativas dentro de un museo?

Para indagar en estas interrogantes compartiré en el siguiente apartado mi experiencia y reflexión sobre el trabajo de gestión museológica y la ética profesional dentro de los procesos de conceptualización en el campo museal.

## Conceptualización y gestión museológica

### La museología como resistencia cultural

Los cuestionamientos que me hice sobre dónde reside el poder de legitimación de los museos, se fueron afianzando cuando trabajé en la gestión y conceptualización museológica en el despacho museográfico Exhibiscopio<sup>5</sup> bajo la dirección de Diego Nevárez Canto, donde

---

<sup>5</sup> Exhibiscopio es una empresa mexicana dedicada a la conceptualización, planeación, diseño e implementación de espacios culturales y atracciones como museos, centros de interpretación, centros de ciencia, parques

me encargaba del diseño de contenidos educativos para proyectos museológicos como la creación de museos o la reestructuración de salas. Ya no se trataba únicamente de operar dentro de alguna institución, sino de participar en los procesos de conceptualización, diseño de contenidos, planeación, construcción y organización desde cero. De pronto tenía la responsabilidad y el poder de proponer narrativas y discursos para museos. Pero fue en Venezuela donde me encontré con lo que yo llamo resistencia cultural, dentro del hecho museológico, algo que experimenté con mayor relevancia viviendo en ese país en conflicto.

María Victoria Guzmán en el XXVIII Encuentro Regional del ICOFOM LAM. *Hacia una definición de museo en perspectiva latinoamericana y caribeña: Fundamentos epistemológicos*, en su publicación *Decolonizar el museo: hacia una utopía necesaria*, menciona:

En octubre de 2019, en el contexto de protestas masivas contra las políticas neoliberales y la desigualdad en Chile, en donde un graffiti en la pared del Museo Nacional de Bellas Artes afirmaba “creeré en el arte cuando esté hecho para el pueblo”. Mientras millones salían a las calles a exigir dignidad, era evidente que los museos no estaban exentos de los reclamos de la población por mayor inclusión y distribución del poder. (Guzmán, V., 2021, 116).

Guzmán utiliza como referencia la situación en Chile para dar una perspectiva sobre el papel de los museos como agentes influyentes, de narrativas dominantes y hegemónicas, en donde sus discursos son gobernados por poderes normativos y formativos que influyen en la identidad y la memoria cultural de una nación, y señala como las manifestaciones de la población en una situación en conflicto cuestionan al museo y ponen en evidencia sus prácticas curatoriales como elitistas y excluyentes. En el mismo texto, define a los museos como “espacios controvertidos, donde circulan discursos sobre cómo una sociedad quiere ser vista y cómo ve a los demás” (Guzmán, V., 2021, 116).

La autora nos da una descripción de los museos desde un punto de vista que critica severamente los discursos que ofrecen y ubica sus prácticas como controversiales. Fueron precisamente esas prácticas controversiales las que pude experimentar trabajando en Venezuela.

## Experiencia en Venezuela. Conceptualización y gestión museológica y museográfica en un país en conflicto

En el 2015, por cuestiones personales, me mudé a Caracas, Venezuela. A continuación, pondré en contexto la situación de Venezuela, con la intención de ilustrar la experiencia que viví como profesional dentro de la práctica museológica en ese país.

Venezuela es un país que vive una fuerte crisis económica, política y social desde hace años, que ha sido marcada por una hiperinflación que se disparó en el 2013, con la muerte de Hugo Chávez, quien fue presidente del país desde 1998 hasta su fallecimiento. Esta crisis se ha perpetuado aún más con su sucesor Nicolás Maduro, presidente actual, lo que ha derivado en una migración masiva de la población venezolana en la última década.

---

temáticos y en general espacios públicos que propicien experiencias de aprendizaje no formal, esparcimiento e interpretación.

Ximena Agudo, en su artículo *La autoglorificación caudillesca. Representaciones del poder en la Venezuela del siglo XXI*, publicado en el 2015 en *Tendencias de la Museología de América Latina*, hace una descripción minuciosa de “las formas de representación del poder en Venezuela, a través del uso simbólico de la muerte como estrategia política de naturaleza proselitista y enmarcado dentro de una perspectiva histórica” (Agudo Guevara, 2015, 133). En donde analiza de manera particular los eventos sociales, políticos y simbólicos engranados a la performance de exhumación de los restos de Simón Bolívar (conmemorativos del bicentenario de la independencia de Venezuela)<sup>6</sup>, que fueron modelando el escenario político y sociocultural venezolano de los últimos tiempos.

Entender el análisis que hace Ximena Agudo sobre Venezuela, es necesario para comprender la importante y peligrosa relación que existe entre la museología y la museografía aplicadas como recursos políticos y proselitistas para la conformación de discursos de identidad de una nación<sup>7</sup>.

En diciembre del 2015, se llevaron a cabo elecciones parlamentarias en Venezuela, con un resultado de una victoria histórica de la oposición política. Fue la primera vez en 16 años de gobierno chavista que la oposición lograba ganar la mayoría de votos en la Asamblea Nacional.<sup>8</sup> Dentro de ese contexto político y social me tocó trabajar, lo cual fue una experiencia que cambió mi forma de ejercer la museología, me hizo cuestionarme mis propios objetivos profesionales a futuro.

Compartiré dos de los proyectos museológicos más significativos que desarrollé en el tiempo que viví en Venezuela: *Caracas Utópica 22 años después* y *Caos Sustentable*.

13

## Caracas Utópica 22 años después. Una exposición utópica con museología distópica

En el 2016, el artista venezolano Ricardo Benaim<sup>9</sup>, me invitó a desarrollar un proyecto curatorial para una exposición de arte colectiva titulada: *Caracas Utópica 22 años después*. Se trató de una propuesta que Benaim inició en 1994, cuando reunió a doce artistas para generar una exposición que se inauguró en 1996 nombrada: *Caracas Utópica*, la cual se

---

<sup>6</sup> Al igual que sucedió en México en la exposición: *México 200 años. La Patria en construcción*, en donde se exhibieron los restos óseos de los héroes del movimiento insurgente de 1910, que se exhumaron de la Columna de la Independencia, para ser trasladados a Palacio Nacional.

<sup>7</sup> Esto me remite a mi experiencia en la exposición *México 200 años. La Patria en construcción*, antes mencionada, en donde el papel del estado en la creación de un discurso curatorial de nación, forma parte del ejercicio de las políticas culturales.

<sup>8</sup> Este acontecimiento entusiasmó a muchos venezolanos y dieron a la población esperanza al cambio. Pero el cambio esperado nunca llegó, lo que derivó en una ola de protestas nacionales e internacionales en el 2017, en contra del gobierno del presidente Nicolás Maduro, lo que desarrolló un fuerte conflicto político y agravó aún más la crisis que se vivía en el país.

<sup>9</sup> Ricardo Benaim (Caracas, 1949). Egresado del Instituto de Diseño Fundación Neumann de Caracas en 1972, estudia técnicas de grabado en el Atelier 63 de París entre los años 1980-82 y desde esa fecha hasta 1986 ingresa en el Pratt Institute de Nueva York, donde también se desempeña como docente. Ha representado a Venezuela en la I Bienal del Mercosur; IV y VI Bienal de La Habana, IV y VII Bienal del Caribe en Santo Domingo; IV y XIII Bienal de Cuenca; I y II Bienal Iberoamericana de Lima; III y IV Bienal Barro de América en Caracas y São Paulo.

desarrolló en torno a las visiones prospectivas de la ciudad de Caracas. Veintidós años después, se convocó a gran parte del grupo inicial de artistas y se integró a un nuevo conjunto para hacer un ejercicio curatorial de relanzamiento de la idea original de la exposición, con la finalidad de establecer un diálogo alrededor de los cambios y la transformación de la ciudad, utilizando el arte contemporáneo como medio de expresión de diversas propuestas o anti propuestas con respecto a la situación de Caracas en ese momento.

La muestra reunió a veintitrés artistas de gran trayectoria y representación en el arte contemporáneo venezolano: Carlos Castillo, Carlos Márquez, Carlos Quintana, Carlos Zerpa, Cristóbal Ochoa, Daniel Benaim, Daniel Medina, Eddy Chacón, Emilio Narciso, Enay Ferrer, Francisco Martínez, Hayfer Brea, Javier León, Luis Poleo, Marco Aguilar, María Virginia Pineda, Nelson Garrido, Óscar Lucien, Pedro Terán, Ramsés Larzábal, Ricardo Jiménez, Ricardo Benaim y Sidya Reyes.

La exposición se llevó a cabo en la Hacienda La Trinidad Parque Cultural, un espacio privado y autónomo, consolidado como una asociación civil sin fines de lucro dedicada a promover el desarrollo y la apreciación de la cultura.

Una parte importante de mi participación dentro del proyecto fue contactar a cada uno de los artistas, para invitarlos y presentarles la propuesta curatorial. Esta dinámica que antes me hubiera parecido una labor más de protocolo dentro de la gestión, de pronto se convirtió en toda una experiencia de aprendizaje. Cada uno de los artistas que contacté, me cuestionaron sobre dónde se iba a llevar a cabo la muestra (si era dentro de un museo o espacio cultural del gobierno ninguno estaba dispuesto a participar), me preguntaron si tenían total libertad de presentar sus propuestas sin censura y discutieron el planteamiento curatorial. Fueron veintitrés cátedras inolvidables de ejercicio curatorial. Al final, todos los convocados aceptaron participar, muchos de ellos tenían años sin exponer, por lo que fue una exposición que trajo a importantes figuras del gremio artístico venezolano nuevamente a la escena expositiva del arte.

La exposición se inauguró el 31 de julio del 2016 con éxito. Fue un gran encuentro de artistas con propuestas caracterizadas por fuertes críticas al gobierno venezolano. Sin duda, el éxito de la convocatoria se debió en parte a que la exposición se desarrolló en un espacio operado de manera independiente, en donde dichos artistas se sintieron libres de expresar sus creaciones.

Se exhibieron piezas como obra icónica del Nelson Garrido<sup>10</sup> *Caracas Sangrante*, impresión en giclée, tamaño postal, con la cual el artista había participado en la primera edición de la exposición *Caracas Utópica*. La obra es una imagen de la ciudad de Caracas en donde se aprecian los edificios y el emblemático cerro El Ávila<sup>11</sup> chorreando sangre. El artista decidió presentar la misma obra con la que había participado antes a manera de crítica

---

<sup>10</sup> Nelson Garrido (Caracas, 1952). Cursó estudios de primaria y secundaria en Italia, Francia y Chile y estudios de Fotografía en el taller del artista Carlos Cruz Diez, en París, en los años 1966-67. La ONG, Organización Nelson Garrido, recoge sus experiencias y metodología propia como docente de fotografía. La ONG, escuela de fotografía, centro cultural alternativo, se ha convertido en punto de referencia obligada en la práctica artística venezolana actual, expandiéndose cada vez más hacia toda Latinoamérica. Es el primer fotógrafo venezolano distinguido con el Premio Nacional de Artes Plásticas (1991).

<sup>11</sup> El cerro El Ávila, oficialmente llamado Waraira Repano, es un parque nacional (1958), ubicado en la fila montañosa al norte de Caracas, se extiende por todo el norte del estado Miranda y sur del estado de La Guaira.

estridente a la violencia que seguía atacando y creciendo en la ciudad, su postura era clara y no había cambiado, para él no existía una Caracas utópica, sino una Caracas sangrante.

También se presentó la obra de Pedro Terán<sup>12</sup> titulada *Ciudad Ideal*, una pieza de técnica mixta que el autor describió de la siguiente manera:

Partiendo del plano fundacional de Caracas, elaboro el esquema de una ciudad ideal que, en semejanza con la utopía, no es realizable. Si bien ella nace de la imagen de lo urbano, su verdadera realidad es inmaterial, es la fabulación de una urbe que no llegará a ser. La ciudad ideal donde las verticales y horizontales trazan un orden imaginario que convergen en un deseo áureo. Urbe dorada inspirada en la mítica Manoa, ciudad de ensueño y fantasía (Terán, 2016).

Así como Terán y Garrido, los otros veintiún artistas presentaron propuestas que abrieron reflexiones y diálogos en torno a la situación de la ciudad y el país.

Este proyecto curatorial me hizo reflexionar en el privilegio de la libertad de expresión, me di cuenta que me encontraba en un país limitado por una política cultural de estado, en donde el simple acto de exhibir ideas podría ser un delito. Me empecé a cuestionar si el trabajo curatorial dentro de la museología cuando se ubicaba fuera de los museos y en un país en conflicto, era considerado implícitamente un acto político. Si lo ético es que el estado no defina la función social de los museos y sus discursos, entonces, ¿a quién le corresponde ese papel? ¿A los creadores artísticos? ¿A la sociedad civil? ¿A los profesionales de la museología? Definir quiénes son los responsables de la función social de los museos es una interrogante que debe tomarse en cuenta en todos los procesos museológicos, ya sean de contenido artístico, histórico, científico, etnográfico, arqueológico, etc.

Con respecto a esto Alejandro García Aguinaco menciona en su artículo *Hacia una museografía participativa*

Sólo si somos capaces de encontrar un espacio común que una diseño y gestión podremos solventar los conflictos que actúan hoy en el proceso de gestación de un proyecto museográfico en donde la acción política, los intereses, el tráfico de influencias y las consideraciones presupuestales están por encima de aspectos que tienen que ver con la eficacia de un proyecto desde su perspectiva creativa, educativa, cultural, funcional y con una conciencia ética y social (García Aguinaco, 2015, 312).

Lo que sucedió con la exposición *Caracas Utópica 22 años después* fue que se consiguió lo que García Aguinaco menciona en su artículo, puesto que se logró gestionar un proyecto en ese espacio en común, que unió diseño y gestión. Los artistas pudieron expresarse libremente sin la acción política ni el tráfico de influencias. Se presentó una perspectiva de la realidad venezolana sin la censura del estado. Se logró la función creativa, educativa y funcional con la conciencia ética y social que los museos venezolanos no tenían en ese momento. Lo que hicimos con esa exposición fue museología y museografía participativa. Tuvimos una gran respuesta no sólo de la comunidad artística, también del público en general, organizamos visitas guiadas de la exposición donde se realizaron reflexiones y diálogos entre

---

<sup>12</sup> Pedro Terán (Anzoátegui, Venezuela, 1943). Es considerado uno de los pioneros en el logro de la apreciación, comprensión y divulgación del arte conceptual en Venezuela.

las distintas propuestas presentadas, y se generó un espacio donde las personas pudieron expresar sus puntos de vista sobre la situación del país, utilizando el arte como mediador.

## Un caos sustentable para la reapertura de una Galería Universitaria

En el 2016, fundé *Meraz-Aguilar. Despacho Museográfico*, junto con Rose Marie Aguilar Marrero, gestora cultural y museóloga venezolana. Se trató de un proyecto que tenía como principal objetivo emprender nuevas formas e iniciativas de llevar a cabo gestión cultural en un país en donde su política cultural se encontraba en total control del estado.

Decidimos trabajar con la comunidad artística venezolana, cuya realidad era de protesta y resistencia a participar en cualquier actividad operada por espacios y museos oficialistas. Dentro de un contexto de país en donde todo estaba definido y dividido por la ideología política, en donde la comunidad artística tenía una postura ante la situación y se pronunciaba.

Desde el inicio, el proyecto surgió como una plataforma de soluciones creativas con el objetivo de contribuir en la construcción de proyectos culturales independientes, mediante iniciativas innovadoras que fomentaran la profesionalización e inclusión del desarrollo del patrimonio artístico venezolano y crear una red de apoyo para artistas, creadores y gestores culturales.

El primer proyecto que llevamos a cabo fue en noviembre de 2016, inauguramos en el marco del Congreso Campus Sustentables / V Simposio Ambiente y Desarrollo, la exposición colectiva *Caos Sustentable*, en la Galería Universitaria de Arte de la Universidad Central de Venezuela. La muestra tuvo como objetivo crear un espacio de reflexión y diálogo desde una perspectiva artística que propiciara una revisión de criterios conceptuales y estéticos a partir del tema de la autosustentabilidad como crítica en pro de soluciones viables. Se reunió el trabajo de veinte artistas venezolanos: Paul Amundarain, Fausto Amundarain, Luis Gómez, Ramsés Larzábal, Ricardo Benaim, Malú Valerio, José Vívenes, Carlos Enriquez, Consuelo Méndez, Carlos Germán Rojas, Enrique Moreno, Alberto Asprino, Gregorio Siem, Néstor García, Prada Colón, Ela Maldonado, Vinia Winckelmann, Maruja Herrera, Carlos Bruguera y Carolina Siefken.

Lograr esta exposición no fue tarea fácil, más allá de los retos curatoriales, nuestro gran obstáculo fue encontrar que la Galería Universitaria de Arte de la Universidad Central de Venezuela (UCV), tenía varios años sin abrir actividades al público. Al momento de visitar el espacio por primera vez, preguntamos a algunos alumnos por la ubicación de la Galería, pero ni siquiera sabían de su existencia. Al llegar al recinto, la persona encargada nos dio una larga lista de argumentos por los cuales la Galería no se encontraba operando y por lo tanto no era un lugar apto para llevar a cabo una exposición. Nos habló sobre el nulo presupuesto con el que contaba y los eventos desafortunados que había tenido en los últimos años, incluyendo robos a mano armada dentro del espacio y las malas condiciones de infraestructura que presentaba, como el piso y las paredes dañadas por falta de mantenimiento y fallas eléctricas.

Definitivamente la Galería no estaba en condiciones de operar de manera óptima, pero dentro de todo ese deterioro, aún guardaba el esplendor de aquellos años de bonanza y

esa arquitectura de Carlos Raúl Villanueva que abrazaba al espacio<sup>13</sup>. A pesar de la precariedad en la que se encontraba, nosotros vimos en aquel lugar mucho potencial para la reconstrucción y exhibición de arte.

Después de varios días de diálogos y visitas al espacio, convencimos a la encargada de llevar a cabo la exposición, con la premisa de que era mejor usar la Galería como estaba a dejarla más años así. Lo que realmente la convenció fue nuestro argumento de que los espacios debían seguir vivos a pesar de la situación. Este se convirtió en parte de nuestro discurso de gestión en todos los demás proyectos, nuestro objetivo era utilizar los espacios sin importar las condiciones en las que se encontraran, a manera de una especie de acto de resistencia cultural ante el conflicto.

El jueves 14 de noviembre de 2016 se inauguró con éxito la exposición *Caos Sustentable*, la cual logró reunir a una parte importante de la comunidad artística, quienes no sólo apoyaron con sus creaciones, también se unieron a la labor de montaje y reacondicionamiento del espacio. También logramos llevar a cabo distintas actividades dentro del marco de su exhibición. Profesores y alumnos de diferentes facultades acudieron entusiasmados por la reapertura de la Galería. Como consecuencia de esta iniciativa, recibí la invitación del Posgrado de Museología de la Facultad de Arquitectura, para trabajar como docente en la especialidad de Museología en el Seminario: El museo como mediador cultural. Desde entonces no he dejado de dar clases en el posgrado.<sup>14</sup>

Una de las actividades más representativas que llevamos a cabo dentro de la exposición fue el diálogo *Charla Caótica*, en el cual logramos reunir a un grupo interdisciplinario de personas entre los que se encontraban: Geovanni Siem (UCV Campus Sustentable), María Isabel Peña (Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura de la UCV), Gustavo Flores (Escuela de Arquitectura Carlos Raúl Villanueva de la UCV), Samantha Urdapilleta (FotoMuseo Cuatro Caminos-Fundación Pedro Meyer-México), Néstor García (Artista plástico) y Marli Heredia (Colectivo Pigmento Criollo).

Esta activación logró la atención de la comunidad estudiantil, y fue un punto de encuentro para la reflexión, no sólo de los temas de la exposición, sino que se abrieron diálogos alrededor a las posibilidades de uso de espacios olvidados dentro de la Universidad.

Los proyectos que realicé en Venezuela, aportaron en mi experiencia profesional y me hicieron cuestionarme los objetivos de mi trabajo como museóloga en torno a la función de la museología en el presente y sus enfoques de dominación en el pensamiento colectivo.

Wayne Modest en el seminario web *Museos y Acción Comunitaria: Descolonizando el Currículo*<sup>15</sup>, expuso: “uno de los aspectos de la museología —como los estudios del patrimonio, a veces los estudios de la memoria— que encuentro difícil es nuestra incapacidad

---

<sup>13</sup> La Ciudad Universitaria de Caracas es una obra maestra de planeamiento moderno, arquitectura y arte, creada por el arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva y un grupo de distinguidos artistas vanguardistas. Se comenzó a construir a principios de la década de los '40. El 2 de diciembre de 2001 fue declarada por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad.

<sup>14</sup> En 1997, la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela (UCV) inició un curso de especialización en Museología, en su búsqueda de crear una maestría sobre la Arquitectura de Museos. (Gagliardi, 2015, 99).

<sup>15</sup> Organizado por la Universidad de St. Andrews y el Comité Internacional para la Museología (ICOFOM) en abril de 2021.

para hablar de política; nuestra incapacidad para abordar en nuestra enseñanza temas como la raza, el género y la sexualidad” (Modest, 2021).

El enfoque crítico de Modest refiere una connotación que afecta al ámbito de la acción museológica global y pone en evidencia que, en países como Venezuela, esta connotación tiene una afectación aún mayor debido a su situación política, que hace más complicado y con mayores riesgos lograr estas acciones.

Lo cierto es que en la actualidad se ha incrementado la apertura hacia abrir los debates para descolonizar el currículo de la museología, sea ésta aplicada en la historia, la ciencia, las artes, la etnografía o la arqueología, por mencionar algunos de los tópicos dentro de la diversidad del mundo museal, puesto que en todos los tipos de museos, sea cual sea su contenido, encontramos discursos y visiones colonizadoras, patriarcales y hegemónicas que empiezan a ser cuestionadas por el público y profesionales. Cada vez emergen más proyectos en las plataformas digitales con contenido dedicado a criticar, evidenciar y debatir este tipo de prácticas y acciones dentro de los museos. Tal es el caso del sitio web *Intercuraduria*<sup>16</sup>, proyecto que explora las prácticas curatoriales, creando redes de trabajo mediante proyectos editoriales, programas educativos y despliegues expositivos entre agentes del arte contemporáneo en México y América Latina, y el del medio digital *Obras de Arte Comentadas*<sup>17</sup>, fundado en diciembre de 2017 por Baby Solís, crítica de arte, con maestría en Arte: análisis y decodificación de la imagen visual con especialidad en gestión museográfica, en donde desarrolla contenido de divulgación y crítica de arte de los distintos procesos en torno a ello, incluyendo a los museos.

También encontramos que desde el 2020, el ICOFOM publicó la serie *Descolonizando la Museología*, con el objetivo de reflexionar cómo la colonialidad afecta a todos. Esta serie de publicaciones además de exponer reflexiones y debates, incentiva a los profesionales de la museología a ser parte de la labor de descolonización de las instituciones y aulas para ser partícipes en el proceso de trabajar en una museología más ética e incluyente (ICOFOM 2020).

El trabajo que pude realizar en Venezuela me enseñó que más allá de las intenciones que podamos tener en la labor museológica, lo más importante es nunca dejar de cuestionarnos desde dónde se están tomando las decisiones, quiénes están abriendo las conversaciones y sobre todo a quiénes están dirigidas esas conversaciones, como dice Walter D. Mignolo: “No basta con cambiar el contenido de la conversación; debemos cambiar los términos de la conversación” (Mignolo, 2017).

## Conclusiones

Para finalizar este artículo, quiero hacer énfasis en la importancia y relevancia que tuvo en mi experiencia profesional cursar la maestría en Museología en la ENCRyM, puesto que no sólo me dio una visión más específica y concreta de la teoría y práctica dentro de los

---

<sup>16</sup> <https://intercuraduria.com/>

<sup>17</sup> <https://obrasdeartecomentadas.com/>

museos, sino también me ayudó a entender los distintos procesos que se desarrollan dentro del diverso trabajo museológico.

El análisis escrupuloso que comparto de una parte importante de mi práctica profesional, desde los inicios trabajando en el Museo del Acero horno3, pasando por la experiencia en Venezuela, me hizo a enfatizar en el interés y la necesidad de estar al día en la actualización de fuentes, autores y trabajos de investigación en torno a la museología.

Articular las reflexiones en esta memoria de experiencias me hizo ver dicha museología desde un enfoque interpretativo, lo que suscitó cuestionamientos críticos sobre la toma de decisiones que se llevan a cabo en los diversos procesos del campo museal, como la responsabilidad en la creación de narrativas de identidad dentro de los museos, su función social, el poder de legitimación y la gestión del patrimonio como materia museológica.

Este ejercicio de elaborar una memoria profesional, a manera de registro analítico de experiencias significativas de mi trabajo durante quince años, me sirvió para retomar autores que había estudiado y para revisar nuevos aportes, que me hicieron analizar en retrospectiva la evolución de las prácticas y teorías museológicas de la última década.

Llegué a la conclusión de que no basta con cuestionar la toma de decisiones y prácticas dentro del trabajo museal, sino que se deben cambiar los términos de esos cuestionamientos y ubicar desde dónde los estamos haciendo.

## Referencias Bibliográficas

- Agudo, X. (2015). La autoglorificación caudillesca. Representaciones del poder en la Venezuela del siglo XXI. *Tendencias de la Museología de América Latina. Publicaciones Digitales ENCRyM-INAH*. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/6069>
- Arcila Berzunza, C. I. (2011). Una historia elegante: México 200 años. La patria en construcción. *Intervención*, (4), 70-74. <https://doi.org/10.30763/Intervencion.2011.4.56>
- Bedolla, A. G. (2013). Entre lo ideal y lo posible: notas sobre el papel del guión temático en la planeación de exposiciones. *Gaceta de Museos*, (54), 17-23. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:12732>
- Coombs, P. H., & Ahmed, M. (1974). *Building New Educational Strategies to Serve Rural Children and Youth*. International Council for Educational Development for UNICEF, 2 Report.
- Desvallées, A., Mairesse, F., & ICOFOM, I. I. C. f. M. (2010). *Conceptos claves de la museología*. ICOM Museum. [https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/02/Conceptos\\_claves\\_ES.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/02/Conceptos_claves_ES.pdf)
- Gagliardi, A. (2015). La formación de la museología en las universidades venezolanas. *Tendencias de la Museología en América Latina. Publicaciones Digitales ENCRyM-INAH*. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/6065/6920>

- Gándara, M. (2013). La narrativa y la divulgación significativa del patrimonio en sitios arqueológicos y museos. *Gaceta de Museos*, (54), 17-23. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/article/view/1047>
- García Aguinaco, A. (2015). Hacia una museografía participativa. *Tendencias de la Museología en América Latina. Publicaciones Digitales ENCRyM-INAH*. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/6089>
- Guzmán, M. V. (2021). *Decolonizar el museo: hacia una utopía necesaria*. ICOFOM/ICOM. <https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/04/ICOFOM-LAC-LIBRO-Argentina-FINAL.pdf>
- ICOM. (2007, agosto 24). Consejo Internacional de Museos. <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- Mignolo, W. (2017). *Coloniality Is Far from Over, and So Must Be Decoloniality*. The University of Chicago Press Journals. <https://doi.org/10.1086/69255>
- Modest, W. (2021, abril 24). *Decolonising the Curriculum in Museum and Heritage Studies. Conversación con A.S. González Rueda. Webinar*. <https://youtu.be/oOKtCv7C0T4>
- Pastor Homs, M. I. (2004). *Pedagogía museística: nuevas perspectivas y tendencias actuales*. Ariel.
- Sauret Guerrero, & Rodríguez Ortega. (2015). *Ética y museología. De la museología como postura ética y como práctica*. ResearchGate. [https://www.researchgate.net/publication/277814619\\_Etica\\_y\\_museologia\\_De\\_la\\_museologia\\_como\\_postura\\_etica\\_y\\_como\\_practica](https://www.researchgate.net/publication/277814619_Etica_y_museologia_De_la_museologia_como_postura_etica_y_como_practica)