
ENERO-JUNIO DE 2021

ISSN 2448-5934

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía

Intervención

Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología

AÑO 12 - NÚMERO 23 - NUEVA ÉPOCA

DOI: 10.30763/intervencion.v1n23.2021



Intervención

Revista Internacional
de Conservación, Restauración
y Museología

Intervención, revista internacional de conservación, restauración y museología, año 12, número 23, enero-junio de 2021, es una publicación semestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Córdoba núm. 45, col. Roma, C.P. 06700, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México, disponible en www.revistaintervencion.inah.gob.mx

Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2014-100312264200-203, ISSN: 2448-5934, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Paula Rosales-Alanís, Coordinadora editorial. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete" (ENCRYM) del INAH, General Anaya núm. 187, col. San Diego Churubusco, alcaldía Coyoacán, Ciudad de México. Fecha de última actualización: 28 de junio de 2021.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea este electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o por fotocopia sin previa autorización por parte de la editora, Cintia Velázquez Marróni. El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente la opinión de los Comités Científico o Editorial de la revista *Intervención*, de la ENCRYM o del INAH.

La reproducción, uso y aprovechamiento por cualquier medio de las imágenes pertenecientes al patrimonio cultural de la nación mexicana, contenidas en esta obra, está limitada conforme a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y la Ley Federal del Derecho de Autor, su reproducción debe ser aprobada previamente por el INAH y la Editora, Cintia Velázquez Marróni. No se devuelven originales.

Versión electrónica: <https://revistaintervencion.inah.gob.mx>

Esta revista está indizada en repositorios y directorios nacionales e internacionales de calidad académica, tales como: Latindex, Conacyt, Scielo-México, Dialnet, Redalyc, Clase, Rebiun-CRUE, UNESDOC, AATA-Getty, BCIN, BIBLAT, Google Scholar, ESCI-Web of Science, Thomson&Reuters, REDIB y ERIH plus.

Correo: revista_intervencion@encrym.edu.mx

SECRETARÍA DE CULTURA

Secretaria
Alejandra Frausto Guerrero

INSTITUTO NACIONAL DE ANTHROPOLOGÍA E HISTORIA

Director General
Diego Prieto Hernández

Secretaría Técnica
Aída Castilleja González

Secretario Administrativo
Pedro Vázquez Beltrán

Encargada de la Coordinación Nacional de Difusión
Rebeca Díaz Colunga

Encargado de la Dirección de Publicaciones
Jaime Jaramillo Jaramillo

Subdirector de Publicaciones Periódicas
Benigno Casas de la Torre

ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y MUSEOGRAFÍA

Director
Gerardo Ramos Olvera

Secretario Académico
Guillermo Damián Pereyra Tissera

Subdirectora de Investigación
Yolanda Madrid Alanís

Subdirector de Planeación y Servicios Educativos
Jorge Jiménez Rentería

Jefe de Control y Servicios Administrativos
Osbaldo Franco Cruz

Coordinadora Académica de la Licenciatura en Restauración
Ana Lizeth Mata Delgado

Coordinador Académico de la Maestría en Conservación y Restauración de Bienes Culturales Inmuebles
Luis Carlos Bustos Reyes

Coordinadora Académica de la Maestría en Museología
Énoe Mancisidor Pérez

Coordinador Académico de la Maestría en Conservación de Acervos Documentales
Antonio Hernández Curiel

Encargada del Área de Publicaciones
Citlalli Itzel Espíndola Villanueva

Jefa del Departamento de Educación Continua
Ilse Neri Mijangos

Encargado del Área de Diseño y Producción/Difusión
José Ricardo Guzmán Sánchez

Logística y Difusión
Keila Betsabé Merodio Guerrero

Auxiliar de Difusión
Carla Ivonne Muñoz Rodríguez



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Editora fundadora
Isabel Medina-González

Editora
Cintia Velázquez Marroni

Coordinadora de número
Eugenia Macías Guzmán

Coordinadora editorial
Paula Rosales-Alanís

Asistente editorial
Paulina García Murillo

Producción editorial
Benigno Casas de la Torre

Diseño y formación
Jorge Alejandro Bautista Ramírez

Corrección de estilo
Alejandro Olmedo / Scarlett Badó

Traducción
Lucienne Marmasse / Richard George Addison /
Martha E. Macías

COMITÉ EDITORIAL

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Ilse Cimadevilla Cervera, María Estibaliz Guzmán Solano, Eugenia Macías Guzmán, María Concepción Obregón Rodríguez y Leticia Pérez Castellanos
Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México

Instituciones académicas nacionales e internacionales

Edgar Casanova González
Catedrático Conacyt, Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y la Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC), Instituto de Física (IF), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México

Mónica Cejudo Collera
Facultad de Arquitectura (FAO), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México

Adriana Cruz Lara Silva
Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO), México

Daniela Andrea Díaz Fuentes
Università degli Studi della Basilicata, Italia

Ana Garduño Ortega
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), México

Carolusa González Tirado
Centro INAH Guanajuato, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México

Mirta Insaurralde Caballero
Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (LADIPA), El Colegio de Michoacán (Colmich), México

María Antonieta Jiménez Izarraraz
Centro de Estudios Arqueológicos de El Colegio de Michoacán (Colmich), México

Gillian Elisabeth Newell
Investigadora de la Cátedra del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), Facultad de Humanidades de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (Unicach), México

Sandra Peña Haro
Sección de Conservación y Restauración, Archivo Histórico de la UNAM (AHUNAM), Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IIUUE), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México

Valeria Valero Plé
Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNMH), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México

COMITÉ CIENTÍFICO

Luis Alberto Barba Pingarrón
Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA), UNAM, México

Joaquín Barrio Martín
Departamento de Prehistoria y Arqueología, Universidad Autónoma de Madrid (UAM), España

Rocío Bruquetas Galán
Museo de América, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), España

Aída Castilleja González
Secretaría Técnica (INAH), Centro INAH Michoacán, México

José Ernesto Becerril Miró
Experto jurídico en patrimonio cultural, México

Rita Eder Rozenchwajg
Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), UNAM, México

Laura Filloy Nadal
Museo Nacional de Antropología, INAH, México

Manuel Gándara Vázquez
Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM), INAH, México

Diego Jiménez Badillo
Museo del Templo Mayor, INAH, México

Diana Isabel Magaloni Kerpel
Los Angeles County Museum of Art, Estados Unidos de América

Isabel Medina-González
Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM), INAH, México

Salvador Muñoz Viñas
Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, Universitat Politècnica de València (UPV), España

Alejandra Quintanar Isaías
Departamento de Biología, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (UAM-I), México

Roxana Seguel Quintana
Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Chile

ÍNDICE/CONTENTS

- 6 **EDITORIAL/NOTE FROM THE EDITOR**
Cintia Velázquez Marroni
<https://doi.org/10.30763/intervencion.240.v1n23.19.2021>
- SECCIÓN ESPECIAL/SPECIAL SECTION**
- 13 ***Programa de manejo de riesgos para la conservación preventiva y la prevención del tráfico ilícito de bienes culturales***
Risk Management Program for Preventive Conservation and to Avoid Illegal Trafficking of Cultural Property
Ricardo Herrera García, Mónica P. Badillo Leal y Thalía E. Velasco Castelán
<https://doi.org/10.30763/intervencion.241.v1n23.20.2021>
- ENSAYO/ESSAY**
- 32 ***El principio hegemónico de procedencia como herramienta conceptual para entender el archivo***
The Hegemonic Principle of Provenance as a Conceptual Tool to Understand the Archive
Jaime Sánchez Macedo
<https://doi.org/10.30763/intervencion.242.v1n23.21.2021>
- 63 ***La autoría, autenticidad y originalidad reformuladas, y su aplicación en instalaciones contemporáneas múltiples y orgánicas***
Authorship, Authenticity and Originality Reformulated, and Their Application in Contemporary Multiple and Organic Installations
Claudia María Coronado García
<https://doi.org/10.30763/intervencion.243.v1n23.22.2021>
- 112 ***Museos, etnoeducación y antirracismos. La exposición La consentida es: La familia negra***
Museums, Ethno-education and Anti-racism. The Exhibition La consentida es: La familia negra (The favorite is: The black family)
Carolina Chacón Bernal
<https://doi.org/10.30763/intervencion.244.v1n23.23.2021>

- 156 **La dimensión desconocida de las colecciones. ¿Qué preservamos cuando conservamos?**

The Twilight Zone of Collections. What Do We Preserve when We Conserve?

Mariela González Casanova

<https://doi.org/10.30763/intervencion.245.v1n23.24.2021>

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN/RESEARCH ARTICLE

- 202 **La consideración de la satisfacción del visitante como parte de una metodología integral de evaluación**

Considerations on Visitor Satisfaction as Part of an Integral Evaluation Methodology

Liliana Natalia Bazán y Raúl Fernando Ajmat

<https://doi.org/10.30763/intervencion.246.v1n23.25.2021>

INFORME ACADÉMICO/ACADEMIC REPORT

- 256 **El uso del estándar Object ID y del software Tainacan en la documentación museológica: experiencias desde Brasil y México**

Using the Object ID Standard and Tainacan Software for Museum Documentation: experiences from Brazil and Mexico

Gloria Donají Velasco Reyes, Dalton Lopes Martins, Luciana

Conrado Martins, Claudio Molina Salinas y Pedro Ángeles Jiménez

<https://doi.org/10.30763/intervencion.247.v1n23.26.2021>

RESEÑA DE EVENTO/EVENT REVIEW

- 304 **Detrás de escena. Conversaciones en torno a la museografía en la Era COVID-19: cambiando la narrativa**

Behind the Scenes. Conversations on Exhibition Design in the COVID-19 Era: Changing the Narrative

Alejandro García Aguinaco

<https://doi.org/10.30763/intervencion.248.v1n23.27.2021>

EDITORIAL

Go to English version

DOI: 10.30763/intervencion.240.v1n23.19.2021 · AÑO 12, NÚMERO 23: 6-9

Estimados lectores y lectoras:

Cumplimos ya más de un año de pandemia. En retrospectiva, es dable percatarse de que esa desafortunada experiencia ha sido una montaña rusa de emociones: hemos pasado del miedo y la incertidumbre a la tragedia, la desazón y la esperanza, y vivido en un estado muy particular que oscila entre la negación, la expectativa, la languidez y la desesperación. La pandemia se ha comenzado a fusionar con los inicios de la llamada “nueva normalidad”, lo cual implica aceptar —como escuché recientemente decir a Donna Haraway— que el coronavirus llegó para quedarse: tenemos que aprender a coexistir con él.

En tanto medio académico de investigación, reflexión y difusión que busca estar conectado con temáticas de relevancia contemporánea, *Intervención* debe dar cabida a los nuevos retos y temas que han surgido, y seguirán surgiendo, en la etapa de “pandemia-nueva normalidad”. En el sector cultural y patrimonial, la estela de la devastación económica y laboral acaecida a lo largo del año pasado ha mostrado facetas inéditas: ya no sólo se trata de los millones de empleos perdidos o en proceso de desaparecer sino también de la falta de financiamiento para implementar o continuar planes de mantenimiento, prevención, atenuación o manejo de riesgos. Incendios, inundaciones, terremotos, guerras, robos y un largo etcétera han intensificado su poder destructivo, frente a gobiernos e instituciones descapitalizados y sobrepasados por los costos de la pandemia. Por ello compartimos con mucho gusto en nuestra SECCIÓN ESPECIAL el *Programa de manejo de riesgos para la conservación preventiva y la prevención del tráfico ilícito de bienes culturales* que desde 2020 ha implementado la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Antropología e Historia (CNCPC-INAH), gracias a un financiamiento de la Embajada de Estados Unidos de América en México. Su campaña de difusión *¿Qué perdemos cuando nos roban nuestro patrimonio?* es, en particular, una bocanada de esperanza y aire fresco en un contexto de desazón y pérdida.

Otra de las problemáticas contemporáneas que más espacio y energía ha ocupado en las discusiones públicas de los últimos meses es la crítica a las diversas formas de dominación y opresión que prevalecen en el lenguaje, los monumentos públicos, las relaciones sociales y las formas de hacer y pensar. En este número 23 presentamos contribuciones que de forma original y valiente reflexionan sobre el tema: el ENSAYO de Mariela González cuestiona los principios de conservación del patrimonio cultural imbuidos de una visión que no sólo perpetúa prácticas colonialistas sino que parece valorar más los objetos que las personas. De forma similar, pero desde Colombia, Carolina Chacón evidencia las formas en que esas prácticas autoritarias continúan impactando en la operación y las políticas de los museos, instituciones en cuya historia conllevan una genealogía de privilegio así como de opresión y desconocimiento de las minorías y de sus memorias. Ambos ensayos tienen en común, además, que entreven posibilidades de cambio e, incluso, ejemplos concretos de nuevas maneras de relación entre el patrimonio cultural, su conservación y exhibición, y las diversas comunidades que están de por medio, especialmente, las más vulneradas.

Las y los lectores también encontrarán en esta entrega otro tipo de cuestionamiento a las mencionadas prácticas de opresión y dominio: aquellas que tienen que ver con el lenguaje que usamos para denominar, guardar y conservar bienes culturales, sean documentos u obras de arte o de cualquier otro tipo. Desde la reflexión del campo de los acervos documentales, Jaime Sánchez denuncia las omisiones y exclusiones —es decir, la violencia simbólica— que está detrás de la producción y el resguardo de documentos. Vinculada con esa discusión sobre la importancia de expandir o cambiar la terminología, Claudia María Coronado propone una visión más abierta, menos ortodoxa, de las nociones de *autoría*, *autenticidad* y *originalidad* como un paso fundamental para conservar productos y propuestas artísticas emergentes.

Como siempre, este nuevo número de *Intervención* presenta contribuciones relativas a una de las temáticas “consentidas” de la revista: la función social de los museos. En su ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN, Liliana Natalia Bazán y Raúl Fernando Ajmat exponen los resultados de un análisis de largo aliento y sólido diseño metodológico cuantitativo en cuatro estudios de caso en Argentina: el criterio de *satisfacción* es un factor relevante para ampliar nuestra comprensión sobre las personas que visitan museos y generar mejores experiencias. Desde la trinchera de la museografía, Alejandro García reflexiona sobre la imperiosa necesidad de transformar el diseño expositivo para conectarlo con las nuevas condiciones y

necesidades, no sólo de las y los usuarios, sino también de nuestro entorno ambiental. Su reseña incorpora las reflexiones de cuatro conversatorios digitales —y de un variado contingente de participantes—, sucedidos en noviembre de 2020. Por su parte, Gloria Donají Velasco, Dalton Lopes, Luciana Conrado, Claudio Molina y Pedro Ángeles comparten un proyecto binacional entre México y Brasil que utilizó recursos digitales, como el *software* libre Tainacan y los estándares de metadatos, para generar una alternativa económicamente viable de accesibilidad y conservación de las colecciones de museos.

La portada del número 23 de *Intervención* encarna de algún modo gran parte de los temas aquí esbozados: tiene que ver tanto con lo que se puede ver como con lo que no se puede ver (lo que queda afuera), o con lo que sólo se deja insinuado; y también tanto con los objetos patrimoniales como con los sujetos que los poseen, disfrutan o conservan. Además, la fotografía figura en el artículo de Chacón, de forma que también es un recordatorio de la sólida presencia en América Latina que la revista ha logrado a lo largo de sus ya 11 años de vida: en este número tenemos contribuciones de Argentina, Brasil, Chile y Colombia, además de México.

Con este número me despido de mi posición como editora de esta revista tan singular, y lo hago con un tono de alegría y satisfacción, no de tristeza. A lo largo del año y medio que he tenido el honor de dirigirla, he aprendido infinidad de cosas, y he colaborado con un equipo que ha demostrado no sólo compromiso sino cariño por esta publicación. Ciertamente, implementar la nueva época, que desafortunadamente coincidió con la pandemia y, por ello, con una serie de dificultades administrativas, logísticas y humanas, fue todo un reto. Pero *Intervención* me permitió expandir mis horizontes profesionales e intelectuales a lugares insospechados y, por tanto, el esfuerzo que implicó editar los números 21, 22 y 23 se ha visto recompensado con creces.

Sólo me queda agradecer a todas y todos el apoyo brindado para hacer posible la revista, mes con mes: desde la Subdirección de Publicaciones Periódicas del INAH, hasta nuestros colaboradores de servicios de corrección de estilo, traducción y diseño, prestadores de servicio social y prácticas profesionales, pasando, por supuesto, por la Dirección y la Subdirección de Investigación de la ENCRYM así como por el Comité Editorial de *Intervención*. Muy en particular, agradezco a Isabel Medina-González y a Gerardo Ramos el voto de confianza a mi trabajo, como también el apoyo constante de Yolanda Madrid, Paula Rosales y Eugenia Macías durante este periodo. Aprovecho para dar la bienvenida y desear la mejor de las suertes a

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Eugenia, quien se incorpora como nueva editora a partir del número 24, y cuya amplia experiencia, sentido crítico y compromiso sin duda llevarán a la revista a nuevos horizontes.

Cintia Velázquez Marroni
Editora

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6808-3453>

EDITORIAL

Ir a versión en español

DOI: 10.30763/intervencion.240.v1n23.19.2021 · YEAR 12, ISSUE NO. 23: 10-12

Dear readers,

Over a year of pandemic has gone by. In retrospect, one can see this unfortunate experience has been a rollercoaster of emotions: we have gone from fear and uncertainty to tragedy, from despondency to hope, and lived in a very unusual state that swings between denial, expectations, languidness and despair. The pandemic has begun to fuse with the start of the so-called “new normality”, which implies the acceptance—as I recently heard Donna Haraway say—that the coronavirus is here to stay: we must learn to coexist with it.

As an academic medium for research, reflection and dissemination which strives to keep in touch with relevant contemporary matters, *Intervención* must embrace the new challenges and topics that have developed, and will continue to develop, in the “pandemic-new normality” stage. In the cultural and heritage sector, the wake of economic and labor devastation that occurred over the past year has revealed unseen facets: it is no longer only a question of the millions of jobs lost or in the process of disappearing, but also the lack of resources to implement or continue plans for maintenance, prevention, attenuation or management of risks. Fires, floods, earthquakes, wars, thefts and a long etcetera have intensified their destructive power in the face of underfunded and overwhelmed governments and institutions, due to the cost of the pandemic. We are therefore pleased to share in our SPECIAL SECTION the *Programa de manejo de riesgos para la conservación preventiva y la prevención del tráfico ilícito de bienes culturales*¹ which the Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural of the Instituto Nacional de Antropología e Historia (CNCPC-INAH), has been implementing since 2020, thanks to financing from the Embassy of the United States of America in Mexico. Their awareness campaign *¿Qué perdemos cuando nos roban nuestro patrimonio?*² is a notable breath of fresh air and hope in a context of dejection and loss.

¹ *Risk Management Program for Preventive Conservation and to Avoid Illegal Trafficking of Cultural Property*, Editorial translation.

² *What do we stand to lose when our heritage is stolen?* Editorial translation.

Another contemporary challenge which has garnered much space and energy in recent public debate is criticism of various forms of domination and oppression that prevail in language, public monuments, social relations and ways of acting and thinking. In issue No. 23 we present contributions that reflect on this subject in original and brave approaches: the *ESSAY* by Mariela González questions the principles of conservation of cultural heritage imbued in a vision that not only perpetuates colonialist practices, but also seems to value objects over people. Similarly, but from a Colombian perspective, Carolina Chacón reveals the ways in which such authoritarian practices continue to impact museums' operation and policies, institutions whose history implies a genealogy of privilege as well as oppression and disavowal of minorities and their memories. Both essays also share a common vision of possible changes in, and indeed concrete examples of, new ways of relating cultural heritage, its conservation and exhibition, with the various communities involved, particularly those most wronged.

In this issue, readers will also find another kind of questioning of the above-mentioned practices of oppression and domination: those related to the language we use to name, store and conserve cultural property, whether documents, works of art or of any other sort. Reflecting from the field of documentary archives, Jaime Sánchez condemns the omissions and exclusions—that is to say, the symbolic violence—behind the production and safekeeping of documents. Linked to this discussion on the importance of expanding or changing terminology, Claudia María Coronado suggests a wider, less orthodox, vision of the concepts of *author*, *authenticity* and *originality*, as a fundamental step to conserve products and emerging artistic proposals.

As usual, this new issue of *Intervención* presents contributions on one of the journal's "cherished" subjects: the social function of museums. In their *RESEARCH ARTICLE*, Liliana Natalia Bazán and Raúl Fernando Ajmat describe the results of a lengthy and methodologically sound quantitative analysis in four case studies in Argentina: the criterion of *satisfaction* is relevant to gain deeper understanding of the people who visit museums and generate enhanced experiences. From the field of exhibition design, Alejandro García reflects on the urgent requirement to transform it, so as to connect with new conditions and needs, not only those of users but also of our natural environment. His review incorporates reflections emanating from four digital roundtables—with a wide array of participants—that took place in November 2020. Meanwhile, Gloria Donají Velasco, Dalton Lopes, Luciana Conrado, Claudio Molina

and Pedro Ángeles share a binational project in Mexico and Brazil which used digital resources, such as the Tainacan open-source software and metadata standards, to generate an economically viable option to access and conserve museum collections.

The cover of *Intervención* No. 23 somehow embodies most of the themes outlined herein: it concerns both what can be seen and what cannot (that which is left out) or that which is merely hinted at, as well as the heritage objects and those who possess, enjoy and conserve them. Furthermore, the photograph features in the article by Chacón, which serves as a reminder of the solid presence the journal has achieved in Latin America over its now 11 years of existence: this issue includes contributions from Argentina, Brazil, Chile and Colombia, in addition to Mexico.

With this Number, I bid farewell to my post as editor of this unique journal, and I do so joyfully, full of satisfaction, not sadness. I learned countless things throughout the year and a half I had the honor to direct it, and I collaborated with a team that has not only shown commitment, but also affection for this publication. Certainly, implementing this new era, which unfortunately coincided with the pandemic and, therefore, with a series of administrative, logistical and human setbacks, was a major challenge. But *Intervención* allowed me to expand my professional and intellectual horizons to unexpected reaches and, hence, the effort it took to edit numbers 21, 22 and 23 were amply rewarded.

I end by thanking all those whose support made this journal possible month after month: from INAH's Subdirección de Publicaciones Periódicas to our professional service partners for proof reading, translating and designing, social service and postgraduate interns; and of course, ENCRYM's Dirección and Subdirección de Investigación, as well as the Editorial Committee of *Intervención*. I am particularly grateful to Isabel Medina-González and Gerardo Ramos for their vote of confidence in my work and I deeply appreciate the unwavering support I received from Yolanda Madrid, Paula Rosales and Eugenia Macías during this period. I take this opportunity to welcome and wish the best to Eugenia, who joins as the new editor from issue 24 onward. Her wide experience, critical sense and commitment will doubtless take the journal to new heights.

Cintia Velázquez Marroni

Editor

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6808-3453>

Programa de manejo de riesgos para la conservación preventiva y la prevención del tráfico ilícito de bienes culturales

Risk Management Program for Preventive Conservation and to Avoid Illegal Trafficking of Cultural Property

DOI: 10.30763/intervencion.241.v1n23.20.2021 · AÑO 12, NÚMERO 23: 13-31 · YEAR 12, ISSUE NO. 23: 13-31

Presentado/Presented: 30.09.2020 · Publicado/Published: 28.06.2021

<p>Thalía E. Velasco Castelán Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México thalia_velasco@inah.gob.mx ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9239-7134</p>	<p>Ricardo Herrera García Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México ricardo_herrera@inah.gob.mx ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1649-3976</p>	<p>Mónica P. Badillo Leal Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México monica_badillo@inah.gob.mx ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0016-3331</p>
--	--	--

[Ir a versión en español](#)

RESUMEN

El robo de bienes culturales es un problema internacional que afecta a países con riqueza patrimonial cultural como la de México. El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), al ser competente para normar y asegurar la protección de bienes culturales de carácter paleontológico, arqueológico e histórico, genera herramientas que ayuden a prevenir el tráfico ilícito. Su Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC-INAH) ha generado un *Programa de manejo de riesgos para la conservación preventiva y la prevención de tráfico ilícito de bienes culturales*. El programa consta de tres campañas: la normativa, la de capacitación y actualización y la de comunicación, titulada *¿Qué perdemos cuando nos roban nuestro patrimonio?* que se encargará de generar discusión pública y sensibilizar sobre la gravedad de este problema.

PALABRAS CLAVE

tráfico ilícito; conservación preventiva; robo de bienes culturales; manejo de riesgos; difusión

[Go to English
version](#)

ABSTRACT

The theft of cultural property is an international problem that affects countries with cultural heritage such as Mexico's. The Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), responsible for the regulation and protection of paleontological, archaeological and historical cultural property, generates tools that prevent illegal trafficking. Its Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC-INAH) has generated a Risk Management Program for Preventive Conservation and the Prevention of Illicit Trafficking of Cultural Property. The program consists of three campaigns: regulations, training and updating, and communication campaign, titled *What Do We Stand to Lose When Our Heritage is Stolen?* that will be responsible for generating public discussions about the seriousness of this issue.

KEY WORDS

illicit trafficking; preventive conservation; theft of cultural property; risk management; public communication

Programa de manejo de riesgos para la conservación preventiva y la prevención del tráfico ilícito de bienes culturales

Go to English version

DOI: 10.30763/intervencion.241.v1n23.20.2021 · AÑO 12, NÚMERO 23: 15-23

Presentado: 30.09.2020 · Publicado: 28.06.2021

<p>Thalía E. Velasco Castelán Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México thalia_velasco@inah.gob.mx ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9239-7134</p>	<p>Ricardo Herrera García Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México ricardo_herrera@inah.gob.mx ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1649-3976</p>	<p>Mónica P. Badillo Leal Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México monica_badillo@inah.gob.mx ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0016-3331</p>
--	--	--

RESUMEN

El robo de bienes culturales es un problema internacional que afecta a países con riqueza patrimonial cultural como la de México. El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), al ser competente para normar y asegurar la protección de bienes culturales de carácter paleontológico, arqueológico e histórico, genera herramientas que ayuden a prevenir el tráfico ilícito. Su Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC-INAH) ha generado un *Programa de manejo de riesgos para la conservación preventiva y la prevención de tráfico ilícito de bienes culturales*. El programa consta de tres campañas: la normativa, la de capacitación y actualización y la de comunicación, titulada *¿Qué perdemos cuando nos roban nuestro patrimonio?* que se encargará de generar discusión pública y sensibilizar sobre la gravedad de este problema.

PALABRAS CLAVE

tráfico ilícito; conservación preventiva; robo de bienes culturales; manejo de riesgos; difusión

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

El robo de bienes culturales es un problema internacional que afecta gravemente a los países que cuentan con riqueza patrimonial cultural como la de México. Estos ilícitos conllevan pérdidas irreparables para los grupos y comunidades que son despojados de objetos a través de los cuales se construyen procesos importantes de identidad y de sentido de pertenencia, además de generar un cúmulo importante de recursos económicos para los involucrados.

Durante las últimas cinco décadas se han firmado convenios internacionales, establecido programas e implementado acciones dirigidas a combatir estos ilícitos, así como a las redes internacionales que expolían bienes culturales en todo el planeta. En 1970 la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) firmó la *Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales* (UNESCO, 1970); en ese mismo año se firmó el *Tratado de cooperación en la protección del patrimonio cultural entre México y los Estados Unidos de América* (Secretaría de Relaciones Exteriores, 1970).

Con motivo de la conmemoración de la firma de este último documento binacional, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), a través de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), presentó el Programa de Manejo de Riesgos para la Conservación Preventiva y la Prevención del Tráfico Ilícito de Bienes Culturales, que cuenta con un financiamiento otorgado por la Embajada de los Estados Unidos de América en México y busca mejorar los procesos de la CNCPC, además de consolidar el programa para prevenir el tráfico ilícito de bienes culturales y apoyar en la recuperación de bienes que han sido robados.

El INAH, al ser el instituto que tiene la competencia de normar y asegurar la protección de bienes culturales de carácter paleontológico, arqueológico e histórico, genera herramientas para fortalecer acciones que prevengan el tráfico ilícito. De este modo la CNCPC, que entre sus funciones tiene la de apoyar a la Coordinación Nacional de Asuntos Jurídicos así como a diversas instancias federales y estatales, elabora dictámenes técnicos de los bienes culturales muebles y bienes asociados al inmueble, con el fin de agilizar su recuperación en caso de robo y ayudar a combatir el tráfico ilícito del patrimonio cultural.

El programa referido se ha desarrollado y dividido en tres campañas, a lo largo de tres años (2020-2022). La primera, denomina-

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

da campaña normativa, busca generar buenas prácticas a través de documentos normativos, procedimientos, lineamientos y políticas institucionales en torno a la recuperación de bienes que han sido robados. La segunda campaña, de capacitación y actualización, busca impartir pláticas, talleres y actividades educativas que doten a los asistentes de información, herramientas y conocimientos para prevenir el robo desde distintos ámbitos. Así mismo, busca fortalecer los conocimientos de los especialistas tanto del Instituto como los que tienen una participación en los procesos de recuperación y prevención, para poder identificar el patrimonio cultural en tránsito.

Finalmente se propuso desarrollar una campaña de comunicación que se encargará de difundir y divulgar por medio de diferentes recursos gráficos y audiovisuales, información para que la sociedad reconozca la gravedad del robo de bienes culturales y la importancia de la identificación del patrimonio cultural.¹

¿QUÉ PERDEMOS CUANDO NOS ROBAN NUESTRO PATRIMONIO?

El proyecto arrancó en el 2020 con el diseño de la campaña de comunicación *¿Qué perdemos cuando nos roban nuestro patrimonio?*, para lo cual se conformó un grupo de especialistas del INAH que definieron los objetivos de la campaña, los grupos a los cuales nos queríamos dirigir, así como los contenidos y temas que la campaña abordaría. Este trabajo permitió también definir una serie de fases en las que estarían enmarcados los materiales de comunicación que se planean elaborar. Al mismo tiempo, se cuidó el diseño de una imagen gráfica que estará presente en todos los materiales desarrollados.

El objetivo general de la campaña se dirige a promover acciones para la prevención y denuncia del tráfico ilícito de bienes culturales en grupos vinculados al resguardo y uso del patrimonio cultural. La campaña se dirige a un público general, pero también pretende generar materiales para aquellos grupos sociales que están asociados a templos religiosos.

La campaña está estructurada en cuatro fases, que tratan distintos aspectos y temáticas de la problemática del robo:

¹ Los convenios y documentos internacionales coinciden en la importancia de la educación y comunicación como elementos sustanciales de las campañas y acciones que los gobiernos y las instituciones deben implementar para prevenir el robo de los bienes culturales. De allí que el programa pusiera énfasis en las campañas de capacitación y comunicación.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 1. Cartel de difusión del programa *¿Qué perdemos cuando nos roban el patrimonio cultural?* (Diseño: Mónica Badillo; cortesía: CNCPC-INAH, diciembre de 2020).



2) Prevención del robo de bienes culturales: etapa que se implementó desde los primeros días de abril y que concluirá en julio de 2021. Durante este periodo se recalcará la importancia de la prevención y se difundirán materiales con recomendaciones para prevenir el robo tales como carteles, videos, infografías e inclusive un *Manual de prevención del robo en recintos religiosos* (CNCPC, s.f.) (Figura 2).

3) Promoción de la denuncia: fase que se desarrollará de agosto a octubre del 2021 y que tiene el objetivo de promover la denuncia como un trámite vital para poder buscar la recupera-

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 2. Portada del *Manual de prevención de robo en recintos religiosos* (Diseño: Mónica Badillo; cortesía: CNCPC-INAH, enero de 2021).



4) Retroalimentación: esta etapa, que se desarrollará durante los dos últimos meses del 2021, está considerada como el cierre de la campaña. Busca dialogar con las percepciones de la sociedad y entenderlas a través de la pregunta *¿Y para ti qué se pierde?* como punto de partida para reflexionar sobre las afectaciones del robo y tráfico ilícito de bienes culturales en México.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 3. Carátula del podcast *Las mil y una historias para recuperar nuestra memoria* (Diseño: Mónica Badillo; cortesía: CNCPC-INAH, marzo de 2021).



La campaña cuenta con la página de Facebook² *¿Qué perdemos cuando nos roban el patrimonio cultural?*, que es el espacio en el que se compartirán y difundirán los materiales; de allí que resulta vital promover y difundir esta página, para sumar seguidores y conseguir que nuestros materiales sean replicados y compartidos, para alcanzar públicos más amplios.

Si bien la campaña de comunicación plantea sus acciones a lo largo del 2021, nos parece importante subrayar que el trabajo en materia de prevención de este ilícito debe ser un trabajo de largo aliento. En este orden de ideas, las tres campañas (normativa, capacitación-actualización y comunicación) están articuladas y

² Consultar : <https://www.facebook.com/PerdemosMilesDeHistorias>

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

serán complementarias en sus acciones e impactos para generar mecanismos y estrategias que consoliden este programa al nivel de la CNCPC en colaboración con otras coordinaciones nacionales, e incluso de manera interinstitucional con otras dependencias como la Fiscalía General de la República, asociaciones religiosas, comunidades, el Ejército Mexicano, Ministerios Públicos, aduanas, entre otras.

REFERENCIAS

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural. (s.f.). *Manual de prevención de robo en recintos religiosos*. Recuperado de <https://conservacion.inah.gob.mx/publicaciones/?p=1014>

Morales, M. (2020 [1997]). *Manual de prevención del robo en recintos religiosos*. Segunda edición Thalía Velasco Castelán (Coord.). Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural-Instituto Nacional de Antropología e Historia. Recuperado de https://conservacion.inah.gob.mx/wp-content/uploads/2021/04/manual_digital_vinculos.pdf

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (1970). *Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales*. Recuperado de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Secretaría de Relaciones Exteriores. (21 de noviembre, 1970). *Poder Ejecutivo, Secretaría de Relaciones Exteriores, Decreto por el que se promulga el Tratado de cooperación entre Estados Unidos Mexicanos y los Estados Unidos de América, que dispone la recuperación y devolución de bienes arqueológicos, históricos y culturales robados* [17 de julio de 1970]. Recuperado de <https://aplicaciones.sre.gob.mx/tratados/ARCHIVOS/EUA-BIENES%20ARQUEOLOGICOS%201970.pdf>

SOBRE LOS AUTORES**Ricardo Herrera García**

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC),
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México

ricardo_herrera@inah.gob.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1649-3976>

Estudió Informática Administrativa en la Universidad Tecnológica de México (UNITEC, México), cursó el seminario de “Sistema de administración y la modernización de capacidad de administración para países latinoamericanos en 2018” en la Universidad de Pekín (PKU, China). Actualmente se encuentra estudiando otra licenciatura en Administración y Gestión Pública en la Universidad Abierta y a Distancia de México (UnADM). Tiene 16 años de experiencia en el INAH, en distintas áreas del Instituto como: en el Museo Nacional de Historia-Castillo de Chapultepec y la Coordinación Nacional de Recursos Humanos. Desde 2016 trabaja en la CNCPC, actualmente se encuentra al frente de la subdirección de Gestión y Normatividad de esta Coordinación Nacional.

Mónica P. Badillo Leal

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC),
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México

monica_badillo@inah.gob.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0016-3331>

Diseñadora y Comunicadora Visual con especialidad en diseño de soportes tridimensionales por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Diplomada en *Visual Merchandising* y *Emotional Branding* por la Universidad Jannette Klein.

De 2009 al 2014 colaboró en el diseño, producción y montaje de proyectos museográficos en: Museo Nacional de Arte (MUNAL del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura [INBAL]), Galería de Palacio Nacional, Museo del Palacio de Bellas Artes, Museo Arte de Guatemala, Centro Cultural Mexiquense Bicentenario y Museo Nacional del Virreinato (INAH).

De 2014 a la fecha, se desempeña como diseñadora gráfica en proyectos de divulgación de conservación-restauración del patrimonio cultural en la CNCPC.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Thalia E. Velasco Castelán

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC),
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México

thalia_velasco@inah.gob.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9239-7134>

Restauradora egresada de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM-INAH). Maestría en Historia Aplicada en la Universidad Nacional de Costa Rica (UNA). Premio Paul Coremans-INAH a la mejor tesis de maestría en conservación 2013, por el trabajo “La construcción y el valor del patrimonio documental en el marco legislativo y normativo mexicano (1914-2012).” Desde marzo de 2016 está a cargo de la Dirección de Educación Social para la Conservación de la CNCPC del INAH. Durante estos últimos años, se ha abocado al trabajo en materia de registro, difusión, vinculación social y divulgación de la conservación del patrimonio cultural.

Risk Management Program for Preventive Conservation and to Avoid Illegal Trafficking of Cultural Property

Ir a la versión en español

DOI: 10.30763/intervencion.241.v1n23.20.2021 · YEAR 12, ISSUE NO. 23: 24-31

Submitted: 05.05.2021 · Published: 28.06.2021

<p>Thalía E. Velasco Castelán Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Mexico thalia_velasco@inah.gob.mx ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9239-7134</p>	<p>Ricardo Herrera García Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Mexico ricardo_herrera@inah.gob.mx ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1649-3976</p>	<p>Mónica P. Badillo Leal Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Mexico monica_badillo@inah.gob.mx ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0016-3331</p>
--	--	--

ABSTRACT

The theft of cultural property is an international problem that affects countries with cultural heritage such as Mexico's. The Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), responsible for the regulation and protection of paleontological, archaeological and historical cultural property, generates tools that prevent illegal trafficking. Its Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC-INAH) has generated a Risk Management Program for Preventive Conservation and to Avoid Illegal Trafficking of Cultural Property. The program consists of three campaigns: regulations, training and updating, and communication campaign, titled *What do We Stand to Lose When Our Heritage is Stolen?* that will be responsible for generating public discussion about the seriousness of this issue.

KEY WORDS

illicit trafficking; theft prevention program; theft of cultural property; risk management

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Theft of cultural property is an international issue that seriously impacts countries rich in cultural heritage, like Mexico. These crimes not only cost the institutions affected an enormous amount of resources but signify irreparable losses to groups of people and communities who are consequently dispossessed of objects that are involved in important processes of identity-building and sense of belonging.

In the past five decades, international agreements have been formalized to establish programs and implement actions against these crimes as well as the international networks that despoil cultural property all over the globe. In 1970 the United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization (UNESCO) signed the *Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property* (UNESCO, 1970). The *Treaty of Cooperation between the United States of America and the United Mexican States Providing for the Recovery and Return of Stolen Archeological, Historical and Cultural Properties* (Secretaría de Relaciones Exteriores, 1970) was formalized that same year.

To commemorate this Treaty of Cooperation, the Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), an agency under the Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), presented its Risk Management Program to Preserve Cultural Property and Avoid Illegal Trafficking with funding from the Embassy of the United States of America in Mexico. The effort seeks to improve the competitiveness of the CNCPC and consolidate the program to prevent illegal trafficking of cultural property and support the retrieval of stolen goods.

Since INAH is the institution empowered to establish the rules that will ensure protection over the country's paleontological, archeological and historical cultural property, it creates tools to tighten measures intended to prevent illegal trafficking. Among other responsibilities, the CNCPC supports the Coordinación Nacional de Asuntos Jurídicos in addition to other federal and state agencies. It also produces technical opinions on movable cultural property and properties associated with immovable heritage, so as to expedite their retrieval when they are stolen and aid in the fight against illegal trafficking of cultural heritage.

The aforementioned program has been developed and divided into three campaigns to be held in the course of three years (2020-2022). The first of these has been called a regulation campaign. Its purpose is to generate best practices by means of regulatory documents, procedures, guidelines and institutional policies dealing with the retrieval of stolen property. The second campaign

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

—training and updating— will offer chats, workshops, and educational activities to provide attendees information, tools and knowledge to prevent theft from different angles. It also seeks to build the expertise of specialists at the Institute as well as of those who participate in retrieval and prevention activities in order to identify cultural properties in transit.

Finally, a communication campaign was proposed to release and disseminate information via graphic and audio-visual materials that would allow society to recognize just how serious the theft of cultural property is and understand the importance of identifying cultural heritage.¹

WHAT DO WE STAND TO LOSE WHEN OUR HERITAGE IS STOLEN?

The project began in 2020 with the design of a communication campaign called *What do we stand to lose when our heritage is stolen?* under a group of INAH specialists who defined the goals of the campaign, its target groups, as well as the content and topics to be addressed. This work made it possible to define various stages to frame the communication materials the group planned to generate. Special attention was given to designing an image that would appear in all of the materials to be developed.

The overall point of the campaign consists in promoting actions to prevent and report illegal trafficking of cultural property among groups involved in protecting and using cultural heritage. While the campaign is for the public at large, it also intends to produce materials for social groups associated with religious temples.

The campaign has been structured around four stages that deal with the different aspects and issues of theft:

1) Introduction to the campaign: this stage began in December 2020 and concluded in late March 2021. It was followed by the official announcement of the campaign and a presentation of an introductory poster and video (Figure 1).

2) Preventing the theft of cultural property: This stage was implemented in early April and will conclude in July 2021. The

¹ International conventions and other documents agree that education and communication are important and substantial elements in any campaign and action implemented by governments and institutions alike to prevent the theft of cultural property. Accordingly, the program emphasizes training and communication campaigns.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURE 1. Poster announcing the program, *What do we stand to lose when our cultural heritage is stolen?* (Designed by: Mónica Badillo; courtesy: CNCPC-INAH, December 2020).



3) Encourage reporting: This stage will take place from August through October 2021. Its purpose is to encourage reporting as a vital part of retrieval. We will strive to be clear on the steps to take following reports of theft.

4) Feedback: This stage will occur during the last two months of 2021 and will close the campaign. It will seek to engage with, and understand, people's perceptions with the question *What do you feel is lost?* as the starting point to reflect on effects of the theft and illegal trafficking of cultural property in Mexico.

² *Manual to Avoid Theft in Religious Venues*. Editorial translation.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
 JANUARY-JUNE 2021

FIGURE 2. Cover for the *Manual to Avoid Theft in Religious Venues* (Design: Mónica Badillo; courtesy: CNCPC-INAH, January 2021).



Throughout the campaign various communication materials should be produced, including posters, videos, and infographics, as well as a podcast series under the title *Las mil y una historias para recuperar nuestra memoria*³ (Figure 3). The series will discuss interesting cases of stolen and retrieved Mexican heritage as a springboard to address the subject matter of the campaign.

³ *A Thousand and One Stories to Retrieve our Memories*. Editorial translation.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURE 3. Image for the podcast *One Thousand and One Stories to Retrieve our Memories* (Design: Mónica Badillo; courtesy: CNCPC-INAH, March 2021).



The project also includes a Facebook page,⁴ *What do We Stand to Lose When Our Cultural Heritage is Stolen?* The page will be used to share and disseminate materials. Therefore, promoting and spreading the word about this page will be crucial to adding followers who, in turn, will make it possible to replicate and share our materials and in this manner reach a broader audience.

While the communication campaign proposes actions throughout 2021, we believe it is important to underscore that working towards preventing this crime is a long term effort. Thus, the actions and impacts of all three campaigns (regulation, training-updating and communication) will be articulated and complementary as a means to generate mechanisms and strategies to consolidate this program at the CNCPC together with other national coordination offices, and even at the interinstitutional level with other agencies such as the Fiscalía General de la República, religious associations, communities, the Mexican army, public prosecution services, customs.

⁴ Refer to : <https://www.facebook.com/PerdemosMilesDeHistorias>

REFERENCES

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural. (n. d.). *Manual de prevención de robo en recintos religiosos*. Retrieved from <https://conservacion.inah.gob.mx/publicaciones/?p=1014>

Morales, M. (2020 [1997]). *Manual de prevención del robo en recintos religiosos*. Second edition, Thalía Velasco Castelán (Coord.). Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural-Instituto Nacional de Antropología e Historia. Retrieved from https://conservacion.inah.gob.mx/wp-content/uploads/2021/04/manual_digital_vinculos.pdf

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (1970). *Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales*. Retrieved from http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Secretaría de Relaciones Exteriores. (november 21st, de 1970). *Poder Ejecutivo, Secretaría de Relaciones Exteriores, Decreto por el que se promulga el Tratado de cooperación entre Estados Unidos Mexicanos y los Estados Unidos de América, que dispone la recuperación y devolución de bienes arqueológicos, históricos y culturales robados* [17 de julio de 1970]. Retrieved from <https://aplicaciones.sre.gob.mx/tratados/ARCHIVOS/EUA-BIENES%20ARQUEOLOGICOS%201970.pdf>

ABOUT THE AUTHORS**Ricardo Herrera García**

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Mexico

ricardo_herrera@inah.gob.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1649-3976>

He studied administrative computer science at the Universidad Tecnológica de México (UNITEC, Mexico), and attended the seminar on a “System to manage and modernize management capacity in Latin American countries in 2018” at Peking University (PKU, China). He is currently working towards another Bachelor’s Degree in Public Administration and Management at the Universidad Abierta y a Distancia de México (UnADM). He has been with INAH for 16 years and has accumulated experience in different areas of the Institution such as: Museo Nacional de Historia-Castillo de Chapultepec and the Coordinación Nacional de Recursos Humanos. Since 2016,

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

he has been working at CNCPC where he currently heads the management and regulations office.

Mónica P. Badillo Leal

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC),
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Mexico

monica_badillo@inah.gob.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0016-3331>

Designer and visual communicator who specializes in the design of 3D support materials by the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). She holds a certificate in *Visual Merchandising and Emotional Branding* from the Universidad Jannette Klein.

Between 2009 and 2014 she collaborated in designing, producing and setting up exhibition design projects at: Museo Nacional de Arte (MUNAL from the Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura [INBAL]), Gallery of the Palacio de Bellas Artes, Museo Arte de Guatemala, Centro Cultural Mexiquense Bicentenario and Museo Nacional del Virreinato (INAH).

From 2014 to date she works as a graphic designer in projects dealing with preserving and restoring cultural property at CNCPC.

Thalía E. Velasco Castelán

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC),
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Mexico

thalia_velasco@inah.gob.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9239-7134>

Restorer who graduated from the Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM-INAH). She holds a Master's Degree in Applied History from the Universidad Nacional de Costa Rica (UNA). In 2013 she received the Paul Coremans-INAH award to the best Master's thesis on conservation for her research "Construction and value of the Mexican legislative and regulatory documentary legacy (1914-2012)." She has headed the Dirección de Educación Social para la Conservación of CNCPC since March 2016. In recent years she has devoted herself to working on the registration, dissemination and social links of cultural property, and on spreading the word about its conservation.

El principio hegemónico de procedencia como herramienta conceptual para entender el archivo

The *Hegemonic Principle of Provenance* as a Conceptual Tool to Understand the Archive

DOI: 10.30763/intervencion.242.v1n23.21.2021 · AÑO 12, NÚMERO 23: 32-62 · YEAR 12, ISSUE NO. 23: 32-62

Postulado/Submitted: 31.12.2020 · Aceptado/Accepted: 06.04.2021 · Publicado/Published: 28.06.2021

Jaime Sánchez Macedo

El Colegio de Michoacán (Colmich), México

jaime.sanmac@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6231-7204>

Ir a versión
en español

RESUMEN

El presente ENSAYO busca sustentar la definición del *principio hegemónico de procedencia* como un concepto útil para la investigación, gestión y conservación de acervos documentales de distinta índole. Su definición se nutre de una diversidad de bibliografía que podría considerarse como parte del *giro archivístico*. Dicho principio involucra aquella inercia estructurante en términos de interpretación derivada del contexto de producción de los documentos, que implica la potencial réplica de formas de violencia simbólica por medio del archivo. El principio hegemónico de procedencia de los archivos se traduce en omisiones, exclusiones e incluso en la reproducción de representaciones ajenas a las identidades asumidas por las personas registradas en los documentos.

PALABRAS CLAVE

archivo; principio de procedencia; hegemonía; archivística; teoría; violencia simbólica

Go to English
version

ABSTRACT

The present ESSAY seeks to support the definition of *hegemonic principle of provenance* as a useful concept to research, manage and conserve documentary heritage of different types. Its definition is based on an array of bibliography which

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

could be considered a part of the *archival turn*. This principle involves a structuring inertia in terms of interpretation derived from the context of the records' production, which implies the potential replication of forms of symbolic violence by means of the archive. The hegemonic principle of origin of archives translates into omissions, exclusions and, indeed, the reproduction of representations foreign to the assumed identities by the people registered in the documents.

KEY WORDS

archive; principle of provenance; hegemony; archival science theory; symbolic violence

El principio hegemónico de procedencia como herramienta conceptual para entender el archivo

[Go to English version](#)

DOI: 10.30763/intervencion.242.v1n23.21.2021 · AÑO 12, NÚMERO 23: 34-48

Postulado: 31.12.2020 · Aceptado: 06.04.2021 · Publicado: 28.06.2021

Jaime Sánchez Macedo

El Colegio de Michoacán (Colmich), México

jaime.sanmac@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6231-7204>

RESUMEN

El presente ENSAYO busca sustentar la definición del *principio hegemónico de procedencia* como un concepto útil para la investigación, gestión y conservación de acervos documentales de distinta índole. Su definición se nutre de una diversidad de bibliografía que podría considerarse como parte del *giro archivístico*. Dicho principio involucra aquella inercia estructurante en términos de interpretación derivada del contexto de producción de los documentos, que implica la potencial réplica de formas de violencia simbólica por medio del archivo. El principio hegemónico de procedencia de los archivos se traduce en omisiones, exclusiones e incluso en la reproducción de representaciones ajenas a las identidades asumidas por las personas registradas en los documentos.

PALABRAS CLAVE

archivo; principio de procedencia; hegemonía; archivística; teoría; violencia simbólica

EL ARCHIVO, FUERA DE LA NEUTRALIDAD

Partiendo de un cuestionamiento a los apriorismos científicos de objetividad e imparcialidad, resulta necesario reconocer que, cualquiera que se acerca a un determinado archivo, ya sea para investigarlo o para preservarlo, lo hace desde un determinado “lugar social” (De Certeau, 2006, p. 69), que implica la operación de marcos interpretativos conformados tanto por

el bagaje de la persona que observa como por las propias características e historicidad del acervo en cuestión (Cook, 2010, pp. 156-158). En el presente ensayo se propone la definición de un concepto relacionado con el segundo aspecto, el cual he denominado *principio hegemónico de procedencia* (PHP) para referir al fenómeno de interpretación del archivo a partir de la preponderancia de la visión del agente productor hegemónico. Y es que el contexto de producción de los documentos comprende formas de dominación y violencias que se despliegan sobre las identidades y experiencias registradas en éstos, situación que en muchos casos pasa inadvertida a investigadores, archivistas y conservadores. Por lo tanto, el PHP se propone como un concepto para enunciar la “violencia archivadora” (Tello, 2018, p. 62) inherente a la procedencia de los documentos y a la propia historicidad del archivo. El objetivo principal es que la definición del PHP permita a quienes realizan trabajos de gestión archivística, conservación e investigación en acervos documentales de distinta índole advertir la parte de las implicaciones sociales de los archivos relacionada con formas de violencia simbólica que se manifiestan a través de anonimatos, omisiones, exclusiones e incluso en la reproducción de representaciones de sujetos individuales y colectivos que no concuerdan con las identidades asumidas por estos actores sociales.

Se parte de considerar que, a la luz de las aportaciones del llamado *giro archivístico* que podría resumirse como el cúmulo de propuestas teórico-metodológicas procedentes de distintas disciplinas encaminadas en redefinir el archivo en un sentido conceptual y como un objeto de estudio por sí mismo (Ketelaar, 2017, pp. 228-268; Stoler, 2010, pp. 465-469; Sánchez-Macedo, 2020, pp. 191-199), el PHP puede constituir un concepto útil para entender un aspecto determinante de la manera en que los archivos se trabajan para la investigación o preservación. La propuesta del PHP surge de la conjunción de dos elementos: por un lado, uno de los preceptos medulares de la archivística moderna —tal vez el más importante—, el *principio de procedencia*, y, en segundo lugar, un concepto fundamental en las ciencias sociales y la teoría marxista del siglo xx: *hegemonía*. De manera que, antes de pasar a la explicación del PHP, cabe hacer un repaso por su etimología para entender de dónde surge el principio de procedencia y la noción de hegemonía y cómo es que en la conjunción de ambos es posible definir parte de las formas de dominación y violencias simbólicas inherentes al archivo.

ORIGEN DEL PRINCIPIO DE PROCEDENCIA

El fundamento naturalista en la archivística moderna planteó en su nacimiento, en el siglo XIX, el respeto a la funcionalidad primigenia de los archivos con la intención de rescatar el sentido original de los documentos, de acuerdo con su contexto de producción (Cook, 2010, pp. 158-160). Ese modo de entender los archivos dio como resultado la articulación de un fundamento que, con el paso del tiempo, se ha convertido en un axioma para la práctica archivística: el principio de procedencia.

De acuerdo con Sweeney, dicho principio, antes que como precepto, comenzó como una práctica llevada a cabo por los encargados de los archivos europeos. Fue en el transcurso de los siglos XVIII y XIX cuando el principio de procedencia se definió de distintas maneras: en Francia, *respect des fonds*; en los Países Bajos, *herkomstbeginsel*; en Alemania, *provenienzprinzip*; en Prusia; *strukturprinzip*, y en Italia, *metodo storico* (Sweeney, 2008, p. 195).

En el *Manual holandés*, considerado como el primer breviario de archivística moderna, se utiliza la locución francesa *respect des fonds* para establecer la existencia de una relación “natural” entre los documentos que, en su origen, pertenecen a un mismo conjunto (Müller, Feith y Fruin, 2003, p. 50). No obstante, en la nota introductoria de Horsman “a la versión en inglés, de 2003, del mismo texto se incluye una definición del principio de procedencia elaborada hacia 1908 por Müller, coautor del manual: [el principio de procedencia] constituye el método de las regulaciones del archivo según el cual cada documento debe incorporarse en las secciones que correspondían a su pertenencia cuando el archivo era todavía un organismo viviente”¹ (Müller, Feith y Fruin, 2003, p. XIX).

Por su parte, Duff y Harris lo definen de la siguiente manera:

El principio de procedencia requiere de la identificación del conjunto de documentos creados o acumulados por un individuo, familia u organización, los cuales deben preservarse y describirse como un fondo. Por medio de la procedencia se protege el valor *evidencial* de los documentos al hacerse visibles las circunstancias de las que éstos emanan (2002, p. 267).

Asimismo, a partir de los usos del archivo en el arte, Guasch afirma que la definición del principio de procedencia implica que el

¹ Todas las citas textuales colocadas en este texto originalmente en inglés fueron traducidas al español por el autor.

orden de los documentos debe privilegiar siempre su origen antes que su significado (2011, p. 16), origen que irremediamente va ligado al reconocimiento de un agente productor de los documentos. Lo mismo arguye Gilliland, quien sostiene que, como parte del paradigma disciplinar más arraigado, en las prácticas archivísticas se pone por encima del contenido el contexto de los documentos de archivo (2012, p. 341).

En la archivística moderna el principio de procedencia ha constituido un recurso esencial, implementado con el afán de evitar la parcialidad en la organización y descripción del archivo a partir del mantenimiento del sentido primigenio de los documentos asignado por un determinado agente productor:

El sistema [...] no establece ninguna configuración arbitraria, sólo aquella que sugieren las características y la organización de la colección de archivo por sí misma, es decir, sigue una directriz que corresponde con las varias ramificaciones del cuerpo administrativo que produjo la colección de archivo (Müller, Feith y Fruin, 2003, p. 52).

Desde las postrimerías del siglo XVIII la articulación del principio de procedencia radicó en lo que Cook llama el “paradigma *evidencial* del archivo” (2003, p. 106). La archivística se definió entonces como un campo de conocimiento, cuyo propósito principal era, con la condición de que su valor como evidencia del pasado se mantuviera intacto a pesar del paso del tiempo, iluminar el contexto original de los documentos. En ese tenor, se partió de considerar que el mantenimiento de los esquemas organizacionales derivados de la producción documental originaria permitiría también la conservación de la unidad propia de la totalidad, o bien, de cada una de las partes que conforman el archivo: “Esta unidad primigenia determina la concordancia de los expedientes que se van agregando posteriormente y que pertenecen al mismo tipo de registro, lo que contribuye a un mejor entendimiento del documento” (Müller, Feith y Fruin, 2003, p. 56).

El sentido ortodoxo del principio de procedencia sintetiza el razonamiento que tradicionalmente ha definido el papel del archivista como un sujeto neutral en el procesamiento y conservación de archivos, que únicamente incide en restituir un supuesto estado de procedencia “natural”, inherente a la función original de los documentos. Aunque en décadas recientes se han replanteado muchos de los preceptos archivísticos convencionales, en su acepción más habitual la procedencia subraya la importancia de los documentos

por sí mismos, muy por encima de las personas cuyas prácticas o identidades fueron registradas.

Para Gilliland, atribuir la procedencia de los documentos de archivo a un agente singular conlleva el reconocimiento de una autoridad, lo cual implica el reforzamiento de una posición de poder sobre cualquier otro involucrado en la producción documental (2012, pp. 341-342). Así, durante mucho tiempo se ha aceptado la idea de que el archivo implica siempre una jerarquía (Bearman y Lytle, 1985-1986, p. 21). Por lo tanto, la procedencia contribuye a que se perpetúen formas de violencia simbólica inherentes a la función original de los archivos (Wood, Carbone, Cifor, Gilliland y Punzalan, 2014, p. 402), obviando por completo que, para que los documentos sobre esclavitud, delincuencia y grupos subalternos existan, es necesaria, la existencia de personas que en su momento fueron consideradas esclavas, delincuentes y subalternas.

Prácticamente desde el origen de la archivística, el principio de procedencia se ha considerado como un precepto clave para el tratamiento de los archivos. Sólo por mencionar un par de ejemplos: cuando en la década de los sesenta del siglo xx el prominente archivista Schellenberg defendía la aplicación de ese principio para el contexto estadounidense, recurría a una frase digna del novelista J. R. R. Tolkien: “un principio para regir al resto” (*one principle that should govern all the rest*) (1965, p. 39). Asimismo, para la archivista española Heredia la definición del principio de procedencia terminó por determinar la orientación principal de la archivística como una disciplina enfocada hacia la “organicidad” del archivo, en contraposición a la ordenación de la documentación por materias (1991, pp. 33-35).

No obstante, por lo menos en las últimas tres décadas se ha abierto un importante debate en torno a la manera de entender la procedencia de los documentos de archivo, de tal suerte que se han propuesto reformulaciones tales, como la procedencia paralela (*parallel provenance*) (Hurley, 2016) y la procedencia social (*societal provenance*) (Nesmith, 2006). Por un lado, Hurley se adscribe a la escuela archivística australiana, que desde los sesenta comenzó a cuestionar la acepción unitaria de procedencia, a través del concepto de *procedencia múltiple*, la acepción unitaria de procedencia (Hurley, 1995, pp. 242-257); esas primeras aportaciones aún la concebían, sin embargo, sobre una agencia singular (Hurley, 2016, p. 39). En cambio, la procedencia paralela abraza la noción de ambigüedad y admite que un documento puede involucrar la acción simultánea de dos o más sujetos (Hurley, 2016, p. 40). Por su parte, Nesmith sostiene que todos los documentos im-

plican una procedencia social, ya que la dimensión social engloba todos los aspectos del archivo:

La creación, uso y preservación de documentos tiene un origen social. La gente produce archivos a través de convenciones sociales y por propósitos sociales. [...] El contexto social da forma al tipo de información que puede ser consignada así como a la elección del medio utilizado para el registro. Esas mismas circunstancias determinan también quién posee y quién tiene acceso a los documentos así como los grados de autenticidad y legitimidad de la información contenida en éstos (2006, p. 352).

De manera que, desde esa perspectiva, la procedencia debe identificarse siempre en plural, sin importar el tipo de archivos que sean (Nesmith, 2006, p. 352).

En ambos casos se trata de apuestas por complejizar la noción de *procedencia*, normalmente atribuida a un solo agente, para reconocer que, en la producción documental interviene, de una forma u otra, una imbricada colectividad humana. Al respecto, Cook ha planteado que en la archivística del siglo XXI existe un cisma entre quienes optan por mantener los paradigmas archivísticos procedentes de los remotos orígenes de la disciplina como el principio de procedencia en su acepción más tradicional, en contraposición a los que abogan por la reinvenición completa de los archivos y su reconocimiento como centros de poder y representación que necesitan nuevos conceptos y modelos para su análisis, gestión y conservación (Cook, 2010, pp. 162-163). En ese sentido, la propuesta del PHP busca inscribirse precisamente en el segundo grupo. Empero, a diferencia de intentar ampliar el sentido de la procedencia, como en el caso de la procedencia paralela y la procedencia social, el PHP implica un aspecto distinto, más relacionado con la identificación —que no justificación— de las formas de dominación y violencia simbólica de los archivos, entendida esta última como la imposición de significaciones legitimadas y, al mismo tiempo, encubridoras de las relaciones de fuerza que las determinan (Gutiérrez, 2004, pp. 289-293); es decir, el PHP implica la adhesión inconsciente al sistema de valores dominante que dio origen a los documentos del archivo, lo cual se manifiesta a través de las exclusiones, los silencios o la representación de los sujetos registrados en condiciones ajenas a su propia voluntad.

LA HEGEMONÍA Y EL ARCHIVO

El concepto de hegemonía en el sentido que aquí se arguye fue formulado por el pensador italiano Gramsci en el contexto del ascenso del fascismo en Italia. Su intención fue tratar de comprender las formas de dominación en la sociedad de su tiempo. Desde el materialismo histórico, encontró que una vasta red de instituciones y agentes coadyuvaban a la transmisión de ideologías que garantizaban la estabilidad del *statu quo* más allá del uso directo de la fuerza o la violencia física (Giacaglia, 2002, pp. 152-153).

Para Gramsci la definición de hegemonía cobra sentido en el entendimiento del llamado bloque histórico: “la estructura y las superestructuras forman un bloque histórico, o sea que el conjunto complejo, contradictorio y disorde de las superestructuras [que] es el reflejo del conjunto de las relaciones sociales de producción” (1971, p. 46). Ese bloque histórico adquiere cohesión gracias a la difusión y aceptación de una ideología dominante, y es precisamente tal fenómeno el que se identifica como hegemonía; ésta sería entonces el cemento que mantiene unida la edificación que constituye la forma de organización social de un contexto histórico determinado.

Vale la pena mencionar que las ideas de Gramsci sobre la hegemonía quedaron en gran medida inconclusas debido a su atroz encarcelamiento y muerte, por lo que la mayor parte de las notas relacionadas con el tema se han reinterpretado, mucho tiempo después, a partir de la aparición de los llamados *Cuadernos de la prisión* (Bates, 1975). En ese tenor, Gilly define sucintamente la hegemonía como “el reconocimiento, construido en la historia y sujeto siempre a discusión, de la legitimidad de una dominación dada dentro de la ideología compartida por una comunidad real o imaginada” (2007, p. 26).

De manera que la hegemonía es el orden ideológico que proporciona unidad y estabilidad a una forma de organización social determinada; constituye el reflejo de las relaciones de dominación que imperan en un contexto histórico concreto. Es importante señalar que se trata de un fenómeno que no atañe exclusivamente al campo de la política, sino que abarca las múltiples manifestaciones de lo social, una de las cuales sería, sin duda, el archivo. Los documentos —principalmente aquellos producidos por el Estado— componen la materialización de una hegemonía desplegada sobre las personas, las relaciones sociales y el territorio, ya que el archivo, como “una poderosa tecnología de gobierno” (Stoler, 2010, p. 480), constituye un dispositivo fundamental de representación y control a través del cual se produce y aprehende la realidad; al

respecto, en uno de los textos fundamentales del giro archivístico Derrida llegó a afirmar que “no hay poder político sin el control de los archivos” (1997, p. 12).

Si bien la definición de hegemonía de Gramsci presenta importantes diferencias respecto de la de violencia simbólica, atribuida al sociólogo francés Bourdieu (Fernandez, 2005, pp. 14-15), se considera que a través del PHP del archivo es posible hallar elementos de conjunción entre ambos conceptos, en especial, si se toma la violencia simbólica como expresión de una determinada hegemonía. Y es que, de acuerdo con Fernández, “la violencia simbólica se ejerce mediante las formas simbólicas adoptadas por los dominados para interpretar el mundo, lo que implica simultáneamente conocimiento y desconocimiento de su carácter de violencia o imposición” (2005, p. 15). De manera que, según el tipo de archivo, la violencia simbólica se expresaría en formas de enunciación o silencio que refuerzan representaciones inherentes al sistema de valores propio de los agentes hegemónicos que toman parte en la producción documental.

DEFINICIÓN DEL PRINCIPIO HEGEMÓNICO DE PROCEDENCIA

Con diferentes matices, recientes investigaciones concuerdan en identificar un grado de violencia inherente al funcionamiento de los archivos (Cook, 2010, pp. 153-154; Yale, 2015, pp. 335-345; Castillejo, 2016, pp. 114-139), ejercida ya sea directa o simbólicamente. Al respecto, Tello afirma que:

No hay una conformación del *arkhé* [archivo] exenta de una operación activa de exclusión de huellas, de una violencia archivadora que se manifiesta en modalidades de eliminación selectiva de inscripciones o, incluso, en una destrucción planificada o eventual de los registros [...] no hay archivo sin el despliegue de una violencia archivadora [...] que actúa disponiendo de los regímenes sensoriales, los enunciados y las visibilidades sobre las cuales opera cualquier forma hegemónica (2018, pp. 61-62).

Asimismo, Dong, Blanco-Rivera, Caswell y Steele (2017, pp. 935-940) argumentan que, en su génesis, buena parte de los documentos contribuyeron al control y vigilancia de las personas sujetas al marco institucional productor de los archivos. Aunado a ello, en muchos casos la sola permanencia de los archivos es prueba

fehaciente de su propia hegemonía. De manera que una importante cantidad de los archivos que se conservan hoy en día constituye el reflejo de instituciones dominantes que, en su momento, utilizaron diferentes soportes documentales para aprehender el mundo, inscribiendo en éstos su propio sistema de valores (Cook, 2010, p. 154). Por ello, en la labor archivística y de investigación se hace patente la necesidad de identificar y enunciar las inequidades que forman parte de la procedencia de los documentos. Siguiendo las aportaciones de Millar, a través del PHP se trataría de profundizar en “la historia de quién creó, acumuló y utilizó los documentos” así como en los procesos de transferencia de éstos, desde el productor, hasta el custodio (2002, pp. 12-13).

Por separado, tanto el principio de procedencia como la hegemonía implican la conservación de una determinada unidad. En el cruce de ambos términos se pretende definir la hegemonía que proporciona sentido a una concepción particular del archivo que predomina sobre otras; y es que, según el contexto específico en la cual se produjeron los documentos y por el que han transitado, éstos se inscriben en un entramado de relaciones sociales que implica la dominación de ciertos sectores de la sociedad y la subyugación de otros así como exclusiones y silencios. Todo esto pasa a convertirse en expresiones de violencia simbólica, cuando a través de los trabajos de conservación, gestión e investigación en archivos se reproducen formas de representación tomadas —consciente o inconscientemente— de la propia hegemonía del archivo.

Como se ha mencionado con antelación, el principio de procedencia lleva implícito el reconocimiento de un agente principal en la producción del documento de archivo, como si únicamente a través de la enunciación del agente hegemónico pudiera conservarse el valor *evidencial*. De manera tal que el PHP ata la interpretación del documento a la hegemonía del agente productor.

De ninguna manera la definición del PHP implica dejar de considerar los documentos de archivo como evidencia. Los procesos de justicia transicional suscitados desde la segunda mitad del siglo xx en diferentes países han hecho patente, más que nunca, el valor *evidencial* de documentos y archivos, cuando ambos se han utilizado como pruebas para el reconocimiento y reparación de las víctimas de todo tipo de violencias (Wood *et al.*, 2014; Dong *et al.*, 2017). Empero, el PHP contribuye a constatar que los documentos de archivo constituyen evidencias no sólo del funcionamiento de un cuerpo administrativo o de un determinado sujeto sino también de un sistema de valores, inequidades y jerarquías sociales.

Advertir el PHP sería entonces un primer paso para dejar de ampliar los ecos de la dominación que resuenan en los documentos, lo cual hoy en día consistiría en una de las tareas fundamentales del trabajo de archivo (Caswell, 2014), ya sea para su investigación, conservación, o bien, su tratamiento —valga la redundancia— archivístico. Por otro lado, el concepto nos permite responder a la pregunta de por qué en ocasiones prevalece una determinada forma de entender el archivo e interpretar los documentos (Nesmith, 2006, pp. 351-353). Entonces resulta pertinente cuestionar qué relaciones de poder dieron origen a los documentos de archivo; qué desigualdades o sometimientos moldearon los elementos que los componen; qué decisiones o consecuencias ha conllevado la creación y la preservación del archivo que se observa, etc. En ese sentido, cabe retomar la acertada frase de Yale: “ningún archivo es inocente” (*no archive is innocent*) (2015, p. 332). De lo contrario, naturalizar la operación del archivo, desde su producción hasta su gestión y conservación, implicaría pasar por alto tanto los diferentes usos sociales de los documentos como sus coacciones, exclusiones o extinciones, ya sean implícitas o explícitas (Tello, 2018, p. 26).

En pocas palabras, el PHP podría traducirse como aquella inercia estructurante proveniente del contexto de producción de los registros documentales que se replica en las labores de procesamiento, investigación y conservación de los archivos. En la mayoría de los casos, implica mantener en el anonimato a los sujetos subalternos que aparecen registrados así como también la banalización de las relaciones sociales de desigualdad y violencias que dieron origen a los documentos. Cabe aclarar que el PHP dependería de las características e historicidad de los archivos, ya que hoy en día son cada vez más las iniciativas de acervos documentales conformados a contrapelo de las instituciones hegemónicas: los casos de archivos comunitarios, de grupos históricamente marginados y de organizaciones civiles preocupadas por distintas causas políticas y sociales son en los que podría plantearse la ausencia de un PHP.

No obstante, aunque no enunciado como tal, el PHP se trata de un fenómeno identificado por autores que se han dedicado a indagar desde un punto de vista crítico acerca de la operación del archivo (Derrida, 1997; Gilliland, 2012; Caswell, 2014; Tello, 2018). Gilliland, por ejemplo, señala lo siguiente: “La designación de procedencia constituye un acto de reconocimiento de autoridad y responsabilidad y, por ende, refuerza el estatus de poder de la entidad productora por encima de cualquier otro involucrado en el registro documental” (2012, pp. 341-342). De manera que se propone sumar el PHP a las reformulaciones más recientes acerca de

la procedencia, para contribuir a una mejor contextualización de los documentos, retomando elementos de la historia particular de los archivos para que éstos puedan ser considerados en los trabajos de gestión, investigación y conservación de acervos documentales.

CONSIDERACIONES FINALES

Dónde y cómo consignar el PHP quedará a reserva de quien trabaja en cada acervo, ya sea que esto se determine por los recursos e infraestructura de la institución, o bien, por el poder de decisión con el cual se cuente para “seguir la corriente” (Stoler, 2010, p. 480) del archivo y ahondar en las relaciones sociales y formas de violencia simbólica relacionadas con la producción y preservación de los documentos. Cabe mencionar también que la definición del PHP no contraviene la decisión de mantener el principio de procedencia como un criterio de conservación, toda vez que no necesariamente comprende la reorganización de los documentos. El propósito, más bien, consiste en plantear una ruta para entender los archivos a partir de dilucidar las relaciones de poder que incidieron en su producción y que se mantienen en interpretaciones posteriores. Sin embargo, la propuesta del PHP concurre con aquellas que sostienen la necesidad de replantear la definición de procedencia aplicada a los acervos documentales.

Siguiendo a Caswell, los archivos están lejos de constituir sitios para el trabajo neutral y objetivo de archivistas, investigadores y conservadores, ya que permanentemente operan una serie de mediaciones que determina aquella “verdad” que se extrae de los documentos (2014, p. 161). Una de esas mediaciones sería, sin duda, la del PHP, que nos lleva a interpretar el documento, principalmente, desde la visión del agente hegemónico productor.

La importancia de tomar el PHP como una herramienta conceptual para entender el archivo tiene que ver con mejorar la contextualización de los documentos, reforzando el sentido evidencial de éstos, al agregar más capas de sentido a los procesos de investigación, gestión y conservación que se llevan a cabo. Asimismo, advertir las formas de violencia simbólica de las que hacen parte algunos archivos constituiría un primer paso para dejar atrás su reproducción. De acuerdo con Cook, el archivista no debe desempeñarse como “un agente que refuerza el poder institucional” (2010, p. 164), para así contribuir con la democratización de los archivos.

REFERENCIAS

Bates, T. R. (1975, abril-junio). Gramsci and the theory of hegemony. *Journal of History of Ideas* 36(2), 351-366. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/2708933>

Bearman, D. A. y Lytle, R. H. (1985-1986, invierno). The power of the principle of provenance. *Archivaria* 21, 14-27. Recuperado de <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11231/12170>

Castillejo, A. (2016). Violencia, inasibilidad y la legibilidad del pasado: una crítica a la operación archivística. En F. Gorbach y M. Rufer (Coords.). *(In)disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura* (pp. 114-139). México: Universidad Autónoma Metropolitana-Siglo XXI Editores.

Caswell, M. (2014). *Archiving the unspeakable. Silence, memory and the photographic record in Cambodia*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Cook, T. (2003). Evidence, memory, identity, and community: four shifting archival paradigms. *Archival Science* 13, 95-120.

Cook, T. (2010). Panoramas del pasado: archiveros, historiadores y combates por la memoria. *Tabula* 13, 153-166. Recuperado de <https://publicaciones.acal.es/tabula/article/view/257>

De Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia* (2.ª reimpresión, trad. Jorge López Moctezuma). México: Universidad Iberoamericana.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1.ª ed., trad. Francisco Vidarte). Madrid: Trotta.

Dong, L., Blanco-Rivera, J. A., Caswell M. y Steele, J. (2017). Methods for studying archives in a Human Rights context. En A. J. Gilliland, S. Mackemish y A. Lau (Eds.). *Research in the archival multiverse* (pp. 935-1967). Melbourne: Monash University Publishing.

Duff, W. M. y Harris, V. (2002). Stories and names: Archival description as narrating records and constructing meanings. *Archival Science* 2, 263-285.

Fernández, J. M. (2005). La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica. *Cuadernos de Trabajo Social* 18, 7-31. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/CUTS/article/view/CUTS0505110007A/7582>

Giacaglia, M. (2002). Hegemonía. Concepto clave para pensar la política. *Tópicos* 10, 151-159. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/288/28801009.pdf>

Gilliland, A. J. (2012, septiembre). Contemplating Co-creator Rights in Archival Description. *Knowledge Organization* 39(5), 340-346.

Gilly, A. (2007). *Historia a contrapelo. Una constelación*. México: Ediciones Era.

Gramsci, A. (1971). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce* (trad. Isidoro Flambaun). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

Gutiérrez, A. B. (2004). "Poder, habitus y representaciones: recorrido por el concepto de violencia simbólica en Pierre Bourdieu". *Revista Complutense de Educación* 1(15), 289-300. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/RCED/article/view/RCED0404120289A/16345>

Heredia, A. (1991). *Archivística general. Teoría y práctica*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Sevilla.

Hurley, C. (1995). Problems with provenance. *Archives & Manuscripts* 23(2), 234-259.

Hurley, C. (2016). Parallel Provenance (if these are your records, where are your stories?). *Chris Hurley's Stuff*. Recuperado de <https://www.descriptionguy.com/images/WEBSITE/parallel-provenance.pdf>

Ketelaar, E. (2017). Archival turns and returns. Studies of the Archive. En A. J. Gilliland, S. Mackemish y A. Lau (Eds.). *Research in the archival multiverse* (pp. 228-263). Melbourne: Monash University Publishing.

Millar, L. (2002, mayo). The death of the fonds and the resurrection of provenance: archival context in space and time. *Archivaria* 53, 1-15. Recuperado de <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12833/14048>

Müller, S., Feith, J. A. y Fruin, R. (2003 [1898]). *Manual for the arrangement and description of archives* (2.ª ed., trad. Arthur H. Levitt, intr. Peter Horsman et al.). Chicago: Society of American Archivists. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015057022447>

Nesmith, T. (2006). The concept of societal provenance and records of nineteenth-century Aboriginal-European relations in Western Canada: implications for archival theory and practice. *Archival Science* 6, 351-360. <https://doi.org/10.1007/s10502-007-9043-9>

Sánchez-Macedo, J. (2020). El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica. *Anuario Humanitas* 47, 183-223. Recuperado de <http://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/279>

Schellenberg, T. R. (1965). The Principle of Provenance and Modern Records in the United States. *American Archivist* 28(1), 39-41. <https://doi.org/10.17723/aarc.28.1.k313660543512x76>

Stoler, A. L. (2010). Archivos coloniales y el arte de gobernar. *Revista Colombiana de Antropología* 46(2), 465-496. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/rcan/v46n2/v46n2a10.pdf>

Sweeney, S. (2008). The ambiguous origins of the archival principle of "provenance". *Libraries & the Cultural Record* 43(2), 193-213. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/25549475>

Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: La Cebra.

Wood, S., Carbone, K., Cifor, M., Gilliland, A. y Punzalan, R. (2014). Mobilizing records: re-framing archival description to support human rights. *Archival Science* 14, 397-419.

Yale, E. (2015). The History of Archives. The State of the Discipline. *Book History* 18(1), 332-359. <https://doi.org/10.1353/bh.2015.0007>

ACERCA DEL AUTOR**Jaime Sánchez Macedo**

El Colegio de Michoacán (Colmich), México

jaime.sanmac@gmail.comORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6231-7204>

Historiador por la Universidad Autónoma de Nuevo León, maestro en Estudios Regionales por el Instituto Mora y maestro en Conservación de Acervos Documentales por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM-INAH). En 2018 fue ganador del Premio Museo de Historia Mexicana de Monterrey “Investigaciones sobre el Noreste de México”. Forma parte de la *REDOC Investigación* (Red de Investigación sobre Documentales) y de la *Red de Patrimonio Industrial de México: conservación, estudios y divulgación*. Ha colaborado con diversos archivos en Monterrey y la Ciudad de México. Autor del libro *Donde habita el olvido: conformación y desarrollo del espacio público en el primer cuadro de la ciudad de Monterrey, 1980-2007*, publicado en 2019. Actualmente cursa el programa de Doctorado en Ciencias Sociales en El Colegio de Michoacán.

The *Hegemonic Principle of Provenance* as a Conceptual Tool to Understand the Archive

Ir a la versión en español

DOI: 10.30763/intervencion.242.v1n23.21.2021 · YEAR 12, ISSUE NO. 23: 49-62

Submitted: 31.12.2020 · Accepted: 06.04.2021 · Published: 28.06.2021

Jaime Sánchez Macedo

El Colegio de Michoacán (Colmich), Mexico

jaime.sanmac@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6231-7204>

ABSTRACT

The present ESSAY seeks to support the definition of *hegemonic principle of provenance* as a useful concept to research, manage and conserve documentary heritage of different types. Its definition is based on an array of bibliography which could be considered a part of the *archival turn*. This principle involves a structuring inertia in terms of interpretation derived from the context of the records' production, which implies the potential replication of forms of symbolic violence by means of the archive. The hegemonic principle of provenance of archives translates into omissions, exclusions and, indeed, the reproduction of representations foreign to the assumed identities by the people registered in the records.

KEY WORDS

archive; principle of provenance: hegemony; archival science theory; symbolic violence

THE ARCHIVE, OUT OF NEUTRALITY

To begin by questioning scientism's apriorisms of objectivity and impartiality, it becomes necessary to accept that, whoever approaches a given archive, either to research it or preserve it, does so from a specific "social place" (De Certeau, 2006, p. 69), which involves the operation of interpretative frameworks composed of both the observer's personal baggage as well as the collection in question's own characteristics and history (Cook, 2010, pp. 156-158). This essay proposes a definition of

a concept linked to the second aspect, which I have named *hegemonic principle of provenance* (HPP), to refer to the phenomenon of archive interpretation from the preponderant vision of the hegemonic producing agent. The context of record production includes forms of domination and violence exercised over the identities and experiences registered within them, albeit these frequently go unnoticed by researchers, archivists and conservators. Hence, HPP is suggested as a concept to express the “archival violence”¹ (Tello, 2018, p. 62) intrinsic to the record's origin and the archive's own historicity. The main objective in defining HPP is to warn those working in archive management, conservation and research of different types of documentary heritage of the archive's share of social involvement with forms of symbolic violence manifested through anonymity, omissions, exclusions and even the reproduction of representations of individual or collective subjects that do not match the identities assumed by these social actors.

In view of the contributions by the so-called *archival turn*, which could be summed up as the total theoretical-methodological proposals emanating from different disciplines aimed at redefining the archive in a conceptual sense and as an object of study *per se* (Ketelaar, 2017, pp. 228-268; Stoler, 2010, pp. 465-469; Sánchez-Macedo, 2020, pp. 191-199), HPP can be seen as a useful concept to understand a determining aspect in the way archives are handled for research or preservation. The HPP proposal stems from the conjunction of two elements: on the one hand, one of the key precepts of modern Archival Science —perhaps the most important— the *principle of provenance*; on the other, a fundamental concept in social sciences and 20th century Marxist theory, *hegemony*. Hence, before proceeding to explain HPP, it is worthwhile to review its etymology and understand where the principle of provenance and the notion of hegemony came from, and how the two in conjunction can help define part of the types of symbolic domination and violence inherent in the archive.

ORIGINS OF THE PRINCIPLE OF PROVENANCE

From its inception in the 19th century, modern archivism's naturalist foundation advocated for respect for the original function of archives, with the aim to rescue records' original sense, in accordance with their production context (Cook, 2010, pp. 158-160).

¹ Editorial translation. This and subsequent quotes originally in Spanish are also editorial translations.

This way of understanding archives resulted in the articulation of a foundation which, over time, has become an axiom in archival practice: the principle of provenance.

According to Sweeney, this principle, rather than precept, began as a practice exercised by those responsible for European archives. The principle of provenance was defined in various ways during the course of the 18th and 19th centuries: in France, *respect des fonds*; in the Netherlands, *herkomstbeginsel*; in Germany, *provenienzprinzip*; in Prussia, *strukturprinzip*, and in Italy, *metodo storico* (Sweeney, 2008, p. 195).

The *Dutch Manual*, considered to be the first handbook of modern Archival Science, used the French term *respect des fonds* to establish the existence of a “natural” relation between records that originally belonged to a same set (Müller, Feith & Fruin, 2003, p. 50). Nevertheless, Horsman’s 2003 introductory note to the English version of the same text includes a definition of the principle of provenance developed around 1908 by Müller, coauthor of the manual: “[the principle of provenance] method of archive regulations, according to which every document is brought into the archive and into the section of the archive, to which, when the archive was still a living organism, it most recently belonged” (Müller, Feith & Fruin, 2003, p. xix).

For their part, Duff & Harris define it in the following way:

The principle of provenance requires the identification of the whole of the records created and/or accumulated and used by one individual, family, or organization, and that these be preserved and described as one fonds. Provenance thereby protects the evidential value of records and makes visible the acts and deeds from which the records emanate (2002, p. 267).

Following the use of archiving in art, Guasch further affirms that the definition of principle of provenance should always favor origin over meaning (2011, p. 16), an origin that inevitably linked to the recognition of a record-producing agent. Gilliland argues the same, sustaining that part of the discipline’s most entrenched paradigms is the archival practice of placing context over content for archived materials (2012, p. 341).

The principle of provenance has constituted an essential resource in modern Archival Science, to avoid partiality in the archive’s organization and description, based on maintaining the original sense assigned to the documents by a certain producer agent:

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

The system [...] does not set up any arbitrary headings, but only those that are suggested by the character and organization of the archival collection itself, namely, headings that correspond to the various branches of the administrative body which produced the archival collection (Müller, Feith & Fruin, 2003, p. 52).

Towards the end of the 18th century, the articulation of the principle of provenance resided in what Cook called an “*evidential archive paradigm*” (2003, p. 106). At the time, Archival Science was defined as a field of knowledge whose main purpose was to shed light on the record's original context, providing its value as evidence of the past remained intact despite the passage of time. On that note, it went from considering that maintaining the organizational schemes derived from the record's original production would also allow conservation of the unity of the wholeness, or each of the archive's component parts “This unity in turn determines the unity of the files of incoming records and of receipts belonging to that register or account, which explain them in this most desirable way” (Müller, Feith & Fruin, 2003, p. 56).

The orthodox sense of principle of provenance synthesizes the reasoning that has traditionally defined the role of the archivist as a neutral subject in the processing and conservation of archives, whose only move is restoring a supposed “natural” state of provenance, inherent to the records original function. Although many conventional archival precepts have been revised in recent decades, the most common definition of provenance underlines the importance of the documents themselves, far above the people whose practices or identities were registered.

For Gilliland, attributing the provenance of the archive record to a single agent involves the recognition of an authority, which reinforces a position of power over any others involved in the record's production (2012, pp. 341-342). Thus, for a long time the idea that the archive always implies a hierarchy was accepted (Bearman & Lytle, 1985-1986, p. 21). Therefore, provenance contributes to perpetuating forms of symbolic violence inherent to the archives original function (Wood, Carbone, Cifor, Gilliland & Punzalan, 2014, p. 402), completely overlooking the fact that for records on slavery, delinquency or subaltern groups to exist, it was also necessary for there to have been people who in their time were considered slaves, delinquents or subaltern.

Almost from the outset of Archival Science, the principle of provenance has been considered a key precept for the treatment of

archives. To mention just two examples: in the 1960s, when the prominent archivist Schellenberg defended the application of this principle in the north American context, he did so using a Tolkienesque phrase: “one principle that should govern all the rest” (1965, p. 39). In addition, for Spanish archivist Heredia, the definition of principle of provenance ended by determining the main focus of Archival Science as a discipline concentrated on the “organicity” of the archive as opposed to ordering records by subject (1991, pp. 33-35).

Nevertheless, over the past three decades at least there has been an important debate surrounding how to understand the provenance of archive records in such a way as to propose reformulations, such as *parallel provenance* (Hurley, 2016) and *societal provenance* (Nesmith, 2006). Hurley himself subscribes to the Australian school of Archival Science which began to question the unitary meaning of provenance through the concept of *multiple provenance* since the 1960s (Hurley, 1995, pp. 242-257); however, those first contributions were still conceived on a single agency (Hurley, 2016, p. 39). In contrast, parallel provenance embraces the notion of ambiguity and accepts that a record can involve simultaneous actions by two or more subjects (Hurley, 2016, p. 40). Nesmith, in turn, sustains that all records imply a societal provenance since the social dimension encompasses all aspects of the archive:

Document creation, use and archiving have social origins. People make and archive records in social setting for social purposes. [...] Social circumstances shape what information may be known, what may be recorded, and what may not, and how it may be recorded, such as in the medium chosen. This circumstances affect who has information and why, and who may have access to it. They influence the language used to describe phenomena. They shape what is deemed trustworthy, authentic, reliable, worth remembering or forgettable, and how and when such information is used, and by whom (2006, p. 352).

Hence, from this perspective, provenance should always be identified in plural, regardless of the type of archives involved (Nesmith, 2006, p. 352).

Both cases attempt to complexify the notion of *provenance*, usually attributed to a single agent, in order to recognize that a complex collective of humans intervened, in some way or other, in a re-

cord's production. On this subject, Cook has suggested that there was a schism in 19th century archivism between those who opted to maintain ancient archival paradigms dating to the discipline's remote origins as the principle of provenance in its most traditional sense, as opposed to those who supported the total reinvention of archives and their recognition as centers of power and representation requiring new concepts and models to analyze, manage and conserve them (Cook, 2010, pp. 162-163). In this regard, the HPP proposal strives to join the second group. However, instead of aiming to widen the sense of provenance, as do parallel provenance or societal provenance, the HPP entails a different aspect, aiming more to identify —though not justify— forms of domination and symbolic violence of archives, understanding the latter as the imposition of legitimized meanings while concealing the power relations that govern them (Gutiérrez, 2004, pp. 289-293); that is to say, the HPP implies unconscious adherence to the dominant value system that gave rise to the archive records, manifested through exclusions, silences and representation of the subjects registered in conditions not of their choosing.

HEGEMONY AND THE ARCHIVE

The concept of hegemony used here was formulated by the Italian scholar Gramsci in the context of the rise of fascism in Italy. His aim was to try to understand the forms of domination of his times. From historic materialism, he found a vast network of institutions and agents abetting the transmission of ideologies that guaranteed stability for the *status quo* beyond the use of direct force or physical violence (Giacaglia, 2002, pp. 152-153).

The definition of hegemony for Gramsci acquires sense in the understanding of the so-called historical bloc: “The structure and superstructure conform a historical bloc, that is to say that the set of complex, contradictory and discordant superstructures [that] is the reflection of the social relations of production” (1971, p. 46). This historic bloc gains cohesion through the dissemination and acceptance of a dominant ideology, and it is precisely this phenomenon that is identified as hegemony; serving as the glue that holds together the construction that constitutes a form of social organization in a specific historical context.

It should be mentioned that Gramsci's ideas on hegemony were mostly left unconcluded due to his terrible imprisonment and death, hence most notes on the subject were reinterpreted, long after, following the appearance of the so-called *Prison Notebooks* (Bates,

1975). On this subject, Gilly succinctly defines hegemony as "The recognition, constructed in the history and the subject always in discussion, of the legitimacy of a domination within the ideology shared by an imaginary or real community" (2007, p. 26).

Hence, hegemony is the ideological order that provides unity and stability to a determined form of social organization; it reflects the relations of dominance that govern a concrete historical context. It is important to stress that this phenomenon is not exclusive to the field of politics, it embraces numerous social manifestations, one of which is, undoubtedly, the archive. Records —mainly those produced by the State— establish the materialization of a hegemony exerted over people, social relations and territory, since the archive, like "a powerful technology of government" (Stoler, 2010, p. 480), is a fundamental mechanism of representation and control through which reality is produced and apprehended. In one of the seminal texts in the field of Archival Science, Derrida even affirmed on the subject that: "there is no political power without control of the archives" (1997, p. 12).

Though Gramsci's definition of hegemony presents important differences regarding symbolic violence, attributed to the French sociologist Bourdieu (Fernández, 2005, pp. 14-15), through the archive's HPP it is deemed possible to find common elements between the two concepts, especially if symbolic violence is taken as an expression of a determined hegemony. Since, according to Fernández, "symbolic violence is exercised through symbolic forms, adopted by the dominated to interpret the world, which simultaneously implies knowledge and ignorance of its violent character or imposition" (2005, p. 15). Therefore, according to the type of archive, symbolic violence would be expressed by means of assertions or silence that reinforce representations that are inherent to the value system of the hegemonizing agents taking part in document production.

DEFINING THE HEGEMONIC PRINCIPLE OF PROVENANCE

With different angles, recent research concurs in identifying a degree of inherent violence to archive functioning (Cook, 2010, pp. 153-154; Yale, 2015, pp. 335-345; Castillejo, 2016, pp. 114-139), exerted directly or symbolically. Tello says the following on the subject:

No forming of an *arkhé* (archive) is exempt of an active operation to exclude traces, of archival violence manifested in modes

of selective elimination of inscriptions or even a planned or random destruction of registries [...] there is no archive without any display of archival violence [...] that acts using the sensory domain, the statements and visibilities on which any hegemonic form operates [2018, pp. 61-62].

Furthermore, Dong, Blanco-Rivera, Caswell & Steele (2017, pp. 935-940) argue that at their creation, a majority of records contributed to the control and supervision of people subject to the institutional framework that produced the archives. Moreover, in many cases the archives' mere persistence is proof of their own hegemony. Hence a significant number of archives conserved nowadays constitute a reflection of dominant institutions which, in their time, used different documentary mediums to capture the world, inscribing their own value systems on them (Cook, 2010, p. 154). Therefore, in archival and research tasks it is patently necessary to identify and articulate the inequalities that form part the records' provenance. Following Millar's contributions, HPP would aim to delve into "the history of who created, accumulated and used the records" as well as their transfer processes, from producer to custodian (2002, pp. 12-13).

Both principle of provenance and hegemony separately imply the preservation of a certain unit. The crossing-point of both terms should define the hegemony that gives meaning to a particular conception of the archive that predominates over others; according to the specific context in which the archival materials were produced and transited through, they are inscribed in a network of social relations that imply domination by certain sectors of society and the subjugation of others, as well as exclusion and silences. All this to become expressions of symbolic violence when, through conservation, management of research work, they reproduce forms or representation taken —consciously or not— from the archive's own hegemony.

As mentioned earlier, the principle of provenance implicitly involves recognition of a main agent of production of the archival records, as though only by expression through the hegemonic agent could it preserve its *evidential* value. Thus, the HPP links the document interpretation to the producing agent.

Defining the HPP in no way implies no longer considering archival records as evidence. Transitional judicial processes launched since the second half of the 20th century in different countries have demonstrated, more than ever, the *evidential* value of documents and archives when both have been used as proof for recognition

of, and reparations to, victims of all sorts of violence (Wood et al., 2014; Dong et al., 2017). However, the HPP helps establish that archival records not only provide evidence of the functioning of an administrative body or a certain individual, but also of value systems, inequalities and social hierarchies.

Warning about HPP would be a first step to stop amplifying the echoes of dominance that reverberate in the records, which should nowadays be a fundamental task of archival work (Caswell, 2014), whether this be for research, conservation or for its own archival treatment. On the other hand, the concept allows us to answer the question of why a certain way of understanding the archives and interpret the records sometimes prevails (Nesmith, 2006, pp. 351-353). Thence it is pertinent to question what relations of power gave rise to the archive records: what inequality or subjections molded the elements it comprises; what decisions or consequences their creation and preservation have entailed, etc. In this sense, it is worth repeating Yale's accurate phrase "no archive is innocent" (2015, p. 332). If not, naturalizing the archive's operation, from its production to its management and conservation, would imply overlooking all the different social uses of the records as well as their duress, exclusions or extinctions, whether implicit or explicit (Tello, 2018, p. 26).

Briefly, the HPP could be translated as that structuring inertia emanating from the context of production of the record's registries, which is replicated in the archive's processing, research and conservation tasks. In most cases, this means keeping the subaltern subjects anonymized, along with the banalization of the social relations of inequality and violence that gave rise to the records. It is worth clarifying that the HPP would depend on the archives' characteristics and historicity, since nowadays there are increasingly more initiatives of record's collections created counter to hegemonizing institutions: cases of community archives of historically marginalized groups or civil organizations engaged in different political and social causes, which suggest an absence of HPP.

Nevertheless, though not stated as such, HPP involves a phenomenon identified by authors dedicated to probing the operation of archives from a critical perspective (Derrida, 1997; Gilliland, 2012; Caswell, 2014; Tello, 2018). Gilliland, for example, points out the following: "The act of designating provenance is an acknowledgment of the authority and responsibility and, by implication, reinforces the power status of, the official creating entity over any other party involved in the creation of the materials" (2012, p. 341-342). The proposal, therefore, is to add HPP to the most recent reformulations

regarding provenance, to contribute to an enhanced contextualization of the records, recovering elements of the archives particular history so they may be taken into consideration during the management, research and conservation of record collections.

FINAL CONSIDERATIONS

Where and how to manifest HPP will be up to those working with each collection, determined either by the institution's resources and infrastructure, or by the archive's available power of decision to "working along the archival grain" (Stoler, 2010, p. 480) and explore the social relations and symbolic violence related to the records' production and preservation. It should also be noted that HPP does not contravene the decision to maintain the principle of provenance as a criterion for conservation, since it does not necessarily mean the reorganization of records. Rather, the purpose is to suggest a route to understand the archives by elucidating the relations of power involved in its production and upheld in subsequent interpretations. However, the HPP proposal concurs with those who support the need to reformulate the definition of provenance applied to records collections.

Following Caswell, archives are far from being sites for neutral and objective work by archivists, researchers and conservers, since they permanently operate a series of mediations that determine which "truth" is extracted from the records (2014, p. 161). One of these mediations would doubtlessly be the HPP, which leads us to interpret the archive mainly from the point of view of the hegemonizing producing agent.

The importance of taking HPP as a conceptual tool to understand the archive is linked to improving the contextualization of documents, reinforcing their evidential sense, by adding more layers of meaning to the processes of research, management and conservation carried out. Furthermore, warning about types of symbolic violence certain archives are part of would constitute a first step to leaving its reproduction behind. According to Cook, the archivist should not function as an "agent who reinforces the institutional power" (2010, p. 164), to contribute to the democratization of the archives.

REFERENCES

- Bates, T. R. (april-june, 1975). Gramsci and the theory of hegemony. *Journal of History of Ideas* 36(2), 351-366. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/2708933>
- Bearman, D. A., & Lytle, R. H. (1985-1986, winter). The power of the principle of provenance. *Archivaria* 21, 14-27. Retrieved from <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11231/12170>
- Castillejo, A. (2016). Violencia, inasibilidad y la legibilidad del pasado: una crítica a la operación archivística. In F. Gorbach & M. Rufer (Coords.). *Indisciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura* (pp. 114-139). Mexico: Universidad Autónoma Metropolitana-Siglo XXI Editores.
- Caswell, M. (2014). *Archiving the unspeakable. Silence, memory and the photographic record in Cambodia*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Cook, T. (2003). Evidence, memory, identity, and community: four shifting archival paradigms. *Archival Science* 13, 95-120.
- Cook, T. (2010). Panoramas del pasado: archiveros, historiadores y combates por la memoria. *Tabula* 13, 153-166. Retrieved from <https://publicaciones.acal.es/tabula/article/view/257>
- De Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia* (2nd reprint, trad. Jorge López Moctezuma). Mexico: Universidad Iberoamericana.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1st ed., trad. Francisco Vidarte). Madrid: Trotta.
- Dong, L., Blanco-Rivera, J. A., Caswell M., & Steele, J. (2017). Methods for studying archives in a Human Rights context. In A. J. Gilliland, S. Mackemish & A. Lau (Eds.). *Research in the archival multiverse* (pp. 935-1967). Melbourne: Monash University Publishing.
- Duff, W. M., & Harris, V. (2002). Stories and names: Archival description as narrating records and constructing meanings. *Archival Science* 2, 263-285.
- Fernández, J. M. (2005). La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica. *Cuadernos de Trabajo Social* 18, 7-31. Retrieved from <https://revistas.ucm.es/index.php/CUTS/article/view/CUTS0505110007A/7582>

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Giacaglia, M. (2002). Hegemonía. Concepto clave para pensar la política. *Tópicos* 10, 151-159. Retrieved from <https://www.redalyc.org/pdf/288/28801009.pdf>

Gilliland, A. J. (september, 2012). Contemplating Co-creator Rights in Archival Description. *Knowledge Organization* 39(5), 340-346.

Gilly, A. (2007). *Historia a contrapelo. Una constelación*. Mexico: Ediciones Era.

Gramsci, A. (1971). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce* (trad. Isidoro Flambaun). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

Gutiérrez, A. B. (2004). "Poder, habitus y representaciones: recorrido por el concepto de violencia simbólica en Pierre Bourdieu". *Revista Complutense de Educación* 1(15), 289-300, Retrieved from <https://revistas.ucm.es/index.php/RCED/article/view/RCED0404120289A/16345>

Heredia, A. (1991). *Archivística general. Teoría y práctica*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Sevilla.

Hurley, C. (1995). Problems with provenance. *Archives & Manuscripts* 23(2), 234-259.

Hurley, C. (2016). Parallel Provenance (if these are your records, where are your stories?). *Chris Hurley's Stuff*. Retrieved from <https://www.descriptionguy.com/images/WEBSITE/parallel-provenance.pdf>

Ketelaar, E. (2017). Archival turns and returns. Studies of the Archive. En A. J. Gilliland, S. Mackemish & A. Lau (Eds.). *Research in the archival multiverse* (pp. 228-263). Melbourne: Monash University Publishing.

Millar, L. (may, 2002). The death of the fonds and the resurrection of provenance: archival context in space and time. *Archivaria* 53, 1-15 Retrieved from <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12833/14048>

Müller, S., Feith, J. A., & Fruin, R. (2003 [1898]). *Manual for the arrangement and description of archives* (2nd ed., trad. Arthur H. Levitt, intr. Peter Horsman et al.). Chicago: Society of American Archivists. Retrieved from <http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015057022447>

Nesmith, T. (2006). The concept of societal provenance and records of nineteenth-century Aboriginal-European relations in Western Canada: implications for archival theory and practice. *Archival Science* 6, 351-360. <https://doi.org/10.1007/s10502-007-9043-9>

Sánchez-Macedo, J. (2020). El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica. *Anuario Humanitas* 47, 183-223. Retrieved from <http://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/279>

Schellenberg, T. R. (1965). The Principle of Provenance and Modern Records in the United States. *American Archivist* 28(1), 39-41. <https://doi.org/10.17723/aarc.28.1.k313660543512x76>

Stoler, A. L. (2010). Archivos coloniales y el arte de gobernar. *Revista Colombiana de Antropología* 46(2), 465-496. Retrieved from <http://www.scielo.org.co/pdf/rcan/v46n2/v46n2a10.pdf>

Sweeney, S. (2008). The ambiguous origins of the archival principle of "provenance". *Libraries & the Cultural Record* 43(2), 193-213. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/25549475>

Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: La Cebra.

Wood, S., Carbone, K., Cifor, M., Gilliland, A., & Punzalan, R. (2014). Mobilizing records: re-framing archival description to support human rights. *Archival Science* 14, 397-419.

Yale, E. (2015). The History of Archives. The State of the Discipline. *Book History* 18(1), 332-359. <https://doi.org/10.1353/bh.2015.0007>

ABOUT THE AUTHOR**Jaime Sánchez Macedo**

El Colegio de Michoacán, Mexico (Colmich)

jaime.sanmac@gmail.comORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6231-7204>

Graduate in History by Universidad Autónoma de Nuevo León, Master in Regional Studies by Instituto Mora, and Master in Conservation of Documentary Heritage by Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM-INAH). Winner of the 2018 award: *Premio Museo de Historia Mexicana de Monterrey* "Investigaciones sobre el Noreste de México". Member of *REDOC Investigación* (Network for Documentary Research) and of *Red de Patrimonio Industrial de México: conservación, estudios y divulgación*. He has collaborated with numerous archives in Monterrey and Mexico City. Author of the book *Donde habita el olvido: conformación y desarrollo del espacio público en el primer cuadro de la ciudad de Monterrey, 1980-2007*, published in 2019. He is currently studying for a PhD in Social Sciences at El Colegio de Michoacán, in Mexico.

La autoría, autenticidad y originalidad reformuladas, y su aplicación en instalaciones contemporáneas múltiples y orgánicas

Authorship, authenticity and originality reformulated, and their application in contemporary multiple and organic installations

DOI: 10.30763/intervencion.243.v1n23.22.2021 · AÑO 12, NÚMERO 23: 63-111 · YEAR 12, ISSUE NO. 23: 63-111

Postulado/Submitted: 31.12.2021 · Aceptado/Accepted: 31.03.2021 · Publicado/Published: 28.06.2021

Claudia María Coronado García

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM);

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México

claudia_coronado_g@encrym.edu.mx; claudia.coronadog@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0233-2098>

[Ir a versión
en español](#)

RESUMEN

Basado en la revisión de escritos de teóricos y conservadores, se propone reformular los conceptos de *autoría*, *autenticidad* y *originalidad*, promoviendo la ampliación de significados y alcances aplicables en instalaciones artísticas contemporáneas, incluso en aquellas realizadas con objetos orgánicos o materiales de fácil sustitución. En tales situaciones, ¿cómo debemos actuar como conservadores en casos en los que lo importante es la transmisión del significado, no así la materialidad del objeto? Para responder este cuestionamiento podríamos acudir a uno de los axiomas del arte conceptual, en donde la idea es arte, y la materialización, por tanto, es efímera, lo cual también pone en evidencia que la tarea del conservador contemporáneo no es como ni reside donde tradicionalmente se piensa.

PALABRAS CLAVE

autoría; autenticidad; originalidad; conservación arte contemporáneo; teoría; instalaciones

Go to English
version

ABSTRACT

Based on the review of writings by theorists and conservators, we propose a reformulation of the concepts of *authorship*, *authenticity* and *originality*, promoting the expansion of meanings and applicable scopes in contemporary art installations, even in those made with organic objects or easily replaceable materials. In such situations, how should we act as conservators in cases where the important thing is the transmission of meaning, not the materiality of the object? To answer this question, we could turn to one of the axioms of conceptual art, where the idea is art, and the materialization therefore, is ephemeral, which also shows that the task of the contemporary conservator is not how, and does not lie in where, it has been traditionally thought to be.

KEY WORDS

authorship; authenticity; originality; contemporary art conservation; theory; installations

La autoría, autenticidad y originalidad reformuladas, y su aplicación en instalaciones contemporáneas múltiples y orgánicas

[Go to English version](#)

DOI: 10.30763/intervencion.243.v1n23.22.2021 · AÑO 12, NÚMERO 23: 65-88

Postulado: 31.12.2021 · Aceptado: 31.03.2021 · Publicado: 28.06.2021

Claudia María Coronado García

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM),

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México

claudia_coronado_g@encrym.edu.mx; claudia.coronadog@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0233-2098>

RESUMEN

Basado en la revisión de escritos de teóricos y conservadores, se propone reformular los conceptos de *autoría*, *autenticidad* y *originalidad*, promoviendo la ampliación de significados y alcances aplicables en instalaciones artísticas contemporáneas, incluso en aquellas realizadas con objetos orgánicos o materiales de fácil sustitución. En tales situaciones, ¿cómo debemos actuar como conservadores en casos en los que lo importante es la transmisión del significado, no así la materialidad del objeto? Para responder este cuestionamiento podríamos acudir a uno de los axiomas del arte conceptual, en donde la idea es arte, y la materialización, por tanto, es efímera, lo cual también pone en evidencia que la tarea del conservador contemporáneo no es como ni reside donde tradicionalmente se piensa.

PALABRAS CLAVE

autoría; autenticidad; originalidad; conservación arte contemporáneo; teoría; instalaciones

INTRODUCCIÓN A LAS INSTALACIONES ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

Las instalaciones artísticas distan del concepto de arte tradicional donde el objeto artístico es aquel “que puede ser trasladado, comprado, vendido, regalado, [que] posee una presencia y [una] entidad material bien definida y está destinado a la contemplación” (Bozal, 1989, p. 32). El objeto definido contempla que la maestría de éste se hace presente mediante la transformación armónica de las propiedades de la materia, en la perfecta relación con la idea expresada y en especial unión con el contexto social y cultural del que es producto. Aunque pareciera que todo aquel objeto considerado artístico debería tener estas características para serlo, nada dista más de esta definición que lo propuesto por Marcel Duchamp a principios del siglo pasado y, por consiguiente, las creaciones artísticas que le siguieron.

Los objetos artísticos producto de artistas de la posguerra buscaban desprenderse de los valores de lo objetual, promoviendo la innovación tecnológica y la sublimación de la materia hacia el concepto mismo. Estas creaciones fomentan la vinculación con el espectador de una manera distinta, intuitiva, personal, intangible, evocando el trauma o la conmoción. Las vanguardias y movimientos del siglo xx, y en especial aquellos creados a partir de los años setenta se enfocan, por tanto, menos en la materia y más en la idea. Para Arthur Danto, el arte conceptual muestra que no se requiere de “un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte” (1997, p. 11), lo cual aleja la experiencia sensorial hacia la búsqueda de la activación del pensamiento. Lo que deriva en la obtención de objetos resultado de un modo de hacer las cosas diferentes, enfatizando lo procesal y lo conceptual, desligados a una materialidad única, liberándolos y transformándolos en objetos no únicos, repetibles y quizá hasta inmortales.¹

Por lo tanto, si al priorizar la experimentación tecnológica y la innovación creativa el artista deja de ser el hacedor de obras cerradas y únicas para dar paso a obras donde se emplean todo tipo de técnicas, soportes —incluidos el cuerpo humano y sus acciones— y materiales —puros o mezclados, químicamente incompatibles, alterados o degradados— usados con una intención asignada y producto de la constante tentativa y provocación. El producto de esta

¹ Los objetos se liberan de su envoltorio material y temporal. Al tener la posibilidad de crearlos una y otra vez, se sugiere una perpetua existencia, por tanto, las convierte en no mortales.

experimentación suelen ser obras incompletas² dependientes de la interacción de quien las observa; dejan de ser cerradas porque se adaptan al espacio de exhibición, al tema y al contexto en el que serán presentadas. Dejan de ser únicas porque se reproducen, se multiplican porque tienen la capacidad de existir independiente de la materia, de ahí que puedan mostrarse en distintos lugares al mismo tiempo.

Retomando a Danto, significa que en las creaciones contemporáneas, en la medida en que las apariencias fueran importantes, cualquier cosa sería una obra de arte (1997, p. 11); si cualquier cosa creada puede ser designada obra de arte, se requiere de un sistema de apoyo para definir las y comprenderlas. Este apoyo suele ser provisto por las teorías filosóficas, pues ayudan en la comprensión del sentido del objeto creado, de las ideas que dieron origen a su concepción, así como al momento histórico reflejado. El apoyo del arte en la filosofía ha resultado ser vital para el análisis conceptual de los objetos que a simple vista pudieran parecer comunes o indiscernibles entre ellos y un objeto artístico. Sin embargo, objetos similares distan de serlo, en ocasiones por el contexto en el cual fueron creados, por el originador de la idea o por “ser sobre algo y encarnar su significado” (Danto, 2005, p. 33). Es fundamental retomar estas ideas y asirse a la teoría para su comprensión.

Para entrar en materia, retomaré el caso propuesto por Arthur Danto (2005) sobre las tres cajas de *Brillo* (Figura 1): la primera hecha por el diseñador industrial, James Harvey (1961), para la empresa Brillo, la segunda, la expuesta por el artista Andy Warhol (1964) y la tercera reproducida por el artista estadounidense Mike Bidlo (1991). Las tres son cajas con el mismo diseño y dimensiones, a la vista indiscernibles, pero con diferencia en la temporalidad de creación, objetivos e intenciones detrás de cada una de ellas. Son muy similares, casi idénticas, pero no lo son, puesto que no fueron creadas con las mismas intenciones, ideas, funciones, distribución, producción ni lugares de consumo. La primera caja (Harvey, 1961) fue hecha con fines comerciales, donde el empaque hacía referencia a la limpieza, la modernidad y la patria (los colores nacionales de Estados Unidos son el rojo, el azul y el blanco, mismos usados en el empaque). La segunda (Warhol, 1964) pone de manifiesto la cultura popular defendida por Warhol contra la cultura elitista promulgada por el expresionismo abstracto ameri-

² Obras incompletas o abiertas como las designa Umberto Eco, pues no están cerradas en función, intención ni significado; requieren que los usuarios las activen y las completen. El artista tiende la mitad de un puente que el público debe completar para que pueda fluir la comunicación entre ambos (Eco, 1998, p. 15).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 1. Andy Warhol, *Brillo Soap Pads Box*, 1964. Pintura polimérica, serigrafía en madera. Dimensiones: 43.3 x 43.2 x 36.5 cm (Fotografía: The Andy Warhol Museum, Pittsburgh; fuente: Founding Collection [D.R. © ANDYWARHOL/ARS/SOMAAP/México/2021]).



Estas tres cajas, según explica Danto, nos ayudan a comprender que es irrelevante si tuviéramos frente a nosotros cualquiera de estas tres cajas y no pudiéramos discernir cuál es la de Warhol, la de Harvey o la de Bidlo; las tres son obras que deberían ser tratadas de la misma manera. Sin embargo, “lo que hace a algo una obra de arte no es algo que el ojo capte, es en buena medida una cuestión de lo que significa” (Danto, 2005, p. 39). Un objeto artístico es la suma de sus significados, intenciones artísticas, motivaciones estéticas, así como de la respuesta del espectador; depende de todo ello para existir. Las obras artísticas contemporáneas son, en gran medida, lo que significan, lo que representan, y no necesariamente la materia, puesto que ésta es elegida para que funja como su conductor y transmisor.

Tan sólo el ejemplo que discute ampliamente Danto cuestiona algunas de las bases sobre las cuales la restauración de bienes

artísticos depende. En ocasiones para iniciar la intervención de un objeto, es preciso definir la importancia del mismo respecto al tiempo de creación, el autor, el papel que juega este objeto dentro de una comunidad o en el entendimiento del arte de nuestro siglo, la importancia de la materialidad, y que en conjunto apoyan al restaurador a evaluar la intervención y el modo de proceder. Ahora bien, si en las creaciones conceptuales artísticas contemporáneas la transmisión de los significados es lo que importa y no la materialidad de objeto, debemos ponderar otros puntos sobre los cuales asirnos al momento de tomar decisiones respecto de la conservación e intervención de estos objetos. De ahí que este escrito proponga reformular conceptos desde distintas posturas teóricas y abordar los objetos no únicos y performáticos³ promoviendo como uno de los ejes centrales al concepto de *autoría*. Partiré de su definición, función y obligaciones hacia la obra para comprender los lazos que los vinculan y se extienden hasta hacerlos heredables a objetos seriados, como se expondrá a continuación.

REFLEXIONES SOBRE AUTORÍA

La autoría en el siglo xx fue fundamental en la transformación del arte y, actualmente, puede ser determinante en la compraventa de las obras, por dar cierto valor agregado, aunque física o manualmente no las haya tocado el artista. La autoría va más allá de firmar una obra; con estas creaciones contemporáneas se tensa y se desdibuja el concepto como lo conocíamos, y al ser uno de los que más se ha transformado en las últimas décadas, esta asignación ha vuelto más controversial el mundo del arte. Éste es el caso de la obra *Comedian* (2019) de Maurizio Cattelan (Figura 2), un plátano pegado con cinta gris en la pared del stand de la Galería Perrotin de la Art Basel Miami Beach 2019, valuada en \$120,000.00 USD, con la cual se marcaba el tan esperado regreso del artista a las ferias de arte después de años de ausencia.

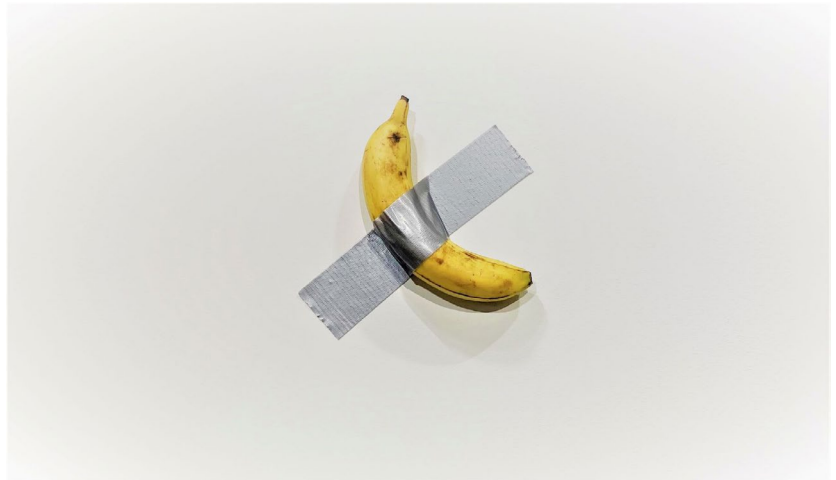
Podríamos definir la palabra *autor* de muchas maneras, sobre todo si estamos partiendo desde el campo del arte, sin embargo, el Diccionario de la Lengua Española (DLE) de la Real Academia Española (RAE) promueve varias acepciones, entre ellas, la “persona que es causa de algo, que inventa algo” (DLE, 2021). Estas definiciones

³ Las instalaciones performáticas o *performing artworks*, según Muñoz-Viñas, son aquellas obras que tienen propensión a la variabilidad, ya que se rehacen o se renuevan en cada exhibición, y a las que además se les asigna algún tipo de acción específica a realizar. Algunos ejemplos de obras performáticas podrían ser casos de instalaciones efímeras, procesuales, Eat Art o Time-Based Media (Muñoz, 2010, p.11).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 2.
Maurizio Cattelan,
Comediante, 2019.
Plátano, cinta
gris. Dimensiones
variables. Sede de
la Galería Perrotin
en la Feria Art
Basel Miami Beach
2019 (Fotografía:
Sarah Cascone,
17 de diciembre
de 2019; fuente:
ArtNet News sobre
la Galería Perrotin
en Art Basel Miami
Beach, Estados
Unidos de América
[D.R.© MAURIZIO
CATTELAN/
SIAE/SOMAAP/
México/2021]).



son tan generales que podríamos estar frente al autor de una obra artística o de un invento sin encontrar diferencia alguna.

Ahora bien, si el autor es la causa de algo, tomemos el ejemplo de la obra *Like a Tzompantli* (*Como un tzompantli*, en español) de Minerva Cuevas (2015) (Figura 3), en la exhibición temporal *Feast and Famine*⁴ en la galería kurimanzutto, instalación que presenta —ya sea dentro de una vitrina o en empaque individual— múltiples orejas de chocolate, replicando a las humanas, y en las que en las cédulas o las cajas se destaca el uso de cacao real nativo de la región del Xoconusco, Chiapas, por la empresa Chocolate Rx Brujo. Minerva Cuevas no fue la encargada de la recolección de los granos, el procesamiento del cacao, el vaciado del chocolate ni en el empaque, lo cual nos hace cuestionar en dónde radica la autoría si Cuevas no transformó la materia prima. Para determinarla, primero se retomarán varias ideas de pensadores que ponen en contraste el concepto mismo de autoría.

En su obra *What is an Author?* (1998), Michel Foucault propone varias interrogantes para acercarnos al significado de autor en nuestra época. Primero considera esencial el comprender cómo es que surge la idea de autor, cuál es su función y su relación con la autenticidad y la atribución en una cultura como la nuestra. Para Foucault, la idea de autor surge en la Edad Media, cuando las actividades sociales estaban agrupadas según el trabajo o el tipo de

⁴ La exhibición temporal *Banquete y hambruna* de Minerva Cuevas fue presentada del 22 de septiembre al 24 de octubre de 2015 en la CDMX. Las orejas hacen referencia a la práctica prehispánica de usar el cuerpo como unidad de medida, así como a los primeros esfuerzos antropológicos para comparar razas y culturas midiendo y documentando el cuerpo humano. El simbolismo de la oreja cortada también recuerda los métodos de represión social, tortura y control que históricamente se han utilizado en todo el mundo (De Andrade, 2015, párr. 4).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

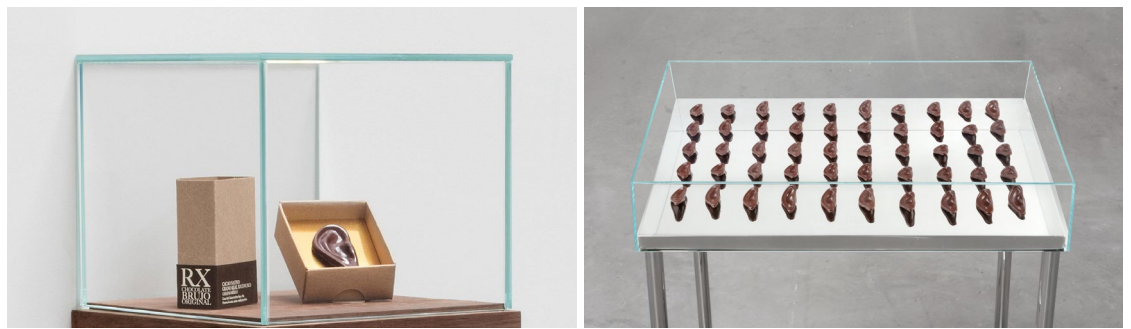


FIGURA 3. Minerva Cuevas, *Like a Tzompantli* (Como un Tzompantli), 2015. Orejas de chocolate en exhibición en moldes de policarbonato. Dimensiones: 94 x 91.5 x 62 cm. Instalación: *The Feast and famine* (Banquete y hambruna) en la galería kurimanzutto Ciudad de México/Nueva York (Fotografía: Omar Luis Olgún, 2015; cortesía: del artista y la kurimanzutto, Ciudad de México/ Nueva York).

material que era generado; se conocían el gremio de escultores, de doradores y de pintores, entre otros. En la búsqueda de sobresalir del resto, un grupo empezó a especializarse y buscar las formas no comunes u originales para hacer aparecer detalles que demostraran la mano o la técnica individual. Deciden hacer aún más evidente la diferencia entre ellos y dar a sus creaciones un origen, y las marcan o escriben con el nombre de la persona que las ideó (Foucault, 1998, pp. 205-209).

Foucault explica que, al crearse la figura del autor, se establecen así las funciones, entre ellas, la de apuntar hacia alguien, describir una existencia, asignar, describir o vincular las ideas a un nombre. También tiene como función agrupar un número de obras que pueden ser diferentes entre sí, pero ayuda a agruparlas y a la vez identificarlas entre otras. Estas obras se vinculan, implican relaciones de homogeneidad, filiación, explicaciones recíprocas, autenticación o una común utilización (1998, pp. 206-207).

En este sentido, la función de un autor está en caracterizar la existencia, la circulación y la operación de ciertos discursos dentro de una sociedad. Implica que un individuo en cierto lugar y tiempo tiene éxito en completar un proyecto que puede ser legítimamente atribuido a él (Foucault, 1998, p. 213). Por tanto, la autoría puede entenderse también como el medio para la clasificación, para de esa forma emplearla como un sistema que se dirige no sólo a designar a la persona que está detrás de la creación sino también al discurso o al marco referencial de la obra que será recibida e interpretada. La autoría como sistema direcciona no sólo de quién se está hablando sino al discurso o contenido que encierra una obra, de manera que lleve a identificarlo o definirlo dentro de objetos similares. Esto es importante ya que parte de esta interpretación

puede ser provista por otras obras de este artista o por el discurso crítico que lo rodea (Buskirk, 2003, pp. 19-21). Aunque la clasificación según el estilo ha sido de gran apoyo en autores de siglos pasados, actualmente dejó de ser viable, ya que hay artistas a los que se les puede asociar con más de una determinada técnica, recursos, temática, selección de materiales, así como sus intenciones artísticas ligadas a esos objetos.

Previo a la década de los años sesenta del siglo pasado, en los procesos de producción artística se comprendía que “la unidad entre la forma y el contenido en el proceso de creación y las decisiones acerca de la representación eran inseparables del acto de hacer la obra” (Buskirk, 2003, p. 13).⁵ Esto hacía que las obras artísticas fueran una especie de dupla de forma-contenido indisoluble, en donde el resultado de la transformación matérica fuera, por tanto, lo que vinculara al autor con las obras mismas. Sin embargo, actualmente puede existir el autor intelectual y el creador material; incluso podría haber espacios temporales entre la concepción de la idea y la producción, o incluso existir ajustes entre una producción y otra según la demanda. Buskirk (2003, pp. 19-23) plantea la pregunta sobre hasta qué grado el autor puede cambiar el estatus de un simple objeto a obra de arte sin cambiarla físicamente. Entonces, si la manufactura no fue realizada por la misma persona que la conceptualizó, ¿cómo se puede asignar una obra a un autor?

Retomando el ejemplo de *Comedian* (2019) (Figura 2), ¿cómo podemos vincular a Cattelan con un plátano pegado con cinta a la pared? Para ello existen distintas respuestas. Desde el movimiento Dadá, a principios del siglo xx, los autores y los críticos se hicieron precisamente estas preguntas, cuestionando la finalidad del arte y subrayando que la intención artística está más allá de la transformación matérica, sobre todo si los objetos seleccionados son los ideales para transmitirnos los designios, intenciones y conceptos a comunicarnos.

En obras que no son fabricadas por el artista directamente, que conceptualmente son concebidas por él, pero la hechura es encargada a alguien más (al técnico, al asistente, al becario o a la naturaleza), o es producto de un trabajo de fabricación industrial al seguir instrucciones o mediante el acto de seleccionar un objeto ya elaborado (tipo los *ready-made* de Duchamp o las sillas de Kosuth) (Figura 4), la autoría no está en el vínculo que da la transformación

⁵ Traducción de la autora a partir del original en inglés. Aplica también para todas las siguientes citas del mismo caso.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 4. *One and Three Chairs* (Una y tres sillas) 1965.

Silla plegable de madera, fotografía de una silla montada a la pared, y la definición de "silla".

Dimensiones: silla de 82 x 37.8 x 53 cm, fotografía en panel 91.5 x 61.1 cm, panel con texto 61 x 76.2 cm (Fotografía: Larry Aldrich Foundation Fund, 2004; cortesía:

The Museum of Modern Art, Nueva York [D.R.©JOSEPH KOSUTH/ARS/SOMAAP/México/2021]).



Estos cambios mencionados en la autoría son fundamentales, ya que dichas acciones serán de suma importancia. El concepto de autoría se amplía al verse modificado, por lo que ahora se entiende el vínculo entre creador y obra como “un particular conjunto de intereses, selecciones, o procesos donde los resultados finales son más cercanos a vincularse conceptualmente más que estilísticamente” (Buskirk, 2003, p. 89). Una producción artística contemporánea puede existir libre de materia, sólo en concepto, y quizá nunca dependa de ella; al ser inmaterial no puede condenarse a perecer. Entonces, la autoría puede entenderse como “la expresión del autor que tiene sobre la obra y que guarda derechos morales, aun cuando no sea quien físicamente transforme la materia. Pero se entiende que el autor es quien está detrás de toda la administración y delegación de la hechura” (Buskirk, 2003, p. 13). Es decir, basta la presencia de éste y la decisión de la hechura o no, para convertirla en la parte más importante para adjudicar la autoría a las obras-concepto.

Por lo tanto, la autoría de una obra contemporánea corresponde a la o las personas que concluye(n) una idea, la plantea(n), y

puede(n) transformarla en materia y/o cuenta(n) con la facultad de inducir directamente a otros a ejecutarla. Puede(n) cooperar en la ejecución, pero requiere de un grupo de personas sin las cuales no se ejecutaría. Un autor es aquel que mediante la designación es capaz de cambiar de sentido a una copia o a un objeto encontrado. Teniendo en cuenta estas definiciones ampliadas de autoría, podemos concluir que hay acciones y funciones que vinculan al autor con su obra artística, incluso lo protegen y lo acompañan mientras la obra exista (en idea o materia).

Retomando el caso *Like a Tzompantli* (2015), Minerva Cuevas es quien conceptualiza las obras, quien idealiza la fabricación de orejas y quien convoca a la ejecución de la materialización y producción de todos los chocolates originados para su exhibición, para probar sus intenciones y sus ideas para esta exhibición en donde se vincula el marcado simbolismo del cacao como moneda, sus múltiples interpretaciones en el mundo prehispánico y su relación con el canibalismo. Por lo tanto, cada oreja presentada en colectivo o en empaque individual son y serán autoría de Cuevas, aunque existan todo un equipo de colaboradores y voluntarios que transformen el cacao en chocolate. En este caso, la autoría de Cuevas la vincula no sólo con la producción de chocolates; los convierte dentro de la galería en objetos artísticos a los cuales les da vida, además de asignarles funciones e intenciones particulares de permanencia/impermanencia, destino/suerte, así como todo lo relacionado a su compraventa, y delimitando su vida o transformándolas en objetos inmortales.

ALGUNAS VARIANTES SOBRE AUTENTICIDAD Y COMO APLICARLAS A INSTALACIONES CONTEMPORÁNEAS

Partimos de la definición de *autenticidad*,⁶ que hace referencia a lo auténtico como la parte que se vincula a su creación, siendo aquello que proviene realmente del autor a quien se atribuye. Para que un objeto de arte sea considerado auténtico, es necesario que la cadena que lo une a su autor no se rompa, bien sea por la intervención de otra mano, bien por la confusión, intencionada o no, respecto de la identidad de este autor. Ya se mencionaba a Duchamp por ser considerado pionero en cuestionar la autenticidad del objeto de arte, ya que el *ready-made* es el primer objeto artístico que, a pesar de haber sido firmado por un artista, no fue real-

⁶ Proviene del verbo griego αὐθεντικός (authentikós), que significa tener autoridad, gobernar a alguien, y del sustantivo authentés, el que obra por sí mismo, es autor o ejecutor (DLE, 2021).

mente creado por él, y no constituye una falsificación puesto que se presenta como un objeto producido industrialmente (Heinich, 2010, párr. 24). El rechazo del urinario por el jurado del Salón de los Independientes en 1917 pone de relieve el carácter radicalmente transgresor de una operación tan paradójica, que se manifiesta en la negación del criterio mayor de la autenticidad: la certeza de un vínculo entre el objeto y su origen, en este caso a su autor.

La autenticidad también es el vínculo que ata la originalidad de las ideas y de los materiales seleccionados con el autor. En general, se ha considerado a la autenticidad como la evidencia que verifica o refrenda que el uso de los materiales y la técnica de factura de cierto autor es verdadera. Esto involucra la identificación de materias primas, el examen de marcas de herramientas y otros aspectos de la construcción y, cuando sea posible, el uso de técnicas científicas de datación (Pye, 2001, p. 59). Laurenson menciona que, para los objetos tradicionales, “la autenticidad admite grados, en un extremo del espectro, las cuestiones de autenticidad pueden ser absolutas, *este metal es oro*; y en el otro extremo del espectro, algo podría clasificarse como *una instancia auténtica de X porque satisface los criterios mínimos para ser miembro de una clase de X*” (2006, p. 4). La autenticidad puede, por tanto, ser vista como evidencia científica probatoria de que algo es genuino conforme a lo que dice ser, ya sea el contexto, el material o la técnica usada.

Ahora bien, los juicios de autenticidad se basan en las evidencias, sin embargo, estos juicios pueden ser modulados por otros factores subjetivos que incluyen el conocimiento, los recuerdos, las creencias o los valores culturales del evaluador. Los juicios de autenticidad pueden variar no sólo entre individuos, sino también en el tiempo (Castriota, 2019, p. 22). La autenticidad se relaciona con la falsificación y los intentos de hacer pasar por engaño una obra de arte atribuida a una persona, tiempo o cultura (Figura 5). Estas nociones de autenticidad y falsificación son particularmente relevantes para el mundo de “los objetos únicos que contienen evidencia que vincula causalmente el objeto a la mano del autor. Los objetos auténticos nos proporcionan un enlace directo a un pasado particular y, en este sentido, auténtico significa ‘no es una falsificación’” (Laurenson, 2006, p. 9), en donde la falsificación es entendida como el contrasentido de lo auténtico; en donde no se dice la verdad sobre su origen, contexto o autoría.

Para Nelson Goodman existe una clasificación de las artes en falsificables y no falsificables debido a sus características autográficas y alográficas. Define como *artes autográficas* a aquellas concretas como son la pintura y la escultura, mientras que las *artes*

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 5. Gabriel de la Mora, *L.C., de la serie Originalmentefalso*, 2011, Tinta sobre tela del reverso del falso Leonora Carrington. Dimensiones: 61.6 x 91.5 x 3.8 cm (Fotografía: Estudio de Gabriel de la Mora, 2011; cortesía del artista y Proyectos Monclova).



alográficas son intangibles, como las obras musicales o teatrales que requieren ser realizadas mediante una actuación o un performance (Goodman, 1976, citado por Laurenson, 2006, p. 4). Laurenson menciona que para Goodman “la autenticidad que opera en el marco conceptual tradicional de conservación es apropiado para un marco en el que los objetos de conservación son las artes autográficas, pero inadecuado para obras que no lo son” (2006, p. 4).

Para citar un ejemplo, la instalación de la artista mexicana Adriana Lara, *Banana Peel*, presentada en 2008 dentro del Utah Museum of Fine Arts (UMFA) como parte de la exhibición temporal *The generational: younger than Jesus*, es una obra que involucra a un custodio del museo al cual se le encomienda comerse un plátano todas las mañanas y tirar la cáscara en algún lugar visible de la sala de exhibición. Cada día la cáscara cambia de forma y de lugar, sin embargo, sigue siendo autoría de Adriana Lara. *Banana peel*, por lo tanto, ejemplifica que no se puede aplicar el concepto de autenticidad a todo tipo de creaciones artísticas, lo que para Laurenson significaría que “si el marco ontológico se centra en el material, también lo hará la noción de autenticidad. Si el marco ontológico cambia, entonces esperamos un cambio similar en nuestros conceptos de autenticidad, cambio y pérdida” (2006, p. 4). Al cambiar el marco ontológico implica que la dependencia entre el tipo de objeto artístico y la autenticidad que lo acompaña se manifiesta de otras maneras y no necesariamente ligada, en este caso a la parte matérica.

Por tanto, aquí el concepto de autenticidad no se encuentra en la transformación matérica que la vincula con el autor, ni con

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

su unicidad, sino que se amplía, permitiendo que objetos simples puedan ser auténticos mientras se les designe un nuevo sentido y funciones a cumplir en determinado tiempo y espacio. Así, es posible que obras como *Banana Peel* sean consideradas instalaciones artísticas a pesar de no ser producto de la transformación matérica directa del artista —pudo haberla comprado, sembrado o cosechado— y que sean auténticas en su capacidad aurática y reproducible. Por consiguiente, no es necesaria la mano del artista para que un objeto sea arte; se han encontrado maneras de mantener la autoría y la autenticidad bajo control sobre sus obras a través de designaciones, firmas, certificados o documentación probatoria de versiones y ediciones autorizadas por el artista.

Por otra parte, la autenticidad no radica en sus partes sino en el funcionamiento del conjunto mientras tengan la capacidad de transmitir las ideas y significados para los cuales fueron creadas (Laurenson, 2006, p. 16). Tras esta derivación de lo auténtico, el reemplazar los materiales originales deteriorados por otros iguales nuevos o similares, podría ser lo necesario y quizá lo indispensable, para preservar la autenticidad de una obra, no sin antes considerar la “idea que encarna mediante un análisis de los significados y valores de acuerdo con las intenciones de su creador” (Jadzinska, 2012, p. 94). De ahí que el cambio y la sustitución provocados sean requisitos para conservar la autenticidad ya que en instalaciones contemporáneas como *Banana Peel* sólo se encuentra sentido en el cumplimiento o realización de cambios o sustituciones que sean necesarios implementar para que la función y transmisión de significado sea producido sin interrupciones. Cabe mencionar que es indispensable registrar estos cambios o sustituciones en las obras, así como los aspectos relacionados con lo que las hacen únicas, de cómo y cuándo realizar dichas sustituciones, de modo que sea una instalación aprobada por el artista y, por esta razón, siga siendo auténtica.

Al ampliar el significado de lo auténtico para poder ser aplicado a las instalaciones contemporáneas, se concluye que lo auténtico está tanto en la forma como en la técnica, en la relación con el autor, en su reproductibilidad o constante sustitución de sus partes o su totalidad matérica, mientras se continúe con la transmisión de conceptos, funciones, intenciones o significados para los cuales fueron creadas. Además, como menciona Jadzinska (2012), comprender las formas o modos de ser de esta propuesta de autenticidad para ser aplicada a diferentes instalaciones artísticas contemporáneas, influirán en nuestro quehacer como conservadores y por tanto en la forma de intervenirlas y preservarlas.

LAS FORMAS DE LA ORIGINALIDAD EN OBRAS CONTEMPORÁNEAS

Ahora bien, si la autoría y la autenticidad son conceptos que están íntimamente ligados entre sí, no sólo para comprender la obra misma sino para entonces idear nuestra intervención como conservadores, habría que agregar también el concepto de *originalidad* para la comprensión total de estos objetos de creación contemporánea.

Después de la experimentación e innovación técnica y conceptual del quehacer artístico propuesto a mediados del siglo xx por las distintas vanguardias artísticas europeas, es difícil comprender el sentido de lo original cuando hablamos de creaciones artísticas contemporáneas. Por lo tanto, este escrito propone partir de las definiciones de lo original aplicadas a las creaciones artísticas tradicionales y poner en discusión los aspectos que lo conforman y cómo es que se pueden acoplar a los cambios en el mundo de arte, en específico en aquellas instalaciones múltiples y orgánicas.

Partamos de la definición del concepto mismo; para la RAE lo *original* se define como aquello que “hace referencia al origen de algo ya sea a su carácter nuevo, insólito o las particularidades de su primera versión” (DLE, 2021). Si esta definición la aplicamos a una obra de arte, podría decirse que es original cuando se cumple con alguno de los siguientes requisitos:

- 1) Es novedosa de alguna manera.
- 2) Es el primer modelo.
- 3) Es reproducible; se hacen copias a partir de ella.
- 4) Es inédita, distinguiéndose de copias, falsificaciones y otras obras derivadas.
- 5) Su origen, entendido como autoría, es auténtico.

El primer criterio sobre originalidad es el más usado porque es el que se considera la base en este concepto. Si una obra de arte es original, en principio es porque surge de una idea que no se ha concebido con anterioridad por nadie, que tiene carácter de novedad y que resulta de la inventiva del autor (DLE, 2014). El que dos personas puedan desarrollar la misma idea de forma independiente y llegar a la misma conclusión puede ocurrir, pero si esto sucede implica que existen algunas variables, ya sea en forma, sentido o quizá en funcionamiento.

Lo original también se puede emplear para designar, en una obra de arte —tanto si es un objeto material, conceptual, procesal, sonoro o efímero—, al primer soporte elegido por el autor, en el momento en que la obra está terminada en idea, pero aún es inédita. Uno de

los postulados del Arte Conceptual de Sol LeWitt pone en tensión el concepto de originalidad, puesto que si “las ideas en sí mismas pueden ser obras de arte” (LeWitt, 1967, p. 79), entonces cualquier materialización de ellas es efímera, por lo que la preocupación desde el punto de vista de conservación material sería incorrecta (Weyer, 2010, p. 26). De ahí que se cuestione que el primer material o modelo sea el que conserva el carácter original en una obra, incluso siendo sólo la idea. Lo original, por tanto, no depende del soporte mismo, sino del inicio, de cómo nace o se crea la obra.

El tercer criterio por el cual un objeto artístico pueda ser considerado original depende de su facultad para ser reproducible, para realizar una copia o duplicarse. De hecho, original es un término empleado para designar algo reproducible o que ha servido como modelo para hacer copias de las cuales se obtienen otras iguales o parecidas (DLE, 2014). Por ejemplo, cuando se habla de un negativo fotográfico se puede hacer un número indeterminado de impresiones de las que no se cuestiona cuál es la auténtica, cuál de ellas es el original y cuál es una copia, incluso cuando el mismo fotógrafo es quien hace las impresiones. Walter Benjamin profundiza aún más al proponer el término *original múltiple*, el cual emplea para designar a objetos creados iguales procedentes de una misma fuente o similar, que cuentan con la posibilidad de la reproductibilidad (Benjamin, 1936, citado por Krauss, 1981, p. 168), o aquellas técnicas como la estampa, el grabado, la fotografía y la escultura concebidas con la intención de obtener un número o serie determinado de ejemplares en donde la intención artística es transmitida a todos por igual y en los que no importa cuál es el primero o el último en elaborarse.

Durante el Tercer Congreso Internacional de Artistas llevado a cabo en Viena en los años sesenta, se llegó a definir lo que era original, argumentando que en los grabados sólo podrían serlo aquellos en los que el artista hubiera grabado la placa, cortado la madera, trabajado en la piedra o cualquier otro material; es decir, en aquellos que pudiera comprobarse la mano del artista. Sin embargo, este mismo argumento se ve superado cuando Warhol en *The Factory* (1962) produce serigrafías que repetían el mismo motivo varias veces, fueron producidas mecánicamente a cargo de un supervisor artístico y, como se sabe, fueron firmadas —algunas de ellas— por la madre de Warhol. En estas serigrafías se hace a un lado la mano del artista en el proceso de creación, la supervisión y hasta la firma. Se tratan de copias múltiples sin un original que, a pesar de ser mecánicas, tienen una autoría y técnica original, e incluso, un sistema de participación también original (Buskirk,

2003, pp. 63-77). El concepto de originalidad en las producciones de The Factory se ven reflejadas en los materiales y la técnica de un artista de acuerdo con una época o contexto, el cual “[puede] garantizar la veracidad de una obra como documento histórico o probatorio de su origen verdadero” (Weyer, 2010, p. 26), lo cual las convierte en obras múltiples y originales a su contexto.

Cuando los materiales o las técnicas empleadas por un artista derivan de métodos masivos de producción, el mercado del arte demanda que esta inherente multiplicidad se ajuste a convenciones, a producciones limitadas por el autor,⁷ que asegure al comprador que está frente a un original, separándolo del resto de los objetos producidos de la misma serie (Buskirk, 2003, p. 63). La originalidad que puede emanar de ellos no depende del aspecto físico, sino del inesperado acto o gesto, mediante el cual se desprenden del resto, al ser designados obra de arte (Figura. 6). De ahí que se afirme que de estos objetos masivos pueden surgir ilimitado número de teorías que sustenten la distinción de piezas físicamente similares que representen conceptos totalmente opuestos. Con este potencial, surge la necesidad de prevenir la duplicación no autorizada de objetos, ya sea mediante los derechos de autor, las marcas registradas o a través de patentes.

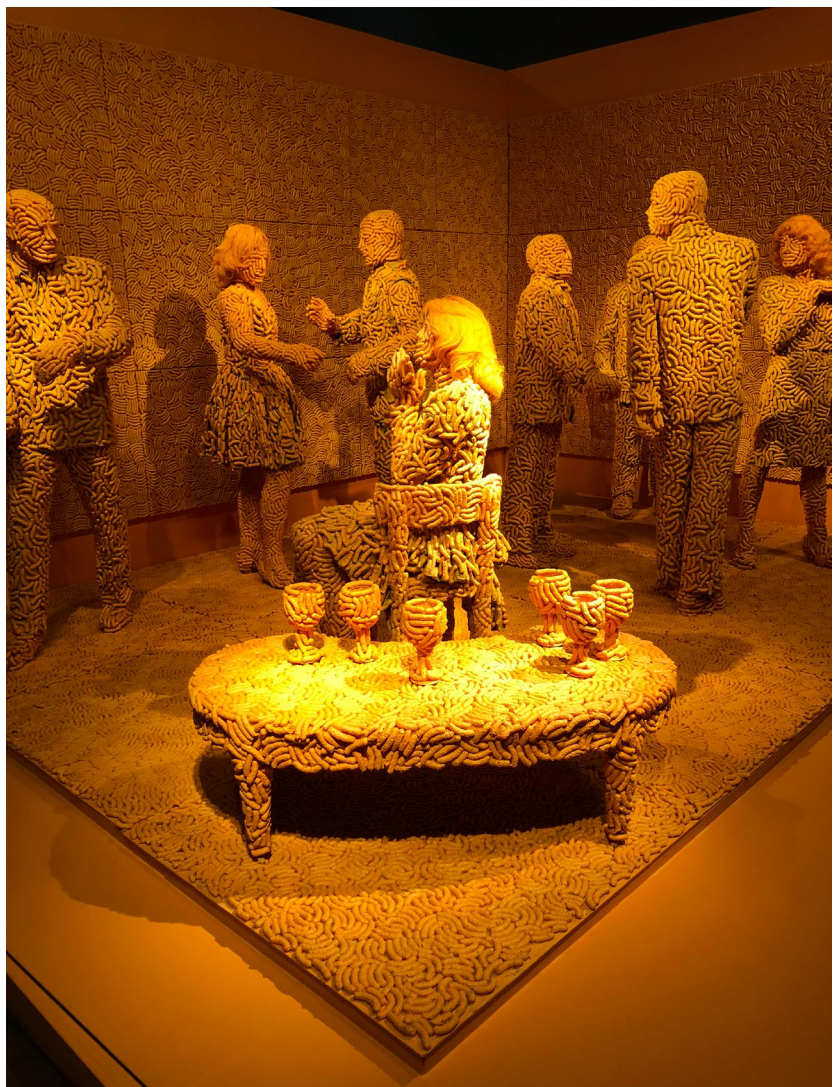
Por este motivo y por la gran demanda del coleccionismo, es que se incrementa la controversia sobre cómo el arte que incorpora dudas acerca de su originalidad, unicidad, capacidades artísticas o longevidad, ha sido parte de un sistema de coleccionismo y valuación fundado en esas cualidades. La originalidad está vinculada al problema de la autenticidad desde el punto de vista del coleccionismo y del mercado del arte, si además consideramos que el material con el cual fue realizada cierta obra se le considera como original. Como se ha mencionado, en las instalaciones artísticas contemporáneas múltiples y orgánicas, la materia puede llegar a ser poco relevante mientras se cumplan con las intenciones impuestas a ellas o mientras sigan logrando transmitir las ideas designadas. Podría decirse que existen casos en los que puede permitirse la sustitución de la materia original, mientras la idea siga en pie en ella y el proyecto artístico exista, y considerar a esta nueva (la sustituta) como original.

⁷ Cattelan, junto con la galería Perrotin, decidieron hacer tres ediciones de *Comedian* (2019): la primera fue comida durante el primer día de exhibición por el artista David Datuna alegando que estaba realizando un performance denominado “hungry artist”. Esta versión fue repuesta y al día siguiente se decide sacarla de la feria por la expectación y el caos creado. Dos ediciones fueron vendidas a coleccionistas particulares. La tercera se espera sea adquirida por un museo (Pes, 8 de diciembre de 2019).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 6. Sandy Skoglund, *The Cocktail Party*, (Fiesta de cocktail) 1992. Instalación con objetos encontrados, *Cheez Doodles* y pintura. Dimensiones variables. Colección McNay Art Museum, San Antonio, Texas (Fotografía: Frank Coronado; cortesía: The McNay Museum, Texas, 2021).



Tomemos por un momento el caso de la obra *Vanitas* (1987 [2011]) (Figura 7) de Jana Sterbak, la cual se creó por primera vez en 1987 y, “como uno podría imaginarse, debe recrearse cada vez que se exhibe. Es un proceso intenso de 12 horas que se vuelve complicado, con toda la grasa y los tendones de la carne” (Donaldson, 2011, párr. 2). Esta descripción la hace el personal del Departamento de Conservación del Walker Center en el 2011 cuando la obra fue (re)creada para la exhibición temporal *Midnight Party*. *Vanitas* se destaca porque Sterbak altera nuestras percepciones de un material repulsivo como la carne cruda; además, esta obra busca articular las ideas de moda, imagen corporal, feminidad y efimeridad: “su declaración contra la moda es un comentario irónico sobre la imagen de la mujer como objeto, literalmente como trozo de carne” (Vladimirova, 2012, p. 53). Es importante mencionar esto porque refrenda el hecho que la carne debe estar fresca al

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 7. Jana Sterbak, *Vanitas: Flesh dress for Albino Anorexic* (Vanitas: vestido de carne para albino anoréxico), 1987. Dimensiones variables (Cortesía: colección del Musée National d'Art Moderne (MNAM), Centre Pompidou, París, Francia [©JANASTERBAK/2021]).



Ahora bien, consideremos cuando se presentó Lady Gaga en los MTV *Video Music Awards* (2010) portando un vestido de carne y a juego un bolso, unas botas y un sombrero. Al preguntarle a la cantante quién la había vestido para el evento, respondió que traía una creación de Franc Fernández y Nicola Formichetti (2010). Mi primera reacción al ver el vestido de Gaga fue pensar que aludía a *Vanitas* de Sterbak, sin embargo, después de la premiación comen-

tó que la intención de llevar este vestido era, por un lado, defender los derechos animales, y la segunda, poner en evidencia la política de la milicia estadounidense *don't-ask-dont-tell* (Alexander, 2011, párr. 1). Por lo tanto, las intenciones son distintas, y el contexto también cambia. Otro punto que separa a estos dos vestidos es el hecho que el de Gaga fue tratado por taxidermistas, convirtiéndolo en algo parecido al *beef jerk* y es exhibido en el Rock and Roll Hall of Fame desde el 2011. En cambio el de Sterbak fue desechado una vez concluida la exhibición, y será recreado nuevamente en su siguiente exposición.

Siguiendo los criterios de originalidad descritos al inicio de este apartado, podemos decir que la idea novedosa de coser un vestido con carne de res es de Sterbak, ya que fue el primero en confeccionarse, en 1987, y lo ha hecho un objeto reproducible e incluso copiable; aun cuando no se haya hecho referencia directa a *Vanitas*, es un hecho que los asesores de Gaga conocían esta obra al igual que otras obras del Body Art a las cuales hace tributo en sus actuaciones o videos.⁸ Respecto al mensaje y a lo que se quiere lograr con cada una de estas piezas, la de Sterbak deja claro que la descomposición es importante para que se comprenda la elección de este material sobre otros y puede rehacerse para transmitir este significado en diferentes espacios museísticos. En cambio, el de Fernández-Formichetti (2010) difiere: esta obra de una sola vez fue conservada y es exhibida como evidencia de este momento particular. Por tanto, ambas son piezas realizadas con carne de res fresca pero no tienen ni tendrán las mismas intenciones artísticas ni significados, por lo que se puede concluir que las ideas que transmiten ambos vestidos los hacen en muchos sentidos originales.

CONCLUSIONES

La transformación de un objeto común en obra de arte está en su significado otorgado y no es algo que el ojo capte, lo cual complica la comprensión, aceptación y transmisión de significado, sobre todo si el público al cual es presentado desconoce esta posibilidad. Si cualquier cosa puede ser denominada arte, es porque se encuentra en los sistemas validadores adecuados —museos, galerías, críticos o mercados del arte—. Podemos o no estar de acuerdo, sin embargo, su designación no depende de nosotros.

⁸ Se presenta con gusanos en la cara, como en la obra performática de Gina Pane, *Death Control* (1974); en el video *Born this way*, se altera el rostro con bultos en la frente como lo ha hecho Orlan con sus intervenciones quirúrgicas.

Los objetos comunes presentados como arte ponen en evidencia que lo que vemos no necesariamente es lo que es, sino sólo una representación de lo que en realidad es, de un concepto de una idea planteada por el autor. Son objetos seleccionados para cumplir funciones específicas que representan ideas e intenciones únicas, es decir, se espera que generen alguna emoción o reacción en el público al presenciarlas —provocación, asombro o disgusto, entre otras.

Es común que puedan existir varias versiones del mismo objeto y se puedan presentar más de una misma obra en distintos espacios como museos, galerías o colecciones; y todas ellas ser del mismo autor, ser originales y auténticas.

La multiplicidad de objetos comunes presentes en instalaciones contemporáneas cuestiona la finalidad del arte y subraya que la intención artística está más allá de la mano transformadora del artista. El autor tiene el poder de crear objetos artísticos simplemente al concebirlos como idea. Existen instalaciones en donde el artista es quien tiene la idea y solicita a otros ejecutarla y esto no lo absuelve de su autoría. Ser autor crea un vínculo indisoluble entre obra y creador, que se mantiene mientras la obra siga cumpliendo el papel encomendado.

La amplitud en el concepto de originalidad permite que instalaciones contemporáneas, como aquellas presentadas de ejemplo en este texto, demuestren que en cada una de ellas existe lo original, mientras se transmita y no se falsifique información referente a lo que dicen ser. Lo original puede ser único desde su temática, por los materiales empleados o por su simbolismo, por ser las primeras en su tipo o por ser reproducibles; mientras sean fieles a su contexto y a las intenciones designadas por sus creadores. Lo original radica en otras partes, no necesariamente en la parte material.

La autenticidad puede ser el ancla que una el contexto con el artista, el concepto con la materialidad y que, por tanto, nos sirva de base sobre la cual planear nuestra propuesta de intervención. Si se comprende que la autenticidad es aplicable a instalaciones artísticas contemporáneas performáticas —aquellas que tienen particularidades alográficas, sin una materialidad fija y única—, nos permitirá comprender que la intención artística está en el conjunto, en sus significados, es decir, que le permite desarrollarse y funcionar adecuadamente.

Si toda idea puede ser arte, busquemos cuidar el proceso y lo que permita difundirla sin modificarla, atarla o definirla por una materia que no es. Si en estas instalaciones se detecta una innegable

particularidad, que la hace indispensable para el conocimiento y evolución de las artes, entonces la intervención o la no intervención requiere profundizar en dicha particularidad. Es decir, se debe encontrar esos elementos clave que destaquen y fundamentan su permanencia; quizás resulte que su materialidad es elegible para ser conservada, aunque ésta sea orgánica o sustituible.

Las instalaciones contemporáneas requieren de una gran investigación previa respecto a la biografía del artista, la técnica, el contexto, las intenciones, los valores y significados asignados, por lo que las decisiones deben tomarse en colegiado, involucrando al coleccionista, al autor, a la fundación y a todos aquellos que sean considerados relevantes, para cumplir con los derechos y obligaciones adquiridas con la obra, y no modificarlas en el proceso.

El uso de fuentes teóricas fuera de nuestra rama fortalece la comprensión de conceptos eje en nuestra profesión. La teoría artística tiene cabida en nuestro quehacer práctico, no la separemos. Si comprendemos el origen y motivaciones en la amplitud de los conceptos de autoría, originalidad y autenticidad, entonces comprenderemos también que la creación de las obras artísticas ha cambiado, que los valores están depositados en otros aspectos fuera de los matéricos. Nuestro papel como conservadores en creaciones de arte contemporáneo se basa en dar voz y argumento a las intenciones, simbolismos y significados encontrados en cada una de estas obras, sin importar si es performática, única, efímera o procesual. Las mismas instalaciones artísticas retan nuestro quehacer, pero si las dejamos guiarnos, son ellas quienes nos pueden mostrar las posibles soluciones para su conservación.

REFERENCIAS

Alexander, E. (3 de junio de 2011). Lady Gaga: getting political. British Vogue Online. Recuperado de <https://www.vogue.co.uk/article/lady-gaga-meat-dress-explanation>

Benjamin, W. (1936). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction in Illuminations*. Harry Zohn (trad.). Nueva York: Schocken Books.

Bozal, V. (1989). *Modernos y postmodernos*. Madrid: Historia.

Buskirk, M. (2003). *The Contingent Object Of Contemporary Art*. Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press.

Castriota, B. (2019). Authenticity. En *C. I. Sciences, The decision-making*

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Model for Contemporary Art Conservation and Preservation (p. 22). Colonia: Technology, Arts Sciences TH Köln. Recuperado de https://www.sbmk.nl/source/documents/f02_cics_gsm_fp_dmmcaccp_190513.pdf

Danto, A. (1997). Introducción: moderno, postmoderno y contemporáneo. En *Después del Fin del Arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia* (pp. 22-45). Barcelona: Paidós.

Danto, A. (2005). Tres cajas de Brillo: cuestiones de estilo. En *Estética después del fin del Arte, ensayos sobre Arthur C. Danto* (pp. 33-39). Madrid: A. Machado Libros.

De Andrade, O. (2015). *Cannibalism Manifesto: Cannibalism is the only thing that unites us. Socially. Economically. Philosophically.* En The Feast and Famine de la galería kurimanzutto. Ciudad de México: Press Release Galería kurimanzutto. Recuperado de <https://www.kurimanzutto.com/exhibitions/minerva-cuevas#tab:slideshow>

Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española. (2021). Auténtico. Recuperado de <https://dle.rae.es/aut%C3%A9ntico?m=form>

Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española. (2021). Autor. Recuperado de <https://dle.rae.es/autor>

Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española. (2021). Original. Recuperado de <https://dle.rae.es/original>

Donaldson, S. (2011). Making Jana Sterback's Vanitas. (W. A. Center, Ed.) Nueva York: Walker Reader. Recuperado de <https://walkerart.org/magazine/making-jana-sterbaks-vanitas>

Eco, U. (1998). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta DeAgostini.

Foucault, M. (1998). What is an Author? En *Modernity and its Discontents: essential Works of Foucault. 1954-1984*. En James L. Marsh, John D. Caputo, and Merold Westphal (Eds.). (pp. 205-222). Nueva York: The New Press.

Gant, M. (2001). *Arte, Museos y Nuevas Tecnologías*. Gijón: Ediciones Trea S. L.

Goodman, N. (1976). Chapter 3. En *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (pp. 113-147). Indianápolis: Hackett Publishing.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Heinich, N. (febrero, 2010). La falsificación como reveladora de la autenticidad. *Revista de Occidente*, 345 . Recuperado de <http://www.revistas-culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/1243/7/la-falsificacion-como-reveladora-de-la-autenticidad.html>

Jadzinska, M. (2012). Back to the Future: Authenticity and its influence on the Conservation of Modern Art. En I. Szemelter (Ed.). *Innovative approaches to the Complex Care of Contemporary Art* (pp. 82-99). Varsovia: Academy of Fine Arts in Warsaw y Archetype Publications.

Krauss, R. (1981). The originality of the avant-garde: a postmodernist repetition. En *After Modernism: Rethinking Representation* (pp. 171-175). Nueva York: Museum of Contemporary Art.

Laurenson, P. (2006). www.tate.org.uk. (T. P. 6, Ed.) Recuperado de <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>

LeWitt, S. (1967). Paragraphs of Conceptual Art. *Artforum*, 5(10), 79-83.

Muñoz-Viñas, S. (2010). The Artwork that Became a Symbol of itself: reflections on the conservation of modern art. En *Theory and practice in the Conservation of modern and Contemporary Art* (pp. 9-19). Ed. Ursula Shadler-Saubed *et al.* Londres: Archetype Publications.

Pes, J. (8 de diciembre de 2019). Maurizio Cattelan's \$120,000 Banana Was Ejected From Art Basel Miami Beach After Drawing Unsafe Crowds (and Getting Eaten). *Art net News*. Recuperado de <https://news.artnet.com/market/cattelan-banana-art-art-basel-1725678>

Pye, E. (2001). *Caring for the Past: Issues in Conservation for Archaeology and Museums*. Londres: James & James.

Vladimirova, M. (2012). *What 's the use of the untequited love? Emotions and Eat Art in the Artistic Practice* (tesis de doctorado). Linz: Universitat fur kunstlerische und industrielle Gestaltung Kunstuniversitat.

Weyer, C. (2010). Media Art and the Limits of Established Ethics of Restoration. En *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Reflections on the Roots and the Perspectives* (pp. 21-32). Londres: Archetype Publications. Recuperado de <http://magazine.art21.org/2010/12/17/gastro-vision-the-best-in-food-art-2010/adriana-lara-banana-peel/>

SOBRE LA AUTORA**Claudia María Coronado García**

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM),
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México

claudia_coronado_g@encrym.edu.mx; claudia.coronadog@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0233-2098>

Licenciada en Restauración de Bienes Muebles con Especialidad en Museografía por la ENCRYM y Maestra en Arte Moderno y Contemporáneo por el Centro de Cultura Casa Lamm (México), especializándose en Eat Art. Ha realizado proyectos de restauración en varios estados de la república, así como diseñado y montado más de 40 exhibiciones en México y en el extranjero, trabajando con museos estatales y particulares, como el Museo Soumaya (México), donde además fue comisaria en múltiples ocasiones, destacándose el realizado en la Universidad de Yale (Estados Unidos de América), y la Universidad de Cambridge (Inglaterra). Desde el 2014 es profesora adjunta del Seminario Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo de la ENCRYM.

Authorship, authenticity and originality reformulated, and their application in contemporary multiple and organic installations

Ir a la versión en español

DOI: 10.30763/intervencion.243.v1n23.22.2021 · YEAR 12, ISSUE NO. 23: 89-111

Submitted: 31.12.2021 · Accepted: 31.03.2021 · Published: 28.06.2021

Claudia María Coronado García

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM),

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Mexico

claudia_coronado_g@encrym.edu.mx; claudia.coronadog@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0233-2098>

ABSTRACT

Based on the review of writings by theorists and conservators, we propose a reformulation of the concepts of *authorship*, *authenticity* and *originality*, promoting the expansion of meanings and applicable scopes in contemporary art installations, even in those made with organic objects or easily replaceable materials. In such situations, how should we act as conservators in cases where the important thing is the transmission of meaning, not the materiality of the object? To answer this question, we could turn to one of the axioms of conceptual art, where the idea is art, and the materialization therefore, is ephemeral, which also shows that the task of the contemporary conservator is not how, and does not lie in where, it has been traditionally thought to be.

KEYWORDS

authorship; authenticity; originality; contemporary art conservation; theory; installations

INTRODUCTION TO CONTEMPORARY ART INSTALLATIONS

Art installations are somewhat different from the traditional concept of art, where the artistic object is one “that can be moved, bought, sold, given away, [that] possesses a presence and [a] well-defined material entity and is destined for contemplation” (Bozal, 1989, p. 32). The defined object contemplates that its mastery becomes present through the harmonic transformation of the properties of matter, in perfect relation to the expressed idea and in special union with the social and cultural context of which it is a product. Although it would seem that every object considered to be artistic should have these characteristics to be so, nothing could be further from the definition that Marcel Duchamp proposed at the beginning of the last century and, consequently, the artistic creations that succeeded him.

Artistic objects produced by post-war artists sought to detach themselves from the values of the objectual, promoting technological innovation and the sublimation of matter to the actual concept itself. These creations encourage an engagement with the spectator in a different, intuitive, personal, intangible way, evoking trauma or shock. The avant-gardes and movements of the 20th century, especially those created from the 1970s onwards, therefore focused less on the material and more on the conceptual. For Arthur Danto, conceptual art shows that “a palpable visual object is not required for something to be a work of art” (1997, p. 11), moving away from the sensible experience towards the search for the activation of thought. This results in the creation of objects that are the result of a different way of doing things, emphasizing the procedural and the conceptual, detached from a unique materiality, freeing them and transforming them into non-unique, repeatable and perhaps even immortal objects.¹

Therefore, the artist, by prioritizing technological experimentation and creative innovation, ceases to be the maker of closed and unique works and instead gives way to works that employ a variety of techniques, materials—the human body and its movements included—and materials—be them pure or mixed, the chemically incompatible, altered or degraded—used with an assigned intention and as a product of a constant tentative and provocative process. The product of this experimentation tends to be incomplete

¹ Objects are freed from their material and temporal envelope. By having the possibility of creating them over and over again, a perpetual existence is suggested, thus making them immortal.

works² dependent on the interaction of the observer; they cease to be final because they adapt to exhibition spaces, the theme and the context in which they are presented. They cease to be unique because they reproduce, they multiply, and they have the capacity to exist independently of the material, hence they can be shown in different places at the same time.

Returning to Danto, it means that, in contemporary creations, insofar as appearances were important, anything could be a work of art (1997, p. 11); if anything created can be designated a work of art, a support system is required to define and understand it. This support is usually provided by philosophical theory, as it helps in understanding the meaning of the created object, the ideas that gave rise to its conception, as well as the historical moment reflected through it. The support of art through philosophy has proved to be vital for the conceptual analysis of objects that at first glance might seem common or indiscernible between them and an artistic object. However, similar objects are far from being so, sometimes because of the context in which they were created, because of the originator of the idea or because of “being about something and embodying its meaning” (Danto, 2005, p. 33). It is fundamental to take up these ideas and adhere to the theory in order to understand them.

To introduce the subject, I will take up the case proposed by Arthur Danto (2005) about the three *Brillo* boxes (Figure 1): the first one made by the industrial designer James Harvey (1961) for the company Brillo, the second one exhibited by the artist Andy Warhol (1964) and the third one reproduced by the American artist Mike Bidlo (1991). The three boxes have the same design and dimensions, and seem indiscernible at a glance, but there is a difference in the temporality of creation, the objectives and intentions behind each of them. They are very similar, almost identical, but they are not so, since they were not created with the same intentions, ideas, functions, layouts, productions or places of consumption. The first box (Harvey, 1961) was made for commercial purposes, where the packaging made reference to cleanliness, modernity and patriotism (the national colors of the United States of red, blue and white, are the same colors used in the packaging). The second (Warhol, 1964) highlights the popular culture defended by Warhol against the elitist culture promulgated by American abstract expressionism

² Incomplete or open works, according to Eco, since their function, intention or meaning are not closed. They need users to complete and activate them. The artist deploys a partial bridge that the audience must complete to achieve communication between them both (Eco, 1998, p. 15).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURE 1. Andy Warhol, *Brillo Soap Pads Box*, 1964. Polymeric paint, screen printing on wood. Dimensions: 43.3 x 43.2 x 36.5 cm (Photo: The Andy Warhol Museum, Pittsburgh; source: Founding Collection [D.R. © ANDYWARHOL/ARS/SOMAAP/México/2021]).



of which only the elite participated. The third (Bidlo, 1991) exemplifies, with a recognized object, the much heralded end of art: this object previously produced industrially had to be reproduced by hand by Bidlo.

These three boxes, as Danto explains, help us to understand that it is irrelevant if we had in front of us any one of these three boxes and we could not discern which is Warhol's, Harvey's or Bidlo's; all three are works that should be treated in the same way. However, "that which makes something a work of art is not something that the eye can easily grasp, it is very much a question of what it means" (Danto, 2005, p. 39). An artistic object is the sum of its meanings, artistic intentions, aesthetic motivations, as well as of the viewer's response; it depends on all of this in order for it to exist. Contemporary artistic works are, to a great extent, what they mean, what they represent, and not necessarily their materiality, since this is chosen to serve as the conductor and transmitter.

Even just in this example that Danto discusses at length, we can see the questioning of some of the grounds on which the restoration of art objects depends. Sometimes, in order to start the restoration of an object, it is necessary to define its importance with respect to its time of creation, the author, the role the object

plays within a community or in the overall understanding of art in our century, the importance of its materials, all of which help the restorer to evaluate the procedure and the optimal way in which to proceed. Now, if in contemporary artistic conceptual creations, the transmission of meanings is what matters and not the materiality of the object, we must ponder other points on which to rely on when making decisions regarding their conservation and restoration. Hence, this paper proposes a reformulation of concepts from different theoretical positions and outlines approaches towards non-unique and performative objects,³ promoting the concept of *authorship* as one of the central axes. I will start from its definition, function and obligations towards the piece in order to understand the ties that link them, and which extend to make them inheritable to serial objects, as will be discussed below.

REFLECTIONS ON AUTHORSHIP

Authorship in the 20th century was fundamental in the transformation of art and, currently, it can be a decisive factor in the purchase and sale of works, by adding a certain value, even if the artist did not physically or manually touch them. Authorship goes beyond just autographing a piece of work; with these contemporary creations, the concept of art as we know it starts to become strained and blurred and, being one of the most transformed in recent decades, this assignment has served to make the world of art even more controversial. Such is the case of the work *Comedian* (2019) by Maurizio Cattelan (Figure 2), a banana stuck with gray tape to the wall in the Perrotin Gallery at Art Basel Miami Beach 2019, valued at \$120,000.00 USD, marking the artist's long-awaited return to art fairs after many years of absence.

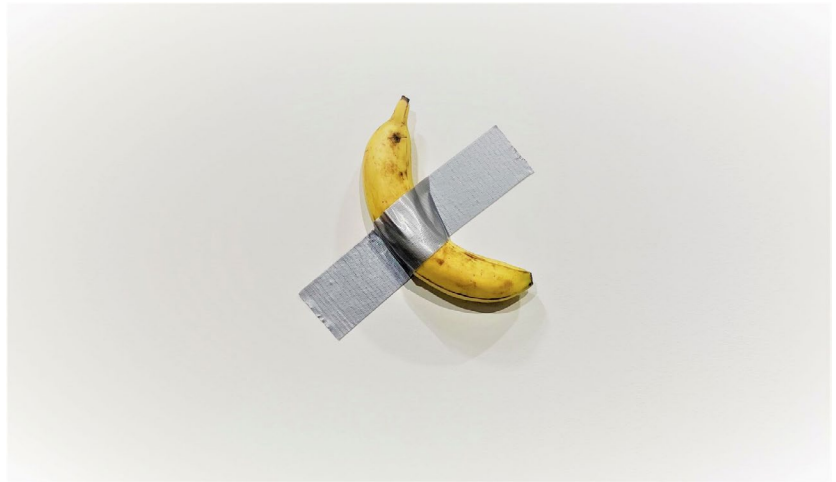
The word *author* could be defined in many ways, especially if we are talking about the field of art, however, the Diccionario de la Lengua Española of the Real Academia Española (DLE-RAE for its acronyms in Spanish) promotes several meanings, among them, the "person who is the cause of something, who invents something" (DLE, 2021). These definitions are so general that we could be in front of the author of an artistic work or of an invention without finding any difference between them whatsoever.

³ Performing installations, according to Muñoz-Viñas, are those works that have a propensity for variability since they are remade or renewed in each exhibition, and that are also assigned some type of specific action to perform. Some examples of performative works could be cases of ephemeral, processual installations like *Eat Art* or *Time-Based Media* (Muñoz, 2010, p. 11).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURE 2. Maurizio Cattelan. *Comedian*, 2019. Banana, duct tape. Dimensions: variable. From Perrotin at Art Basel Miami Beach Perrotin Gallery, 2019 (Photo credit: Sarah Cascone, December 17, 2019; source: ArtNet News on Perrotin Gallery at Art Basel Miami Beach, United States of America [D.R.© MAURIZIO CATTELAN/SIAE/SOMAAP/México/2021]).



Now, if the author is the cause of something, let us take the example of the work *Like a Tzompantli* (2015) (Figure 3) by Minerva Cuevas, in the temporary exhibition *Feast and Famine*⁴ at kurimanzutto Gallery, an installation that presents —either in display cases or in individual wrappings— multiple chocolate ears replicating human ones, in which the use of real cocoa native to the Xoconusco region of Chiapas, by the company Chocolate Rx Brujo, is featured. Minerva Cuevas was not in charge of collecting the beans, processing the cocoa, emptying the chocolate or packaging, which makes us question where the authorship lies since Cuevas did not transform the raw material. To determine this, we will first take up several ideas of thinkers who contrast the very concept of authorship.

In *What is an Author?* (1998), Michel Foucault proposes several interrogations to help address the meaning of the author in contemporary society. Firstly, he considers it essential to understand how the idea of an author arises, what is its function and its relation to authenticity and attribution in a culture such as ours. For Foucault, the idea of the author arose in the Middle Ages, where social activities were grouped according to the type of work or the type of material that was being produced; the guilds of sculptors, guilders, and painters, among others, were well known. In the search to stand out from the rest, a certain group began to seek out specialization and uncommon or original forms in order to create details

⁴ This temporary exhibition by Minerva Cuevas was presented from September 22 through October 24, 2015, in Mexico City. The ears reference the pre-Hispanic practice of using parts of the body as a unit of measurement, as well as early anthropological efforts to compare races and cultures by measuring and documenting the human body. The symbolism of the severed ear also recalls the methods of social repression, torture and control that have historically been used throughout the world (de Andrade, 2015, par. 4).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

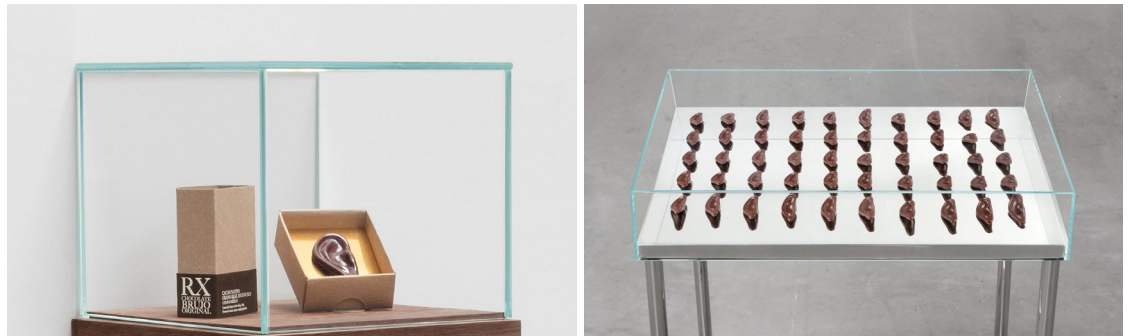


FIGURE 3. Minerva Cuevas, *Like a Tzompantli*, 2015. Chocolate ears in showcase and polycarbonate molds. Dimensions: 94 x 91.5 x 62 cm approx. Installed. Installation view: *Feast and Famine* at kurimanzutto Mexico City/New York (Photo: Omar Luis Olguín, 2015; courtesy: of the artist and kurimanzutto, Mexico City/New York).

that would demonstrate the craftsmanship or technique of the individual. They decided to further emphasize the difference between them and other would be creators by giving their creations a stamp of origin, marking them or inscribing them with the name of the person who devised them (Foucault, 1998, pp. 205-209).

Foucault explains that, when the figure of the author was created, its functions were thus established, among them, that of referring to someone, describing existence, assigning, or linking ideas to a name. It also had the function of grouping a number of works that may be different from each other, but which are contained and yet at the same time differentiated from others. These works are linked implying relations of homogeneity, filiation, reciprocal explanations, authentication or a common use (1998, pp. 206-207).

In this sense, the function of an author is to characterize the existence, circulation and operation of certain discourses within a society. It implies that an individual in a certain place and time succeeds in completing a project that can be legitimately attributed to them (Foucault, 1998, p. 213). Therefore, authorship can also be understood as the means for classification, thus being employed as a system that is intended not only to identify the person behind the creation but also the discourse or the referential framework of the work to be received and interpreted. Authorship as a system addresses not only who we are talking about but also the discourse or content of a work, in a way that leads to its identification or definition within a grouping of similar objects. This is important since part of this interpretation can be provided by other works of an artist or by the critical discourse that surrounds them (Buskirk, 2003, pp. 19-21). Although the classification according to style has been of great assistance to authors of past centuries, nowadays it is no

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

longer viable, since there are artists who can be associated with more than one particular technique, resource, theme, selection of materials, as well as their artistic intentions linked to those objects.

Prior to the 1960s, in the processes of artistic production it was understood that “the unity between form and content in the process of creation, and decisions about representation, were inseparable from the act of making the work” (Buskirk, 2003, p. 13). This made artistic works a kind of inseparable form-content duo, where the result of the material transformation was therefore the binding between the author to the works themselves. However, nowadays there can be the intellectual author and the material creator; there may even be gaps in time between the conception of the idea and its production, or even adjustments between one production and the other according to demand. Buskirk (2003, pp. 19-23) raises the question of the extent to which the author can change the status of a simple object to a work of art without physically modifying it. So, if the manufacturing was not done by the same person who conceptualized it, how can a work be assigned to an author?

Returning to the example of *Comedian* (2019) (Figure 2), how can we link Cattelan with a banana taped to the wall? There are different answers to this question. Since the Dada movement, at the beginning of the 20th century, authors and critics have asked themselves precisely these questions, questioning the purpose of art and stressing that the artistic intention lies beyond material transformation, especially if the objects selected are the ideal ones to convey the designs, intentions and concepts to be communicated.

In works that are not directly fabricated by the hand of the artist, that are conceptually conceived by them but where the workmanship is entrusted to someone else (a technician, assistant, intern or even nature), or where the work is the product of industrial fabrication that merely follows instruction or through the act of selecting an already elaborated object (like Duchamp’s ready-made works or Kosuth’s chairs) (Figure 4), the authorship is not in the link given by the material transformation that generates the work of art. Rather, it is now fixed in the idea itself. It is suggested that the author is no longer only the one who modifies or transforms the material and then signs it; authorship is also present in the very act of the designation and instruction of what is and what will be an artistic object, because creation itself begins in the creative process, in the idea and the conception of the work itself.

These aforementioned changes in authorship are fundamental, since such actions will be of utmost importance. The concept of

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
 JANUARY-JUNE 2021

FIGURE 4. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965. Wood folding chair, mounted photograph of a chair, and mounted photographic enlargement of the dictionary definition of “chair”. Chair dimensions: 82 x 37.8 x 53 cm, photographic panel 91.5 x 61.1 cm, text panel 61 x 76.2 cm (Photo: Larry Aldrich Foundation Fund, 2004; courtesy: The Museum of Modern Art, New York [D.R.©JOSEPH KOSUTH/ARS/SOMAAP/México/2021]).



authorship is broadened as it is modified in so much as now, the link between creator and work is understood as “a particular set of interests, selections, or processes where the final results are closer to being linked conceptually than stylistically” (Buskirk, 2003, p. 89). Hence, a contemporary artistic production can exist free of matter, only in concept, and may never depend just on matter that at some point condemns it to perish. Thus, authorship can be understood as “the expression that the author has over the work has moral rights, even when they are not the ones who physically transform it materially. Yet still, it is understood that the author is the one who is behind all the administration and delegation of the workmanship” (Buskirk, 2003, p. 13). That is to say, the presence of the author and the decision of whether or not to create the work is enough to make it the most important part in the attribution of authorship to the concept-work.

Therefore, the authorship of contemporary work corresponds to the person(s) who conclude(s) an idea, put(s) it forward, and who can transform it into matter or has/have the power to directly induce others into executing it. They can cooperate in the execution, but they require a group of people without whom it could not be executed. An author is one who, by means of designation, is able to change the meaning of a copied or discovered object. Taking into account these expanded definitions of authorship, we can conclude that there are actions and functions that link an author with their artistic work, even protecting and accompanying them for as long as the work exists (in idea or in matter).

Returning to the case of *Like a Tzompantli* (2015), Minerva Cuevas is the one who conceptualizes the work, who idealizes the

manufacture of the ears and who is responsible for the execution of the materialization and production of all the chocolates used for the exhibition, to demonstrate her intentions and ideas for this exhibition, which links the marked symbolism of cocoa as currency, its multiple interpretations in the pre-Hispanic world and its relationship with cannibalism. Therefore, each ear presented, be it as a collective set or as an individually packaged item, are and forever will be, the work of Cuevas, even if there is a whole team of collaborators and volunteers who help transform the cocoa into chocolate. In this case, Cuevas's authorship is not only linked to the production process of chocolates, which transforms them into artistic objects within a gallery and in doing so brings them to life, but also in assigning them particular functions and intentions of permanence/impermanence, destiny/luck, as well as everything related to their sale and purchase, and even, the delimitation of their life or their transformation into immortal objects.

SOME VARIANTS ON AUTHENTICITY AND HOW TO APPLY THEM TO CONTEMPORARY INSTALLATIONS

If we start from the definition of *authenticity*⁵ that refers to it as the part of the process linked to creation, being that which really comes from the author to whom it is attributed, then for an artistic object to be considered authentic, it is necessary that the chain linking it to its author is never broken, neither by the intervention of another's hand, nor by the confusion, intentional or not, regarding the identity of its author. Duchamp had already been mentioned for being considered a pioneer in the questioning of the authenticity of an artistic object, since the ready-made is the first artistic object that, despite having been signed by an artist, was not really created by them, yet does not constitute a forgery—since it is presented as an industrially produced object (Heinich, 2010, par. 24). The rejection of the urinal by the jury of the Salon des Indépendants in 1917 highlights the radically transgressive nature of such a paradoxical operation, which manifests itself in the denial of the major criterion of authenticity: the certainty of a link between the object and its origin, in this case, its author.

Authenticity is also the link that ties the originality of the ideas and materials selected to its author. In general, authenticity has been considered as the evidence that verifies or endorses that the

⁵ It comes from the Greek verb *αὐθεντικός* (*authentikós*), and means to have authority, to govern someone, and from the noun *authéntés*, the one who works for themselves, is author or executor (DLE, 2021).

use of materials or the technique of workmanship of a certain author is true. This involves the identification of raw materials, the examination of tool marks and other aspects of construction and, when possible, the use of scientific dating techniques (Pye, 2001, p. 59). Laurenson mentions that, for traditional objects, “authenticity accepts degrees; at one end of the spectrum, questions of authenticity can be absolute, *this metal is gold*; and at the other end of the spectrum, something could be classified as *an authentic instance of X because it satisfies the minimum criteria for membership into the classification of X*” (2006, p. 4). Authenticity can, therefore, be seen as scientific probative evidence that something is genuine according to what it claims to be, be it the context, the material, or the technique used.

Now, judgments on authenticity are based on evidence, however, they can be modulated by other subjective factors that include the knowledge, memories, beliefs or cultural values of the evaluator. Authenticity judgments may vary, not only between individuals, but also over time (Castriota, 2019, p. 22). Authenticity relates to forgery and attempts to pass off as deception, a work of art attributed to a person, time, or culture (Figure 5). These notions of authenticity and forgery are particularly relevant to the world of “unique objects that contain evidence causally linking the object to the hand of the author. Authentic objects provide us with a direct link to a particular past and, in this sense, authentic means ‘*not a forgery*’” (Laurenson, 2006, p. 9), where the counterfeit is understood as the contradiction of the authentic; where the truth is not told regarding its origin, context or authorship.

For Nelson Goodman, there is a classification of the arts into the falsifiable and the non-counterfeitable due to their autographic and allographic characteristics. He defines *autographic arts* as those that are concrete, such as paintings and sculptures, while *allographic arts* are intangible, such as musical or theatrical works that require a performance (Goodman, 1976, cited by Laurenson, 2006, p. 4). Laurenson mentions that for Goodman “authenticity operating in the traditional conceptual framework of conservation is appropriate for a situation in which the objects of conservation are the autographic arts, but inappropriate for works that are not” (2006, p. 4).

To cite an example, Mexican artist Adriana Lara’s installation *Banana Peel*, presented in 2008 at the Utah Museum of Fine Arts (UMFA) as part of the temporary exhibition *The generational: Younger than Jesus*, is a work that involves a museum custodian who is tasked with eating a banana every morning and throwing the peel somewhere that is visible in the exhibition hall. Each day

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURE 5. Gabriel de la Mora, L.C., from the series *Originalmentefalso* (*Originallyfalse*), 2011. Ink on canvas on the back of the fake Leonora Carrington. Signed backwards and dated backwards. Dimensions: 61.595 x 91.4908 x 3.7846 cm (Photo: Studio of Gabriel de la Mora, 201; courtesy: of the artist and Proyectos Monclova).



the peel changes shape and location, yet it remains Adriana Lara's signature. *Banana peel*, therefore, exemplifies that one cannot apply the concept of authenticity to all kinds of artistic creations, which for Laurensen would mean that "if the ontological frame focuses on the material, so will the notion of authenticity. If the ontological framework changes, then we expect a similar shift in our concepts of authenticity, change, and loss" (2006, p. 4). Changing the ontological framework implies that the dependence between the type of artistic object and the authenticity that accompanies it, manifests itself in other ways and is not necessarily linked, in this case, to its material constitution.

Therefore, in this case, the concept of authenticity is not found in the material transformation that links it with the author, nor with its uniqueness, but rather it is expanded, allowing simple objects to be authentic as long as they are given a new meaning and functions to fulfill in a given time and space. Thus, it is possible that works such as *Banana Peel* are considered artistic installations even though they are not the product of the artist's direct transformation of material—they could have been bought, sown or harvested—and that they are still considered authentic in their auratic and reproducible capacity. Therefore, the physical hand of the artist is not necessary for an object to be considered art, and ways have been found to keep authorship and authenticity under control through designations, signatures, certificates or documentation of artist-authorized versions and editions.

On the other hand, authenticity does not lie in individual parts but in the functioning of the whole, as long as they have the capacity to convey the ideas and meanings for which they were created

(Laurenson, 2006, p. 16). Following this derivation of the authentic, the replacement of deteriorated original materials with new or similar ones could be what is necessary and perhaps indispensable, to preserve the authenticity of a work, not without first considering the “idea it embodies through an analysis of the meanings and values in accordance with the intentions of its creator” (Jadzinska, 2012, p. 94). Hence, induced change and substitutions are requirements for preserving authenticity, since in contemporary installations such as *Banana Peel*, sense is only found in the fulfillment or realization of changes or substitutions that are necessary in order for the function and transmission of meaning to be produced without interruption. It is worth mentioning that these changes or substitutions in the works must be registered, as well as the aspects related to what makes them unique, so that it is an installation approved by the artist and, for this reason, remains authentic.

By expanding the meaning of authenticity so that it may be applied to contemporary installations, it can be concluded that authenticity is relevant as much in form as it is in technique, in the relationship with the author, in its reproducibility or constant substitution of its parts or its material totality, as long as it continues with the transmission of concepts, functions, intentions or meanings for which it was originally created. Furthermore, as Jadzinska (2012) mentions, understanding the forms or ways of being in this proposal of authenticity that is to be applied to different contemporary art installations will influence our work as conservators, and therefore the way in which we preserve and carry out interventions of them.

THE FORMS OF ORIGINALITY IN CONTEMPORARY WORKS

Following from this, if authorship and authenticity are concepts that are intimately linked to each other, not only to understand the work itself but also to devise our intervention as conservators, we should also add the concept of *originality* for a complete understanding of these objects of contemporary creation.

After the experimentation and technical and conceptual innovation of the artistic endeavor proposed in the mid 20th century by various European artistic avant-gardes, it could seem difficult to comprehend the meaning of originality when we talk about contemporary artistic creations. Therefore, this paper proposes a departure from the definitions of the original as applied to traditional artistic creations and a discussion on the aspects that constitute it, and how this can be coupled to changes in the art world, specifically in those found in multiple and organic installations.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Starting with the definition of the concept itself, the DLE defines *originality* as that which “refers to the origin of something, whether it be its new or unusual character or the particularities of its first version” (DLE, 2021). If we apply this definition to a work of art, it could be said that it is original when it meets any of the following requirements:

- 1) It is novel in some way.
- 2) It is the first model.
- 3) It is reproducible; copies are made from it.
- 4) It is unprecedented, distinguishing it from copies, forgeries and other derivative works.
- 5) Its origin, understood as authorship, is authentic.

The first criterion on originality is the most widely used because it is the one considered to be the basis for the concept. If a work of art is original, in principle, it is because it arises from an idea that has not been previously conceived, that has the character of novelty and that results from the inventiveness of the author (DLE, 2014). That two people can develop the same idea independently and reach the same conclusion can occur, but if this happens it implies that there are some variables, either in form, sense or perhaps in operation.

Originality can also be used to designate, in a work of art—whether it is a material, conceptual, procedural, sonorous or ephemeral object—the first support chosen by the author, at the moment when the work is finished in concept but is still unpublished. One of the postulates of Sol LeWitt’s Conceptual Art puts the concept of originality in tension since, if “ideas in themselves can be works of art” (LeWitt, 1967, p. 79), then any materialization of them is ephemeral, so the concern from the point of view of material conservation would be incorrect (Weyer, 2010, p. 26). Hence, it is questioned whether the first materialization or model is the one that preserves the original character in a work, even if it is only the idea. The originality, therefore, does not depend on the support itself, but on the beginning, on how the work is born or created.

The third criteria by which an artistic object can be considered original depends on its ability to be reproduced, copied or duplicated. In fact, original is a term used to designate something reproducible or that has served as a model to make copies of which other equal or similar ones are obtained (DLE, 2014). For example, if we think of a photographic negative, one can make an indeterminate number of prints, yet there is no question of which is the

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

authentic one, which one is the original and which one is a copy, even when the photographers themselves are the ones making the prints. Walter Benjamin goes even deeper by proposing the term *multiple original*, which he uses to designate objects created alike from the same or similar source that have the possibility of reproducibility (Benjamin, 1936, cited by Krauss, 1981, p. 168), or in such techniques as printing, engraving, photography and sculpture conceived with the intention of obtaining a determined number or series of copies in which the artistic intention is transmitted to all equally and in which it does not matter which is the first or the last to be made.

During the Third International Congress of Artists held in Vienna in the 1960s, a definition of what was original was reached, which argued that prints could only be original if the artist had engraved the plate, cut the wood, worked on the stone or any other material; that is, if the artist's hand could be proved. However, this same argument was overcome when, in Warhol's *The Factory* (1962), he produced silkscreens that repeated the same motif several times, were produced mechanically by an artistic supervisor and, as it is known, were signed —some of them— by his mother. In these silk-screen prints, the artist's hand in the process of creation, supervision and even the signature, are left out. These creations are multiple copies without an original which, in spite of being mechanical, have an original authorship, technique, and even, form of participation (Buskirk, 2003, pp. 63-77). The concept of originality in *The Factory's* productions is reflected in the materials and technique of an artist according to an era or context, which “[can] guarantee the veracity of a work as a historical document or proof of its true origin” (Weyer, 2010, p. 26), which makes them multiple works and original to their context.

When the materials or techniques used by an artist derive from mass production methods, the art market demands that this inherent multiplicity be adjusted to conventions, to productions limited by the author,⁶ which assures the buyers that they are in front of an original, separating it from the rest of the objects produced in the same series (Buskirk, 2003, p. 63). The originality that can emanate from them does not depend on the physical aspect, but on the unexpected act or gesture, through which they are detached

⁶ Cattelan, together with the Perrotin gallery, decided to make three editions of *Comedian* (2019); the first one was eaten during the first day of exhibition by the artist David Datuna alleging that he was making a performance called “hungry artist”. This version was replaced and the next day it was withdrawn of the fair due to the expectation and chaos created. Two editions were sold to private collectors. The third is expected to be acquired by a museum (Pes, December 8, 2019).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURE 6. Sandy Skoglund, *The Cocktail Party*, 1992. Installation with found objects, Cheez Doodles, and paint. Dimensions: variable. Collection McNay Art Museum, San Antonio, Texas (Photo: Frank Coronado; courtesy: The McNay Museum, Texas, 2021).



For this reason and because of the great demand of collectors, there is increasing controversy about how art that includes doubts about its originality, uniqueness, artistic capabilities or longevity, has been part of a system of collecting and valuation based on these qualities. Originality is linked to the problem of authenticity from the perspective of collectionism in the art market, especially if additionally we consider that the material with which a certain work was made is necessary for it to be considered original. As has been

mentioned, in contemporary multiple and organic art installations, the material can be of little relevance as long as the intentions imposed on them are fulfilled, or as long as they continue to transmit the designated ideas. It could be said that there are cases in which the substitution of the original material can be allowed as long as the idea remains true within it and that the artistic project exists in a way that this new version, the substitute, can be considered as original in its own right.

Let us consider for a moment the case of Jana Sterbak's *Vanitas* (1987 [2011]) (Figure 7), which was first created in 1987 and, "as one might imagine, must be recreated each time it is exhibited. It is an intense 12-hour process that gets tricky, with all the fat and sinew in the meat" (Donaldson, 2011, par. 2). This description is given by staff at the Walker Center's Conservation Department in 2011, when the work was (re)created for the temporary exhibition *Midnight Party*. *Vanitas* stands out because Sterbak alters our perceptions of a repulsive material such as raw meat; furthermore, this work seeks to articulate the ideas of fashion, body image, femininity, and ephemerality: "Her statement against fashion is an ironic commentary on the image of women as objects, literally as pieces of meat" (Vladimirova, 2012, p. 53). It is important to mention this because it endorses the fact that the meat must be fresh when confected, and salted to avoid fungus, but ready to start its decomposition process that drastically changes the appearance of the work (Donaldson, 2011, par. 5) provoking repulsive or even visceral feelings in the viewer. The meat in *Vanitas* (2011) is considered as original matter of the work as it helps to fulfill Sterbak's intention and there is no dispute that the work is original to the Canadian artist.

Now, let us consider when Lady Gaga appeared at the MTV *Video Music Awards* (2010) wearing a meat dress complete with matching handbag, boots and a hat. When the singer was asked who had dressed her for the event, she replied that she was wearing a creation by Franc Fernández and Nicola Formichetti (2010). My first reaction upon seeing Gaga's dress was to think that it alluded to *Vanitas* by Sterbak, however, after the award ceremony she commented that the intention of wearing this dress was, on the one hand, to defend animal rights, and on the other, to highlight the American militaries *don't-ask-dont-tell* policy (Alexander, 2011, par. 1). Therefore, the intentions are different, and the context also changes. Another point that separates these two dresses is the fact that Gaga's was treated by taxidermists, turning it into something resembling beef jerky and has consequently been exhibited

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURE 7. Jana Sterbak, *Vanitas: Flesh dress for Albino Anorexic*, 1987. Dimensions: variable (Courtesy: Collection Musée National d'Art Moderne (MNAM), Centre Pompidou, Paris, Francia [©JANASTERBAK/2021]).



in the Rock and Roll Hall of Fame since 2011. Sterbak's was discarded once the exhibition was over, and will be recreated again in its next exhibition.

Following the criteria of originality described at the beginning of this section, we can say that the novel idea of sewing a dress with beef is Sterbak's, since it was the first to be made back in 1987, and has become a reproducible and even copyable object; even if no direct reference has been made to *Vanitas*, it is a fact that Gaga's advisors knew of this work as well as of other works of Body Art, to which she pays tribute in her performances or videos.⁷ Regarding the message and what is to be achieved with each of these pieces, Sterbak makes it clear that the process of decomposition is important in understanding the choice of this material over others and

⁷ She presents herself with maggots on her face, as in Gina Pane's performative work *Death Control* (1974); in the video *Born this way*, she alters her face with lumps on her forehead as Orlan once did with her surgical interventions.

that it could be replicated to convey the same meaning in different museum spaces. In contrast, Fernández-Formichetti's (2010) differs: this one-off piece of work was preserved and is exhibited as singular evidence of this particular moment. Therefore, both are pieces made with fresh meat but do not, and will never have, the same artistic intention or meanings, so it can be concluded that the ideas conveyed by both dresses make them in many ways original in their own right.

CONCLUSIONS

The transformation of a common object into a work of art lies within its given meaning and is not something that can be grasped by simple sight alone, which complicates the understanding, acceptance and transmission of meaning, especially if the public to which it is presented is unaware of this possibility. If anything can be called art, it is because it is found in the appropriate systems that serve to validate it —museums, galleries, critics or art markets. We may or may not agree, however, its designation does not depend on us.

Common objects presented as art show that what we can see is not necessarily all of what something is, but only a representation of what in reality is, a concept of an idea proposed by an author. They are objects selected to fulfill specific functions that represent unique ideas and intentions, i.e., they are expected to generate some emotion or reaction in the audience when witnessed —be it provocation, amazement, disgust, or otherwise.

It is common for several versions of the same object to exist and for more than one work to be presented in different spaces such as in museums, galleries or collections; and all of them be by the same author, be original and authentic.

The multiplicity of common objects present in contemporary installations questions the purpose of art and underlines that artistic intention is something beyond the transforming hand of the artist. The author has the power to create artistic objects simply by building them as an idea. There are installations where the artist is the one who has the idea and asks others to perform the execution, something which does not absolve them of their authorship. Being an author creates an inseparable bond between the work and the creator, which is maintained as long as the work continues to fulfill the role it was entrusted with.

The breadth of the concept of originality allows contemporary installations, such as those presented as examples in this text, to demonstrate that each one of them is original, as long as they con-

vey and do not falsify information about what they claim to be. The original can be unique in its subject matter, in the materials used or in its symbolism, in being the first of its kind or in being reproducible; as long as they are faithful to their context and to the intentions designated by their creators. The originality lies elsewhere, not necessarily in the material.

Authenticity can be the anchor that connects the context with the artist, the concept with the materiality and, therefore, serves as a basis on which to plan our intervention proposal. If we understand that authenticity is applicable to contemporary performative art installations —those that have allographic particularities, without a fixed and unique materiality—, then this will allow us to understand that the artistic intention is in the whole, in its meanings, thus allowing it to develop and operate adequately.

If every idea can be art, let us seek to take care of processes and that which allows it to be disseminated without modifying it, tying it down or defining it by a matter that it is not. If in these installations an undeniable particularity is detected, which makes it indispensable for the knowledge and evolution of the arts, then the intervention or non-intervention requires a deeper understanding of that particularity. That is, it is necessary to find those key elements that make it stand and establish their permanence; perhaps it turns out that its materiality is eligible for preservation, even if it is organic or replaceable.

Contemporary installations require a great deal of preliminary research regarding the artist's biography, techniques, context, intentions, values and meanings assigned, so they must be taken in collegiality: involving the collector, the author, the foundation and those related to the decision making process, in order to comply with the rights and obligations undertaken when acquiring the work and ensuring that they are not modified in the process.

The use of theoretical sources outside of our field of expertise strengthens the understanding of key concepts in our own profession. Artistic theory has a place in our practical work, let us not separate it. If we understand the origin and motivations in the breadth of the concepts of authorship, originality and authenticity, then we will also understand that the creation of artistic works has changed, that the values are embedded in aspects other than just the material. Our role as conservators in contemporary art creations is based on giving voice and argument to the intentions, symbolisms and meanings found in each of these works, regardless of whether it is performative, unique, ephemeral or processual. Art installations themselves challenge our work, but if we let them

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

guide us, they can also show us the possible solutions for their conservation.

REFERENCES:

Alexander, E. (3rd of June). Lady Gaga: getting political. British Vogue Online. Retrieved from <https://www.vogue.co.uk/article/lady-ga-ga-meat-dress-explanation>

Benjamin, W. (1936). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction in Illuminations*. Harry Zohn (trad.) New York: Schocken Books.

Bozal, V. (1989). *Modernos y postmodernos*. Madrid: Historia.

Buskirk, M. (2003). *The Contingent Object Of Contemporary Art*. Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press.

Castriota, B. (2019). Authenticity. In *C. I. Sciences, The decision-making Model for Contemporary Art Conservation and Preservation* (p. 22) Cologne: Technology, Arts Sciences TH Köln. Retrieved from https://www.sbm.kn/kn/source/documents/f02_cics_gsm_fp_dmmcacp_190513.pdf

Danto, A. (1997). Introducción: moderno, postmoderno y contemporáneo. In *Después del Fin del Arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia* (pp. 22-45). Barcelona: Paidós.

Danto, A. (2005). Tres cajas de Brillo: cuestiones de estilo. In *Estética después del fin del Arte, ensayos sobre Arthur C. Danto* (pp. 33-39). Madrid: A. Machado Libros.

De Andrade, O. (2015). Cannibalism Manifesto: Cannibalism is the only thing that unites us. Socially. Economically. Philosophically. In *The Feast and Famine at kurimanzutto*. Mexico City: Press Release galería kurimanzutto. Retrieved from <https://www.kurimanzutto.com/exhibitions/minerva-cuevas#tab:slideshow>

Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española. (2021). Auténtico. Retrieved from <https://dle.rae.es/aut%C3%A9ntico?m=form>

Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española. (2021). Autor. Retrieved from <https://dle.rae.es/autor>

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española. (2021). Original. Retrieved from <https://dle.rae.es/original>

Donaldson, S. (2011). Making Jana Sterback's Vanitas. (W. A. Center, Ed.). New York: Walker Reader. Retrieved from <https://walkerart.org/magazine/making-jana-sterbaks-vanitas>

Eco, U. (1998). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta DeAgostini.

Foucault, M. (1998). What is an Author? En *Modernity and its Discontents: essential Works of Foucault. 1954-1984*. In James L. Marsh, John D. Caputo, and Merold Westphal (Eds.). (pp. 205-222). New York: The New Press.

Gant, M. (2001). *Arte, Museos y Nuevas Tecnologías*. Gijón: Ediciones Trea S. L.

Goodman, N. (1976). Chapter 3. In *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (pp. 113-147). Indianapolis: Hackett Publishing.

Heinich, N. (february, 2010). La falsificación como reveladora de la autenticidad. *Revista de Occidente*, 345. Retrieved from <http://www.revistas-culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/1243/7/la-falsificacion-como-reveladora-de-la-autenticidad.html>

Jadzinska, M. (2012). Back to the Future: Authenticity and its influence on the Conservation of Modern Art. In I. Szemelter (Ed.). *Innovative approaches to the Complex Care of Contemporary Art* (pp. 82-99). Varsovia: Academy of Fine Arts in Warsaw y Archetype Publications.

Krauss, R. (1981). The originality of the avant-garde: a postmodernist repetition. En *After Modernism: Rethinking Representation* (pp. 171-175). New York: Museum of Contemporary Art.

Laurenson, P. (2006). www.tate.org.uk. (T. P. 6, Ed.) Retrieved from <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>

LeWitt, S. (1967). Paragraphs of Conceptual Art. *Artforum*, 5(10), 79-83.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Muñoz-Viñas, S. (2010). The Artwork that Became a Symbol of itself: reflections on the conservation of modern art. In *Theory and practice in the Conservation of modern and Contemporary Art* (pp. 9-19). Ed. Ursula Shadler-Saubed et al. London: Archetype Publications.

Pes, J. (December 8, 2019). Maurizio Cattelan's \$120,000 Banana Was Ejected From Art Basel Miami Beach After Drawing Unsafe Crowds (and Getting Eaten). *Art net News*. Retrieved from <https://news.artnet.com/market/cattelan-banana-art-art-basel-1725678>

Pye, E. (2001). *Caring for the Past: Issues in Conservation for Archaeology and Museums*. London: James & James.

Vladimirova, M. (2012). *What 's the use of the untequited love? Emotions and Eat Art in the Artistic Practice* (PhD thesis). Linz: Universitat fur kunstlerische und industrielle Gestaltung Kunstuniversitat.

Weyer, C. (2010). Media Art and the Limits of Established Ethics of Restoration. In *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Reflections on the Roots and the Perspectives* (pp. 21-32). London: Archetype Publications. Retrieved from <http://magazine.art21.org/2010/12/17/gastro-vision-the-best-in-food-art-2010/adriana-lara-banana-peel/>

ABOUT THE AUTHOR**Claudia María Coronado García**

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Mexico

claudia_coronado_g@encrym.edu.mx; claudia.coronadog@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0233-2098>

Graduate in Restoration of Movable Cultural Property with a Specialization in Exhibition design at ENCRYM and a Masters in Modern and Contemporary Art at Centro de Cultura Casa Lamm (Mexico), specializing in Eat Art. She has carried out restoration projects in several states across Mexico, as well as having designed and staged more than 40 exhibitions in Mexico and abroad, working with state and private museums, such as the Museo Soumaya (Mexico), where she was also courier on multiple occasions, highlighting the one held at Yale University (United States of America) and the University of Cambridge (England). Since 2014 she has been an adjunct professor of the Seminario Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo at ENCRYM.

Museos, etnoeducación y antirracismos. La exposición *La consentida es: La familia negra*

Museums, Ethno-education and Anti-racism.

The Exhibition *La consentida es: La familia negra*
(*The favorite is: The black family*)

DOI: 10.30763/intervencion.244.v1n23.23.2021 · AÑO 12, NÚMERO 23: 112-155 · YEAR 12, ISSUE NO. 23: 112-155

Postulado/Submitted: 05.01.2021 · Aceptado/Accepted: 07.04.2021 · Publicado/Published: 28.06.2021

Carolina Chacón Bernal

Curadora e investigadora independiente, Colombia

ca.chaconb@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8928-4705>

[Ir a versión
en español](#)

RESUMEN

Este ENSAYO problematiza un caso de afro-reparación en una iniciativa conjunta de un museo y comunidades a partir de la exposición *La consentida es: La familia negra*, curada colectivamente por la artista Liliana Angulo y miembros de las organizaciones del movimiento social afro de Medellín (Colombia) en el Museo de Antioquia (MDA) durante 2019. El texto ubica tanto la colonialidad y el racismo estructural como problemas que se extienden a la actualidad en Colombia y plantea la complejidad de la pretensión descolonizadora del museo, en un momento en el que la disidencia se usa como bien de intercambio para encubrir el régimen colonial que aún representa.

PALABRAS CLAVE

curaduría; descolonialidad; afro-reparaciones; antirracismos; activismos; museos; Museo de Antioquia; Colombia

[Go to English
version](#)

ABSTRACT

This ESSAY problematizes a case of Afro reparation in a joint initiative between a museum and communities from the exhibition *La consentida es: La familia negra*, curated collectively by artist Liliana Angulo and members of the Afro social movement organizations of Medellín (Colombia) at the Museo de Antioquia (MDA) during 2019. The text locates both coloniality and structural racism as problems that extend to the present day in Colombia and raises the complexity of the museum's decoloniz-

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

ing pretension, at a time when dissidence is used as an exchange good to cover up the colonial regime it still represents.

KEY WORDS

curatorship; decoloniality; Afro-reparations; anti-racism; activism; museums; Museo de Antioquia; Colombia

Museos, etnoeducación y antirracismos. La exposición *La consentida es: La familia negra*

Go to English version

DOI: 10.30763/intervencion.244.v1n23.23.2021 · AÑO 12, NÚMERO 23: 114-134

Postulado: 05.01.2021 · Aceptado: 07.04.2021 · Publicado: 28.06.2021

Carolina Chacón Bernal

Curadora e investigadora independiente, Colombia

ca.chaconb@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8928-4705>

RESUMEN

Este ENSAYO problematiza un caso de afro-reparación en una iniciativa conjunta de un museo y comunidades a partir de la exposición *La consentida es: La familia negra*, curada colectivamente por la artista Liliana Angulo y miembros de las organizaciones del movimiento social afro de Medellín (Colombia) en el Museo de Antioquia (MDA) durante 2019. El texto ubica tanto la colonialidad y el racismo estructural como problemas que se extienden a la actualidad en Colombia y plantea la complejidad de la pretensión descolonizadora del museo, en un momento en el que la disidencia se usa como bien de intercambio para encubrir el régimen colonial que aún representa.

PALABRAS CLAVE

curaduría; descolonialidad; afro-reparaciones; antirracismos; activismos; museos; Museo de Antioquia; Colombia

Uno aprende a mirar de cierta manera para resistir.
hooks (2003, p. 116)¹

Con la intención de problematizar el ingreso de prácticas antirracistas y descoloniales en el museo, este texto hace un ejercicio analítico y crítico sobre una experiencia de cura-

¹ La autora se hace llamar bell hooks, en minúsculas, como una postura política. Traducción de la autora.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

duría colectiva que busca ser una herramienta para pensar la intervención en los relatos hegemónicos por parte de comunidades ubicadas en las periferias de la colonialidad.

Un caso de reparación y acciones antirracistas fue una residencia artística colectiva dentro del programa *Residencias Cundinamarca*,² liderada por Liliana Angulo junto con los integrantes de organizaciones afrodescendientes de Medellín, de la cual hizo parte la exposición *La consentida es: La familia negra*, que será central para este análisis. Angulo es una artista afrocolombiana que trabaja colaborativamente en procesos de reparación histórica y de resistencia social afrodescendiente en Colombia a partir de proyectos que cuestionan las representaciones de lo afro en acervos históricos, tanto de naturaleza artística como documental. El objeto de la residencia y, en especial, del ejercicio curatorial *La consentida es: La familia negra*, fue interpelar colectivamente y desde una perspectiva antirracista la colección del Museo de Antioquia (MDA).

Analizar críticamente esa experiencia exige reconocer la matriz epistemológica donde se fundamentan las narraciones hegemónicas de los museos en América Latina: la modernidad/colonialidad así como las formas de conocimiento que no se han valorado dentro de esas narrativas. De ahí que el punto de partida de este ENSAYO sea una práctica curatorial situada, y con perspectiva descolonizadora, en referencia al concepto de *praxis descolonial* desarrollado por Silvia Rivera Cusicanqui desde la sociología de la imagen, en la que la participación no es un instrumento al servicio de la observación sino su presupuesto, por lo que la descolonización sólo puede realizarse por medio de la práctica (Rivera, 2015, p. 21). Un abordaje imposible desde un lugar distinto de la primera persona que encarna las contradicciones de investigar como sujeto periférico los valores de la colonialidad, reproducidos y encarnados desde y en el museo.³

Entender la colonialidad como un proceso que se ha extendido a lo largo de cinco siglos permite exponer las opresiones vigentes que componen un sistema artístico, pretendidamente universal, que no dialoga con las voces históricamente subordinadas, cuyos conocimientos se han cultivado en la marginalización, y que a base de políticas de “inclusión” prolonga la subordinación o promueve procesos

² El programa *Residencias Cundinamarca* inició en 2017 y es financiado por la Fundación Sura Colombia.

³ Fui curadora adjunta del MDA entre 2013 y 2019. Con condición situada me refiero a ser una mujer cis, lesbiana, descendiente de una familia empobrecida de campesinos, proveniente de un territorio rural, activista.

de cooptación de conocimientos resistentes. En un presente donde las instituciones culturales están inmersas en las lógicas neoliberales, vale la pena preguntarse hasta qué punto las exposiciones logran ser dispositivos de reparación histórica.

El abordaje teórico de este análisis abreva del pensamiento descolonial y antirracista que se ha ocupado de poner en el centro la práctica, el cuerpo y la acción colectiva como formas legítimas de conocimiento. El ENSAYO trata elementos de la historia de los museos en América Latina, una reflexión sobre el racismo estructural en Colombia y la experiencia colectiva en un caso de reparación en el contexto museal de Medellín.

COLONIALIDAD PROLONGADA

El proceso de conquista y colonización del territorio de lo que hoy conocemos como América Latina ha sido la piedra angular de la *colonialidad del poder*, concepto acuñado por el sociólogo peruano Aníbal Quijano (1992a) para nombrar el sistema de poder moderno/capitalista originado con el colonialismo de finales del siglo xvi. Según Santiago Castro-Gómez:

Dussel muestra que la modernidad europea se edificó sobre una materialidad específica creada desde el siglo xvi con la expansión territorial española; esto generó la apertura de nuevos mercados, la incorporación de fuentes inéditas de materia prima y de fuerza de trabajo que permitió lo que Marx denominó “acumulación originaria de capital” (Castro-Gómez, 2005, p. 47).

En paralelo, el proceso de racialización basado en una supuesta superioridad biológica de los conquistadores sobre los conquistados,⁴ “que ubicaba a unos en situación de natural inferioridad frente a otros” (Quijano, 2014, p. 778), empezó a operar mediante el sistema de trata trasatlántica colonial, que implicó el exterminio físico y epistemológico de lo no-blanco extendido en el tiempo, en forma de “mestizaje y como ideología nacionalista en América Latina” (Wade, 2003, p. 274).

Para Quijano, la institución de la colonialidad del poder, del saber y del ser fue un proceso represivo que “recayó, ante todo, sobre

⁴ Siguiendo a Chukwudi Eze, una superioridad construida también sobre el color de la piel, el cual “formará una estructura piramidal de poder que impondrá unas nuevas maneras de relación entre grupos humanos. [...] existe desde entonces una ‘cromática’ del poder que con el tiempo va a ir especializándose” (citado por Espinosa, 2018, p. 45).

los modos de conocer, de generar conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de éstas, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión finalizada y objetivada, intelectual o visual” (Quijano, 1992b, p. 12). Sostenida en la separación cartesiana del sujeto-objeto fundadora de la modernidad, se produjo una concepción del conocimiento basada en la separación entre la persona que conoce y el objeto que es conocido, lo que dio existencia a imágenes de la otredad salvaje y natural construidas por cronistas y viajeros ubicados en la exterioridad del espacio europeo: América, África y Asia (Castro-Gómez, 2005, p. 67).

Contraria a la idea extendida de que el proceso colonial en América Latina finalizó con los procesos independentistas que inauguraron el siglo XIX, la colonialidad del poder se prolonga hasta nuestros días: “a partir de la conformación de las nacientes repúblicas, lo que ocurrirá es la instalación de un colonialismo interno, es decir, uno que ahora es llevado adelante por las élites que sucedieron y ocuparon el lugar de los antiguos invasores” (Espinosa, 2018, p. 37). Estos se autoproclamaron convenientemente como la clase dominante, depositaria de la producción de conocimiento y representaciones, frente a las poblaciones indígenas y afrodescendientes, a las que siguieron explotando según el modelo europeo de los Estados-nación, dando continuidad a las relaciones coloniales ya establecidas (Quijano, 2014, p. 823).

MUSEOS COMO DISPOSITIVOS COLONIALES

Las reflexiones de la artista y curadora Coco Fusco en su texto sobre la *performance Pareja en una jaula* (1992), realizada con Guillermo Gómez Peña, y del investigador y curador Francisco Godoy en su tesis doctoral *La exposición como recolonización*, proponen interpretaciones de los “zoológicos humanos” como la primera forma de “performance intercultural” y como el “ejercicio de exponer las antiguas colonias”, al situarlos como el momento de formación de una mirada racista y exotizante a través de dispositivos expositivos desplegados en territorios de colonizadores (Fusco, 2011, p. 320; Godoy, 2018, p. 48).

Vinculados con la conformación de los Estados-nación en la Europa del siglo XIX, los museos nacieron como herramientas para dar forma a las identidades nacionales y regionales a partir de la invención del pasado, coleccionando objetos saqueados y, con ello, legitimando el colonialismo (Borja, 2000, p. 35). En esa línea, los museos antropológicos y de ciencias naturales con herencia eurocéntrica

se constituyeron como una “tecnología visual” (Haraway, 2015, p. 132) funcionales a la construcción de la mirada exotizante y colonial hacia los objetos de los no blancos, no europeos, periféricos o, en palabras de Fanon, “a quienes se les niega su humanidad” (2009, p. 220). Casos como los de Sara Baartman (1789-1816), cuyo esqueleto, cerebro y genitales se expusieron en el Musée de l’Homme de París hasta 1974, o el cuerpo del hombre bosquimano en el Museu Darder de Banyoles, Cataluña, en vitrina aún hasta el año 2000, recuerdan el vínculo directo del museo como espacio simbólico que expone la supremacía racial y conmemora la expropiación.

En América Latina las élites criollas de los nacientes Estados-nación no se quedaron atrás. Los museos nacionales y regionales, originados también en el siglo XIX, fueron mecanismos generadores de identidades hegemónicas. En palabras de Earle: “la generación de museos indicaba el desarrollo del sentimiento nacional entre las élites”, y, junto con los monumentos, aquéllos “son lugares donde el nacionalismo puede hacerse visible” (Earle, 2006, pp. 28-29). A pesar de que los primeros museos en América Latina se fundaron en las décadas siguientes a los procesos de independencia con el ánimo de “salvaguardar los patrimonios propios, en medio del fragor independentista —y aparentemente— crítico al sistema colonial” (Cartagena y León, 2014, p. 29), reprodujeron una serie de valores asociados con el eurocentrismo y el colonialismo. Esos discursos fueron impulsados por las élites criollas interesadas en crear relatos fundacionales que, paradójicamente, mientras buscaban alejarse del pasado colonial, reprodujeron narrativas, jerarquías y lógicas coloniales en nombre de la nación, entre ellas, el privilegio de la representación: “Allí tiene lugar el desarrollo de una idea de cultura que se opone al concepto de atraso, civilización a barbarie, de manera que construye el espacio moderno de la otredad, creando y actualizando sus propias condiciones” (Borja, 2000, p. 37).

En ese marco, en 1881, con el nombre de Museo y Biblioteca de Zea, nació en Medellín el actual MDA, el segundo más antiguo de Colombia, cuya historia y colección se inscriben en un relato colonial. Surgió de la unión de colecciones anteriores al acto legislativo de fundación,⁵ conformadas por objetos de mineralogía, zoología, botánica (Herrera, 2019, p. 143) así como por documentos bibliográficos y objetos pertenecientes o relativos a “hombres ilustres”, vinculados con el proceso de Independencia: “En este Museo se-

⁵ Fundamentalmente, las colecciones privadas de Manuel Uribe Ángel y Martín Gómez.

rán colectados y cuidadosamente mantenidos todos los objetos que puedan enaltecer los recuerdos históricos de la Patria y que puedan favorecer y estimular el adelanto de las ciencias y de las artes” (Rivera, 2017, p. 45).

La creación del MDA está relacionada con lo que los colaboradores del proyecto *Un caso de reparación y acciones antirracistas* llamaron “Ilustres esclavistas”. Su principal gestor fue el médico e intelectual de la élite regional, Manuel Uribe Ángel, también gestor de la Academia de Medicina de Medellín y de la Academia Antioqueña de Historia, entre otras, instituciones gracias a las cuales él y su círculo intelectual cultivaron la noción de *raza antioqueña*, mientras estaban “adheridos a las teorías eugenésicas y del mejoramiento de razas tanto en el sentido fenotípico, como cultural” (Maya, 2014. p. 121).

Así, la colección del MDA se inscribió sin mucha adversidad en un correlato regional de nación, aportando a la construcción de imaginarios de identidad sobre los antioqueños como “superiores”, incluso ante el resto de los habitantes del país. Su híbrida y relevante colección actual⁶ da cuenta del papel autorizado que ha tenido en la producción del discurso sobre el pasado. Al revisar, por ejemplo, las políticas de exhibición de los objetos relativos a la Conquista, los pertenecientes a los hombres adheridos a teorías eugenésicas o las representaciones de personas afrodescendientes en relación con los artistas, también afrodescendientes, registrados como autores en la colección, se evidencia la persistencia de su colonialidad en el presente.

EL COLOR DEL PODER/SABER

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial el término *raza* empezó a ser sustituido como consecuencia del rechazo generado por la culpabilidad que suscitó en Europa el genocidio nazi. A ello se sumaron tanto la generalización del paradigma marxista que estableció la *c/ase* como fundamento de todas las desigualdades sociales, invisibilizando otras formas de opresión, como la ideología del mestizaje, que durante mucho tiempo ocultó las desigualdades ligadas a la raza (Viveros y Lesmes, 2014, p. 26).

La introducción del término *etnia* para nombrar las diferencias de algunas poblaciones, percibidas y tratadas como otras,

⁶ La colección del MDA está integrada por más de 5 000 objetos, entre piezas arqueológicas, objetos históricos vinculados con los procesos independentistas, arte colonial, arte antioqueño de los siglos XIX y XX, arte contemporáneo y la colección más numerosa de obras de Fernando Botero.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

intentó suplir al de raza. A lo largo de los años ochenta, las nuevas políticas que debieron dar cuenta de la multiculturalidad empezaron a tener efecto sobre varias naciones de América Latina, lo que, a finales de ese decenio, llevó incluso a redefiniciones constitucionales (Viveros y Lesmes, 2014, p. 14). La implementación jurídica del multiculturalismo en Colombia se dio a partir de la Constitución de 1991, que declaró la existencia de un Estado pluriétnico y multicultural. Esa puesta en práctica no ha dejado de ser problemática, en la medida en que, si bien el Estado se ha visto obligado a instrumentar políticas públicas con enfoque diferenciado, también se han generado esencialismos y diferencias culturales que retroalimentan las discriminaciones, las exclusiones, las marginaciones y las desigualdades sociales y económicas (Mosquera, 2007, p. 215).

Ante la pregunta sobre si las sociedades latinoamericanas son o no racistas y de qué manera sí lo son, Mara Viveros y Sergio Lesmes reflexionan sobre las complejidades que los estudios y las luchas contra el racismo han experimentado cuando “intelectuales y líderes políticos latinoamericanos señalaron que [éste] era un problema de otros países como Estados Unidos o Sudáfrica, donde la segregación y la violencia racial habían marcado sus historias” (Viveros y Lesmes, 2014, p. 17).

A partir de la *Tercera Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia*, celebrada en Durban, Sudáfrica, en 2001, los estados establecieron compromisos para luchar contra formas de racismo y se reconocieron la esclavización y la trata trasatlántica como crímenes de lesa humanidad. En ese contexto se dieron las discusiones sobre las *afro-reparaciones* y las acciones afirmativas (Mosquera, 2007, p. 230). Para Claudia Mosquera y un grupo de intelectuales y activistas como ella, los descendientes de personas esclavizadas son un grupo al cual el Estado colombiano debe reparar por tres razones: primero, por los beneficios económicos obtenidos del trabajo de personas esclavizadas; segundo, por la forma en que dicho Estado *racializó* también la geografía nacional, haciendo que hoy los territorios de las poblaciones afro sean las áreas de mayor pobreza, y “la última razón tiene que ver con la forma como el Estado colombiano salvaguarda una *memoria nacional neutra*, sin pensar que ésta nunca puede ser única” (Mosquera, 2007, p. 236).

Actualmente, las comunidades afrodescendientes en Colombia siguen siendo minorizadas, racializadas y empobrecidas en un *continuum* colonial de país que aún no admite su racismo es-

tructural. Una nación envuelta en el conflicto interno —pese a dos procesos de desmovilización de grupos armados—, en las alianzas entre el Estado y el narcotráfico, en la implementación de políticas neoliberales que agravan la brecha de desigualdades despojando de sus territorios, de manera violenta y sistemática a comunidades racializadas: indígenas, afrodescendientes y campesinas. En esa nación, aun así, movimientos sociales de comunidades negras, afrodescendientes, raizales y palenqueras⁷ han trabajado arduamente en la defensa y reivindicación de sus derechos individuales, colectivos y ancestrales, generando, en términos culturales, visibilización de sus aportes que el relato de la construcción de nación omitió, al suponer que éstos se habían eliminado con el proceso de esclavización.

La razón para exigir la reparación a través de la memoria nacional se vincula directamente con los museos y los relatos que salvaguarda. En el terreno museológico colombiano, ubico tres proyectos, precedentes a *Un caso de reparación y acciones antirracistas*, que no sólo han abordado el problema racial sino que desde sus lugares de privilegio respecto de la producción de discurso sobre el pasado han intentado hacerse cargo de sus “patrimonios incómodos” invirtiendo recursos y generando espacios de realización para dichos proyectos.

En 2008 el Museo Nacional de Colombia inauguró la exposición *Velorios y santos vivos. Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras* (Museo Nacional de Colombia, 2008), cuando Cristina Lleras era la curadora de arte e historia del museo. Por medio de una metodología de investigación-acción participativa, la muestra involucró distintas instituciones culturales y académicas así como un grupo de representantes de comunidades de base y profesionales afrocolombianos,⁸ todo ello, con la finalidad de dar uno de los más significativos pasos para incluir de manera permanente a las comunidades afrocolombianas en el relato de nación del Museo Nacional.

En 2013 el MDA realizó *¡Mandinga sea! África en Antioquia* (MDA y Universidad de los Andes, 2014, p. 11), proyecto curatorial de

⁷ La población raizal es la población nativa de las islas de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, descendientes de la unión entre europeos (principalmente, ingleses, españoles y neerlandeses) y esclavas africanas. La población palenquera es la afrocolombiana que tiene su origen en los esclavos que se autoliberaron de los españoles entre los siglos xvii y xviii, estableciendo poblados o palenques (Ministerio del Interior, 2015).

⁸ El proyecto fue liderado por el Ministerio de Cultura, por medio del Museo Nacional de Colombia y la Dirección de Etnocultura, junto con la Facultad de Antropología y el Grupo de Estudios Afrocolombianos del Centro de Estudios Sociales (CES) de la Universidad Nacional de Colombia.

Adriana Maya y Raúl Cristancho sobre la presencia de comunidades de la diáspora africana en el territorio del actual departamento, que incluyó procesos de colectivos afro en la exhibición y una mujer afrodescendiente en el equipo curatorial.

En 2018 el Museo del Oro, adscrito al Banco de la República de Colombia, llevó a cabo su primera exposición relativa a procesos de esclavización: *A bordo de un navío esclavista, La Marie-Séraphique* (Red Cultural del Banco de la República de Colombia, 2018). Desde la perspectiva de los franceses Bertrand Guillet y Krystel Gualdé, curadores del Musée d'Histoire de Nantes y el Château des ducs de Bretagne, la exposición mostró la realidad del comercio a bordo del buque francés de personas esclavizadas desde el siglo XVII hasta el XIX, y contó con una contraparte colombiana, encabezada por el equipo de investigadores del Museo del Oro, que introdujo momentos y datos de la trata esclavista en las colonias españolas. Sin embargo, ninguno de ellos, ni franceses ni colombianos, pertenecía o era descendiente de las comunidades afro.

Esos casos de exposiciones referentes al problema racial abrieron interrogantes que atraviesan este ejercicio de reflexión: ¿el formato expositivo, aunque tenga la colaboración de comunidades afro o los curadores sean de ascendencia africana, sigue siendo un medio occidental, blanco, excluyente e insuficiente a la hora de reparar la historia de las comunidades negras? ¿Hasta qué punto las exposiciones logran ser dispositivos de reparación histórica?

¿CAMBIO DE PODER? UN CASO DE REPARACIÓN Y ACCIONES ANTIRRACISTAS⁹

Un caso de reparación, de Liliana Angulo, nació en Madrid en el contexto de ARCO Colombia 2015, como parte de la residencia del proyecto *El Ranchito*, en colaboración con Matadero Madrid y FLORA arts + natura. El proyecto de investigación tuvo como interés principal la revisión y digitalización de archivos de instituciones vinculadas con

⁹ Esta residencia se llevó a cabo entre febrero y marzo de 2019 en el MDA entre la artista Liliana Angulo y los participantes y colaboradores de las siguientes organizaciones: Red Nacional de Mujeres Afrocolombianas Kambirí; Consejo Comunitario Vereda San Andrés-Girardota; Vamos pa'l Otro Lado; Memorias, Saberes y Ancestralidad en San Andrés; Movimiento Cimarrón; Corporación Afrocolombiana de Desarrollo Social y Cultural Carabantú; Flor de Milho, Quilombo de Artes (Brasil); Red de Multiplicadores para la Prevención del Racismo, la Discriminación y la Xenofobia; Centro de Estudios e Investigaciones Sociales afrocolombianas (Ceisafrocol); Colectivo Ampliado de Estudios Afrodiaspóricos de la Universidad de Antioquia (Cadeafro-UdeA); Grupo de cantadoras de Música Ancestral Orula; Colectivo Aguaturbia, Wi Da Monikongo.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

la historia de la extracción colonial ubicadas en España, especialmente, de la Real Expedición Botánica. Tuvo continuidad durante el mismo año, en el contexto del Encuentro Internacional de Arte de Medellín MDE15, organizado por el MDA. Aquí la revisión documental se desarrolló en la colección del Museo y los archivos históricos de Medellín y de Antioquia, esta vez, como acción colectiva con organizaciones afro de la ciudad, y tuvo como propósito la búsqueda de objetos-documentos relacionados con el periodo colonial y con la historia borrada de la narrativa oficial, no contada, de las personas esclavizadas y su mano de obra en los proyectos coloniales.

Medellín, la capital del departamento de Antioquia y la segunda ciudad más grande de Colombia, es conocida internacionalmente como “la capital narco” y, al mismo tiempo, como “la ciudad milagro”, que resurgió de la violencia para posicionarse como ejemplo del urbanismo social y nicho de transformación e innovación. Es en el centro histórico de esta paradójica ciudad donde conviven las bandas criminales dedicadas al tráfico de drogas y una serie de actividades informales o ilegales de supervivencia de los más empobrecidos, junto con iniciativas civiles, comunitarias, artísticas y culturales donde también, en un edificio entre los estilos art déco y brutalista, se encuentra el MDA.

En las dos últimas décadas, el MDA ha sido reconocido por su compromiso con la transformación social mediante la cultura, trabajo que han asumido sus recientes direcciones desde posiciones divergentes y que, desde en 2016, se ha materializado en el Macroprograma Museo 360 “para generar acciones de impacto positivo sobre las dinámicas y problemáticas presentes en el centro de Medellín y las comunidades que lo habitan” (MDA, 2021). Dentro de éste, partiendo de mi propia línea de investigación curatorial, en diálogo con las directrices del departamento del área,¹⁰ desarrollé proyectos asociados con políticas de descolonización desde los feminismos, el antirracismo y las disidencias sexuales tanto para algunas exposiciones temporales como en programas de arte público y de mediación que buscaban involucrar comunidades históricamente marginadas.

En esa línea curatorial sobrevino la invitación a Liliana Angulo para desarrollar, en colaboración con las comunidades afro de la ciudad, una residencia artística. *Un caso de reparación y acciones antirracistas* se realizó en el marco de dos de los programas de Museo 360: *Residencias Cundinamarca* y *La consentida*, donde el primero es un programa de residencias de artistas contemporá-

¹⁰ Entre 2012 y 2018 la Jefatura de Curaduría estuvo a cargo de Nydia Gutiérrez.

neos cuya práctica se llevaba a cabo de manera colaborativa con grupos sociales específicos del centro de la ciudad, y el segundo, un programa expositivo que busca generar nuevas miradas a la colección por medio de la selección de una obra que detona el discurso curatorial.¹¹ Dando continuidad al proceso iniciado en Matadero Madrid y el MDE15, dentro de *Residencias Cundinamarca* se incluyó: un Laboratorio de Etnoeducación, que ampliaba la investigación colectiva sobre la presencia de personas afro en los archivos locales y que posteriormente configuró el comité curatorial de la exposición *La consentida es: La familia negra*, acompañada de un encuentro académico; dos versiones de *Cine Foros* en Plaza Botero; tres activaciones del espacio *La esquina*, y una convocatoria abierta a la ciudad para realizar *acciones antirracistas*.

Los integrantes del Laboratorio de Etnoeducación fueron personas de las organizaciones afro del valle de Aburrá: Carabantú y Kambirí, con quienes la artista ya había trabajado y los que ampliaron la invitación a otras organizaciones o personas mediante sus redes de confianza, configurando un grupo con un claro perfil de trabajo activista y antirracista.¹²

El Laboratorio de Etnoeducación tuvo seis sesiones: 1) Establecimiento de los acuerdos iniciales para el desarrollo de la curaduría colectiva y las lógicas de funcionamiento y políticas museológicas del MDA, 2) Visitas al taller de conservación y restauración, acompañadas de charlas con los equipos de las áreas misionales del museo: curaduría, colecciones y educación, 3) Recorridos por las salas permanentes desde una perspectiva crítica en torno de la representación de comunidades afro, 4) Postulaciones de obras por parte de los integrantes del laboratorio, acompañadas de una argumentación y criterios claros para ser la obra *consentida*, 5) Discusiones para la definición de los posibles ejes conceptuales, las obras que conformarían el resto de la muestra y la disposición y otros aspectos museográficos y 6) La conceptualización de la agenda académica y sus parámetros de mediación (Figura 1).

¹¹ La residencia se extendió hacia el formato expositivo de *La consentida* gracias al Laboratorio de Etnoeducación, una deriva del proyecto que pasó a ser el espacio de trabajo en el que los agentes de las organizaciones afro de la ciudad y Liliana Angulo desarrollaron la investigación curatorial sobre la colección del museo. Esto dio forma más adelante a la exposición *La consentida es: La familia negra*.

¹² Integrantes del Laboratorio de Etnoeducación: Abelmy Casas Mayolo, Karen Sánchez, William Murillo Valencia, Manuela Córdoba Arango, Connie Mena, David Cabezas Galindo, Edgar Rúa, Edith Yamile González Patiño; Deyanira Valdés Martínez, Arnobia Foronda Tobón, Daniela Giraldo Hoyos y Duván Londoño, Yesenia Liseth Becerra Rentería, Ramón Perea Lemos, Ángela Jiménez Cano, Aris Panesso Ríos, Ronal Moya, Aimer Ruiz Rivadeneira, Geany Asprilla Rentería, Inajara Diz Santos y Stephanie Moreira, Claudia Monagut Mejía, José Eulícer Mosquera Rentería y Liliana Angulo.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 1. Visita al taller de conservación y restauración con el equipo del Laboratorio de Etnoeducación (Fotografía: Yuliana Quiceno, 2019).



El abordaje del concepto de *etnoeducación* en el laboratorio y la residencia, partiendo de su presencia en la legislación del sistema educativo colombiano,¹³ se reconoció como una experiencia pedagógica desde la perspectiva afro en la construcción de espacios para la transmisión y construcción de conocimientos colectivos en dos sentidos: del museo hacia las comunidades afro, cuando las sesiones del laboratorio implicaron dar a conocer la estructura de la operación del museo y la especificidad de cada área, y, desde las personas que conformaron el laboratorio hacia el museo y los públicos, al liderar los ciclos académicos, intercambiar ideas con el equipo de educación del museo y realizar la investigación curatorial para la exposición *La consentida*, la cual dejaría un nuevo conocimiento sobre su las comunidades afro y con perspectiva antirracista reflejada en los objetos de la colección. Mientras tanto, la propia residencia ponía en tensión asuntos más estructurales: de desigualdad, justicia social, concentración del saber, políticas culturales, respuesta institucional, socialización del conocimiento, entre otras (Angulo, 2019).

¹³ Aunque la etnoeducación es reconocida e integrada dentro de la Ley General de Educación de 1994 del Estado colombiano como “la que se ofrece a grupos o comunidades que integran la nacionalidad y que posee una cultura, una lengua, unas tradiciones y unos fueros propios y autóctonos. Educación que debe estar ligada al ambiente, al proceso productivo, al proceso social y cultural con el debido respeto a sus creencias y tradiciones” (Ministerio de Educación, 2021), fundamentalmente vinculada con comunidades afrodescendientes e indígenas, no se dispone de las condiciones fundamentales para garantizar su ejecución y cumplimiento.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Este proyecto supuso una oportunidad de poner a prueba la premisa del macroproyecto Museo 360 de “trabajar con las comunidades” y “dar la voz a los no incluidos”, ya que implicaba abrir su colección a las miradas críticas del movimiento social afro de la ciudad. Esto podría verse como llevar al límite el propio discurso o un ejercicio de *realpolitik*, además de que suponía la oportunidad de dejar inscritos en la colección y en la historia del museo esos relatos.

Una de las discusiones álgidas del proceso giró en torno de decidir la obra central de *La consentida*. Una primera propuesta fue poner en dicho espacio la frase: “En el Museo de Antioquia no hay ninguna obra que represente a la comunidad afro” o dejar el espacio vacío y en blanco, indicando que, pese a que ahí se había realizado la exposición más grande y exhaustiva sobre la presencia de afrodescendientes en la región (*¡Mandinga sea! África en Antioquia*), la deuda con la comunidad afro seguía sin resarcirse.

Si bien en la colección hay obras de artistas afrodescendientes —evidentemente, en un porcentaje menor al de artistas blancos—, tampoco representaban lo que el colectivo buscaba contar sobre ellos mismos. Los objetos o documentos, como el contrato de compraventa de un esclavo llamado Calisto, resultaban revictimizantes¹⁴ y, en ningún caso, representativos. La historia y el relato hegemónico que contenía la colección chocaba con el presente que el proyecto intentaba convocar, evidenciando su exclusión de los relatos que la historia oficial hegemónica sostenía y reafirmaba hasta ese momento.

Si bien existen dos obras en la colección de Rodrigo Barrientos (Medellín, 1932-París, 2013), este artista no había sido identificado como un afrodescendiente por los equipos responsables de la colección y curaduría del museo. Fue gracias a la investigación realizada por Sol Astrid Giraldo para la curaduría del remontaje de la sala *Colonial y Republicana* —que coincidió con el desarrollo de esta residencia— como se identificó el origen racial del pintor antioqueño olvidado por la historia del arte local. De ese modo, la pintura *La familia negra* (1958) de Rodrigo Barrientos pasó de ser una representación externa a conformar una auto-representación.

Junto con el colectivo del laboratorio, constatamos las escasas fuentes sobre la trayectoria de Rodrigo Barrientos y sus aportes al arte colombiano. En el libro *Geografía del arte en Colombia 1960*, el historiador Eugenio Barney Cabrera (1963, pp. 157-159) hace una mención de su trabajo; su retrato aparece en la pintura *Home-*

¹⁴ Procesos en los que se vuelven a reproducir las violencias sobre personas que ya han sido víctimas.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

naje a Cano, de Jorge Cárdenas, y finalmente su obra participa, en 2013, en la exposición ¡Mandinga sea! África en Antioquia, de este mismo museo (Figura 2).



FIGURA 2. Algunos participantes en el proceso curatorial de *La consentida es: La familia negra*, alrededor de la obra del Maestro Rodrigo Barrientos, de izquierda a derecha: Liliana Angulo Cortés, Geanny Asprilla, Manuela Córdoba, Connie Mena, David Cabezas, Edith Gonzáles, Doña Deyanira Valdés, Yasira Vanessa Borja, William Murillo y Aimer Ruiz (Fotografía: Liliana Angulo, 2019).

En un sentido equivalente a la pregunta de Linda Nochlin en su “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (2001), vale preguntarse por la ausencia de obras de artistas de ascendencia africana en la colección de este museo,¹⁵ lo que a su vez cuestiona sus condiciones y posibilidades de formación profesional e inserción en el campo artístico. Siguiendo a Moxey (2013, pp. 37-51) y su planteamiento sobre la multiplicidad de la modernidad a propósito del artista sudafricano Gerard Sekoto, en el caso de Barrientos podríamos preguntarnos cuál es el tiempo de su obra respecto de la imposibilidad para participar en la progresión temporal del relato del arte modernista, en la historia del arte universal, latinoa-

¹⁵ De acuerdo con el censo nacional de 2005-2017, Antioquia era el segundo departamento del país con más población afro. Para el censo del 2018-actual, pasó a ser el cuarto departamento, con 312 112 personas autorreconocidas como afrodescendientes (Departamento Administrativo Nacional de Estadística [DANE], 2019).

americano e, incluso, colombiano. Quizá el tiempo de esa obra es un tiempo otro, no vinculado con la modernidad occidental.

Dos temporalidades con el mismo origen histórico y epistemológico atraviesan la marginalización de la obra y de la figura de Barrientos de la historia del arte del siglo xx. Por una parte, la modernidad fue posible a partir de la colonialidad, es decir, de la expropiación y explotación de las colonias en Asia, África y América por parte de Europa. Esto alimentó la idea del “descubrimiento”, a partir de la cual Occidente construyó las bases para el establecimiento de una relación jerárquica entre Norte y Sur, a costa de la esclavización a la que se sometió a los ancestros africanos del artista. Por otro lado, el progresismo y eurocentrismo que instaló el proyecto colonial cimentó la disciplina de la Historia del Arte, excluyendo contextos de otredad que no encajaban en la narración (Moxey, 2013, pp. 24-25). Barrientos encarnó la memoria de ese tiempo colonial de sus ancestros y sufrió la exclusión de una historia del arte “universal” que, acorde con la narrativa hegemónica, no consideró el trabajo artístico del pintor medellinense.

La exposición de la pintura *La familia negra* de Rodrigo Barrientos en *La consentida* quedó depositada en el archivo del museo, y en el *software* de *Colecciones Colombianas*, para futuras investigaciones,¹⁶ legitimando con esto su intervención en la historia institucional. Sus seis ejes curatoriales: *Herencias ancestrales y poder*, *Memoria y reparación histórica*, *Genealogías del racismo*, *el esclavismo*, *el extractivismo y la opresión*, *Representaciones de lo afro-antioqueño*, *Resistencia*, *cimarronaje y luchas por la libertad* y *Representaciones hegemónicas*, dejaron en evidencia los rezagos colonialistas de racialización no sólo en la colección sino también en la estructura y el funcionamiento del museo (Figura 3).

CONCLUSIONES

En términos generales, esta exposición y su revisión crítica de la colección generó un espacio relevante para que personas racializadas devolvieran la mirada a esa tecnología visual que históricamente ha exhibido o representado objetos o personas afro desde la perspectiva blanca. También visibilizó las investigaciones en función de la reparación histórica, la memoria, las luchas y re-

¹⁶ Herramienta informática que facilita el inventario, registro y clasificación así como el control de los inventarios de las colecciones de todos los museos de Colombia. El guion curatorial de la exposición *La consentida es: La familia negra* quedó consignado en *Colecciones Colombianas* garantizando con esto que los relatos, las interpretaciones e investigaciones de las colectividades entrarán en el historial expositivo de los museos en Colombia.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 3. Vista de sala *La consentida es: La familia negra* (Fotografía: Corporación Afrocolombiana de Desarrollo Social y Cultural Carabantú, 2019).



sistencias de las comunidades afro en el museo. Incluyó, como excepción al acuerdo inicial —ante la falta de elementos que los participantes realmente pudieran reconocer como propios y en los que se vieran representados—, obras externas a la colección del MDA, como del Archivo del Consejo Comunitario de San Andrés de Girardota y otros materiales de esta comunidad heredera de un antiguo palenque (Figura 4).

FIGURA 4. Detalle de la sala donde se expone el Archivo de San Andrés de Girardota en la exposición de *La consentida es: La familia negra*, tomada el 16 de marzo de 2019, Museo de Antioquia, Medellín, Colombia (Fotografía: Julieta Duque; fuente: <https://www.flickr.com/photos/museodantioquia/49380134542/>; licencia: Creative Commons por Museo de Antioquia licencia bajo BY-NC-SA 2.0).



Sin embargo, y a manera de conclusión, el ejercicio planteado para invertir el poder fue definitivamente parcial, ya que en su cotidianidad interna, y a pesar de asumirse como un espacio dispuesto a la apertura, el museo no dejó de *performar* su autoridad sobre esos *otros*. Mis propios intentos de invertir las relaciones de poder

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

se dieron sólo dentro de ese marco “permisivo” y acotado de las residencias, es decir, no más allá de ellas: por ejemplo, no tuvieron efectos respecto de las políticas de adquisiciones para colección o, siquiera, sobre la visibilización de las jerarquías raciales al interior de éste. En el momento actual, cuando todo es susceptible de convertirse en bien de intercambio, el antirracismo, el feminismo y las disidencias sexuales resultan, incluso en las instituciones culturales inmersas en políticas neoliberales, posiciones políticamente correctas y deseables, mientras no alteren las estructuras de poder dominantes.

Aun así, desde la perspectiva curatorial hubo avances en términos de flexibilizar la hegemonía del relato institucional. En un ejercicio de cambio en la mirada hacia los objetos que el museo custodia, fueron personas de las comunidades negras quienes interpretaron la colección, situándose como productores de conocimiento. La recuperación de la obra del artista Rodrigo Barrientos, olvidado en un país con una tradición historicista del arte moderno/colonial excluyente, obró como una reparación histórica de su legado y memoria.

Teniendo en cuenta que, por las limitaciones de la colección, la exposición no fue un ejercicio de auto-representación, ni tampoco una muestra en la que los colaboradores pudieran imaginar y proponer desde cero los objetos, las prácticas y las producciones culturales con las cuales contar su relato dentro del museo, las demás acciones antirracistas desarrolladas en la residencia alcanzaron momentos con más posibilidades de reparación que la misma exposición¹⁷ (L. Angulo, comunicación personal, marzo 2021), y de manera temporal alteraron las lógicas jerárquicas del museo, configurando formatos más libres e, inevitablemente, conflictivos.

Queda preguntarse quién debe promover las acciones y reparaciones antirracistas. La responsabilidad no debería recaer únicamente en los colectivos de personas racializadas. La reparación histórica y las acciones para enmendar asuntos del pasado han de llevarse a cabo sincronizadamente, tanto por el Estado como por las instituciones, en conjunto con el movimiento social afrodescendiente. Ni las instituciones solas, hablando *por* las comunidades

¹⁷ Esas acciones consistieron en el desarrollo de ciclos académicos, cine foros en espacio público, activaciones de *La esquina* y otras acciones antirracistas que plantearon diálogos abiertos y debates públicos sobre conceptos fundamentales que atraviesan la historia y la presencia de las comunidades afrodescendientes en la ciudad. Así, manifestaciones culturales como *performance*, conciertos de música tradicional, literatura, artes plásticas, muestras gastronómicas, baile, cine, fotografía de gestores culturales y académicos afro conformaron la programación del museo a lo largo del tiempo de la residencia (MDA, 2021).

afro, ni las comunidades sin la vinculación comprometida de las instituciones lograrán adelantar cambios profundos en las condiciones actuales de racismo estructural.

Los museos deben hacerse cargo de los patrimonios “incómodos” que custodian, cuando éstos encarnan una historia de violencia que se sigue perpetuando desde relatos que usurpan los conocimientos e historias marginalizadas en lógicas coloniales y actitudes asimilacionistas de la diferencia. Por ello es clave comprender que no se trata sólo de gestos implícitamente cargados de autoridad, como “dar la voz” o “permitir la autorrepresentación”, ya que perpetúan las asimetrías de poder, sino de ceder parte de los privilegios a los movimientos sociales de reivindicación y justicia para discutir lo que requieren e implican las afro-reparaciones.

AGRADECIMIENTOS

A Liliana Angulo y a las lideresas y líderes de las organizaciones afro de Medellín.

REFERENCIAS

Angulo, L. (2019). Propuesta de proyecto para Residencias Cundinamarca. Documento de trabajo.

Barney, E. (1963). *Geografía del arte en Colombia 1960*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Borja, J. (26 de octubre, 2000). El objeto-monumento y configuración de la identidad nacional [Memoria de Conferencia]. *Museo en tiempos de conflicto: un debate sobre el papel de los museos frente a la situación actual* (pp. 35-42). Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura. Recuperado de [http://www.museonacional.gov.co/elementosDifusion/publicaciones/MNC%20Museos%20en%20tiempos%20de%20conflicto%20junio%2030%20\(2\).pdf](http://www.museonacional.gov.co/elementosDifusion/publicaciones/MNC%20Museos%20en%20tiempos%20de%20conflicto%20junio%2030%20(2).pdf)

Castro-Gómez, S. (2005). *La poscolonialidad explicada a los niños*. Bogotá: Instituto Pensar, Universidad Javeriana.

Cartagena, M. y León, C. (2014). *El museo desbordado. Debates contemporáneos en torno a la musealidad*. Quito: Ediciones Abya Yala.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Departamento Administrativo Nacional de Estadística [DANE]. (2019). *Población negra, afrocolombiana, raizal y palenquera*. República de Colombia. Recuperado de <https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/boletines/grupos-etnicos/presentacion-grupos-etnicos-poblacion-NARP-2019.pdf>

Earle, R. (2006). Monumentos y museos: la nacionalización del pasado precolombino durante el siglo XIX. En B. González y J. Andermann (Eds.), *Galerías del Progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina* (pp. 27-64). Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

Espinosa, Y. (2018). Las negras siempre estamos desnudas. En Colectivo Ayllu (Ed.), *Devuélvannos el oro* (pp. 32-49). Madrid: FRAGMA.

Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.

Fusco, C. (2011). La otra historia del *performance* intercultural. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 311-342). México: Fondo de Cultura Económica.

Godoy, F. (2018). *La exposición como recolonización. Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)*. Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste.

Haraway, D. (2015). *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín del Edén*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.

Herrera, D. (2019). El síndrome de Valéry. Apuntes sobre las colecciones fundacionales del Museo de Antioquia. *Revista Gráfica*, 16(1), 133-154.

hooks, b. (2003). The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. En A. Jones (Ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader* (pp.94-105). Londres: Routledge.

Maya, A. (2014). Ideologías del blanqueamiento en Antioquia y formas del racismo asimilacionista. En Museo de Antioquia y Universidad de los Andes (Eds.), *¡Mandinga sea! África en Antioquia*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia y Universidad de los Andes.

Ministerio del Interior. (2015). *El enfoque diferencial para comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras víctimas del conflicto armado*. República de Colombia. Recuperado de https://gapv.mininterior.gov.co/sites/default/files/cartilla_enfoque_diferencial_afro_final_2.pdf

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Mosquera, C. (2007). Reparaciones para negros, afrocolombianos y raizales como rescatados de la Trata Negrera Transatlántica y desterrados de la guerra en Colombia. En C. Mosquera y L. Claudio (Eds.), *Afro-reparaciones: memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros, afrocolombianos y raizales* (pp. 213-276). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales (CES).

Moxey, K. (2013). *El tiempo de lo visual. Imagen en la historia*. Barcelona: Sans Solei Ediciones.

Museo de Antioquia y Universidad de los Andes (Eds.). (2014). *¡Mandinga sea! África en Antioquia*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia y Universidad de los Andes.

Museo de Antioquia. (2013). *¡Mandinga sea! África en Antioquia*. Recuperado de <https://www.museodeantioquia.co/exposicion/mandinga-sea-africa-en-antioquia>

Museo de Antioquia. (31 marzo de 2021). *Museo 360*. Recuperado de <https://www.museodeantioquia.co/museo-360>

Museo de Antioquia. (12 de marzo de 2021). Un caso de reparación y acciones antirracistas, Residencias Cundinamarca. Recuperado de <https://www.museodeantioquia.co/noticia/un-caso-de-reparacion-y-acciones-antirracistas-residencias-cundinamarca>

Museo Nacional de Colombia. (2008). Velorios y santos vivos: comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras. Recuperado de <http://sinic.gov.co/sites/velorios/veloriospre.html>

Nochlin, L. (2001). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero e I. Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-44). México: Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, Conaculta-Fonca.

Quijano, A. (1992a). Colonialidad y modernidad/racionalidad. En R. Blackburn y H. Bonilla, *Los conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas* (pp. 437-449). Quito: Ediciones Libri Mundi, FLACSO.

Quijano, A. (1992b). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.

Quijano, A. (2014), Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En CLACSO (Ed.), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 777-832). Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>

Red Cultural del Banco de la República de Colombia. (2018). *A bordo de un navío esclavista, La Marie-Séraphique*. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/temporales-museo-del-oro/la-marie-se-raphique>

Rivera, J. (2017). Colección fundacional del Museo de Zea (hoy Museo de Antioquia), 1870-1905. *Quirón: Revista de Estudiantes de Historia*, 4(7), 39-52.

Rivera, S. (2015). *Sociología de la imagen*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Viveros, M. y Lesmes, S. (2014). Cuestiones raciales y construcción de nación en tiempos de multiculturalismo. *Universitas Humanística* 77(77), 13-31. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/8077/6416>

Wade, P. (2003). Repensando el mestizaje. *Revista Colombiana de Antropología e Historia* 39, 273-296. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/rcan/v39/v39a09.pdf>

SOBRE LA AUTORA

Carolina Chacón Bernal

Curadora e investigadora independiente, Colombia

ca.chaconb@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8928-4705>

Maestra en artes plásticas y visuales por la Universidad Distrital de Bogotá, Colombia. Máster en historia del arte contemporáneo y cultura visual de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y el Museo Reina Sofía, España. Colaboradora del Independent Curators International (ICI). Fue curadora adjunta del Museo de Antioquia, Colombia, entre 2013 y 2019. Su publicación más reciente es la reseña “¿Pueden los museos hablar en lenguas?” para *H-Art. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte* (enero-junio, 2021). Entre sus líneas de investigación se encuentran las prácticas artísticas, comunidades y participación social; museología; procesos de archivo y documentación de procesos artísticos; arte y activismo así como estudios de género, antirracismo y descolonialidad.

Museums, Ethno-education and Anti-racism. The Exhibition *La consentida es: La familia negra* *(The favorite is: The black family)*

Ir a versión en español

DOI: 10.30763/intervencion.244.v1n23.23.2021 · YEAR 12, ISSUE NO. 23: 135-155

Submitted: 05.01.2021 · Accepted: 07.04.2021 · Published: 28.06.2021

Carolina Chacón Bernal

Curadora e investigadora independiente, Colombia

ca.chaconb@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8928-4705>

ABSTRACT

This ESSAY problematizes a case of Afro reparation in a joint initiative between a museum and communities from the exhibition *La consentida es: La familia negra (The favorite is: The black family)*, curated collectively by artist Liliana Angulo and members of the Afro social movement organizations of Medellín (Colombia) at the Museo de Antioquia (MDA) during 2019. The text locates both coloniality and structural racism as problems that extend to the present day in Colombia and raises the complexity of the museum's decolonizing pretension, at a time when dissidence is used as an exchange good to cover up the colonial regime it still represents.

KEY WORDS

curatorship; decoloniality; Afro-reparations; anti-racism; activism; museums; Museo de Antioquia; Colombia

One learns to look a certain way in order to resist.
hooks (2003, p. 116)¹

With the intention of questioning the introduction of anti-racism and decolonial practices in the museum, this text is an analytical and critical exploration of how a collective curatorial experience can be a tool for the intervention of hegemonic narratives by communities located in the peripheries of coloniality.

¹ The author calls herself bell hooks, in lower case, as a political stance.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Un caso de reparación y acciones antirracistas was a collective artistic residency within the program *Residencias Cundinamarca*,² led by Liliana Angulo together with members of Afro-descendant organizations in Medellín, which included the exhibition *La consentida es: La familia negra* (*The favorite is: The black family*), which will be a central case study during this analysis. Angulo is an Afro-Colombian artist who works collaboratively on historical reparation processes and Afro-descendant social resistance movements in Colombia, through projects that question the representations of Afro-descendants in historical collections, in both artistic and documentary works. The purpose of the residency and, in particular, of the curatorial exercise *La consentida es: La familia negra*, was to collectively question the Museum of Antioquia's (MDA) collection from an anti-racist perspective.

Critically analyzing that experience requires recognizing the epistemological matrix on which the hegemonic narratives of museums in Latin America are based: modernity/coloniality, as well as the forms of knowledge that have not been valued within those narratives. That is why the starting point of this ESSAY is a contextualized curatorial practice with a decolonizing perspective, in reference to the concept of *decolonial praxis* developed by Silvia Rivera Cusicanqui from a sociological perspective of image, in which, participation is not an instrument to the service of observation but rather, its presupposition, so that decolonization can only be realized through practice (Rivera, 2015, p. 21). An impossible approach from a different perspective to that of the first person that embodies the contradictions of investigating, as a peripheral subject, the values of coloniality, reproduced and embodied both from and within a museum.³

If we understand coloniality as a process that has spanned over five centuries, we can expose the current oppressions that make up a supposedly universal art system; one which does not dialogue with historically subordinated voices, whose knowledge has been cultivated in marginalization, and in which, based on "inclusion" policies, prolongs subordination and promotes the appropriation of resistant knowledges. In a context where cultural institutions are immersed in neoliberal logics, it is worth asking to what extent do exhibitions manage to be devices of historical reparation?

² *One case of reparation and anti-racist actions*. Editorial translation. The *Cundinamarca Residencias* program started in 2017 and is funded by Fundación Sura Colombia.

³ I was an associate curator at the MDA between 2013 and 2019. By situated context I mean of being a cis woman, a lesbian, a descendant of an impoverished peasant family, and activist from a rural background.

The theoretical approach of this analysis draws on decolonial and anti-racist thought that places practice, that is, collective action, at the center of legitimate forms of knowledge. This ESSAY deals with historical elements of museums in Latin America, a reflection on structural racism in Colombia and the collective experiences that were felt in a case of reparation in Medellín's museum context.

PROLONGED COLONIALITY

The process of conquest and colonization of the territory known today as Latin America has been the cornerstone of the *coloniality of power*, a concept coined by the Peruvian sociologist Aníbal Quijano (1992) to describe the Modern/Capitalist power system that originated with colonialism at the end of the 16th century. According to Santiago Castro-Gómez,

Dussel shows that European modernity was built on a specific materiality created since the 16th century through the Spanish territorial expansion; this generated the opening of new markets, the incorporation of unprecedented sources of raw materials and labor forces, which allowed what Marx called the "original accumulation of capital" (Castro-Gómez, 2005, p. 47).⁴

In parallel, a process of racialization based on a supposed biological superiority of the conquerors over the conquered,⁵ "which placed some in a situation of natural inferiority to others" (Quijano, 2014, p. 778), began to operate through the colonial transatlantic slave trade system, which involved the physical and epistemological extermination of non-whites over an extended time, in the form of "cross-breeding and as a nationalist ideology throughout Latin America" (Wade, 2003, p. 274).

For Quijano, the institution of the coloniality of power, of knowledge and of being, was a repressive process that "fell, above all, on the ways of knowing, of generating knowledge, of producing perspectives, the images and systems of these, symbols, modes of signification; on the resources, patterns and instruments of finalized and objectified, intellectual or visual expression" (Quijano,

⁴ Editorial translation. All subsequent quotes where the original text is in Spanish are also editorial translations.

⁵ Following Chukwudi Eze, a superiority constructed also on skin color, which "will form a pyramidal structure of power that will impose new ways of interaction between human groups. [...] since then there exists a 'chromatics' of power that over time will become more specialized" (quoted by Espinosa, 2018, p. 45).

1992b, p. 12). Sustained in the Cartesian separation of the subject from the object that founded modernity, a conception of knowledge was produced based on the separation between the person who knows and the object that is known, which gave rise to images of wild and natural otherness constructed in the chronicles of travelers located in the exteriority of European space: America, Africa and Asia (Castro-Gómez, 2005, p. 67).

Contrary to the commonly held belief that colonization ended in Latin America with the independence movements that occurred through the 19th century, the coloniality of power continues to this day: “from the formation of the nascent republics, what will follow is the installation of an internal colonialism, that is to say, one that is now carried out by the elites that succeeded and now take the place of the former invaders” (Espinosa, 2018, p. 37). These now conveniently have self-proclaimed themselves as the dominant class, of holders of the production of knowledge and representations, over Indigenous populations and Afro-descendants, whom they continue to exploit according to the nation-state European model, giving continuity to the pre-established colonial hierarchies (Quijano, 2014, p. 823).

MUSEUMS AS COLONIAL DEVICES

The reflections of the artist and curator Coco Fusco, in her text on the performance *Pareja en una jaula*⁶ (1992), made alongside Guillermo Gómez Peña, and researcher and curator Francisco Godoy’s doctoral thesis *La exposición como recolonización*,⁷ proposes interpretations of the “human zoos” as the first form of “intercultural performance” and as an “exercise for exhibiting former colonies”, situating them as the moment of formation of a racist and exoticizing vision through exhibition devices deployed throughout colonizers’ territories (Fusco, 2011, p. 320; Godoy, 2018, p. 48).

Linked to the establishment of nation-states in 19th century Europe, museums were born as tools to shape national and regional identities through fabricating the past, through collecting looted objects and thereby legitimizing colonialism (Borja, 2000, p. 35). Along these lines, anthropological and natural science museums with a Eurocentric heritage were constituted as a form of “visual technology” (Haraway, 2015, p. 132) whose function was the construction of the exoticizing and colonial view towards the objects

⁶ *Couple in a cage*. Editorial translation.

⁷ *Exhibitions as a form of recolonization*. Editorial translation.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

of the non-white, non-European, the peripheral or, as Fanon put it, "who are denied of their humanity" (Fanon, 2009, p. 220). Cases such as that of Sara Baartman (1789-1816), whose skeleton, brain and genitals were exhibited at the Musée de l'Homme in Paris until 1974, or the body of the Bushman male at the Museu Darder in Banyoles, Catalonia, in display case until as recently as 2000, are reminders of the museum's direct link as a symbolic space that exhibits racial supremacy and commemorates expropriation.

In Latin America, the Criollo elites of the emerging nation-states were not left behind. National and regional museums, also originating in the 19th century, were mechanisms for generating hegemonic identities. In Earle's words: "the generation of museums indicated the development of national sentiment among elites", and, together with monuments, they "are places where nationalism is made visible" (Earle, 2006, pp. 28-29). Despite the fact that the first museums in Latin America were founded in the decades following their independence with the aim of "safeguarding their own patrimonies, in the midst of the clamor for independence and apparent criticism of the colonial system" (Cartagena & León, 2014, p. 29), they reproduced a series of values associated with Eurocentrism and colonialism. These discourses were driven by Criollo elites who were interested in creating foundational narratives that, paradoxically, while seeking to move away from a colonial past, reproduced colonial narratives, hierarchies and logics in the name of the nation, among them, the privilege of representation: "Therein takes place the development of an idea of culture that opposes the concept of backwardness, of civilization to barbarism, instead building the modern space of otherness, creating and updating its own conditions" (Borja, 2000, p. 37).

Within this framework, in 1881, under the name of Museo y Biblioteca de Zea, the currently named Museo de Antioquia (MDA) was born in Medellín, the second oldest museum in Colombia and whose history and collection is inscribed with a colonial narrative. It arose from the union of collections prior to the legislative act of foundation,⁸ consisting of objects from mineralogy, zoology, botany (Herrera, 2019, p. 143) as well as bibliographic documents and objects belonging to, or relating to "illustrious men", linked to the process of independence: "This museum will collect and carefully maintain all objects that enhance the historical memories of the homeland and that can favor and stimulate the advancement of science and the arts" (Rivera, 2017, p. 45).

⁸ Fundamentally, the private collections of Manuel Uribe Ángel and Martín Gómez.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

The creation of the MDA is related to what the collaborators of the project *Un caso de reparación y acciones antirracistas* called “Illustrious slaveholders”. Its main instigator was the physician and intellectual of the regional elite, Manuel Uribe Ángel, also manager at both the Academia de Medicina de Medellín and the Academia Antioqueña de Historia, among others, institutions through which he and his intellectual circle, cultivated the notion of the *Antioquian race*, while they were “adhering to eugenic theories and the improvement of races both in the phenotypical sense, as well as the cultural sense” (Maya, 2014, p. 121).

Thus, the MDA’s collection was inscribed without much opposition in a regional discourse of the nation, contributing to the generation of identity constructs which placed Antioquians as “superior”, even before the rest of the country’s other inhabitants. Its hybrid and relevant current collection⁹ is evidence for the authoritative role it has played in the production of this narrative about the past. When reviewing, for example, the exhibition policies of objects related to the Conquest, those belonging to men adhering to eugenic theories or the representations of Afro-descendants in relation with artists, also Afro-descendants, registered as authors in the collection, the persistence of its remaining coloniality within the present day is evident.

THE COLOR OF POWER/KNOWLEDGE

At the end of World War II, the term *race* began to be replaced around Europe as a result of the rejection generated by the guilt caused by the Nazi genocide. Swept into this guilt were both the generalization of the Marxist paradigm that established *class* as the foundation of all social inequalities —making other forms of oppression invisible— and the ideology of miscegenation, which for a long time concealed the inequalities based around race (Viveros & Lesmes, 2014, p. 26).

The introduction of the term *ethnicity* as a way of naming the differentiation between some populations perceived and treated as different, attempted to replace the term *race*. Throughout the 1980s, new policies that had to account for multiculturalism began to have an effect on several Latin American countries which, at the end of that decade, even led to constitutional redefinitions (Viveros

⁹ The MDA’s collection is made up of over 5,000 objects, including archeological pieces, historical objects related to independence processes, colonial art, 19th and 20th century Antioquian art, contemporary art, and the largest collection of Fernando Botero’s works.

& Lesmes, 2014, p. 14). The legal implementation of multiculturalism in Colombia began with the Constitution of 1991, which declared the existence of a multiethnic and multicultural State. This implementation has not ceased to be problematic, to such an extent that, although the State has been forced to implement public policies with a differentiated approach, it has also generated essentialisms and cultural differences that ultimately feed back into discrimination, exclusion, marginalization and social and economic inequalities (Mosquera, 2007, p. 215).

Faced with the question of whether or not Latin American societies are racist and if so in what ways are they so, Mara Viveros and Sergio Lesmes reflect on the complexities that studies, and struggles in general, against racism have experienced when “Latin American intellectuals and political leaders pointed out that [this] was the problem of other countries such as the United States or South Africa, where segregation and racial violence have marked their history” (Viveros & Lesmes, 2014, p. 17).

Ever since the *Third World Conference against Racism, Racial Discrimination, Xenophobia and Related Intolerance*, held in Durban in 2001, the states laid out their commitment to fight against racism, recognizing enslavement and the slave trade as crimes against humanity. In this context, discussions on Afro-reparations and affirmative actions, took place (Mosquera, 2007, p. 230). For Claudia Mosquera and a group of like-minded intellectuals and activists, the descendants of slaves are a group to which the Colombian State must make reparations, for the following three reasons: firstly, due to the economic benefits obtained from the work of enslaved people; secondly, due to the way in which the State racialized the national geography, making Afro populations the areas of greatest poverty today; and “the last reason has to do with the way in which the Colombian State safeguards a *neutral national memory*, without thinking that it can never be unique” (Mosquera, 2007, p. 236).

Currently, Afro-descendant communities in Colombia continue to be minoritized, racialized and impoverished in a colonial *continuum* of a country that still does not recognize its own inherent structural racism. A nation engulfed by internal conflicts —despite two separate processes of demobilization of armed groups—, alliances between the State and cartels, the implementation of neoliberal policies that aggravate the inequality gap by violently and systematically dispossessing racialized communities —Indigenous peoples, Afro-descendants and rural communities— from their territories. Against this backdrop —or rather in spite of it— social

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

movements from black, Afro-descendant, *Raizal* and *Palenquero*¹⁰ communities, have worked tirelessly in the defense and vindication of their individual, collective and ancestral rights generating, in cultural terms, visibility for their contributions that the nation-building narrative omitted, assuming that these had been long since eliminated during the process of enslavement.

The reason for demanding reparations are made through national memory is directly linked to the museums and the very narratives that they safeguard. In the Colombian museological field, there are at least three projects of note, preceding *Un caso de reparación y acciones antirracistas*, which have not only addressed the racial problem but which have, from their privileged positions within the production of discourses about the past, tried to address their “uncomfortable heritages” by investing resources and dedicating spaces for the realization of projects surrounding the affected communities.

In 2008, when Cristina Lleras was the museum’s art and history curator, the Museo Nacional de Colombia mounted the exhibition *Velorios y santos vivos. Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*¹¹ (Museo Nacional de Colombia, 2008). Through a participative action-research methodology, the exhibition managed to involve different cultural and academic institutions as well as a group of representatives and professionals from Afro-Colombian grassroots communities,¹² all with the aim of taking one of the most significant steps towards permanently including Afro-Colombian communities in the Museo Nacional’s narrative of the country.

In 2013 the MDA realized *¡Mandinga sea! África en Antioquia* (MDA & Universidad de los Andes, 2014, p. 11), a curatorial project by Adriana Maya and Raúl Cristancho on the presence of communities from the African diaspora in the territory of the current department, which included processes of Afro collectives displayed in the exhibition and a woman of African descent in the curatorial team.

¹⁰ The *Raizal* population is the native population of the islands of San Andrés, Providencia and Santa Catalina, descendants of the union between Europeans (mainly English, Spanish and Dutch) and African slaves. The *Palenquera* population is the Afro-Colombian population whose ancestors self-liberated themselves as Spanish slaves during the XVII and XVIII centuries, establishing settlements or *palenques* (Ministry of the Interior, 2015).

¹¹ Wakes and live saints. *Black, Afro-Colombian, Raizal and Palenquero Communities*. Editorial translation.

¹² The project was led by the Ministry of Culture, through the Museo Nacional de Colombia and the Dirección de Etnocultura, together with the Facultad de Antropología and the Grupo de Estudios Afrocolombianos of the Centro de Estudios Sociales (CES) of the Universidad Nacional de Colombia.

In 2018, the Museo del Oro, in partnership with the Banco de la República de Colombia, held its first exhibition on the slave trade: *A bordo de un navío esclavista, La Marie-Séraphique*¹³ (Red Cultural del Banco de la República de Colombia, 2018). From the perspective of Bertrand Guillet and Krystel Gualdé, French curators at the Musée d'Histoire de Nantes and the Château des ducs de Bretagne, the exhibition accurately demonstrated the reality aboard the French ship of enslaved people from the 17th to the 19th century, and had a Colombian input in the project, led by a team of researchers from the Museo del Oro, who introduced samples and data on the slave trade in the Spanish colonies. However, none of them, neither the French nor Colombian, belonged to or were descendants of Afro communities.

Those cases of exhibitions relating to racial issues brought up questions that are the basis of my reflective exercise: is the exhibition format, even when it has the collaboration of Afro communities or features curators of African descent, still a Western, white, excluding and insufficient means of reparation for the history of black communities? To what extent do the exhibitions manage to be devices of historical reparation?

POWER SHIFT? A CASE OF REPARATIONS AND ANTI-RACIST ACTIONS¹⁴

Un caso de reparación, by Liliana Angulo, was conceived in Madrid within the framework of ARCO Colombia 2015, as part of the residency in the project *El Ranchito*, in collaboration with Matadero Madrid and FLORA arts + natura. The research project's main focus was the review and digitization of archives from Spanish institutions that were linked to the history of colonial extraction, especially from the Royal Botanical Expedition. This work continued later that same year, in the context of the Encuentro Internacional de Arte de Medellín MDE15, organized by the MDA. Here the archival review was carried out in the museum's collection and in the his-

¹³ *Aboard a slave ship. La Marie-Séraphique*. Editorial translation.

¹⁴ This residency took place between February and March of 2019 at the MDA, between artist Liliana Angulo and participants and collaborators from the following organizations: Red Nacional de Mujeres Afrocolombianas Kambirí; Consejo Comunitario Vereda San Andrés-Girardota; Vamos pa'l Otro Lado; Memorias, Saberes y Ancestralidad en San Andrés; Movimiento Cimarrón; Corporación Afrocolombiana de Desarrollo Social y Cultural Carabantú; Flor de Milho, Quilombo de Artes (Brasil); Red de Multiplicadores para la Prevención del Racismo, la Discriminación y la Xenofobia; Centro de Estudios e Investigaciones Sociales afrocolombianas (Ceisafrocol); Colectivo Ampliado de Estudios Afrodiaspóricos de la Universidad de Antioquia (Cadeafro-UdeA); Grupo de cantadoras de Música Ancestral Orula; Colectivo Aguaturbia, Wi Da Monikongo.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

torical archives of Medellín and Antioquia, this time in the form of a collective action from Afro organizations in the city. The purpose of this review was to search for objects and documents related to the colonial period and specifically to the history erased from official records of the untold narrative of enslaved people and their exploitation in colonial projects.

Medellín, the capital of the Antioquian department and Colombia's second largest city, is known internationally as "the narco capital" but has recently begun to become known also as "the miracle city," since it has emerged from the violence and chaos of its past to position itself as an example of social urbanism, transformation and innovation. It is within the historical center of this paradoxical city where criminal gangs dedicated to drug trafficking (and many other types of informal or illegal activities necessary for the survival of the most impoverished) coexist together with civic, communitarian, artistic and cultural initiatives and where also, in a building made somewhere between Art Deco and Brutalist styles, the MDA is also located.

In the last two decades, the MDA has gained recognition for its commitment to social transformation through culture, with works that have been developed from a variety of divergent perspectives and that, since 2016, have materialized in the Macroprograma Museo 360 "to generate actions that have a positive impact on the dynamics and problems present in the center of Medellín and the communities that inhabit it" (MDA, 2021). Within this, based on my own line of curatorial research and in dialogue with the guidelines of the area's department,¹⁵ I developed projects to do with the politics of decolonization from a number of viewpoints—feminist, anti-racist and sexual dissidence—for temporary exhibitions, as well as public art and mediation programs that seek to incorporate historically marginalized communities.

It was in this curatorial line that the invitation came for Liliana Angulo to develop, in collaboration with the Afro communities of the city, an artistic residency. *Un caso de reparación y acciones antirracistas* took place within the frameworks of two of Museo 360's programs: *Residencias Cundinamarca* and *La consentida*. The first is a residency program for contemporary artists who work in collaboration with specific social groups in the city center, and the second, an exhibition program that seeks to generate new perspectives on the collection through a selection of works that det-

¹⁵ Nydia Gutiérrez was the Chief Curator from 2012 to 2018.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

onate the curatorial discourse.¹⁶ Giving continuity to the process initiated in Matadero Madrid and MDE15, *Residencias Cundinamarca* included: a Laboratorio de Etnoeducación, which furthered collective research on the presence of Afro-descendants in local archives and which later formed the curatorial committee for the exhibition *La consentida es: La familia negra*, which was accompanied by an academic conference; two versions of *Cine Foros* in Plaza Botero; three activations of the space *La esquina*, and an open call to the city to carry out *anti-racist actions*.

The members of the Laboratorio de Etnoeducación were people from the Afro organizations originating from Aburrá Valley, Carabantú and Kambirí, people with whom the artist had already worked with previously and who, by extending the invitation to other organizations or people throughout their trusted networks, were able to configure a group with a clear profile for activism and anti-racist work.¹⁷

The Laboratorio de Etnoeducación had six sessions: 1) Establishing the initial agreements for the development of collective curatorship and the logics of operational and museological policy at the MDA, 2) Visits to the conservation and restoration workshop, accompanied by talks with staff from the museum's mission areas: curatorship, collections and education, 3) Tours of the permanent galleries with a critical perspective on Afro community representation, 4) Proposals for works by members of the laboratory, accompanied by clear arguments and criteria for the work being consented to, 5) Discussions around the definition of possible conceptual axes, the works that would make up the rest of the exhibition, and the layout and other exhibition aspects, and 6) The conceptualization of the academic agenda and its mediation parameters (Figure 1).

The approach to the concept of *ethno-education* in the laboratory and the residency, starting with its inclusion in the Colombian educational system's legislation,¹⁸ was recognized from the Afro

¹⁶ The residency extended to the exhibition format of *La consentida* thanks to the Laboratorio de Etnoeducación, an offshoot of the project that became the workspace in which the agents of the city's Afro organizations and Liliana Angulo developed the curatorial research for the museum's collection. This later gave shape to the exhibition *La consentida es: La familia negra*.

¹⁷ Members of the Laboratorio de Etnoeducación: Abelmy Casas Mayolo, Karen Sánchez, William Murillo Valencia, Manuela Córdoba Arango, Connie Mena, David Cabezas Galindo, Edgar Rúa, Edith Yamile González Patiño; Deyanira Valdés Martínez, Arnobia Foronda Tobón, Daniela Giraldo Hoyos and Duván Londoño, Yesenia Liseth Becerra Rentería, Ramón Perea Lemos, Ángela Jiménez Cano, Aris Panesso Ríos, Ronal Moya, Aimer Ruiz Rivadeneira, Geany Asprilla Rentería, Inajara Diz Santos and Stephanie Moreira, Claudia Monagut Mejía, José Eulícer Mosquera Rentería and Liliana Angulo.

¹⁸ Although ethno-education is recognized and integrated within the General Education Law of 1994 of the Colombian State as "that which is offered to groups or

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURE 1. Visit to the conservation and restoration workshop with the Laboratorio de Ethnoeducación team (Photo: Yuliana Quiceno, 2019).



perspective, as a pedagogical experience for the construction of spaces for the transmission and construction of collective knowledge in two senses: from the museum to the Afro communities, where the laboratory sessions involved teaching them about the structure of the museum's operation and the specifics of each of its areas, and from the people who made up the laboratory back to the museum and the public, by leading the academic cycles, exchanging ideas with the museum's education team and conducting curatorial research for the exhibition *La consentida*, which would leave behind both a new knowledge about their own afro history and an anti-racist perspective reflected in the collection's many objects. Meanwhile, the residency itself put pressure on more fundamental issues: inequality, social justice, concentration of knowledge, cultural policies, institutional response, socialization of knowledge, among others (Angulo, 2019).

This project was an opportunity to test the Museo 360's macro-project's premise of "working with the communities" and "giving a voice to those not included", since it implied opening its collection to the critical views of the city's Afro social movement. This could be seen as pushing the discourse itself to the very limit or an exercise in *realpolitik*, as well as the supposed opportunity to leave

communities that make up part of the national story and that have their own culture, language, traditions and autochthonous customs. Education that must be linked to the environment, to the productive process, to the social and cultural process with due respect to their beliefs and traditions" (Ministry of Education, 2021), fundamentally linked to Afro-descendant and Indigenous communities, there are no fundamental conditions to guarantee its execution and compliance.

a record of these testimonies in the collection and history of the museum.

One of the most heated discussions of the process revolved around deciding what would be the central work in *La consentida*. A first proposal was to present the phrase: “In the Museum of Antioquia there is no work that represents the Afro community” or, to just leave the space empty and blank, representing that, despite the fact that the largest and most exhaustive exhibition on the presence of Afro-descendants in the region had been held there (*¡Mandinga sea! África en Antioquia*), the debt to the Afro community remained neglected.

Although there are a number of works by Afro-descendant artists in the collection—evidently, in a smaller percentage than there are from white artists—they did not represent what the collective wanted to tell about themselves. Objects or documents, such as the contract of sale for a slave named Calisto, were re-victimizing¹⁹ and in no way representative. The hegemonic history contained in the collection clashed with the vision of the present that the project was trying to summon, thus evidencing the exclusion of the narratives that the hegemonic official history had sustained and reaffirmed up to that moment.

Although there are two works in the collection by Rodrigo Barrientos (Medellín, 1932-Paris, 2013), the artist had not been identified as an Afro-descendant by the teams responsible for the museum’s collection and curatorship. It was only thanks to the research carried out by Sol Astrid Giraldo for the curatorship of the redisplay of the *Colonial and Republican* room—which coincided with the development of this residency—that the racial origin of this Antioquian painter, forgotten by the history books of local art, was identified. In this way, Rodrigo Barrientos’s 1958 painting *La familia negra* went from being thought as an external representation to a self-representation.

Together with the laboratory’s collective, we noted the scarcity of information on Rodrigo Barrientos’s career and his contributions to Colombian art. In the book *Geografía del arte en Colombia 1960*, the historian Eugenio Barney Cabrera (1963, pp. 157-159) mentions his work; his portrait appears in the painting *Homenaje a Cano*, by Jorge Cárdenas, and finally, in 2013, his work participated in the exhibition *¡Mandinga sea! África in Antioquia*, in that same museum (Figure 2).

¹⁹ Processes through which violence is reproduced again on people who have already been victims.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021



FIGURE 2. Some participants in the curatorial process *La consentida es: La familia negra*, alrededor de la obra del Maestro Rodrigo Barrientos, de izquierda a derecha: Liliana Angulo Cortés, Geanny Asprilla, Manuela Córdoba, Connie Mena, David Cabezas, Edith Gonzáles, Doña Deyanira Valdés, Yasira Vanessa Borja, William Murillo y Aimer Ruiz (Photo: Liliana Angulo, 2019).

In a sense tantamount to Linda Nochlin's question in her text entitled: "Why have there been no great women artists?" (2001), the question about the absence of works by artists of African descent in the collection of this museum is worth asking,²⁰ which in turn even questions their suitability and possibilities for professional training and insertion into the artistic field. Following Moxey (2013, pp. 37-51) and his approach to the multiplicity of modernity in relation to the South African artist Gerard Sekoto, in the case of Barrientos we could ask ourselves where in time his work could be placed with respect to the impossibility of participating in the temporal progression of the modernist art narrative, in the universal, Latin American and even Colombian history of art. Perhaps the time of this work is a different one, one not associated to Western modernity.

²⁰ According to the 2005-2017 national census, Antioquia's department (region) had the second largest Afro population in the country. By the 2018-current day census, it had dropped to fourth place, with 312,112 people who recognized themselves as Afro-descendants (Departamento Administrativo Nacional de Estadística [DANE], 2019).

Two temporalities with the same historical and epistemological origin cross both the marginalization of Barrientos' work and his own very existence in the history of 20th century art. On the one hand, modernity was made possible by coloniality, that is, by the expropriation and exploitation of colonies in Asia, Africa and America by European countries. This fed the idea of "discovery", an idea from which the West built the foundations for establishing a hierarchical relationship between the North and South, at the cost of the enslavement to which the artist's African ancestors were subjected. On the other hand, the progressivism and Eurocentrism responsible for installing the colonial project cemented the discipline of Art History, even if they excluded those contexts of otherness that did not fit their narrative (Moxey, 2013, pp. 24-25). Barrientos embodies the memory of his ancestors' colonial time and suffered exclusion from a "universal" history of art that, in accordance with the hegemonic narrative, did not acknowledge this Medellín painter's artistic works.

The exhibition of the painting *La familia negra* by Rodrigo Barrientos in *La consentida* was deposited in the museum's archive, and in the software of *Colecciones Colombianas*, for future research,²¹ thus legitimizing its inclusion in institutional history. Its six curatorial axes: *Ancestral inheritances and power*, *Memory and historical reparation*, *Genealogies of racism, slavery, extractivism and oppression*, *Representations of the Afro Antioqueños*, *Resistance, marronage and the struggles for freedom* and *Hegemonic representations*, revealed the colonialist remnants of racialization were present, not only in the collection, but also in the very structure and functioning of the museum (Figure 3).

CONCLUSIONS

In general terms, this exhibition and its critical review of the collection created a relevant space for racialized people to look back at the visual technology that has historically exhibited or represented Afro objects or people from a white perspective. It also brought to light research on historical reparations, memories, struggles and resistances of Afro communities in the museum. Due to the lack of elements that the participants could really recognize with as their

²¹ Computer tool that facilitates inventory, registration and classification, as well as the control over the inventories of all of Colombia's museums' collections. The curatorial script of the exhibition *La consentida es: La familia negra* was included in *Colecciones Colombianas*, thus guaranteeing that the stories, interpretations and research of the collectives will enter into the exhibitional history of museums in Colombia.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURE 3. View of room *La consentida es: La familia negra* (Photo: Corporación Afrocolombiana de Desarrollo Social y Cultural Carabantú, 2019).



own and through which see themselves represented, works from outside the MDA's collection such as those of the Archivo del Consejo Comunitario de San Andrés de Girardota, and other materials belonging to this ancient *Palenque* community (Figure 4), were included as an exception to the initial agreement.

FIGURE 4. View of the exhibition room with the installation of the Archive of San Andrés de Girardota in the exhibition room of *La consentida es: La familia negra*, taken on March 16, 2019, Museo de Antioquia, Medellín, Colombia (Photograph: Julieta Duque; source: <https://www.flickr.com/photos/museodantioquia/49380134542/>; license: Creative Commons by Museo de Antioquia licensed under [BY-NC-SA 2.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/)).



However, what we can be concluded, is that this proposed exercise of inverting old power dynamics was only partially successful, since within its internal daily operation, and despite declaring itself as a space ready for openness, the museum did not cease to *enforce* its authority over its new supposed collaborators. My own attempts to reverse these power relations were restricted to that “permissive” and limited framework that governed the residencies, and could not extend beyond them: for example, they ultimately

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

had no effect on the policies of acquisitions for collections or even on the clarification of racial hierarchies within the museum. Presently, when everything is susceptible of becoming an exchange good, anti-racism, feminism and sexual dissidence are, even in cultural institutions immersed in neoliberal policies, politically correct and desirable positions —as long as they do not alter the dominant power structures.

Even so, from a curatorial perspective, progress was made in terms of making the hegemony of the institutional narrative more flexible. In an exercise of changing the way we look at objects in a museum's custody, it was people from the black communities who interpreted the collection, positioning themselves as the producers of knowledge. The recovery of the artist Rodrigo Barrientos' work, forgotten in a country with an exclusionary historicist tradition of Modern/Colonial art, acted as a historical reparation of his legacy and memory.

Considering that, due to the collection's limitations, the exhibition was not an exercise in self-representation, nor was it a display in which collaborators could imagine and propose from scratch the objects, practices and cultural productions with which to tell their story within the museum, it turned out to be the other anti-racist actions developed alongside the residency that provided more possibilities for repairs than the actual exhibition itself²² (L. Angulo, personal communication, March 2021), and that which, temporarily altered the museum's hierarchical logics, configuring freer and, inevitably, more conflictive formats.

The question remains as to who should be responsible for promoting anti-racist actions and reparations since clearly, it should not fall solely on the shoulders of the collectives of racialized people. Historical reparations and actions to amend for past wrong doings must be carried out in a synchronized manner, both by the State and by the institutions, in conjunction with Afro-descendant social movements. Neither the institutions alone, speaking *for* the Afro-descendant communities, nor the communities without the committed involvement of the institutions, will be able to bring about profound changes in the current conditions of structural racism.

²² These actions consisted in the development of academic programs, film forums in public spaces, activations of *La esquina* and other anti-racist initiatives that proposed open dialogues and public debates on fundamental concepts that cut across the history and existence of Afro-descendant communities in the city. Thus, cultural events such as performances, concerts of traditional music, literature, plastic arts, gastronomic exhibitions, dance, cinema, photography by Afro cultural representatives and academics made up the museum's programming throughout the period of the residency (MDA, 2021).

Museums must address the “uncomfortable” heritages they guard, when these stories embody a history of violence that continues to be perpetuated through narratives that usurp the knowledge and marginalized histories in a colonial logic and assimilationist attitudes towards difference. It is therefore key to understand that gestures implicitly charged with authority, such as “giving voice” or “allowing self-representation” are not enough, since they perpetuate power asymmetries, instead of conceding the privilege over to social movements of vindication and justice, in order to discuss what Afro-reparations really require and involve.

ACKNOWLEDGEMENTS

To Liliana Angulo and the leaders of the Afro-descendant organizations in Medellín.

REFERENCES

Angulo, L. (2019). Propuesta de proyecto para Residencias Cundinamarca. Documento de trabajo.

Barney, E. (1963). *Geografía del arte en Colombia 1960*. Bogota: Imprenta Nacional.

Borja, J. (October 26, 2000). El objeto-monumento y configuración de la identidad nacional [Conference memory]. *Museo en tiempos de conflicto: un debate sobre el papel de los museos frente a la situación actual* (pp. 35-42). Bogota: Museo Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura. Retrieved from [http://www.museonacional.gov.co/elementosDifusion/publicaciones/MNC%20Museos%20en%20tiempos%20de%20conflicto%20junio%2030%20\(2\).pdf](http://www.museonacional.gov.co/elementosDifusion/publicaciones/MNC%20Museos%20en%20tiempos%20de%20conflicto%20junio%2030%20(2).pdf)

Castro-Gómez, S. (2005). *La poscolonialidad explicada a los niños*. Bogota: Instituto Pensar, Universidad Javeriana.

Cartagena, M., & León, C. (2014). *El museo desbordado. Debates contemporáneos en torno a la musealidad*. Quito: Ediciones Abya Yala.

Departamento Administrativo Nacional de Estadística [DANE]. (2019). *Población negra, afrocolombiana, raizal y palenquera*. Republic of Colombia. Retrieved from <https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/boletines/grupos-eticos/presentacion-grupos-eticos-poblacion-NARP-2019.pdf>

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Earle, R. (2006). Monumentos y museos: la nacionalización del pasado precolombino durante el siglo XIX. In B. González & J. Andermann (Eds.), *Galerías del Progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina* (pp. 27-64). Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

Espinosa, Y. (2018). Las negras siempre estamos desnudas. En Colectivo Ayllu (Ed.), *Devuélvannos el oro* (pp. 32-49). Madrid: FRAGMA.

Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.

Fusco, C. (2011). La otra historia del *performance* intercultural. In D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 311-342). Mexico: Fondo de Cultura Económica.

Godoy, F. (2018). *La exposición como recolonización. Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)*. Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste.

Haraway, D. (2015). *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín del Edén*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.

Herrera, D. (2019). El síndrome de Valéry. Apuntes sobre las colecciones fundacionales del Museo de Antioquia. *Revista Gráfica*, 16(1), 133-154.

hooks, b. (2003). The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. In A. Jones (Ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader* (pp.94-105). London: Routledge.

Maya, A. (2014). Ideologías del blanqueamiento en Antioquia y formas del racismo asimilacionista. In Museo de Antioquia y Universidad de los Andes (Eds.), *¡Mandinga sea! África en Antioquia*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia & Universidad de los Andes.

Ministerio del Interior. (2015). *El enfoque diferencial para comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras víctimas del conflicto armado*. Republic of Colombia. Retrieved from https://gapv.mininterior.gov.co/sites/default/files/cartilla_enfoque_diferencial_afro_final_2.pdf

Mosquera, C. (2007). Reparaciones para negros, afrocolombianos y raizales como rescatados de la Trata Negrera Transatlántica y desterrados de la guerra en Colombia. In C. Mosquera, & L. Claudio (Eds.), *Afro-reparaciones: memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros, afro-*

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

colombianos y raizales (pp. 213-276). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales (CES).

Moxey, K. (2013). *El tiempo de lo visual. Imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones.

Museo de Antioquia, & Universidad de los Andes (Eds.). (2014). *¡Mandinga sea! África en Antioquia*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia & Universidad de los Andes.

Museo de Antioquia. (2013). *¡Mandinga sea! África en Antioquia*. Retrieved from <https://www.museodeantioquia.co/exposicion/mandinga-sea-africa-en-antioquia>

Museo de Antioquia. (May 31, 2021). *Museo 360*. Retrieved from <https://www.museodeantioquia.co/museo-360>

Museo de Antioquia. (March 12, 2021). Un caso de reparación y acciones antirracistas, Residencias Cundinamarca. Retrieved from <https://www.museodeantioquia.co/noticia/un-caso-de-reparacion-y-acciones-antirracistas-residencias-cundinamarca>

Museo Nacional de Colombia. (2008). Velorios y santos vivos: comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras. Retrieved from <http://sinic.gov.co/sites/velorios/veloriospre.html>

Nochlin, L. (2001). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? In K. Cordero & I. Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-44). Mexico: Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, Conaculta-Fonca.

Quijano, A. (1992a). Colonialidad y modernidad/racionalidad. In R. Blackburn & H. Bonilla, *Los conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas* (pp. 437-449). Quito: Ediciones Libri Mundi, FLACSO.

Quijano, A. (1992b). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.

Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En CLACSO (Ed.), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 777-832).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Buenos Aires: CLACSO. Retrieved from <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>

Red Cultural del Banco de la República de Colombia. (2018). *A bordo de un navío esclavista, La Marie-Séraphique*. Retrieved from <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/temporales-museo-del-oro/la-marie-seraphique>

Rivera, J. (2017). Colección fundacional del Museo de Zea (Hoy Museo de Antioquia), 1870-1905. *Quirón: Revista de Estudiantes de Historia*, 4(7), 39-52.

Rivera, S. (2015). *Sociología de la imagen*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Viveros, M., & Lesmes, S. (2014). Cuestiones raciales y construcción de nación en tiempos de multiculturalismo. *Universitas Humanística* 77(77), 13-31. Retrieved from <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/8077/6416>

Wade, P. (2003). Repensando el mestizaje. *Revista Colombiana de Antropología e Historia* 39, 273-296. Retrieved from <http://www.scielo.org.co/pdf/rcan/v39/v39a09.pdf>

ABOUT THE AUTHOR**Carolina Chacón Bernal**

Independent curator and researcher, Colombia

ca.chaconb@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8928-4705>

Master in plastic and visual arts by the Universidad Distrital de Bogotá, Colombia. Master in contemporary art history and visual culture by the Universidad Complutense de Madrid (UCM) and the Museo Reina Sofía, Spain. Collaborator of the Independent Curators International (ICI). She was associate curator at the Museo de Antioquia, Colombia, between 2013 and 2019. Her most recent publication is the review "Can museums speak in tongues?" for *H-Art, Journal of Art History, Theory and Criticism* (January-June 2021). Among her fields of research are artistic practices, communities and social participation; museology; archival processes and documentation of artistic processes; art and activism, as well as gender studies, anti-racism and decoloniality.

La dimensión desconocida de las colecciones. ¿Qué preservamos cuando conservamos?

The Twilight Zone of Collections. What Do We Preserve when We Conserve?

DOI: 10.30763/intervencion.245.v1n23.24.2021 • AÑO 12, NÚMERO 23: 156-201 • YEAR 12, ISSUE NO. 23: 156-201

Postulado/Submitted: 15.02.2021 • Aceptado/Accepted: 19.04.2021 • Publicado/Published: 28.06.2021

Mariela González Casanova

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM),
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México
naveabordo@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4560-9904>

[Ir a versión
en español](#)

RESUMEN

En Chile, las comunidades indígenas han señalado a los museos antropológicos y arqueológicos como lugares que conservan la memoria de la colonización occidental. Estos señalamientos acrecientan una crisis de representación y han impulsado procesos de descolonización ideológica en estos espacios.

En el marco de las funciones básicas del museo, algunas instituciones han explorado nuevos modelos museológicos y han cuestionado sus políticas de adquisiciones; la forma en que la investigación, la comunicación y la exhibición, eran abordadas dentro de sus establecimientos. Sin embargo, conservar ha sido la función menos debatida, porque preservar las colecciones para asegurar su transmisión a futuras generaciones parece un acuerdo inamovible.

Mediante la exposición de tres casos de interés indígena, este artículo problematiza la conservación y señala cómo esta disciplina se rige por concepciones eurocéntricas que resaltan la dimensión material de las colecciones sin dar cabida a epistemologías indígenas donde, generalmente, materia y espíritu no están escindidos.

PALABRAS CLAVE

descolonización; museos antropológicos; Chile; conservación; manejo de colecciones; epistemologías indígenas; otros saberes

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Go to English
version

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

ABSTRACT

In Chile, indigenous communities have identified anthropological and archaeological museums as places that preserve the memory of Western colonization. These accusations exacerbate the crisis of representation and have driven processes of ideological decolonization in these spaces.

Within the framework of the basic functions of a museum, some institutions have explored new museological models and have questioned their procurement policies; the way in which research, communication and exhibitions were approached within their establishments. However, conservation has been the least debated function, because preserving collections to ensure their transmission to future generations seems an immovable agreement.

Through the exposition of three cases of indigenous interest, this article questions conservation and highlights how the discipline is governed by Eurocentric conceptions that emphasize the material dimension of collections without allowing for indigenous epistemologies where, in general, matter and spirit are not separated.

KEY WORDS

decolonization; anthropological museums; Chile; conservation; collections management; indigenous epistemologies; other wisdoms

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

La dimensión desconocida de las colecciones. ¿Qué preservamos cuando conservamos?

Go to English version

DOI: 10.30763/intervencion.245.v1n23.24.2021 · AÑO 12, NÚMERO 23: 158-179

Postulado/Submitted: 15.02.2021 · Aceptado/Accepted: 19.04.2021 · Publicado/Published: 28.06.2021

Mariela González Casanova

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM),
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México

naveabordo@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4560-9904>

RESUMEN

En Chile, las comunidades indígenas han señalado a los museos antropológicos y arqueológicos como lugares que conservan la memoria de la colonización occidental. Estos señalamientos acrecientan una crisis de representación y han impulsado procesos de descolonización ideológica en estos espacios.

En el marco de las funciones básicas del museo, algunas instituciones han explorado nuevos modelos museológicos y han cuestionado sus políticas de adquisiciones; la forma en que la investigación, la comunicación y la exhibición, eran abordadas dentro de sus establecimientos. Sin embargo, conservar ha sido la función menos debatida, porque preservar las colecciones para asegurar su transmisión a futuras generaciones parece un acuerdo inamovible.

Mediante la exposición de tres casos de interés indígena, este artículo problematiza la conservación y señala cómo esta disciplina se rige por concepciones eurocéntricas que resaltan la dimensión material de las colecciones sin dar cabida a epistemologías indígenas donde, generalmente, materia y espíritu no están escindidos.

PALABRAS CLAVE

descolonización; museos antropológicos; Chile; conservación; manejo de colecciones; epistemologías indígenas; otros saberes

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

INTRODUCCIÓN

Según las definiciones estampadas en los Estatutos del Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés),¹ “[u]n 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” (p. 3).

De esta definición se desprenden las cinco principales funciones del museo: adquirir, conservar, investigar, comunicar y exponer. Sin embargo, de estos cinco roles, conservar es quizás el menos cuestionado. Existe un acuerdo general respecto de la necesidad de preservar los bienes patrimoniales con el objetivo de asegurar su transmisión a futuras generaciones y éste se ha convertido en una verdad casi inamovible, más aún cuando se trata de objetos materiales de culturas antiguas.

Sin embargo, a la luz de los complejos procesos de descolonización y apertura crítica respecto de los ejes epistemológicos sobre los cuales el museo como institución venía asentándose hasta fines del siglo xx (Shelton, 2011; Bustamante, 2012; Lonetree, 2012), surgen algunas reflexiones que quizás valga la pena considerar, como un ejercicio de cambio de enfoque o alteridad.² En particular cuando se trata de museos de contenidos antropológicos, que resguardan colecciones etnográficas o arqueológicas indígenas. En algunos de estos casos, las comunidades de origen no reconocen necesariamente el proceso de musealización de su cultura material, no comparten el halo de intocable que le confiere la patrimonialización o difieren en los motivos.

Efectivamente, en el contexto de la crisis de representación que este tipo de museos viene evidenciando, han surgido múltiples modelos museológicos o propuestas museográficas como respuesta al reclamo indígena. Por ejemplo en Estados Unidos, donde tras la aprobación de la *Native American Graves Protection and Repatriation Act* (NAGPRA)³ en 1990, algunos museos decidieron cambiar las políticas de sus colecciones, retirar cuerpos humanos de sus

¹ Aprobados por la 22ª Asamblea General en Viena (Austria) el 24 de agosto de 2007.

² Entendiendo la alteridad como el principio filosófico de alternar o cambiar la propia perspectiva por la del otro, considerando y teniendo en cuenta el punto de vista, la concepción del mundo, los intereses, la ideología del otro; y no dando por supuesto que la propia es la única posible.

³ Ley federal que establece que las instituciones que reciben fondos federales hagan un inventario de sus colecciones, consulten con tribus nativas americanas reconocidas a nivel federal y repatrien restos humanos o artículos culturales que cumplan con ciertos criterios.

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

exhibiciones e incluso devolver voluntariamente algunos de estos restos bioantropológicos a sus comunidades de origen (Endere y Ayala, 2012, pp. 40-41).

Ahora bien, específicamente en el concierto de los museos antropológicos o etnográficos chilenos, dichas realidades se han visto seriamente dificultadas en tanto no existe en el país la figura legal de repatriación. Aún así, distintos discursos expositivos han abordado esta problemática de manera más o menos directa. Ya sea desde posturas “culturalistas, historizantes o estetizantes” (Bustamante, 2012, p. 19), cada uno de estos espacios ha sorteado o enfrentado el conflicto con mayor o menor éxito. Y han desarrollado propuestas orientadas a justificar, reacomodar o abiertamente controvertir la forma en que la investigación, la comunicación y la exposición del patrimonio custodiado han sido tratadas históricamente al interior de sus instituciones. También, necesariamente, han tenido que revisar la historia de sus adquisiciones y delimitar sus políticas en este sentido.

Sin embargo, aunque las funciones del museo están íntimamente ligadas entre sí, pareciera que todas fueran posibles de expandir, debatir, ensamblar, permear e incluso suspender, excepto la conservación. Esto porque las bases fundamentales, sobre las cuales se estructura la conservación como disciplina, ponen su foco sobre la materialidad de los bienes culturales tangibles y la acción sobre las propiedades físicas de las colecciones custodiadas, para “mantener o cuidar de la permanencia o integridad de algo”, que es como define la Real Academia Española (RAE) el concepto conservar (DLE, 2021).

Pero, ¿qué sucede cuando, para sus comunidades de origen, los objetos que el museo conserva tienen significados espirituales y rituales incluso más relevantes que su naturaleza material? ¿Qué hacer cuando una comunidad considera que para asegurar aspectos de su propia permanencia cultural, ciertas colecciones necesitan salir del museo y volver a “la vida” de la cual fueron extraídas? ¿Cómo enfrentar el temor que despierta en los miembros de una comunidad que un museo guarde entre sus colecciones objetos funerarios y material bioantropológico de sus antepasados?

Desde principios del siglo XXI el paradigma decolonial latinoamericano⁴ ha empujado por desprenderse de las bases eurocentra-

⁴ Levantado por pensadoras como Silvia Rivera Cusicanqui, Ochy Curiel y Aura Cumes, pero más conocido en autores como Anibal Quijano, Enrique Dussel, Walter Dignolo, María Lugones y Katherine Walsh entre otros; autores vinculados al llamado grupo Modernidad/colonialidad, uno de los más conocidos colectivos de pensamiento crítico en América Latina en la primera década del siglo XXI. La perspectiva decolonial sitúa la discusión sobre las relaciones de poder instaladas en el

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

das del poder, por sacudirse de la lógica de la modernidad y abrirse a otras alternativas epistémicas (Pachón, 2008; Zapata, 2018). Creo que es tiempo de que estas premisas permeen también las concepciones de la conservación como disciplina, en un ejercicio que visibilice las prácticas cognitivas y espirituales de los pueblos indígenas, silenciados históricamente por el colonialismo y el pensamiento eurocentrado.

OTRO LADRILLO EN LA PARED. LA CONSERVACIÓN DESDE UNA PERSPECTIVA CRÍTICA

Para el doctor en Teoría del arte Ignacio González-Varas, el vocablo *conservación* deriva del latín *conservatio*, compuesto por *cum*, que tiene el valor de continuidad, y el verbo *servare*, salvar (2006, p. 539). Desde esta definición etimológica, conservar es entonces “salvar la continuidad de algo”, lo que podría ser aplicable tanto a las dimensiones tangibles como intangibles de un bien cultural. Sin embargo, la *conservación* como disciplina es definida por el Comité Internacional para la Conservación (ICOM-CC, por sus siglas en inglés) de la siguiente manera:

Todas aquellas medidas o acciones que tengan como objetivo la salvaguarda del patrimonio cultural tangible, asegurando su accesibilidad a generaciones presentes y futuras. La conservación comprende la conservación preventiva, la conservación curativa y la restauración. Todas estas medidas y acciones deberán respetar el significado y las propiedades físicas del bien cultural en cuestión (ICOM-CC, 2008, p. 1).

Ahora bien, considerando la profunda interdependencia que existe entre el patrimonio cultural tangible y el patrimonio cultural intangible (una de las premisas en que se sustenta la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de UNESCO 2003), el *Código de Deontología ICOM para los Museos*, en su más reciente versión (2004, p. 34), plantea: “Cuando se utilicen colecciones procedentes de comunidades existentes, se debe respetar tanto la dignidad humana como la tradición y cultura de quienes las usan”.

continente americano desde su conquista en 1492. Se distingue del planteamiento Poscolonial de Edward Said, Gayatri Spivak y Homi Bhabha entre otros, en que éste es propio de autores provenientes de las antiguas colonias inglesas o francesas en Asia, Oceanía y el Medio Oriente, que comprenden la historia colonial 300 años después y se ubican desde una perspectiva culturalista.

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Esta última premisa entreabre la puerta para la incorporación de valores más sutiles del patrimonio cultural material, que son sus dimensiones simbólicas, sociales o cosmogónicas, en particular cuando se trata de objetos de carácter sagrado. Congruentemente, el *Código de Deontología ICOM* efectivamente aborda estas inquietudes y fomenta el respeto de los derechos indígenas sobre su material cultural resguardado en museos. Pero lo hace específicamente sobre las funciones de la adquisición, la investigación, la exhibición y la comunicación de las colecciones.⁵ Nuevamente, nada sobre la conservación.⁶ Esto ocurre porque tanto la función del museo como espacio de preservación del patrimonio cultural definida por ICOM, como la definición que esta misma organización hace sobre la conservación como disciplina, apuntan esencialmente a la dimensión tangible del patrimonio.

Por otra parte, al echar un vistazo al acto de extraer objetos de sus espacios de circulación o descanso, para guardarlos y cuidarlos en museos, traigo a la memoria las palabras del museólogo y teórico del arte Martin Schärer quien señala que “los objetos no tienen más importancia que la que les otorga su relación con el ser humano y con la sociedad; [...] con frecuencia son conservados, bien sea por la función para la cual se utilizan (un aspecto que no atañe a la museología) o bien por los valores que se les atribuyen” (2000, p.1). Estos valores que les son asignados constituyen lo que, desde la museología, llamamos *proceso de musealización* (Desvallées y Mairesse, 2010), proceso que, parafraseando al mismo Schärer, es un acto selectivo que responde a la voluntad humana de sustraer ciertos objetos de la vida para preservarlos y, paradójicamente, retrasar su muerte física.

Ahora bien, este acto de musealización es en sí mismo un acto que pudiera carecer de sentido para muchos grupos culturales indígenas. Si bien es cierto que en las últimas décadas los museos han sido incorporados por muchas comunidades como una poderosa herramienta reivindicatoria de sus propias culturas, el valor y significado que obtienen los objetos al ser adquiridos y guardados

⁵ Señala las condiciones éticas a considerar en la adquisición de este tipo de materiales (cap. 2, ap. 2.5, p. 10); establece el respeto para con aspectos creenciales en los procedimientos de investigación de estas colecciones (cap. 3, ap. 3.7, p. 20); e indica los cuidados especiales con ciertas sensibilidades en la exhibición de este tipo de materiales (cap. 4, ap. 4.3, p. 25).

⁶ Respecto de la conservación, en el Capítulo 2 se extiende sobre el precepto “Los museos que poseen colecciones las conservan en beneficio de la sociedad y de su desarrollo”, y desde el apartado 2.18 hasta el apartado 2.26 aborda aspectos como la permanencia de las colecciones; la responsabilidad sobre las colecciones; la documentación; la protección contra siniestros; la seguridad; la conservación preventiva; la conservación y restauración; y la restricción del uso personal de las colecciones (pp. 13-15).

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

allí no es necesariamente el mismo para las culturas indígenas que para la cultura occidental en la cual se originaron estas instituciones (Bustamante, 2012). En este sentido, el museólogo británico Simon Knell, a través de una analogía de la segunda ley de la termodinámica, plantea que no se puede conservar sin perder algo durante la operación; así como no se puede convertir electricidad en luz, sin perder calor. Su tesis es taxativa: “creer que podemos coleccionar y conservar sin pérdida es sufrir una ilusión” (Knell, 2007, p. 25).

El punto es que los valores de un objeto no residen sólo en la realidad material del artefacto, sino en su uso y significación social. Y este entramado de significados se rompe cuando el objeto es retirado de su entorno cultural para insertarlo dentro del sistema de retención del museo, donde las medidas de conservación se convierten en *otro ladrillo más en la pared* que los separa de la vida para la cual nacieron. Allí suelen ser los curadores y conservadores quienes deciden qué pérdidas están dispuestos a aceptar al preservar estas colecciones. Estas pérdidas generalmente las asumen las comunidades indígenas de origen, en el corazón de sus tradiciones culturales y en el epicentro de sus realidades espirituales.

En este sentido la museóloga mapuche⁷ Juana Paillalef Cariño,⁸ en su ensayo “Una mujer indígena frente al patrimonio”, reflexionaba en torno del material cultural que ella llamó “guardado” y no “resguardado” en los museos:

[...] existen elementos que son sagrados. Que tienen que tener formas, direcciones, adornos, estructuras, luz, color, etc., los que son necesarios, puesto que todos los objetos tienen alma. De momento que no se sabe o se expone mal o es mal usado y mal tratado, éste puede perder el alma y su espíritu lo puede castigar (Paillalef, 1998, p. 78).

Frente a esta reflexión, a esta otra dimensión de conocimiento, a esta otra perspectiva epistemológica no occidental, me es inevitable preguntar: ¿qué preservamos cuando conservamos? O, si queremos cambiar el enfoque, ¿qué atributos de las colecciones estamos acallando al situar los objetos en espacios higienizados, en contenedores asépticos, en depósitos controlados, en vitrinas climatizadas?

⁷ Pueblo originario de la zona central y sur del territorio actualmente conocido como Chile.

⁸ Directora del Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimvn Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura.

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

**ATOLE CON EL DEDO. PATRIMONIO Y DERECHO
INDÍGENA ACTUALMENTE EN CHILE**

Chile está en medio de un complejo momento histórico y político, y tener una comprensión cabal, tanto de la gestión como de la aplicación de la normatividad en materia de patrimonio cultural indígena es complejo, pues el país está en pleno proceso de cambio.

Por un lado, en marzo de 2018 se inauguró una nueva etapa de institucionalización cultural con la creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, proceso que concentró en una sola entidad al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), a la Dirección Nacional de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y al Consejo de Monumentos Nacionales (CMN). Unidades que hasta esa fecha dependían del Ministerio de Educación.

Por otro lado, desde junio de 2019 se discute en el Congreso un proyecto de ley para promulgar una nueva Ley de Patrimonio, que busca reemplazar a la que actualmente rige, la Ley de Monumentos Nacionales N° 17.288, decretada en 1970. El diseño de esta nueva ley está orientado principalmente a perfeccionar y renovar los mecanismos de protección del patrimonio cultural, en coherencia con la nueva institucionalidad del reciente Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Por último, el país atraviesa por un complejo proceso constituyente iniciado el 25 de octubre de 2020, que en un próximo plazo promedio de dos años cambiará la actual Constitución de la República, constitución heredada de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1989), vigente en Chile desde 1980.

Ahora bien, en términos legislativos vigentes, en Chile la Ley Indígena N° 19.253, promulgada en 1993, establece que toda obra generada en el contexto de los pueblos originarios en tiempos pretéritos es propiedad intelectual de sus descendientes vivos. Pero, por otra parte, la Ley de Monumentos Nacionales N° 17.288 que regula el CMN, establece que todos los artefactos o restos arqueológicos pertenecen al Estado y que es dicho organismo técnico quien tiene su tuición y la facultad legal para destinarlos e intervenir.

Lo mismo ocurre con las colecciones de los museos. Éstas, por Decreto Supremo N° 192 publicado en el *Diario Oficial* el 20 de junio de 1987, son declaradas Monumentos Históricos, tal como lo define su Artículo único: “Decláranse Monumentos Históricos las colecciones de todos los Museos dependientes de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos del Ministerio de Educación Pública”.⁹

⁹ El decreto hace mención al DIBAM, dependiente del Ministerio de Educación, institución que actualmente es llamada Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (SNPC), dependiente del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Dicha nomenclatura hasta ahora no ha sido modificada.

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

En consecuencia, las comunidades indígenas no tienen realmente potestad sobre su cultura material una vez que ésta ha sido patrimonializada o musealizada. Al igual que los objetos arqueológicos, los restos humanos encontrados en hallazgos y las colecciones de los museos, todos son Monumentos Nacionales de propiedad estatal y esto repercute en el hecho de que toda decisión que se tome sobre las colecciones depende, sí o sí, de la voluntad política de sus custodios quienes, por fuerza legal, representan al Estado.

El punto nuclear de esta disposición es que en Chile no existe el reconocimiento constitucional de los pueblos indígenas y de sus derechos económicos, sociales y culturales fundamentales. En este sentido ha sido el Decreto 236 bajo el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT)¹⁰ el cuerpo normativo que ha venido a suplir este vacío constitucional a nivel de reconocimiento indígena en Chile.

Sin embargo, aunque Chile haya ratificado este Convenio y con ello se haya obligado a moldear su marco normativo a los preceptos de consulta allí establecidos,¹¹ la realidad es que el proceso de aplicación de esta norma se ha visto entrampado en una serie de obstáculos políticos, los que refuerzan la distancia conceptual entre lo que busca el derecho a la consulta, o sea el reconocimiento de la autonomía de estos pueblos y el *consenso* entre indígenas y gobierno, y lo que la normatividad interna define como derecho de participación, que más bien apunta a la *integración* indígena dentro del sistema chileno dominante (Alvarado, 2016; Román, 2014). Esto a pesar de que la mayoría de chilenos —indígenas y no indígenas— está de acuerdo con el reconocimiento constitucional indígena y el desarrollo de una nueva constitución plurinacional, entendida como la aceptación de que hay naciones preexistentes

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

¹⁰ El Convenio Núm. 169 sobre pueblos indígenas y tribales en países independientes fue aprobado por el Congreso Nacional bajo el Decreto 236, según consta en el oficio N° 7.378, de 9 de abril de 2008, de la Honorable Cámara de Diputados. El Tribunal Constitucional, por sentencia de fecha de 3 de abril de 2008, declaró que las normas del aludido Convenio sometidas a su control, son constitucionales. El instrumento de ratificación de dicho Convenio se depositó con fecha del 15 de septiembre de 2008 ante el Director General de la OIT y, en consecuencia, de conformidad con el artículo 38, párrafo 3, del referido Convenio, éste entró en vigencia para Chile el 15 de septiembre de 2009.

¹¹ En líneas muy sintéticas, este Convenio establece el deber de los estados firmantes de consultar con los pueblos originarios las medidas legislativas y administrativas susceptibles de afectarles directamente, a través de sus instituciones representativas y procedimientos de conformidad con sus características socioculturales, con la finalidad de llegar a acuerdos o lograr el consentimiento acerca de las medidas propuestas. Además, regula materias relacionadas con la costumbre y derecho consuetudinario de los pueblos originarios y se refiere a la conservación de su cultura, entre otras materias.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

a la creación del Estado de Chile, en contraposición a una única identidad nacional, que unifica y niega identidades culturales particulares.¹²

Ahora bien, con la reciente creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, se ha avanzado en el reconocimiento explícito de los derechos culturales indígenas,¹³ por lo que en los últimos años el Ministerio ha encabezado una serie de movimientos de colecciones de origen indígena desde el Museo Nacional de Historia Natural de la capital, a los museos antropológicos situados en territorios indígenas, específicamente al Museo Antropológico Padre Sebastián Englert (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2018; 2019) en la Isla de Pascua, territorio indígena *Rapa Nui*¹⁴ y al Museo Antropológico Martín Gusinde de Puerto Williams,¹⁵ en el extremo sur de Chile, territorio indígena *Yagán*.¹⁶

Sin embargo, al respecto, hay dos puntos que quisiera señalar: primero, que Chile carece de un marco normativo que determine los alcances conceptuales, procedimientos y aplicaciones reglamentarias para acciones de restitución, repatriación o devoluciones,¹⁷ por lo cual estas gestiones están supeditadas más a estrategias y voluntades políticas que a operaciones legales de carácter vinculante. Y segundo, que ninguna de estas gestiones recae sobre las comunidades indígenas, sino que son procedimientos institucionales

¹² Según la Encuesta Nacional de Auditoría a la Democracia del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) de 2016, un 85% de la muestra se inclinó a favor de que la Constitución reconozca a los pueblos indígenas, un 70% está a favor de que los pueblos indígenas tengan cupos especiales en el Congreso, un 67% con que puedan administrar autónomamente sus territorios y un 63% considera que es mejor para el país que los pueblos indígenas mantengan su cultura, sus costumbres y tradiciones.

¹³ La Política Nacional de Cultura 2017-2022 establece dentro de sus principios fundamentales el reconocimiento de los pueblos indígenas como sujetos de derechos, y compromete el respeto y promoción de éstos, de su historia y cosmovisión, sus prácticas y el desarrollo de la cultura y arte indígena, además de los mecanismos de consulta (p. 35).

¹⁴ Rapa Nui o Pascuense, pueblo originario habitante de la Isla de Pascua en Chile.

¹⁵ Ministra de las Culturas realiza primera restitución de bienes patrimoniales a la comunidad Yagán, (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019) y Realizan segunda restitución de bienes patrimoniales a la comunidad Yagán, (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2020)

¹⁶ Los yaganos o yámanas son un pueblo indígena del archipiélago fueguino en el extremo sur de Sudamérica, en territorio de Chile y Argentina.

¹⁷ Respecto de la denominación de estas acciones la arqueóloga Patricia Ayala especifica que para Moira Simpson, el término *restitución* se refiere a objetos robados o apropiados ilícitamente en contravención con las leyes internacionales y las convenciones de la UNESCO de 1954 y 1970. *Repatriación* en cambio sería el término apropiado para aquellos ítems que son poseídos legalmente, de acuerdo con las normas internacionales, pero que son reclamados por sus propietarios originales, desafiando las normas nacionales y las políticas de los museos, quienes sostienen la legalidad de sus derechos sobre las colecciones. Y señala que para María Luz Endere el término *repatriación* además se basa en la idea de devolver a los pueblos o comunidades originarias aquello de lo que han sido despojadas por las potencias coloniales o por los estados nacionales (Ayala, 2020).

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

les de movimiento de colecciones, desde un museo nacional a museos regionales; lo que el mismo director del SNPC, Carlos Maillet, define como “préstamos inter instituciones” (2019, p.19).

En resumen, echando una mirada general sobre los marcos legales que determinan los derechos culturales en lo que respecta al patrimonio cultural de origen indígena en Chile, mientras los derechos de estos pueblos no sean consagrados en el texto constitucional y se reflejen consecuentemente en las leyes orgánicas, las comunidades indígenas seguirán siendo consideradas y tratadas como culturas subalternas. Por mucho que Chile, al ratificar el Convenio 169 de la OIT, se haya comprometido a adecuar su norma interna en esta materia y a implementar los preceptos de participación y consulta indígena en la toma de decisiones, en términos reales los lineamientos políticos estarán siempre determinados por las concepciones epistemológicas de la institucionalidad estatal, que son a la vez, las de la cultura occidental dominante. Mientras tanto, los préstamos interinstitucionales de colecciones son tratados públicamente por la prensa como “restituciones”, redituando a las autoridades de gobierno toda clase de reconocimientos. *Atole con el dedo.*

¿DÓNDE PONGO LO HALLADO?

¿Bajo tierra?

El Museo Arqueológico de San Pedro de Atacama¹⁸ fue fundado en 1963 por el sacerdote jesuita de origen belga Gustavo Le Paige Walke, quien dedicó 25 años de su vida a la búsqueda, recolección y estudio de sitios funerarios en la zona. La intención de Le Paige era habilitar un museo que permitiera conocer la cultura prevalente en la zona de San Pedro de Atacama (Pavez, 2012; Morales y Quiroz, 2017), a través de una valiosa colección de arqueología andina que incluyera objetos de diversas materialidades (cerámicas, textiles, metales, etc.). Pero también cerca de cinco mil cráneos y trescientos cuerpos humanos en excelentes condiciones de preservación, dadas las condiciones climáticas de esta región (Figura 1).

El problema es que, según las tradiciones más antiguas, todavía presentes entre los originarios, las tumbas prehispánicas o “gentilares”,¹⁹ que es como llaman a los enterratorios anteriores a

¹⁸ Ubicado en la II Región de Antofagasta, en Chile. Pertenece a la Universidad Católica del Norte.

¹⁹ Sitios donde están enterrados los "gentiles", entidades que se asocian a los vestigios arqueológicos y que cuentan con el respeto y temor de las comunidades atacameñas pues les atribuyen el poder de dañar, enfermar e incluso matar (Ayala y Sepúlveda, 2008).

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021



FIGURA 1. Exhibición de momias y ajuares funerarios en el contexto del primer Congreso Internacional de Arqueología de San Pedro de Atacama (Fotografía: Autor desconocido, 1963; cortesía: Archivo fotográfico Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige S.J. UCN.).

la evangelización, son lugares a evitar. No deben ser profanados porque tienen el poder de enfermar. Incluso los mismos objetos desenterrados pueden ser portadores de ese poder (Pavez, 2012). Le Paige transgredió una gran cantidad de gentilares, provocando incomodidad y miedo entre las comunidades circundantes, quienes a mediados de la década de los noventa hicieron públicos sus sentimientos de desaprobación a la exposición de estos cuerpos, solicitando el retiro de éstos desde los espacios de exhibición (Ayala y Sepúlveda, 2008).

Hacia el año 2006, tras años de presiones y tensiones, el Instituto de Antropología y Arqueología de la Universidad Católica del Norte formalizó la decisión de retirar los cuerpos y restos humanos de la museografía, implementando esta medida de manera definitiva a mediados del año 2007. Los cuerpos y osamentas se limpiaron y dispusieron en un depósito construido específicamente para resguardarlos, considerando para ello conceptos como dignidad, intimidad y descanso (Ayala y Sepúlveda, 2008).

Sin embargo, aún subsisten diferencias entre miembros de la comunidad respecto al modo en que deben ser tratados estos res-

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

tos. Hay quienes consideran que la extracción de los cuerpos de la tierra fue una afrenta a sus costumbres y profundas creencias, aunque el espacio habilitado para guardarlos es reparación suficiente. Pero también hay un grupo cada vez mayor que considera que estos cuerpos deberían volver a la tierra (Ayala y Sepúlveda, 2008; Finola, 2016), tal como lo expresa Carlos Aguilar, representante indígena atacameño, quien señala:

Los abuelos aún esperan. En un primer momento, la forma que encontramos para acercarnos en una acción en conjunto fue el retiro de la exhibición pública y que [sic] luego vendrá, como así lo sentimos los pueblos, al lugar que les corresponde y que [sic] de donde nunca debieron de salir por la mano del humano: en [sic] la *Patta Hoiri*,²⁰ la que nos acoge y acuna, nuestra madre tierra (Aguilar en Ayala y Sepúlveda, 2008, p. 10).

De esta manera se enmendaría el desagravio cometido por Le Paige para con los gentiles, a quien una parte de la comunidad percibe como un profanador, responsable de muchos de los “males” que han aquejado a la población desde su llegada al pueblo, incluso a sí mismo. En el año 1980 el padre Le Paige murió de un cáncer que lo consumió lentamente hasta dejarlo “seco como una momia” (Finola, 2016, p. 12).

¿Bajo la alfombra?

Desde el año 2001 se inició en el Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimvn Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura²¹ un largo proceso de renovación curatorial y museográfica, con el fin de apuntar al pueblo mapuche como un pueblo vigente, potenciar las colecciones como herramientas de revitalización cultural y la utilización del lenguaje y la oralidad como señal de permanencia (Valdés, 2010).

Para apoyar el proceso, se desarrollaron jornadas de consulta y participación consignadas en un documento titulado *Primeras Jornadas de Reflexión con las Comunidades Mapuche* (2005). El estudio fue realizado por un equipo de antropólogos y estaba orientado a diagnosticar la percepción que las comunidades del sector tenían del museo y captar las ideas que ellas mismas querían plasmar en la nueva exhibición, acerca de su propia cultura y tradición Martínez, S., Menares, C., Mora, G. y Stüdemann, N., 2005).

²⁰ Madre tierra en lenguaje Licanantay o Atacameño.

²¹ Museo localizado en el sur de Chile, en la provincia de Arauco, Región del Bío Bío. Perteneciente al SNPC.

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Allí, entre muchas otras ideas, la comunidad consultada mostró una percepción negativa respecto de la situación de los objetos que este museo guardaba en sus bodegas. El museo era considerado como una institución que bloqueaba el curso de la información y conducía a un “secreto”, por lo tanto, las comunidades sugirieron la exhibición de todo el material acopiado en las bodegas o, en su defecto, solicitar libre acceso a ellas:

Se debe pasar de un museo *elkantuve* (que esconde) a un museo *kintunientuve* (que cuida), es decir, pasar del guardar-esconder al guardar-cuidar, para idealmente llegar a un museo —que en su imagen y acción— sea un *lliwantuleve* (cuidador de dedicación absoluta), de manera que el secreto ya no sea tal pues sería compartido por ambas partes (Martínez *et al.*, 2005, p. 37).

A esta perspectiva en torno a la facultad del museo de mostrar/ocultar las colecciones, podemos sumar el hecho de que para la cultura mapuche los objetos son *mogen*,²² otra forma de vida en el gran sistema, el *itrofill mogen*²³ (Obreque, comunicación personal, 30 de marzo de 2020), por lo cual “encerrarlos” en vitrinas o cajas no sólo constituye la interrupción de un flujo de conocimiento, sino también la negación de su agencia, de su capacidad de interactuar (Figura 2).

En este sentido, el poeta mapuche Leonel Lienlaf, curador de la exposición permanente del Museo, relata que durante el proceso de trabajo con las colecciones para la nueva museografía hubo objetos que definieron cuándo mostrarse, como quien sale de su silencio para acudir al llamado de su pueblo:

Quizás la parte más difícil fue ubicar los espacios de poder y las piedras de los *kalkus*.²⁴ Más bien, estos se hicieron presentes porque fueron apareciendo de a una. Siempre estuvieron en el Museo, pero por alguna razón se habían mantenido ocultos, incluso a la vista de expertos que en algún momento catalogaron estas piedras de poder como guijarros (Lienlaf, 2010, p. 11).

²² Vida.

²³ Concepto mapuche que refiere al derecho a la vida, de manera mucho más profunda pues no habla sólo del ser humano, sino de todo.

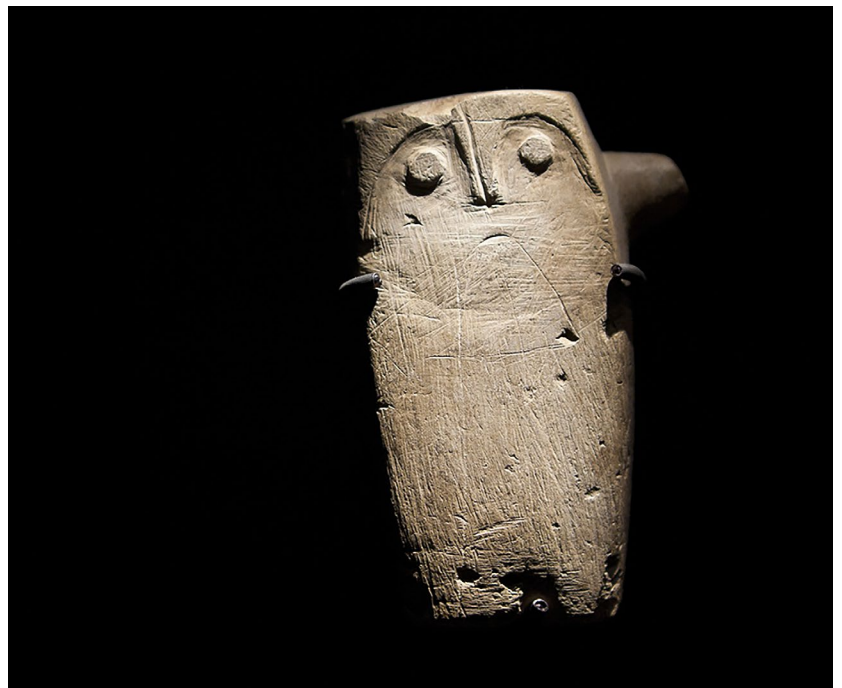
²⁴ Se denomina así al brujo mapuche, el que se presenta como fuerza maligna o desintegradora.

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 2. Pipa antropomorfa (Fotografía: Autor desconocido, 2010; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).



¿Bajo el agua?

Francisco Huichaqueo es un curador, cineasta y artista visual mapuche, cuyo trabajo ha sido una persistente reflexión sobre la idea de lo mapuche como cultura viva. Entre sus trabajos relevantes se encuentran la curaduría de la exhibición permanente *Wenu Pelon-Portal de luz* en la Sala Museo Arqueológico de Santiago al interior del Museo de Artes Visuales (MAVI) (2015), y recientemente en la 11ª edición de la Bienal de Arte de Berlín (2020), donde presentó una selección de su obra transitando entre el video, la instalación y la exhibición de objetos patrimoniales mapuche, prestados para estos efectos por el Ethnologisches Museum de Berlín (Huichaqueo, comunicación personal, 23 de diciembre de 2020).

La obra de Huichaqueo tiene la característica fundamental de que establece una vinculación directa entre la creación artística y la dimensión espiritual del pueblo mapuche, valiéndose de las colecciones museales y de los museos como medio para romper el paradigma que él mismo considera que encarnan estas instituciones:

El museo representa plataformas en el plano material, del espacio tangible, definiendo a la comunidad mapuche como biculturales y biespaciales [...] Estamos en este espacio, pero también existe el espacio no tangible que es mucho más grande que esto tangible (Huichaqueo en Sanhueza, Pulgar y Medina, 2020).

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Por ejemplo, en el año 2016, Huichaqueo curó y montó, en una sala de exposiciones temporales del Museo Chileno de Arte Precolombino,²⁵ una exposición sobre platería mapuche titulada *Chi Rūtran Amulniei ñi Rūtram*/El metal sigue hablando. La muestra incluyó una instalación que recreaba un *menoko*,²⁶ un humedal rodeado de plantas, rocas y tierra, en cuyas aguas se encontraban sumergidos diversos objetos de plata, cerámica, madera y piedra (Figura 3). La obra artística, de sobrecogedora belleza, también inquietaba por la complejidad de exhibir, en un museo, objetos bajo el agua.²⁷ Así mismo acompañó recientemente, en la Bienal de Berlín, a las colecciones exhibidas con antigua música ritual mapuche, con el fin de llamar a los antepasados que allí duermen. “Por medio de ese sonido quise enviar una rogativa para que acompañase y se complementaran, junto a los objetos mapuche del museo etnográfico en préstamo. Tenía que hacer algo de manera urgente con mis antiguos y despertarlos para que puedan volver” (Huichaqueo en Sanhueza, Pulgar y Medina, 2020).

Esto está íntimamente ligado con el hecho de que una de las mayores preocupaciones del artista son las colecciones indígenas dispersas por los museos del mundo. El artista traslada poéticamente el lugar de lo que debe ser preservado, del objeto al sujeto, de la colección a una nación:

Estos objetos indígenas esparcidos por todo el mundo son el lugar donde está guardada la sabiduría. Si nos fueran devueltos, seríamos otro pueblo y no un pueblo tan roto. Con este tipo de gestos intento o intentamos sanar esas heridas coloniales, para que el agua que está dentro del cántaro roto deje de tener fugas. Porque los pueblos indígenas estamos llenos de fugas (Huichaqueo en Sanhueza, Pulgar y Medina, 2020).

VAMOS SUBIENDO LA CUESTA. ALGUNAS REFLEXIONES A MODO DE CONCLUSIÓN

En el contexto de la delicada convivencia entre los intereses indígenas y los intereses de la conservación patrimonial en museos, a menudo he pensado que, en ausencia de marcos normativos que reconozcan la autonomía cultural de los pueblos originarios, el ca-

²⁵ Museo privado ubicado en el centro de la ciudad de Santiago. Perteneciente a la Fundación Familia Larraín Echenique.

²⁶ Sitio sagrado que alberga gran cantidad de hierbas de uso común en la medicina tradicional mapuche.

²⁷ Testimonio personal.

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 3.
Instalación artística
que recrea un
menoko. Obra
de Francisco
Huichaqueo.
(Fotografía: Claudio
Mercado, 2016;
cortesía: Archivo
Audiovisual del
Museo Chileno de
Arte Precolombino,
Chile).



mino para encontrar un punto de equilibrio es la apertura de los museos a la ritualidad y la expresión de las creencias ancestrales mediante la realización de ceremonias de ingreso de las colecciones y actos reverenciales. Pensando en esto como una vía que integre ambos intereses: el simbólico/cultural de vital importancia para los indígenas, y el simbólico/material, de relevancia fundamental para la conservación.

Sin embargo, creo que éstas son medidas de contención frente a, por ejemplo, la noción atacameña de que los gentiles están molestos por haber sido extraídos de su descanso. O la idea planteada por Paillalef (1998), de que los objetos pueden castigar si no son tratados de acuerdo con ciertas concepciones tradicionales propias. Incluso a la idea esbozada por Lienlaf (2010), de que los objetos están vivos y tienen ciertos poderes que nos pueden afectar.

Si el fin último de la conservación en el museo es preservar la materia en pro de la transmisión de conocimientos a otras generaciones, ya es hora de preguntarse a cuáles conocimientos nos estamos constriñendo, pues como hemos visto en los casos revisados en este texto, los significados que las colecciones adquieren dentro de los museos a menudo no son los mismos que representan para sus comunidades de origen. Por eso el desafío es aceptar que algunos objetos pueden ser experimentados en otros contextos o escenarios, ya no condicionados únicamente por la preservación de su realidad física, sino en comprensión de las otras dimensiones de la materia que quedan impedidas de manifestarse cuando los objetos están atrapados bajo los preceptos de la conservación museal.

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

En la ausencia de marcos normativos que reconozcan el derecho indígena sobre su propio material cultural ancestral, seguir imponiendo el modelo eurocéntrico de la conservación científica es seguir operando desde un paternalismo colonial, negar la autonomía cultural y despojar al indígena del ejercicio de su soberanía. En este sentido, en Chile, quizás el proceso constituyente en ciernes sea la oportunidad para que las comunidades indígenas conquisten su autonomía, sin embargo, mientras esto no suceda, tengo la convicción de que el camino es la descolonización ideológica de los museos, incluyendo la discusión de la conservación como disciplina. Esto implica que los museos no sólo abran espacios de convivencia y respeto mutuo, sino, sobre todo, que sean las mismas comunidades indígenas a través de la participación, la consulta y la reflexión en sus propios términos, quienes decidan qué, cómo y por qué conservan.

Si conservar es congelar el significado de las cosas, secuestrarlas del transcurrir del tiempo, negar su derecho a la pérdida y al cambio o incluso a la muerte (que también es parte de la vida), creo que es tiempo de que sean las mismas comunidades representadas quienes determinen las dimensiones de las colecciones que requieren emerger y resonar para conectar a las generaciones pasadas, presentes y futuras. Es su derecho, querámoslo o no.

REFERENCIAS

Alvarado, C. (2016). Silencios coloniales, silencios micropolíticos. Memorias de violencias y dignidades mapuche en Santiago de Chile. *Aletheia*, 6(12). Recuperado de <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ATHv-6n12a09>

Ayala, P. (16 de enero, 2020). *Restitución y repatriación del patrimonio cultural, desde la mirada de Patricia Ayala*. Santiago de Chile: Colegio de Arqueólogos y Arqueólogas de Chile. Recuperado de <https://colegiodearqueologos.cl/restitucion-y-repatriacion-del-patrimonio-cultural-desde-la-mirada-de-patricia-ayala/>

Ayala, P. y Sepúlveda, T. y Aguilar, C. (2008). *Retiro de Cuerpos Humanos de Exhibición del Museo Arqueológico de San Pedro de Atacama*. Recuperado de http://www.patrimoniocultural.gob.cl/dinamicas/DocAdjunto_998.pdf

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Bustamante, J. (2012). Museos, memoria y antropología a los dos lados del Atlántico. Crisis institucional, construcción nacional y memoria de la colonización. *Revista de Indias*, 72, 15-34. Recuperado de <http://revista-deindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/885/957>

Consejo Internacional de Museos. (2004). *Código de deontología del ICOM para los Museos*. Recuperado de <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-codigo-Es-web-1.pdf>

Consejo Internacional de Museos. (9 de junio de 2017). *Estatutos*. Recuperado de https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_SP_01.pdf

Desvallées, A. y Mairesse, F. (2010). *Conceptos claves de museología*. París: Armand Colin – ICOM. Recuperado de https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Museologie_Espagnol_BD.pdf

Diario Oficial de la República de Chile. (14 de octubre de 2018). *Decreto 236 Promulga el Convenio N° 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales en Países Independientes de la Organización Internacional del Trabajo*. Santiago de Chile: Ministerio de Relaciones Exteriores. Recuperado de <http://bcn.cl/2fx8e>

Diario Oficial de la República de Chile. (20 de junio de 1937). *Decreto 192 Declara Monumentos Históricos las Colecciones de todos los Museos Dependientes de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación Pública. Recuperado de <http://bcn.cl/2nmm3>

Diario Oficial de la República de Chile. (4 de febrero de 1970). *Ley de Monumentos Nacionales N° 17288*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación. Recuperado de <http://bcn.cl/2fkzm>

Diario Oficial de la República de Chile. (5 de octubre de 1993). *Ley indígena N° 19253*. Santiago de Chile: Ministerio de Planificación y Cooperación. Recuperado de <http://bcn.cl/2f7n5>

Diccionario de la Lengua Española. (2021, 7 mayo). Real Academia Española. Real Academia Española. Recuperado de <https://www.rae.es>

El Mostrador Cultura. (5 de febrero de 2020). *Realizan segunda restitución de bienes patrimoniales a la comunidad Yagán*. Recuperado de <https://www.elmostrador.cl/cultura/2020/02/05/realizan-segunda-restitucion-de-bienes-patrimoniales-a-la-comunidad-yagan/>

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Endere, M. L. y Ayala, P. (2012). Normativa legal, recaudos éticos y práctica arqueológica. Un estudio comparativo de Argentina y Chile. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 44(1). Recuperado de http://chungara.cl/Vols/2012/44-1/Normativa_legal.pdf

Finola, H. (2016). Memorias en conflicto alrededor del Museo arqueológico Gustavo Le Paige, en San Pedro de Atacama, Chile. *Nuevo mundo mundos nuevos*, 01-15. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69148>

González-Varas, I. (2006). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. (Quinta edición). Ediciones Cátedra. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/424716269/Ignacio-Gonzalez-Varas>

International Council of Museums, Committee for Conservation. (22-26 septiembre, 2008). *Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible*. Recuperado de https://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/2008_Terminologia_ICOM.pdf

Knell, S. (2007). *Museums in the Material World* (New Ed). Routledge. Recuperado de <https://es.1lib.mx/book/980464/f7de9f>

Lienlaf, L. (2010). Museo Mapuche de Cañete: Una ventana hacia las historias de un pueblo. *Revista Museos*, 29 (11-12). Recuperado de https://www.museoschile.gob.cl/628/articles-22079_archivo_01.pdf

Lonetree, A. (2012). *Decolonizing Museums. Representing Native America in National and Tribal Museums*. The University of North Carolina Press. Recuperado de <https://uncpress.org/book/9780807837153/decolonizing-museums/>.

Maillet, C. (2019). Chile y la protección de sus bienes culturales. *Base Diseño e Innovación*, 5(4), 16-21. Recuperado de <https://revistas.udd.cl/index.php/BDI/issue/view/20/12>

Martínez, S., Menares, C., Mora, G. y Stüdemann, N. (2005). *Primeras Jornadas de Reflexión con las Comunidades Mapuche*. Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos. Recuperado de http://www.memoriasdelsigloxx.cl/601/articles-4275_archivo_01.pdf

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (12 de diciembre de 2018). *Ministerio de las Culturas realiza primera restitución de osamentas de ancestros a Rapa Nui y avanza gestiones para nuevo museo*. Recu-

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

perado de <https://www.cultura.gob.cl/institucional/ministerio-de-las-culturas-realiza-primera-restitucion-de-osamentas-de-ancestros-a-ra-pa-nui-y-avanzan-gestiones-para-nuevo-museo/>

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2017). *Política Nacional de Cultura 2017 - 2022*. Recuperado de <https://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/nacional/>

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (5 de junio de 2019). *Ministra de las Culturas realiza primera restitución de bienes patrimoniales a la comunidad Yagán*. Recuperado de <https://www.cultura.gob.cl/institucional/ministra-de-las-culturas-realiza-primera-restitucion-de-bienes-patrimoniales-a-la-comunidad-yagan/>

Morales, H. y Quiroz, L. (2017). Indígenas desencajados y museo en San Pedro de Atacama. *Revista Chilena de Antropología*, 36, 344-361. Recuperado de <https://revistadeantropologia.uchile.cl/index.php/RCA/article/view/47499>

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (17 de octubre de 2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Recuperado de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Pachón, D. (2008, 1 enero). *Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/Colonialidad | Ciencia Política*. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/17029>

Paillalef, J. (1998). Una mujer indígena frente al patrimonio. En X. Navarro (Ed.), *Patrimonio Arqueológico Indígena en Chile. Reflexiones y propuestas de gestión* (pp. 77-82). Temuco: UNESCO/Instituto de estudios indígenas, Universidad de la Frontera.

Pavez, J. (2012). Fetiches kongo, momias atacameñas y soberanía colonial: Trayectoria de Gustavo Le Paige s.j. (1903-1980). *Estudios atacameños*, 44, 35-72. Recuperado de <https://doi.org/10.4067/s0718-10432012000200003>

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. (9 de septiembre de 2016). *IV Encuesta Auditoría a la Democracia*. Recuperado de <https://www.cl.un-dp.org/content/chile/es/home/presscenter/pressreleases/2016/09/09/pnud-presenta-iv-encuesta-auditor-a-a-la-democracia.html>

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Román, A. (2014). Hacia el reconocimiento constitucional de los pueblos indígenas en Chile. *Revista de Derechos Fundamentales*, 11. Recuperado de <https://derecho.uahurtado.cl/web2021/wp-content/uploads/2017/05/TesisRoman.pdf>

Sanhueza, D., Pulgar, B. y Medina, G. (24 de noviembre de 2020). Francisco Huichaqueo y la resistencia indígena en la Bienal de Berlín 2020. *La Voz De Los Que Sobran*. Recuperado de https://lavozdelosquesobran.cl/francisco-huichaqueo-y-la-resistencia-indigena-en-la-bienal-de-berlin-2020/?fbclid=IwAR0Q1YCRElvJI7VGiD_dj6e8tFlcwzcqxJYS13yD-9y6Ekef6V5IKKRBp_yc

Schärer, M. (2000). *El Museo y la exposición: Múltiples lenguajes, múltiples signos*. Recuperado de <https://ilamdocs.org/documento/2921/>

Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. (1 de febrero de 2019). Ministra Valdés anuncia restitución de Moai y entrega piezas arqueológicas. Recuperado de https://www.patrimoniocultural.gob.cl/614/w3-article-89680.html?_noredirect=1

Shelton, A. (diciembre, 2011). De la antropología a la museología crítica y viceversa. *Museo y Territorio*, 4, 30-41. Recuperado de <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/01/museoyterritorio04.pdf>

Valdés, F. (2010). Génesis de una Exhibición, Museo Mapuche de Cañete. *Revista Museos*, 29, 7-10. Recuperado de https://www.museoschile.gob.cl/628/w3-article-22079.html?_noredirect=1

Zapata, C. (2018). El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina. *Pléyade (Santiago)*, 21, 49-71. <https://doi.org/10.4067/s0719-36962018000100049>

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

SOBRE LA AUTORA

Mariela González Casanova

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM),
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México

naveabordo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4560-9904>

Chilena residente en la Ciudad de México desde 2017. Licenciada en Artes con mención en Orfebrería de la Universidad de Chile, con Especialización en Conservación y Restauración de la misma casa de estudios. Desde el año 2002 trabajó de manera independiente en proyectos museales en Chile, liderando NaveAbordo, empresa de la cual es fundadora. Colaboró con el Museo Chileno de Arte Precolombino entre los años 2004 y 2017. Ha desarrollado curadurías para el Museo de la Ciudad de México (2020) y el Museo Universitario del Chopo (2020-2021). Actualmente su investigación se centra en el manejo de colecciones desde la perspectiva indígena mapuche, temática abordada en su artículo “El *Rewe*, la persistencia de un pueblo vivo”, *Revista CR* (2019).

Fotografía: Clava, insignia de mando con forma de lagarto, originario de la Cordillera de Nahuelbuta (Fotografía: Mariela González Casanova, 2018; cortesía: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

The Twilight Zone of Collections. What Do We Preserve when We Conserve?

Ir a la versión en español

DOI: 10.30763/intervencion.245.v1n23.24.2021 • YEAR 12, ISSUE NO. 23: 180-201

Postulado/Submitted: 15.02.2021 • Aceptado/Accepted: 19.04.2021 • Publicado/Published: 28.06.2021

Mariela González Casanova

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM),
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Mexico
naveabordo@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4560-9904>

ABSTRACT

In Chile, indigenous communities have identified anthropological and archaeological museums as places that preserve the memory of Western colonization. These accusations exacerbate the crisis of representation and have driven processes of ideological decolonization in these spaces.

Within the framework of the basic functions of a museum, some institutions have explored new museological models and have questioned their procurement policies; the way in which research, communication and exhibitions were approached within their establishments. However, conservation has been the least debated function, because preserving collections to ensure their transmission to future generations seems an immovable agreement.

Through the exposition of three cases of indigenous interest, this article questions conservation and highlights how the discipline is governed by Eurocentric conceptions that emphasize the material dimension of collections without allowing for indigenous epistemologies where, in general, matter and spirit are not separated.

KEY WORDS

decolonization; anthropological museums; Chile; conservation; collections management; indigenous epistemologies; other wisdoms

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

INTRODUCTION

According to the definitions set out in the Statutes of the International Council of Museums (ICOM),¹ “[a] museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment” (p. 3).

From this definition, the five main functions of a museum can be derived: to acquire, to conserve, to research, to communicate and to exhibit. However, of these five roles, conservation is perhaps the least questioned. There is general agreement on the need to preserve heritage assets in order to ensure their transmission to future generations, and this has become an almost irrefutable truth, even more so when it comes to material objects from ancient cultures.

However, in light of the complex processes of decolonization and critical openness with respect to the epistemological axes on which the museum as an institution had been based upon until the late 20th century (Shelton, 2011; Bustamante, 2012; Lonetree, 2012), some reflections emerge that may be worth considering, as an exercise for change of approach or alterity.² Particularly when it comes to museums with an anthropological focus, that preserve indigenous ethnographic or archaeological collections. In some of these cases, the communities of origin do not necessarily recognize the process of musealization of their material culture, do not share the halo of untouchability conferred by their patrimonialization or differ in their motives.

In the context of the crisis of representation that this type of museum has been experiencing, multiple museological models or exhibition design proposals have emerged as responses to the indigenous claims. For example, in the United States, where after the passing of the *Native American Graves Protection and Repatriation Act* (NAGPRA)³ in 1990, some museums decided to change the policies regarding their collections, removing human remains from their exhibitions and even voluntarily returning some of these

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

¹ Approved by the 22nd General Assembly in Vienna (Austria) on August 24th, 2007.

² Understanding alterity as the philosophical principle of alternating or exchanging one's own perspective for that of another, considering and taking into account point of view, ideas as to how the world was conceived, interests, or ideologies of another, and not assuming that one's own is the only possible one.

³ A public law that requires institutions receiving federal funds to develop an inventory of their collections, consult with federally recognized Native American tribes, and repatriate human remains or cultural items that meet certain criteria.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

bioanthropological remains to their communities of origin (Endere & Ayala, 2012, p. 40-41).

That being said, if we think specifically about the context of Chilean anthropological or ethnographic museums, these realities have been seriously hampered by the absence of a legal figure of repatriation. Even so, different exhibition discourses have addressed the issue more or less directly. Whether from “culturalist, historicizing or aestheticizing”⁴ positions (Bustamante, 2012, p. 19), each of these spaces has dealt with the conflict with varying degrees of success. And they have developed proposals aimed at justifying, rearranging, or openly challenging the way in which research, communication, and the exhibition of heritage under custody have been historically treated within their institutions. They have also, by necessity, had to review the history of their acquisitions and delimit their policies in this regard.

However, although the different functions of a museum are intimately linked to each other, it would seem that all of them could be expanded, debated, assembled, permeated and even suspended, except for conservation. This is because the fundamental basis on which conservation as a discipline is structured focuses on the materiality of tangible cultural property and the action on the physical properties of the collections under custody, to “maintain or care for the permanence or integrity of something”, which is how the Real Academia Española (RAE) defines the concept of *to conserve* (DLE, 2021).

But what happens when, for their communities of origin, the objects that the museum preserves have spiritual and ritualistic meanings that supersede the relevance of their material nature? What to do when a community considers that, to ensure aspects of their culture are preserved, certain collections need to leave the museum and return to the “life” from which they were extracted? How to deal with the fear provoked in members of a community when a museum keeps among its collection’s burial objects and bioanthropological remains of their ancestors?

Since the beginning of the 21st century, the Latin American decolonial paradigm⁵ has pushed to break away from the Eurocentric

⁴ Editorial translation. All subsequent translations where the original is in Spanish are also editorial translations.

⁵ Pioneered by thinkers such as Silvia Rivera Cusicanqui, Ochy Curiel and Aura Cumes, but better known through authors such as Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Walter Dignolo, María Lugones and Katherine Walsh, among others; all authors linked to the so-called Modernist/colonialist group, one of the best known critical thinking collectives in Latin America in the first decade of the 21st century. The decolonial perspective focuses the discussion on the power relations installed throughout the American continent since its conquest in 1492. It differs from the

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

bases of power, to shake off the logic of modernity and open up to other epistemic alternatives (Pachón, 2008; Zapata, 2018). I believe that it is time that these premises also permeate the conceptions of conservation as a discipline, in an exercise that highlights the cognitive and spiritual practices of indigenous peoples, historically silenced by colonialism and Eurocentric thought.

ANOTHER BRICK IN THE WALL. CONSERVATION FROM A CRITICAL PERSPECTIVE

For Ignacio González-Varas, Doctor in Theory of Art, the word conservation derives from the Latin *conservatio*, composed of *cum*, which has the value of continuity, and the verb *servare*, to save (2006, p. 539). From this etymological definition, conservation is then “to save the continuity of something”, which could be applicable to both the tangible and intangible dimensions of a cultural asset. However, conservation as a discipline is defined by the International Committee for Conservation (ICOM-CC) as follows:

All measures and actions aimed at safeguarding tangible cultural heritage while ensuring its accessibility to present and future generations. Conservation embraces preventive conservation, remedial conservation and restoration. All measures and actions should respect the significance and the physical properties of the cultural heritage item (ICOM-CC, 2008, p. 1).

That being said, considering the profound interdependence that exists between tangible and intangible cultural heritage (one of the premises underpinning the 2003 UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage), the most recent version of the *ICOM Code of Ethics for Museums* (2004, p. 34) states: “Museum usage of collections from contemporary communities requires respect for human dignity and the traditions and cultures that use such material.”

This last premise opens the door to the incorporation of more subtle values of tangible cultural heritage, such as its symbolic, social or cosmogonic dimensions, particularly when dealing with objects of a sacred nature. Accordingly, the *ICOM Code of Ethics* does address these concerns and encourages respect for indige-

postcolonial approach of Edward Said, Gayatri Spivak and Homi Bhabha, among others, in that the latter is typical of authors from the former British or French colonies of Asia, Oceania and the Middle East, whose understanding of colonial history is 300 years later and is based on a more culturalist perspective.

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

nous rights over their cultural material held in museums. However, it does so specifically with respect to the processes of acquisition, research, exhibition and communication of collections.⁶ Again, nothing is mentioned about their conservation.⁷ And this happens because both the function of the museum as a space for the preservation of cultural heritage, as defined by ICOM, and the definition that this same organization makes of conservation as a discipline, point essentially to the tangible dimension of heritage.

On the other hand, when considering the act of removing objects from their spaces of circulation or rest, to store and care for them in museums, I bring to mind the words of museologist and art theorist Martin Schärer, who points out that “objects have no more importance than that given to them by their relationship with human beings and with society; [...] they are often preserved, either because of the function for which they are used (an aspect that does not concern museology) or because of the values attributed to them” (2000, p. 1). These values assigned to them constitute what, in museology, we call the *process of musealization* (Desvallées & Mairesse, 2010), a process that, to paraphrase Schärer himself, is a selective act that responds to the human will to remove certain objects from life in order to preserve them and, paradoxically, delay their physical death.

However, this act of musealization is in itself an act that could be meaningless for many indigenous cultural groups. While it is true that in recent decades museums have been embraced by many communities as a vindictory symbol of their own cultures, the value and meaning that objects obtain when they are acquired and stored is not necessarily the same for indigenous cultures as it is for the Western cultures in which these institutions are based (Bustamante, 2012). In this sense, the British museologist Simon Knell, through an analogy of the second law of thermodynamics, states that one cannot conserve something without losing something else during the process, just as one cannot convert electricity into light without losing heat. His thesis is clear: “to believe we can collect and keep without loss is to suffer an illusion” (Knell, 2007, p. 25).

⁶ It outlines the ethical conditions to be considered in the acquisition of such materials (ch. 2, sec. 2.5, p. 10); establishes the respect for certain beliefs in the research procedures of these collections (ch. 3, sec. 3.7, p. 20); and indicates special care for certain sensitivities in the exhibition of these types of materials (ch. 4, sec. 4.3, p. 25).

⁷ With regards to conservation, Chapter 2 expands on the notion that “Museums that own collections conserve them for the benefit of society and its development”, and from section 2.18 to section 2.26, deals with aspects such as the permanence of collections; responsibility for collections; documentation; protection against losses; security; preventive conservation; conservation and restoration; and the restriction of personal use of collections (pp. 13-15).

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

The point is that an object's values do not reside only in the material composition of an artifact, but also in its utilization and social significance. This web of meanings is broken when an object is removed from its cultural environment to be inserted into the museum's retention system, where conservation measures become just *another brick in the wall* that separates it from the life for which it was created. There, it is usually the curators and conservators who decide what losses they are willing to accept in order to preserve these collections. These losses are usually most felt by the indigenous communities of the object's origin, at the heart of their cultural traditions and at the epicenter of their spiritual realities.

In this sense, the Mapuche⁸ museologist Juana Paillalef Carinao,⁹ in her essay "An indigenous woman in the face of heritage", reflected on the cultural material that she called "guarded" and not "safeguarded" in museums:

[...] there are elements in existence that are sacred. They must have forms, directions, ornaments, structures, light, color, etc., which are necessary, since all objects have a soul. If these elements become unknown, or if it is badly exhibited or badly used and badly treated, it can lose its soul and can be punished by its spirit (Paillalef, 1998, p. 78).

Confronted with this reflection, with this other dimension of knowledge, with this other non-Western epistemological perspective, it is inevitable for me to ask: what are we preserving when we conserve? Or, to change the approach, what attributes of the collections are we silencing when we place the objects in sanitized spaces, in aseptic containers, in controlled storages, in air-conditioned showcases?

ATOLE CON LOS DEDOS (SMOKES AND MIRRORS). HERITAGE AND INDIGENOUS LAW IN CHILE TODAY

Chile is in the midst of a complex historical and political moment, and having a thorough understanding of both the management and application of regulations regarding indigenous cultural heritage is complicated due to the uncertainty created by this ongoing process of change.

⁸ Native people from the central and southern part of the territory currently known as Chile.

⁹ Director of the Mapuche Museum of Cañete Ruka Kimvn Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura.

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

On the one hand, in March of 2018, a new phase of cultural institutionalization was inaugurated with the creation of the Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, a process that consolidated into a single entity: the Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), the Dirección Nacional de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) and the Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), all of which had previously corresponded to the Ministry of Education.

On the other hand, as of June 2019, a bill has been under discussion in Congress to enact a new Heritage Law, which seeks to replace the one currently in force, the Ley de Monumentos Nacionales No. 17,288, enacted in 1970. This new law is mainly aimed at improving and renewing the protective mechanisms in place for cultural heritage, in line with the new institutional framework laid out in the recently created Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Finally, the country is going through a complex constitutional process initiated on October 25th 2020 which will, in the space of the next two years, change the current Constitution of the Republic, a constitution inherited from the dictatorship of Augusto Pinochet (1973-1989) and which has been in force since 1980.

In terms of current legislation in Chile, the Ley Indígena No. 19,253, enacted in 1993, establishes that any work generated in the context of the native peoples in ancient times is intellectual property of their living descendants. However, somewhat contradictorily, the Ley de Monumentos Nacionales N° 17.288, which is regulated by the CMN, states that all archaeological artifacts or remains belong to the State and that it is this technical institution the one with the custody and legal authority for their use and intervention.

The same holds true for all their museum collections which, by Supreme Decree No. 192 published in the Official Diary on June 20th, 1987, are also declared Historic Monuments. As defined in its sole article: "The collections of all museums under the Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos of the Ministerio de Educación Pública, are declared as Historical Monuments"¹⁰

As a result, indigenous communities do not really have any authority over their material culture once it has been patrimonialized or musealized. Like archaeological objects, human remains found in excavations or on display in a museum collection, are all National Monuments owned by the State, and this means that any decision

¹⁰ The decree refers to DIBAM, under the Ministry of Education, an institution that is currently called the Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (SNPC), under the Ministry of Culture, Arts and Heritage. This nomenclature has not been modified to date.

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

taken over these objects depends solely on the political will of their custodians, who, legally speaking, represent the State.

The fundamental point of this provision is that there is no constitutional recognition of indigenous peoples and their fundamental economic, social and cultural rights in Chile. In this sense, Convention 169 of the International Labor Organization (ILO),¹¹ has been the normative body that has emerged to fill the gap in the constitutional recognition of indigenous peoples in Chile.

However, although Chile has ratified this Convention and thereby obliging itself to mold its regulatory framework to the principles established therein,¹² the reality is that the process of implementation of this type of regulation has been trapped in a series of political obstacles which reinforce the conceptual distance between precisely what the bill seeks, that is, the recognition of the autonomy of these peoples and the *agreement* between them and the government, and what the internal regulations define as the right to participation, which is rather understood as indigenous *integration* within the dominant Chilean system (Alvarado, 2016; Román, 2014). All this despite the fact that the majority of Chileans—indigenous and non-indigenous—agree with the indigenous constitutional recognition and the development of a new pluri-national constitution, understood as the acceptance that there are nations that existed prior to the creation of the State of Chile, as opposed to a single national identity, which unifies and denies particular cultural identities.¹³

That said, with the recent creation of the Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, progress has been made in the search

¹¹ Convention No. 169 on Indigenous and Tribal Peoples in Independent Countries was approved by the National Congress under the Decree 236, as stated in Official Communication No. 7,378, dated April 9th, 2008, by the Honorable Chamber of Deputies. The Constitutional Court, by judgment dated on April 3th, 2008, declared that the rules of the aforementioned Convention No. 169 submitted to its jurisdiction, are constitutional. The instrument of ratification of said Convention was filed on September 15th, 2008 with the Director General of the ILO and, consequently, in accordance with Article 38, paragraph 3, of Convention No. 169, it entered into force as law in Chile on September 15th, 2009.

¹² In very brief terms, this Convention establishes the duty of the signatory states to consult with indigenous peoples to agree on procedures in accordance with their socio-cultural characteristics regarding any legislative or administrative measures that may affect them directly, with a view to reaching agreements or obtaining their consent to the proposed measures. It also regulates matters related to the customs and laws of the native peoples, referring to the preservation of their culture, among other matters.

¹³ According to the 2016 United Nations Development Program (UNDP) Audit for Democracy survey, 85% of the sample was in favor of the Constitution recognizing indigenous peoples, 70% were in favor of indigenous peoples having special seats in Congress, 67% were in favor of them being able to autonomously administer their territories and 63% considered that it was beneficial for the host country that Indigenous peoples maintain their culture, customs and traditions.

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

for explicit recognition of indigenous cultural rights,¹⁴ so much so that in recent years the Ministry has led a series of transfers of collections of indigenous origin from the Museo Nacional de Historia Natural in the capital to anthropological museums located in indigenous territories, specifically the Museo Antropológico Padre Sebastián Englert (MAPSE) (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2018; 2019) on Easter Island, *Rapa Nui*¹⁵ indigenous territory, and the Museo Antropológico Martín Gusinde¹⁶ in Puerto Williams, in the extreme south of Chile, *Yagán* indigenous territory.¹⁷

However, in regards to this, there are two points I would like to make: the first is that Chile lacks a normative framework to determine the conceptual scope, procedures and regulatory applications for restitution, repatriation,¹⁸ or devolution actions, so these actions are more subject to strategies and political will than to legal operations of a binding nature. And secondly, none of these actions directly involve the indigenous communities but are, rather, institutional procedures for the transfer of collections from a national museum to a regional one. Or what the director of the SNPC, Carlos Maillet, defines as “inter-institutional loans” (2019, p. 19).

In summary, when taking a general look at the legal frameworks that determine the cultural rights of indigenous cultural heritage in Chile, as long as the rights of these peoples are not consecrated in constitutional text and consequently reflected in organic laws, then these indigenous communities will continue to be considered and treated as subaltern cultures. No matter how far Chile has committed itself to adapting its internal regulations in this issue and to implement the precepts of indigenous participation and consultation

¹⁴ The National Culture Policy 2017-2022 establishes the recognition of Indigenous peoples as subjects of rights as one of its fundamental principles, committing itself to respecting and promoting them, their history and worldview, their practices and the development of indigenous culture and art, in addition to improved consultation procedures (p. 35).

¹⁵ Rapa Nui refers to the Indigenous peoples that inhabit Easter Island in Chile.

¹⁶ Minister of Cultures performs first restitution of heritage assets to the Yagán community (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019); Second restitution of heritage assets to the Yagán community, (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2020).

¹⁷ The Yaghan or Yamana are Indigenous peoples of the Fuegian archipelago in the extreme south of South America, in the territory of Chile and Argentina.

¹⁸ Regarding the designation of these actions, archaeologist Patricia Ayala specifies that for Moira Simpson, the term *restitution* refers to objects stolen or illicitly appropriated in contravention of international law and the UNESCO conventions of 1954 and 1970. *Repatriation* instead would be the appropriate term for those items that are legally possessed, according to international standards, but are claimed by their original owners, in defiance of national standards and museum policies, who maintain the legality of their rights to the collections. She points out that for María Luz Endere the term *repatriation* is also based on the idea of returning to the original peoples or communities what they have been deprived of by colonial powers or national states (Ayala, 2020)

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

in decision-making when it ratified ILO Convention 169, in reality, the political guidelines will always be determined by the epistemological conceptions of the State's institutionality, which are still those of the dominant Western culture. Meanwhile, the inter-institutional loans of collections are publicly treated by the press as "restitutions", bringing government authorities all kinds of praise and recognition. *Atole con el dedo (Smoke and mirrors)*.

WHAT SHOULD I DO WITH THESE FINDINGS?

Bury them underground?

The Museo Arqueológico de San Pedro de Atacama¹⁹ was founded in 1963 by the Belgian-born Baptist priest Gustavo Le Paige Walke, who dedicated 25 years of his life to the search, collection and study of burial sites in the area. Le Paige's intention was to enable a museum to learn about the prevailing culture in the area of San Pedro de Atacama (Pavez, 2012; Morales & Quiroz, 2017), through a valuable collection of Andean archaeology that included objects of various materials (ceramics, textiles, metals, etc.). But also included nearly five thousand skulls and three hundred human remains all of which were excellently preserved, thanks to the climatic conditions in the region (Figure 1).

The problem is that, according to the oldest traditions, still prevalent among many of the country's natives, the pre-Hispanic tombs or "gentilares",²⁰ which is what they call the pre-evangelization burial sites, are places to be avoided. They should not be desecrated because they have the power to make people sick. Even the unearthed objects themselves can carry that power (Pavez, 2012). Le Paige disturbed a large number of gentilares, causing discomfort and fear among the surrounding communities, who in the mid-1990s went public with their feelings of disapproval towards the display of these bodies, requesting their removal from all exhibition spaces (Ayala & Sepúlveda, 2008).

By 2006, after years of pressure and tension, the Instituto de Antropología y Arqueología of the Universidad Católica del Norte, formalized the decision to remove the human remains from the exhibitions, going on to implement this measure definitively by the middle of 2007. The bodies and skeletons were cleaned and placed

¹⁹ Located in the II Region of Antofagasta, Chile. It belongs to the Universidad Católica del Norte.

²⁰ Burial sites of the "gentiles", entities that are associated with archaeological remains and which are respected and feared by the Atacameño communities because they believe them to have the power to harm, sicken and even kill (Ayala & Sepúlveda, 2008).

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021



FIGURE 1. Exhibition of mummies and funerary offerings in the context of the first International Archaeological Congress of San Pedro de Atacama (Photograph: Author unknown, 1963; courtesy: Photographic archive of the Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige S.J. UCN.)

in a deposit built specifically to protect them, considering concepts such as dignity, privacy and rest (Ayala & Sepúlveda, 2008).

However, there are still differences among some members of the community as to how these remains should be treated. There are those who consider that the removal of their bodies from beneath the earth is an affront to their customs and deeply held beliefs, but that the space provided for their safe keeping is sufficient reparation. But there is also a growing group that considers that these bodies should be returned to the land (Ayala & Sepúlveda, 2008; Finola, 2016), as expressed by Carlos Aguilar, an Atacameño indigenous representative, who points out:

Our grandparents are still waiting. At first, the best way we found to approach the situation as a collective was by seeking the withdrawal of the public exhibition, so as [sic] to then, as we the people feel is right, return them to the place where they belong and from [sic] which they should never have been

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

removed by human hand: to [sic] the *Patta Hoiri*,²¹ the one that welcomes and cradles us, our mother earth (Aguilar in Ayala & Sepúlveda, 2008, p. 10).

This would make amends for the grievances committed by Le Paige towards the gentiles, whom a part of the community perceives as a defiler, responsible for many of the “evils” that have afflicted their population since his arrival into the town, some which he even suffered himself. In 1980 Father Le Paige died of a cancer that slowly consumed him until he was left “dry as a mummy” (Finola, 2016, p.12).

Sweep it under the rug?

Since the year 2001, the Mapuche Museum of Cañete Ruka Kimvn Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura,²² began a long process of curatorial and display renovation, with the aim of showing the Mapuche people as a people still going strong, promoting the collections as instruments of cultural revitalization and the use of language and the spoken word as a sign of permanence (Valdés, 2010).

Consultations and participation sessions were held to support the process, which were detailed in a document entitled *Primeras Jornadas de Reflexión con las Comunidades Mapuche* (First Days of Reflection with the Mapuche Communities) (2005). The study, carried out by a team of anthropologists, was aimed at assessing the perceptions held by the various indigenous communities about the museum, and to understand what ideas they wanted to be expressed about their own culture and traditions in the new exhibition (Martínez, Menares, Mora & Stüdemann, 2005).

There, among many other ideas, the consulted community showed a negative attitude towards the situation of certain objects that the museum kept in its warehouses. The museum was considered as an institution that blocked the flow of information and led to “secrecy”; therefore, the communities suggested the display of all the material stored in the warehouses or, failing that, requested that they should at least have free access to them.

It is necessary to move from an *elkantuve* museum (that hides) to a *kintunientuve* museum (that cares), that is, to move from keep-hide to keep-care, to ideally have a museum that, both

²¹ Mother earth in Licanantay or Atacameño language.

²² Museum located in the south of Chile, in the province of Arauco, Bío Bío Region. It belongs to the SNPC.

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

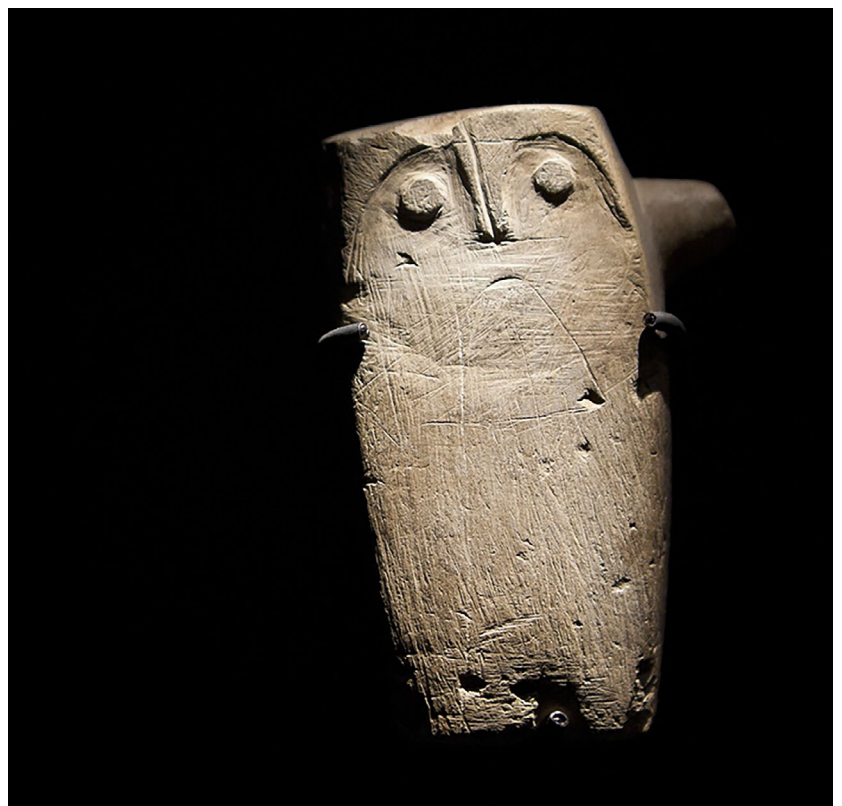
Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

in its image and actions, is a lliwantuleve (absolute dedication caretaker), so that the secret would cease to exist, since the knowledge would be shared by both parties (Martínez et al., 2005, p. 37).

Thinking about the museum's power to show or hide the collections, we can add the fact that, in Mapuche culture, objects are *mogen*,²³ another form of life in the great system, the *itrofill mogen*²⁴ (Obreque, personal communication, March 30th, 2020), so that "enclosing' them in showcases or boxes not only constitutes the interruption of the flow of knowledge, but also a denial of their agency, of their capacity to interact" (Figure 2).

FIGURE 2.
Anthropomorphic pipe (Photograph: Author unknown, 2010; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).



In this sense, the Mapuche poet Leonel Lienlaf, curator of the museum's permanent exhibition, said that, during the process of working with the collections for the new display, there were objects that determined when to be shown, like someone who breaks out of his long silence to answer the call of his people:

²³ Life.

²⁴ Mapuche concept that refers to the right to life, in a much deeper way since it does not only refer to the human, but to all things.

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Perhaps the most difficult part was to locate the spaces of power and the stones of the *kalkus*.²⁵ Rather, these made themselves present because they kept appearing one by one. They were in fact, always in the museum, but for some reason they had been kept hidden, even from the view of experts who at some point catalogued these power stones as mere pebbles (Lienlaf, 2010, p.11).

Under water?

Francisco Huichaqueo is a Mapuche curator, filmmaker and visual artist, whose work has been a persistent reflection on the idea of the Mapuche as a living culture. Among his relevant works are his curatorship of the permanent exhibition *Wenu Pelon-Portal de la luz* at the exhibition room of the Museo Arqueológico de Santiago inside the Museo de Artes Visuales (MAVI) (2015) and, more recently, at the 11th edition of the Berlin Art Biennale (2020), where he presented a selection of his work which transited between video, installations and exhibitions of Mapuche patrimonial objects, loaned to him by the Ethnologisches Museum in Berlin (Huichaqueo, personal communication, December 23, 2020).

Huichaqueo's work has the fundamental feature of managing to establish a direct link between the artistic creativity and the spiritual dimension of the Mapuche people, using museum collections and museums themselves as a means to break the paradigm that he considers these institutions to embody:

The museum represents platforms on the material plane, one of tangible space, which defines the Mapuche community as bicultural and bi-spatial [...]. Whilst it is true that we are in this space, there also exists a non-tangible space, one that is much larger than this tangible one (Huichaqueo in Sanhueza, Pulgar & Medina, 2020).

For example, at a temporary exhibition hall of the Museo Chileno de Arte Precolombino²⁶ in 2016, Huichaqueo curated and mounted an exhibition on Mapuche silverware titled *Chi Rüttran Amulniei ñi Rüttram* (The metal continues talking). The exhibition included an

²⁵ This is the name given to the Mapuche sorcerer, who presents himself as an evil or destructive force.

²⁶ Private museum located in downtown Santiago. It belongs to the Larraín Echeñique Family Foundation.

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURE 3. Art installation recreating a *menoko*. Work by Francisco Huichaqueo (Photo: Claudio Mercado, 2016; courtesy: Audiovisual Archive of the Chilean Museum of Pre-Columbian Art, Chile).



installation that recreated a *menoko*,²⁷ a wetland surrounded by plants, rocks and earth, in where various silver, ceramic, wood and stone objects were submerged underwater (Figure 3). The artistic object, while breathtakingly beautiful was also unsettling because of the complexities of exhibiting underwater objects in a museum.²⁸ He recently accompanied the exhibited collections at the Berlin Biennale with ancient Mapuche ritual music to summon the ancestors who sleep there. “Through this sound I wanted to send a prayer to accompany and complement the Mapuche objects on loan from the ethnographic museum. I had to intervene urgently with my ancestors, waking them up so that they may return” (Huichaqueo in Sanhueza, Pulgar & Medina, 2020).

This is intimately linked to the fact that one of the artist’s great concerns is the scattered nature of the indigenous collections in museums around the world. The artist poetically moves the place of that which must be preserved, from the object to the subject, from the collection to a nation:

These indigenous objects dispersed around the globe are the very place where wisdom is stored. If they were returned to us, we would be another people and not such a broken people. With these types of gestures I try, or we try, to heal colonial wounds, so that the water that inside our broken pitcher

²⁷ Sacred site that houses a large number of herbs commonly used in traditional Mapuche medicine.

²⁸ Personal testimony.

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

may stop leaking. Because us indigenous people, we are full of leaks right now (Huichaqueo in Sanhueza, Pulgar & Medina, 2020).

WE ARE CLIMBING THE HILL. SOME REFLECTIONS TO CONCLUDE

In the context of this delicate coexistence between indigenous interests and the interests of heritage conservation in museums, I have often thought that, in the absence of normative frameworks recognizing the cultural autonomy of native peoples, the way to find a point of compromise could be to open up museums to rituality and the expression of ancestral beliefs through the performance of entry ceremonies for collections and reverential acts. Thinking of this as a way of integrating both interests: the symbolic/cultural, of vital importance for the indigenous people, and the symbolic/material, of fundamental relevance for conservation.

However, I do not believe these measures are sufficient when confronted with, for example, the Atacameño notion that the gentiles are upset because they have been extracted from their place of rest. Or the idea put forward by Paillalef (1998), that objects can inflict punishment if they are not treated in accordance with their own traditional conceptions. Even to the idea outlined by Lienlaf (2010), that objects are alive and have certain powers that can affect us.

If the ultimate purpose of museum conservation is to preserve matter for the transmission of knowledge to future generations, then it is time to ask ourselves what knowledge we are constraining ourselves to, because as we have seen in the cases reviewed in this text, the meanings that collections acquire within museums are often not the same as those they represent within their communities of origin. Therefore, the challenge is to accept that some objects can be experienced in other contexts or scenarios, no longer solely conditioned by the preservation of their physical reality, but also through an understanding of the other material dimensions which are prevented from manifesting themselves when objects are trapped under the constraints of traditional museum conservation.

In the absence of normative frameworks recognizing indigenous rights over their own ancestral cultural material, to continue imposing the Eurocentric model of scientific conservation, is to continue operating from a colonial paternalism, denying cultural autonomy and depriving the indigenous peoples to exercise their sovereignty.

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

In this sense, in Chile, perhaps the budding constituent process is the opportunity for indigenous communities to finally gain their autonomy, however, until this happens, I am convinced that the way forward is the ideological decolonization of museums, including the discussion of conservation as a discipline. This implies that museums should not only open spaces for coexistence and mutual respect, but more importantly, that the indigenous communities themselves, through participation, consultation and reflection on their own terms, should be the ones who decide what, how and why they conserve.

If conservation means freezing the meaning of things, abducting them from their natural passage through time, denying their right to loss, change or even death (which is also part of life), then I believe it is time for the communities involved to determine the specifics around collections, what needs to emerge and resonate in order to connect with past, present and future generations. It is their right to do so, whether we like it or not.

REFERENCES

Alvarado, C. (2016). Silencios coloniales, silencios micropolíticos. Memorias de violencias y dignidades mapuche en Santiago de Chile. *Aletheia*, 6(12). Retrieved from <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ATHv6n12a09>

Ayala, P. (January 16th, 2020). *Restitución y repatriación del patrimonio cultural, desde la mirada de Patricia Ayala*. Santiago de Chile: Colegio de Arqueólogas y Arqueólogos de Chile. Retrieved from <https://colegio-dearqueologos.cl/restitucion-y-repatriacion-del-patrimonio-cultural-desde-la-mirada-de-patricia-ayala/>

Ayala, P., Sepúlveda, T., & Aguilar, C. (2008). *Retiro de Cuerpos Humanos de Exhibición del Museo Arqueológico de San Pedro de Atacama*. Retrieved from http://www.patrimoniocultural.gob.cl/dinamicas/DocAdjunto_998.pdf

Bustamante, J. (2012). Museos, memoria y antropología a los dos lados del Atlántico. Crisis institucional, construcción nacional y memoria de la colonización. *Revista de Indias*, 72, 15-34. Retrieved from <http://revista-deindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/885/957>

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Consejo Internacional de Museos. (2004). *Código de deontología del ICOM para los Museos*. Retrieved from <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-codigo-Es-web-1.pdf>

Consejo Internacional de Museos. (June 9th, 2017). *Estatutos*. Retrieved from https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_SP_01.pdf

Desvallées, A., & Mairesse, F. (2010). *Conceptos claves de museología*. Paris: Armand Colin-ICOM. Retrieved from https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Museologie_Espagnol_BD.pdf

Diario Oficial de la República de Chile. (October 14th, 2018). *Decreto 236 Promulga el Convenio N° 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales en Países Independientes de la Organización Internacional del Trabajo*. Santiago de Chile: Ministerio de Relaciones Exteriores. Retrieved from <http://bcn.cl/2fx8e>

Diario Oficial de la República de Chile. (20 de junio de 1937). *Decreto 192 Declara Monumentos Históricos las Colecciones de todos los Museos Dependientes de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación Pública. Retrieved from <http://bcn.cl/2nmm3>

Diario Oficial de la República de Chile. (February 4th, 1970). *Ley de Monumentos Nacionales N° 17288*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación Pública. Retrieved from <http://bcn.cl/2fkzm>

Diario Oficial de la República de Chile. (October 5th, 1993). *Ley indígena N° 19253*. Santiago de Chile: Ministerio de Planificación y Cooperación. Retrieved from <http://bcn.cl/2f7n5>

Diccionario de la Lengua Española. (May 7th, 2021). Real Academia Española. Real Academia Española. Retrieved from <https://www.rae.es>

El Mostrador Cultura. (February 5th, 2020). *Realizan segunda restitución de bienes patrimoniales a la comunidad Yagán*. Retrieved from <https://www.elmostrador.cl/cultura/2020/02/05/realizan-segunda-restitucion-de-bienes-patrimoniales-a-la-comunidad-yagan/>

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Endere, M. L. & Ayala, P. (2012). Normativa legal, recaudos éticos y práctica arqueológica. Un estudio comparativo de Argentina y Chile. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 44(1). Retrieved from http://chungara.cl/Vols/2012/44-1/Normativa_legal.pdf

Finola, H. (2016). Memorias en conflicto alrededor del Museo arqueológico Gustavo Le Paige, en San Pedro de Atacama, Chile. *Nuevo mundo mundos nuevos*, 01-15. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69148>

González-Varas, I. (2006). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. (Edition five). Ediciones Cátedra. Retrieved from <https://es.scribd.com/document/424716269/Ignacio-Gonzalez-Varas>

International Council of Museums, Committee for Conservation. (September 22nd-26, 2008). *Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible*. Retrieved from https://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/2008_Terminologia_ICOM.pdf

Knell, S. (2007). *Museums in the Material World* (New Ed). Routledge. Retrieved from <https://es.1lib.mx/book/980464/f7de9f>

Lienlaf, L. (2010). Museo Mapuche de Cañete: Una ventana hacia las historias de un pueblo. *Revista Museos*, 29 (11-12). Retrieved from https://www.museoschile.gob.cl/628/articles-22079_archivo_01.pdf

Lonetree, A. (2012). *Decolonizing Museums. Representing Native America in National and Tribal Museums*. The University of North Carolina Press. Retrieved from <https://uncpress.org/book/9780807837153/decolonizing-museums/>.

Maillet, C. (2019). Chile y la protección de sus bienes culturales. *Base Diseño e Innovación*, 5(4), 16-21. Retrieved from <https://revistas.udd.cl/index.php/BDI/issue/view/20/12>

Martínez, S., Menares, C., Mora, G., & Stüdemann, N. (2005). *Primeras Jornadas de Reflexión con las Comunidades Mapuche*. Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos. Retrieved from http://www.memoriasdelsigloxx.cl/601/articles-4275_archivo_01.pdf

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (December 12, 2018). *Ministerio de las Culturas realiza primera restitución de osamentas de ancestros a Rapa Nui y avanzan gestiones para nuevo museo*. Retrieved from <https://www.cultura.gob.cl/institucional/ministerio-de-las-culturas-realiza-primera-restitucion-de-osamentas-de-ancestros-a-rapa-nui-y-avanzan-gestiones-para-nuevo-museo/>

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2017). *Política Nacional de Cultura 2017 - 2022*. Retrieved from <https://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/nacional/>

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (June 5, 2019). *Ministra de las Culturas realiza primera restitución de bienes patrimoniales a la comunidad Yagán*. Retrieved from <https://www.cultura.gob.cl/institucional/ministra-de-las-culturas-realiza-primera-restitucion-de-bienes-patrimoniales-a-la-comunidad-yagan/>

Morales, H., & Quiroz, L. (2017). Indígenas desencajados y museo en San Pedro de Atacama. *Revista Chilena de Antropología*, 36, 344-361. Retrieved from <https://revistadeantropologia.uchile.cl/index.php/RCA/article/view/47499>

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (October 17th, 2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Retrieved from http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Pachón, D. (January 1st, 2008). *Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/Colonialidad | Ciencia Política*. Retrieved from <https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/17029>

Paillalef, J. (1998). Una mujer indígena frente al patrimonio. En X. Navarro (Ed.). *Patrimonio Arqueológico Indígena en Chile. Reflexiones y propuestas de gestión* (pp. 77-82). Temuco: UNESCO/Instituto de estudios indígenas, Universidad de la Frontera.

Pavez, J. (2012). Fetiches kongo, momias atacameñas y soberanía colonial: Trayectoria de Gustavo Le Paige s.j. (1903-1980). *Estudios atacameños*, 44, 35-72. Retrieved from <https://doi.org/10.4067/s0718-10432012000200003>

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. (September 9th, 2016). *IV Encuesta Auditoría a la Democracia*. Retrieved from <https://www.cl.un-dp.org/content/chile/es/home/presscenter/pressreleases/2016/09/09/pnud-presenta-iv-encuesta-auditor-a-a-la-democracia.html>

Román, A. (2014). Hacia el reconocimiento constitucional de los pueblos indígenas en Chile. *Revista de Derechos Fundamentales*, 11. Retrieved from <https://derecho.uahurtado.cl/web2021/wp-content/uploads/2017/05/TesisRoman.pdf>

Sanhueza, D., Pulgar, B., & Medina, G. (November 24th, 2020). Francisco Huichaqueo y la resistencia indígena en la Bienal de Berlín 2020. *La Voz De Los Que Sobran*. Retrieved from https://lavozdelosquesobran.cl/francisco-huichaqueo-y-la-resistencia-indigena-en-la-bienal-de-berlin-2020/?fbclid=IwAR0Q1YCRElvJI7VGI_Dj6e8tFlcwzcqxJYS13y-D9y6Ekef6V5IKKRBp_yc

Schärer, M. (2000). *El Museo y la exposición: Múltiples lenguajes, múltiples signos*. Retrieved from <https://ilamdocs.org/documento/2921/>

Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. (February 1st, 2019). *Ministra Valdés anuncia restitución de Moai y entrega piezas arqueológicas*. Retrieved from https://www.patrimoniocultural.gob.cl/614/w3-article-89680.html?_noredirect=1

Shelton, A. (December, 2011). De la antropología a la museología crítica y viceversa. *Museo y Territorio*, 4, 30-41. Retrieved from <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/01/museoyterritorio04.pdf>

Valdés, F. (2010). Génesis de una Exhibición, Museo Mapuche de Cañete. *Revista Museos*, 29, 7-10. Retrieved from https://www.museoschile.gob.cl/628/w3-article-22079.html?_noredirect=1

Zapata, C. (2018). El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina. *Pléyade (Santiago)*, 21, 49-71. Retrieved from <https://doi.org/10.4067/s0719-36962018000100049>

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

ABOUT THE AUTHOR

Mariela González Casanova

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM),
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Mexico

naveabordo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4560-9904>

Chilean resident of Mexico City since 2017. She has a degree in Arts with honors in Goldsmithing from the University of Chile, with a Major in Conservation and Restoration from the same university. Since 2002 she has worked independently on museum projects in Chile, leading NaveA bordo, a company of which she is founder. She collaborated with Museo Chileno de Arte Precolombino between 2004 and 2017. She has developed curatorial projects for the Museo de la Ciudad de México (2020) and Museo Universitario del Chopo (2020-2021). Her current research focuses on the management of collections from the Mapuche indigenous perspective, a topic addressed in her article “El Rewe, la persistencia de un pueblo vivo” (The persistence of a living people), *Revista CR* (2019).

Figure: Clava, command insignia in the shape of a lizard, native to the Nahuelbuta Mountain Range (Photo: Mariela González Casanova, 2018; courtesy: Museo Mapuche de Cañete Ruka Kimün Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Chile).

La consideración de la satisfacción del visitante como parte de una metodología integral de evaluación

Considerations on Visitor Satisfaction as Part of an Integral Evaluation Methodology

DOI: 10.30763/intervencion.246.v1n23.25.2021 · AÑO 12, NÚMERO 23: 202-255 · YEAR 12, ISSUE NO. 23: 202-255

Postulado/Submitted: 31.12.2020 · Aceptado/Accepted: 06.04.2021 · Publicado/Published: 28.06.2021

Liliana Natalia Bazán

Instituto de Investigación en Luz, Ambiente y Visión (ILAV),
Universidad Nacional de Tucumán (UNT),
Argentina
nataliabzn@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2758-8011>

Raúl Fernando Ajmat

Instituto de Investigación en Luz, Ambiente y Visión (ILAV),
Universidad Nacional de Tucumán (UNT),
Argentina
rfajmat@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9824-6006>

[Ir a versión
en español](#)

RESUMEN

El presente ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN expone la aplicación, mediante estudios de públicos, de un modelo de satisfacción en cuatro museos de Argentina, desarrollado con el fin de indagar cómo las variables propias del visitante, y que éste lleva al museo, y sus percepciones particulares de la experiencia que el museo le ofrece afectan su satisfacción con la visita. La recolección de datos, llevada a cabo en dos etapas: antes y después de la visita, permitió identificar ciertos patrones comunes a todos los casos de estudio en relación con la satisfacción de los visitantes, condición necesaria para avanzar en el entendimiento de su comportamiento y necesidades en pos de generar experiencias memorables.

PALABRAS CLAVE

satisfacción del visitante; estudios de público; museos; Argentina

[Go to English
version](#)

ABSTRACT

This RESEARCH ARTICLE presents the application of a model of museum visitors' satisfaction which was developed through visitor studies in four museums in Argentina. The model aimed to identify what influence the visitor's own characteristics, as well

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

as their perception of the experience the museum offers them, had on their overall satisfaction. Data was collected in two stages: one before the visit and another one immediately after. This process permitted the identification of certain common patterns to all the case studies in relation to visitors' satisfaction, a necessary condition to better understand their needs and behavior, in order to generate memorable experiences.

KEY WORDS

visitor satisfaction; visitor studies; museums; Argentina

La consideración de la satisfacción del visitante como parte de una metodología integral de evaluación

Go to English version

DOI: 10.30763/intervencion.246.v1n23.25.2021 • AÑO 12, NÚMERO 23: 204-230

Postulado: 31.12.2020 • Aceptado: 06.04.2021 • Publicado: 28.06.2021

Liliana Natalia Bazán

Instituto de Investigación en Luz, Ambiente y Visión (ILAV),
Universidad Nacional de Tucumán (UNT),
Argentina
nataliabzn@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2758-8011>

Raúl Fernando Ajmat

Instituto de Investigación en Luz, Ambiente y Visión (ILAV),
Universidad Nacional de Tucumán (UNT),
Argentina
rfajmat@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9824-6006>

RESUMEN

El presente ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN expone la aplicación, mediante estudios de públicos, de un modelo de satisfacción en cuatro museos de Argentina, desarrollado con el fin de indagar cómo las variables propias del visitante, y que éste lleva al museo, y sus percepciones particulares de la experiencia que el museo le ofrece afectan su satisfacción con la visita. La recolección de datos, llevada a cabo en dos etapas: antes y después de la visita, permitió identificar ciertos patrones comunes a todos los casos de estudio en relación con la satisfacción de los visitantes, condición necesaria para avanzar en el entendimiento de su comportamiento y necesidades en pos de generar experiencias memorables.

PALABRAS CLAVE

satisfacción del visitante; estudios de público; museos; Argentina

INTRODUCCIÓN

La necesidad de los museos de conocer a sus públicos y, así, atender correctamente las necesidades de éstos, ha determinado que los estudios de públicos y de satisfacción hayan adquirido un papel cada vez más importante para la gestión

de aquéllos. Debido a la subjetividad inherente al concepto de *satisfacción*, su estudio no plantea una tarea fácil. Sin embargo, para avanzar en su entendimiento, y, con éste, en el del comportamiento del propio visitante, es necesario extraer y definir características comunes o disímiles de las experiencias de visita, punto poco discutido en este tipo de estudios.

El presente trabajo se desarrolló en el contexto de una investigación de carácter científico de mayor envergadura, vinculada con la influencia de las condiciones ambientales (iluminación y condiciones higrotérmicas) en la satisfacción del visitante de museos, la cual se encuentra enmarcada en proyectos específicos relacionados con el estudio y la evaluación de la preservación y exhibición del patrimonio material, cuyos solicitantes pertenecen a diferentes ámbitos de gestión de los museos (Dirección Nacional de Museos, Dirección de Patrimonio de la Provincia de Tucumán y Arquidiócesis de Tucumán).

El estudio de la satisfacción global en museos o el nivel de satisfacción que el visitante alcanza al finalizar su visita es un campo de la museología todavía en desarrollo, por lo que los parámetros que lo conforman pueden variar según el autor, aunque cabe decir que se compone de todas aquellas variables inherentes al visitante y al museo que influyen en su formación tanto de manera positiva como negativa (Bazán, Ajmat y Sandoval, 2018).

El concepto de satisfacción ha recibido numerosas definiciones, que varían significativamente entre sí (Bigné y Andreu, 2004; De Rojas y Camarero, 2008; McMullan y O'Neill, 2010), sin haberse logrado aún un consenso. Sin embargo, se distinguen dos grandes bloques, en los que se enmarcan todas las definiciones propuestas en su extensivo estudio a lo largo del tiempo:

1) *Enfoque cognitivo*: En los comienzos de su estudio y durante varias décadas, la satisfacción se consideró como *a)* un estado cognitivo, *b)* influido por conocimientos previos y *c)* con carácter relativo, resultado de la comparación entre una experiencia subjetiva y una base de referencia previa (De Rojas y Camarero, 2008). Ese enfoque se conoce como el “paradigma expectativas-disconformidad”, o de “desconfirmación¹ de expectativas” (Oliver, 1981, 1997). De acuerdo con esas in-

¹ El concepto de *desconfirmación* se define como la diferencia entre lo que el usuario espera de un producto o servicio y lo que percibe luego de su utilización. Si lo que percibe es superior a sus expectativas, su desconfirmación será positiva; si, por el contrario, es inferior, será negativa y si se encuentran igualadas, su desconfirmación será neutra (McMullan y O'Neill, 2010; Olson y Peter, 2006).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

investigaciones, los consumidores calculan su satisfacción con un producto comparando sus expectativas previas con el desempeño o funcionamiento real percibido (Bagozzi, Gopinath y Nyer, 1999).

2) *Enfoque dual cognitivo-afectivo*: Actualmente un cuerpo creciente de investigadores reconoce el carácter dual de la satisfacción, sumando al enfoque tradicional cognitivo las emociones experimentadas como otro factor determinante en su formación (McMullan y O'Neill, 2010). Bigné y Andreu (2004), quienes, a su vez, realizaron recopilaciones de definiciones extraídas de la bibliografía especializada, definen la satisfacción del consumidor como “un estado cognitivo-afectivo resultante de evaluaciones cognitivas (incluyendo desconfirmación); así como de las emociones provocadas, a su vez, por las evaluaciones cognitivas y, todo ello, incitando respuestas de comportamiento” (Bigné y Andreu, 2004, p. 95).

Este trabajo, así como el modelo teórico que en él se presenta, se desarrollaron en el marco del enfoque cognitivo-afectivo, adoptándose la definición de satisfacción propuesta por Bigné y Andreu (2004).

Además de las variables psicológicas cognitivas y afectivas, existen otros dos grupos de variables considerados de importancia en la bibliografía para la formación de la satisfacción: las sociodemográficas y las ambientales, ambas muy influyentes en el comportamiento y satisfacción de los visitantes (Olson y Peter, 2006). En el caso de las sociodemográficas, esto es así porque se dice que no percibimos la realidad directamente, sino a través de un conjunto de convenciones, esquemas y estereotipos, que varían de una cultura a otra y a lo largo del tiempo (Falk y Dierking, 2016; Dodd, Jones, Sawyer y Tseliou, 2012). En los estudios de satisfacción en museos, esas variables suelen recibir un análisis estadístico descriptivo, sin profundizar en las posibles relaciones con otros datos obtenidos (Bigné y Andreu, 2004; De Rojas y Camarero, 2008; Góes Ferreira Lima Verde, Oliveira Arruda Gomes y Moura, 2010; Gosling, Silva y De Freitas, 2016). Esto, si bien presenta un perfil del visitante frecuente, desestima información valiosa para la interpretación de los resultados obtenidos en la evaluación de cada experiencia. Existen trabajos empíricos donde variables como edad, grupo étnico, educación u ocupación han resultado significativas en la satisfacción global (Brida, Monterubbianesi y Zapata-Aguirre, 2013; Sheng y Chen, 2012).

Por otro lado, las variables ambientales, tales como iluminación, temperatura ambiente, humedad relativa y velocidad del aire influyen en forma decisiva, positiva o negativamente, la experiencia de museo (Pérez, 2000; Olson y Peter, 2006; Góes Ferreira Lima Verde *et al.*, 2010; Desvallées y Mairesse, 2010; Falk y Dierking, 2016). Su estudio en relación con los visitantes es de importancia por razón de que muchos de éstos son factores principales de deterioro de los objetos exhibidos (American Society of Heating, Refrigerating and Air-Conditioning Engineers [ASHRAE], 2011; Commission internationale de l'éclairage [CIE], 2004; Pavlogeorgatos, 2003; Thomson, 1986), a la vez que afectan la experiencia del visitante, tanto en lo que se refiere a su confort como en la percepción del espacio museal.

En el ámbito de los museos, la experiencia global toma forma con base en la interacción de “lo interno”, o lo que el visitante lleva a la visita (experiencias previas, intereses, expectativas, motivaciones), con “lo externo”, o servicios prestados tanto tangibles (p. ej., la exhibición) como intangibles (p. ej., la oferta educativa e incluso los valores transmitidos) (Packer y Ballantyne, 2016; De Rojas y Camarero, 2008). La satisfacción es una respuesta a ese fenómeno o interpretación de la situación de visita (Forrest, 2013; Góes Ferreira Lima Verde *et al.*, 2010).

En ese sentido, en el estudio de la formación de la satisfacción existe entonces un conjunto de variables preexistentes propias al visitante, que éste lleva a su visita, y que va a mediar su relación con la experiencia que el museo le ofrece, y otro grupo de variables que, nacidas de la percepción del visitante como resultado de su interacción con la exhibición y sus componentes, toma forma durante su visita.

MODELO DE FORMACIÓN DE LA SATISFACCIÓN EN MUSEOS

En la mayoría de los casos, el abordaje del estudio de la satisfacción en museos presenta un análisis fragmentado, focalizado en la relación de la satisfacción con variables de tipo demográfico, psicológicas o espaciales, lo que denota la necesidad tanto de unificación en el conocimiento existente sobre satisfacción en esos ámbitos como de la propuesta de nuevos modelos teóricos más integradores.

En este trabajo se expone la aplicación de un modelo de la satisfacción desarrollado con el fin de estudiar cómo las variables propias del visitante, y que éste lleva al museo, y sus percepciones particulares de la experiencia que el museo le ofrece afectan su satisfacción global con la visita.

El modelo se compone de una parte confirmatoria, es decir, constituida por variables previamente validadas empíricamente en otros estudios de formación de la satisfacción en museos (De Rojas y Camarero, 2008; Bigné y Andreu, 2004), y de la propuesta de una parte exploratoria, en la que se proponen tanto variables como relaciones con la parte confirmatoria que no se han abordado en bibliografía precedente. El modelo en conjunto se ha validado en una tesis doctoral evaluada por pares y aprobada (Bazán, 2020).

Dentro de la parte confirmatoria se encuentran variables psicológicas de carácter afectivo y cognitivo; en el grupo afectivo, el *estado de ánimo antes de la visita* (EAA) (De Rojas y Camarero, 2008; Bagozzi *et al.*, 1999) y las emociones (De Rojas y Camarero, 2008; Bigné y Andreu, 2004; Bagozzi *et al.*, 1999), estas últimas, representadas mediante las variables de *placer* (PLA) y de *activación* (ACT), según el modelo de formación de las emociones propuesto por Russell y Pratt (1980), ampliamente utilizado en la psicología ambiental (Coppin y Sander, 2012). La variable placer indica el nivel en que una persona se siente bien, feliz o contenta en determinada situación, mientras que la activación indica el nivel al que una persona se siente estimulada o activa (De Rojas y Camarero, 2008).

Dentro del grupo de las variables cognitivas, se encuentran las *expectativas del visitante* (EXP) (Sheng y Chen, 2012; De Rojas y Camarero, 2008; Higgs, Polonsky y Hollick, 2005), la *calidad percibida* (CP) (De Rojas y Camarero, 2008) y la *desconfirmación* (DES) (De Rojas y Camarero, 2008; Bigné y Andreu, 2004), esta última, definida como la diferencia entre lo que el usuario espera de un producto o servicio y lo que percibe luego de su utilización, y que, como se ha anotado arriba, puede ser positiva, neutra o negativa (McMullan y O'Neill, 2010; Olson y Peter, 2006).

La parte exploratoria se compone del *estado de ánimo* luego de la visita (EAD) (De Rojas y Camarero, 2008; Bagozzi *et al.*, 1999) y de cuatro variables de carácter ambiental: *sensación de temperatura* (SENST), *satisfacción con la temperatura* (SATT), *sensación lumínica* (SENSI) y *satisfacción con la iluminación* (SATI). La inclusión del EAD se debe a que algunos autores afirman que el estado de ánimo puede ser causado o modificado por efectos de emociones secundarios, cambios en el entorno o condiciones generales del ambiente, entre otros (Bagozzi *et al.*, 1999). En este trabajo interesa comprobar, empíricamente, posibles cambios en el estado de ánimo entre la llegada al museo y la finalización de la visita. En cuanto a las variables ambientales, si bien en el marco de la investigación de la que este trabajo forma parte se incluyeron más

variables relacionadas con las condiciones ambientales, aquí se abarcaron cuatro: las de sensación lumínica y de temperatura, definidas como el grado de iluminación o temperatura percibidos por el visitante, y las de satisfacción con la iluminación y temperatura, o qué tan a gusto están los visitantes con ese nivel de iluminación o de temperatura percibidos en el museo (Bazán *et al.*, 2018).

El modelo se complementa con las variables sociodemográficas y de perfil de visita así como con un grupo de variables independientes relacionadas, en su mayoría, con la fatiga de museos (Bitgood, 2009a, 2009b; Jeong y Lee, 2006; Davey, 2005). Para este último grupo no se proponen hipótesis de relación con el resto de las variables, sino se analiza la que mantiene con la satisfacción global.

En la figura 1 se presentan las variables intervinientes confirmatorias y exploratorias así como sus relaciones. Se incluye también el grupo de variables independientes relacionadas con la fatiga de museos.

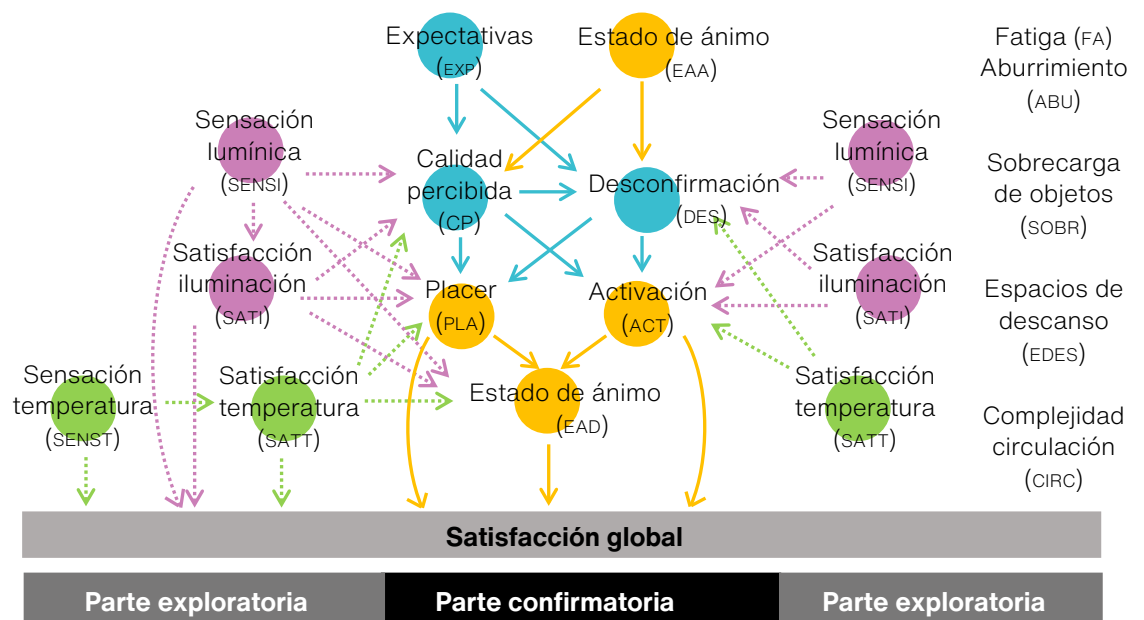


FIGURA 1. Partes del modelo propuesto (Esquema: Bazán y Ajmat, 2021).

METODOLOGÍA

El instrumento de medición

El modelo teórico planteado fue adaptado a un cuestionario desarrollado para aplicarse en estudios de públicos.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Se incluyeron seis secciones de información: 1) datos sociodemográficos: edad, ocupación, grado de estudios, procedencia; 2) de motivación y de perfil de visita: causas por las que visitar el museo, si es la primera vez que lo visita o no, si es un visitante asiduo de museos, si realizó su visita en compañía y de qué tipo (individual, en grupo, en familia, en pareja), si la hizo de mañana o de tarde (turno) y si fue parte de una visita guiada, en caso de que el museo ofreciera esa modalidad; 3) consideraciones psicológicas cognitivas: expectativas, desconfirmación y calidad percibida; 4) consideraciones psicológicas afectivas: estado de ánimo antes y después de la visita, aburrimiento, placer y activación; 5) consideraciones físicas o ambientales: sensación lumínica y de temperatura, satisfacción con la iluminación y la temperatura, adecuación de espacios de descanso, complejidad del recorrido, fatiga luego de la visita, sobrecarga de objetos, y 6) de satisfacción con la visita.

El cuestionario se desarrolló con base en la bibliografía relevante sobre psicología y psicología ambiental, museología y estudios de públicos, turismo y *marketing*, condiciones ambientales en museos, entre otros (Russell, 1980; Russell y Pratt, 1980; Oliver *et al.*, 1997; Pérez, 2000; Bigné y Andreu, 2004; Higgs *et al.*, 2005; Jeong y Lee, 2006; De Rojas y Camarero, 2008; Ajmat, Sandoval, Arana, O'Donnell, Gor y Alonso, 2011; Dodd *et al.*, 2012; Pattini, Rodríguez, Monteoliva y Garretón, 2012; Coppin y Sander, 2012; Falk y Dierking, 2016). Una de sus principales características es que la implementación de una medición independiente de las variables que el visitante lleva al museo y de aquellas que toman forma durante su visita se realizó en dos etapas: antes y después de la visita (Figura 2). La recolección de datos se llevó a cabo de la misma manera en todos los casos: una misma persona respondía ambas partes del cuestionario. Los visitantes eran captados antes de entrar en la primera sala; si deseaban participar, contestaban la primera parte del cuestionario, hacían la visita y finalmente regresaban para responder la segunda parte.

Otras de sus características es ser de tipo altamente estructurado, compuesto de preguntas cerradas con escala de respuesta de tipo Likert de cinco puntos, selección dicotómica o diferencial semántico. Se realizó un análisis de fiabilidad, el valor del Alfa de Cronbach² de 0.835 refleja buena consistencia interna en las respuestas al formulario.

² El Alfa de Cronbach es un coeficiente que sirve para medir la fiabilidad de una escala de medida, es decir, la capacidad de reproducir los resultados en consecutivas aplicaciones. Cuanto más se aproxime su valor a 1, mayor será la fiabilidad de la escala, siendo, por convenio general, aceptables valores de Alfa mayores a 0.7 o 0.8, dependiendo de la fuente.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 2. Estructuración del cuestionario y bloques de información incluidos (Esquema: Bazán y Ajmat; fuente: Bazán *et al.*, 2018).

Las variables psicológicas y de satisfacción se midieron a través de más de una pregunta en cada caso, conformando escalas que luego se transformaron en un único valor promedio. Dichas escalas se adaptaron de bibliografía relevante, como satisfacción: Oliver (1997), De Rojas y Camarero (2008); placer y activación: Russell y Pratt (1980); estado de ánimo antes de la visita, expectativas, calidad percibida y desconfirmación: De Rojas y Camarero (2008).³ Por otro lado, el estado de ánimo después de la visita se modificó y adaptó a partir de la propuesta de De Rojas y Camarero (2008) y el resto de las variables se midieron con una pregunta única, elaborada en el marco del presente trabajo.

La escala de satisfacción global, variable que interesa analizar en detalle en el presente trabajo, se compuso de cinco ítems⁴ (Oliver, 1997; De Rojas y Camarero, 2008): 1) Éste es uno de los mejores museos que he visitado; 2) Estoy satisfecho(a) con mi decisión de visitar este museo; 3) Realmente me divertí en este museo; 4) Recomendaré a mis conocidos visitar el museo, y 5) Hablaré positivamente de este museo.

³ Traducción propia del original en inglés de todas las escalas.

⁴ Traducción propia del original en inglés.

El procesamiento de los datos

Los datos obtenidos se analizaron mediante dos tipos de análisis estadísticos en diferentes etapas, obteniéndose de cada uno distintos tipos de información.

En una primera etapa se llevó a cabo un análisis de tipo descriptivo, lo que permitió generar un diagnóstico de la situación a la fecha en que se hizo el estudio en relación con la satisfacción global así como una caracterización sociodemográfica del visitante y del perfil o circunstancias en que realizó su visita. Se calcularon las medias de todas las variables incluidas en el cuestionario, estableciéndose tres puntos de corte: -2.5 bajo/insatisfecho; 2.51-3.5 medio/algo satisfecho; 3.51-5 alto/satisfecho.

En una etapa posterior, los datos se sometieron a análisis estadísticos de tipo inferencial,⁵ mediante los cuales se buscó ahondar en la comprensión de los resultados obtenidos en la primera etapa. Se analizaron relaciones causales entre las variables sociodemográficas y de perfil de visita, psicológicas, físicas o ambientales, y la de satisfacción, así como cuáles fueron las más significativas en su formación.

Los museos seleccionados

Las mediciones se llevaron a cabo en cuatro museos de Argentina de diferentes características; en los dos primeros, con visitantes captados e invitados a participar antes de iniciar su visita, mientras que en los últimos, previamente se hizo una convocatoria a voluntarios para participar como visitantes, a quienes luego se les citó para realizar la visita a ambos museos de manera consecutiva.

El primero de los cuatro museos es el Museo Histórico Provincial Presidente Nicolás Avellaneda (MHIST) de San Miguel de Tucumán (Figura 3).

Funciona en la que fuera la residencia del doctor Nicolás Avellaneda, que ocupó la presidencia de la nación en el periodo 1874-1880. En él se destacan piezas de valor patrimonial, como la Jarra de Ibatín, de plata repujada, rescatada de la primera fundación de la ciudad de San Miguel de Tucumán (siglo XVII), retratos en carboncillo de la autoría de la afamada escultora tucumana Lola Mora y una extensa colección de numismática.

Al igual que la mayoría de los museos de Tucumán, éste es poco frecuentado, con excepción de la época de vacaciones de invier-

⁵ La estadística inferencial es una parte de la estadística que, por medio de la inducción, permite determinar propiedades generales para una población a partir del estudio de una muestra y el grado de fiabilidad o significación de los resultados obtenidos.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 3. Planta baja (a), planta alta (b) y fachada del Museo Histórico Provincial Presidente Nicolás Avellaneda (Planimetría: Bazán y Ajmat, 2021; fotografía: Liliana Natalia Bazán, 2018).

no, en el mes de julio, momento en que se llevaron a cabo las mediciones. El número de personas consultadas fue de sesenta y dos.

El segundo fue el Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers (MEJAG), en Alta Gracia, provincia de Córdoba (Figura 4).

Se ubica en lo que fue la residencia de la Estancia Jesuítica en el siglo XVII. Declarado Patrimonio de la Humanidad desde el año 2000, narra los modos de vida de los grupos que habitaron la re-

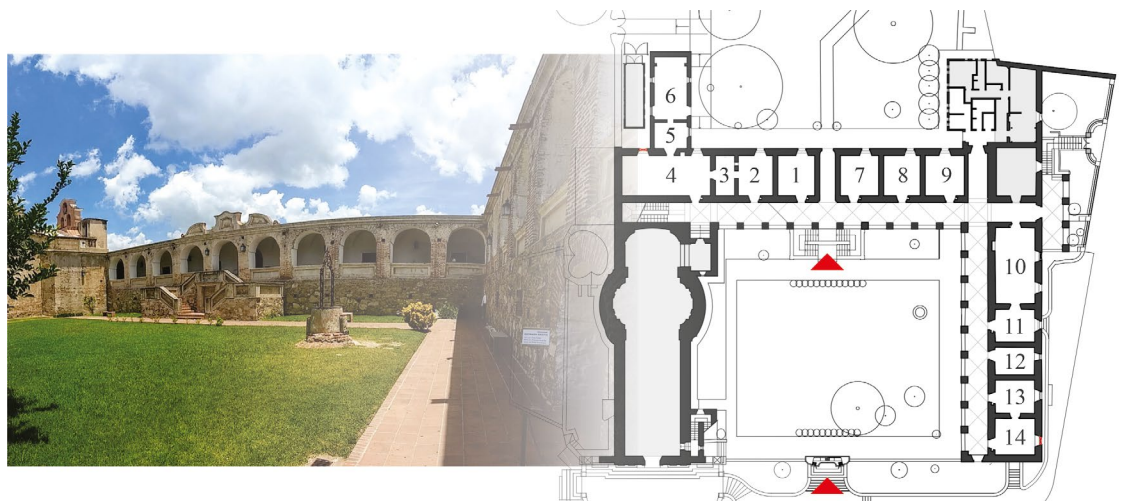


FIGURA 4. Planta y fachada del Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers (Planimetría: redibujado a partir de planos del arquitecto Antonio Sabbatè; cortesía: Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers; fotografía: Liliana Natalia Bazán, 2019).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

sidencia a lo largo de los siglos xvii, xviii y xix, tanto jesuitas como trabajadores africanos esclavizados, mujeres y el virrey Liniers.

Es un museo muy frecuentado, principalmente en temporadas de vacaciones de verano, etapa en que se realizaron las mediciones. Se consiguió un total de 101 respuestas.

Por último están los dos museos en que se trabajó con visitantes voluntarios, ambos en la ciudad de San Miguel de Tucumán. En ese caso se buscaba la posibilidad de que un mismo visitante realizara la visita a más de un museo de características diferentes, permitiendo un contraste de datos directo entre las medidas obtenidas para cada museo.⁶ El total de voluntarios ascendió a 51.

El primero es el Museo Casa Histórica de la Independencia (CHI), edificio que en sí mismo posee una alta connotación simbólica y es un icono de la historia nacional, por haber sido sede del Congreso General Constituyente que declaró la Independencia de las Provincias Unidas en Sudamérica el 9 de julio de 1816. Está declarado Monumento Nacional. Su arquitectura es de tipo colonial, con una tradicional estructura de distribución con base en patios (Figura 5).

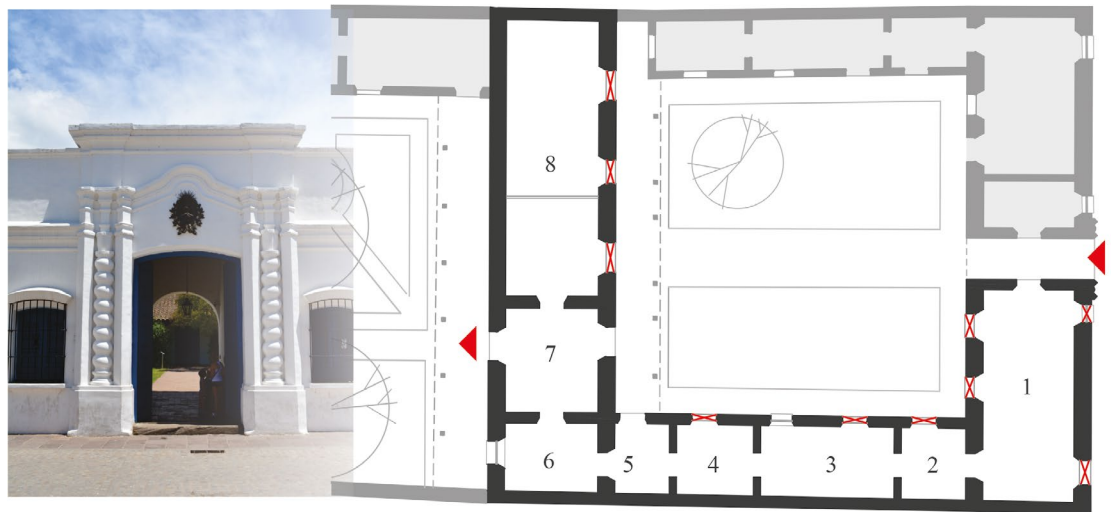


FIGURA 5. Planta y fachada del Museo Casa Histórica de la Independencia (Planimetría: Bazán y Ajmat; fotografía: Juan Ajmat, 2018).

⁶ El objetivo en el tercer caso de estudio, donde se trabajó con dos museos y un solo grupo de visitantes voluntarios, fue, en primer lugar, obtener datos sobre la apreciación que una misma persona puede hacer de dos museos de características diferentes, para ser contrastados con situaciones en las que las muestras de visitantes varían, tal y como sucede en los otros dos casos de estudio; en segundo lugar, comprobar la versatilidad de la metodología en relación con su implementación con distintos tipos de visitantes, como lo son los voluntarios y los no voluntarios.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

El segundo es el Museo de Arte Sacro de Tucumán (MAS), perteneciente a la Arquidiócesis de Tucumán (Figura 6). Cuenta con un acervo de carácter religioso, producto de manifestaciones artísticas, ligado en muchos casos a la práctica religiosa. Es un museo muy poco frecuentado de temática muy específica, por lo que el público que atrae es considerablemente menor a los anteriores.

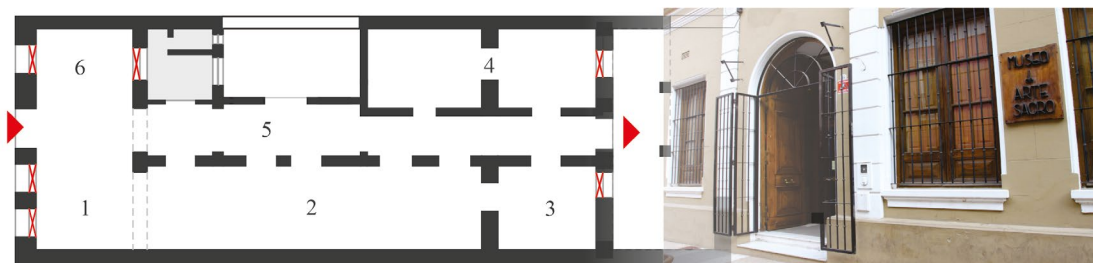


FIGURA 6. Planta y fachada del Museo de Arte Sacro de Tucumán (Planimetría: Bazán y Ajmat, 2021; fotografía: Juan Ajmat, 2018).

RESULTADOS

Descriptivos

La muestra de visitantes en MHIST se conformó por 20% de estudiantes universitarios, 33% de docentes (en su mayoría, de historia), 24% de otros profesionales, 16% de empleados y 7% de jubilados; 7%, entre 15 y 20 años; 27%, entre 21 y 30 años; 27%, entre 31 y 40; 10%, entre 41 y 50, y 29%, de más de 51 años. La media de edad fue de 36 años. De éstos, 79% informó que visita museos con frecuencia, donde el tipo más visitado es el MHIST; 94% reportó que era la primera vez que lo visitaba. En relación con el motivo de visita, las respuestas se clasificaron en dos categorías: “por interés”, que concentra respuestas como atracción por lo histórico, porque me pareció interesante, interés ocupacional, entre otras, y la segunda, “por turismo”, con respuestas como por paseo, por vacaciones, por referencia turística, porque estamos de paso por el lugar, etc.: 62% respondió que acudió al museo “por interés” y 38%, “por turismo”.

En MEJAG la muestra se compuso por 9% de estudiantes universitarios, 30% de docentes (en su mayoría, de historia), 29% de otros profesionales, 30% de empleados y 2% de jubilados. De ellos, 5% entre 18 y 20 años; 20%, entre 21 y 30; 22%, entre 31 y 40; 31%, entre 41 y 50, y 22%, de más de 51 años: la media general de edad fue de 39 años. Casi dos terceras partes: 57%, informaron que visitan museos con frecuencia, donde el tipo más

visitado es también el MEJAG; 78% reportó que era la primera vez que visitaba el museo. Respecto del motivo de la visita, para lo que se utilizó la misma clasificación que en el primer museo, 59% respondió que acudió “por interés”, y 41%, “por turismo”. Por último, en este museo se ofrecían visitas guiadas: 27% de los visitantes utilizó esa modalidad de visita.

El grupo de voluntarios (CHI y MAS) se conformó por 70% de estudiantes universitarios y 30% de profesionales. De éstos, 14%, entre 18 y 20 años; 66%, entre 21 y 30 años; 16%, entre 31 y 40 años, y 4%, de más de 51 años. La media de edad fue de 26 años. Del grupo, 65% informó que visita museos con frecuencia—donde el tipo más visitado es el museo de arte—; 26% visita museos históricos (CHI) y sólo 8%, sacros (MAS). Ya había visitado previamente el CHI 88%, mientras que sólo 39% había visitado MAS. Por su condición de voluntarios, no se indagó sobre el motivo de la visita.

Los valores más altos de todas las componentes de la satisfacción global se dieron en general en MEJAG, luego MHIST, MAS y, por último, CHI, con los valores más bajos. El nivel de satisfacción global en MEJAG y MHIST fue alto, mientras que CHI y MAS presentan uno muy similar, de satisfacción media (Figura 7).

Inferenciales

Comprobación del funcionamiento general del modelo para explicar la satisfacción

Se realizaron regresiones múltiples⁷ con la satisfacción global como variable dependiente, con el objeto de determinar si las variables incluidas en las dos partes, o fases, propuestas: confirmatoria y exploratoria (Figura 1) del modelo, permiten explicar los niveles de satisfacción encontrados. Se definió su nivel de significancia (p),⁸ así como su bondad de ajuste (R^2),⁹ obteniéndose que el modelo se

⁷ En estadística las regresiones múltiples permiten estudiar las posibles relaciones entre un conjunto de variables explicativas y una variable que se supone dependiente de éstas.

⁸ El valor p , o nivel de significancia, es un indicador que permite determinar si un resultado es estadísticamente significativo, es decir, qué tan improbable es que haya sido debido al azar. Cuanto menor sea el valor p , más significativo será el resultado, siendo en general y en este caso, los valores comprendidos entre 0.05 y menores (5% de probabilidad de que los resultados se hayan producido de forma aleatoria).

⁹ El coeficiente R cuadrado es la proporción de la varianza total de la variable capaz de ser explicada por la regresión. En otras palabras, describe lo bien que se ajusta un modelo a la variable que se pretende explicar, en este caso, la satisfacción global. Cuanto más cerca de 1 se sitúe su valor, mayor será el ajuste del modelo.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Variables	MHIST		MEJAG		CHI		MAS	
	Media	Categoría	Media	Categoría	Media	Categoría	Media	Categoría
Estado de ánimo antes	3.95	Positivo	4.04	Positivo	3.76	Positivo	3.47	Neutral
Estado de ánimo después	3.87	Positivo	4.06	Positivo	3.53	Positivo	3.7	Positivo
Placer	4.1	Alto	4.26	Alto	3.57	Alto	3.95	Alto
Activación	2.58	Media	2.58	Media	2.39	Baja	2.18	Baja
Expectativas	3.9	Altas	3.78	Altas	3.56	Altas	3.29	Media
Calidad percibida	3.8	Alta	4.19	Alta	2.99	Media	3.18	Media
Desconfirmación	3.8	Positiva	4.30	Alta	3.44	Neutra	3.88	Positiva
Sensación lumínica	3.13	Media	3.88	Alta	2.68	Media-baja	3.56	Alta
Satisfacción iluminación	3.49	Media-alta	3.93	Alta	2.9	Media	3.8	Alta
Sensación de temperatura	2.60	Media	3.13	Media	2.99	Media	2.76	Media
Satisfacción temperatura	3.77	Alta	3.94	Alta	3.58	Alta	3.94	Alta
Fatiga	1.34	Baja	1.55	Baja	1.53	Bajo	1.65	Bajo
Sobrecarga de objetos	1.53	Bajo	1.70	Bajo	1.87	Bajo	2.22	Bajo
Aburrimiento	1.36	Bajo	1.29	Bajo	2.05	Bajo	1.89	Bajo
Espacios de descanso	3.29	Medio	3.85	Alto	2.79	Medio	3.56	Alto
Complejidad circulación	1.00	Baja	1.46	Baja	1.49	Baja	1.77	Baja
Satisfacción global	3.74	Alta	4.17	Alta	3.18	Media	3.15	Media

FIGURA 7. Medias de las variables psicológicas y satisfacción para los cuatro museos analizados (Tabla: Bazán y Ajmat, 2021).

ajusta correctamente en todos los casos. Eso permite afirmar que las variables incluidas en él, tanto de la parte confirmatoria como de la exploratoria, explican correctamente el nivel de satisfacción obtenido (Figura 8). En el caso de MAS, se observa que la inclusión de la parte exploratoria aumenta significativamente el ajuste del modelo, que pasa de 0.741 a 0.987, por lo que puede afirmarse que en ese museo las variables ambientales y físicas tuvieron un papel importante en la formación de la satisfacción global.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

	CHI		MAS		MHIST		MEJAG	
	R ²	Sig. (p)	R ²	Sig. (p)	R ²	Sig. (p)	R ²	Sig. (p)
Confirmatoria	0.984	<0.0001	0.741	<0.0001	0.990	<0.0001	0.993	<0.0001
Confirmatoria + exploratoria	0.990	<0.0001	0.987	<0.0001	0.991	<0.0001	0.993	<0.0001

FIGURA 8. Ajuste (R²) y significancias (p) en cada parte del modelo teórico (Tabla: Bazán y Ajmat, 2021).

Variables del modelo más influyentes sobre la satisfacción en cada museo

Nuevamente mediante regresiones múltiples, se obtuvo que la *calidad percibida* fue la variable más influyente en la satisfacción global para MEJAG ($p = <0.0001$), MHIST ($p = <0.0001$) y MAS ($p = 0.002$).

En el caso de MHIST, otra variable muy influyente fue el estado de ánimo después de la visita ($p = 0.007$). En MAS, por otro lado, también fueron muy significativas las expectativas ($p = 0.002$) y el estado de ánimo antes de la visita ($p = 0.025$). Esos datos sobre MAS son de importancia para comprender los resultados observados en ese museo, donde valoraciones altas de muchas variables por parte de los visitantes arrojan un nivel de satisfacción medio, similar al de CHI, donde en muchos casos las valoraciones del resto de las variables fueron más bajas: en MAS las expectativas fueron medias y el estado de ánimo antes de la visita, neutro; ambas variables influyen de manera directa o indirecta en las demás (Figura 7).

Para CHI, en cambio, las variables más significativas fueron el *placer* ($p = 0.001$) y luego, la desconfirmación ($p = 0.003$).

Influencia de las variables sociodemográficas y de perfil de visita sobre la satisfacción

Se realizaron análisis de varianza (anova) de un factor¹⁰ con la satisfacción como variable dependiente.

En MEJAG la única variable que presentó una relación significativa con la satisfacción fue la de la visita guiada. Los visitantes que la realizaron presentaron niveles de satisfacción global más altos

¹⁰ Técnica estadística que permite determinar si dos variables, una explicativa y otra dependiente, están relacionadas por medio de la comparación de si las medias de la variable dependiente son diferentes o no en las categorías o grupos de la variable explicativa.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

($F = 5.09$, $p = 0.02$) así como en dos de los cinco ítems de su escala: en su satisfacción con su decisión de visitar el museo ($F = 4.69$, $p = 0.03$) y en su intención de, en el futuro, hablar positivamente de éste ($F = 6.47$, $p = 0.01$).

En *MHIST* las variables que resultaron significativas fueron la ocupación y la edad. En el caso de la primera ($F = 2.53$, $p = 0.05$), los jubilados y docentes presentaron un nivel de satisfacción medio, más alto que el resto. Con respecto de la edad ($F = 5.10$, $p = 0.02$), hubo un mayor nivel de satisfacción a partir de los 41 años y, además, los ítems de satisfacción se vieron influidos por la decisión de visitar el museo ($F = 5.03$, $p = 0.02$), la posibilidad de recomendarlo ($F = 7.14$, $p = 0.009$) y la de hablar positivamente de él ($F = 0.19$, $p = 0.005$).

En *CHI* la ocupación ($F = 5.25$, $p = 0.008$), la edad ($F = 2.07$, $p = 0.03$) y el grado de estudios ($F = 4.59$, $p = 0.01$) influyeron en la satisfacción. Con respecto de la ocupación, los profesionales tuvieron una mucho mayor que los estudiantes. En cuanto a la edad, se encontró, al igual que en *MHIST*, un aumento en la satisfacción a partir de los 41 años. Para el grado de estudios, tanto los universitarios graduados como de posgrado presentaron mayor nivel de satisfacción que los estudiantes de niveles menores.

Finalmente, en *MAS* ninguna de las variables sociodemográficas ni de perfil de visita influyó en la satisfacción de los visitantes voluntarios.

Influencia de las variables sociodemográficas y de perfil de visita sobre las demás variables del modelo

Al igual que con la satisfacción global, mediante la anova de un factor se estudió la relación e influencia de esas variables sobre las componentes de la satisfacción, propuestas en el modelo teórico. Con base en los resultados obtenidos, se observó que:

- La ocupación tuvo gran influencia en las variables del modelo en *MHIST*.
- A excepción de *CHI*, el estado de ánimo antes de la visita y las expectativas fueron influidos por muchas de las variables sociodemográficas y de perfil de visita en los otros museos. Cabe destacar que ambas variables funcionan como independientes dentro del modelo teórico e influyen en las demás.
- Las variables sociodemográficas influyeron poco o de manera nula sobre las variables más influyentes en la formación de la satisfacción: calidad percibida en el caso de *MEJAG*, *MHIST* y *MAS*, y placer en el caso de *CHI*.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

- En MAS las variables sociodemográficas no sólo no influyeron en la satisfacción global, sino tampoco en sus variables componentes en general.
- Las variables de perfil de visita no tuvieron una influencia importante en CHI.
- En MEJAG y MAS las variables de perfil de visita tuvieron mayor influencia que las sociodemográficas en las variables del modelo.
- En MEJAG, MHIST y MAS las variables sociodemográficas y de perfil de visita tuvieron más influencia sobre el estado de ánimo antes de la visita que sobre el estado de ánimo después de la visita. Esto podría indicar que el estado de ánimo después de la visita estuvo más influido por factores propios de ésta, como lo sugieren algunos autores (De Rojas y Camarero, 2008; Bagozzi *et al.*, 1999).
- En todos los museos, a excepción del MAS, la atención durante la visita, componente de la escala de activación, se relacionó con la edad. Los visitantes reportaron estar más atentos a partir de los 41 años. En MHIST, además, se encontraron más despiertos y estimulados, otros dos ítems de dicha escala.
- En MHIST y CHI la emoción de placer se relacionó con la edad. En ambos el promedio de esta variable fue mayor a partir de los 41 años. En MEJAG la edad también afectó otros dos ítems de la escala de placer; los visitantes mayores de 41 años estuvieron más alegres y contentos.
- Tanto en MHIST como en MAS el estado de ánimo antes de la visita fue más positivo en quienes visitaban el museo por primera vez y menos positivo en los que ya lo habían visitado con anterioridad.
- En MEJAG, MHIST y MAS las expectativas fueron mayores en los visitantes que recorrían por primera vez el museo.

En las figuras 9, 10, 11 y 12 se presentan de manera gráfica estas relaciones detectadas para los cuatro museos.

DISCUSIÓN DE RESULTADOS

El modelo teórico propuesto en el presente trabajo pudo confirmarse en sus fases comprobatoria y exploratoria en todos los casos de estudio: funciona para explicar el nivel de satisfacción global reportado por los visitantes tanto con o sin las variables exploratorias. Esto quiere decir que las fases propuestas pueden utilizarse progresivamente, según sean los objetivos. Si el interés

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

	EAA	EAD	EXP	DES	CP	ACT	PLA	SENST	SATT	SENSI	SATI	FA	ABU	EDES	SOBR	CIRC
Edad																
Ocupación																
Grado de estudios																
Procedencia																
1.ª visita																
Visita museos c/frecuencia																
Compañía																
Turno																
Motivación																

■ Influye en ítem(s) de variable
 ■ Influye en valor promedio de variable
 ■ No influye

FIGURA 9. Influencia de variables demográficas y de perfil de visita en modelo en MHIST (Tabla: Bazán y Ajmat, 2021).

	EAA	EAD	EXP	DES	CP	ACT	PLA	SENST	SATT	SENSI	SATI	FA	ABU	EDES	SOBR	CIRC
Edad																
Ocupación																
Grado de estudios																
Procedencia																
1.ª visita																
Visita museos c/frecuencia																
Compañía																
Turno																
Motivación																
Visita guiada																

FIGURA 10. Influencia de variables demográficas y de perfil de visita en modelo en MEJAG (Tabla: Bazán y Ajmat, 2021).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

	EAA	EAD	EXP	DES	CP	ACT	PLA	SENS	SATT	SENSI	SATI	FA	ABU	EDES	SOBR	CIRC
Edad	Red	Green	Red	Red	Green	Green	Green	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red
Ocupación	Green	Green	Red	Green	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Green	Red	Red	Red
Grado de estudios	Red	Red	Green	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red
Procedencia	Red	Red	Red	Green	Red	Green	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red
1.ª visita	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Green	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red
Visita museos c/frecuencia	Red	Red	Green	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red
Compañía	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Green	Red	Green	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Green
Turno	Red	Green	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Green	Red	Red	Red	Red	Red

FIGURA 11. Influencia de variables demográficas y de perfil de visita en modelo en CHI (Tabla: Bazán y Ajmat, 2021).

	EAA	EAD	EXP	DES	CP	ACT	PLA	SENS	SATT	SENSI	SATI	FA	ABU	EDES	SOBR	CIRC
Edad	Red	Green	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red
Ocupación	Green	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Green	Red	Green	Red	Red
Grado de estudios	Green	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red
Procedencia	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red
1.ª visita	Green	Red	Green	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red
Visita museos c/frecuencia	Green	Green	Green	Red	Red	Green	Green	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red
Compañía	Red	Red	Red	Red	Red	Green	Red	Red	Red	Red	Green	Red	Red	Red	Red	Red
Turno	Green	Red	Red	Red	Red	Red	Green	Red	Red	Red	Green	Red	Red	Red	Red	Red

FIGURA 12. Influencia de variables demográficas y de perfil de visita en modelo en MAS (Tabla: Bazán y Ajmat, 2021).

se centra en realizar una evaluación sólo del nivel de satisfacción global y sus componentes psicológicos, podrá utilizarse la sección confirmatoria del cuestionario, mientras que si se desea ahondar en el análisis de las variables físicas y ambientales se incluirá, además, la sección exploratoria en el estudio de públicos por realizarse, lo que puede ser de interés si en la institución se llevan a cabo, por ejemplo, controles o cambios en las condiciones ambientales asociados con la preservación o conservación de los objetos expuestos, entre otros.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Mediante el análisis a profundidad de las variables sociodemográficas y de perfil de visita se identificaron ciertos patrones comunes en todos los casos de estudio, como la aparente influencia de la edad sobre la satisfacción reportada por los visitantes y sobre muchas otras de sus variables componentes. Al respecto, pareciera haber una diferencia marcada entre dos rangos etarios: mayores y menores de aproximadamente 40 años. Esto podría estar relacionado con diferencias generacionales en cuanto a las necesidades como visitante de cada grupo, un tema muy discutido actualmente en los estudios de públicos y la caracterización de los visitantes.

El mayor nivel de satisfacción global se registró en MEJAG, seguido de MHIST y, por último, CHI y MAS, con un nivel promedio similar. Las variables psicológicas que acompañan esos resultados reflejaron un comportamiento similar para el conjunto de museos: las valoraciones más altas de cada variable psicológica (cognitivas y afectivas) hechas por los visitantes se dieron en general en MEJAG; le siguió MHIST, luego MAS y, por último, CHI.

Esa diferencia marcada entre los dos museos de mayores niveles de valoración por parte de los visitantes (MEJAG y MHIST) y los dos de menores (CHI y MAS) tanto en relación con la satisfacción como con las variables psicológicas puede deberse a:

- El hecho de que el análisis de las motivaciones reveló que más de la mitad de los visitantes en MHIST y MEJAG acudió por “interés” y no sólo por “turismo”. Esto, sumado a que la mayoría reportó que frecuenta museos principalmente de carácter histórico, plantea una situación diferente de la de los voluntarios, que no tuvieron elección sobre qué museo visitar y, al ser consultados sobre los museos que más frecuentaban, la mayoría reportó preferir los de arte.
- El que diferentes estudios afirman que el estado de ánimo, el cual, según se comprobó mediante las regresiones múltiples, influyó en la satisfacción global en los museos analizados, puede afectar las evaluaciones de un visitante o consumidor (Bagozzi *et al.*, 1999). MEJAG y MHIST presentaron valores de estado de ánimo más altos que los otros museos tanto antes como después de la visita. Cabe destacar, además, que MEJAG fue el único museo en donde el estado de ánimo no disminuyó entre antes y después de la visita, lo que podría conformarse como otra causa del mayor nivel de satisfacción en dicho museo y, con esto, indicar que posiblemente la experiencia que éste ofrece al visitante opera más favorablemente sobre su satisfacción que en los otros casos.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

- Que la edad promedio de los visitantes fue de 39 y 36 años en MEJAG y MHIST respectivamente y menor a eso (26 años) para los voluntarios de CHI y MAS. La diferencia de niveles de satisfacción global entre los dos grupos de museos podría estar relacionada con las diferencias generacionales detectadas entre personas de menos y más de 40 años aproximadamente, mencionadas anteriormente.
- Que los visitantes que realizaron una visita guiada en MEJAG reportaron mayores niveles de satisfacción global que los que recorrieron el museo por su cuenta. Mediante las regresiones múltiples se comprobó que esa diferencia es significativa estadísticamente y que, por lo tanto, la visita guiada influyó en el nivel de satisfacción de los visitantes.

La calidad percibida se configura como la variable que más influye en la satisfacción global en tres de los casos. La excepción es CHI, donde esa variable se ve superada por el placer y, en segundo lugar, por la desconfirmación. Ese caso en CHI podría relacionarse, al ser el placer una variable emocional, con el carácter simbólico del museo, el cual puede haber primado sobre la evaluación cognitiva de la experiencia. En el caso de la desconfirmación, 88% de los voluntarios ya había visitado el museo con anterioridad, a diferencia de los otros casos; esto podría explicar que la desconfirmación por comparación con una visita o conocimiento anterior haya primado sobre la calidad percibida.

CONCLUSIONES

El desarrollo y la validación de herramientas y metodologías como las que se presentan en este trabajo, que permitan medir el grado de satisfacción en un contexto determinado y de una manera integradora, se constituyen como un aporte sustancial para las decisiones de gestión en museos. Su utilización hará posible ampliar el panorama de las evaluaciones, mediante la medición de cuánta participación tienen en la formación de la satisfacción tanto las variables propias del perfil del visitante como las que son factibles de ser intervenidas por el museo.

Si bien la estructuración del modelo y las variables incluidas son una parte clave de la evaluación, lo que permitió arribar a los resultados expuestos es la posibilidad de diferenciación entre el estado cognitivo y emocional del visitante antes y después de su visita así como la profundización en el análisis de la relación de esos estados con su perfil de visitante, ambos factores, característicos de la metodología desarrollada.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Patrones comunes encontrados en los casos de estudio analizados presentan evidencia suficiente para afirmar que las variables sociodemográficas parecen tener una influencia significativa en el estado cognitivo y emocional (variables psicológicas) del visitante hasta que llega al museo, pero esa influencia parece disminuir en significancia una vez que comienza su visita y aun hasta que la finaliza. Durante el desarrollo de esa segunda etapa, el visitante posiblemente se encontrará en otro estado mental de condiciones cognitivas y afectivas determinadas tanto a partir del primer estado mental como de su percepción e interpretación de los servicios que el museo le ofrece. Su satisfacción global quedará finalmente conformada por ese segundo estado mental, el cual será influido, además, por las variables físicas, es decir, por su percepción del ambiente.

Los resultados obtenidos en tres de los cuatro casos analizados sugieren una prevalencia de las variables psicológicas cognitivas en la formación de la satisfacción global, como lo es la calidad percibida, lo que, además, se encuentra en correspondencia con los resultados alcanzados por otros autores (De Rojas y Camarero, 2008). Esto, sin embargo, no significa una falta de influencia de las variables afectivas sobre la satisfacción. En el caso de museos con gran carga simbólica para el público visitante, como es el caso de CHI, las emociones pueden llegar a adquirir un papel mucho más protagónico en la formación de la satisfacción, posiblemente modificando la percepción que el visitante tenga del museo y realizando, así, una valoración más flexible de su satisfacción, en comparación con una situación que presente una menor carga afectiva.

Ese cambio en la percepción y la consecuente evaluación de la visita y satisfacción se observa de forma similar en cuanto a las motivaciones de los visitantes, a su edad o a características particulares de la visita, como el hecho de realizarla de manera guiada o no. Es decir, que el cambio de percepción puede darse por características atribuibles tanto al perfil del visitante como a otras, como el servicio o la experiencia que brinda el propio museo.

Si bien en el presente trabajo no se ahondó en el estudio de las motivaciones, se encontró evidencia de un perfil relativo a un interés más específico o profundo en el contenido de la exposición en cuestión y otro con un enfoque más recreacional. En cuanto a la edad, las diferencias generacionales observadas en relación con la evaluación de la experiencia por parte del visitante evidencian la necesidad de un estudio más en profundidad para detectar las diferencias entre las necesidades de cada grupo etario relativas a la satisfacción y disfrute de su experiencia.

La distinción de esos perfiles se conformaría como una herramienta para las instituciones de museos tanto al momento de planificar, gestionar y diseñar sus exposiciones como al de determinar las condiciones de los servicios que ofrecen, como en el caso de las visitas guiadas. En consecuencia, también tiene implicaciones en lo referente a la necesidad de los museos de conocer a profundidad el perfil de sus distintos públicos y cómo éste afecta sus percepciones y valoraciones de la experiencia particular que el museo ofrece.

La metodología presentada no está exenta de limitaciones. En primer lugar, requiere una inversión de tiempo considerable por parte del investigador, debido a que el dedicado a la recolección de datos es significativo. De igual forma, el estudio demanda mucho tiempo del visitante para responder un cuestionario en dos etapas. En segundo lugar, en futuras implementaciones sería importante complementar los resultados obtenidos de la aplicación de la metodología con un análisis detallado de las características particulares de cada museo en relación con la propuesta que presenta y los servicios que ofrece. Eso permitiría contrastar las percepciones reportadas por los visitantes con datos objetivos sobre el contexto de su experiencia, lo que ampliaría el espectro de posibilidades de detectar patrones comunes entre museos.

La aplicación continua y en diferentes casos de estudio de la presente metodología permitirá profundizar el análisis de convergencias y divergencias en las variables intervinientes, con vistas a la generación de pautas para el diseño de exposiciones así como para la toma de decisiones vinculadas con la gestión de los museos.

REFERENCIAS

Ajmat, R., Sandoval, J., Arana Sema, F., O'Donnell, B., Gor, S. y Alonso, H. (2011). Lighting design in museums: exhibition vs. preservation. *Structural Studies, Repairs and Maintenance of Heritage Architecture XII*(12), 195-206.

American Society of Heating, Refrigerating and Air-Conditioning Engineers. (2011). Chapter 23: Museums, galleries, archives and libraries. En *ASHRAE Handbook HVAC Applications* (pp. 1-22). Atlanta: ASHRAE.

Bagozzi, R. P., Gopinath, M. y Nyer, P. U. (1999). The Role of Emotions in Marketing. *Journal of the Academy of Marketing Science*, 27(2), 184-206.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Bazán, L. N. (2020). *Influencia de las condiciones ambientales en museos en la satisfacción de los visitantes. Su evaluación* (Tesis doctoral, Instituto de Investigación en Luz, Ambiente y Visión). Conicet: Buenos Aires. Recuperada de Repositorio institucional CONICET Digital <http://hdl.handle.net/11336/114637>

Bazán, L., Ajmat, R. y Sandoval, J. (2018). Iluminación en museos, experiencia y satisfacción de visitantes en contextos patrimoniales. Casos de estudio en el noroeste argentino. *Anales AFA [S.l.]*, 39-48. Recuperado de <https://anales.fisica.org/journal/index.php/analesafa/article/view/2196>

Bigné, J. E. y Andreu, L. (2004). Modelo cognitivo-afectivo de la satisfacción en servicios de ocio y turismo. *Cuadernos de Economía y Dirección de la Empresa*, 21(4), 84-120.

Bitgood, S. (2009a). When is "museum fatigue" not fatigue? *Curator: The Museum Journal* (52), 193-202.

Bitgood, S. (2009b). Museum fatigue: A critical review. *Visitor Studies*, 12(2), 93-111.

Brida, J. G., Monterubbianesi, P. D. y Zapata-Aguirre, S. (2013). Determinantes del grado de satisfacción en la visita a un atractivo cultural: El Caso del Museo de Antioquia-Colombia. *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 22(4), 729-744.

Commission Internationale de l'Éclairage. (2004). *Control of damage to museum objects by optical radiation*. CIE Publication No. 157. Viena: CIE.

Coppin, G. y Sander, D. (2012). Contemporary theories and concepts in the psychology of emotions. En C. Pelachaud (Ed.), *Emotion-oriented systems* (pp. 3-32). Londres: ISTE/J. Wiley.

Davey, G. (2005). What is museum fatigue? *Visitor Studies Today*, 8(3), 17-21.

De Rojas, C. y Camarero, C. (2008). Visitors' experience, mood and satisfaction in a heritage context: evidence from an interpretation center. *Tourism Management*, 29(3), 525-537.

Desvallées, A. y Mairesse, F. (Eds.). (2010). *Conceptos clave de museología*, International Council of Museums. París: Armand Colin.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Dodd, J., Jones, C., Sawyer, A. y Tseliou, M. (2012). *Voices from the museum: Qualitative research conducted in Europe's national museums*. Linköping: Linköping University Electronic Press.

Falk, J. H. y Dierking, L. D. (2016). *The museum experience revisited*. Nueva York: Routledge.

Forrest, R. (2013). Museum atmospherics: The role of the exhibition environment in the visitor experience. *Visitor Studies*, 16(2), 201-216.

Góes Ferreira Lima Verde, A. A., Oliveira Arruda Gomes, D. M. de y Moura, H. J. de. (2010). ¿Las emociones negativas influyen positivamente en la satisfacción? Un estudio en el escenario turístico. *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 19(6), 946-969.

Gosling, M., Silva, J. A. y De Freitas, M. (2016). El modelo de experiencias aplicado a un museo: la perspectiva de los visitantes. *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 25(4), 460-482.

Higgs, B., Polonsky, M. y Hollick, M. (2005). Measuring expectations: forecast vs. ideal expectations. Does it really matter? *Journal of Retailing and Consumer Services*, 12(1), 49-64.

Jeong, J.-H. y Lee, K.-H. (2006). The physical environment in museums and its effects on visitors' satisfaction. *Building and Environment*, 41(7), 963-969.

McMullan, R. y O'Neill, M. (2010). Towards a valid and reliable measure of visitor satisfaction. *Journal of Vacation Marketing*, 16(1), 29-44.

Oliver, R. L. (1981). Measurement and evaluation of satisfaction processes in retail settings. *Journal of Retailing*, 57(3), 25-48.

Oliver, R. L. (1997). *Satisfaction: A Behavioral Perspective on the Consumer*. Nueva York: McGraw-Hill.

Olson, P. Y. y Peter, J. P. (2006). *Comportamiento del consumidor y estrategia de marketing* (7.ª Edición). México: McGraw Hill.

Packer, J. y Ballantyne, R. (2016). Conceptualizing the visitor experience: A review of literature and development of a multifaceted model. *Visitor Studies*, 19(2), 128-143.

Pattini, A., Rodríguez, R., Monteoliva, J. M. y Garretón, J. Y. (2012). Iluminación en espacios de trabajo. Propuestas al protocolo de medición del factor iluminación de la Superintendencia de Riesgos de Trabajo. *Avances en Energías Renovables y Medio Ambiente*, 16(1), 81-88.

Pavlogeorgatos, G. (2003). Environmental parameters in museums. *Building and Environment*, 38(12), 1457-1462.

Pérez, E. (2000). *Estudio de visitantes en museos: metodología y aplicaciones*. Gijón: Trea.

Russell, J. A. (1980). A circumplex model of affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, 39(6), 1161-1178.

Russell, J. A. y Pratt, G. (1980). A description of the affective quality attributed to environments. *Journal of Personality and Social Psychology*, 38(2), 311-322.

Sheng, C. W. y Chen, M. C. (2012). A study of experience expectations of museum visitors. *Tourism Management*, 33(1), 53-60.

Thomson, G. (1986). *The museum environment* (2.^a Ed.). Londres: Butterworths/Heinemann.

SOBRE LOS AUTORES

Liliana Natalia Bazán

Instituto de Investigación en Luz, Ambiente y Visión (ILAV),

Universidad Nacional de Tucumán (UNT), Argentina

nataliabzn@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2758-8011>

Arquitecta y doctora en medio ambiente visual e iluminación eficiente, Universidad Nacional de Tucumán (UNT). Becaria doctoral y posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Se desempeña como docente en la Cátedra de Acondicionamiento Ambiental II de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (UNT) en Argentina y actualmente realiza estudios posdoctorales vinculados con la evaluación de los efectos de los patrones de fijación de mirada y la atención en la apreciación del ambiente iluminado en museos. Ha publicado artículos en revistas académicas de ámbito nacional y ha tenido numerosas participaciones en congresos nacionales e internacionales.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Raúl Fernando Ajmat

Instituto de Investigación en Luz, Ambiente y Visión (ILAV),

Universidad Nacional de Tucumán (UNT), Argentina

rfajmat@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9824-6006>

Es arquitecto y especialista en medio ambiente visual e iluminación eficiente, Universidad Nacional de Tucumán (UNT), Argentina. Doctor en diseño arquitectónico, De Montfort University, Reino Unido. Es profesor asociado de acondicionamiento ambiental en Tucumán. Es docente estable en carreras de especialización, maestría y doctorado en las universidades de Tucumán, Córdoba, Litoral, Nordeste y Tecnológica Nacional. Es investigador del Instituto de Investigaciones en Luz, Ambiente y Visión (ILAV) (Conicet-UNT). Es miembro fundador y actualmente presidente de la International Building Performance Simulation Association (IBPSA, Argentina). Ha publicado trabajos de investigación en publicaciones científicas nacionales e internacionales. Ha dirigido tesis doctorales.

Considerations on Visitor Satisfaction as Part of an Integral Evaluation Methodology

Ir a la versión en español

DOI: 10.30763/intervencion.246.v1n23.25.2021 • YEAR 12, ISSUE NO. 23: 231-255

Submitted: 31.12.2020 • Accepted: 06.04.2021 • Published: 28.06.2021

Liliana Natalia Bazán

Instituto de Investigación en Luz, Ambiente y Visión (ILAV),
Universidad Nacional de Tucumán (UNT),
Argentina
nataliabzn@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2758-8011>

Raúl Fernando Ajmat

Instituto de Investigación en Luz, Ambiente y Visión (ILAV),
Universidad Nacional de Tucumán (UNT),
Argentina
rfajmat@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9824-6006>

ABSTRACT

This RESEARCH ARTICLE presents the application of a model of museum visitors' satisfaction which was developed through visitor studies in four museums in Argentina. The model aimed to identify what influence the visitors' own characteristics, as well as their perception of the experience the museum offers them, had on their overall satisfaction. Data was collected in two stages: one before the visit and another one immediately after. This process permitted the identification of certain common patterns to all the case studies in relation to visitors' satisfaction, a necessary condition to better understand their needs and behavior, in order to generate memorable experiences.

KEY WORDS

visitor satisfaction; visitor studies; museums; Argentina

INTRODUCTION

Museums need to know and understand their public in order to properly address their needs, which has led to visitor and satisfaction studies acquiring such an important role in their management. Due to the inherent subjectivity of

the concept of *satisfaction*, studying it is no easy task. However, to advance this understanding and, thus, that of the visitor's own behavior, it is necessary to extract and define the common or divergent characteristics of the visitor experience, an under addressed issue in this type of study.

This work was carried out in the context of a wider-ranging scientific research, linked to the influence of environmental conditions (lighting and hygrothermal conditions) on visitor satisfaction in museums, which was framed in specific projects related to studying and evaluating the preservation and exhibition of material heritage, which had been requested by instances from different museum management settings (Dirección Nacional de Museos, Dirección de Patrimonio de la Provincia de Tucumán and the Archdiocese of Tucumán).

The study of overall museum satisfaction, or the level of satisfaction visitors reach upon completing their visit, is a field of museology still in development, hence the corresponding parameters may vary according to the author, though it should be said it comprises all those variables inherent to the visitor and the museum which influence them, whether positively or negatively (Bazán, Ajmat & Sandoval, 2018).

The concept of satisfaction has received numerous definitions that vary significantly among themselves (Bigné & Andreu, 2004; De Rojas & Camarero, 2008; McMullan & O'Neill, 2010), without having, as yet, achieved a consensus. However, two great blocks can be distinguished, which encompass all the hitherto proposed definitions throughout its protracted study:

1) *Cognitive focus*: Initially and for several decades, satisfaction was viewed as: a) a cognitive state; b) influenced by prior knowledge; and c) of a relative nature, the result of a comparison between a subjective experience and a previous frame of reference (De Rojas & Camarero, 2008). This focus is known as the "expectations disconfirmation¹ paradigm" or "disconfirmation of expectations" (Oliver, 1981, 1997). According to that research, consumers calculate their product satisfaction by comparing their previous expectations with the perceived outcome in performance or functioning (Bagozzi, Gopinath & Nyer, 1999).

¹ *Disconfirmation* can be defined as the difference between what users expect of a product or service, and what they perceive after experimenting it. If what they perceive is superior to their expectations, their disconfirmation will be positive. If, on the contrary, it is lower, it will be negative. If they are even, disconfirmation will be neutral (McMullan & O'Neill, 2010; Olson & Peter, 2006).

2) *Dual cognitive-affective focus*: Today a growing number of researchers recognize the dual character of satisfaction, adding the emotions experimented to the traditional cognitive focus as another key factor in its formation (McMullan & O'Neill, 2010). Bigné and Andreu (2004), who themselves made a compilation of definitions extracted from specialized bibliography, define customer satisfaction as “a cognitive-affective state resulting from cognitive evaluations (including disconfirmation); as well as the emotions provoked, in turn, by these cognitive evaluations and all triggering behavioral responses”² (Bigné & Andreu, 2004, p. 95).

This work, along with the theoretical model presented herein, were developed in the framework of the cognitive-affective focus, adopting the definition for satisfaction proposed by Bigné & Andreu (2004).

In addition to the cognitive and affective psychological variables, there are two more groups of variables which literature considers important in the formation of satisfaction: sociodemographic and environmental, both of which bear great influence on visitor behavior and satisfaction (Olson & Peter, 2006). It is thus for sociodemographic because, as has been noted, we do not perceive reality directly, but instead through a set of conventions, schemes and stereotypes that vary from one culture to another and over time (Falk & Dierking, 2016; Dodd, Jones, Sawyer & Tseliou, 2012). Those variables tend to receive a descriptive statistical analysis in museum satisfaction studies, without going further into possible relations between them and other data obtained (Bigné & Andreu, 2004; De Rojas & Camarero, 2008; Góes Ferreira Lima Verde, Oliveira Arruda & Moura, 2010; Gosling, Silva & De Freitas, 2016). Although this offers a profile of frequent visitors, it disregards information that is valuable to interpret the results obtained, so as to evaluate each experience. In certain empirical works variables such as age, ethnic group, education or occupation have proved significant to overall satisfaction (Brida, Monterubbianesi & Zapata-Aguirre, 2013; Sheng & Chen, 2012).

On the other hand, environmental variables, such as lighting, ambient temperature, relative humidity and air velocity have a decisive positive or negative effect on the museum experience (Pérez, 2000; Olson & Peter, 2006; Góes Ferreira Lima Verde et al., 2010;

² Editorial translation from the original in Spanish. All subsequent quotes in English, where the source is originally in Spanish, are also editorial translations.

Desvallées & Mairesse, 2010; Falk & Dierking, 2016). Their research on visitors is important because many of them are major factors in the deterioration of exhibited objects (American Society of Heating, Refrigerating and Air-Conditioning Engineers [ASHRAE], 2011; Commission internationale de l'éclairage [CIE], 2004; Pavlogeorgatos, 2003; Thomson, 1986), they also affect the visitor's experience in both comfort and perception of the museal space.

The overall experience in museums takes shape based on an interaction between “the internal”—or what the visitor brings to the visit (previous experiences, interests, expectations, motivations)—with “the external” —or services offered, both tangible (e.g. the exhibition) or intangible (e.g. the educational component or even the values transmitted)— (Packer & Ballantyne, 2016; De Rojas & Camarero, 2008). Satisfaction is a response to that phenomenon, or interpretation of the situation of the visit (Forrest, 2013; Góes Ferreira Lima Verde et al., 2010).

Hence, the study of the formation of satisfaction includes a set of preexisting variables which the visitors themselves bring to the visit and which will affect how they relate to the experience the museum offers, and another set of variables, born of the visitors' perception as a result of their interaction with the exhibition and its components, which takes shape during the visit.

A MODEL ON THE FORMATION OF MUSEUM SATISFACTION

In most cases, the approach of studies on museum satisfaction presents a fragmented analysis, focused on the relation between satisfaction and demographic, psychological or spatial variables, which indicates the need to unify existing knowledge on satisfaction in those environments, and to propose new and more integrated theoretical models.

This work demonstrates the application of a model of satisfaction developed with the aim of studying the visitor's own variables, which are brought to the museum, and how those particular perceptions of the experience offered by the museum influence overall satisfaction with the visit.

The model comprises a confirmatory section, that is to say, with variables empirically validated previously by other studies on the formation of museum satisfaction (De Rojas & Camarero, 2008; Bigné & Andreu, 2004), and a proposed exploratory section, which offers variables and relations not covered in previous bibliography. The overall model was validated in a peer-reviewed and approved doctoral thesis (Bazán, 2020).

The confirmatory section includes affective and cognitive psychological variables: the affective group includes *mood prior to visit* (MPV) (De Rojas & Camarero, 2008; Bagozzi et al., 1999) and emotions (De Rojas & Camarero, 2008; Bigné & Andreu, 2004; Bagozzi et al., 1999), the latter represented through the variables *pleasure* (PLE) and *arousal* (ARL), in accordance with the model of formation of emotions proposed by Russell & Pratt (1980), widely used in environmental psychology (Coppin & Sander, 2012). The pleasure variable indicates to what degree a person feels good, happy or content in specific situations, while arousal indicates the level to which a person feels stimulated or active (De Rojas & Camarero, 2008).

The cognitive variables group includes *visitor's expectations* (EXP) (Sheng & Chen, 2012; De Rojas & Camarero, 2008; Higgs, Polonsky & Hollick, 2005), *perceived quality* (PQ) (De Rojas & Camarero, 2008) and *disconfirmation* (DIS) (De Rojas & Camarero, 2008; Bigné & Andreu, 2004), the latter defined as the difference between what users expect of a product or service and perception after use, which can be positive, neutral or negative, as noted above (McMullan & O'Neill, 2010; Olson & Peter, 2006).

The exploratory section is composed of *mood following the visit* (MFV) (De Rojas & Camarero, 2008; Bagozzi et al., 1999) and four environmental variables: *temperature perception* (TPER), *satisfaction with temperature* (SATT) *lighting perception* (LPER) and *satisfaction with lighting* (SATL). The inclusion of MFV is due to certain authors affirming that mood can be caused or modified by secondary emotions, changes to the environment or general ambient conditions, among others (Bagozzi et al., 1999). This work seeks to empirically prove possible mood changes between arrival at the museum and completing the visit. Regarding environmental variables, while the framework for the investigation of which this work forms part included more variables on environmental conditions, four will be covered herein: lighting and temperature perceptions, defined as the degree of lighting or temperature perceived by the visitor, and satisfaction with said lighting and temperature, or how pleased the visitors were with the levels of lighting or temperature perceived in the museum (Bazán et al., 2018).

The model is complemented by sociodemographic and visit profile variables, along with a group of independent variables mostly related to museum fatigue (Bitgood, 2009a, 2009b; Jeong & Lee, 2006; Davey, 2005). No hypothesis is proposed to relate this latter group to the rest of the variables, but their relation to overall satisfaction is analyzed.

Figure 1 presents the confirmatory and exploratory variables involved, as well as their relations. The group of independent variables related to museum fatigue are also included.

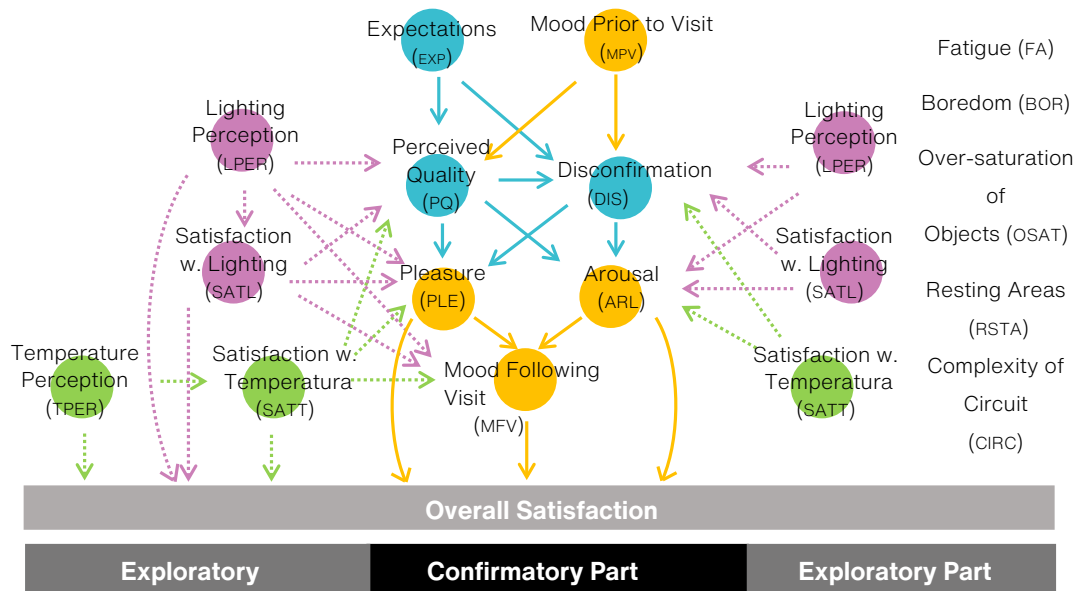


FIGURE 1. Parts of proposed model (Diagram: Bazán, & Ajmat, 2021).

METHODOLOGY

The instrument for measurement

The proposed theoretical model was adapted to a questionnaire designed to be applied in visitor studies.

It included six information sections: 1) sociodemographic data: age, occupation, level of education, place of origin; 2) motivation and visit profile: reasons for visiting museum, first visit or not, whether visits museums frequently, whether visit was accompanied and in what way (individual, in a group, with family, with partner), whether it was morning or afternoon (shift) and whether it formed part of guided tour in cases the museum offers this mode; 3) cognitive psychological considerations: expectations, disconfirmation and perceived quality; 4) affective psychological considerations: mood before and after visit, boredom, pleasure and arousal; 5) physical or environmental considerations: light and temperature perception, existence of adequate resting areas, complexity of circulation, fatigue following visit, object saturation; and 6) satisfaction with visit.

The questionnaire was designed based on relevant bibliography on psychology and environmental psychology, museology and visitor studies, tourism and marketing, as well as environmen-

tal conditions in museums, among others (Russell, 1980; Russell & Pratt, 1980; Oliver et al., 1997; Pérez, 2000; Bigné & Andreu, 2004; Higgs et al., 2005; Jeong & Lee, 2006; De Rojas & Camare-ro, 2008; Ajmat, Sandoval, Arana, O'Donell, Gor & Alonso, 2011; Dodd et al., 2012; Pattini, Rodríguez, Monteoliva & Garretón, 2012; Coppin & Sander, 2012; Falk & Dierking, 2016). One of its main features is the independent measurement of variables the visitor brings to the museum and those that take shape during the visit. This was carried out in two phases: before and after the visit (Figure 2). Data was collected in the same way in each case: the same person responded to the two parts of the questionnaire. The visitors were approached before they entered the first room; if they wished to participate, they answered the first part of the questionnaire, did their circuit and then returned to answer the second part.

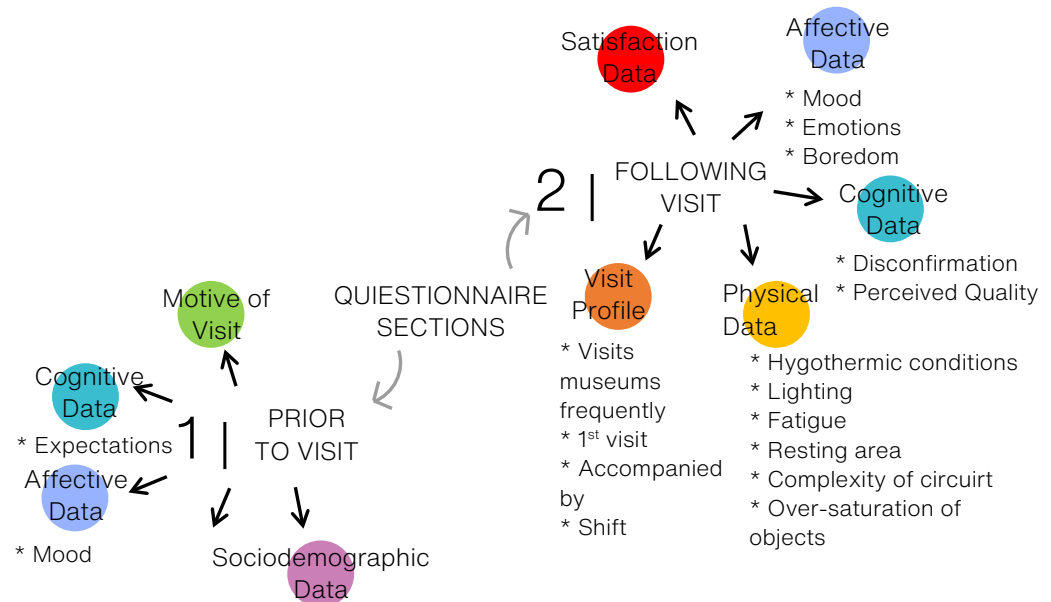


FIGURE 2. Questionnaire structure and blocks of information included (Diagram: Bazán, & Ajmat; source: Bazán et al., 2018).

Another characteristic was its highly structured style, composed of closed questions with a Likert-style response scale of five points, dichotomous selection or semantic differential. A reliability analysis was carried out —the Cronbach alfa value³ of 0.835 reflects solid internal consistency in questionnaire responses.

³ Cronbach's Alpha is a coefficient used to measure the reliability of a measurement scale, namely, the ability to reproduce the results in consecutive applications. The closer its value is to 1, greater will be the reliability of the scale, with Alpha values greater than 0.7 or 0.8 being, by general convention, acceptable, depending on the source.

Psychological and satisfaction variables were measured through more than one question in each case, creating scales that were then transformed into a single average value. Said scales were adopted from relevant bibliography, such as: satisfaction (Oliver, 1997), De Rojas & Camarero (2008); pleasure and arousal: Russell & Pratt (1980); mood prior to visit, expectations, perceived quality and disconfirmation: De Rojas & Camarero (2008).⁴ Equally, mood prior to and following visit were modified and adapted based on a proposal by De Rojas & Camarero (2008), while the remaining variables were measured with a single question, drafted in the frame of this work.

The scale of overall satisfaction, a variable this work seeks to analyze in detail, was composed of five items⁵ (Oliver, 1997; De Rojas & Camarero, 2008): 1) This is one of the best museums I have visited; 2) I am satisfied with my decision to visit this museum; 3) I really enjoyed myself in this museum; 4) I will recommend my friends visit the museum; and 5) I will speak positively about this museum.

Data processing

The resulting data was analyzed by using two types of statistical analysis in different stages, obtaining different types of information from each.

The first stage was to perform a descriptive type of analysis, which allowed us to generate a diagnosis of the situation on the date the study was held concerning overall satisfaction, along with a sociodemographic characterization of the visitor and profile or circumstances the visit took place in. The medians for all the variables included in the questionnaire were calculated, establishing three cut-off points: -2.5 low/unsatisfied; 2.51-3.5 medium/somewhat satisfied; 3.51-5 high/satisfied.

A subsequent stage saw the data subjected to an inferential statistics⁶ type of analysis, which sought deeper understanding of the results obtained in the first stage. Causal relations between the sociodemographic, visit profile, psychological, physical or environmental, and satisfaction variables were analyzed, along with those most relevant in forming it.

⁴ Authors' translation of all the scales, which are originally in English.

⁵ Authors' translation of the original in English.

⁶ Inferential statistics is a part of statistics which, through induction, helps to determine general properties for a population based on the study of a sample and the degree of reliability of the results obtained.

The museums chosen

The measurements were carried out in four museums in Argentina with different characteristics; in the first two, visitors were approached and invited to participate just before they began their visit, while in the last ones there was a prior call for volunteers to participate as visitors, who were then invited to visit the two museums consecutively.

The first of the four museums, the Museo Histórico Provincial Presidente Nicolás Avellaneda (MHIST), is in San Miguel de Tucumán (Figure 3).



FIGURE 3. Lower level (a), upper level (b) and façade of Museo Histórico Provincial Presidente Nicolás Avellaneda (Planimetry: Bazán, & Ajmat, 2021; photograph: Liliana Natalia Bazán, 2018).

It is located in the former residence of Dr Nicolás Avellaneda, who was the nation's president in the period 1874-1880. It highlights pieces of great heritage value, such as the Ibatín Jug, made of embossed silver, rescued from the first founding of the city of San Miguel de Tucumán (17th century), charcoal portraits by the famous tucumana sculptress, Lola Mora, and an extensive numismatic collection.

Like most museums in Tucumán, this one is poorly frequented, except for the winter holiday period, in the month of July, the time at which the measurements were taken. The number of people surveyed was 62.

The second was the Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers (MEJAG), in Alta Gracia, Córdoba Province (Figure 4).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

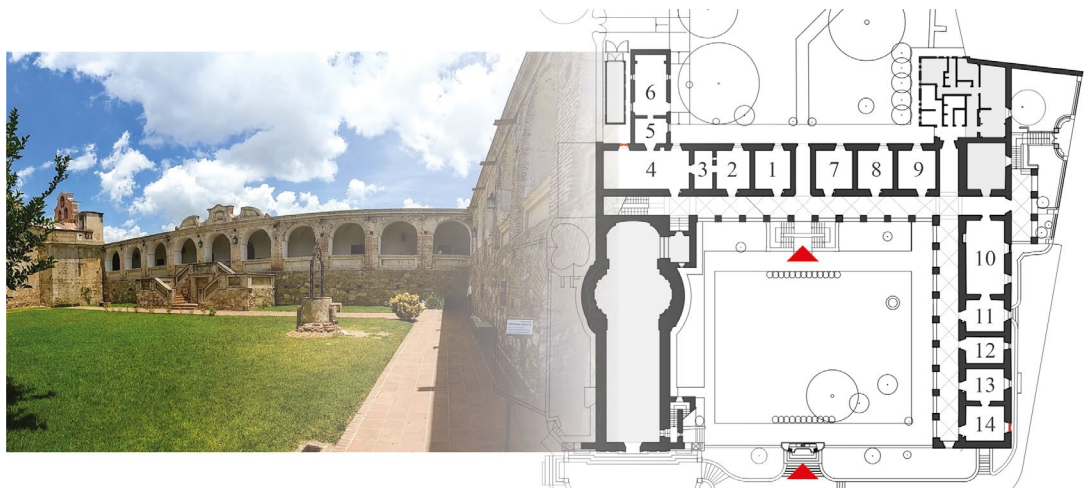


FIGURE 4. Floor and façade of Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers (Planimetry: redrawn based on plans by architect Antonio Sabatté, courtesy of: Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia and Casa del Virrey Liniers; photograph: Liliana Natalia Bazán, 2019).

It is located in the former residence of the 17th century Jesuit Estancia. Declared a World Heritage since the year 2000, it shows how the different groups who inhabited the residence over the 17th, 18th and 19th centuries lived: the Jesuits themselves, enslaved African laborers, women and Viceroy Liniers.

It is a highly frequented museum, mainly during the summer holidays, the time when the measurements were taken. It obtained 101 responses.

Finally, the two museums where work was with volunteer visitor, both in the city of San Miguel de Tucumán. Here we sought the chance that the same person visited more than one museum, with different characteristics, allowing direct contrasting of data between measurements obtained for each museum.⁷ The total number of volunteers reached 51.

The first was the Museo Casa Histórica de la Independencia (CHI), a building which itself has a symbolic connotation as an icon of national history, being the site of the first Congreso General Constituyente which declared the Independence of the United Provinces of South America on July 9th, 1816. It has been declared a national monument. It has Colonial architecture with a traditional structure of patios (Figure 5).

⁷ The objective of the third case study, which worked with a single group of volunteer visitors, was firstly, to obtain data on the same person's appreciation of museums with different characteristics, to contrast them with situations where the visitor samples vary, as occurred with the other two case studies; secondly, to prove the methodology's versatility regarding implementation with different types of visitors, such as volunteers or non volunteers.

Intervención

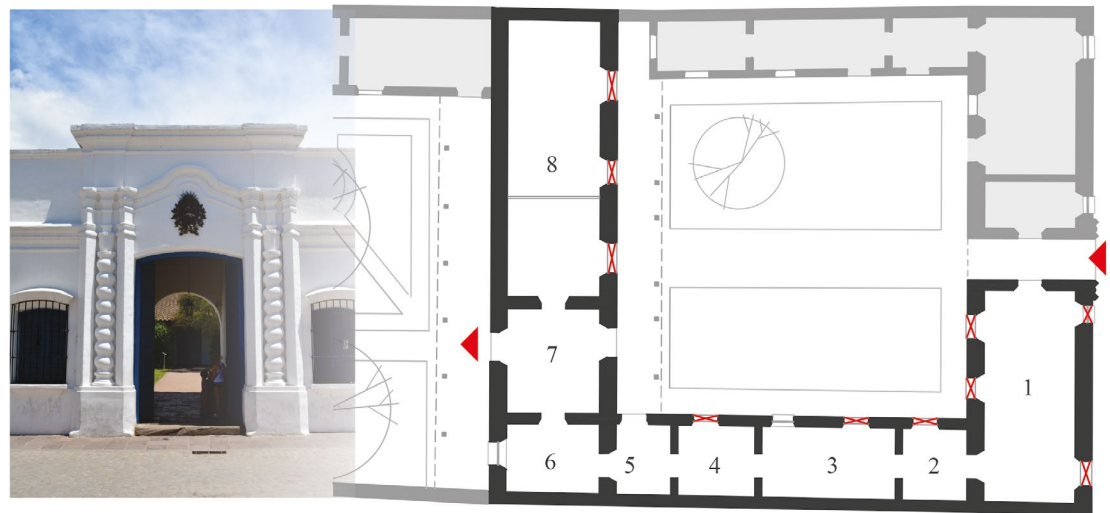
ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURE 5. Floor and façade of Museo Casa Histórica de la Independencia (Planimetry: Bazán, & Ajmat; photograph: Juan Ajmat, 2018).

The second is the Museo de Arte Sacro de Tucumán (MAS), belonging to the Archdiocese of Tucumán (Figure 6). It has heritage of a religious nature, products of artistic manifestations mostly linked to the practice of religion. It is a very poorly frequented museum with a highly specific theme, hence the audience it attracts is considerably smaller than the others.

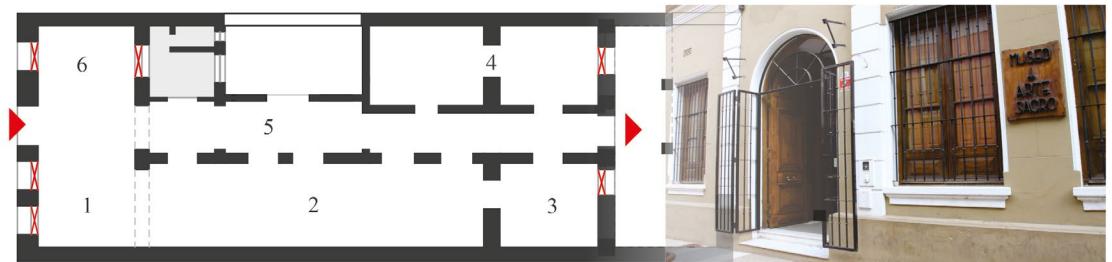


FIGURE 6. Floor and façade of Museo de Arte Sacro de Tucumán (Planimetry: Bazán, & Ajmat, 2021; photograph: Juan Ajmat, 2018).

RESULTS

Descriptive

The sample of visitors to MHIST comprised 20% university students, 33% teachers (mostly of history), 24% of other professionals, 16% employees and 7% retired. Among them, 7% were aged 15-20; 27% aged 21-30; 27% aged 31-40; 10%, aged 41-50 and 29% over 51 years old. The average age was 36. Among them, 79% informed they visit museums frequently, with the most visited type being History museums: 94% reported it was the first time

they visited it. As for motive of visit, the answers were classified in two types: “interest” that included responses such as attracted to history, because it seemed interesting, professional interest, among others, and the second, “tourism” with responses such as on a trip, due to holidays, because of touristic reference, because we are passing through the place, etc. “Interest” was the response given by 62% while 38% said “tourism”.

In MEJAG the sample was composed of 9% university students, 30% teachers (mostly of history), 29% of other professionals, 30% employees and 2% retired. Among them, 5% were aged 18-20; 20% aged 21-30; 22% aged 31-40; 31%, aged 41-50 and 22% over 51 years old. The average age was 39. Almost two thirds, 57% informed they visit museums frequently, with the most visited type again being a History museum: 78% reported it was the first time they visited the museum. Regarding motive of visit, the same categories were used as for the first museum, 59% responded they went because of “interest” and 41% for “tourism”. Finally, this museum offered guided tours: 27% used this kind of visit.

The group of volunteers (CHI and MAS) was composed of 70% university students and 30% professionals. Among them, 14% were aged 18-20; 66% aged 21-30; 16% aged 31-40; 31%, aged 41-50 and 4% over 51 years old. The average age was 26. In the group, 65% informed they visit museums frequently—with the most visited type being the art museum—, 26% visit history museums (CHI) and only 8% religious ones (MAS). Among them, 88% had already visited CHI while only 39% had visited MAS. Being volunteers, the reasons for their visit were not questioned.

The highest degree of satisfaction for all the components of overall satisfaction were generally seen in MEJAG, followed by MHIST, then MAS, and finally CHI, with the lowest levels. The level of overall satisfaction in MEJAG and MHIST was high, while CHI and MAS presented a similar medium satisfaction (Figure 7).

Inferential

Proving the general functioning of the model to explain satisfaction

Multiple regressions⁸ were performed, with overall satisfaction as the dependent variable, aiming to determine whether the variables

⁸ In statistics, multiple regressions permit the study of possible relations between a set of explicative variables and a variable supposed to depend on these

Variables	MHIST		MEJAG		CHI		MAS	
	Mean	Qualitative	Mean	Qualitative	Mean	Qualitative	Mean	Qualitative
Mood Prior to Visit	3.95	Positive	4.04	Positive	3.76	Positive	3.47	Neutrall
Mood Following Visit	3.87	Positive	4.06	Positive	3.53	Positive	3.7	Positive
Pleasure	4.1	High	4.26	High	3.57	High	3.95	High
Activation	2.58	Medium	2.58	Medium	2.39	Low	2.18	Low
Expectations	3.9	Highs	3.78	Highs	3.56	Highs	3.29	Medium
Perceived Quality	3.8	High	4.19	High	2.99	Medium	3.18	Medium
Disconfirmation	3.8	Positive	4.30	High	3.44	Neutral	3.88	Positive
Lighting Perception	3.13	Medium	3.88	High	2.68	Medium-Low	3.56	High
Satisfaction with Lighting	3.49	Medium-High	3.93	High	2.9	Medium	3.8	High
Temperature Perception	2.60	Medium	3.13	Medium	2.99	Medium	2.76	Medium
Satisfaction with Temperature	3.77	High	3.94	High	3.58	High	3.94	High
Fatigue	1.34	Low	1.55	Low	1.53	Low	1.65	Low
Over-saturation of Objects	1.53	Low	1.70	Low	1.87	Low	2.22	Low
Boredom	1.36	Low	1.29	Low	2.05	Low	1.89	Low
Resting Areas	3.29	Medium	3.85	High	2.79	Medium	3.56	High
Complexity of Circuit	1.00	Low	1.46	Low	1.49	Low	1.77	Low
overall satisfaction	3.74	High	4.17	High	3.18	Medium	3.15	Medium

FIGURE 7. Medians of psychological variables and satisfaction for the four museums analysed (Table: Bazán, & Ajmat, 2021).

included in the model's two proposed parts, or phases –confirmatory and exploratory (Figure 1)– provide an explanation for the levels of satisfaction identified. Its relevance level was defined (p)⁹ as well as the goodness of fit (R^2),¹⁰ finding that the model adjusts

⁹ The value p , or level of significance, is an indicator which helps determine if a result is statistically significant, meaning, how unlikely is it this was owed to chance. The lower the p value, the more significant the result, generally, and in this case, values of 0.05 or under (5% probability the results were formed randomly).

¹⁰ The R square coefficient is the proportion between total variance that can be explained by regression. In other words, it describes how well a model adjusts to the

correctly to all cases. This allows us to say that the variables included therein, whether in the confirmatory or exploratory stages, correctly explain the level of satisfaction obtained (Figure 8). It was observed in the MAS case that the inclusion of the exploratory part significantly increased the model's adjustment, rising from 0.741 to 0.987, meaning we can state that the environmental and physical variables played an important role in overall satisfaction in this museum.

	CHI		MAS		MHIST		MEJAG	
	R ²	Sig. (p)	R ²	Sig. (p)	R ²	Sig. (p)	R ²	Sig. (p)
Confirmatory	0.984	<0.0001	0.741	<0.0001	0.990	<0.0001	0.993	<0.0001
Confirmatory + Exploratory	0.990	<0.0001	0.987	<0.0001	0.991	<0.0001	0.993	<0.0001

FIGURE 8. Adjustment (R²) and significances (p) in each part of the theoretical model (Table: Bazán, & Ajmat, 2021).

Variables of the most influential satisfaction model in each museum

Once again through multiple regressions, the most influential variable observed in overall satisfaction was perceived quality for MEJAG ($p = <0.0001$), MHIST ($p = <0.0001$) and MAS ($p = 0.002$).

In the case of MHIST, the most influential variable was mood following visit ($p = 0.007$). Meanwhile, in MAS expectations ($p = 0.002$) and mood prior to visit ($p = 0.025$) were also significant. This data from MAS is important to understand the results observed in that museum, where visitors' high values on many variables result in a medium level of satisfaction, comparable to CHI's where the values of the remaining variables were often lower: in MAS expectations were medium and mood prior to visit neutral; both variables influence the others directly or indirectly (Figure 7).

In contrast, for CHI the most significant variables were pleasure ($p = 0.001$) followed by disconfirmation ($p = 0.003$).

variable it aims to explain, in this case, overall satisfaction. The closer its value is to 1, the higher the model's adjustment.

Influence of sociodemographic and visit profile variables on satisfaction

A variance analysis one way (anova) of a factor¹¹ was performed with satisfaction as dependent variable.

The only variable that presented a significant relation with satisfaction in MEJAG was the guided tour. Visitors who followed it presented higher overall satisfaction ($F = 5.09$, $p = 0.02$) as well as on two of the five items of its scale: satisfaction with decision to visit the museum ($F = 4.69$, $p = 0.03$), and of their intention of speaking positively of it in the future ($F = 6.47$, $p = 0.01$).

In MHIST the significant variables were occupation and age. For the former ($F = 2.53$, $p = 0.05$), pensioners and teachers presented medium satisfaction, higher average satisfaction than the rest. As for age ($F = 5.10$, $p = 0.02$), there was a greater degree of satisfaction among those over 41 years of age and furthermore, the satisfaction items were influenced by the decision to visit the museum ($F = 5.03$, $p = 0.02$), the possibility of recommending it ($F = 7.14$, $p = 0.009$) and of speaking positively about it ($F = 0.19$, $p = 0.005$).

In CHI occupation ($F = 5.25$, $p = 0.008$), age ($F = 2.07$, $p = 0.03$) and level of education ($F = 4.59$, $p = 0.01$) influenced satisfaction. For occupation, professionals had a much higher satisfaction than students. As for age, it was found that, as in MHIST, satisfaction increased among the over 41. For level of education, people with a university or postgraduate degree presented higher satisfaction than students with lower academic degree.

Finally, in MAS none of the sociodemographic or visit profile variables influenced the satisfaction of the volunteer visitors.

Influence of sociodemographic and visit profile variables on the model's remaining variables

As with overall satisfaction, we studied the relation and influence of these variables on the components of satisfaction proposed in the theoretical model, through one way anova of a factor. Based on the results obtained, we observed that:

- Occupation had a great influence on the variables in the MHIST model.
- Mood prior to visit and expectations were influenced by many of the sociodemographic and visit profile variables in all mu-

¹¹ A statistical technique to determine whether two variables, one explicative and one dependent, are related, by comparing whether the dependent variable is different, or not, in the explicative variable's categories or groups.

seums except for CHI. It is worth noting that both functioned as independent variables in the theoretical model and influenced the others.

- Sociodemographic variables had scant or no influence on the most influential variables in forming satisfaction: perceived quality in the cases of MEJAG, MHIST and MAS, pleasure in the case of CHI.
- Sociodemographic variables had no influence on overall satisfaction in MAS, nor on its component variables in general.
- Visit profile variables did not have a significant influence in CHI.
- In MEJAG and MAS, visit profile variables had a greater influence than the model's sociodemographic variables.
- In MEJAG, MHIST and MAS, the sociodemographic and visit profile variables had greater influence on mood prior to visit than on mood following visit. This could indicate that mood following the visit was more influenced by factors of the visit itself, as suggested by certain authors (De Rojas & Camarero, 2008; Bagozzi et al., 1999).
- In all the museums except MAS, attention during the visit, a component on the activation scale, was linked to age. Visitors reported being more attentive over 41 years of age. Furthermore, in MHIST they were more alert and stimulated, two other items on this scale.
- In MHIST and CHI, the emotion of pleasure was linked to age. In both, the average for that variable increased in people over 41. In MEJAG age also affected another two items on the pleasure scale; visitors over 41 were more cheerful and content.
- In both MHIST and MAS, mood prior to visit was more positive among first time visitors and less positive among those who had already visited it.
- Expectations were greater among those visiting the MEJAG, MHIST and MAS museums for the first time.

Figures 9, 10, 11 and 12 show graphs of the relations observed in each of the four museums.

DISCUSSION OF RESULTS

The theoretical model proposed in this work was able to confirm all the case studies in its confirmatory and exploratory phases: it serves to explain the level of overall satisfaction reported by visitors both with or without exploratory variables. This means the proposed phases can be used progressively, according to the objec-

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

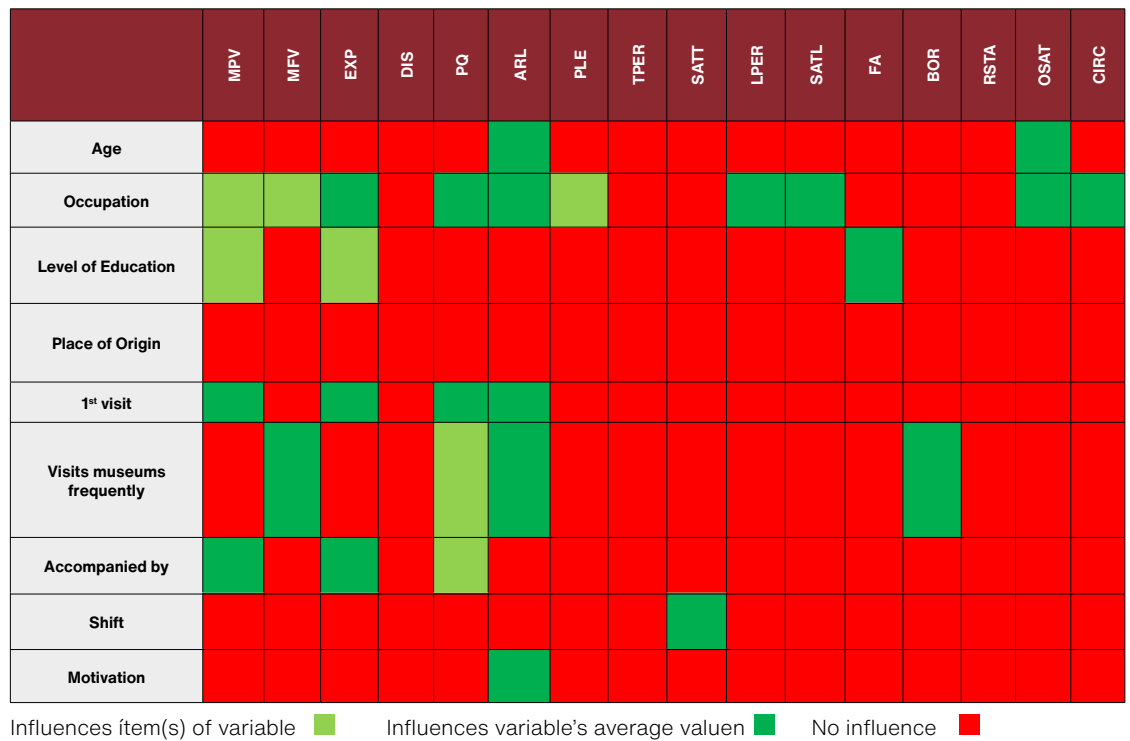


FIGURE 9. Influence of demographic variables and profile of visit in MHIST model (Table: Bazán, & Ajmat, 2021).

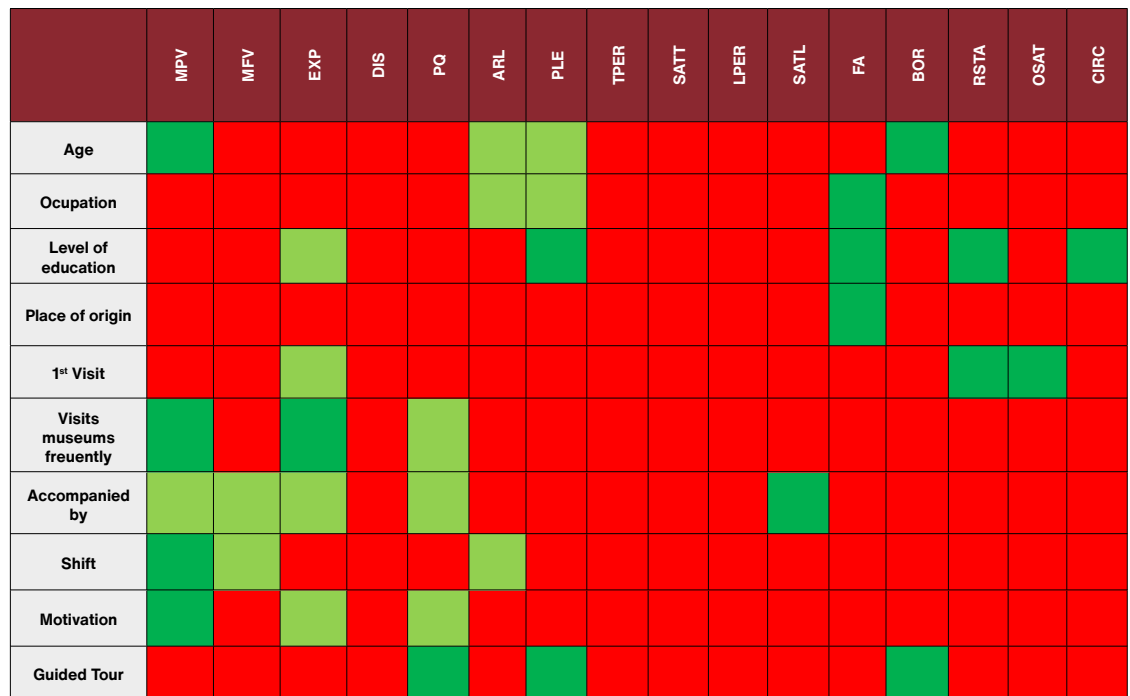


FIGURE 10. Influence of demographic variables and profile of visit in MEJAG model (Table: Bazán, & Ajmat, 2021).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

	MPV	MFV	EXP	DIS	PQ	ARL	PLE	TPER	SATT	LPER	SATL	FA	BOR	RSTA	OSAT	CIRC
Age																
Occupation																
Level of education																
Place of origin																
1 st Visit																
Visits museums frequently																
Accompanied by																
Shift																

FIGURE 11. Influence of demographic variables and profile of visit in CHI model (Table: Bazán, & Ajmat, 2021).

	MPV	MFV	EXP	DIS	PQ	ARL	PLE	TPER	SATT	LPER	SATL	FA	BOR	RSTA	OSAT	CIRC
Age																
Occupation																
Level of education																
Place of origin																
1 st Visit																
Visits museums frequently																
Accompanied by																
Shift																

FIGURE 12. Influence of demographic variables and profile of visit in MAS model (Table: Bazán, & Ajmat, 2021).

tives. If the aim focusses simply on the level of overall satisfaction and its psychological components, only the confirmatory questionnaire need be used, while if you seek to delve into the analysis of physical and environmental components you also include the exploratory section in the envisaged visitor study, which could be of use for the institution if, for example, controls or changes in the environmental conditions have occurred, associated with the preservation or conservation of the exhibited objects, among others.

Through in-depth analysis of sociodemographic and visit profile variables, certain common patterns were identified among all the

case studies, such as the apparent influence of age on satisfaction and many of its component variables reported by visitors. Here there seems to be a marked difference between two age groups: over and under 40. This could be linked to generational differences in visitors' needs for each group, a widely discussed topic nowadays in visitor studies and visitor characterization.

The greatest level of overall satisfaction was registered in MEJAG, followed by MHIST, and finally CHI and MAS, with a similar average level. The psychological variables that accompany those results reflect a similar behavior for the set of museums: the highest ratings of each psychological variable (cognitive and affective) were usually given by visitors in MEJAG, followed by MHIST, then MAS and finally CHI.

The marked difference between the two museums with the higher assessment levels by visitors (MEJAG and MHIST) and the two lower (CHI y MAS) regarding both satisfaction and psychological variables could be due to:

- The fact that the motives analysis revealed that over half the visitors to MHIST y MEJAG went because of “interest” and not just “tourism”. Added to this, the majority reported that they go to museums regularly, mainly of a historical nature, a different situation to the volunteers, who were unable to choose which museum to visit; when consulted which they frequented, the majority indicated a preference for art museums.
- Various studies assert that mood can affect a visitor or consumer's judgement (Bagozzi et al., 1999): this was proved by multiple regressions, it influenced overall satisfaction in the museums analyzed. MEJAG and MHIST had higher values for mood than the other museums, both prior to and following the visit. It is also noteworthy that MEJAG was the only museum where mood did not go down between start and end of visit, which could be another cause for the greater degree of satisfaction in it, thus indicating that perhaps the experience offered to the visitor affects their satisfaction more favorably than in the other cases.
- The average age of visitors was 39 and 36 respectively in MEJAG and MHIST, while lower (26) for the volunteers in CHI and MAS. The difference in levels of overall satisfaction between the two groups of museums could be linked to the previously mentioned generational variations detected between people under and over approximately 40 years of age.
- The visitors who participated in a guided tour at MEJAG reported higher levels of overall satisfaction than those who visited on

their own. Multiple regressions proved that this difference was statistically significant, therefore, the guided tour influenced visitors' satisfaction levels.

Perceived quality was the most influential variable in overall satisfaction in three cases. The exception being CHI, where this variable was outdone by pleasure and, in second place, disconfirmation. The CHI case could be linked to pleasure being an emotional variable, and with the museum's symbolic nature, which could have shaped the cognitive evaluation of the experience. As for disconfirmation, 88% of the volunteers had already visited the museum, unlike the other cases, which could mean that disconfirmation regarding a prior visit or knowledge shaped the quality perceived.

CONCLUSIONS

Developing and validating tools and methodologies such as those presented herein, which enable the degree of satisfaction in a specific context to be measured in an integral manner, is primed as a substantial contribution to decision-making in museum management. Its use will enhance the scope of evaluations by measuring the extent to which variables participate in the formation of satisfaction, either those specific to the visitor profile or those in which the museum can intervene.

Albeit the model's structure and the variables included are a key part of the evaluation, what allowed us to reach the stated results was the ability to differentiate between the cognitive and emotional state of the visitors before and after the visit, along with a deeper analysis of the relation between those states and their visit profile, both factors characteristic of the methodology developed.

Common patterns found in the case studies analyzed provide sufficient evidence to state that sociodemographic variables seem to have a significant influence on the visitors' cognitive and emotional state (psychological variables) until they arrive at the museum, but that influence seems to wane once they begin their visit and up until they complete it. While this second stage develops, the visitors may find themselves in a different mental state, with cognitive and affective conditions determined by their first mental state as well as their perception or interpretation of the services offered by the museum. Their overall satisfaction will eventually be composed of that second state of mind, which will also be influenced by physical variables, i.e. their perception of the environment.

The results obtained in three out of four cases analyzed suggest a prevalence of cognitive psychological variables in the formation of overall satisfaction, such as perceived quality, which is also in line with results found by other authors (De Rojas & Camarero, 2008). However, this does not mean affective variables have no influence on satisfaction. In the case of museums with a significant historical meaning for the visiting public, such as CHI, emotions can play a leading role in the formation of satisfaction, perhaps modifying the visitors' perception of the museum and thus giving a more flexible assessment of their satisfaction compared to a situation with a lower affective load.

This change in perception and resulting evaluation of the visit and satisfaction can also be observed in terms of visitor motivations, age or specific visit characteristics, such as whether or not they took a guided tour. Hence, this change of perception can occur due to characteristics ascribable to the visitor's profile or to others, such as the service or experience offered by the museum itself.

While the present work did not delve into the study of motivations, it did find evidence of a profile relating to a more specific or in-depth interest in the content of the exhibition in question and another of a more recreational approach. In terms of age, the generational differences observed when evaluating the experience by the visitor demonstrates the need for deeper research to identify the different needs of each age group concerning satisfaction and enjoyment of the experience.

Distinguishing these profiles would be a tool for museum institutions to plan, manage and design their exhibitions, and to determine the services to be offered, such as guided tours. Therefore, it also has implications regarding museums' need to garner deeper understanding of the profiles of their different publics and how this affects their perceptions and assessments of the specific experience a museum offers.

The methodology presented does not lack limitations. Firstly, it requires a considerable investment of time on the part of the researcher, since a significant amount is dedicated to data collection. Equally, the study requires a lot of time from the visitor to answer a two-part questionnaire. Secondly, future implementations would be well-advised to complement the results obtained by applying the methodology with a detailed analysis of the particular characteristics of each museum regarding the content it presents and the services offered. That would enable contrasting the perceptions reported by the visitors with objective data on the context of their

experience, which would broaden the scope of possibilities to detect common patterns between museums.

Continuous application of this methodology in different case studies will facilitate deeper analysis of convergences and divergences of the variables involved, with a view to generating guidelines for exhibition design and decision-making linked to museum management.

REFERENCES

Ajmat, R., Sandoval, J., Arana Sema, F., O'Donnell, B., Gor, S., & Alonso, H. (2011). Lighting design in museums: exhibition vs. preservation. *Structural Studies, Repairs and Maintenance of Heritage Architecture XII* (12), 195-206.

American Society of Heating, Refrigerating and Air-Conditioning Engineers. (2011). Chapter 23: Museums, galleries, archives and libraries. In *ASHRAE Handbook HVAC Applications* (pp. 1-22). Atlanta: ASHRAE.

Bagozzi, R. P., Gopinath, M., & Nyer, P. U. (1999). The Role of Emotions in Marketing. *Journal of the Academy of Marketing Science*, 27(2), 184-206.

Bazán, L. N. (2020). *Influencia de las condiciones ambientales en museos en la satisfacción de los visitantes. Su evaluación* (PhD thesis, Instituto de Investigación en Luz, Ambiente y Visión). Conicet: Buenos Aires. Retrieved from Repositorio institucional CONICET Digital <http://hdl.handle.net/11336/114637>

Bazán, L., Ajmat, R., & Sandoval, J. (2018). Iluminación en museos, experiencia y satisfacción de visitantes en contextos patrimoniales. Casos de estudio en el noroeste argentino. *Anales AFA [S.I.]*, 39-48. Retrieved from <https://anales.fisica.org.ar/journal/index.php/analesafa/article/view/2196>

Bigné, J. E., & Andreu, L. (2004). Modelo cognitivo-afectivo de la satisfacción en servicios de ocio y turismo. *Cuadernos de Economía y Dirección de la Empresa*, 21(4), 84-120.

Bitgood, S. (2009a). When is "museum fatigue" not fatigue? *Curator: The Museum Journal* (52), 193-202.

Bitgood, S. (2009b). Museum fatigue: A critical review. *Visitor Studies*, 12(2), 93-111.

Brida, J. G., Monterubbianesi, P. D., & Zapata-Aguirre, S. (2013). Determinantes del grado de satisfacción en la visita a un atractivo cultural: El Caso del Museo de Antioquia-Colombia. *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 22(4), 729-744.

Commission Internationale de l'Éclairage. (2004). *Control of damage to museum objects by optical radiation*. CIE Publication No. 157. Viena: CIE.

Coppin, G., & Sander, D. (2012). Contemporary theories and concepts in the psychology of emotions. En C. Pelachaud (Ed.), *Emotion-oriented systems* (pp. 3-32). Londres: ISTE/J. Wiley.

Davey, G. (2005). What is museum fatigue? *Visitor Studies Today*, 8(3), 17-21.

De Rojas, C., & Camarero, C. (2008). Visitors' experience, mood and satisfaction in a heritage context: evidence from an interpretation center. *Tourism Management*, 29(3), 525-537.

Desvallées, A., & Mairesse, F. (Eds.). (2010). *Conceptos clave de museología*, International Council of Museums. Paris: Armand Colin.

Dodd, J., Jones, C., Sawyer, A., & Tseliou, M. (2012). *Voices from the museum: Qualitative research conducted in Europe's national museums*. Linköping: Linköping University Electronic Press.

Falk, J. H., & Dierking, L. D. (2016). *The museum experience revisited*. New York: Routledge.

Forrest, R. (2013). Museum atmospherics: The role of the exhibition environment in the visitor experience. *Visitor Studies*, 16(2), 201-216.

Góes Ferreira Lima Verde, A. A., Oliveira Arruda Gomes, D. M. de, & Moura, H. J. de (2010). ¿Las emociones negativas influyen positivamente en la satisfacción? Un estudio en el escenario turístico. *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 19(6), 946-969.

Gosling, M., Silva, J. A., & De Freitas, M. (2016). El modelo de experiencias aplicado a un museo: la perspectiva de los visitantes. *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 25(4), 460-482.

Higgs, B., Polonsky, M., & Hollick, M. (2005). Measuring expectations: forecast vs. ideal expectations. Does it really matter? *Journal of Retailing and Consumer Services*, 12(1), 49-64.

Jeong, J.-H., & Lee, K.-H. (2006). The physical environment in museums and its effects on visitors' satisfaction. *Building and Environment*, 41(7), 963-969.

McMullan, R., & O'Neill, M. (2010). Towards a valid and reliable measure of visitor satisfaction. *Journal of Vacation Marketing*, 16(1), 29-44.

Oliver, R. L. (1981). Measurement and evaluation of satisfaction processes in retail settings. *Journal of Retailing*, 57(3), 25-48.

Oliver, R. L. (1997). *Satisfaction: A Behavioral Perspective on the Consumer*. New York: McGraw-Hill.

Olson, P. Y., & Peter, J. P. (2006). *Comportamiento del consumidor y estrategia de marketing* (7.ª Ed.). Mexico: McGraw Hill.

Packer, J., & Ballantyne, R. (2016). Conceptualizing the visitor experience: A review of literature and development of a multifaceted model. *Visitor Studies*, 19(2), 128-143.

Pattini, A., Rodríguez, R., Monteoliva, J. M., & Garretón, J. Y. (2012). Iluminación en espacios de trabajo. Propuestas al protocolo de medición del factor iluminación de la Superintendencia de Riesgos de Trabajo. *Avances en Energías Renovables y Medio Ambiente*, 16(1), 81-88.

Pavlogeorgatos, G. (2003). Environmental parameters in museums. *Building and Environment*, 38(12), 1457-1462.

Pérez, E. (2000). *Estudio de visitantes en museos: metodología y aplicaciones*. Gijón: Trea.

Russell, J. A. (1980). A circumplex model of affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, 39(6), 1161-1178.

Russell, J. A., & Pratt, G. (1980). A description of the affective quality attributed to environments. *Journal of Personality and Social Psychology*, 38(2), 311-322.

Sheng, C. W., & Chen, M. C. (2012). A study of experience expectations of museum visitors. *Tourism Management*, 33(1), 53-60.

Thomson, G. (1986). *The museum environment* (2nd Ed.). London: Butterworths/Heinemann.

ABOUT THE AUTHORS

Liliana Natalia Bazán

Instituto de Investigación en Luz, Ambiente y Visión (ILAV),
Universidad Nacional de Tucumán (UNT), Argentina

nataliabzn@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2758-8011>

Architect and Doctor in visual environment and efficient lighting by Universidad Nacional de Tucumán (UNT). Doctoral and Postdoctoral fellow of the Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). She Teaches Environmental Conditioning II at the Faculty of Architecture and Urbanism (UNT) in Argentina. She is currently carrying out postdoctoral studies linked to evaluating the effects of patterns of gaze fixing on attention and appreciation of the museums environmental lighting. She has published articles in numerous national academic publications and has participated in numerous national and international congresses.

Raúl Fernando Ajmat

Instituto de Investigación en Luz, Ambiente y Visión (ILAV),
Universidad Nacional de Tucumán (UNT), Argentina

rfajmat@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9824-6006>

Architect and specialist in the visual environment and efficient lighting by Universidad Nacional de Tucumán (UNT), Argentina. Doctor in Architectural Design by De Monfort University, UK. Associate Professor of Environmental Conditioning in Tucumán. He teaches regularly at specialized BAs, Master's and PhD courses in the universities of Tucumán, Córdoba, Litoral, Nordeste and Tecnológica Nacional. Researcher at ILAV (Conicet-UNT). Founding member and current president of the International Building Performance Simulation Association (IBPSA, Argentina). Has published articles in numerous national and international scientific publications, and supervised doctoral theses.

El uso del estándar Object ID y del software Tainacan en la documentación museológica: experiencias desde Brasil y México

Using the Object ID Standard and Tainacan Software for Museum Documentation: experiences from Brazil and Mexico

10.30763/intervencion.247.v1n23.26.2021 · AÑO 12, NÚMERO 23: 256-303 · YEAR 12, ISSUE NO. 23: 256-303

Postulado/Submitted: 18.12.2020 · Aceptado/Accepted: 06.04.2021 · Publicado/Published: 28.06.2021

<p>Gloria Donajé Velasco Reyes Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México glo_velasco@hotmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1982-9989</p>	<p>Dalton Lopes Martins Universidade de Brasília (UnB), Brasil dmartins@gmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6244-6791</p>	<p>Luciana Conrado Martins Universidade de Brasília (UnB), Brasil lucianamartins@percebeeduca.com.br ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4628-469X</p>
<p>Claudio Molina Salinas Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), México claudio.molina.salinas@gmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5607-9924</p>	<p>Pedro Ángeles Jiménez Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), México angeles.pedro@gmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3315-3615</p>	

[Ir a versión en español](#)

RESUMEN

Este INFORME ACADÉMICO describe el proceso de implementación del estándar Object ID usando Tainacan, un software gratuito de código abierto, en cuatro instituciones museológicas de distintos países, Brasil y México, como un estudio contrastivo de caso. Consideramos la hipótesis de que ambos países comparten similitudes relacionadas con los contextos culturales y los objetos patrimoniales. Por ende, esperábamos resultados similares, como los beneficios observados de usar un programa de documentación y un esquema de metadatos. En este estudio de caso presentamos los resultados preliminares de una investigación en curso, y como se

[Go to English
version](#)

verá, aún queda mucho por hacer. Para el futuro estamos considerando ampliar el experimento a otros estándares como el Lightweight Information Describing Objects (LIDO).

PALABRAS CLAVE

repositorios digitales; documentación de museos; estandarización de la documentación de museos; publicación en línea de colecciones de museos; estándar Object ID; software Tainacan

ABSTRACT

This ACADEMIC REPORT describes the implementation process of the Object ID standard using Tainacan, a free open-source software which included four museological institutions from different countries —Brazil and Mexico— as a comparative case study. We considered the hypothesis that the two countries share similarities related to cultural contexts and heritage objects. Therefore, we expected similar results, such as the observed benefits of using a documentation software and a metadata schema. In this case study, we present the results of this investigation but, as will be seen, much remains to be done. As a prospect for the future, we are considering to expand the experiment to other standards, such as the Lightweight Information Describing Objects (LIDO) standard.

KEY WORDS

digital repositories; museum documentation; standardized museum documentation; online publication of museum collections; Object ID standard; Tainacan software

El uso del estándar Object ID y del software Tainacan en la documentación museológica: experiencias desde Brasil y México

[Go to English version](#)

10.30763/intervencion.247.v1n23.26.2021 · AÑO 12, NÚMERO 23: 258-280

Postulado: 18.12.2020 · Aceptado: 06.04.2021 · Publicado: 28.06.2021

<p>Gloria Donajé Velasco Reyes Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México glo_velasco@hotmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1982-9989</p>	<p>Dalton Lopes Martins Universidade de Brasília (UnB), Brasil dmartins@gmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6244-6791</p>	<p>Luciana Conrado Martins Universidade de Brasília (UnB), Brasil lucianamartins@percebeeduca.com.br ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4628-469X</p>
<p>Claudio Molina Salinas Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), México claudio.molina.salinas@gmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5607-9924</p>		<p>Pedro Ángeles Jiménez Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), México angeles.pedro@gmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3315-3615</p>

RESUMEN

Este INFORME ACADÉMICO describe el proceso de implementación del estándar Object ID usando Tainacan, un software gratuito de código abierto, en cuatro instituciones museológicas de distintos países, Brasil y México, como un estudio contrastivo de caso. Consideramos la hipótesis de que ambos países comparten similitudes relacionadas con los contextos culturales y los objetos patrimoniales. Por ende, esperábamos resultados similares, como los beneficios observados de usar un programa de documentación y un esquema de metadatos. En este estudio de caso presentamos los resultados preliminares de una investigación en curso, y como se verá, aún queda mucho por hacer. Para el futuro estamos considerando ampliar el experimento a otros estándares como el Lightweight Information Describing Objects (LIDO).

PALABRAS CLAVE

repositorios digitales; documentación de museos; estandarización de la documentación de museos; publicación en línea de colecciones de museos; estándar Object ID; software Tainacan

INTRODUCCIÓN

Object ID es un estándar internacional para describir el patrimonio cultural. Su objetivo es proporcionar la información necesaria para identificar obras de arte y antigüedades robadas a partir de un conjunto de metadatos descriptivos. El estándar también es útil como referencia internacional debido a su capacidad de asegurar consistencia en los datos, interoperabilidad e integración entre las diferentes colecciones e instituciones (Thornes, 1995).

Para este estudio de caso, se considera Object ID como un estándar que ofrece una estrategia para mejorar la calidad de la documentación de museos en cuatro instituciones museológicas en dos países: Brasil y México. Creemos que su aplicación y uso fomentan una práctica más reflexiva por parte de los profesionales de museos, al resaltar la importancia de las políticas de documentación.

El estándar Object ID se conoce en el mundo entero y México no es la excepción. No sólo lo conocen los miembros dedicados de la comunidad museológica mexicana, también encontramos iniciativas institucionales como el *Manual para la elaboración de una ficha de identificación de un bien cultural* (CONACULTA, INAH y CNCPC, s.f.) donde se usó dicho estándar como referencia para redactar un manual de buenas prácticas en catalogación. El Manual especifica lo siguiente: “Los datos requeridos están basados en el formato del Object ID, del Getty Information Institute” (CONACULTA, INAH y CNCPC, s.f., 23). Sin embargo, como se verá en los dos ejemplos analizados de México, al parecer la aplicación de dicho estándar no está generalizada.

Por otra parte, aunque el estándar Object ID también tiene una amplia difusión en el contexto brasileño y existe un debate extenso sobre el uso de estándares de metadatos, no se han identificado casos de museos en los cuales Object ID sea el estándar de catalogación.

Esta investigación se enfoca en el uso del software gratuito de código abierto Tainacan¹ (The Tainacan Project, s.f.). Dicha he-

¹ Tainacan es una potente y flexible plataforma de código abierto para crear repositorios digitales en WordPress. Se puede administrar y publicar colecciones digitales tan fácil como publicar un *blog* y cuenta con todas las herramientas de una platafor-

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

herramienta fue desarrollada en Brasil y adoptada por instituciones mexicanas para gestionar y promover colecciones digitales basadas en WordPress.

Dado que el proyecto Tainacan se encuentra en proceso de globalización, en México su uso en las instituciones museológicas aún se encuentra en la etapa de prueba y consolidación. Sin embargo, en Brasil, el programa ya se ha descargado más de 8.5 millones de veces (The Tainacan Project, 2021a) y ha sido adoptado por el Instituto Brasileiro dos Museus (Ibram) como un software a tomar en cuenta en las políticas públicas del ámbito museológico, así como en otros museos e instituciones culturales del país (The Tainacan Project, 2021b). Hasta la fecha, se ha comprobado que Tainacan es un programa sencillo de usar para la gestión de colecciones y prácticas documentales de las instituciones del patrimonio cultural.

Por último, la aportación de esta investigación radica en vincular Tainacan, Object ID y Dublin Core™. Estos dos últimos estándares se usaron como base para definir un esquema de metadatos capaz de cubrir las necesidades de las instituciones brasileñas y mexicanas respecto del software Tainacan.

BRASIL Y MÉXICO: DOS ESCENARIOS SOBRE LA CULTURA DE LA DOCUMENTACIÓN

En enero de 2020 equipos de la Universidade de Brasília (UnB, por sus siglas en portugués) y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) iniciaron un proyecto de investigación con dos objetivos principales: en primer lugar, mejorar las prácticas de documentación en los museos de sus respectivos países, y en segundo, proporcionarles una herramienta adecuada para comenzar a difundir sus colecciones en línea. Desde hace mucho tiempo, ambos equipos compartían la visión de que los museos de Brasil y México presentaban condiciones similares, las cuales se pueden resumir de la siguiente manera:

- necesidades apremiantes (presupuesto limitado o muy restringido y poco personal dedicado a las tareas de documentación o catalogación de los objetos y colecciones);
- un creciente interés por publicar catálogos en línea;
- conocimientos y experiencia limitados en el campo de la tec-

ma de repositorios profesional. Puede emplearse para crear una colección digital, una biblioteca digital o un repositorio digital, ya sea para una colección institucional o personal (The Tainacan Project, s.f.).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

nología de la información (TI) así como su empleo en tareas de documentación, y

- la necesidad de promover una mejor cultura de la documentación.

El panorama mencionado arriba exige acciones con el fin de:

- encontrar soluciones aplicadas para la creación de catálogos en línea (basados en buenas prácticas) y
- promover soluciones tecnológicas, incluso en condiciones adversas.

Puesto que los problemas de documentación no dependen del uso de una tecnología específica, proponemos la adopción del software Tainacan junto con el estándar Object ID, como una posible solución a los retos descritos antes.

Sostenemos que dicho estándar es más que un simple esquema de metadatos, ya que crea conciencia sobre las buenas prácticas en la documentación de museos. Así, juega un papel importante en la protección del patrimonio cultural. Con respecto a Tainacan cabe resaltar su filosofía: busca ofrecer TIS asequibles y relevantes, con recursos mínimos.

Creemos que el dúo Object ID-Tainacan puede funcionar como una “navaja suiza” en el contexto de los museos de América Latina. Entre sus beneficios principales identificamos la publicación en línea de colecciones de museos y mejorías en la documentación de museos. Además, la representación del conocimiento que ofrece Object ID debería verse reflejado en la exposición en línea de las piezas del acervo.

UNA INICIATIVA, CUATRO MUSEOS

El Museo Postal y Filatélico y la Colección Arqueológica del Centro Cultural Universitario Tlatelolco

Panorama

Los museos mexicanos que participaron en el proyecto fueron el Museo Postal y Filatélico y el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT), ambos ubicados en la Ciudad de México, pero con sus propias características específicas.²

² La información utilizada para realizar este panorama general de los museos mexicanos proviene del *Mexicana 2020: Cuestionario de diagnóstico para evaluar el nivel de madurez tecnológica en gestión de acervos de los museos de México* (Se-

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

El primero se encuentra en el corazón del Centro Histórico de la Ciudad de México, en un hermoso edificio que data de principios del siglo xx. Para 1907 se había convertido en la sede del Servicio Postal Nacional, uno de los establecimientos de más larga tradición del país. Debido al constante crecimiento de la colección de timbres postales, documentos y diversos objetos relacionados con el servicio postal, el museo fue fundado en 1920 para conservar lo que hoy en día se considera el acervo industrial-postal.

A la fecha, el Museo Postal es un organismo público de administración federal. Parte de su colección, de unas 50 000 piezas, se expone en seis salas, en tanto otras dos salas presentan exhibiciones especiales. El museo recibe un promedio de 120 000 visitantes al año,³ cifra que contrasta significativamente con el total del personal, que suma apenas 14. Entre el personal, una bibliotecaria se encarga del área de registro. A pesar de la tradición histórica de la institución, inevitablemente enfrenta diversos retos relacionados con la gestión de acervos y documentación, que se desarrollarán más adelante.

Respecto del otro museo involucrado en este proyecto, el ccut fue fundado en 2007 por la UNAM. Se definió como un “complejo multidisciplinario dedicado a la investigación, estudio, análisis y difusión de temas relacionados con el arte, la historia y los procesos de resistencia” (ccut, 2017). El museo se localiza en el costado sur de la plaza de Tlatelolco, también conocida como la Plaza de las Tres Culturas,⁴ un sitio emblemático en la historia nacional.

El museo exhibe un acervo diverso de unos 52 500 objetos culturales distribuidos en distintas colecciones internas. Por ejemplo, resguarda el patrimonio documental del crítico de arte Juan Acha, así como del Movimiento mexicano de 1968 (M68) (ccut, 2018), y también incluye otras obras de carácter artístico o arqueológico. La institución ofrece una amplia gama de actividades educativas y culturales dirigidas a diferentes públicos y continuamente organiza exposiciones temporales apoyados por un equipo de 130 personas.

cretaría de Cultura, 2020), que se detallará más adelante. En este caso el concepto de *madurez tecnológica* se refiere al grado de transformación digital así como a la velocidad y eficiencia con las cuales una institución puede manejar dicha conversión.

³ Sin embargo, esta cifra no toma en cuenta todas las salas del museo y se basa principalmente en la asistencia a otros tipos de eventos. Dicha cifra se obtuvo mediante la aplicación del cuestionario de madurez tecnológica que se describe en detalle en la siguiente sección.

⁴ Una plaza que integra tres corrientes arquitectónicas de distintas épocas históricas: mesoamericana, colonial y moderna. El 2 de octubre de 1968 la plaza fue el escenario de una violenta represión militar en contra de los estudiantes, durante el movimiento estudiantil mexicano del mismo año.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Durante la implementación de este proyecto, tres personas encargadas de diferentes colecciones internas participaron activamente en los seminarios sobre documentación de museos. Sin embargo, fue la arqueóloga a cargo de la Colección Arqueológica (con unas 15 000 piezas), quien estuvo fuertemente involucrada en el aprendizaje del programa Tainacan y quien promovió dichas actividades dentro del CCUT. Por ende, el enfoque se centrará en sus experiencias y los retos específicos que ella enfrentó en su departamento.

Retos de la documentación en los museos mexicanos

Se realizó un cuestionario para saber más sobre el estado actual de las prácticas de documentación e infraestructura de TI en estos museos. La estructura del cuestionario se basó en un documento ya existente conocido como el *Cuestionario de diagnóstico para evaluar el nivel de madurez tecnológica en gestión de acervos de museos de México* (Secretaría de Cultura, 2020), diseñado en 2020 en el marco de una colaboración entre el equipo Tainacan y el personal encargado del proyecto Mexicana: Repositorio del Patrimonio Cultural de México. El propósito de dicha herramienta era evaluar el nivel de madurez tecnológica desarrollado y empleado en los museos a cargo de la Secretaría de Cultura de México, como parte de una fase preliminar de investigación sobre la gestión de colecciones digitales de museos.

El cuestionario se divide en siete ejes temáticos: características de la institución; gestión de la información; recursos humanos; infraestructura de TI; medios y comunicación; gestión institucional y gobernanza.

Durante el cuestionario, la bibliotecaria proporcionó información sobre la colección completa del Museo Postal, en tanto que la arqueóloga únicamente se refirió a la situación de la Colección Arqueológica (CA) del CCUT. El eje de características de la institución brindó información general sobre los museos, sus colecciones y visitantes. Los datos recabados en esta parte del cuestionario se usaron en la sección anterior para dar un panorama de las instituciones.

Con respecto al tema de gestión de la información, el Museo Postal indicó un avance de 20% en su inventario de objetos, contra uno de 26 a 50% en el caso de la CA. El primero reportó que carece de un sistema de documentación establecido basado en normas de metadatos y no utiliza software para registrar la información. Por su parte, si bien la CA tiene una base de datos File-

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Maker, esta aplicación no cubre las necesidades específicas deseadas para la gestión del acervo. Los registros electrónicos se llevan principalmente en Excel, donde organizan su inventario, información administrativa y aspectos relacionados con la gestión de la colección, tales como préstamos (en el caso de la CA). Además, el Museo Postal no ha llevado a cabo la digitalización de sus objetos; en contraste, la CA declara que entre 26 y 50% de su colección ya se ha digitalizado.

En lo referente a los recursos humanos, ambas instituciones cuentan con un promedio de 4.5 personas involucradas en las prácticas de documentación. Sin embargo, la capacitación del personal es esporádica. No obstante, el personal de la CA presenta un perfil más especializado: personas con títulos universitarios en el campo de la arqueología.

Para la infraestructura de TI, el Museo Postal reporta un total de nueve computadoras, todas en buen estado y con conexión a internet de alta calidad. Pero ningún equipo está dedicado exclusivamente a las tareas de documentación. Además, no existe un equipo de apoyo de TI específico para las consultas del área de registro de la colección; sólo hay un equipo de apoyo para toda la institución. Otro detalle importante es que carecen de un servidor propio donde resguardar su información digital. El caso de la CA es muy similar, salvo que sí poseen un servidor en línea.

En cuanto al eje de medios y comunicación, resultó notorio que ni el Museo Postal ni la CA exhiben sus colecciones en línea. Ésta fue una de las mayores motivaciones para considerar el uso del programa Tainacan. No obstante, ambas instituciones se esfuerzan por compartir y promover sus colecciones en las redes sociales, utilizando Facebook, Twitter, Instagram y YouTube.

Acercas de la gestión institucional, cabe señalar que ambos museos están emprendiendo diversas medidas respecto de la digitalización de sus acervos, principalmente enfocadas a la documentación y digitalización de los objetos.

Por último, sobre el tema de la gobernanza, destaca el hecho que los museos tienen un presupuesto independiente para financiar sus proyectos. Sin embargo, la cantidad de recursos destinados a desarrollar un plan de colecciones digitales depende del grado de interés de la administración en turno.

Sobrellevar las debilidades y primeras impresiones generales

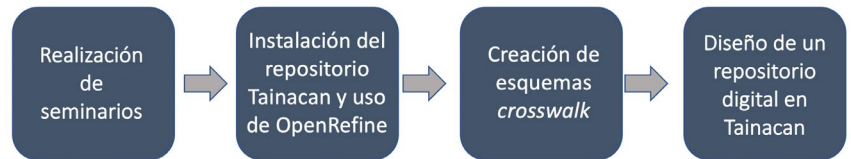
En junio de 2020 se formó un equipo compuesto por la bibliotecaria del Museo Postal, la arqueóloga encargada de la CA y miembros

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

de la Unidad de Información para las Artes (UNIARTE), del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (IIE-UNAM). El objetivo era proporcionar herramientas metodológicas, prácticas y teóricas al personal de los museos, para enriquecer sus prácticas de documentación. La ruta de trabajo, desarrollada a lo largo de tres meses de reuniones semanales, se puede resumir en las cuatro tareas descritas a continuación (Figura 1):

FIGURA 1. Estrategia de documentación llevada a cabo por los museos mexicanos (Esquema: Velasco, Lopes, Conrado, Molina y Ángeles, 2021).



Los objetivos de estas cuatro tareas son:

1. *Realización de seminarios. Documentación y estándares:* al inicio dedicamos una sesión a explicar la importancia de las tareas de documentación dentro de las instituciones de patrimonio cultural (Tainacan, 2021a). El seminario consideró aspectos tales como la necesidad de contar con una política de documentación y buenas prácticas basadas en los estándares de metadatos. Asimismo, se mencionó la importancia y la necesidad de tener reglas y vocabularios controlados para facilitar la interoperabilidad y la recuperación de datos (Elings y Waibel, 2007). Se dedicó otra sesión a estudiar los elementos de información del estándar Object ID.

2. *Instalación del repositorio Tainacan y uso de OpenRefine:* seguimos los procedimientos del manual de instalación del software y explicamos algunas de sus características y funciones básicas. Por otra parte, hicimos diversas demostraciones sobre el uso de OpenRefine (The OpenRefine Project, s.f.) como herramienta para conciliar la información en las bases de datos (Tainacan, 2021b). Así, logramos tener un software operativo instalado en cada museo, junto con un método para depurar datos y convertirlos a un solo formato en común.

3. *Creación de esquemas crosswalk:* con nuestra asesoría y apoyo ambos museos comenzaron a mapear los elementos informativos de su inventario y sistemas de catalogación en el esquema de metadatos Object ID. Posteriormente, iniciamos el mapeo de datos del Object ID a Dublin Core™ (*The Dublin Core Metadata Initiative* [DCMI]), 2019). Aunque DCMI no es un estilo de metadatos diseñado para describir objetos culturales, a di-

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

ferencia de Object ID, su importancia radica en que permite la interoperabilidad e intercambio de información entre sistemas. Durante esta fase de *crosswalk*, los participantes en el proyecto enfrentaron el reto de mantener la riqueza y minuciosidad de la información sobre sus objetos de un esquema al otro. El ejercicio de mapeo realizado por los museos se describe a continuación (Figura 2).⁵

Dublin Core™	Object ID	Museo Postal	Archaeological Collection CCUT
Contributor		X	✓
Coverage	Date or period	✓	✓
Creator	Maker	✓	✓
Date	Date documented*	✓	✓
Description	Description	✓	✓
	Materials and techniques	✓	✓
	Inscriptions and markings	✓	✓
	Distinguishing Features	✓	✓
	Place of Origin / Discovery*	✓	✓
Format	Materials and techniques	✓	✓
	Measurements	✓	✓
Identifier	Inventory number*	✓	✓
Language		✓	✓
Publisher		X	✓
Relation	Cross Reference to Related Objects*	X	X
Rights		X	✓
Source	Related Written Materials*	✓	X
Subject	Subject	X	✓
Title	Title	✓	✓
Type	Type of object	✓	✓

FIGURA 2. Ejercicio de mapeo realizado por los museos (Tabla: Velasco, Lopes, Conrado, Molina y Ángeles, 2021).

Como puede verse, para completar el crosswalk de Object ID a DCMI, el personal del Museo Postal tuvo que ampliar sus elementos de información con *colaborador/donador*, *editor*, *derechos* y *tema*. Del mismo modo, la CA tuvo que incluir *fuentes*. Por último, ambos museos tuvieron que incluir el metadato *relación*.

4. *Diseño de un repositorio digital en Tainacan*: al mismo tiempo, el personal de los museos comenzó a diseñar la plantilla de metadatos que usarían para registrar sus objetos en Tainacan y su futura publicación en línea. Durante el proceso surgieron reflexiones interesantes como la distinción entre la información

⁵ La información completa se presenta en la Figura 8.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

que permanecería confidencial y reservada para uso interno y aquella que sería de acceso público, o los dilemas entre grado de complejidad vs. accesibilidad, y exhaustividad vs. inteligibilidad (Roberts, 2004). El dominio del conocimiento de la cultura de la documentación se presentó como la clave para resolver este tipo de dudas sobre la gestión de colecciones.

Durante el proceso de implementación el personal de los museos definió una plantilla de metadatos con la interfaz Tainacan y seleccionó las mejores opciones para indexar su información de entre los tipos de metadatos que ofrece el repositorio Tainacan (texto corto, área de texto largo, fecha, numérico, cuadro de selección, etc.). Finalmente, capturaron ciertos objetos en el programa y los visualizaron tal como si estuvieran publicados en línea, lo cual les permitió mayor perspectiva de cómo se vería su colección digital. Los resultados pueden observarse en la Figura 3.

Thumbnail	Firma	Materiales
	PABLO GONZÁLEZ MAGAÑA	Papel
Share f t	Estado de conservación Bueno	Madera
Title La Tarasca	Información descriptiva La obra tardó más de 30 años en realizarse, por el tiempo que el artista tardó en conseguir todas las estampillas.	Tela
Description Lienzo transportable con efectos de mosaico, está elaborado con 48,234 sellos postales. Se observa a una mujer en el paisaje de Teotihuacan.	Fecha de registro 19 octubre, 2020	Fecha 1994
Capturista Quezalli Rosas Montes	Descripción física 48,234 sellos postales	Autor Individual
Notas Restaurado por CENCROPAM.	Localización Palacio Postal. Piso 2. Pasillo Biblioteca.	Título La Tarasca
	Lugar de origen Ciudad de México	Denominación específica por tipo de objeto Obra gráfica
	Técnica	Nombre general del objeto Mural
		No. de póliza de seguro S.N

FIGURA 3. Ejemplo del mural *La Tarasca*, de Pablo González Magaña, documentado en el Museo Postal (Imagen: Velasco, Lopes, Conrado, Molina y Ángeles, 2021; cortesía del Servicio Postal Mexicano).

Museu Victor Meirelles y Museu de Arqueologia de Itaipu

Panorama

Según el texto introductorio en su sitio web, el Museu Victor Meirelles (Museu Victor Meirelles, 2020) está vinculado al Ibram, a cargo del Ministerio de Turismo. Se fundó en 1952 en la casa natal del artista, en el centro de Florianópolis, capital del estado de Santa Catarina, Brasil.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

A lo largo de 69 años de existencia, el Museu Victor Meirelles ha desarrollado su historia e identidad. La página web detalla que la institución [...] “busca responder las solicitudes de la comunidad y de los individuos que lo visitan, con el fin de que desarrollen su visión crítica, vivan una experiencia afectiva única, y tracen sus propios caminos artísticos con una experiencia estética vital rica y alegre” (Museu Victor Meirelles, 2020).⁶

En su inicio la colección del museo comprendía 27 obras del pintor, donadas por el Museu Nacional de Belas Artes de Brasil; posteriormente ésta se complementó con donaciones de otras instituciones y coleccionistas de obras del pintor, de sus maestros y de sus alumnos. Actualmente la colección se conforma de 237 obras realizadas por más de 80 artistas, todas digitalizadas y publicadas en el repositorio digital de la institución.

El Museu de Arqueologia de Itaipu (MAI) fue seleccionado debido a las enormes diferencias entre los tipos de colecciones, lo cual le permitiría al proyecto analizar distintas situaciones de documentación de objetos culturales. La historia del museo y las características de la colección figuran en su sitio web (MAI, 2020). En síntesis, el museo se inauguró en 1970, época en la cual la región oceánica de Niterói vivía un proceso de modernización y se hallaron nuevos descubrimientos arqueológicos, como en el sitio Duna Pequena. Los 1 040 objetos en la colección del museo provienen de dicha localidad. Todos los objetos están documentados y son accesibles al público en el repositorio digital que el museo publicó en línea gracias al programa Tainacan.

3.2.2 Retos de la documentación

La investigación y la metodología para analizar la madurez tecnológica de los museos fueron desarrolladas en Brasil, en el marco de la implementación del software Tainacan para los museos brasileños de orden federal y vinculados al Ibram (Universidade Federal de Goiás e Ibram, s.f.). Así, la investigación se realizó en los museos de Brasil de la misma forma en que se hizo en los museos de México, destacando resultados importantes para identificar su situación tecnológica actual y establecer los procedimientos para mejorar la calidad de su documentación. Al igual que en México, la encuesta se dividía en siete ejes temáticos: características de la institución, gestión de la información, recursos humanos, infraestructura de TI, medios y comunicación, gerencia institucional

⁶ Traducción editorial.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

y gobernanza. A continuación, se presenta el resultado resumido de las dos instituciones que participaron en la investigación. Los resultados se publicaron y se pueden consultar en un informe técnico disponible sólo en portugués (Universidade Federal de Goiás e Ibram, s.f.).

El equipo del MAI desarrolló un proceso participativo de creación del inventario con la comunidad local, lo cual representa un avance positivo en términos de estructurar la gestión de la información en el museo. El contenido de dicho inventario, junto con aquel de las piezas arqueológicas, se mudó al programa Tainacan. No utiliza un estándar de metadatos. Utiliza un tesoro para clasificar las colecciones. La gestión de los documentos de la colección se creó con base en los parámetros establecidos por el Ibram en su reglamento sobre inventarios (Ibram, 2014). En este sentido, la documentación museológica sólo cubre los aspectos básicos de descripción para identificar el objeto cultural. Se empleó el mismo proceso para los videos y las fotografías. No quedaba claro si el proceso de documentación abarcaba todas las etapas de gestión de la colección. El proceso de digitalización de la colección del museo casi ha terminado. No quedan asuntos pendientes respecto de los derechos de autor de las imágenes de la colección. La infraestructura de TI del museo es deficiente: si bien todos los empleados cuentan con una computadora, éstas son viejas y problemáticas, sólo dos son equipos nuevos. No hay una computadora dedicada a la gestión de la información o de las colecciones. El internet es de sólo un mega y se debe compartir entre todas las unidades. No posee un servidor propio; los archivos se respaldan en un disco duro externo.

El Museu Victor Meirelles organizó la gestión de la documentación utilizando Tainacan, la cual se actualizó en 2019. El proceso de llenado de los registros individuales de los objetos está casi terminado. El inventario está completo (en una hoja de cálculo Excel). No emplea un estándar de metadatos. Tiene imágenes digitales de toda la colección, incluyendo de los documentos. Se puede acceder a algunas de estas imágenes en el sitio web institucional (en formatos .png, .tiff y .jpeg). Los derechos de las imágenes están regularizados. Hay un total de 10 empleados trabajando en el museo. Uno de ellos lleva a cabo la gestión de información, se trata de un museólogo especializado en gestión de colecciones y documentos. Dado que el equipo es pequeño las acciones se desarrollan conjuntamente entre técnicos y directivos. La infraestructura de TI del museo consta de unas 26 computadoras, la mayoría de las cuales son viejas (sólo seis son nuevas). Las computadoras hacen múltiples tareas; ningún equipo está dedicado exclusivamente

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

a la gestión de información. No posee un servidor. El internet es bueno y su ancho de banda se está expandiendo (10 megas, vía fibra óptica). El museo subcontrató el apoyo de TI pero éste opera dentro de la institución.

Como puede observarse, ambos museos tenían una infraestructura de documentación muy frágil, sin un patrón claro de metadatos. Sólo el MAI utilizaba vocabularios controlados, pero sin reglas específicas o manuales para estandarizar las acciones de catalogación.

Sobrellevar las debilidades y primeras impresiones generales

El proceso de trabajo con los museos brasileños siguió una ruta un poco diferente a la de los museos mexicanos, puesto que habían implementado el programa Tainacan desde 2018. Cuando inició la actual investigación, ambos museos ya habían realizado su repositorio digital y su documentación actualizada podía consultarse en línea.

El trabajo desarrollado en este marco constaba de cuatro etapas técnicas de tratamiento de la documentación, cuyo producto final se usó para llevar a cabo la presente investigación sobre la experimentación con Object ID en los museos. Las etapas fueron: la migración de bases de datos existentes de documentación del museo; la conversión de documentación existente al modelo de datos usado por el Ibram, un modelo desarrollado localmente para los museos federales; depuración, estandarización y procesamiento de datos; y finalmente, publicación de los datos en internet. Además de estos cuatro pasos realizados por el equipo, la presente investigación incluyó un estudio para mapear los datos actuales de la documentación de ambos museos a Object ID, con el fin de resaltar sus ventajas y posibilidades de adaptación, así como reflexionar con los museos sobre la importancia de adoptar un estándar más amplio en términos del potencial de interoperabilidad y diálogo con otras instituciones. Los pasos se detallan a continuación:

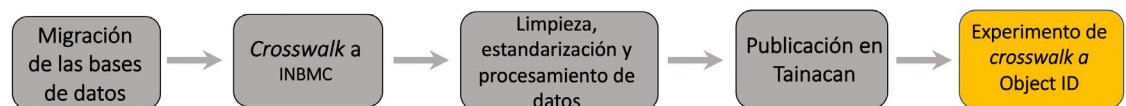


FIGURA 4. Estrategia de documentación llevada a cabo por los museos brasileños (Esquema: Velasco, Lopes, Conrado, Molina y Ángeles, 2021).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Los objetivos de las cinco actividades fueron:

1. *Migración de las bases de datos*: la documentación existente de los museos brasileños se almacenó en sistemas desactualizados y de difícil acceso. La documentación del MAI se encontraba en forma de archivos individuales de texto (Word). La documentación del Museu Victor Meirelles se encontraba en hojas de cálculo Excel. Se migraron los datos a una base de datos SQL (*Structured Query Language*) para su procesamiento adicional.

2. *Crosswalk al Inventário Nacional des Bens Culturais Musealizados (INBCM)*: en 2014 el INBCM desarrolló un modelo de metadatos para la generación de inventarios de objetos museológicos, para su uso en los museos. El modelo es bastante simple y sólo especifica los campos que se deben llenar y el significado de cada uno de éstos. Sin embargo, fue adoptado por el instituto y estandarizado para todos los museos bajo su administración directa. Por ende, para adaptarse a esta nueva realidad se migró toda la documentación existente de ambos museos a este nuevo modelo.

3. *Depuración, estandarización y procesamiento de datos*: mediante el uso de herramientas como el software OpenRefine y las secuencias de comando Python, la documentación se limpió de errores sintácticos y se estandarizó junto con la terminología empleada para indexar objetos de museos, utilizando los términos del *Thesouro para acervos museológicos* (Ferrez y Bianchini, 1987), desarrollado en Brasil.

4. *Publicación en Tainacan*: una vez que los datos estaban organizados, se publicaron en un repositorio digital usando el programa Tainacan. Los resultados se presentan en las Figuras 5 y 6.

5. *Experimento de crosswalk a Object ID*: el mapeo realizado buscaba referenciar los campos usados en la documentación de cada museo con la descripción proporcionada por Object ID. Si bien existía un núcleo común patente que servía a ambos museos por igual, el Museu Victor Meirelles parecía adaptarse mejor al modelo de Object ID que el MAI. Quizá esto se deba al enfoque curatorial de cada museo: el Museu Victor Meirelles está más enfocado en pinturas y obras de arte que en arqueología, lo cual parece acercarse más a los fines del modelo Object ID.

Intervención


ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 5. Ejemplo de un objeto de museo documentado en el Museu de Arqueologia de Itaipu (Imagen: Velasco, Lopes, Conrado, Molina y Ángeles, 2021).


Vasilha cerâmica fragmentada
28 de fevereiro de 2019 por

Volgar


Documento



Anexos



Miniatura



Compartilhar

Número de registro
09/102-SR

Outros números
09/102-SR

Denominação
Vasilha cerâmica fragmentada

Data da entrada no acervo
Sem identificação

Procedência
Sítio Arqueológico São Lourença dos Índios

Modo de aquisição
Comodato

Doador
Sem identificação

Material/Técnica
Cerâmica

Classificação
16. Amostra/Fragmento

Resumo descritivo
Conjunto de fragmentos cerâmicos decorados em ventos sul-focais, pertencentes a uma mesma vasilha

Nº de partes
21

Estado de conservação
Ruim

Datação
Não se aplica

Localização atual
RTA4-P1

Data da compilação da ficha
29/12/17

Largura (cm)
Não se aplica

Espessura (cm)
1,9 a 2,7

Comprimento (cm)
Não se aplica

Peso (g)
17697

Matéria prima
Não se aplica

Processos curatoriais
Alumas partes apresentam marcas de cola, resina. Tentativa de restauro

Observações
A vasilha encontra-se fragmentada, armazenada em 4 caixas de ardido com espumas de suporte. Foram higienizadas a seco apenas para retirada da poeira superficial - armazenamento: caixa 1/2: 6 fragmentos, caixa 2/4: 2 fragmentos, caixa 3/4: 6 fragmentos, caixa 4/4: 7 fragmentos. Foram fotografadas no ar, sem ser individualmente, parte interna com pintura vermelha (tapa), pontilhados e desenhos geométricos, parte externa também com pintura vermelha, sinais de mofo, partes brancas. Peças dimensões das laterais da vasilha, quando remontada pelo menos 30 cm de diâmetro teria sua boca, porém não mais que 25 cm de altura. Aparentemente está completa, com poucos fragmentos que faltariam para ser restaurada e remontada. Fundo aparentemente plano, sem furo, com marcas de queima

Equipe MAI
Fernando José Cantelo | Michelle Mayumi Tizuka

Data MAI
2017/10/16

Localização
Museu de Arqueologia de Itaipu

Histórico
Projeto: Catalogação da Coleção: Sem identificação - Inventário Participativo do Museu de Arqueologia de Itaipu (2017).

Projeto de Catalogação
Projeto: Catalogação da Coleção Sem identificação

Situação
Localizado

Condições de reprodução
Domínio público, ver <http://musaeoarqueologiainitaiipu.museu.gov.br/rep/resultado-de-imagem-do-acervo-2/>

RESULTADOS PRELIMINARES

Conclusiones del caso mexicano

En el caso de México, el *Cuestionario de diagnóstico para evaluar el nivel de madurez tecnológica en gestión de acervos de museos de México* reveló una serie de deficiencias y retos para la gestión de las colecciones que enfrentan ambos museos. Éstos incluyen, por ejemplo, el proceso en curso de realizar un inventario de la colección, la necesidad de tener guías de catalogación y documentación basados en normas de metadatos, aunado al uso de software


Intervención



ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 6. Ejemplo de un objeto de museo documentado en el Museu Victor Meirelles (Imagen: Velasco, Lopes, Conrado, Molina y Ángeles, 2021).

"Oxosse"
7 de mayo de 2019 por tainacan Voltar

Documento



Miniatura	Título	Dimensiones
	"Oxosse"	Obra 38,1 x 36,0 cm
Compartilhar	Informações sobre o autor	Marca/Inscrições
	Glaucio Odeiro Castilhos Rodrigues	"Glaucio Rodrigues 1981" (cód. gráfico) "Oxosse" (título) "1981" (an. gráfico)
Número de registro	País de produção	Estado de conservação
MVM0220	Brasil	Bom
Classificação	Estado de produção	Modo de aquisição
02 Artes Visuais/Cinematográfica - 02.4 Estampa	Rio de Janeiro	Doação
	Cidade de produção	Procedência
	Rio de Janeiro	Norma de Estética Pessoal
	Data de produção/datação	Data de aquisição
	1981	03/08/18
	Materiais/Técnicas	
	Litografia a cores	

especializado capaz de cubrir los requisitos de información de una colección de patrimonio cultural.

A pesar de ciertas complicaciones de TI, como la falta de un servidor propio o una computadora dedicada exclusivamente a tareas de documentación, existen iniciativas para desarrollar un programa de colección digital. No cabe duda de que ha aumentado la demanda de exposiciones en línea durante la pandemia de la COVID-19, cuando los espacios físicos de las instituciones patrimoniales se han visto restringidos. Como reflexión paralela, es posible vislumbrar una futura demanda de expertos en patrimonio cultural habituados a la documentación (un terreno que usualmente se considera exclusivo de los bibliotecarios), las ciencias de la computación y también adeptos de la digitalización.

El personal de los museos ahora tiene mayor conciencia sobre la prioridad de la documentación estandarizada dentro de sus museos, y cómo dicha práctica es fundamental para la gestión de las colecciones y de las exposiciones. Con relación al software Taina-

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 7. Ejercicio de mapeo con Tainacan (Tabla: Velasco, Lopes, Conrado, Molina y Ángeles, 2021).

Museo Victor Meirelles	Museo Arqueológico de Itaipu	Object ID
Número de registro	Número de registro	Número de inventario
Clasificación	Clasificación	Tipo de objeto
Título		Título
Información del autor		Fabricante
País productor		
Estado brasileño productor		
Ciudad productora		
Fecha de producción		
Materiales / técnicas	Materiales / técnicas	Materiales y técnica
Dimensiones		Medidas
Marcas / inscripciones		Inscripciones y marcas
Estado de conservación	Estado de conservación	Fecha de época
Forma de adquisición	Forma de adquisición	
Procedencia	Procedencia	Lugar de origen / hallazgo
Fecha de adquisición	Fecha de adquisición	Fecha o periodo
	Otros números	
	Denominación	
	Donador	
	Resumen descriptivo	Descripción
	Número de partes	
	Fechado	
	Localización actual	
	Fecha de compilación del formulario	Fecha documentada
	Ancho (cm)	Medidas
	Espesor (cm)	Medidas
	Longitud (cm)	Medidas
	Peso (g)	Medidas
	Materia prima	
	Procesos curatoriales	
	Comentarios	
	Historia	
	Proyecto de catalogación	
	Estado actual	
	Derechos reservados (Copyright)	

can, coincidieron en que es una herramienta fácil de usar con múltiples beneficios que serían útiles para la información interoperable entre las diferentes colecciones del CCUT y del Museo Postal. Otra ventaja fue el hecho que su representación visual es atractiva.

En mayo de 2020 no podíamos estar seguros si las reuniones semanales producirían resultados útiles; sin embargo, podemos decir que fue la estrategia acertada, puesto que tenemos los siguientes resultados en ambos casos de museos:

- Comprensión sólida de las normas cubiertas y la importancia de la documentación sistematizada para los museos.
- Confianza en el uso e instalación del programa Tainacan por parte del personal de los museos.
- Evaluación sobre el uso de OpenRefine para conciliar sus bases de datos.
- Capacitación para elaborar crosswalks de sus propios esquemas de metadatos de Object ID a Dublin Core.
- Éxito en el diseño gráfico del repositorio y su publicación.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Nos interesa destacar la interoperabilidad y características del programa de código abierto gratuito, ya que proporcionan cierta autonomía en el control de la base de datos, colección en línea o inventario. Por otra parte, ambos museos reportaron problemas en la instalación del software. Esto se puede explicar por las características mínimas requeridas del procesador para instalar el programa. Resta explorar el alcance potencial de esta herramienta.

Conclusiones del caso brasileño

El proceso de trabajo con los museos brasileños mostró fuerte colaboración y apoyo en las etapas iniciales del proceso, con los museos muy interesados en migrar sus soluciones actuales de organización de su documentación a un repositorio digital de libre acceso en línea. Los museólogos de ambas instituciones fueron de gran ayuda y actuaron de forma decisiva junto con el equipo del proyecto para entender la documentación en la etapa de estandarización, depuración y tratamiento de datos.

Se valoró la herramienta Tainacan como un elemento laboral que facilita la producción y la actualización de documentación museológica al lanzar un repositorio digital.

En cuanto a la comprensión del nuevo estándar de metadatos y su uso potencial para promover la interoperabilidad, el esfuerzo de migrar el modelo de datos aún parece una cuestión más alejada de la realidad de los profesionales y menos concreta respecto de los beneficios cotidianos que podría proporcionar.

Al parecer, el estándar Object ID funcionó mejor para mapear la colección de un museo cuyo contenido dialoga más directamente con el mundo del arte que uno de arqueología. Entender esto podría resultar fundamental para los estudios futuros, puesto que existe una gran diversidad de colecciones museológicas dentro de los museos del Ibram, tales como arte sacro y folclor. Por consiguiente, será muy importante adoptar un patrón que dialogue más ampliamente con esta variedad de colecciones.

Conclusiones generales y acciones futuras

En síntesis, este proyecto ha mostrado la conveniencia de extender la red colaborativa entre Brasil y México, ya que las fuerzas de una parte benefician al todo, es decir: en México aprovechamos la metodología diagnóstica de la madurez tecnológica y las tecnologías desarrolladas por nuestra contraparte, mientras que, en el

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

caso de Brasil, se abrió un camino de trabajo relacionado con la gestión de estándares de metadatos y la cultura de la documentación de los museos. Esta experiencia seguramente contribuirá a que el proyecto tenga un alcance latinoamericano.

El uso de Tainacan en México es reciente y, por ende, el trabajo comenzó con diseñar las características que tendría el repositorio, incluyendo el modelado de los metadatos. Por su parte, en Brasil ya tenían un par de años de trabajo, por lo cual el acercamiento fue diferente, enfocado en convertir modelos de datos a uno “compatible” con Object ID. Consideramos que en ambos casos se percibe solidez en las bases de datos derivadas de este ejercicio. Finalmente, en los dos casos el énfasis ha sido en refinar los datos y el uso de tesauros para depurar la información.

Como futuras acciones o posibles líneas de investigación, creemos que sería conveniente ahondar en:

- La necesidad de un debate más amplio y de demostración de la importancia de la interoperabilidad de los repositorios digitales de los museos. Si un museo comprende el valor de esta estrategia, se valorará a sí misma y tendrá mayores oportunidades de expandir su público, dando mayor visibilidad a su acervo cultural.
- Promover la catalogación y contrarrestar los problemas de tráfico ilegal del patrimonio cultural, donde existe, con la recu-

Estándar de metadatos	Descripción	Estándar de metadatos	Descripción	Museo Postal	Colección arqueológica CCUT
Dublin Core™		Object ID			
Contributor	Una entidad responsable de hacer contribuciones al recurso		¿De qué estaba hecho el objeto?	X	✓ Registradora (agente) Catalogadora (agente)
Coverage	El tema espacial o temporal del recurso, la aplicabilidad espacial del recurso o la jurisdicción bajo la cual se encuentra el recurso	Date or period	¿Sabes quién hizo el objeto?	✓	✓ Fecha: año, siglo o periodo ✓ Espacial: área cultural / región / temporal, época
Creator	Entidad principalmente responsable de hacer el objeto	Maker	La fecha en la que se realizó la descripción del objeto	✓	✓ Autor: Individual, grupo o empresa. ✓ Contexto histórico
Date	Un punto o periodo de tiempo asociado con un evento en el ciclo de vida del recurso	Date Documented*	La fecha en la que se realizó la descripción del objeto.	✓	✓ Fecha de creación: año, siglo o periodo / Fecha de acceso a la colección / Fecha de registro ✓ Fecha de registro / Última actualización
Description	Una cuenta del recurso	Description	Más información para ayudar a identificar el objeto	✓	✓ Descripción técnica / descripción formal / descripción interpretativa / motivos decorativos / estado de conservación / notas / números de registro / marcas / inscripciones
		Materials and techniques	¿Tiene el objeto alguna característica física que pueda ayudar a identificarlo?	✓	
		Inscriptions and markings	¿Hay marcas de identificación, números o inscripciones en el objeto?	✓	
		Distinguishing features	¿Tiene el objeto alguna característica física que pueda ayudar a identificarlo?	✓	
		Place of Origin / Discovery*	El nombre del lugar donde se hizo el objeto o, en el caso del hallazgo arqueológico, el lugar donde se encontraba.	✓	
Format	El formato de archivo, el medio físico o la dimensión del recurso	Materials and techniques	¿De qué materiales está hecho este objeto?	✓	✓ Tipo de objeto: nombre general y específico que se le da al objeto / materiales / técnicas / medidas o dimensiones ✓ Dimensiones y medidas
		Measurements	¿Cuál es el tamaño y / o peso del objeto?	✓	
Identifier	Una referencia inequívoca al recurso dentro de un contexto dado	Inventory number*	Números de catálogo o números de registro	✓	✓ Sistema de registro: número de inventario administrativo, número de inventario nacional, número de póliza de seguro ✓ Identificador: número DRPMZA (preferido)
Language	Lengua del objeto			✓	✓ Lengua ✓ CCUT-UNAM
Publisher	Entidad responsable de del recurso			X	✓
Relation	Recursos relacionados	Cross Reference to Related Objects	El interés histórico de algunos objetos puede resultar en parte de la relación con otros objetos.	X	X
Rights	Información sobre los derechos obtenidos de los objetos y sobre los mismos			X	✓ Dependiendo del caso
Source	Fuentes relacionadas de la que se deriva el recurso descrito	Related written material*	Esta categoría proporciona referencias, incluidas citas a otros materiales escritos relacionados con el objeto.	✓	✓ Referencias bibliográficas X
Subject	Tema del recurso	Subject	¿Qué se muestra o representa?	X	✓ Tipo de trabajo 1
Title	Nombre del objeto	Title	¿El objeto tiene un título?	✓	✓ Títulos previos o alternativos ✓ Principal y alternativo
Type	Naturaleza o género del objeto	Type of object	¿Qué tipo de objeto es?	✓	✓ Tipo de objeto: características generales y específicas ✓ Tipo de trabajo 2

FIGURA 8. Ejercicio de mapeo con Tainacan (*in extensu*). Ejercicio de mapeo realizado por los museos de México (Tabla: Velasco, Lopes, Conrado, Molina y Ángeles, 2021).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

peración de la estrategia de documentación introducida por Object ID.

- Promover programas de estudio para profesionalizar la documentación en los museos.

REFERENCIAS

Centro Cultural Universitario Tlatelolco. (2017). Sobre el ccut. Cultura UNAM. Recuperado de https://tlatelolco.unam.mx/sobre_ccut/

Centro Cultural Universitario Tlatelolco. (2018). M68 Ciudadanías en Movimiento. Recuperado de <https://m68.mx/>

Elings, M. W. y Waibel, G. (2007). Metadata for all: Descriptive Standards and metadata sharing across libraries, archives and museums. *First Monday* 12(3). <https://doi.org/10.5210/fm.v12i3.1628>

Ferrez, H. D. y Bianchini, M. H. S. (1987). *Thesaurus para acervos museológicos*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Nacional Pró-Memória: Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos.

Instituto Brasileiro de Museus (1 de septiembre de 2014). Resolução Normativa No 02, de 29 de agosto de 2014. *Diário Oficial Da União*, 1-6.

Museu de Arqueologia de Itaipu. (2020). *Museu de Arqueologia de Itaipu*. Recuperado de <http://museudearqueologiadeitaipu.museus.gov.br/pagina-principal/historico-do-museu>

Museu Victor Meirelles. (2020). *Museu Victor Meirelles*. Recuperado de <http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/o-museu/historico/>

Noval, B. (s.f.). *Manual para la elaboración de una ficha de identificación de un bien cultural*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.

Roberts, A. (2004). Inventories and Documentation. En P. Boylan (Ed.), *Running a Museum: A Practical Handbook* (pp. 31-50). París: International Council of Museums.

Secretaría de Cultura. (2020). *Mexicana 2020: Hacia una gestión descentralizada de acervos. Cuestionario de diagnóstico para evaluar el nivel*

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

de madurez tecnológica en gestión de acervos de los museos de México. México: Secretaría de Cultura/Dirección general de Tecnologías de la Información y Comunicaciones.

Tainacan Project. (s.f.) Install and Setup. Recuperado de <https://tainacan.github.io/tainacan-wiki/#/install>

Tainacan Project. (s.f.). Tainacan Wiki. *The Tainacan Project*. Recuperado de <https://tainacan.github.io/tainacan-wiki/#/?id=tainacan-wiki>

Tainacan. (2020). Cultura da Documentação e Object ID [Video en línea]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=PXp4RC_ydHk&ab_channel=Tainacan

Tainacan Project. (2021a). Tainacan [Panorama Avançado]. *The Tainacan Project* [Blog]. Recuperado de <https://br.wordpress.org/plugins/tainacan/advanced/>

Tainacan Project. (2021b). Casos de Uso – Tainacan. *The Tainacan Project*. Recuperado de <https://tainacan.org/casos-de-uso/>

The Dublin Core Metadata Initiative. (2019). DCMI: DCMI Metadata Terms. *Dublin Core Metadata Initiative*. Recuperado de <https://www.dublincore.org/specifications/dublin-core/dcmi-terms/>

The OpenRefine Project. (s.f.). *OpenRefine*. Recuperado de <https://openrefine.org/>

Thornes, R. (1995). *Protecting Cultural Objects Through International Documentation Standards: A Preliminary Survey*. Los Ángeles: University of California, The J. Paul Getty Trust.

Unidad de Información para las Artes. (2020). Unidad de Información Para Las Artes Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <http://www.esteticas.unam.mx/uniarte>

Universidade Federal de Goiás e Instituto Brasileiro de Museus. (s.f.). Plataforma acervo: inventário, gestão e difusão do patrimônio museológico. Relatório referente ao produto 1 do segundo termo aditivo do TED UFG e Ibram –Mapeamento do nível de maturidade tecnológica dos museus do Ibram. Recuperado de <https://pesquisa.tainacan.org/relatorios/produto-f-mapeamento-do-nivel-de-maturidade-tecnologica-dos-museus-do-ibram/>.

SOBRE LOS AUTORES**Gloria Donají Velasco Reyes**

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México

glo_velasco@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1982-9989>

Mexicana. Licenciada en Arte por la Universidad del Claustro de Sor Juana (2010-2014); Maestría en Historia del Arte por la UNAM (2019-2021); intercambio académico en la Universidad de Groninga (2019), programa de Maestría en Patrimonio Religioso y Cultural. Areas de investigación: Patrimonio cultural y museos.

Dalton Lopes Martins

Universidade de Brasília (UnB), Brasil

dmartins@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6244-6791>

Docente del curso de Bibliotecología en el programa de posgrado en Ciencias de la Información en la Facultad de Ciencias informáticas (FCI) en la UnB. Ingeniero Eléctrico por la Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) (1997-2002) con Maestría en Ingeniería de Computación (Unicamp) (2002-2004). Doctor en Ciencias Informáticas por la Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP) (2009-2012), trabaja el tema de mapeo y análisis estructural y dinámico de las redes sociales en ambientes digitales distribuidos. Investiga temas de repositorios digitales, colecciones digitales y estrategias de interoperabilidad de sistemas de información, datos abiertos ligados, ciencia de los datos y *machine learning* con énfasis en el análisis de los objetos digitales. Es coordinador del Proyecto de investigación Tainacan, en conjunto con el Ibram.

Luciana Conrado Martins

Universidade de Brasília (UnB), Brasil

lucianamartins@percebeeduca.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4628-469X>

Licenciada en Historia por la Universidade de São Paulo (USP) (Brasil, 1993-1997), Maestría en Educación (2003-2006) y Doctorado en Educación (2007-2011) ambos por la USP. Estudió una Maestría en Museología en la Universidad de Valladolid (2003) y un Diplomado en Museología en el CEMMAE-USP (2000-2001). Tiene experiencia en museología con énfasis en la Comunicación y Educación en Museos, las políticas públicas y tecnolo-

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

gías digitales centrándose principalmente en los siguientes temas: planeación estratégica y planeación de museos, comunicación y educación en museos, evaluación, capacitación de maestros y educadores en espacios no formales, relaciones entre educación formal e informal, políticas públicas e investigación en educación en museos. Es coordinadora de investigación en el proyecto Tainacan.

Claudio Molina Salinas

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM),
Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), México

claudio.molina.salinas@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5607-9924>

Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas, Maestro en Lingüística Hispánica y Doctor en Lingüística por la UNAM. Sus principales líneas de investigación se relacionan con el estudio y la descripción de la terminología del patrimonio, la lexicografía especializada (terminografía) y los idiomas documentales. Algunos de sus producciones académicas de más reciente publicación son: “Un modelo de definiciones terminográficas para un glosario de documentos litúrgicos virreinales de México” (2020), y *Mexico’s Tradition and Culture Entering the Digital Age: The Mexican Cultural Heritage Repository Project* (2019). Actualmente es investigador en el IIE-UNAM, donde desarrolla un proyecto de las bases teóricas y los principios metodológicos requeridos para construir una base de datos de conocimientos terminológicos sobre el arte y la arqueología en México.

Pedro Ángeles Jiménez

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM),
Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), México

angeles.pedro@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3315-3615>

Doctorado en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL-UNAM). Ha sido docente en la Licenciatura en Historia y actualmente es profesor en la Maestría en Historia del Arte. Ha escrito diversos libros y artículos, y es especialista en pintura de la Nueva España y documentación del patrimonio cultural. Desde noviembre de 1986 a la fecha trabaja en el IIE-UNAM, primero en el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, donde fue coordinador de 2005 a 2011; actualmente coordina la Unidad de Información para las Artes. También labora en el Comité Internacional de Documentación (Cidoc) del Consejo Internacional de Museos (ICOM) en México.

Using the Object ID Standard and Tainacan Software for Museum Documentation: experiences from Brazil and Mexico

Ir a la versión en español

10.30763/intervencion.247.v1n23.26.2021 · YEAR 12, ISSUE NO. 23: 281-303

Submitted: 18.12.2020 · Accepted: 06.04.2021 · Published: 28.06.2021

<p>Gloria Donají Velasco Reyes Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Mexico glo_velasco@hotmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1982-9989</p>	<p>Dalton Lopes Martins Universidade de Brasília (UnB), Brazil dmartins@gmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6244-6791</p>	<p>Luciana Conrado Martins Universidade de Brasília (UnB), Brazil lucianamartins@percebeeduca.com.br ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4628-469X</p>
<p>Claudio Molina Salinas Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), Mexico claudio.molina.salinas@gmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5607-9924</p>	<p>Pedro Ángeles Jiménez Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), Mexico angeles.pedro@gmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3315-3615</p>	

ABSTRACT

This ACADEMIC REPORT describes the implementation process of the Object ID standard using Tainacan, a free open-source software which included four museological institutions from different countries —Brazil and Mexico— as a comparative case study. We considered the hypothesis that the two countries share similarities related to cultural contexts and heritage objects. Therefore, we expected similar results, such as the observed benefits of using a documentation software and a metadata schema. In this case study, we present the results of this investigation, but as will be seen, much remains to be done. As a prospect for the future, we are considering to expand the experiment to other standards, such as the Lightweight Information Describing Objects (LIDO) standard.

KEY WORDS

digital repositories; museum documentation; standardized museum documentation; online publication of museum collections; Object ID standard; Tainacan software

INTRODUCTION

Object ID is an international standard for the description of cultural heritage. Its goal is to provide the necessary information to identify stolen works of art and antiques, by including descriptive metadata elements. This standard is also useful as an international reference, with the ability to ensure data consistency, interoperability, and integration between different collections and institutions (Thornes, 1995).

In the following case study, Object ID is regarded as a standard which offers a strategy to improve the quality of museum documentation in four museological institutions in two countries: Brazil and Mexico. We believe that its application and use stimulate a more self-reflective practice on the part of museum professionals, by highlighting the significance of documentation policies.

Object ID is widely known throughout the world and Mexico is no exception. Beyond the knowledge by committed members of the Mexican museological community, we find institutional initiatives, such as the *Manual para la elaboración de una ficha de identificación de un bien cultural* (CONACULTA, INAH, & CNCPC, n.d.) in which the standard was taken as a reference to draft a cataloging best practice manual. It specified the following: “Los datos requeridos están basados en el formato del Object ID, del Getty Information Institute”¹ (CONACULTA, INAH, & CNCPC, n.d., p. 23). However, as will be seen in the two Mexican examples analyzed, it would appear that the application of this standard is not very widespread.

On the other hand, although the Object ID standard has also been widely disseminated in the Brazilian context, and there exists a broad discussion about the importance of using metadata standards, no cases have been identified where museums use Object ID as their cataloguing standard.

This research is focused on the use of the free, open-source Tainacan software² (Tainacan Project, n.d.). The tool was devel-

¹ “The required data is based on the Object ID format of the Getty Information Institute”. Translation by the authors of the *Guide for doing an identification record of a cultural object* (editorial translation).

² Tainacan is a powerful, flexible open-source digital repository platform for WordPress. It can manage and publish digital collections just as easily as posting on a blog, having all the tools of a professional repository platform. It can be used for the

oped in Brazil and adopted by Mexican institutions for the management and promotion of digital collections based on WordPress.

Given that the Tainacan project is in the process of internationalization, its use in Mexican museological institutions is still at a testing and consolidation stage; however, in Brazil, the software has already been downloaded over 7 million times (Tainacan Project, 2021a) and has been adopted by the Instituto Brasileiro dos Museus (Ibram, its acronym in Portuguese) as a software to be considered in public policies for the museological sphere, as well as among other Brazilian museums and cultural institutions (Tainacan Project, 2021b). To date, Tainacan has proved to be a user-friendly software for collection management and the documentation practices of cultural heritage institutions.

Finally, the input of this research lies in interlinking Tainacan, Object ID, and Dublin Core™. Regarding these last two standards, they were used as the basis for defining a metadata schema, able to meet the needs of Brazilian and Mexican institutions vis-à-vis the Tainacan software.

BRAZIL AND MEXICO: TWO SCENARIOS ON DOCUMENTATION CULTURE

In January 2020, teams from the Universidade de Brasília (UnB, its acronym in Portuguese) and the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM, its acronym in Spanish) began a research project with two main objectives: firstly, to improve the documentation practices in the museums of their respective countries; secondly, to provide them with an adequate tool to begin disseminating their collections online. For a long time, both teams shared the intuition that the museums of Brazil and Mexico presented similar conditions, which could be summarized as follows:

- compelling necessities (limited or very tight budgets and few staff dedicated to documentation or cataloging of objects and collections);
- growing interest in publishing online catalogs;
- limited knowledge and experience in the field of Information Technology (IT) and its application in documentation tasks, and
- the need to promote a better documentation culture.

creation of a digital collection, a digital library, or a digital repository for your institutional or personal collection (Tainacan Project, n.d.).

The aforementioned panorama requires actions to:

- find applied solutions for the creation of online catalogs (based on best practice), and
- encourage technological solutions, even under adverse conditions.

Since documentation problems do not depend on the use of a specific technology, we propose the adoption of the Tainacan software, in conjunction with the Object ID standard, as a possible solution to the challenges described above.

We sustain that such a standard is more than just a metadata schema, for it raises awareness on best practice in museum documentation. Consequently, it plays an important role in the protection of cultural heritage. In relation to Tainacan, we would like to highlight its philosophy; it seeks to offer affordable and adequate information technologies with minimal resources.

We believe that the Object ID-Tainacan duet could work like a “Swiss army knife” for the Latin American museum context. Among the main benefits we identified are the online publication of museum collections and the improvements to museum documentation. Additionally, the knowledge representation provided by the Object ID standard should be reflected in the online display of the collection’s items.

ONE INITIATIVE, FOUR MUSEUMS

The Museo Postal y Filatélico and the Colección Arqueológica of the Centro Cultural Universitario Tlatelolco

Overview

The Mexican museums enrolled in this project were the Museo Postal y Filatélico and Centro Cultural Universitario Tlatelolco (ccut, its acronym in Spanish), both located in Mexico City but with their own specific characteristics.³

³ The information employed to draw the general overview of the Mexican museums was taken from the text: *Mexicana 2020: Hacia una gestión descentralizada de acervos. Cuestionario de diagnóstico para evaluar el nivel de madurez tecnológica en gestión de acervos de los museos de México* (Diagnostic Questionnaire to Evaluate the Level of Technological Maturity in the Management of Museum Collections in Mexico, editorial translation) (Secretaría de Cultura, 2020), which will be explained later on. In this case, the concept *madurez tecnológica* (in English, technological maturity) is related with the digital transformation and how quickly and effectively an institution can handle this transformation.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

The first one is found in the heart of Mexico City's historical center, in a beautiful building dating from the early 20th century. By 1907 it had become the headquarters of the National Postal Service, one of the longest-standing establishments in the country. Given the continuously growing collection of postage stamps, documents and various objects related to the postal service, the museum was founded in 1920 to preserve what is nowadays considered industrial-postal heritage.

To this day, the Museo Postal is a public organization under federal administration. Its collection of some 50 000 items is partially exhibited in six rooms, while another two rooms hold special exhibitions. The museum receives an average of 120 000 visitors per year,⁴ a figure in great contrast to the total number of staff, just fourteen. Among the staff, a librarian oversees the registrar area. Despite the institution's historic tradition, it inevitably faces several challenges related to collection management and documentation, which will be developed further on.

As for the other museum involved in this project, the CCUT was founded in 2007 by UNAM. It was defined as a "multidisciplinary complex dedicated to the research, study, and promotion of subjects related to art, history and processes of resistance"⁵ (CCUT, 2017). The museum is located on the southern side of Tlatelolco square, also known as the Plaza de las tres culturas,⁶ an emblematic site in the nation's history.

The museum displays a diverse collection of approximately 52 500 cultural items distributed in different internal collections. For instance, it safeguards the documentary heritage of the art critic Juan Acha, as well as of the Mexican movement of 1968 (M68) (CCUT, 2018), while also including other works of an artistic or archeological nature. The institution offers a wide range of educational and cultural activities aimed at different audiences, and continuously organizes temporary exhibitions supported by a team of 130 people.

During the implementation of this project, three people in charge of different internal collections actively followed the seminars on

⁴ However, this number does not consider all the rooms in the museum and is mostly based on attendance to other kinds of activities. The aforementioned figure was obtained through the application of a technological maturity survey. This will be explained in-depth in the following section.

⁵ In Spanish: "complejo multidisciplinario dedicado a la investigación, estudio, análisis y difusión de los temas relacionados con el arte, la historia y los procesos de resistencia".

⁶ It is a place where three different architectural ensembles converge, icons from different historical stages: Mesoamerican, Colonial and Modern. On October 2nd, 1968, the square was the scene of violent military repression against students, during the Mexican movement of the same year.

museum documentation. However, the initiative to promote these activities within the CCUT came from the archeologist in charge of the Archeological Collection (some 15 000 items) and she was strongly engaged in learning the Tainacan software. Therefore, the focus will be centered on her experience and the specific obstacles she faced within her department.

Documentation Challenges in the Mexican Museums

A survey was carried out to know more about the current state of documentation practices and Information Technology (IT) infrastructure in these institutions. The survey structure was based on a previously existing document known as the *Cuestionario de diagnóstico para evaluar el nivel de madurez tecnológica en gestión de acervos de los museos de México* (Secretaría de Cultura, 2020), designed in the framework of a collaboration between the Tainacan team and the staff in charge of the project Mexicana: Repositorio cultural de México, in 2020. The purpose was to evaluate the degree of technological maturity developed and applied by museums overseen by the Ministry of Culture of Mexico, as part of a preliminary research phase on museum digital collections management.

The survey is divided into seven thematic axes: characteristics of the institution, information management, human resources, IT infrastructure, media & communication, institutional management, and governance.

During the survey, the librarian provided information on the Museo Postal collection as a whole, whilst the archeologist only referred to the situation of the CCUT Archeological Collection (henceforth AC). Characteristics of the institution provided general information on the museums, their collections and visitors. Data collected in this part of the survey was used in the previous section to provide an overview of the institutions.

On the subject of Information Management, the Museo Postal indicated 20% progress in their objects inventory, against 26-50% in the case of the AC. The first one reported not having an established documentation system based on metadata standards, nor using any software to record their information. On the other hand, the AC has a FileMaker database; however, this application does not cover the specific needs for the desired collection management. Their electronic records are mainly carried out in Excel, where they organize their inventory, administrative information, and aspects regarding collection management, such as loans (in the case of the AC). Furthermore, the Museo Postal has not carried

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

out any digitization of their items. In contrast, the AC states that 26-50% of their collection has been digitized.

As for Human Resources, there is an average of 4.5 people engaged in documentation practices in both institutions. Moreover, training for staff in this field is sporadic. Albeit staff in the AC present a more specialized profile, people with a university degree in the field of archeology.

Regarding IT Infrastructure, the Museo Postal reported a total of nine computers, all of them in good conditions and with high-quality internet connection. Nevertheless, none of these devices is used exclusively for documentation tasks. Additionally, there is not a specific IT support team charged with inquiries from the registrar collection area. There is a single team for the entire institution. Another important detail is that they do not have their own online server on which to store and protect their digital information. As for the AC, the situation is quite similar, except for their ownership of an online server.

On the axis of media & communication, it stood out that neither the Museo Postal nor the AC exhibited their collections online. This was one of the strongest motivations to consider the use of the Tainacan software. Nonetheless, both institutions are striving to share and promote their collection on social media, using Facebook, Twitter, Instagram, and YouTube.

Regarding Institutional Management, it is worth noting that both museums are undertaking diverse measures on the issue of digitization of collections, mainly focused on documentation and digitization of objects.

Finally, concerning the issue of governance, the fact that the museums have an independent budget to finance their programs should be highlighted. However, the number of resources destined to keep developing a digital collection plan depends on the degree of interest of the administration in turn.

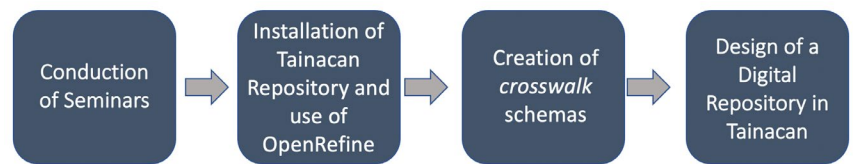
Endure Weaknesses and General First Impressions

A team was formed in June 2020 comprising the librarian from the Museo Postal, the archeologist in charge of the AC and the members of the Unidad de Información para las Artes (UNIARTE, its acronym in Spanish), at the Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE, its acronym in Spanish) of UNAM. The goal was to provide the museum staff with methodological, practical, and theoretical tools to enhance their documentation practices. The working route, developed over three months of weekly meetings, can be synthesized in the four tasks described below (Figure 1):

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURE 1.
Documentation
strategy followed
by the Mexican
museums (Diagram:
Velasco, Lopes,
Conrado, Molina &
Ángeles, 2021).



The goals of these four tasks are:

1. *Conduction of Seminars. Documentation and Standards:* initially, we dedicated a session to explaining the importance of documentation tasks within cultural heritage institutions (Tainacan, 2021a). The seminar considered aspects such as the need for a documentation policy and best practice based on metadata standards. The importance of, and need for, rules and controlled vocabularies to enable interoperability and information retrieval was mentioned (Elings & Waibel, 2007). Another session was committed to studying the information elements of the Object ID standard.
2. *Installation of Tainacan Repository and Use of OpenRefine:* we followed the Tainacan software manual's installation procedures. We also explained some of its basic features and functions. Additionally, we gave several demonstrations on employing OpenRefine (The OpenRefine Project, n.d.) as a tool for reconciling information from databases (Tainacan, 2021b). As a result, we managed to have a working software installed for each museum, along with a method to clean data and transform it into a single common format.
3. *Creation of Crosswalk Schemas:* Both museums started to map the information elements of their inventory and cataloging systems into the Object ID metadata schema, with our guidance and support. Subsequently, we started the data mapping from Object ID to Dublin Core™ (The Dublin Core Metadata Initiative [DCMI], 2019). Although DCMI is not a metadata style designed for the description of cultural objects, which Object ID is, its importance lies in the fact that it permits interoperability and information exchange between systems. During this crosswalk phase, the people enrolled in this project were confronted by the challenge of maintaining the richness and thoroughness of their items' information from one schema to another. The mapping exercise undertaken by the museums is presented next (Figure 2):⁷

⁷ The complete information is presented in the final chart (Figure 8).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Dublin Core™	Object ID	Museo Postal	Archaeological Collection CCUT
Contributor		✗	✓
Coverage	Date or period	✓	✓
Creator	Maker	✓	✓
Date	Date documented*	✓	✓
Description	Description	✓	✓
	Materials and techniques	✓	✓
	Inscriptions and markings	✓	✓
	Distinguishing Features	✓	✓
	Place of Origin / Discovery*	✓	✓
Format	Materials and techniques	✓	✓
	Measurements	✓	✓
Identifier	Inventory number*	✓	✓
Language		✓	✓
Publisher		✗	✓
Relation	Cross Reference to Related Objects*	✗	✗
Rights		✗	✓
Source	Related Written Materials*	✓	✗
Subject	Subject	✗	✓
Title	Title	✓	✓
Type	Type of object	✓	✓

FIGURE 2. Mapping exercise undertaken by the museums (Chart: Velasco, Lopes, Conrado, Molina & Ángeles, 2021).

As can be seen, the Museo Postal staff needed to expand their elements of information: *contributor*, *publisher*, *rights*, and *subject*, to complete the crosswalk to Object ID and Dublin Core™. Similarly, the AC needed to include *source*. Finally, both museums needed to include the metadata *relation*.

4. *Design of a Digital Repository in Tainacan*: at the same time, museum staff began to design the metadata template in Tainacan, which would be used to register their items and future online publication. Interesting reflections took place during this process, such as the distinction between information to be kept confidential for internal management and public access information; or dilemmas between the degree of complexity vs. accessibility, and exhaustivity vs. comprehensibility (Roberts, 2004). Proficiency in the knowledge of documentation culture was presented as the key to solving these kinds of doubts on collection management.

During the implementation process, staff from the museums with the Tainacan interface defined a metadata template and selected the best option for indexing their information amongst the metadata types provided by the Tainacan repository (short text, large text area, date, numeric, selectbox, etc.). Finally, they

Intervención


ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

captured certain items on the software and visualized them as if they were published online, which gave them a better insight into how their digital collections would look. The results can be seen below (Figure 3).

La Tarasca Back

19 octubre, 2020 by grosas - Edit this item

Thumbnail



Share

[f](#) [t](#)

Title

La Tarasca

Description

Lienzo transportable con efectos de mosaico, está elaborado con 48,234 sellos postales. Se observa a una mujer en el paisaje de Teotihuacán.

Capturista

Quetzalli Rosas Montes

Notas

Restaurado por CENCROPAM.

Firma

PABLO GONZÁLEZ MAGAÑA

Estado de conservación

Bueno

Información descriptiva

La obra tardó más de 30 años en realizarse, por el tiempo que el artista tardó en conseguir todas las estampillas.

Fecha de registro

19 octubre, 2020

Descripción física

48,234 sellos postales

495 x 400 cm

Localización

Palacio Postal. Piso 2. Pasillo Biblioteca.

Lugar de origen

Ciudad de México

Técnica

Materiales

Papel

Madera

Tela

Fecha

1994

Autor

Individual

Título

La Tarasca

Denominación específica por tipo de objeto

Obra gráfica

Nombre general del objeto

Mural

No. de póliza de seguro

S.N.

FIGURE 3. Example of the mural intitled *La Tarasca* by Pablo González Magaña, documented at the Museo Postal (Image: Velasco, Lopes, Conrado, Molina & Ángeles, 2021; courtesy: Servicio Postal Mexicano).

Museu Victor Meirelles and Museu de Arqueologia de Itaipu

Overview

According to the introductory text on its website, the Museu Victor Meirelles (Museu Victor Meirelles, 2020), is linked to the Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), under the Ministry of Tourism. It was founded in 1952 in the house where the artist was born in downtown Florianópolis, capital of the State of Santa Catarina.

Throughout its 69 years of existence, the Museu Victor Meirelles has been developing its history and identity. According to its website, the institution: “[...] seeks to respond to the requests from the community and the individuals who visit it to develop their critical vision, feel unique affective experiences, and trace their own artistic paths with a rich and lively aesthetic experience of life”⁸ (Museu Victor Meirelles, 2020).

⁸ In portuguese: “procura dar respostas às solicitações da comunidade e dos sujeitos que o visitam e frequentam para desenvolver a sua visão crítica, vivenciar experiências afetivas singulares e traçar percursos artísticos próprios com rica e animada vivência estética da vida”. Authors' translation.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

The museum's initial collection consisted of 27 works by the painter, donated by the Museu Nacional de Belas Artes of Brazil, which were later complemented by donations from other institutions and collectors of other works by the painter, his teachers and students, forming a current collection of 237 works produced by more than 80 artists, all of which are digitized and published in the institution's digital repository.

The Museu de Arqueologia de Itaipu (MAI) was chosen due to the enormous differences between the types of collection, which would allow the project to analyze different situations of documentation of cultural objects. The museum's history and the characteristics of its collection are presented on its website (MAI, 2020). Briefly, the museum was inaugurated in 1970, a period when the oceanic region of Niterói was undergoing a modernization process and new archeological discoveries were made, such as the site of Duna Pequena. The 1,040 objects in the museum's collection came from this location. All the objects are documented and available for public access in the digital repository that the museum published online thanks to the Tainacan software.

Documentation Challenges

The research and methodology for analyzing the technological maturity of museums were developed in Brazil, in the scope of the implementation of the Tainacan software for Brazilian federal museums linked to the Ibram (Universidade Federal de Goiás & Ibram, n.d.). Thus, the research was carried out in Brazilian museums in the same way as was done in the Mexican museums, highlighting important results to identify the current technological situation of museums and establish procedures to improve the quality of their documentation. As in Mexico, the survey was divided into seven thematic axes: characteristics of the institution, information management, human resources, IT infrastructure, media & communication, institutional management, and governance. Below, we present the summarized result for the two museums that participated in this research. The results were published and are accessible in a technical report available exclusively in Portuguese (Universidade Federal de Goiás & Ibram, n.d.).

The MAI team developed a participatory inventory process with the local community, which represented a positive leap in terms of structuring information management at the museum. The content of this inventory, along with the inventory of archeological pieces, has been migrated to Tainacan. It does not use a metadata standard;

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

it uses a thesaurus for the classification of collections. The collection's document management was established based on the parameters set out by Ibram's rules for inventory (2014). In this sense, the museological documentation covers only the basic aspects of description to identify the cultural asset. The same process was applied with videos and photographs. It was not clear whether the documentary process encompassed all stages of the collection's management. The museum's collection has almost been digitized completely. There are no pending issues regarding the ownership of images taken of the collection. The museum has poor IT infrastructure: although all employees have computers, they are old and problematic; only two are new pieces of equipment. There is no computer dedicated to information management or collections. The internet is only one Mega, to be shared among all the units. It does not own any servers thus files are backed up to an external hard drive.

The Museu Victor Meirelles organized its document management using Tainacan, which was updated in 2019. The process of filling the individual records of the objects is practically completed. The inventory is complete (in Excel spreadsheets). It does not use a metadata standard. It has digitized images of the entire collection, including documents. Some of these images are available on the institutional website (in .png, .tiff, and .jpeg formats). Image rights have been regularized. It has a total of 10 staff working in the museum. Information management is operated by one of them, who is a museologist specialized in collections and document management. The actions are developed collectively by technicians and management, since the team is small. The museum has an IT infrastructure with about 26 computers, most of which are old (only six are new). Computers are multitasking, no equipment is dedicated exclusively to information management. It does not own a server. The internet is good and its bandwidth is being expanded (10 mega, via optic fiber). It has outsourced its IT support, but it operates within the museum.

As can be seen, both museums had a very fragile documentation infrastructure, without a clear metadata pattern. The use of controlled vocabularies was only present at the MAI but without any specific rules or manuals to standardize cataloging actions.

Endure Weaknesses and General First Impressions

The process of working with Brazilian museums followed a slightly different path from what was carried out in Mexican museums, as the Tainacan software has already been implemented in museums

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

since 2018. When the present research began, both museums had already created their digital repository and their updated documentation was available for consultation on internet.

The work carried out to implement the digital repository consisted of four technical stages of treatment of documentation, whose final product was used to carry out the present research of experimenting with Object ID with the museums. These steps consisted of: the migration of the existing database of museum documentation; the conversion of existing documentation to the data model used by the Ibram—a model developed locally for federal museums—; cleaning, standardization and data processing; and finally, the publication of data on the internet. In addition to these four steps carried out by the team, the present research also included a study to map the current data from the documentation of the two museums to Object ID, seeking to highlight their advantages and possibilities of adaptation, and reflect with the museums on the importance of adopting a broader standard in terms of the potential for interoperability and dialogue with other institutions. The steps are detailed below in Figure 4.

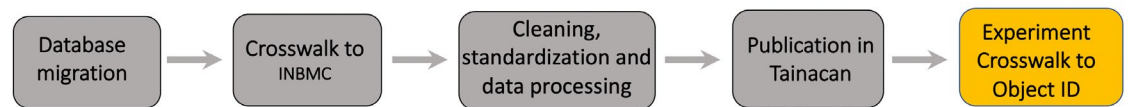


FIGURE 4. Documentation strategy followed by the Brazilian museums (Diagram: Velasco, Lopes, Conrado, Molina & Ángeles, 2021).

The goals of these five tasks are explained below:

1. *Database migration*: the existing documentation of Brazilian museums was stored in outdated systems that are not easily accessible. The documentation from the MAI was found in the form of individual Microsoft Word files. The documentation of the Museu Victor Meirelles was found in Microsoft Excel spreadsheets. The data was migrated to an SQL (Structured Query Language) database for further processing.
2. *Crosswalk to Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados [INBCM]*: in 2014, the Ibram developed a metadata model for the generation of inventories of museological objects, for use by museums. The model is quite simple and only states the fields to be filled in and the meaning of each field. However, it was adopted by the Institute and standardized for all museums under its direct administration. Therefore, to adapt to this

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

new reality, all existing documentation from the two museums was migrated to this new model.

3. *Cleaning, standardization, and data processing*: with the use of tools such as OpenRefine software and Python scripts, the documentation was cleared of syntactical errors, and standardized along with the terminology used to index museum objects, according to the terms in the *Thesaurus para acervos museológicos* (Ferrez & Biachini, 1987), developed in Brazil.

4. *Publication in Tainacan*: once the data was organized, it was published in a digital repository using the Tainacan software. The results can be seen in Figures 5 and 6.

5. *Experimental crosswalk to Object ID*: the mapping carried out sought to reference the fields used in the documentation of each museum with the descriptions provided by Object ID. There was a noticeable common nucleus that served both museums equally, but the Museu Victor Meirelles seemed to adapt better to the Object ID model than the MAI. This is possibly due to the curatorial focus of each museum, with Museu Victor Meirelles being more focused on paintings and works of art than archeology, which seems to be closer to the type of objects on which the Object ID model is based.

PRELIMINARY RESULTS

Mexican Case Conclusions

In the Mexican case, the *Cuestionario de diagnóstico para evaluar el nivel de madurez tecnológica en gestión de acervos de los museos de México* revealed a series of shortcomings and challenges for collection management faced by both institutions. For instance: the ongoing process of carrying out a collection inventory; the need for cataloging and documentation guidelines based on metadata standards, combined with the use of a specialized software able to cover the information requirements of a cultural heritage collection.

Despite the existence of certain IT setbacks, such as the lack of a private server, or an exclusive computer for documentation purposes, there are initiatives to develop a digital collection program. There is no doubt that there has been an increased call for online exhibitions during the COVID-19 pandemic, when the physical space of heritage institutions has been restricted. As a parallel reflection, it is possible to envisage a future demand for a cultural heritage expert familiar with documentation (a domain usually regarded as

Intervención


ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURE 5. Example of a museum object documented at the Itaipu Archeology Museum (Image: Velasco, Lopes, Conrado, Molina & Ángeles, 2021).

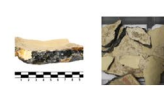
Vasilha cerâmica fragmentada
Volter

26 de fevereiro de 2019 por


Documento



Anexos



Miniatura



Compartilhar

Número de registro
09702-0R

Outros números
09702-0R

Denominação
Vasilha cerâmica fragmentada

Data de entrada no acervo
Sem identificação

Procedência
Sítio Arqueológico São Lourenço dos Índios

Modo de aquisição
Comodato

Doador
Sem identificação

Material/Técnica
Cerâmica

Classificação
16. Amostras/Fragmentos

Resumo descritivo
Conjunto de fragmentos cerâmicos decorados em ambas as faces, pertencentes a uma mesma vasilha

Nº de partes
21

Estado de conservação
Ruim

Datação
Não se aplica

Localização atual
RTA4-P1

Data da compilação da ficha
29/12/17

Largura (cm)
Não se aplica

Espessura (cm)
1,9 x 2,7

Comprimento (cm)
Não se aplica

Peso (g)
17697

Matéria prima
Não se aplica

Processos curatoriais
Alguns partes apresentam manchas de cola, resina, Tentativa de restauro

Observações
A vasilha encontra-se fragmentada, armazenada em 4 caixas de acrílico com espumas de suporte (foram higienizadas o arco apóreo para retirada da poeira superficial - armazenamento: caixa 1/4: 6 fragmentos, caixa 2/4: 2 fragmentos, caixa 3/4: 6 fragmentos, caixa 4/4: 7 fragmentos). Foram fotografados no arq. sem ser individualmente, parte interna com pintura vermelha (laranja), pontilhados e desenhos geométricos, parte externa também com pintura vermelha, listas de mofo, partes brancas. Pelas dimensões das laterais da vasilha, quando remontada pelo menos 30 cm de diâmetro teria sua boca, porém não mais que 25 cm de altura. Aparentemente está completa, com poucos fragmentos que faltaram para ser restaurada e remontada. Fundo aparentemente plano, sem furo, com marcas de queima

Equipe MAI
Fernando José Castêlo | Michelle Mayumi Tizuka

Data MAI
2017/10/16

Localização
Museu de Arqueologia de Itaipu

Histórico
Projeto: Catalogação da Coleção: Sem identificação - Inventário Participativo do Museu de Arqueologia de Itaipu (2017)

Projeto de Catalogação
Projeto: Catalogação da Coleção: Sem identificação

Situação
Localizado

Condições de reprodução
Domínio público, ver <http://musmuseoarqueologiaoitaiipu.museums.gov.br/rep/index.php?se=imagens-do-acervo/2/>

exclusive to librarians), computer sciences, and also knowledgeable on digitization.

The museum staff are now more aware of the priority of standardized documentation within their museums and how this practice is fundamental to collection and exhibition management. In relation to the Tainacan software, they concurred that it is a user-friendly tool with various benefits that could be useful for information interoperability between the different collections of the ccut and the Museo Postal. Its attractive visualization was another advantage.

In May 2020 we could not assure that the weekly meetings would yield useful results; however, we can say that it was the cor-


Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021


FIGURE 6. Example of a museum object documented at the Victor Meirelles Museum (Image: Velasco, Lopes, Conrado, Molina & Ángeles, 2021).

"Oxosse"
2 de maio de 2019 por lastelipe Voltar

Documento



Ministura



Compartilhar

Número de registro
MVM0220

Classificação
02 Artes Visuais/Cinematográfica - 02.4 Estampas

Título
"Oxosse"

Informações sobre o autor
Glauco Otávio Castilhos Rodrigues

País de produção
Brasil

Estado de produção
Rio de Janeiro

Cidade de produção
Rio de Janeiro

Data de produção/datação
1981

Material/Técnica
Litografia a cores

Dimensões
Obra: 38,1 x 36,0 cm

Marcas/Inscrições
"Glauco Rodrigues 1981" (cód. grafite)
"Oxosse" (plac)
"1981" (cód. grafite)

Estado de conservação
Bom

Modo de aquisição
Doação

Procedência
Norma de Estética Pessoa

Data de aquisição
03/08/18

rect strategy, since we have the following results in both cases regarding the museums:

- Sound understanding of the revised standards and the importance of systematized documentation for museums.
- Confidence on the use and installation of the Tainacan software on the part of museum staff.
- Assessment of the use of OpenRefine to reconcile their databases.
- Training to elaborate crosswalks their own metadata schemas to Object ID and Dublin Core™.
- Successful graphic design of a repository and publication.

We wish to point out the interoperability and free, open-source software characteristics, because they provide a certain autonomy in controlling a database, online collection, or inventory. On the

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURE 7. Tainacan's mapping exercise (Chart: Velasco, Lopes, Conrado, Molina & Ángeles, 2021).

Victor Meirelles Museum		Itapu Archeology Museum	Object ID
Registration number	Registration number	Inventory number	
Classification	Classification	Type of object	
Title		Title	
Author information		Maker	
Production country			
Production brazilian state			
Production city			
Production date			
Materials / Technique	Materials / Technique	Materials and Techniques	
Dimensions		Measurements	
Marks /Inscriptions		Inscriptions and markings	
Conservation state	Conservation state	Date period	
Acquisition mode	Acquisition mode		
Provenance	Provenance	Place of origin / Discovery	
Acquisition date	Acquisition date	Date or period	
	Other numbers		
	Denomination		
	Donor		
	Descriptive summary	Description	
	Numbers of parts		
	Dating		
	Current location		
	Form compilation date	Date documented	
	Width (cm)	Measurements	
	Thickness (cm)	Measurements	
	Length (cm)	Measurements	
	Weight (g)	Measurements	
	Raw material		
	Curatorial processes		
	Comments		
	Historic		
	Cataloging Project		
	Situation		
	Copyright		

other hand, both museums reported encountering problems with software installation. This can be explained by the minimum processor characteristics required to install the program. The potential scope of this tool has yet to be explored.

Brazilian Case Conclusions

The work process with Brazilian museums demonstrated strong collaboration and support in the initial stages of the process, with museums very interested in migrating their current solutions for organizing documentation to a digital repository available for free access online. The museologists of both institutions were extremely helpful and acted decisively in partnership with the project team to understand documentation in the standardization, cleaning, and data treatment stage.

Tainacan was valued as a work element that facilitated the production and updating of museological documentation when launching digital repositories.

Regarding comprehension of a new metadata standard and its potential use to promote interoperability, the question still seems distant from the reality of professionals and less concrete in terms of the daily benefits the effort to migrate the data model could provide.

The Object ID pattern seemed to work better for mapping the collection of a museum whose content dialogues more directly with the art world than an archeological one. This seems a fundamental point to grasp in future studies, as there is a vast diversity of museological collections within the museums of the Ibram, such as religious art and folklore, hence it will be of great significance to adopt a pattern that dialogues more widely with this variety of collections.

General Conclusions and Actions for the Future

In sum, this project has demonstrated the desirability of expanding the collaborative network between Brazil and Mexico, since the strengths of one part benefit the whole, that is to say: in Mexico, we have taken advantage of the diagnostic methodology of technological maturity and the technologies developed by our counterpart; while in the case of Brazil, a work path was opened related to the management of metadata standards and the culture of museum documentation. This experience will surely contribute to our project having a Latin American scope.

In Mexico, the use of Tainacan is recent and, therefore, the work began by designing the characteristics that the repositories would have, including the modeling of metadata. For its part, the Brazilian case already had a couple of years of work, and the approach was different, focusing on converting the existing data model to one “compatible” with Object ID. Finally, in both cases, emphasis was placed on refining the data and using thesauri to refine the information.

As actions for the future or possible lines of research, we believe it would be useful to delve into:

- The need for wider debate and evidencing of the importance of interoperability of digital repositories for museums. If a museum understands the value of this strategy, it will appreciate it, and will have greater opportunities to expand its audiences, giving its cultural objects greater visibility.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

- Promote cataloging and counteract the problem of illicit trafficking of cultural heritage, where it exists, with the recovery of the documentation strategy introduced by Object ID.
- Promote scholarly programs that professionalize museum documentation.

Metadata Standard	Description	Metadata Standard	Description	Museo Postal	CCUT, Archeological Collection
Dublin Core™		Object ID			
Contributor	An entity responsible for making contributions to the resource		What was the object made of?	X	✓ Registrar (agent) / Cataloger (agent)
Coverage	The spatial or temporal topic of the resource, the spatial applicability of the resource, or the jurisdiction under which the resource is	Date or period	Do you know who made the object?	✓	✓ Date: year, century or period
Creator	An entity primarily responsible for making the object	Maker	The date on which the description of the object was made	✓	✓ Author: Individual, grupo or company
Date	A point or period of time associated with an event in the lifecycle of the resource	Date Documented*	The date on which the description of the object was made	✓	✓ Creation date: year, century or period / Date of access to the collection / Date of registry
Description	An account of the resource	Description	Further information to help identify the object	✓	✓
		Materials and techniques	Does the object have any physical characteristics that could help to identify it?	✓	✓
		Inscriptions and markings	Are there any identifying markings, numbers or inscriptions on the object?	✓	✓
		Distinguishing features	Does the object have any physical characteristics that could help to identify it?	✓	✓
		Place of Origin / Discovery*	The name of the place where the object was made or, in the case of archeological finding, the location where it was	✓	✓
Format	The file format, physical medium, or dimension of resource	Materials and techniques	What materials is this object made of?	✓	✓
		Measurements	What is the size and / or weight of the object?	✓	✓
Identifier	An unambiguous reference to the resource within a given context	Unventory number*	Catalogue numbers or registration numbers	✓	✓ Object type: general and specific name given to the object / materials / techniques / measures or dimensions
Language	A language of the object			✓	✓ System number: administrative inventory number, national inventory number, insurance policy number
Publisher	An entity responsible for making the resource			✓	✓ Language
Relation	A related resource	Cross Reference to Related Objects	The historical interest of some objects may partly result from the relationship to other objects.	X	✓ CCUT-UNAM
Rights	Information about rights held in and over the objects			X	✓ According to the case
Source	A related source from which the described resource is derived	Related written material*	This category provides references, including citations, to other written materials related to the object	✓	X Referencial bibliography
Subject	The topic of the resource	Subject	What is pictured or represented?	X	✓ Work type 1
Title	A name given to the object	Title	Does the object have a title?	✓	✓ Previus and alternative titles
Type	The nature or gender of the object	Type of object	What type of object is it?	✓	✓ Object type: general and specific characteristics

FIGURE 8. Tainacan’s mapping exercise (*in extenso*). Mapping exercise undertaken by the museums in Mexico (Chart: Velasco, Lopes, Conrado, Molina & Ángeles, 2021).

REFERENCES

Centro Cultural Universitario Tlatelolco. (2017). Sobre el CCUT. Cultura UNAM. Retrieved from https://tlatelolco.unam.mx/sobre_ccut/

Centro Cultural Universitario Tlatelolco. (2018). M68 Ciudadanías En Movimiento. Retrieved from <https://m68.mx/>

Elings, M. W., & Waibel, G. (2007). Metadata for all: Descriptive Standards and metadata sharing across libraries, archives and museums. *First Monday* 12(3). <https://doi.org/10.5210/fm.v12i3.1628>

Ferrez, H. D. y Bianchini, M. H. S. (1987). *Thesaurus para acervos museológicos*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Nacional Pró-Memória: Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Instituto Brasileiro de Museus. (September 1, 2014). Resolução Normativa No 02, de 29 de agosto de 2014. *Diário Oficial Da União*, 1–6.

Museu de Arqueologia de Itaipu. (2020). *Museu de Arqueologia de Itaipu*. Retrieved from <http://museudearqueologiadeitaipu.museus.gov.br/pagina-principal/historico-do-museu>

Museu Victor Meirelles. (2020). *Museu Victor Meirelles* doi. Retrieved from <http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/o-museu/historico/>

Noval, B. (n.d.). *Manual para la elaboración de una ficha de identificación de un bien cultural*. Mexico: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.

Secretaría de Cultura. (2020). *Mexicana 2020: Hacia una gestión descentralizada de acervos. Cuestionario de diagnóstico para evaluar el nivel de madurez tecnológica en gestión de acervos de los museos de México*. Mexico: Secretaría de Cultura/Dirección general de Tecnologías de la Información y Comunicaciones.

Roberts, A. (2004). Inventories and Documentation. In P. Boylan (Ed.), *Running a Museum: A Practical Handbook* (pp. 31–50). Paris: International Council of Museums.

Tainacan Project. (n. d.) Install and Setup. Retrieved from <https://tainacan.github.io/tainacan-wiki/#/install>

Tainacan Project. (n.d.). Tainacan Wiki. *The Tainacan Project*. Retrieved from <https://tainacan.github.io/tainacan-wiki/#/?id=tainacan-wiki>

Tainacan. (2020). Cultura da Documentação e Object ID [Online Video]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=PXp4RC_ydHk&ab_channel=Tainacan

Tainacan Project. (2021a). Tainacan [Panorama Avançado]. *The Tainacan Project* [Blog]. Retrieved from <https://br.wordpress.org/plugins/tainacan/advanced/>

Tainacan Project. (2021b). Casos de Uso – Tainacan. *The Tainacan Project*. Retrieved from <https://tainacan.org/casos-de-uso/>

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

The Dublin Core Metadata Initiative. (2019). DCMI: DCMI Metadata Terms. *Dublin Core Metadata Initiative*. Retrieved from <https://www.dublincore.org/specifications/dublin-core/dcmi-terms/>

The OpenRefine Project. (n.d.). *OpenRefine*. Retrieved from <https://openrefine.org/>

Thornes, R. (1995). *Protecting Cultural Objects Through International Documentation Standards: A Preliminary Survey*. Los Angeles: University of California, The J. Paul Getty Trust.

Unidad de Información para las Artes. (2020). Unidad de Información Para Las Artes Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Retrieved from <http://www.esteticas.unam.mx/uni-arte>

Universidade Federal de Goiás, & Instituto Brasileiro de Museus. (n.d.). Plataforma acervo: inventário, gestão e difusão do patrimônio museológico. Relatório referente ao produto 1 do segundo termo aditivo do TED UFG e Ibram –Mapeamento do nível de maturidade tecnológica dos museus do Ibram [Website]. Retrieved from <https://pesquisa.tainacan.org/relatorios/produto-f-mapeamento-do-nivel-de-maturidade-tecnologica-dos-museus-do-ibram/>.

ABOUT THE AUTHORS**Gloria Donají Velasco Reyes**

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Mexico

glo_velasco@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1982-9989>

Mexican. Majored in Arts by Universidad del Claustro de Sor Juana (2010-2014). Master's in Art History by UNAM (2019-2021); academic exchange in University of Groningen (2019). Master program in Religious and Cultural Heritage. Research areas: cultural heritage and museums.

Dalton Lopes Martins

Universidade de Brasília (UnB), Brazil

dmartins@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6244-6791>

Lecturer of the course on Librarianship and the Graduate Program in Information Science at the Faculty of Information Science (FCI) at the UnB. BSc in Electrical Engineering from the Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) (1997-2002) and Master's degree in Computer Engineering (Unicamp) (2002-2004). PhD in Information Sciences, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP) (2009-2012). He is working on the theme of mapping, structural and dynamic analysis of Social Networks in distributed digital environments. Research on the themes of digital repositories, digital collections and interoperability strategies of information systems, linked open data, data science and machine learning with emphasis on the analysis of digital objects. Coordinates the Tainacan research project in partnership with the Ibram.

Luciana Conrado Martins

Universidade de Brasília (UnB), Brazil

lucianamartins@percebeeduca.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4628-469X>

Degree in History from the Universidade de São Paulo (USP) (Brazil, 1993-1997), Master's in Education (2003-2006) and PhD in Education (2007-2011) both from the USP. She holds a Master's degree in Museology from the Universidad de Valladolid (2003) and a Diploma in Museology from CEMMAE-USP (2000-2001). She has experience in Museology with an emphasis on Museum communication and education, cultural policies and digital technologies, acting mainly on the following themes: strategic planning and planning of

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

museums, communication and education in museums, evaluation, training of teachers and educators in non-formal spaces, relations between formal and non-formal education, public policies and research in museum education. She is research coordinator for the Tainacan research project.

Claudio Molina Salinas

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM),
Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), Mexico
claudio.molina.salinas@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5607-9924>

Majored in Hispanic language and literatures, Master of Hispanic linguistics and PhD in linguistics by UNAM. His preferred research lines are related to the study and description of heritage terminologies, specialized lexicography (terminography) and documentary languages. Some of his more recent academic products, and which have been recently published, are *Un modelo de definiciones terminográficas para un glosario de documentos litúrgicos virreinales de México* (2020), and *Mexico's Tradition and Culture Entering the Digital Age: The Mexican Cultural Heritage Repository Project* (2019). Currently, he is a researcher at IIE-UNAM, where he is developing a project on the theoretical bases and methodological principles required for building a database of terminological knowledge on arts and archeology in Mexico.

Pedro Ángeles Jiménez

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM),
Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), México
angeles.pedro@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3315-3615>

PhD in Art History from the Facultad de Filosofía y Letras (FFYL-UNAM). He has lectured in the Bachelor's degree in History and is currently teaching in the Master's degree in Art History. Author of several books and articles, specialized in painting of New Spain and documentation of cultural heritage. From November 1986 to date he has worked at the IIE-UNAM, first in the Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, where he was coordinator from 2005 to 2011. Currently, he coordinates the Unidad de Información para las Artes in the same institute, as well as the working group of the International Committee for Documentation (Cidoc) of the International Council of Museums (ICOM) in Mexico.

Detrás de escena. Conversaciones en torno a la museografía en la Era covid-19: cambiando la narrativa

Behind the Scenes. Conversations on
Exhibition Design in the COVID-19 Era:
Changing the Narrative

DOI: 10.30763/intervencion.248.v1n23.27.2021 · AÑO 12, NÚMERO 23: 304-328 · YEAR 12, ISSUE NO. 23: 304-328

Postulado/Submitted: 15.03.2021 · Aceptado/Accepted: 31.03.2021 · Publicado/Published: 28.06.2021

Alejandro García Aguinaco

Taller de Museografía (TDM), México

alejandro@t-dm.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4085-7450>

[Ir a versión
en español](#)

RESUMEN

A lo largo de este confinamiento provocado por el virus SARS-CoV-2 hemos visto una serie de conferencias en línea que han planteado diversos desafíos que enfrentan los museos en todo el mundo, pero poco se ha reflexionado sobre los retos e impactos que la pandemia y las políticas de austeridad están generando en materia de museografía y diseño de exposiciones. Esta reseña elabora una reflexión en torno del conversatorio virtual que se llevó a cabo del 16 al 19 de noviembre de 2020 para debatir sobre los retos de la museografía en la era COVID-19.

PALABRAS CLAVE

museos; museografía; diseño de exposiciones; sostenibilidad; museología; interpretación; públicos

[Go to English
version](#)

ABSTRACT

Throughout the confinement caused by the SARS-CoV-2 virus, we have seen a series of online conferences that have addressed the various challenges facing museums around the world today, but there has been little reflection on the challenges and implications that the pandemic and specifically, austerity policies are causing in terms of exhibition design. This review is a reflection on the virtual roundtables that took place on November 16th-19th, 2020 to discuss the challenges of museography in the COVID-19 era.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

KEY WORDS

museums; museography; exhibition design; sustainability; museology; interpretation;
audiences

Detrás de escena. Conversaciones en torno a la museografía en la Era covid-19: cambiando la narrativa

Go to English version

DOI: 10.30763/intervencion.248.v1n23.27.2021 · AÑO 12, NÚMERO 23: 306-316

Postulado: 15.03.2021 · Aceptado: 31.03.2021 · Publicado: 28.06.2021

Alejandro García Aguinaco

Taller de Museografía (TDM), México

alejandrot@t-dm.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4085-7450>

RESUMEN

A lo largo de este confinamiento provocado por el virus SARS-CoV-2 hemos visto una serie de conferencias en línea que han planteado diversos desafíos que enfrentan los museos en todo el mundo, pero poco se ha reflexionado sobre los retos e impactos que la pandemia y las políticas de austeridad están generando en materia de museografía y diseño de exposiciones. Esta reseña elabora una reflexión en torno del conversatorio virtual que se llevó a cabo del 16 al 19 de noviembre de 2020 para debatir sobre los retos de la museografía en la era COVID-19.

PALABRAS CLAVE

museos; museografía; diseño de exposiciones; sostenibilidad; museología; interpretación; públicos

Vivimos tiempos críticos y por eso creativos.
Leonardo Boff, *La dignidad de la tierra [...] (2000)*

INTRODUCCIÓN

Del 16 al 19 de noviembre de 2020, Taller de Museografía (TDM), una consultora de museos independiente llevó a cabo una serie de conversaciones virtuales en torno de la museografía en la era COVID-19. Dos ejes fundamentales sirvieron como marco de referencia para entender el contexto de éstas.

El primero de ellos fue reconocer *a priori* que una gran proporción de la problemática actual en que vivimos forma parte de un

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

problema sistémico, y que esta crisis ya estaba aquí mucho antes de que escucháramos la palabra *coronavirus*. No es sólo un problema de salud global, sino también de orden social, económico, ambiental, energético, alimentario, ético y, por supuesto, cultural. La COVID-19 vino a ser la gota que derramó el vaso. “No podemos volver a la normalidad, porque el problema era precisamente la normalidad que teníamos”¹ (r/Hong Kong, 2019), se leía desde finales del año pasado en un grafiti en las calles de Hong Kong.

El SARS-CoV-2 “radica, en gran medida, en la compleja transmisión a través de animales a personas relacionada con el desarrollo de una agricultura y avicultura intensivas y de un creciente mercado y consumo de animales salvajes y exóticos” (Benach, 2020, párr. 10). En otras palabras, se trata de un problema, como lo señalan científicos como Rodolfo Dirzo (2020, 8m20s) o Julia Carabias (2020, 1m30s), sobre la forma en que nos estamos relacionando con el planeta.

El segundo eje, derivado del anterior, es la realidad que en México viven los museos y, de manera particular, la museografía. A lo largo de este confinamiento hemos visto una serie de conferencias, *webinars*, cursos en línea o pláticas que han expuesto muchos de los desafíos que enfrentan los museos en todo el mundo, pero poco se ha reflexionado sobre los que la pandemia y las políticas de austeridad están generando en materia de museografía y diseño de exposiciones. Como apunta el artista Marcelo Expósito:

El museo global formó parte del conjunto de las maquinarias que produjeron el tipo de burbujas (económicas, emocionales) que van estallando en esta crisis terminal del neoliberalismo. Las macroestructuras museográficas [...] se han visto ahora frenadas en seco por la pandemia (2020, párr. 3).

Muchos museos forman parte del ritmo frenético de la vida contemporánea y todo esto es un cuestionamiento a las lógicas de trabajo, de producción, de ocio y entretenimiento que experimentamos hoy por hoy.

Vivimos momentos de cambio, y el sector de los museos y la museografía no debería ser ajeno a ello. Además de la revisión del impacto que ha tenido la pandemia, es momento también de hacer un examen de las prácticas que se han desarrollado en este sector y cuestionar su disgregación.

¹ Traducción editorial.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

EL CONVERSATORIO

En este contexto, el conversatorio se organizó a partir de cuatro mesas de trabajo que abordaron la problemática actual de la museografía desde diferentes perspectivas, esto es, a través de la mirada de diversos especialistas en la materia.

La primera mesa, titulada “La creación de exposiciones: la colaboración en escena. El reto del trabajo colaborativo e interdisciplinario en las exposiciones frente a la ‘nueva normalidad’” (TDM [Mesa 1] 2020) (Figura 1), puso a dialogar áreas del museo que no siempre trabajan juntas: un museólogo-arquitecto, Alejandro Sabido Sánchez-Juárez (Museo Franz Mayer); un filósofo-curador, José Luis Barrios Lara (Universidad Iberoamericana [UIA]); una arqueóloga especialista en estudios de públicos, Leticia Pérez Castellanos (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía [ENCRYM]), y un museógrafo-historiador del arte, Alejandro García Aguinaco (TDM).

FIGURA 1.
Presentación
de la mesa 1
(Gráfico: Alejandro
García Aguinaco;
fuente: Taller de
Museografía,
YouTube, 16 de
noviembre de 2020).



Dos preguntas sirvieron como detonantes del conversatorio. De la primera (¿cuáles han sido los efectos de la pandemia en la práctica museológica y museográfica?) cabe destacar cómo aquella exacerbó y sacó a la luz problemas que estaban ahí: jerarquías implícitas, carencia de un lenguaje común entre los especialistas y los técnicos, problemas estructurales que revelan una falta de definición de políticas en los diversos ámbitos de acción del museo, lo cual provoca malas prácticas, con un *modus operandi* reactivo y dinámicas organizacionales rígidas, aunados a una precariedad laboral y económica inviable.

Pero la cuestión no reside únicamente en los problemas internos sino también, como lo mencionaron Pérez y Sabido, en la necesidad de conocer, involucrar y abrir canales de diálogo con los

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

públicos y la nueva y compleja reconfiguración de éstos a partir de la pandemia. “¿Qué hace usted aquí, en medio de una pandemia? ¿Qué está buscando? ¿Lo estamos logrando? ¿Qué necesita de nosotros y qué debemos de hacer para cambiarlo?”, cuestionó Sabido. ¿Cuál es el sentido de lo que estamos haciendo? o, como se preguntaba Barrios, “¿cuál es el *ethos* del trabajo en el museo?” (TDM [Mesa 1], 2020, 56m54s). La pandemia hizo explícita la postura del papel social y político del museo para darle paso a la realidad.

La segunda pregunta aventuraba la posibilidad de reimaginar los futuros contingentes del museo. Al respecto, Sabido comentó que “era necesario replantear que lo que damos por hecho, puede ser de otra forma” (TDM [Mesa 1], 2020, 1h16m50s). Por su parte, Barrios afirmó que “la pandemia tocó las formas del espacio y del tiempo” (TDM [Mesa 1], 2020, 28m14s), y abunda “lo que se está trastocando es todo un sistema de vida” (TDM [Mesa 1], 2020, 55m35s), lo cual nos lleva a una ralentización en la que nuestro tiempo existencial fluye de otra manera, dando paso a experiencias más íntimas y personales, más cómodas, más placenteras, explorando el afuera de los lugares y sitios a donde el museo sigue sin llegar.

En la segunda mesa, titulada “Diseñadores a escena. El reto del diseño de exposiciones en la Era COVID-19” (TDM [Mesa 2], 2020) (Figura 2), se presentaron propuestas relativas a un cambio de lógica espacio-temporal. Leticia Pardo (Art Institute of Chicago) narró la práctica y los procesos de trabajo que realiza desde su lugar de trabajo y la importancia de responder al contexto social que rodea a una institución. Joel Aguilar (Museo Universitario de Arte Contemporáneo [MUAC]) planteó una arqueología museográfica, al descubrir y desnudar los vestigios de las exposiciones pasadas en el MUAC. Giacomo Castagnola (Germen Estudio) dio a conocer sus búsquedas en cuanto a la experimentación tanto con otros materiales como en otros espacios así como, de manera más lúdica e híbrida, una indagación exterior —más allá de los museos.

Uno de los objetivos centrales de esta mesa era, en primer lugar, poner la huella ecológica de la propia práctica y, desde una postura autocrítica, aprender a no emplear infraestructura de un solo uso e ir “*más allá de lo nuevo*”² (Jongerius y Schouwenberg, 2015), reutilizar materiales, evitar la tablarroca y experimentar con otros insumos de menor impacto ambiental. Sin embargo, por el formato y las condiciones de la mesa, no se ahondó en esos conceptos mu-

² *Beyond the New* (2015), traducción al español del autor.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 2.
Presentación
de la mesa 2
(Gráfico: Alejandro
García Aguinaco;
fuente: Taller de
Museografía,
YouTube, 17 de
noviembre de 2020).

“Un buen diseño implica investigación”
Hella Jongerius y Louise Schouwenberg

“Every day is miracle. Every day is an unpaid bill. You’ve got to sing for your supper
Love one another”
David Byrne

Leticia Pardo | Art Institute of Chicago
Joel Aguilar Fernández | MUAC
Giacomo Castagnola | Germen Estudio
Moderador: Alejandro García Aguinaco | TDM

Mesa 2: Diseñadores a escena
El reto del diseño de exposiciones en la Era COVID-19

Detrás de escena
Conversaciones en torno a la museografía en la Era COVID-19:
Cambiando la narrativa

Noviembre 17, 2020

tdm+
taller de museografía

seográficos, como inicialmente se había proyectado. Además, se quedaron fuera diseñadores y museógrafos que habrá que sumar en un futuro próximo para enriquecer la conversación.

La tercera mesa, “Interactividad e interacción a escena. El reto de la interactividad tecnológica, mecánica y humana en la Era COVID-19” (TDM [Mesa 3], 2020) (Figura 3), versó sobre algunas de las paradojas relativas al uso de la tecnología en los museos. La amplia y necesaria línea del tiempo sobre los orígenes del uso de computadoras e interactivos en los museos y centros de ciencia (MCC, en la bibliografía especializada), que plantearon Manuel Gándara (ENCRYM) y María del Carmen Sánchez Mora (Dirección General de Divulgación de la Ciencia-Universidad Nacional Autónoma de México [DGDC-UNAM]) (Figura 4), apunta a que el uso de la tecnología no ha cumplido con la función social del museo y no ha ido más allá de ofrecer al público acceso virtual, plataformas de comunicación y páginas de internet. Sánchez Mora repuso que, aun así, es posible construir experiencias conjuntas participativas sin dejar de vincular ciencias exactas con problemáticas sociales.

FIGURA 3.
Presentación
de la mesa 3
(Gráfico: Alejandro
García Aguinaco;
fuente: Taller de
Museografía,
YouTube, 18 de
noviembre 2020).

“En un museo la tecnología siempre acaba caducando, la realidad, en cambio, no caduca nunca”
Jorge Wagensberg

Carmen Sánchez Mora | DGDC, UNAM
Marcia Larios, Paulina Barrientos y Paulina Rojas |
Papaote Museo del Niño
Roberto López | siete|media
Moderador: Manuel Gándara | ENCRYM

Mesa 3: Interactividad e interacción a escena
El reto de la interactividad tecnológica, mecánica y humana en la Era COVID-19

Detrás de escena
Conversaciones en torno a la museografía en la Era COVID-19:
Cambiando la narrativa

Noviembre 18, 2020

tdm+
taller de museografía

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

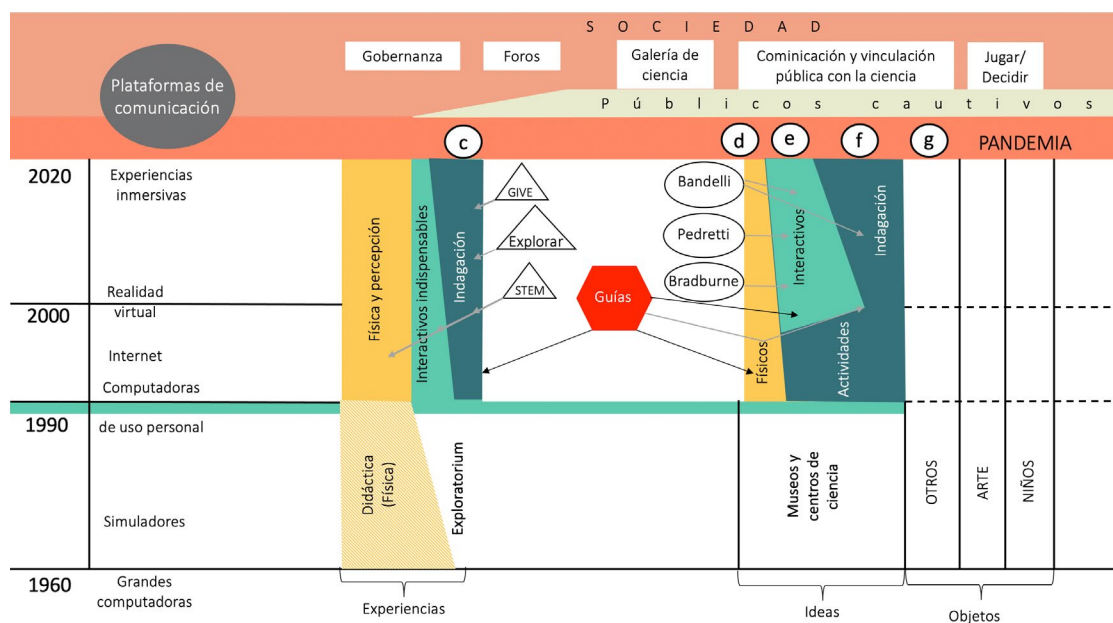


FIGURA 4. Diagrama sobre la historia de los interactivos (Cortesía: María del Carmen Sánchez Mora).

La pandemia ha puesto en cuestionamiento al interactivo como el instrumento físico por excelencia. La experiencia y las intervenciones de Marcia Larios, Paulina Barrientos y Paulina Rojas (Papalote Museo del Niño) pusieron en contexto que, después del encierro y del constante uso de la pantalla, los niños buscarían salir de ésta. Por ello, destacaron que lo importante no es la tecnología, sino darle más peso a la experiencia física y lúdica; vivencias cálidas y reconfortantes que le brinden una verdadera dimensión humana a la experiencia de visitar un museo. Como bien lo menciona Wagensberg, “en un museo la tecnología siempre acaba caducando, la realidad, en cambio, no caduca nunca” (2012, p. 110).

Roberto López (Siete Media) brindó un panorama de la museografía interactiva pospandemia y de cómo es posible aprender de otras industrias, como la de videojuegos, y de otras experiencias inmersivas en diferentes niveles, o con sensores ultrasónicos que permiten tocar de manera virtual o gestual. También, sobre las posibilidades de los teléfonos inteligentes, argumentó que son una herramienta poderosa que está prácticamente al alcance de todos y no sólo sirve para enviar contenidos a través de un código QR sino que permite interactuar sin tocar, característica aún no explorada. Sin embargo, López concluyó sobre la importancia de tener una visión sostenible y, entre lo físico y lo digital, una dimensión híbrida.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

REFLEXIONES FINALES

A manera de cierre, y en alusión a la cuarta mesa, “Atando cabos. Reflexiones finales y futuros contingentes” (TDM [Mesa 4], 2020) (Figura 5), se plantearon dos preguntas: ¿a qué está dispuesto el museo? y ¿qué tan sostenibles son nuestras prácticas? A través de este conversatorio se evidenciaron algunos aspectos relevantes para la práctica museográfica en la era COVID-19, que podemos enmarcar desde una postura sostenible, y sus aristas interdependientes: medio ambiente, economía, sociedad y, de manera reciente, cultura.

FIGURA 5.
Presentación
de la mesa 4
(Gráfico: Alejandro
García Aguinaco;
fuente: Taller de
Museografía,
YouTube, 19 de
noviembre 2020).

“La utopía está en el horizonte.
Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos
y el horizonte se corre diez pasos más allá
¿Entonces para qué sirve la utopía?
para eso, sirve para caminar.”
Fernando Birri

Mesa 4: Atando cabos
Reflexiones finales y futuros contingentes

Cintia Velázquez Marroni | ENCRYM
Manuel Gándara | ENCRYM
Alejandro García Aguinaco | TDM
Moderador: Mauricio Maillé

Detrás de escena
Conversaciones en torno a la museografía en la Era COVID-19:
Cambiando la narrativa

Noviembre 19, 2020

tdm+
taller de museografía

Dimensión ambiental y económica

Ante los tiempos que estamos viviendo es impostergable encontrar otra forma de convivencia ecológica, que vaya más allá de la sustentabilidad, lo que tiene que ver con un desarrollo regenerativo de lo que hacemos, donde se trata no sólo de evitar su destrucción sino de mejorar los recursos existentes (Gabel, 2015). Desde la práctica del diseño regenerativo se propone no emplear infraestructura museográfica de un solo uso, sino reutilizar y experimentar con materiales de menor impacto ambiental tanto en su obtención y producción como en su uso y su desecho, lo cual, sin duda, tiene un impacto en la dimensión económica. Pablo Martínez lo ve desde una perspectiva más amplia: “¿Estaría el museo dispuesto a ‘tomar en consideración la huella ecológica de sus programas’, [de sus instalaciones] y actuar en consecuencia?” (Martínez, 2020, párr. 2). Es pertinente repensar los modelos de gestión y diseño para lograr un equilibrio ambiental y económico, lo cual pasa de manera inevitable por las prácticas que se han desarrollado en este sector, y por cuestionar su fragmentación, la discrecionalidad y la mala distribución de presupuestos.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Dimensión social y cultural

En cuanto a la perspectiva social, implica cambiar la forma en la que asumimos nuestra relación con los otros tanto dentro como fuera de nuestras instituciones: ser más permeables y empáticos. “No —según afirmó Sabido en su intervención— como la cuña que va a transformar el mundo, sino como alguien más que se suma a una serie de preguntas que compartimos entre muchos” (TDM [Mesa 1], 2020, 1h40m50s). Lo anterior demanda un cambio de actitud, una postura más activa y crítica, pero también más humilde, para poner en el centro de la conversación el sentido colaborativo de la práctica museográfica. Ya no podemos pensar el museo de la misma forma como lo hacíamos.

En ese mismo contexto, tenemos que entender que el diseño es una forma de pensar, aprender e interactuar con el mundo; no sólo se trata de una labor creativa o técnica, el diseño como un plan o un esquema concebido en la mente, es una actividad implícita en toda persona. El problema es que pocos participan en los procesos de diseño y esto tiene que ver, como lo apunta Sasha Costanza-Chock (2020) con la justicia del diseño: ¿a quién se involucra en el proceso de diseño? ¿Qué y para quién diseñamos? ¿A quién se beneficia y a quién se perjudica? ¿A quién se incluye y a quién se excluye?

Esa dimensión social de la museografía obliga a plantear una nueva narrativa, la cual tiene que ver, como mencionó Gándara (TDM [Mesa 3], 2020), con saber articular y contar una historia con una tensión dramática, un conflicto y una resolución, pero que al mismo tiempo tenga presente *qué, quién, cómo, con qué y a quién* se cuentan esas historias. Para lograr una mayor participación cultural, hace falta sensibilidad e interpretación que conecten con la vida de quienes visitan un museo (Figura 6).

Esta pandemia ha planteado desafíos, pero también ha ofrecido una oportunidad para cambiar de rumbo. Es difícil sacar conclusiones sobre un fenómeno que sigue en proceso. Se trata de un tiempo de crisis, pero, históricamente, las crisis también han sido puntos de inflexión para repensar las prácticas, para contrarrestar la inercia y reconstruirse a partir de nuevos paradigmas. Como lo describe Arundhati Roy:

Históricamente, las pandemias han obligado a los seres humanos a romper con el pasado e imaginar su mundo de nuevo. Esta no es diferente. Es un portal, una puerta entre un mundo y el siguiente.

Podemos optar por cruzarlo arrastrando tras nosotros las carcasas de nuestro prejuicio y odio, nuestra avaricia, nuestros

Detrás de escena

Conversaciones en torno a la museografía en la Era COVID-19:
Cambiando la narrativa

ENERO-JUNIO 2021
 JANUARY-JUNE 2021

¿Cuáles son los nuevos retos para la museografía en la Era Covid?

Pandemia – Problema sistémico – Relación con el planeta – Espacio-Tiempo trastocado – Museo global = modelo agotado

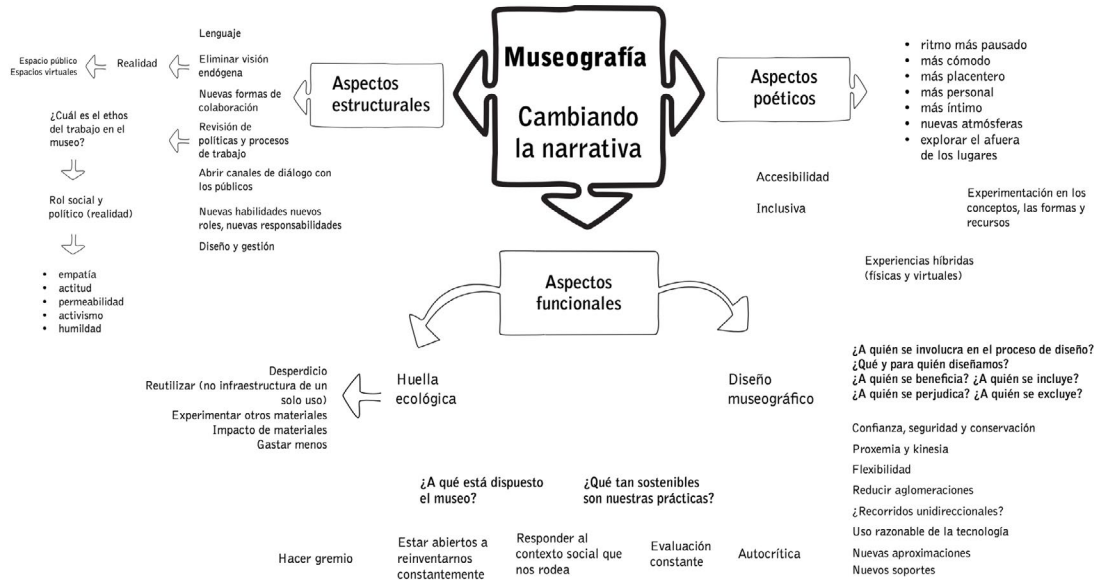


FIGURA 6. Actualización del diagrama presentado en la mesa 4 (Gráfico: Alejandro García Aguinaco; fuente: Taller de Museografía, YouTube, 19 de noviembre 2020).

bancos de datos e ideas muertas, nuestros ríos muertos y cielos llenos de humo. O podemos atravesarlo caminando ligeros, con escaso equipaje, listos para imaginar otro mundo. Y listos para luchar por él (Roy, 2020, párr. 48 y 49).

AGRADECIMIENTOS

Gracias a los ponentes y a los que hicieron posible esta iniciativa independiente, pero, principalmente, gracias a las 115 personas, provenientes de más de 10 países, que se inscribieron. Esto demuestra el interés y necesidad de abrir espacios para la reflexión y la capacitación en torno de la museografía. Desde el margen de la sociedad civil y desde la práctica profesional seguiremos abonando a la reflexión.

REFERENCIAS

Benach, J. (marzo, 2020). El relato oficial del coronavirus oculta una crisis sistémica. *Revista ctxt* (258). Recuperado de <https://ctxt.es/>

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

[es/20200302/Politica/31295/coronavirus-epidemia-crisis-capitalismo-recesion-joan-benach.htm](https://www.ctxt.es/es/20200302/Politica/31295/coronavirus-epidemia-crisis-capitalismo-recesion-joan-benach.htm)

Boff, L. (2000). *La dignidad de la tierra, ecología, mundialización, espiritualidad. La emergencia de un nuevo paradigma*. Madrid: Trotta.

Carabias, J. (junio, 2020). Naturaleza y pandemia. Conferencia en línea presentada en la *Semana del Medio Ambiente en Tiempos de Pandemia* llevada a cabo en El Colegio Nacional, México. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=m1qEelPCduU&feature=emb_logo

Costanza-Chock, S. (2020). *Design Justice. Community-Led Practices to Build the Worlds We Need*. Cambridge, MA: MIT Press.

Dirzo, R. (junio, 2020). Naturaleza y pandemia. Conferencia en línea presentada en la *Semana del Medio Ambiente en Tiempos de Pandemia* llevada a cabo en El Colegio Nacional, México. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=m1qEelPCduU&feature=emb_logo

Expósito, M. (mayo, 2020). El museo tendrá que cuidar como un hospital sin dejar de ser crítico. *Revista ctxt* (260). Recuperado de <https://ctxt.es/es/20200501/Culturas/32247/Marcelo-Exposito-Manuel-Borja-Villel-museo-Reina-Sofia-MNCARS.htm>

Gabel, M. (2015). Regenerative Development: Going Beyond Sustainability. *KOSMOS, Journal for global Transformation* (s. n.). Recuperado de <https://www.kosmosjournal.org/article/regenerative-development-going-beyond-sustainability>

Harvey, D. (marzo, 2020). Políticas anticapitalistas en tiempos de COVID-19. *Revista ctxt* (s. n.). Recuperado de <https://ctxt.es/es/20200302/Politica/31496/coronavirus-anticapitalismo-neoliberalismo-medidas-covid19-david-harvey-jacobin.htm>

Jongerius, H. y Schouwenberg, L. (2015). *Beyond the New* [página web]. Recuperado de <http://beyondthenew.jongeriuslab.com/>

Martínez, P. (mayo, 2020). Notas para un museo por venir. *Revista ctxt* (260). Recuperado de <http://www.ctxt.es/es/20200501/Culturas/32354/Pablo-Martinez-arte-ministerio-pandemia-covid-19-centros-de-arte-ecologismo-queer.htm>

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

r/Hong Kong. (diciembre, 2019). Graffiti reads: We can't return to normal, because the normal that we had was precisely the problem [imagen en página web]. Recuperado de https://www.reddit.com/r/HongKong/comments/efggfw/graffiti_reads_we_cant_return_to_normal_because

Roy, A. (13 de abril de 2020). Re: La pandemia es un portal. *La Jornada* [periódico en línea]. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/ultimas/mundo/2020/04/12/la-pandemia-es-un-portal-9285.html>

Taller de Museografía. (2020). Taller de Museografía TDM [videos en línea]. Recuperados de <https://www.youtube.com/c/TallerdeMuseografiaTDM>

Wagensberg, J. (2012). *Más árboles que ramas, 1 116 aforismos para navegar por la realidad*. Barcelona: Tusquets.

SOBRE EL AUTOR

Alejandro García Aguinaco

Taller de Museografía (TDM), México

alejandro@t-dm.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4085-7450>

Maestro en Museografía y Diseño de Exposiciones, Universidad Complutense de Madrid (UCM, España), licenciado en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana (UIA, México) y egresado de la cuarta generación del Programa en Alta Dirección en Museos (PADEM, 2012) del Getty Leadership Institute de la Universidad de Graduados de Claremont (GLI, UGC, por sus siglas en inglés, Estados Unidos de América) y el Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM, México).

Es fundador y director general de Taller de Museografía (TDM), una consultora independiente de museología y diseño integral.

Ha sido distinguido con el Premio Nacional de Museografía Miguel Covarrubias del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en seis ocasiones y ha impartido diversas conferencias y clases magistrales en múltiples programas académicos.

Behind the Scenes. Conversations on Exhibition Design in the covid-19 Era: Changing the Narrative

Ir a versión en español

DOI: 10.30763/intervencion.248.v1n23.27.2021 · YEAR 12, ISSUE NO. 23: 317-328

Submitted: 15.03.2021 · Accepted: 31.03.2021 · Published: 28.06.2021

Alejandro García Aguinaco

Taller de Museografía (TDM), México

alejandro@t-dm.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4085-7450>

ABSTRACT

Throughout the confinement caused by the SARS-CoV-2 virus, we have seen a series of online conferences that have addressed the various challenges facing museums around the world today, but there has been little reflection on the challenges and implications that the pandemic and specifically, austerity policies are causing in terms of exhibition design. This review is a reflection on the virtual roundtables that took place on November 16th-19th, 2020 to discuss the challenges of museography in the COVID-19 era.

KEY WORDS

museums; museography; exhibition design; sustainability; museology; interpretation; audiences

*We live in critical times and because of that
creative times also.¹*
Leonardo Boff, *La dignidad de la tierra [...]* (2000)

INTRODUCTION

From November 16th to 19th, 2020, Taller de Museografía (TDM), an independent museum consultancy, held a series of virtual roundtables on exhibition design in the COVID-19

¹ Editorial translation. Onwards, all sources cited, if originally in Spanish, will be editorial translations.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

era. Two fundamental axes served as a frame of reference to better understand the context.

The first of these was to recognize *a priori* that a large proportion of the current problems encapsulating us are part of a systemic problem, and that the crisis was already here long before we had ever even heard the word *Coronavirus*. It is not only a global health problem, but also a social, economic, environmental, energy, food, ethical and, of course, cultural problem. COVID-19 was the straw that broke the camel's back. "We cannot return to normal, because the normal that we had was precisely the problem" (r/Hong Kong, 2019), a graffiti stated on the streets of Hong Kong since the end of last year.

SARS-CoV-2 "it lies, to a large extent, in the complex transmission through animals to people related to the development of intensive agriculture and poultry farming and a growing market and consumption of wild and exotic animals" (Benach, 2020, para. 10). In other words, it is a problem that, as pointed out by scientists such as Rodolfo Dirzo (2020, 8m20s) or Julia Carabias (2020, 1m30s), stems from the way in which we are interacting with our planet.

The second axis, which is derived from the first one, is understanding the reality that museums and, in particular, exhibition design, are experiencing in Mexico. Throughout this period of confinement, we have seen a series of conferences, webinars, online courses and talks that have highlighted many of the challenges faced by museums around the world, but little thought has been given to what the pandemic and austerity policies are generating in terms of exhibition design. As artist Marcelo Expósito points out:

The global museum has been part of a giant set of systems that have combined to produce the kind of bubbles (both economic and emotional) that are bursting in this terminal crisis of neoliberalism and the macro-structures of museums and exhibitions [...] have now been stopped in their tracks by the pandemic (2020, para. 3).²

Many museums form part of the frenetic pace of contemporary life, one that has recently had to question its logic surrounding work, production, leisure and entertainment that we experience today.

We are living in times of change, and the museum and exhibition design sector should not be oblivious to this. In addition to

² Editorial translation.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

reviewing the impact of the pandemic, it is also time to examine the practices that have been developed in this sector and to question their disintegration.

THE ROUNDTABLES

In this context, the roundtables were organized around four working groups that approached the current problems of exhibition design from different perspectives, that is, through the eyes of various specialists in the field.

The first roundtable, entitled “The creation of exhibitions: collaboration on stage. The challenge of collaborative and interdisciplinary work in exhibitions in the face of the ‘new normal’” (TDM [Roundtable 1] 2020) (Figure 1), brought into dialogue areas of a museum that do not always work together: a museologist-architect, Alejandro Sabido Sánchez-Juárez (Franz Mayer Museum); a philosopher-curator, José Luis Barrios Lara (Universidad Iberoamericana [UIA]); an archaeologist specializing in visitor studies, Leticia Pérez Castellanos (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía [ENCRYM]), and an exhibition designer-art historian, Alejandro García Aguinaco (TDM).

FIGURE 1.
Roundtable 1
(Figure: Alejandro
García Aguinaco;
source: Taller
de Museografía,
YouTube, November
16th, 2020).



Two questions served as triggers for the discussion. From the first —what have been the effects of the pandemic on museological and exhibition design practice— it is worth noting how it exacerbated and brought to light problems that were already there: implicit hierarchies, lack of a common language between specialists and technicians, structural problems that reveal a lack of policies definition in the various action areas within a museum, which in turn leads to bad practices, with a reactive *modus operandi* and rigid

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

organizational dynamics, coupled with precarious labor and economic unfeasibility.

The issue does not only lie in internal problems but also, as Pérez and Sabido mentioned, in the need to know, involve and open channels of dialogue with the public and the new and complex reconfiguration of audiences since the pandemic. “What are you doing here, in the middle of a pandemic? What are you looking for? Are we achieving it? What do you need from us and what do we need to change?” questioned Sabido. What is the meaning of what we are doing? Or, as Barrios asked, “what is the *ethos* of museum work?” (TDM [Roundtable 1], 2020, 56m54s). The pandemic made the position of the social and political role of museums explicit in order to give way to reality.

The second question ventured the possibility of reimagining the museum’s contingent futures. In this regard, Sabido commented that “it was necessary to rethink that what we take for granted, can exist in another way” (TDM [Roundtable 1], 2020, 1h16m50s).³ For his part, Barrios affirmed that “the health crisis has disrupted the forms of space and time on a global and everyday level” (TDM [Roundtable 1], 2020, 28m14s), and abounds “what is being disrupted is a whole system of life” (TDM [Roundtable 1], 2020, 55m35s), which leads us to a slowdown in which our existential time flows differently, giving way to more intimate and personal experiences, more comfortable, more pleasurable, exploring the outside of the places and sites where the museum still does not reach.

On the second table, named “Designers on stage. The challenge of designing expositions in the era of COVID-19” (TDM [Roundtable 2], 2020) (Figure 2), proposals related to a change of spatial-temporal logic were presented. Leticia Pardo (Art Institute of Chicago) narrated the practices and work processes she typically carries out, as well as outlining the importance of responding to the social context that surrounds her institution. Joel Aguilar (Museo Universitario de Arte Contemporáneo [MUAC]) proposed an exhibition design archeology, uncovering and laying bare the vestiges of past exhibitions at the MUAC. Giacomo Castagnola (Germen Estudio) unveiled his research in terms of experimentation with other materials and other spaces, as well as, in a more playful and hybrid way, an inquiry beyond museums.

One of the central objectives of this roundtable was firstly, to detail the ecological footprint of the practice itself and, from a

³ Editorial translation. All fragments of the roundtables presented in the following pages are also editorial translations.

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

FIGURE 2.
Roundtable 2
(Figure: Alejandro
García Aguinaco;
source: Taller
de Museografía,
YouTube, November
17th, 2020).



self-critical stance, learn not to rely on single-use infrastructure; go “beyond the new” (Jongerius & Schouwenberg, 2015) reuse materials, avoid drywall and experiment with other materials of less environmental impact. However, due to the format and conditions of the table, these exhibition design concepts were not explored in as much depth as was initially planned. In addition, designers were left out and should be added in the near future to enrich the conversation.

The third panel, “Interactivity and interaction on stage. The Challenge of Technological, Mechanical, and Human Interactivity in the COVID-19 Era” (TDM [Roundtable 3], 2020), dealt with some of the paradoxes regarding the use of technology in museums. The extensive and much-needed timeline on the origins of the use of computers and interactive technologies in museums and science centers (MSC, in the specialized literature) (Figure 3), which was presented by Manuel Gándara (ENCRYM) and María del Carmen Sánchez Mora (Dirección General de Divulgación de la Ciencia-Universidad Nacional Autónoma de México [DGDC-UNAM]) (Figure 4), points out that the use of technology has not fulfilled the social role of the museum and has not gone beyond offering the public virtual access, communication platforms and internet pages. Sánchez Mora said that, even so, it is possible to build joint participatory experiences while linking exact sciences with social problems.

The pandemic has brought into question the position of the interactive as the physical instrument *par excellence*. The experience and interventions of Marcia Larios, Paulina Barrientos and Paulina Rojas (Papalote Museo del Niño) put into context that, after the confinement and constant use of screens, children will seek experiences that break with that monotony. Therefore, they emphasized the diminishing importance of technology, giving more weight

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Mesa 3: Interactividad e interacción a escena
El reto de la interactividad tecnológica, mecánica y humana en la Era COVID-19

Detrás de escena
Conversaciones en torno a la museografía en la Era COVID-19:
Cambiando la narrativa

November 18, 2020

Carmen Sánchez Mora | DGDC, UNAM
Marcia Larios, Paulina Barrientos y Paulina Rojas | Pappalote Museo del Niño
Roberto López | siete|media
Moderador: Manuel Gándara | ENCRYM

tdm+
taller de museografía

FIGURE 3. Roundtable 3 (Figure: Alejandro García Aguinaco; source: Taller de Museografía, YouTube, November 18th, 2020).

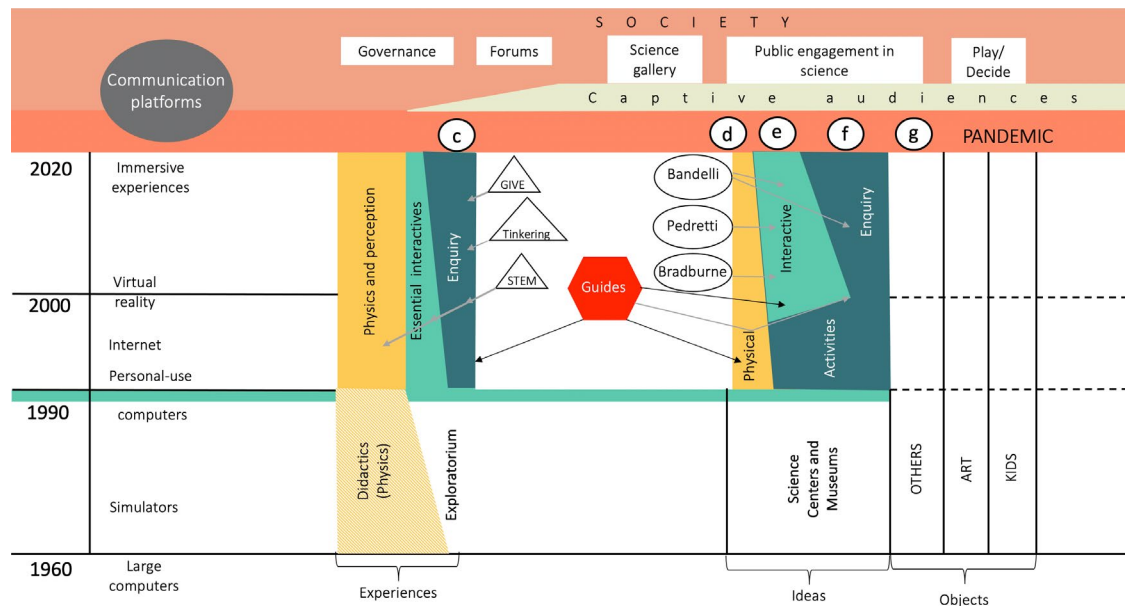


FIGURE 4. Diagram on the history of interactives (Courtesy: María del Carmen Sánchez Mora).

to the physical and playful experience; warm and comforting experiences that provide a real human dimension to the museum visit. As Wagensberg rightly mentions, “in a museum technology always ends up expiring, reality, however, never expires” (2012, p. 110).

Roberto López (Siete Media) provided an overview of post-pandemic interactive exhibition design and how it is possible to learn from other industries, such as video games, and other immersive experiences at different levels, or through the use of ultrasonic sensors that allow virtual or gestural touch. Also, on the possibili-

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

ties of smartphones, he argued that they are a powerful tool that is practically within everyone's reach and not only serves to easily share content like say, through the use of a QR code, but also allows interaction without the need to touch, a feature that has not yet been explored. However, Lopez concluded on the importance of having a sustainable vision and to find, somewhere between the physical and the digital, a hybrid dimension.

FINAL REFLECTIONS

In closing, and in reference to the fourth table, "Tying up loose ends. Final reflections and contingent futures" (TDM [Roundtable 4], 2020) (Figure 5), two questions were posed: what is the museum willing to do, and how sustainable are our practices? Through this discussion, some relevant aspects for exhibition design practice in the COVID-19 era became evident, which we can frame from a sustainable stance, and its interdependent edges: environment, economy, society and, more recently, culture.



FIGURE 5. Roundtable 4 (Figure: Alejandro García Aguinaco; source: Taller de Museografía, YouTube, November 19th, 2020).

Environmental and economic dimension

Given the times we are living in, it is pressing to find another form of ecological coexistence that goes beyond sustainability, which relates to a regenerative development of what we do, where the aim is not only to avoid its destruction but also to improve existing resources (Gabel, 2015). From the practice of regenerative design, avoiding single-use museum infrastructure is proposed, instead re-using and experimenting with more environmentally friendly mate-

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

rials, both in terms of their procurement and production as well as in their use and disposal, which would undoubtedly have an impact on the economic dimension. Pablo Martínez sees it from a broader perspective: “Would the museum be willing to “take into account the ecological footprint of its programs, [of its facilities] and act accordingly?” (Martinez, 2020, para. 2). It is pertinent to rethink management and design models to achieve an environmental and economic balance, which inevitably involves the practices that have been developed in this sector, and to question its fragmentation, discretionality and poor distribution of budgets.

Social and cultural dimension

As for the social perspective, it implies changing the way in which we assume our relationship with others both inside and outside our institutions: being more permeable and empathetic. “Not —as Sabido stated in his intervention— as the wedge that is going to transform the world, but more, as someone else who is adding to a series of questions that we share among many” (TDM [Roundtable 1], 2020, 1h40m50s). The above demands a change of attitude, a more active and critical stance, but also a humbler one, to put the collaborative sense of exhibition design practice at the center of the conversation. We can no longer think of the museum in the same way we used to.

Along the same vein, we have to understand that design is a way of thinking, learning and interacting with the world; it is not just a creative or technical task, design as a plan or a scheme conceived in the mind, it is an activity implicit in every person. The problem is that few participate in design processes, which has to do, as Sasha Costanza-Chock (2020) points out, with the justice of design: who is involved in the design process? For what and for whom do we design? Who benefits and who loses out? Who is included and who is excluded?

This social dimension of exhibition design obliges us to propose a new narrative, which entails, as Gándara mentioned (TDM [Roundtable 3], 2020), knowing how to articulate and tell a story with dramatic tension, with a conflict and a resolution, but at the same time keeping in mind the *what*, *who* and *how* of *why* these stories are told. To achieve greater cultural participation, sensitivity and interpretation are necessary to connect with the lives of those who visit a museum (Figure 6).

Behind the scenes

Conversations about exhibition design in the COVID-19 Era:
Changing the narrative

ENERO-JUNIO 2021
 JANUARY-JUNE 2021

What are the new challenges for exhibition design in the COVID Era?

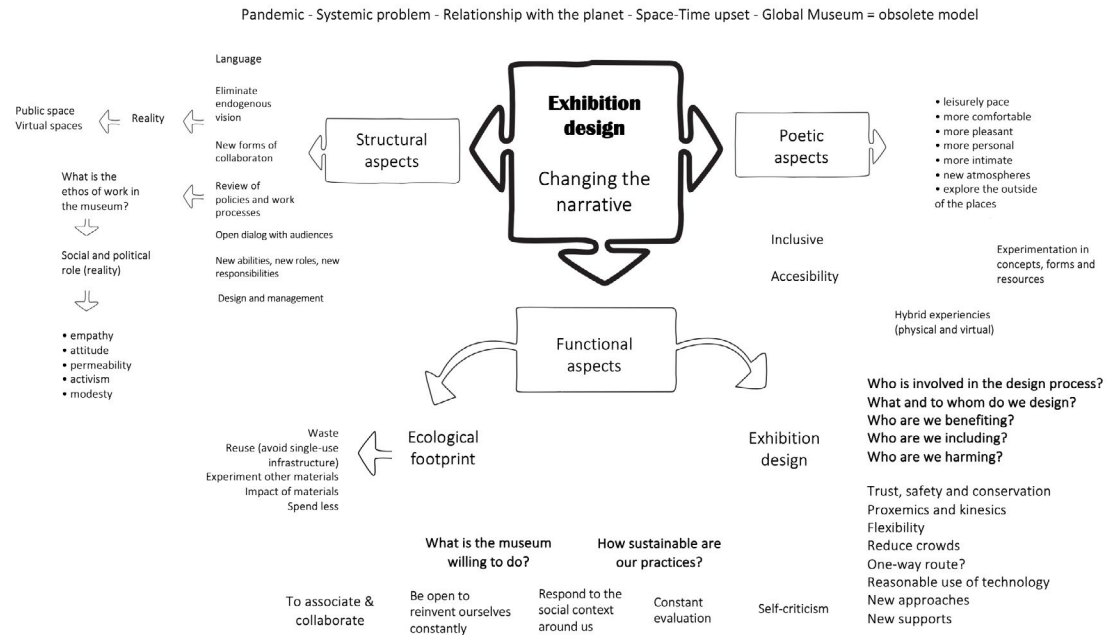


FIGURE 6. Updated diagram (Figure: Alejandro García Aguinaco; source: Taller de Museografía, YouTube, November 19th, 2020).

This pandemic has posed challenges, but it has also offered an opportunity for a change of direction. It is difficult to draw conclusions about a phenomenon that is still in process. This is a time of crisis, yet historically, crises have also been turning points to re-think practices, to counter inertia and rebuild from new paradigms. As Arundhati Roy describes it:

Historically, pandemics have forced humans to break with the past and imagine their world in a new light. This one is no different. It is a portal, a doorway between one world and the next.

We can choose to walk through it dragging behind us the carcasses of our prejudice and hatred, our greed, our data and dead ideas banks, our dead rivers and smoky skies. Or we can walk through it lightly, with little baggage, ready to imagine another world. One that we are ready to fight for (Roy, 2020, para. 48 y 49).

ACKNOWLEDGMENTS

Thanks to all the speakers and to those who made this independent initiative possible, and a special thank you to the 115 people from more than 10 countries who registered. This shows the interest and need to open spaces for reflection and training in exhibition design. From the margins of civil society and from professional practice we will continue to contribute to reflection.

REFERENCES

Benach, J. (march, 2020). El relato oficial del coronavirus oculta una crisis sistémica. *Revista ctxt* (258). Retrieved from <https://ctxt.es/es/20200302/Politica/31295/coronavirus-epidemia-crisis-capitalismo-recesion-joan-benach.htm>

Boff, L. (2000). *La dignidad de la tierra, ecología, mundialización, espiritualidad. La emergencia de un nuevo paradigma*. Madrid: Trotta.

Carabias, J. (june, 2020). Naturaleza y pandemia. Conferencia en línea presentada en la *Semana del Medio Ambiente en Tiempos de Pandemia* llevada a cabo en El Colegio Nacional, Mexico. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=m1qEelPCduU&feature=emb_logo

Costanza-Chock, S. (2020). *Design Justice. Community-Led Practices to Build the Worlds We Need*. Cambridge, MA: MIT Press.

Dirzo, R. (June, 2020). Naturaleza y pandemia. Conferencia en línea presentada en la *Semana del Medio Ambiente en Tiempos de Pandemia* llevada a cabo en El Colegio Nacional, México. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=m1qEelPCduU&feature=emb_logo

Expósito, M. (may, 2020). El museo tendrá que cuidar como un hospital sin dejar de ser crítico. *Revista ctxt* (260). Retrieved from <https://ctxt.es/es/20200501/Culturas/32247/Marcelo-Exposito-Manuel-Borja-Villel-museo-Reina-Sofia-MNCARS.htm>

Gabel, M. (2015). Regenerative Development: Going Beyond Sustainability. *KOSMOS, Journal for global Transformation* (s. n.). Retrieved from <https://www.kosmosjournal.org/article/regenerative-development-going-beyond-sustainability>

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Harvey, D. (march, 2020). Políticas anticapitalistas en tiempos de COVID-19. *Revista ctxt* (s. n.). Retrieved from <https://ctxt.es/es/20200302/Politica/31496/coronavirus-anticapitalismo-neoliberalismo-medidas-covid19-david-harvey-jacobin.htm>

Jongerius, H., & Schouwenberg, L. (2015). *Beyond the New* [web page]. Retrieved from <http://www.jongeriuslab.com/work/http-beyondthenew.jongeriuslab.com>

Martínez, P. (may, 2020). Notas para un museo por venir. *Revista ctxt* (260). Retrieved from <http://www ctxt.es/es/20200501/Culturas/32354/Pablo-Martinez-arte-ministerio-pandemia-covid-19-centros-de-arte-ecologismo-queer.htm>

r/Hong Kong. (december, 2019). Graffiti reads: We can't return to normal, because the normal that we had was precisely the problem [image on web page]. Retrieved from https://www.reddit.com/r/HongKong/comments/efggfw/graffiti_reads_we_cant_return_to_normal_because

Roy, A. (April 13, 2020). Re: La pandemia es un portal. *La Jornada* [online news paper]. Retrieved from <https://www.jornada.com.mx/ultimas/mundo/2020/04/12/la-pandemia-es-un-portal-9285.html>

Taller de Museografía. (2020). Taller de Museografía tdm+ [online videos]. Retrieved from <https://www.youtube.com/c/TallerdeMuseografiaTDM>

Wagensberg, J. (2012). *Más árboles que ramas, 1 116 aforismos para navegar por la realidad*. Barcelona: Tusquets.

ABOUT THE AUTHOR

Alejandro García Aguinaco

Taller de Museografía (TDM), Mexico

alejandro@t-dm.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4085-7450>

Master in Exhibition Design from the Universidad Complutense de Madrid (UCM, Spain), Bachelor in Art History from the Universidad Iberoamericana (UIA, Mexico) and graduate of the fourth generation of the Program in Senior Management in Museums (PADEM, 2012) of the Getty Leadership Institute of the Graduate University of Claremont (GLI, UGC, USA) and the Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM, Mexico).

Intervención

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

He is founder and general director of Taller de Museografía (TDM), a museology and integral design consultancy with an interdisciplinary approach to the creation of narrative environments that offer visitors meaningful knowledge-building experiences.

He has been distinguished with the Miguel Covarrubias National Award for Museography from the Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) on six occasions and has given several lectures and master classes in multiple academic programs.

La revista *Intervención* de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, perteneciente al Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENCRYM-INAH, México) es una publicación bilingüe, de acceso abierto, arbitrada e indexada, de circulación semestral, cuyo objetivo principal es promover la difusión del conocimiento, los avances y las reflexiones en torno de la investigación, la práctica y la formación profesional en los campos y disciplinas afines a la conservación, restauración, museología, museografía, gestión y estudio del patrimonio cultural entre la comunidad académica nacional e internacional, con un énfasis en América Latina.

Intervención convoca a profesores e investigadores de instituciones nacionales e internacionales, profesionales en activo o en formación, a presentar contribuciones inéditas, originales y que no hayan sido postuladas simultáneamente en otro órgano editorial, para ser publicadas en 2021, de acuerdo con las siguientes normas editoriales:

ESTRUCTURA

Acorde con los estándares de revistas científicas arbitradas, todas las postulaciones deberán incluir: resumen y palabras clave (en inglés y español), desarrollo debidamente referenciado, referencias y síntesis curricular de autores. La orientación y extensión dependerá del tipo de contribución.

TIPOS DE CONTRIBUCIÓN

Ensayo

Argumentación mayoritariamente conceptual o teórica. Se enfoca en proponer una idea o argu-

mento original, generalmente en torno de un aspecto puntual o específico, que es desplegado mediante el debate crítico con la literatura del campo. Su tono y estilo suelen ser de mayor carácter narrativo y personal que el de un artículo de investigación. Puede o no tener subsecciones para estructurar el hilo narrativo, según el estilo del/la autor/a. No necesita abordar de forma explícita la metodología empleada. Su extensión es de máximo 15 cuartillas (sin contar referencias, anexos o recursos gráficos). Este tipo de postulación es arbitrada mediante revisión por pares ciegos.

Artículo de investigación

Texto que presenta, de forma estructurada y sustentada, la resolución a un problema de investigación. Puede o no estar fundamentado en trabajo de campo (según la naturaleza del tema en cuestión), pero sí debe tener un desarrollo completo: contexto, antecedentes, pregunta de investigación (o hipótesis si aplica), estado del arte, metodología y resultados de la investigación. Por ello, debe presentar una serie de subsecciones para el adecuado abordaje de los distintos elementos. En cuanto a su enfoque, puede abarcar tanto estudios de caso, como estudios comparativos y estudios multicausales. Su extensión es de máximo 25 cuartillas (sin contar referencias, anexos o recursos gráficos). Este tipo de postulación es arbitrada mediante revisión por pares ciegos.

Informe académico

Tiene un carácter predominantemente técnico y documental, con el objetivo de socializar los procesos, decisiones y resultados, relativos a

una intervención práctica, el desarrollo de algún proyecto o de una investigación aplicada. Es, por tanto, una memoria sobre una experiencia profesional ya sucedida. Incluye elementos del contexto, antecedentes o balance teórico, pero su enfoque fundamental es el de comunicar los procesos y resultados de la intervención, proyecto o investigación aplicada, lo que por tanto deberá constituir la parte más significativa del texto. Su extensión es de máximo 15 cuartillas (sin contar referencias, anexos o recursos gráficos). Este tipo de postulación es arbitrada mediante revisión por pares ciegos.

Reseña

Revisión de un libro, evento o exposición que, a la par de describir o relatar sus principales elementos constitutivos, realiza una evaluación crítica sobre dichos elementos; tanto en sus fortalezas, como en los aspectos controversiales, perfectibles o que ameritan mayor discusión o profundización. Por tanto, las reseñas deben mantener un balance analítico para evitar convertirse en apologías a los autores, textos o eventos reseñados. Su extensión máxima es de 7 cuartillas (sin contar referencias, anexos o recursos gráficos). Este tipo de postulación no es arbitrada por pares ciegos, pero sí es evaluada internamente por un miembro del Comité Editorial de Revista *Intervención* (CERI).

REVISIÓN

Todas las contribuciones se someterán a valoración y evaluación (predictamen interno) por el CERI conforme a las Directrices para Autores (DA). Las postulaciones que no cumplan con los requerimientos mínimos de una contribución académica no pasarán a la revisión por pares ciegos y el/la autor/a será notificado/a. Las postulaciones de ENSAYO, ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN e INFORME ACADÉMICO que hayan pasado el predictamen interno serán evaluados por especialis-

tas —pares ciegos— externos de acuerdo con las DA. El dictamen del CERI será inapelable y se notificará por escrito a los autores, quienes, según su caso, ajustarán o no las contribuciones a los resultados de la revisión. Una vez realizadas las correcciones se realizará un cotejo para comprobar que el/la autor/a ha cumplido con las recomendaciones de mejora y ajustes obligatorios, en caso de aplicar.

LINEAMIENTOS PARA LA PREPARACIÓN Y ENVÍO DEL MANUSCRITO

Con el fin de dar viabilidad al proceso de evaluación, dictamen y publicación, el/la autor/a deberá(n) ajustar el trabajo a los siguientes requisitos:

Texto

- Escrito en español o inglés, capturado en procesador de texto Microsoft Word, fuente Arial de 12 puntos, interlineado doble, página tamaño carta con márgenes de 2.5 cm de cada lado. **Subtítulos en negritas, segundos subtítulos en negrita cursiva y terceros subtítulos en cursivas.**
- Citas referenciadas de acuerdo con el Sistema [APA](#) (ejemplo: Ramírez, 2002, p. 45). Las citas de extensión igual o menor a cinco líneas se presentarán entre comillas integradas al texto; las mayores a cinco líneas, en párrafo a bando, sangrado a la izquierda.
- Notas a pie de página numeradas de forma consecutiva y sólo si son estrictamente necesarias como aclaración o complemento.

Referencias

Presentadas al final del texto en orden alfabético siguiendo el Sistema [APA](#).

Resumen

Escrito en español e inglés, con extensión máxima de 150 palabras.

Palabras clave

Entre 3 y 5 conceptos en español e inglés.

Síntesis curricular

Nombre del autor/a o de los autores/as, descripción institucional, correo electrónico, identificador ORCID, formación académica, trayectoria destacada, proyectos, investigaciones y publicaciones recientes en un máximo de 120 palabras.

Pies de figuras

Numeradas conforme a las indicaciones dadas en el texto, con leyenda que especifique el contenido, autor, año de producción, créditos o fuente.

Archivos electrónicos de las figuras

Hasta doce figuras (esquemas, fórmulas, tablas, fotos, dibujos, mapas, planos, etc.) con un tamaño de 29 cm por su lado mayor, en formato tiff y con resolución de 300 dpi, que deberán cargarse por separado en archivos numerados consecutivamente de acuerdo con su orden de aparición, señalando su ubicación exacta dentro del texto. Así mismo, se solicita una fotografía de 28 cm de alto a 300 dpi para la placa. Para más información consultar Directrices para Autores ([DA](#)).

Entrega/postulación

La entrega se realiza únicamente en versión electrónica mediante el sistema de gestión editorial Open Journal System ([OJS](#)). La postulación

deberá estar completa, es decir, incluir: texto (título, resumen, palabras clave, cuerpo del texto, referencias, lista de figuras (si aplica), imágenes (si aplica), datos de autor y síntesis curricular.

Conflictos de interés

Si los postulantes identifican cualquier relación entre los autores del artículo, editores o revisores de la que pudiera derivarse algún conflicto de intereses, se deberá informar al correo revista_intervencion@encrym.edu.mx para evaluar el caso. *Intervención* se apega a las normas del Comité de Ética de las Publicaciones (COPE) para garantizar la transparencia, independencia, objetividad, credibilidad y rigor científico de los trabajos publicados.

Dudas y preguntas

Comité Editorial de la Revista *Intervención*, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía. General Anaya 187, col. San Diego Churubusco, C.P. 04120, Ciudad de México.

Correo electrónico:

revista_intervencion@encrym.edu.mx

Todas las contribuciones son sometidas a corrección de estilo y deben cumplir las normas editoriales de *Intervención*, del CERI, de la ENCRYM y del INAH.

Una vez aceptada la publicación, el autor deberá firmar carta de Cesión de Derechos Patrimoniales al INAH. El contenido de las contribuciones y los derechos de reproducción de las figuras incluidas son responsabilidad del autor.

Portada: Detalle de la instalación del Archivo de San Andrés de Girardota en la sala de exposición de La consentida es: La Familia Negra, tomada el 16 de marzo de 2019, Museo de Antioquia, Medellín, Colombia (Fotografía: Julieta Duque; fuente: <https://www.flickr.com/photos/museodantioquia/49380134542/>; licencia: Creative Commons por Museo de Antioquia licencia bajo BY-NC-SA 2.0).

Ir a versión en español

Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología

(English: *Intervention. International Journal of Conservation, Restoration and Museology*)

www.revistaintervencion.inah.gob.mx | revista_intervencion@encrym.edu.mx

ENERO-JUNIO 2021
JANUARY-JUNE 2021

Intervención, published by the Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía of the Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENCRYM-INAH, Mexico) is a bilingual, open-access, peer-reviewed and indexed biannual publication. It aims to promote the dissemination of knowledge, advances and thinking around the research, practice and professional training in the fields and disciplines related to conservation, restoration, museology, exhibition design, management and the study of cultural heritage among the national and international academic community, with a stress in Latin America.

Intervención invites academics from national and international institutions, whether consolidated or emerging professionals, to present unpublished, original contributions that have not been simultaneously postulated somewhere else, to be published in 2021, in accordance with the following editorial guidelines:

STRUCTURE

Based on academic journal standards, all submissions must include: abstract, keywords, main body of text with sufficient and relevant cited literature, list of references and author bio.

The characteristics and length of the submission will depend on the type of contribution.

TYPES OF CONTRIBUTION**Essay**

A mostly conceptual or theoretical argumentative text. It focuses on proposing an original idea or argument, generally around a very specific aspect, which is elaborated through critical

debate with the literature of the field. Its tone and style are often more narrative and personal than that of a research article. It may or may not have subsections to structure the narrative thread, depending on the style of the author. It is not necessary to explicitly address the methodology used. Its maximum length is 15 pages (without references, annexes, or graphic resources). This type of submission is refereed by double-blind peer review.

Research article

Text that presents, in a structured and rigorous manner, the solution to a research problem. It may or may not be based on field work (depending on the nature of the research), but it must incorporate a comprehensive content: context, background, research question (or hypothesis if applicable), state of the art, methodology and research results. Therefore, it must have a series of subsections for the proper development of the different elements. Regarding its approach, it can cover both case studies, comparative studies, and multi-case studies. Its maximum length is 25 pages (without references, annexes, or graphic resources). This type of submission is refereed by double-blind peer review.

Academic report

It has a predominantly technical and documentary character, with the aim of socializing the processes, decisions, and results, related to a practical intervention, the development of a project or of an applied research. It is, therefore, a memory of sorts about a professional experience that has

already taken place. It includes aspects of the context, background and/or theoretical balance, but its fundamental approach is to communicate the processes and results of the intervention, project, or applied research. Its maximum length is 15 pages (without references, annexes, or graphic resources). This type of submission is refereed by double-blind peer review.

Reviews

Review of a book, event or exhibition that, while describing or relating its main constituent elements, makes a critical evaluation of said elements; both in its strengths, as in controversial or perfectible aspects, or those that merit further discussion or deepening. Therefore, the reviews must maintain an analytical balance to avoid becoming apologies to the authors, texts or events reviewed. Its maximum length is 7 pages (without references, annexes, or graphic resources). This type of application is not refereed by double-blind peer review, but it is internally evaluated by a member of the Editorial Committee of *Intervención* journal (CERI, for its acronym in Spanish).

Review process

All contributions will be subject to evaluation (internal pre-review) by the CERI in accordance with Author Guidelines [AG](#) (author Guidelines). Applications that do not meet the minimum requirements of an academic contribution will not proceed to the peer review stage, and the author will be notified. ESSAYS, RESEARCH ARTICLES and ACADEMIC REPORTS that pass the first, internal, review, will be evaluated by external —double-blind— specialists in accordance with the [AG](#). The CERI's decision will be final and the authors will be notified in writing, who, where appropriate, will adjust the contributions to the results of the review. Once the corrections have been made, a comparison will be made to verify that the author has complied with the recommendations and mandatory adjustments, depending on the case.

Guidelines for preparing the manuscript

In order to proceed to the peer-review and publication processes, the author's submission must follow these requirements:

Text

- Written in Spanish or English, in a Microsoft Word or similar word processor, 12-point Arial font, double spacing, letter-size page with 2.5 cm margins on each side. **Main subtitles in bold, second-level subtitles in bold italics**, and *third-level subtitles in italics*.
- Citations referenced according to the [APA](#) system (example: Ramírez, 2002, p. 45). Citations with an extension equal to or less than five lines will be presented between quotation marks embedded in the text; those greater than five lines, in paragraph by side, with a left indent.
- Footnotes numbered consecutively and only if they are strictly necessary as a clarification or complement.

References

Presented at the end of the text in alphabetical order following the [APA](#) system.

Summary

Written in English, with a maximum length of 150 words.

Keywords

Between 3 and 5 concepts in English.

Curriculum synthesis

Name of the author or authors, institutional affiliation, email, academic training, outstanding career, projects, research and recent publications in a maximum of 120 words. Please include your ORCID number.

Image/figure captions

Numbered according to the indications given in the text, with a caption that specifies the content, author, year of production, credits and/or source.

Electronic files of images/figures

Up to twelve figures (diagrams, formulas, tables, photos, drawings, maps, plans, etc.) with a size of 29 cm on their largest side, in tiff format and with a resolution of 300 dpi, which must be uploaded separately in numbered files consecutively according to their order of appearance, indicating their exact location within the text. A photograph of 28 cm high at 300 dpi for the cover of the article. For more information see the [AG](#) (author Guidelines).

Delivery/submissions

Submission is only possible in electronic version through our Open Journal System ([OJS](#)). Submission must be complete, including text (title, abstract, keywords, body of the text, references, list of figures), images (if applicable), author data and bio.

Conflicts of interest

If the applicants identify any relationship between the authors of the article, editors or reviewers from which a conflict of interest could arise, they must email to revista_intervencion@encrym.edu.mx to evaluate the case. *Intervención* adheres to the standards of the [Committee on Publication Ethics \(COPE\)](#) to guarantee the transparency, independence, objectivity, credibility and scientific rigor of the published works.

Queries

Editorial Committee of *Intervención* journal, National School of Conservation, Restoration and Museography. General Anaya 187, col. San Diego Churubusco, C.P. 04120, Mexico City.

Mail:

revista_intervencion@encrym.edu.mx

All contributions are subject to style editing and must comply with the editorial standards of *Intervención*, CERI, ENCRYM and INAH.

Once the publication has been accepted, the author must sign a letter of cession of rights to INAH. The content of the contributions and the reproduction rights of the included figures are responsibility of the author.

Front photograph: *Detail of the installation of the Archive of San Andrés de Girardota in the exhibition room of La consentida es: La Familia Negra, taken on March 16, 2019, Museo de Antioquia, Medellín, Colombia (Photograph: Julieta Duque; source: <https://www.flickr.com/photos/museodantioquia/49380134542/>; license: Creative Commons by Museo de Antioquia licensed under BY-NC-SA 2.0).*