



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Maestría en Estudios del Arte

Proyecto de curaduría educativa para la Casa Museo Remigio Crespo Toral

Trabajo de titulación previo a la obtención
del título de Magíster en Estudios del Arte

Autora:

Alejandra Cecibel Córdova Díaz

CI: 1719922021

Correo electrónico: alejandracordovadiaz@gmail.com

Directora:

Ana María Garzón Mantilla, Mgtr.

CI: 1716693914

Cuenca, Ecuador

08-noviembre-2019



Resumen

La tesis “Proyecto de curaduría educativa para la Casa Museo Remigio Crespo Toral” se ha desarrollado con el fin de mejorar la experiencia educativa de los públicos y de profesionalizar el trabajo que se realiza en los departamentos educativos en museos. En este trabajo investigamos los diversos referentes en educación en museos, necesarios para elaborar un proyecto de curaduría educativa que sea capaz de crear memorias que resuenen en los visitantes. La base teórica del proyecto se encuentra en estos referentes que son: los antecedentes encontrados en la historia de la educación en museos, las definiciones de la labor de curaduría educativa, los métodos para la investigación de públicos, las estrategias de pedagogía educativa, las herramientas de museografía y las estrategias de mediación en museos. La integración de estos conocimientos, sumados a otras metodologías de diseño conformarán las etapas: Contexto, Diagnóstico, Propósitos, Inspiración, Conceptos y Prototipos, que permitirán aproximarse a un proyecto más centrado en los públicos y el museo.

Palabras clave: Curaduría. Educación. Museo. Arte. Remigio Crespo Toral.



Abstract

The thesis "Educational curatorship project for the Casa Museo Remigio Crespo Toral" has been developed to improve the educational experience of the public and to professionalize the work that is carried out in the educational departments in museums. In this work, we investigate the diverse references in education in museums, necessary to elaborate a project of educational curatorship that is able to create memories that resonate in the visitors. The theoretical basis of the project is found in these referents, which are: the background found in the history of education in museums, the definitions of the work of educational curatorship, the methods for public research, educational pedagogy strategies, tools of museography and mediation strategies in museums. The integration of this knowledge, added to other design methodologies, will make up the following stages: Context, Diagnosis, Purposes, Inspiration, Concepts and Prototypes, which will allow approaching a project more focused on the public and the museum.

Keywords: Curator, Education, Museum, Art, Remigio Crespo Toral.



ÍNDICE	PÁG
Introducción	07
PARTE I: MARCO TEÓRICO	
Referentes para la elaboración de proyectos de curaduría educativa en museos.	
1.1. Breve historia de la educación en museos	10
1.2. Curaduría educativa en museos	16
1.3. Investigación de públicos en museos	22
1.4. Pedagogía educativa en museos	25
1.5. Museografía educativa en museos	33
1.6. Mediación educativa en museos	37
PARTE II: PROYECTO	
Proyecto de curaduría educativa para la Casa Museo Remigio Crespo Toral	40
2.1. Contexto	42
2.2. Diagnóstico	51
2.3. Propósitos	62
2.4. Inspiración	65
2.5. Conceptos	69
2.6. Prototipos	71
Conclusiones	83
Recomendaciones	85
Lista de Imágenes	86
Anexos	87
Bibliografía	102



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Alejandra Cecibel Córdova Díaz en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Proyecto de curaduría educativa para la Casa Museo Remigio Crespo Toral" de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 08 de noviembre de 2019

Alejandra Cecibel Córdova Díaz
C.I: 171992201



Cláusula de Propiedad Intelectual

Alejandra Cecibel Córdova Díaz, autora del trabajo de titulación "Proyecto de curaduría educativa para la Casa Museo Remigio Crespo Toral", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 08 de noviembre de 2019

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Alejandra", written over a horizontal line.

Alejandra Cecibel Córdova Díaz
C.I: 171992201



INTRODUCCIÓN

La Casa Museo Remigio Crespo Toral abre sus puertas en el año 2017, después de que, desde el 2015, se mantuviera cerrada por una restauración integral. Es en este contexto en donde surge el trabajo de titulación denominado “Proyecto de curaduría educativa para la Casa Museo Remigio Crespo Toral”. En ese entonces, para afrontar nuevos retos en referencia a la relación del museo con sus públicos, se encargó la conformación del Departamento de Educación y Mediación, cuya experiencia ha marcado el enfoque de este proyecto, el cual pretende ayudar a resolver conflictos en torno al trabajo educativo en museos, específicamente en la creación de proyectos.

La educación y la mediación en museos ha sido una profesión que ha quedado relegada históricamente, pero que recientemente está siendo reivindicada gracias a la importancia que actualmente se le otorga a la relación de los museos con los públicos, quienes son los consumidores directos de la programación de estos departamentos. Esta reivindicación ha subrayado que los proyectos que se producen desde los departamentos de educación, generalmente, no se acercan en nada a los presupuestos de otras áreas como la expositiva, la de investigación o la de conservación.

Por esta razón, a pesar de que es importante que los museos inviertan más recursos humanos y materiales en sus departamentos educativos, el mayor reto consiste en lograr que estos espacios se profesionalicen y que los proyectos que desde ahí se generen sean de la máxima calidad y rigurosidad científica. Para empezar a trabajar hacia este objetivo, conscientes de las restricciones de todo tipo que son propias de los museos de América Latina y, en especial de los museos públicos, se emprendió la labor de indagar en un tema reciente y poco conocido en nuestro país: la educación en museos, que se ha denominado también curaduría educativa, y el caso de estudio de la Casa Museo Remigio Crespo Toral.

Esta investigación obedece a varios intereses, especialmente en el ámbito académico y profesional. Por un lado, promover la generación de proyectos rigurosos y pertinentes en el área educativa de museos, para lo cual se requiere integrar



conocimientos multidisciplinares. Precisamente para ello se ha empleado la figura de la curaduría educativa, que ayuda a ver con amplitud los proyectos museísticos y a ser capaces de elaborar diseños centrados en la relación entre los públicos y el museo. Por otro lado, la configuración de *micro-modelos en contexto*, los cuales permiten tener presentes los distintos ejes que resultan importantes para la educación en museos.

La presente investigación pudo desarrollarse gracias a la conexión de diversos temas que están vinculados a la curaduría educativa. Por ello, hemos dividido el proyecto de tesis en dos grandes capítulos: el primero, es el marco teórico en el que se plantean los referentes para la elaboración de proyectos de curaduría educativa en museos; y en el segundo se realiza la propuesta del proyecto de curaduría educativa para la Casa Museo Remigio Crespo Toral.

El primer capítulo asienta las bases teóricas necesarias para la realización de proyectos educativos en museos. Como antecedente general desarrollaremos una breve historia de la educación en museos, punto importante para conocer los orígenes y los cambios de paradigmas que se dieron dentro de las instituciones museísticas a través de la historia, en los cuales se evidenciaría al cambio radical que han sufrido los museos, especialmente a nivel educativo. A continuación, se definen los conceptos fundamentales de la tesis, como el de curaduría educativa y la función del curador educativo dentro de los museos.

Posteriormente se analizan otros importantes ejes teóricos para el desarrollo de proyectos educativos. Uno de estos ejes es la investigación de públicos, un enfoque fundamental para realizar un diseño centrado en las personas, es decir, en los visitantes del museo. El siguiente eje, la pedagogía, es vital para conocer los procesos y métodos que operan en la compleja experiencia de la transmisión de conocimientos en un espacio como el museo. Por otro lado, el estudio de la museografía educativa indaga en las posibilidades que presenta esta herramienta para la educación y para intervenir directamente en las exposiciones desde una visión educativa. Por último, el apartado dedicado a la mediación educativa, expone las estrategias de comunicación e interacción que se pueden utilizar para mejorar la experiencia educativa.



En el segundo capítulo “Proyecto de curaduría educativa para la Casa Museo Remigio Crespo Toral” se aplican las etapas propuestas en el modelo teórico a partir del estudio de los referentes teóricos y de las necesidades específicas del museo. Las etapas que conforman este modelo son: Contexto, Diagnóstico, Propósitos, Inspiración, Conceptos y Prototipos. Cabe señalar, que el alcance del proyecto se propone hasta la elaboración de los primeros prototipos; es decir, hasta donde llegaría la labor de diseño del curador educativo.

Esta investigación identificará algunas premisas importantes dentro de la educación en museos, para llevar a cabo proyectos de curaduría educativa que cumplan con los estándares que demandan en la actualidad los museos del mundo, sin perder de vista nuestro contexto y nuestras especificidades; pues si buscamos que nuestros museos sean espacios más visitados, tenemos que involucrar más a nuestros públicos y hacerlos partícipes de la construcción diaria que lleva a cabo el museo.

PARTE I: MARCO TEÓRICO

REFERENTES PARA LA ELABORACIÓN DE PROYECTOS DE CURADURÍA EDUCATIVA EN MUSEOS

1.1. Breve historia de la educación en museos

Desde sus inicios, el rol educativo formó parte de la naturaleza del museo, aunque no fue reconocido y teorizado hasta el siglo XX. Por esta razón, la historia de la educación en museos se remonta casi a los orígenes de esta institución, teniendo una evolución acorde con los avances que ocurrirían en las diferentes épocas de la historia de la humanidad.

En esta Historia se revelan los grandes cambios de paradigmas que el Museo experimentó para albergar otras ideas que permitan repensar sus funciones. Además, se evidencia cuántos siglos transcurrieron antes de que se empezara a reflexionar sobre temas que no habían sido considerados, lo cual provocó que la institución experimentara períodos de crisis, por no adecuarse a los tiempos.



Francisca Hernández en *Manual de museología* (1998) señala que los espacios que fueron los antecesores del museo nacieron por la curiosidad y el interés de salvaguardar y coleccionar objetos que causaban admiración, que pudieron ser de carácter utilitario, decorativo o de culto y que lograron ser conservados por la sensibilidad estética o por valores sentimentales o espirituales. Se tienen precedentes desde las antiguas civilizaciones, en las que los grandes reyes o líderes religiosos ya conservaban todo tipo de objetos que consideraban valiosos y que exponían como botines de guerra en sus palacios. Los faraones de la cultura egipcia, por ejemplo, acumulaban pertenencias a lo largo de su vida y posteriormente eran enterrados junto con ellas. De este modo, dejaron tumbas que podrían considerarse museos. Uno de los espacios más sorprendentes de la antigüedad fue la Biblioteca de Alejandría, que guardaba una enorme colección de libros entre los que predominaba la literatura griega y helenística.

Fue el pueblo griego el que dio la primera forma al museo colectivo. Precisamente, la palabra museo proviene del latín *musĕum* y éste a su vez del griego *Μουσεῖον* cuyo significado es “lugar consagrado a las musas o edificio dedicado al estudio” (RAE, 2018). Dicha etimología se relaciona directamente con los primeros espacios arquitectónicos que estuvieron dedicados a guardar colecciones. Estos espacios, denominados Calcotecas o Pinacotecas, se encontraban dentro de los templos y datan del siglo IV a.C.

En estos espacios se guardaban objetos que habían sido elaborados como ofrendas para los dioses, obras de arte pictórico y escultórico, orfebrería, piezas decorativas, preseas y armas de guerra que eran expuestas a los ciudadanos para ser admirados, venerados o contemplados. Para el pueblo griego, estos objetos tenían un valor religioso, votivo, artístico o estético y, seguramente, fueron utilizados por sacerdotes, filósofos o científicos como instrumentos educativos y de investigación. Siguiendo el modelo democrático que caracteriza a esta civilización, los griegos se preocuparon por que sus ciudadanos tengan alguna forma acceso a estos tesoros, como señala Fernández:

A diferencia de las culturas y civilizaciones mesopotámicas (como la asiria o la babilónica), y de otras predecesoras suyas en el Egeo (la micénica y la cretense), la griega tratará de evitar la norma del orden autocrático, y ello permitirá incluso una



concepción más democrática del coleccionismo de obras de arte y de otras integrantes de sus tesoros. (Fernández, 2001, p. 47).

Los romanos seguirían el ejemplo de los griegos, pero llevarían el gusto por el coleccionismo y exhibición al interior de sus casas; piezas de todo tipo, inclusive algunas exóticas, que circulaban debido al comercio entre civilizaciones, formarían parte de las galerías en sus palacios y villas. Los romanos impulsaron el coleccionismo privado, además del comercio de copias griegas, despuntando el valor hedonista y comercial que los objetos tendrían en esta época. A pesar de este afán mercantil, también existieron otras posturas, como la de Marco Vipsanio Agripa, edil romano, que consideraba fundamental la educación artística y que estimuló la exhibición pública de obras de arte.

El interés por guardar y preservar objetos con algún tipo de valor, llamado posteriormente coleccionismo, dio forma a estos espacios, que aún no eran llamados museos, pero que serían sus predecesores. A su vez, este interés dio paso a una nueva práctica del coleccionismo que promovió un mercado para una gran variedad de objetos que eran considerados curiosos o verdaderas obras de arte o artesanía. Los botines de guerra y los viajeros comerciantes, por ejemplo, atravesaban los continentes llevando todo tipo de artículos que eran valorados por su belleza o singularidad (Hernández Hernández, 1998, p. 13 – 27)

Desde el siglo V hasta finales del Medioevo las obras de arte o artesanía pasaron a ser parte de los tesoros de la iglesia o de la nobleza. Para ello se construyeron espacios de almacenamiento dentro de los conventos o palacios, como la Galería Uffizi, en Florencia, dónde la famosa familia Médicis depositaría sus colecciones. Asimismo, en este tiempo el clero acumuló objetos religiosos como utensilios de uso litúrgico, manuscritos u obras de arte. Sin embargo, la ideología cristiana, que consideraba como la manifestación humana como secundaria frente a la manifestación divina, evitó que el coleccionismo y la exposición fueran importantes durante este período.

La época del Renacimiento impulsó, nuevamente, aquello que se dejó a un lado en el medioevo. El humanismo reivindicó al hombre y a sus creaciones como



elementos centrales del universo, aumentando así drásticamente el interés por los testimonios artísticos de la antigüedad. De este modo, esta revaloración provocó el surgimiento de los cuartos de maravillas, cámaras de maravillas o gabinetes de curiosidades, espacios que guardaban todo tipo de arte o artesanías, e incluso objetos exóticos como plantas, minerales, animales (taxidermia) y piezas arqueológicas.

Uno de ellos fue quizás el primer museo reconocido, el Museo Ashmolean, creado en 1683 y ubicado en Oxford, Inglaterra, el cual alberga la gran colección de curiosidades de Elías Ashmole, quien recopilaba monedas, grabados, minerales y animales. Es importante señalar que, desde ese entonces, algunos palacios y museos ya tenían una especie de guías temporales que participaban de un proceso pedagógico explicando las colecciones, especialmente a los viajeros que las visitaban.

A partir de la Revolución Francesa (1789) y la creación del movimiento cultural e intelectual de la Ilustración, que consideraba al conocimiento como fuente de emancipación y postulaba la idea de que este podría construir un mundo mejor, se fundaron los primeros museos como instituciones públicas, que ejercían poder y validaban la historia de las naciones. Uno de los casos más reconocidos sería el del Museo de Louvre, en Francia.

...el museo se convierte en una especie de catálogo de intereses políticos que valida a la nueva clase dirigente. La transición, entre lo íntimo y lo privado del coleccionismo aristócrata del siglo XVIII a lo público posterior a la Revolución Francesa, se dio acompañada de un reordenamiento en la forma de coleccionar y de exhibir. En el Louvre, las obras se organizaban con una metodología precisa, por géneros, temas y, posteriormente, en forma cronológica. Los nuevos Estados necesitaban historia y validación oficial; buscaban establecer su propia genealogía... (Sadurni Rodríguez, 2014, p. 36)

Siguiendo este modelo, desde entonces aparecen por todo el mundo museos y galerías que estaban alimentadas por colecciones de monarcas, hombres influyentes, políticos y estados naciones; poco a poco se incorporaron además clasificaciones o tipologías para los museos, como los de bellas artes, historia natural o arqueología. Además, en el año de 1727 se escribió el tratado *Museografía*: una orientación para el adecuado concepto y conveniente colocación de los museos o



cámaras de curiosidades” de Gaspar Neickel, como una guía para la organización de los museos dirigidos por coleccionistas.

En el siglo XIX el Museo continuaba teniendo un carácter elitista, dirigido mayormente a sectores privilegiados, siendo accesible social, económica e intelectualmente solamente a un reducido porcentaje de la población. El público ideal de estos museos debía bastarse con la contemplación de los objetos expuestos, puesto que los mismos carecían de dinámicas pedagógicas o explicativas. Puesto que, en ese entonces la preocupación principal de los museos era su rigor científico y la expansión de sus colecciones, siendo un claro ejemplo el Museo Británico, que ya contaban con objetos provenientes de los cinco continentes.

Hasta ese entonces el enfoque educativo del Museo era el de transmitir un discurso oficial, limitándose su función a la de una labor divulgativa y unidireccional. Por eso, a pesar de que se emprendieron esporádicas atenciones a los públicos, estas atenciones se consideraban valores agregados o soluciones a problemas de entendimiento o de asimilación del discurso por parte del público.

A partir del siglo XX, después de la II Guerra Mundial, la institución del museo, que durante siglos estuvo preocupada por la investigación científica y la conservación del patrimonio, dio un giro hacia el tema educativo. En 1917, autores anglosajones como John Cotton Dana en su libro *The New Museum* comenzaron a teorizar sobre el público y la comunidad, como el aspecto más importante en los museos y sobre la cooperación que debía existir entre la escuela y el museo.

Los museos de Estados Unidos y de Reino Unido iniciaron así cambios en el ámbito educativo; el Museo de Bellas Artes de Boston, por ejemplo, sería el primero en incorporar guías para sus salas, con el afán de instruir a los públicos para que estos comprendieran de mejor forma las exposiciones. Similarmente, el *Exploratorium* de San Francisco comenzó a experimentar con dispositivos interactivos y el MOMA tampoco se quedó atrás, como puede verse en el trabajo realizado por Victor d’Amico:

El MoMA abrió sus puertas en 1929. Para 1932, al percibir la importancia de vincular a los visitantes con el acervo, empezó a desarrollar programas educativos y, en 1937, se formó el primer departamento de servicios educativos con Victor d’Amico (1904-1987) como su director. Este hombre fue un gran visionario que concebía al museo como un laboratorio; fue de los primeros en usar teorías de pedagogos como Jean



Piaget y John Dewey para aplicarlas en el ámbito museístico... Durante los treinta años que Victor d'Amico dirigió el departamento de educación del MoMA hubo grandes proyectos como llevar el arte a escuelas y a espacios marginados, y además se generaron publicaciones y materiales didácticos. Siempre tomó en cuenta a los públicos y procuró que tuvieran experiencias que les fueran significativas y que ayudaran a desarrollar una mente creativa. (Sadurni Rodríguez, 2014, p. 37)

A mediados del siglo XX, en 1946, se creó el Consejo Internacional de Museos (ICOM), institución que representa a museos y a los profesionales que laboran en ellos. Esta institución ha tenido un gran crecimiento a nivel mundial, conformando 31 comités que se especializan en investigaciones sobre diversas temáticas que competen a los museos y el patrimonio. El ICOM ha modificado su definición de "museo" desde 1946; la última definición, que se estableció en la 22ª Asamblea General en Viena en el año del 2007, describe de la siguiente manera el trabajo que realiza el museo: adquisición, conservación, investigación, comunicación y exposición, siempre teniendo como finalidad la educación, el estudio y el recreo.

El museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo. (ICOM, 2017)

Uno de los comités reconocidos por el ICOM más antiguos es el Comité de Educación y Acción Cultural (CECA) que se creó con el afán de reunir a especialistas en educación y acción cultural en museos, precisamente debido a la numerosa aparición de Departamentos de educación y acción cultural (DEAC) en varios museos del mundo. Entre los propósitos del CECA se encuentra promover el desarrollo de acciones educativas y culturales, establecer foros de intercambio, programar actividades, promover la investigación científica, divulgar el conocimiento, dar asesoría en temas educativos al ICOM y cooperar con los otros comités (CECA, CECA. International Committee for Education and Cultural Action 2017).

[...] encontramos el inicio de la consolidación de los departamentos DEAC, una estabilización dinámica, ya no solo para cubrir una función teórica y reconocida de la institución sino de una manera pragmática, adaptándose a las posibilidades y disponibilidades materiales y de voluntades de cada museo en concreto. Así veremos el nacimiento de departamentos de una sola persona -a veces un becario- al lado de otras con capacidad para generar un "museo pedagógico" dentro del museo: biblioteca especializada, salas didácticas, talleres [...] (Sagués, 1996, p. 10)



Los DEAC aparecieron debido a la masiva presencia en el museo de grupos escolares, a partir de que los docentes comenzaron a incorporar visitas a los museos como parte de las propuestas pedagógicas, utilizándolos como recursos educativos. Los DEAC alrededor del mundo definieron sus proyectos de acuerdo a la tipología y objetivos de sus museos, inicialmente, encargándose de responder a las necesidades educativas más básicas, a través de la creación de una oferta de información básica, en la forma de cédulas en las obras, material editorial y visitas guiadas.

Desde el siglo XXI nuevas y renovadas ideas influyeron en los DEAC. El mundo cambiaba y los museos precisaban adaptarse a estas transformaciones. La sociedad, por ejemplo, se interesaba cada vez más en la cultura y los museos comenzaron a notar que marcaban una diferencia en la comunidad que les rodeaba. El museo tuvo que reconfigurarse en todos los sentidos. Siguiendo esta transformación, los especialistas en educación comenzaron a crear políticas y normativas para las buenas prácticas, buscando tecnificar y fortalecer aún más los DEAC, elevando los estándares e incluyendo equipos interdisciplinarios que permitieran fortalecer diversos puntos de vista y que ayudaran en la construcción del rol de los educadores en museos.

[...] aquello que en principio era una demanda específica del mundo escolar se ha transformado... consiguiendo el reconocimiento institucional, transformando los DEAC en un parte global integral del museo como tal, en algunos casos -depende si hemos tenido más o menos suerte- en conseguir que sea el museo el que dé globalmente respuestas a estas necesidades de explicar todas las posibilidades del objeto a todos los tipos de público. Todo esto ha hecho cambiar las competencias, la formación e, incluso, la organización del museo. (Sagués, 1996, p. 15)

A partir de entonces, los departamentos se preocuparon más por sus funciones específicas, enfocando su atención en los visitantes, para tratar de seguirle el paso a la demanda de públicos de una forma efectiva. Fue una labor ardua y en la que intervinieron sobre todo ensayos, errores, evaluaciones y nuevos intentos. Lo importante fue que el público fuera capaz de tener su interpretación, para que construya su propia mirada y una relación íntima con las obras o exposiciones. De este modo, se buscó reforzar la idea de que el museo había cambiado, y que ya no impartía un discurso oficial, sino que dejaba abierta su propuesta narrativa a la libre interpretación de los públicos.



1.2. Curaduría educativa en museos

El tema educativo se ha ido consolidado como prioritario en las últimas décadas dentro de la institución museística. La evolución ha sido enorme, puesto que, ya no se trata solamente de guiar a los públicos y organizar actividades paralelas a las exposiciones o a las colecciones del museo, sino, de crear procesos educativos profundos, enfocados principalmente en los públicos.

La idea de fondo detrás de esta transformación es que si los museos buscan ser instrumentos de cambios culturales y sociales, la educación dentro de esta institución puede ser el vehículo más exitoso. De esta manera, se busca que en el museo confluyan dos fuerzas capaces de realizar grandes cambios en la sociedad: el arte y la educación, que se presentan como la combinación idónea para influir positivamente en las comunidades y en la tan anhelada democratización de la cultura.

Como señaló Mónica Hoff, la figura del curador pedagógico o educativo proviene de algunas propuestas de los propios artistas en colaboración con educadores o mediadores de museos o galerías.

En el campo artístico, la premisa de que el arte es un proceso pedagógico por excelencia tomó cuerpo y ocupó un espacio de discusión, sobre todo en la última década, con la explosión de iniciativas colaborativas propuestas principalmente por artistas, y con la creación de la figura del curador pedagógico. (Hoff, 2011, p. 44)

Sin embargo, para entender la influencia de esta figura debemos definir: ¿Cuál es la función del curador educativo o pedagógico en los museos?

El curador educativo se desarrolla como una figura compleja, que a pesar de estar presente desde hace algún tiempo en los museos, recién aparece como una figura de poder en las bienales, presentándose colateralmente al curador de arte. En la 6ª Bienal del Mercosur se escogió como curador pedagógico al artista, docente y teórico Luis Camnitzer quien se encargó de dar un giro pedagógico a la institución. En una conferencia realizada en la ciudad de Antioquia denominada “Las fronteras de la curaduría”, Camnitzer nos habla de aquella lucha en la que se ve implicado el curador pedagógico, debido a la tensión existente entre las definiciones de arte y educación, y por ende entre curaduría de arte y curaduría pedagógica. El autor resalta



el que estas tensiones atraviesan a la institución del museo, la cual precisa de dos curadurías para “validar” su éxito institucional:

Lo que es cierto es que de una u otra manera los curadores se preocupan por mantener o mejorar el canon. Cuidan y extienden a la historia, y esto se considera un asunto muy serio. Luego los educadores se preocupan por diseminar ese canon y su historia entre un público lo más amplio posible. Si esa preocupación se mezclara con la museografía, las exposiciones se convertirían en espectáculos didácticos. Y la didáctica se considera como algo malo porque aparentemente diluye el canon. El truco entonces está en que educación y arte se complementen pero que no se mezclen demasiado para así mantener simultáneamente a las multitudes por un lado y a la calidad por otro. (Camnitzer, 2011, p. 4)

La afirmación de Camnitzer evidencia cómo, pese a que la labor educativa incrementa el número y la calidad de las visitas en los museos, los rezagos de los discursos de poder alrededor del arte aún pesan, y el que existen todavía muchas limitaciones y resistencias que no son superadas. Indicadores importantes sobre este tema, por ejemplo, suelen ser las desigualdades en torno a los salarios y presupuestos, las condiciones físicas de los departamentos educativos o el número de personal destinado a esta labor.

Desde la perspectiva (general) del mundo del arte, de la museografía y la curaduría, el tema educativo constituye una labor secundaria, que tiende a postergarse o a tratar de acoplarse una vez terminadas las exposiciones. Ahora bien, no parece ético tratar de que se realice un proyecto educativo una vez que se haya concluido el montaje de una exposición, puesto que de esta forma la perspectiva educativa no habría formado parte de la construcción del proyecto; sino que, al contrario, los educadores y mediadores del Museo ya no tendrían voz para sugerir o proponer algo desde el área de la educación o la mediación.

No es raro oír comentarios y críticas sobre el carácter “demasiado didáctico” de una exposición o sobre el aspecto “simplemente pedagógico” en la presentación de un conjunto de objetos. Que el carácter educativo pueda ser enunciado como un reproche muestra la poca consideración que muchos tienen del papel educativo del museo. Como si un discurso fácil de comprender y de memorizar, explicativo y demostrativo fuera por esencia un discurso museográfico empobrecedor y como si una intervención de carácter educativo fuera por naturaleza aburrida y pesada. (Machín, 1996, 41)

Esperamos que, con el tiempo, las brechas se diluyan y se alcance a comprender que los aportes y las creaciones interdisciplinarias suelen obtener mejores resultados. Precisamente por esto, subrayamos que la labor del curador



educativo engloba varias funciones que se encuentran en relacionadas con otras profesiones. De modo que, la dificultad de definir a esta figura radica en explicar este conjunto de acciones que se desarrollan a partir de experiencias y conocimientos que están en continua construcción.

En su artículo “Curaduría educativa: ¿democratizar el espacio o ejercer el poder?” Nuria Sadurni (2014) lo define así:

Un curador educativo o pedagógico, en teoría, es un pensador, conoce la obra que se va a exponer y se diferencia de un curador tradicional porque piensa en los destinatarios; quiere generar conexiones experienciales, teorizar la educación en exposiciones a través de la práctica reflexiva; intenta abrir espacios de discusión sobre la exposición y las obras; observa el aprendizaje que se lleva a cabo en las exposiciones y lo ve como un tema de debate... La labor más importante de un curador pedagógico es tener la capacidad de generar proyectos que puedan ser concebidos como laboratorios de ideas interdisciplinarias, que toman en cuenta a los públicos y promueven su participación. (p. 47)

Según la autora, en condiciones óptimas, el curador educativo tiene a su cargo la base conceptual del proyecto educativo, la cual genera discursos abiertos que medien entre los visitantes y el museo, tratando de ofrecer experiencias en vez de enseñanzas; su trabajo, por lo tanto, permite que no se repitan los modelos clásicos que se centran en el conocimiento, sino, que crea procesos dinámicos y multidisciplinarios que tomen en cuenta diversas perspectivas que siempre están en diálogo.

Este profesional no solo se encarga del enfoque conceptual de las exhibiciones, sino que también aborda el diseño y la realización de las ofertas culturales o educativas que se realicen en torno a las exposiciones o de forma independiente, cuando los casos lo ameriten. Para ello lleva a cabo una investigación e interpretación creativa que le permita establecer guiones o cartografías que siempre estén abiertas y en construcción.

Parte importante también de este trabajo es la observación/evaluación de la interacción con los públicos, que debe ser minuciosa y sensible. Para ello es necesario que el curador pedagógico conozca varias metodologías de estudios de públicos que permitan adaptar o crear el modelo más conveniente para el museo. Los resultados de estos estudios generalmente no son los esperados, dado que una



buena experiencia de los visitantes puede no estar determinada necesariamente por la calidad de una exhibición. En realidad, existen varios agentes que influyen en la experiencia del visitante y la mayor parte de veces estos no se encuentran en el radar de los especialistas que trabajan en el museo.

Cuando los museos asumen la responsabilidad educativa y se aclaran las labores de los curadores pedagógicos dentro del mismo, se comienzan a dibujar políticas educativas claras y a exigir mayor rigor académico y técnico en este departamento; igualmente, las funciones se hacen más complejas y los resultados más trascendentes:

[...] la educación en museos se ocupa de las experiencias lúdicas y cognitivas de los visitantes – sus sensaciones, percepciones, afectos, imágenes y conceptos – cuando sus cuerpos, situados en posiciones fijas o en movimiento en determinadas coordenadas de espacio y tiempo, son reclamados por ciertos objetos o dispositivos, que llaman su atención y los interpelan. (Alderoqui y Pedersoli, 2011, p. 31)

En el documento emitido por el Consejo Internacional de Museos ICOM *Conceptos claves de museología*, conocido también como el *Diccionario de Museología* de esta institución, se *define* a la educación en museos de la siguiente manera:

[...] La educación está en relación con el cuerpo y el espíritu a la vez. Se entiende como los conocimientos que se procura actualizar por medio de una relación que pone en movimiento saberes capaces de desarrollar la apropiación y la reinversión personalizadas. Es la acción de acrecentar un conjunto de valores morales, físicos, intelectuales y científicos: el saber, el saber-hacer, el ser y el saber-ser que constituyen los cuatro grandes componentes del dominio educativo...La educación informal procura desarrollar los sentidos y la toma de conciencia. Es una apertura que supone mutación y transformación más que condicionamiento o inculcación, nociones a las cuales tiende a oponerse...La educación, en un contexto específicamente museal, está unida a la movilización de los saberes surgidos del museo, con miras al progreso y al florecimiento de los individuos. A través de la integración de esos conocimientos se logra el desarrollo de nuevas sensibilidades y nuevas experiencias. "La pedagogía museal es un cuadro teórico y metodológico al servicio de la elaboración, la puesta en práctica y la evaluación de actividades educativas en el medio museal, actividades cuyo objetivo principal es el aprendizaje de saberes [...]" (Desvallées y Mairesse, 2010, p. 32 -33)

Esta definición muestra la enorme evolución que ha tenido la educación en los museos, cuya función ya no consiste en instruir conocimiento, sino en movilizar saberes y valores a través de los sentidos y las experiencias para la toma de conciencia y el desarrollo del sentido de apropiación del museo; todo esto bajo una



adecuada pedagogía, reforzando de esta forma el cumplimiento del Art. 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, según el cual: Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.

Debido a estas transformaciones, hoy en día, el Museo puede considerarse una institución educativa no formal, que educa sin regirse a los parámetros establecidos por las instituciones educativas oficiales, aunque esto no quiere decir que su función sea esporádica o que no tenga pertinencia y rigurosidad. Al contrario, los museos se han convertido en espacios de diálogo y construcción de conocimientos colectivos y fuertemente localizados, en los que especialistas y públicos intercambian saberes y experiencias, sin necesidad de las jerarquías verticales que caracterizan a la educación formal.

Esto se debe a que los públicos o visitantes, de todas las edades y orígenes, acunando la mayor diversidad posible, son lo más importante para el área educativa de un museo. Las decisiones educativas siempre estarán en función de ellos y no sólo de las colecciones y exposiciones o de las tradiciones y la cultura regional. Por ello, primarán los intereses particulares del público, los problemas de su actualidad y las necesidades de la comunidad o del contexto. Por esta razón, la labor del educador también implica ser un interlocutor que escuche con atención las necesidades y los deseos de los visitantes de la comunidad local, acogiéndolos y escuchándolos en un espacio libre de prejuicios, para luego expandirse a lo nacional e internacional.

...recién cuando en un museo se plantean los problemas acerca de cómo los visitantes eligen su herencia y deja de pensarse en primer término en las colecciones, cuándo se pasa de un énfasis taxonómico a un énfasis explicativo, que acepta ambigüedades y contradicciones, y comienza a intervenir el pensamiento cuestionador y crítico acerca del lugar que ocupan las voces del público como fuente de conocimiento en el desarrollo de las exposiciones es cuando su función educativa comienza a tener cierto espesor. (Alderoqui y Pedersoli, 2011, p.19)

Esto significa que, el área educativa del Museo debe establecer una estructura y unas políticas adecuadas que le permitan crear bases sólidas para trabajar en una plataforma atractiva para los visitantes, en la que ellos sientan que se ha trabajado para poder representarlos:



Para nosotros, la educación en museos es una tarea militante, provocadora y crítica, que intenta conectar la práctica educativa del museo con las políticas culturales desde donde se produce y con el marco sociocultural que atraviesa todo el museo, cuestionándose la idea de cultura, de museo y, finalmente, del tipo de sociedad que se quiere representar y construir. (Alderoqui y Pedersoli, 2011, p. 241)

Es por esto que, para el análisis y la planificación de una programación educativa es importante conocer el contexto, para lo cual se debe hacer un sondeo de la situación geográfica y de la estructura social y cultural de aquellos a quienes el museo atiende, para conocer con mayor profundidad los públicos habituales y los visitantes potenciales, de forma que se pueda ofrecer un servicio accesible para los diversos niveles socio-económicos.

Esto sólo se puede lograr si existe la consciencia de que el DEAC no se trata de un departamento que comunica o educa a través de actividades simples y aisladas, como señala claramente María Acaso al describir el departamento educativo como un «cajón de sastre», sino que trabaja en la producción de un discurso y unas prácticas de alta complejidad intelectual que son responsable de generar «experiencias estéticas»:

Para la mayoría de las personas que trabajamos en departamentos de educación de museos, éstos comienzan siendo el lugar donde aprendemos a hacer visitas guiadas y donde trabajamos con niños/ as haciendo talleres infantiles. Sólo después de un lento y constante aprendizaje empezamos a ver más allá de estas actividades. Nos damos cuenta de que un departamento de educación es mucho más que un cajón de sastre. Es el terreno en que generamos conocimiento, contextualizamos los artefactos artísticos, originamos experiencias estéticas y creamos nuevas historias al involucrar a los/as usuarios/as a unir sus mundos con lo que el museo les ofrece, creando así nuevos relatos. (Acaso, 2011, p. 16)

La teórica alemana Carmen Mörsch escribe sobre el giro educativo en el discurso curatorial en museos, señalando la importancia que tienen los discursos deconstructivos y transformativos, que permiten observar de manera crítica el arte y que son capaces de producir sus propios conocimientos:

Lo que se requiere para ese tipo de alianza, si se quiere responder a las pretensiones igualitarias y a la crítica a la dominación del giro educativo, es que la educación en museos y mediación educativa se reconozca también en el campo curatorial como práctica cultural autónoma, de producción de conocimientos. (Cevallos, 2013, p.21)



Es importante, por tanto, señalar que la curaduría educativa ayuda a solventar cómo se presenta el Museo frente a su comunidad y de qué manera acepta los retos que esta le sugiere. Bajo el respeto y la sensibilidad a todas las formas culturales y sociales es muy probable que se acierte, pero también que se aprenda cuando los resultados no son los esperados; pues en el ámbito de la educación en arte generalmente se escapan muchas perspectivas, dado que son tantos los discursos y lecturas que puede generar un Museo, que siempre quedan más preguntas que respuestas.

1.3. Investigación de públicos en museos

La investigación de públicos en museos es un tema prioritario para la elaboración de un proyecto de curaduría educativa. De la interpretación de esta información depende que el museo mejore la calidad de sus servicios adaptándose más a las necesidades de los visitantes, mostrándose más abierto y sensible a sus opiniones. Este tipo de estudios pueden utilizarse en el museo para diferentes fines, de carácter político, estratégico u operacional, así como para justificar una acción cultural, mejorar la afluencia de públicos, definir políticas culturales o comprender resistencias de los públicos. En otras palabras, este tipo de investigación permite tener presentes consideraciones implícitas y explícitas de las relaciones de los visitantes con los museos y el funcionamiento de los mismos.

La investigación de públicos se enfoca en escuchar y observar a los públicos, de modo que son ellos los principales evaluadores del museo a partir de sus experiencias. Existe una extensa bibliografía metodológica enfocada en la recopilación de información que tiene que ver con los públicos o visitantes del museo, que suelen denominarse, estudios de públicos.

Los estudios de públicos son un área de la museología que se dedica a la investigación de los visitantes de los museos, y de otras instituciones afines, desde un punto de vista amplio, el cual incluye no solo a los visitantes reales sino también a los potenciales e incluso a los llamados no públicos. (Pérez Castellanos, 2016, p. 17)



Emprender una investigación de este tipo requiere una inversión de tiempo y de recursos humanos y materiales considerables, por lo tanto, antes de iniciar con el trabajo, es importante que haya existido una socialización y un debate con los diferentes departamentos del museo.

Dentro de estos estudios tenemos diversas categorías como los Estudios Prospectivos que investigan la concurrencia potencial, la imagen y los atractivos. Los Estudios de Audiencia que investigan las prácticas de concurrencia y satisfacción. Los Estudios de Evaluación y Recepción donde se investigan las representaciones, motivaciones, expectativas y la evaluación y experiencia de la visita. Y los Estudios de Balances y Teorización que se encargan de la síntesis de estudios de investigación y conceptualización. Además de estas grandes categorías tenemos los campos de evaluación de satisfacción en el museo que son: recepción, servicios, confort, tarifas, orientación, mantenimiento, intereses, mediaciones, escenografías y aportes de la experiencia (Eidelman et al., 2013).

Los resultados de estas investigaciones muestran con qué públicos es necesario trabajar con mayor énfasis; además, pueden concluir con acciones concretas, como recomendaciones directas para los proyectos en curso o para la implementación de proyectos nuevos. Este tipo de estudios, además, permiten que haya una constante crítica y evaluación de los departamentos que conforman el museo, del personal que labora dentro de él y de la infraestructura o materiales que están a disposición de los visitantes, factores que, sin duda, influyen directamente en la satisfacción del público y cuya revisión permanente es vital en lo que al museo se refiere.

La realidad es que resulta costoso para el museo contar con este tipo de información, por lo que la implementación de los mismos que dependerá de los presupuestos y de los recursos humanos con los que estos cuenten. Sin embargo, si no se puede acceder a estudios especializados, se puede recibir asesoría científica para iniciar con pequeñas investigaciones que pueden arrojar información sobre las necesidades, intereses, motivaciones y aspiraciones de los visitantes; como el estudio que se utilizó para el presente trabajo. En este caso, es importante que, una vez



concluidos los estudios, se comunique con transparencia los resultados y se dé seguimiento a las recomendaciones.

Para la correcta realización de la investigación en públicos de museos, es importante definir una metodología de estudio, así como las herramientas con las que se interpretarán los resultados, puesto que, además de las estadísticas que arrojan los estudios cuantitativos, son necesarios también métodos de investigación cualitativa, que permitan comprender más profundamente lo que está sucediendo en el museo. Lo óptimo es combinar métodos para aprovechar sus ventajas y obtener una combinación más efectiva para los planteamientos propuestos.

La entrevista es el método más usado en estudios de público para tener acceso a las opiniones, actitudes y percepciones del visitante antes, durante o después de la experiencia museal. También puede ser usada más allá del museo para recabar los puntos de vista de grupos minoritarios y/o de interés especial, así como de los no-visitantes. La observación 'naturalista' (etnográfica) es otro método de utilidad, particularmente para estudios exploratorios y para observar las conductas e interacciones en actividades de grupo. Los documentos escritos se usan menos frecuentemente, pero podrían ser la única fuente de información acerca de una exhibición o evento histórico, y también puede tener valor como una herramienta complementaria en estudios con métodos mixtos. (Pérez Castellanos, 2017, p. 74)

Los métodos descritos en esta cita incorporan diseños flexibles en los que se definen unidades de análisis a partir de números, palabras o imágenes. A su vez, estos métodos permiten que el investigador tome distancia o se involucre, permitiendo la variación entre gran o menor escala o incluso la introducción de casos de estudio específicos. Además, a la hora de aplicar cualquiera de estas metodologías, es importante verificar la pertinencia, la viabilidad y sobre todo la ética.

Los resultados de estas investigaciones mixtas permiten, por ejemplo, determinar las barreras de accesibilidad que tienen las personas en el museo, punto clave que permite generar condiciones que garanticen la igualdad de todos nuestros visitantes, como expone el Art. 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos: «Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten».

Para ello es primordial que, en las etapas de investigación, estén presentes representantes de toda la población, dado que para el museo son importantes todas



las personas, de todas las edades y orígenes, así como también las minorías, las tribus urbanas, las personas con discapacidad, los diversos géneros o etnias. Observar y escuchar atentamente permite comprender las barreras físicas, sociales, intelectuales y emocionales que experimentan los diferentes grupos, así como también permite reflexionar sobre cómo estas barreras se puedan atenuar y eliminar.

Además, los estudios de públicos deben estar alineados con las investigaciones del museo y tener una perspectiva holística, pues el museo debe dirigir su actividad a los públicos, sin importar su condición, con proyectos que integren responsabilidad social y que generen actividades y reflexión sobre una sociedad inclusiva. El ideal es que todos se sientan acogidos y escuchados en un espacio libre de prejuicios, y sean partícipes de experiencias sobre distintos saberes que contribuyan a su desarrollo y bienestar.

1.4. Pedagogía educativa en museos

Todos los paradigmas de la historia de la humanidad de alguna forma han transformado al Museo. Especialmente, la evolución histórica de la educación en esta institución mostró que el compromiso más importante del Museo es con sus públicos, de modo que la labor educativa se ha ido afianzando y cobrando más protagonismo.

Sin embargo, dado que el museo es una institución educativa no formal, que ejerce actividades educativas fuera del contexto escolar, no tiene sistemas evaluativos formales y no busca la certificación; por lo que, su organización es libre y anhela un tipo de aprendizaje diferente al del sistema oficial. Para ello, el museo necesita contar con herramientas pedagógicas adecuadas y con un modelo que sea profundo, flexible y crítico, que permita emprender el diseño de un proyecto de curaduría educativa específico y único para cada museo.

Dos de los métodos más reconocidos, desde hace más de cuatro décadas son el DBA y el VTS. El modelo *Discipline Based Art Education* o DBAE (Alexander y Day 1991) se desarrolló en los años 80 en el Getty Museum de Los Ángeles, apoyándose en varios teóricos que contribuyeron en su concepción: Clark, Day y Greer. El objetivo



de estos métodos era desarrollar habilidades en los estudiantes para entender y apreciar el arte, fomentando la adquisición de conocimientos de historia, crítica y estética, desde las culturas más antiguas hasta los movimientos más modernos, incluyendo el aprendizaje de técnicas artísticas.

No cabe duda que existió un gran esfuerzo en desarrollar este modelo, dando como resultado una malla curricular organizada cronológicamente, de acuerdo a las disciplinas artísticas y a los niveles escolares. La malla curricular era muy parecida a la escolar, dado que estaba dividida en lecciones que incluían objetivos, vocabulario, recursos, planeación, estrategia, instrucciones, evaluación y otras actividades relacionadas. Quizá por esto, este método no pudo mantenerse más allá de los años noventa, cuando fue duramente criticado por tener una visión conservadora y rígida, que no permitía incluir valores contemporáneos del arte y el debate artístico.

El modelo *Visual Thinking Strategies* o VTS (desarrollado por el MoMA de Nueva York), nació a partir de la decadencia del DBAE, desarrollado por los teóricos Abigail Housen y Philip Yenawine. Este modelo tiene como objetivo convertir a los observadores en creadores de conocimiento autosuficientes, logrando que organicen su lectura y verbalicen sus pensamientos a través de la observación, el descubrimiento y la construcción de significados mediante discusiones de artes visuales. El modelo se basa principalmente en una entrevista con preguntas establecidas en cinco fases: narrativa, constructiva, clasificadora, interpretativa y recreativa. Sin embargo, el modelo VTS de los noventa puede aplicarse a contenido de carácter figurativo siempre y cuando este no sea “complicado”, es decir que no tenga una carga política, sexual o religiosa.

Al igual que el modelo DBAE, el VTS presenta conflictos socioculturales al no incluir factores como el contexto y la diversidad, y no tomar en cuenta las especificidades del público. Además, este modelo no profundiza en el significado de la obra más allá de lo formal, no incluye el uso de tecnologías, no muestra un currículo claro y dirige los procesos de evaluación únicamente a los participantes.

Este tipo de pedagogía afectó especialmente a las materias artísticas escolares, que centraron su atención en el análisis formal y en transmitir conocimientos basados en discursos unilaterales. En ese entonces se pensaba que la información



era simétrica o especular, desatendiendo la influencia que tendría el estudiante en la construcción del conocimiento sobre las obras y el arte.

En la actualidad, los teóricos educativos trabajan, en cambio, en la creación de nuevos modelos que se adapten mucho más a la propia realidad y a los tiempos en que vivimos. Estos teóricos han argumentado que no se puede seguir reproduciendo modelos educativos caducos, que no permiten un pensamiento crítico y localizado, y que no toman en cuenta los intereses de los participantes, al fomentar la competitividad y el conocimiento a través de las calificaciones.

Una de estas metodologías ya fue presentada en los años noventa en América Latina. Se denomina *Método de acercamiento crítico* (MAC), y se trata de una metodología presentada por la Oficina Regional de Educación para América Latina y el Caribe (OREALC) de la UNESCO. Esta propuesta considera al ser humano de manera integral y tiene una alta criticidad con los procesos educativos tradicionales, por lo que puede adaptarse fácilmente a los procesos educativos en museos. A continuación, citamos algunos de sus principios:

[...] esta propuesta metodológica considera al educando como un ser humano integral; esto es, un individuo con aptitudes intelectuales, afectivas y físicas para ser cultivadas y desarrolladas. El privilegio de lo intelectual que hace la escuela tradicional, contrasta notablemente con esta posición porque olvida la expresividad, la creatividad, el sentido estético... La unidireccionalidad y la recepción pasiva se cambian por la pluridireccionalidad, la criticidad y la transferencia del polo activo del maestro al alumno... Se intenta recuperar la creatividad, la sensibilidad, el sentido estético, la subjetividad y el gozo en el trabajo escolar. Se usa la criticidad como instrumento para conocer y se cultiva la intuición para recuperar el sentido en la actividad global. El MAC tiene como características de trabajo constituir una labor educativa colectiva pero que respeta los espacios individuales, cuando éstos son necesarios. El trabajo grupal incorpora fundamentalmente el diálogo, la discusión real, o simulada por alguna dinámica cuando se precise estimular la controversia, la construcción colectiva, la expresividad y la creación. (Matute, 1991, p. 90-91)

Como puede verse en esta cita, los principios del MAC se alinean a la pedagogía crítica y constructiva que queremos manejar para este proyecto. Además, esta metodología introduce la idea del *Objeto-Prisma*, y señala que el museo puede ser uno de estos objetos porque es portador de muchos mensajes que pueden propiciar la confrontación de diversos puntos de vista. Precisamente este “desequilibrio” fomenta una mayor dinámica en el crecimiento intelectual y cognitivo,



recalcando que el aprendizaje emotivo debe estar en el centro para que se desarrolle el aprendizaje intelectual.

[...] todo Objeto-Prisma, para ser tal, debe ser leído. Debe ser susceptible de contener signos que nos lleven a otros signos en relación de encadenamiento (sintagmática) o de asociación (paradigmática) para descubrir pistas que lleven a las respuestas de nuestra indagación o a otras preguntas, y de esta manera abrir una puerta que antes no existía hacia el conocer y hacia el comprender. (Matute, 1991, p. 102)

El MAC consta de tres momentos metodológicos que corresponden a tres tipos de memoria. El primero se denomina *La identificación emotiva* y se asocia con la *memoria episódica*. En este momento importa la relación emocional que se produce entre sujeto y objeto. El segundo momento es *La indagación intelectual*, la cual se asocia con la *memoria significativa* en la cual el sujeto busca la reflexión y el diálogo a través de un acercamiento descriptivo, analítico o interpretativo al objeto. Y el tercer momento es *La devolución creativa* que se asocia con la *memoria procedimental*, que tiene como fin hacer partícipe al sujeto en la construcción de una experiencia que le permita emitir su propio criterio.

El MAC y otros modelos que se han desarrollado en torno a la pedagogía crítica o constructivista podrían funcionar, pero el ideal será crear un *micromodelo posmoderno y en contexto*. Como señala la teórica María Acaso, algunas de las pedagogías que se han desarrollado con esta idea, actualmente, tienen diversas denominaciones como pedagogía de la liberación, radical, contra-hegemónica, feminista, de la oposición o revolucionaria. (Acaso, 2013)

Otro método que se alinea a la nueva educación en museos es el programa *Piensa en Arte*, una innovadora iniciativa de la Fundación Cisneros que en alianza con otras instituciones culturales intenta potenciar el arte como una herramienta de aprendizaje. Este método anima a los estudiantes a realizar ejercicios de apreciación, análisis e interpretación de obras de arte, a través de habilidades y destrezas de pensamiento crítico relacionados con valores de tolerancia y respeto. Este tipo de aprendizaje, basado en la indagación y en la inclusión de información contextual, permite mejorar la construcción de significados y expandir los beneficios a otras áreas de aprendizaje como el lenguaje y la comunicación.



[...] la metodología *Piensa en Arte*, combina el uso de diversas herramientas pedagógicas, entre ellas la formulación de preguntas como una estrategia para mediar en la conversación acompañadas de información contextual relevante, proporcionando con ello a los docentes la posibilidad de llevar a cabo una instrucción visual efectiva. Esta metodología permite a los docentes actuar como mediadores de las conversaciones de sus alumnos sobre obras de arte, para que ellos puedan a su vez construir sus propios significados... (Fundación Cisneros, 2018)

La nueva educación de la que hablamos no responde bien a entornos rígidos, puesto que partimos de la libertad como concepto base que permita fluir por circunstancias que expandan o reformulen las metas. Los actos pedagógicos nunca concluyen, son producciones culturales que no acaban. Y este conocimiento debe influir directamente en las mallas curriculares, para que estas no se definan como objetos, sino como procesos.

Existen varios puntos planteados por la perspectiva pedagógica radical que deben ser tomados en cuenta en los museos. El público debe alejarse del discurso tradicional de muchos grandes museos, que por décadas fueron manipulados por los grandes poderes políticos y religiosos. El tiempo ha servido para que los objetos y los discursos artísticos sean desmitificados, pudiendo criticar abiertamente el *statu quo* de poder que representan. Por ello, hoy en día, el público debe sentirse confiado de que el museo muestra un discurso lo más apegado a la realidad, que no está a favor o en contra de nadie, que es un escenario para la discusión, el diálogo y la construcción de ideas. Lo ideal sería reconocer los micro-discursos que normalmente acontecen en un segundo plano y que deberían abordarse desde una perspectiva semiótica, tanto por parte de los estudiantes como de los docentes que ejercen una pedagogía creativa, dejando de privilegiar el conocimiento académico sobre el experiencial, valorando estos otros modos de conocimiento y permitiendo un flujo bidireccional de la información.

La idea de desacralizar el espacio del Museo, de modo que este invite a vivir, compartir, jugar o simplemente ser o estar, aparece recientemente en los debates museográficos. A causa de esto, las rigurosas normas de comportamiento que eran propias a esta institución han tenido que ceder frente a la valoración de la emoción y la comprensión de que las experiencias vívidas ofrecen mucho más que la contemplación pasiva. En este nuevo modelo de museo, el educador de museos



orienta al público para ser un creador activo en vez de un consumidor pasivo; para que sea capaz de cuestionarse, sospechar y analizar los discursos emitidos por el Museo, institución que por siglos había estado legitimada a validar y crear discursos sobre el arte, que muchas veces eran indiferentes a la realidad de los públicos.

Por esta razón el educador debe ser visto más como un acompañante o un *coacher*, que requiere, como señala Raúl González en su *Decálogo del aprendizaje postdigital*, priorizar la agenda de los estudiantes, generar responsabilidad y compromiso de parte de ellos, fomentar la participación sin rendirse, valorar los aspectos emocionales frente al contenido, entrenar habilidades y actitudes, actualizar y adaptar las herramientas educativas, no dejar que el proceso evaluativo condicione el aprendizaje, ser más consciente de lo que se hace que lo que se dice y generar más conversación e interacción (González, 2015).

Para que el aprendizaje en el Museo sea más significativo, el público debe sentirse identificado con experiencias o historias afines a su realidad que incrementen su interés, con las que pueda establecer una relación más cercana. María Acaso nos señala siete modelos para que la experiencia educativa sea significativa; señalando que es mucho mejor aprender 1) de lo narrado que de lo descriptivo, 2) de lo inesperado que de lo predecible, 3) de lo personal que de lo ajeno, 4) de lo audiovisual que del texto, 5) de lo que se hace que de lo memorizado, 6) del nodo que de la isla, 7) de lo vivencial que de lo contemplativo (Acaso, 2013).

La educación del Museo suele encaminarse hacia las artes visuales por lo que podría funcionar como una herramienta para diferenciar entre realidad y representación, para despertar nuestra conciencia crítica. Por esta razón la educación artística no tiene que estar necesariamente ligada al aprendizaje de destrezas técnicas, sino al conocimiento, que fue el gran paradigma que cambió el arte.

Actualmente atravesamos un fenómeno que Joan Fontcuberta denomina 'la furia de las imágenes' producido por el *Homo photographicus*, una especie que produce y consume imágenes indiscriminadamente. *La furia de las imágenes* tiene consecuencias severas, dado que el bombardeo de imágenes no solo está allí como entretenimiento o decoración, sino que el discurso de las imágenes nos traspasa y tiene el poder de transformar la realidad (Fontcuberta, 2017). Por ello, la educación



dentro de un lugar que también alberga imágenes, como el museo, debe tratar de abarcar todos los relatos y no replicar únicamente aquellos emitidos por el poder. El desafío a la hora de educar en arte es instar a pensar al estudiante, no a estudiar ni a memorizar, sino, a realizar una crítica que cuestione todo. De modo que, al ofrecer un tiempo para pensar a través del arte, el museo logrará crear un espacio diferente al del consumo de imágenes, un contrarrelato que, por ejemplo, visibilice temas de clase, género, raza o política y que sea subversivo frente al statu quo.

El proceso educativo artístico dentro de los museos no debe culminar en la exhibición de objetos “bonitos”, que en su mayoría se alejan de los formatos actuales y que tienden hacia una definición romántica del arte, que ha sido abandonada desde hace siglos. Tampoco se trata de suprimir estos objetos del todo, sino de utilizarlos cuando sea necesario, cuando el argumento de la exhibición lo amerite; pues, al final, no se trata de presentar artesanías, manualidades, regalos o recuerdos que llevarse, sino de construir experiencias que insten a una transformación más profunda. Si creamos un taller educativo en un museo, o una experiencia paralela a una exposición que culmine en un objeto, concluiremos que los resultados deben ser significativos y necesarios, aunque muchas veces puedan resultar incómodos.

La pedagogía educativa en museos contempla muchas más aristas que las formales para comprender la compleja experiencia estética; puesto que, no centra la atención únicamente en las artes del pasado ya que su finalidad es acercarse al presente.

...la belleza que genera un significado que nos molesta, nos interroga y nos obliga a tomar una decisión. Es por lo tanto una belleza política, crítica, difícil, y muchas veces amarga, que nos mantiene expectantes, que nos hace pensar y que, desde el desasosiego, hace que nos sintamos mejor, más comprometidos, más involucrados. Es una belleza que nos da que pensar, es una belleza que nos conduce al aprendizaje. (Acaso y Megias, 2017, p. 920)

Es por esta razón que, los profesores de educación artística en museos no necesitan dominar técnicas artísticas, sino crear conocimiento crítico a través de metodologías de corte artístico. Para cumplir esta función, será más importante el bagaje teórico, en muchos casos multidisciplinar, que tenga el profesor, para el desarrollo de proyectos donde se dé más importancia al proceso generador de conocimiento y al acercamiento hacia otras disciplinas y contextos.



La estructura de rizoma es un concepto filosófico desarrollado por Deleuze y Guattari en 1980, en su libro *Capitalismo y Esquizofrenia*, el cual se presenta como un modelo organizacional similar al rizoma botánico; un modelo arbóreo en el que los elementos se organizan sin una subordinación jerárquica y en el que cualquier elemento puede incidir en el otro. Este tipo de estructura se adapta mejor a las pedagogías que pretendan afrontar un futuro cada vez más complejo; el conocimiento se despliega la mayor parte de veces sin un centro, pareciéndose más a los rizomas de una raíz que no tiene principio ni fin, que constantemente recomienza, que no posee jerarquías y que está en continua transformación.

Ahora bien, en la educación en museos estas ideas aún no se ven claramente desarrolladas, ya que el área educativa se sigue viendo como un taller o laboratorio donde se juntan actividades o programas esporádicos sin suficiente consistencia, generalmente sin la implementación de procesos evaluativos, lo cual deriva en actividades que no causan suficiente impacto y que no generan resultados significativos.

1.5. Museografía educativa en museos

El término museografía en museos es empleado desde el siglo XVIII, específicamente en 1727 cuando aparece el primer tratado museográfico que se conoce, escrito por el alemán Gaspar Friedrich Neickel. Desde ese entonces el significado de la palabra museografía ha evolucionado y hoy en día su utilización también puede variar, especialmente entre países que manejan diferentes acepciones, dependiendo del uso tradicional de la palabra.

En América la palabra se refiere más al arte o las técnicas de exposición. En cambio, en el libro *Conceptos Claves de Museología*, publicado por el ICOM, Desvallées y Mairesse definen todos los aspectos que podrían ser competencia de la museografía dentro del marco de un 'programa museográfico':

[...] el "programa museográfico" engloba la definición de los contenidos de la exposición y sus imperativos, así como el conjunto de vínculos funcionales existentes entre los espacios de exposición y los restantes espacios del museo. Este uso impide comprender que la museografía no sólo se define por el aspecto visible del museo. El museógrafo, como profesional de museos, debe tener también en cuenta las



exigencias del programa científico y de gestión de colecciones y apuntar a una presentación adecuada de los objetos seleccionados por el conservador; conocer los métodos de conservación e inventario de los objetos; situar en escena los contenidos al proponer un discurso que incluya mediaciones complementarias susceptibles de ayudar a la comprensión y preocuparse por las exigencias de los públicos cuando moviliza técnicas de comunicación adaptadas a la correcta recepción de los mensajes. Su objetivo es coordinar, a menudo como jefe o encargado de proyectos, el conjunto de competencias científicas y técnicas que obran en el seno del museo, organizarlas, a veces confrontarlas y arbitrarlas. (Desvallées y Mairesse, 2010, p. 56)

Según este concepto el museógrafo se encargaría de varias competencias relacionadas con el aspecto expositivo, que incluyen la gestión, la administración y la educación. A continuación, se desarrollará una definición de la museografía educativa, didáctica o pedagógica, la cual se encarga principalmente del diseño de exposiciones con un enfoque educativo.

Podría decirse que la museografía educativa es un tipo de museografía, una herramienta que utiliza la curaduría educativa para actuar en entornos expositivos que buscan tener principalmente una función educativa. La implementación de este tipo de museografía dependerá en gran parte de las políticas del museo, de los museógrafos, curadores y directores de las instituciones. Además, dependerá de la tipología del museo. Existen, por ejemplo, tipologías de museos que tienen enfoques directamente educativos como los museos de ciencias o aquellos cuyo principal público son los niños. Los museos de historia también han dado un giro hacia lo educativo con el fin de atraer nuevos públicos y de cumplir con las instituciones educativas que suelen frecuentar esta tipología de museo.

La museografía educativa no tiene el fin de “educar” o “enseñar” en la definición común de estos términos, pero tampoco concibe la exposición como una experiencia netamente estética. Este tipo de museografía, más bien, trata de entablar una conexión con el público. Para ello además de las técnicas y herramientas expositivas se necesita profundizar en otro tipo de métodos de comunicación, como la sociabilización y la interacción, que permitan cumplir con este cometido.

Las exposiciones generalmente están a cargo de técnicos expertos (curadores, historiadores, conservadores, museógrafos, etc.) que al momento de diseñar las



exposiciones desarrollan propuestas complejas, asumiendo un determinado nivel de conocimientos por parte del público. Con la creación de conceptos o tesis curatoriales complejas y elaboradas se genera un tipo de encriptación para el público común, que complica su lectura y que termina desanimando a un público potencial, que quizás se hubiera enganchado con la muestra expositiva.

Muchas exposiciones dejan entrever que el arte sigue validándose únicamente a través de comentarios eruditos y que es consumido por un reducido público que posee los conocimientos necesarios para establecer una relación con la obra y el discurso crítico que se construye a su alrededor. Ahora bien, es necesario diferenciar entre una galería de arte contemporáneo y un museo, dado que este último tiene la responsabilidad social de comunicarse con los públicos y de mostrarles un patrimonio que les pertenece.

Es para responder a estas inquietudes éticas que el museógrafo debe dar un giro educativo a sus proyectos, apoyándose principalmente en los educadores del museo, que generalmente tienen información de primera mano sobre las reacciones que tiene el público con las exposiciones y con el museo en general.

A lo largo del tiempo, educadores y teóricos han profundizado en la didáctica, centrando al objeto como la principal herramienta pedagógica. María Montessori (1870-1952), por ejemplo, teorizó sobre la didáctica del objeto. Ella daba tanta importancia a los objetos y a los materiales en la educación que consideraba que estos eran capaces de reemplazar incluso a los docentes. También Ovide Decroly (1871-1932) señaló tres ejercicios fundamentales en la didáctica: observación, asociación y expresión, que encajarían perfectamente con las posibilidades que debería ofrecer una museografía educativa.

Joan Santacana señala en varios de sus libros que la cualidad didáctica o educativa de la museografía en museos se debe en gran parte a que lo central de las exposiciones son objetos:

[...] los museos son colecciones de objetos que han acompañado la vida cotidiana de los humanos y todos son expresión de sus preocupaciones, de sus angustias, de



su trabajo, de sus formas de ocio, de la manera de ser o bien de los elementos que se hallan presentes en la naturaleza. Es evidente que hay museos que contienen objetos más fáciles de comprender que otros; y también hay museos cuya temática es más adecuada para determinada edad o determinados tipos de público que otros. Pero de la misma forma que nada es ajeno al conocimiento humano, ningún museo se puede excluir de la tarea de educar, desde los grandes museos y galerías de pintura hasta los museos arqueológicos o los museos de juguetes. Cualquier objeto puede «hablarnos». (Santacana & Llonch, 2012, p. 33-34)

Los objetos que expone un museo son obras de arte o elementos patrimoniales que pueden ser observados desde múltiples perspectivas y ser una referencia para análisis de todo tipo. Además, los museos manejan elementos poderosos a nivel educativo, pues presentan objetos reales, que pueden generar un vínculo más íntimo y más fácilmente relacionable.

Santacana plantea un decálogo de la museografía didáctica en el que destaca la necesidad de buscar un terreno común entre el público y el museo y en darle mayor importancia a construir un guión que esté basado en objetos. Santacana (2012) señala también que las exposiciones deben apelar al pensamiento y a las emociones, así como, comenzar a formular más preguntas que respuestas y finalmente comunicar los mensajes de las formas más diversas posibles.

La lógica de la didáctica del objeto se base en establecer relaciones entre objetos concretos y conceptos o conjuntos de conceptos más abstractos. Siguiendo esta lógica, los objetos pueden ser las piezas más importantes de los museos; las obras de arte, los ingenios mecánicos que cambiaron el mundo, los elementos de la vida cotidiana o incluso productos comestibles, como la patata, el maíz o el trigo, son susceptibles de ser relacionados con conceptos históricos muchos más complejos. (Santacana & Llonch, 2012, p. 46)

Existen infinidad de formas de resolver la triada de comunicar, sociabilizar e interactuar dentro de la museografía educativa, tantas como sea posible imaginar. Lo importante es valorar y conocer a profundidad la propuesta expositiva, para luego pasar a imaginar las formas, métodos y herramientas que se podrían utilizar para crear la exposición. A continuación, describiremos algunos criterios centrales en la museografía educativa.

La museografía educativa utiliza lo lúdico como una herramienta de amplio espectro de aplicación. Dentro de este concepto el juego es visto como un proceso del desarrollo humano a nivel psíquico, social, cultural y biológico, que se orienta a la



adquisición de saberes. El juego es visto como el detonador de un aprendizaje más creativo, que estimula el pensamiento abstracto, las emociones y la resolución de problemas y estrategias y que permite trabajar dentro de una dinámica de ensayo, error y adaptación.

La dimensión lúdica puede estar presente en las diferentes etapas de aprendizaje de los seres humanos, desde las edades más jóvenes hasta las más adultas. De modo que, generar entornos lo más aproximados al juego dentro del museo permite establecer reglas y asumir roles en contextos modificados para aprender de forma distinta a la enseñanza regular, dando espacio al goce, sin diferenciar entre las edades del público. Sin embargo, no se trata únicamente entretener, como sucede a veces en museos que crean grandes espectáculos con este fin únicamente, sino que se debe conseguir una práctica de aprendizaje y creación a través del juego.

Una herramienta que se ha potenciado durante el siglo XXI es la interactividad. La definición de esta palabra señala que es una «acción que se ejerce recíprocamente entre dos o más objetos, personas, agentes, fuerzas, funciones, etc.» (RAE 2018). A partir de esta definición podemos decir que la interactividad depende de cuan alta es la cualidad relacional del museo con sus públicos; pudiéndose dar a través del personal de mediación del museo o a través de dispositivos que generen cierto intercambio. Es así que puede hablarse de interactividad a través de agentes humanos, didácticos o tecnológicos.

Hace unas décadas los conceptos de interactividad en museos estaban fuertemente ligados a herramientas audiovisuales como las pantallas o dispositivos de proyección. Sin embargo, en la actualidad lideran los temas interactivos en Museos las herramientas que tienen que ver con la virtualidad. Estos nuevos dispositivos de fuertes características inmersivas permiten a los públicos sumergirse en los contenidos de las exhibiciones con una intensidad que de otra forma resultaría imposible. Otra característica por excelencia de los medios interactivos virtuales es que no son lineales, sino, más bien, asincrónicos y flexibles; no obstante, siempre



estarán sujetos a los límites del medio de comunicación que haya sido utilizado (Santacana & Martín , 2010).

No existen fórmulas para desarrollar un proyecto de museografía educativa, puesto que se trata de mantener el enfoque educativo mientras se construyen fuertes ideas conceptuales, se establecen contextos y narrativas, se desarrollan puentes o hilos conductores, se diseñan espacios o dispositivos y se predisponen objetos de la mejor forma; y puede que, al concluir, muchas veces, los resultados no sean los esperados. Es importante que mientras se crea una propuesta de este tipo, a cada paso se cuestione si las elecciones tomadas realmente contribuyen a mejorar la experiencia de las personas, creando lazos para comunicar, sociabilizar e interactuar, y logrando que los visitantes se sientan involucrados en pensamiento y emoción con la muestra, mientras se llevan algo como aprendizaje.

1.6. Mediación educativa en museos

La mediación es un pilar fundamental en la educación en museos. Como su nombre lo indica, el mediador es una figura central, un puente que conecta al museo con sus públicos. En términos generales la mediación puede hacer referencia a gran parte de la labor educativa del museo, aunque en este caso nos referiremos únicamente a las labores que realizan las personas denominadas “mediadores” y que son reconocidas como tales en los proyectos educativos de los museos.

Según la definición del ICOM:

...La mediación procura hacer compartir entre los visitantes las experiencias vividas en el momento de sociabilidad de la visita, así como el surgimiento de referencias comunes. Se trata de una estrategia de comunicación de carácter educativo que moviliza, alrededor de las colecciones expuestas, diversas tecnologías y pone al alcance de los mismos los medios para comprender mejor la dimensión de las colecciones y participar de sus apropiaciones. (Desvallées y Mairesse, 2010, p. 47)

Los primeros acercamientos a la educación en museos se dieron bajo el enfoque educativo tradicional, cuando el museo era considerado un importante lugar de conocimiento y transmisión de la verdad. La visita guiada fue la primera estrategia educativa en los museos del mundo. En esta metodología, eran los guías del museo



los encargados de transmitir la información, educando a un público que se pensaba pasivo y receptor.

En este enfoque tradicional preparar un guion para la visita era relativamente sencillo pues los educadores o guías debían únicamente traducir a un lenguaje que se adapte a los diferentes tipos de públicos aquella información proporcionada por el museo y sus científicos.

...uno de los caminos que los educadores de museos toman en cuenta al preparar un guion de visita guiada, es la información teórica conceptual, considerada como la base y sustento de la exposición; este tipo de información le da la posibilidad de conformar una secuencia lógica y coherente de la información, para conducir a los visitantes a lo largo de sus áreas temáticas y destacar las piezas o aspectos que apoyan más claramente el discurso que se quiere transmitir. (Alderoqui y Pedersoli, 2011, p. 210)

La educación dio un giro con la pedagogía crítica, que cuestionó las figuras de poder, así como la teoría y la práctica de la mediación educativa en los museos a través del pensamiento crítico. Este punto de quiebre permitió que el rol de guía tradicional se transforme, convirtiéndolo en un actor que facilite una experiencia más profunda de generación de conocimientos. Esta figura educativa dentro del museo se apega más a los conceptos contemporáneos de la educación, cuyo propósito es construir y dar mayor significado a los contenidos expositivos, para permitir mayor involucramiento de los visitantes.

Los principales teóricos de la educación en museos coinciden en que fue la corriente constructivista la que promovió desmontar y desarticular los conceptos, ideas o interpretaciones que articulaban los saberes que se presentaban en el museo, así como revisar los discursos expuestos y aquellos supuestos o implícitos, para desarrollar nuevos contenidos para las actividades educativas.

A partir de la pedagogía crítica se establece el constructivismo, que considera que se adquieren nuevos conocimientos al establecer un proceso constructivo mediante la participación activa: el individuo asocia la nueva información con la que se enfrenta a su experiencia previa, y el resultado es una modificación en su estructura conceptual. Esta posición filosófica implica que el conocimiento no se asimila en forma pasiva, sino que es procesado y construido activamente. El supuesto básico del constructivismo epistemológico es dar por sentado que todo observador construye su objeto de conocimiento desde un contexto específico, el cual determina en gran medida las características de su observación, así como la naturaleza de su descripción, interpretación y valoración de lo observado. (Torres Aguilar Ugarte, 2014, p. 6)



Desde entonces, se ha considerado que el museo tiene la responsabilidad social de transmitir la información que ha sido generada desde sus diversos canales de investigación, sin embargo, se ha cuestionado la forma en que estos conocimientos son transmitidos, por lo que se han reformulado las tareas educativas del museo más allá de las actividades de guía o mediación tradicional.

Para evolucionar de aquella visión que prácticamente anulaba al visitante, se han adquirido otras herramientas y desarrollado métodos y estrategias de acuerdo a las exigencias de los públicos y la actualidad. El objetivo de estas transformaciones ha sido que el museo permita una mayor participación por parte de sus usuarios en la producción y construcción de cultura y saberes, de modo que se reafirme el carácter democrático del museo.

Estas transformaciones, sumadas a la acelerada dinámica del mundo en el cual los museos buscan incidir, han ampliado el papel que debería desempeñar la mediación en las instituciones museísticas. Para poder responder a las crecientes necesidades de los públicos, el Departamento de Educación tiene que desarrollar algunos puntos que permitan realizar las labores de mediación de la mejor forma posible. Los guías o mediadores deben involucrarse en el proceso para tener un conocimiento profundo de la punta del iceberg, que finalmente es el contacto directo con los públicos y el acompañamiento a las diversas actividades. Solo de este modo pueden descubrir que se esconde debajo del agua un proceso aun más complejo.

Todo proyecto educativo que se desarrolle, tendrá varias aristas relacionadas directamente con la mediación. Para diseñar y llevar a cabo los proyectos se deberá estudiar e investigar diferentes capas de conocimiento alrededor del objetivo a mediar, para luego vincular y conectar la información, buscando contextos, estableciendo puentes y descubriendo conexiones desapercibidas. A partir de ahí se podrá deconstruir cierta información y establecer posibles interpretaciones para pasar a seleccionar, organizar y agrupar la información que será utilizada.

A continuación, se creará y construirá el proyecto y las estrategias educativas a ser utilizadas. Al igual que con la organización del contenido, existirán diversas capas de interacción que deberán ser tomadas en cuenta. En este punto se puede establecer cómo se dialogará o comunicará el contenido de la exposición con los



públicos y cómo se incluirá o involucrará a la mayor y más diversa cantidad de público. Los mediadores también cumplirán un papel importante en los pasos que tienen que ver con la evaluación y retroalimentación de los diversos proyectos, pues ellos son la voz de los visitantes dentro del museo y, entre los funcionarios de esta institución, quienes quizás pueden percibir una información más sutil y enriquecedora.

En la actualidad, podemos observar grandes transformaciones en esta importante área dentro de la educación en museos, dado que muchos de ellos ofertan actividades de mediación con los propios artistas o curadores de las obras, reconociendo la importancia de la labor educativa y didáctica y del acompañamiento creativo y respetuoso. La educación en museos, que por mucho tiempo fue la última en la cadena dentro de estas instituciones, hoy está demostrando ser la llave para el regreso de los públicos. Ahora bien, seguramente la mediación en museos seguirá transformándose con la tecnología y las nuevas interacciones digitales, que se sumarán al afán de generar nuevas experiencias que resuenen y sean más democráticas e incluyentes.

PARTE II: PROYECTO PROYECTO DE CURADURÍA EDUCATIVA PARA LA CASA MUSEO REMIGIO CRESPO TORAL

En este capítulo se desarrollará el Proyecto de curaduría educativa para la Casa Museo Remigio Crespo Toral, en el cual aplicaremos los conceptos que hemos venido desarrollando durante el apartado teórico de este trabajo. Las implementaciones de los conceptos para trabajar desde la curaduría educativa ayudan a derribar los paradigmas pedagógicos tradicionales (estructuras rígidas y jerárquicas que no funcionan en los actuales procesos educativos). Los escenarios flexibles, que en cualquier punto pueden retroceder, conectarse e influir entre sí; permiten ajustarse mejor e ir acorde a la dinámica del proyecto.

Los museos que actualmente presentan propuestas educativas interesantes, creativas y significativas han elaborado micro-modelos, a la medida y en contexto, que funcionan específicamente en sus museos; creemos que esta es la forma más



responsable para desarrollar proyectos que realmente sean factibles, funcionales y sostenibles.

El micro-modelo que diseñamos para crear el proyecto de curaduría educativa para la Casa Museo Remigio Crespo Toral está fundamentado en la base teórica de curaduría educativa estudiada anteriormente, especialmente en modelos como el *Método de Acercamiento Crítico* y el método *Piensa en Arte* expuesto en el apartado de pedagogía, sumados a una herramienta que ayudará a estructurar los pasos para diseñar el proyecto, que se denomina *Design Thinking* y las nuevas versiones denominadas *Diseño centrado en las personas* y *Design Thinking para Educadores*. (IDEO, 2009)

El *Design Thinking* o pensamiento de diseño reúne los procesos cognitivos, estratégicos y prácticos mediante los cuales se puede diseñar objetos o proyectos. Estos métodos son útiles para descubrir o detectar problemas que no se encuentran muy definidos, utilizando un tipo de razonamiento que ocurre a partir de una descripción detallada del hecho.

Hemos adaptado estos métodos a los intereses que requerimos para diseñar el proyecto de curaduría educativa para la Casa Museo Remigio Crespo Toral. Planteamos seis etapas distribuidas en tres fases que responden a las preguntas del *Círculo de Oro* de Simon Sinek: ¿Por qué?, ¿Cómo?, ¿Qué?, el cual se basa en la idea de que normalmente las personas saben lo que hacen, no muchas conocen cómo y muy pocas saben por qué; según Sinek el orden de estas tres preguntas ayudaría a que los proyectos tengan éxito. (Sinek, 2013)

Dentro del ¿Por qué? estaría la etapa de Contexto (1) y Diagnóstico (2), que nos ayudará a entender más profundamente el tejido sobre el cual trabajaremos o a tener luces sobre la temática que quisiéramos abordar. Dentro del ¿Cómo? estarían los Propósitos (3) y la Inspiración (4) que nos ayudaran a tener los primeros acercamientos a objetivos reales y las primeras ideas sobre cómo realizar el proyecto y finalmente dentro del ¿Qué? estaría los Conceptos (5) y los Prototipos (6) que serían las etapas de definición del proyecto.

Aunque las etapas no son estrictamente jerárquicas deben desarrollarse en orden para abarcar el contenido que se debería investigar o conocer antes de tomar decisiones en las etapas que lo requieran, especialmente en la definición de los conceptos. Sin embargo, en cualquiera de las seis etapas se puede regresar a corregir los errores o ampliar la información en caso de necesitarlo.

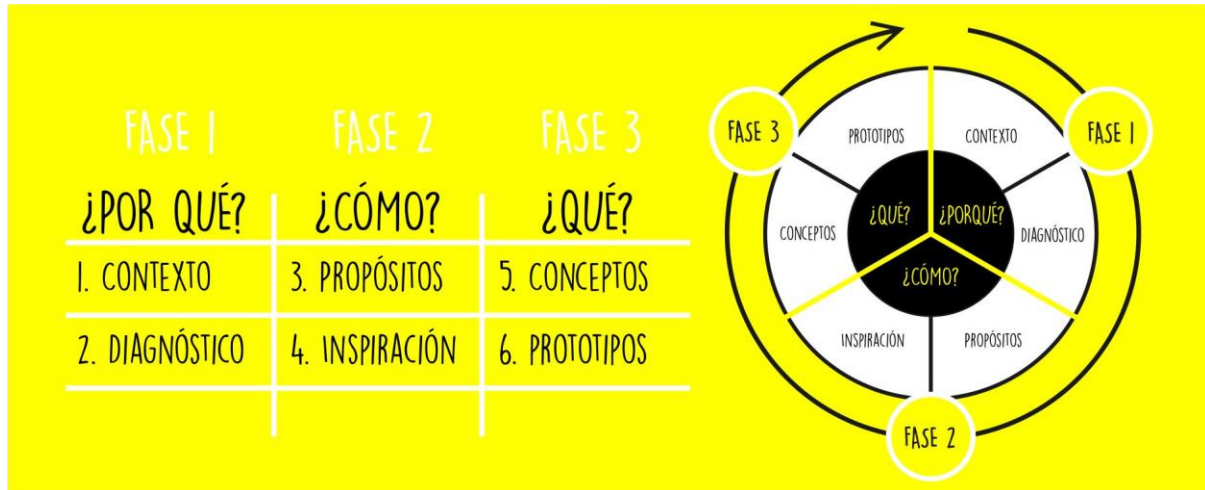


Imagen 1. Modelo Para el proyecto de curaduría educativa de la CMRCT. Elaboración propia. 2019.

Alcance del proyecto de curaduría educativa

Antes de iniciar el proyecto es pertinente dejar en claro cuál es el alcance de la labor curatorial. El curador está encargado de investigar y de plantear sobre todo conceptos e ideas para que el proyecto funcione adecuadamente; por esta razón los prototipos pueden llegar a ser netamente teóricos, pues los productos finales deberán encargarse a profesionales en las distintas áreas, corroborando así la importancia del trabajo interdisciplinar.

2.1 Contexto

El contexto es fundamental para elaborar un proyecto de curaduría educativa en museos. En este caso será importante tener una visión general e integral del museo, una idea clara de la organización y funcionamiento del departamento educativo y un conocimiento biográfico del patrono del museo, Don Remigio Crespo



Toral, sobre el cual se trabajan algunas exposiciones dentro del museo. A partir de estos conocimientos podremos adentrarnos en las investigaciones sobre temas particulares que sean necesarios para el desarrollo de cada proyecto. En este proyecto en particular utilizaremos los resultados del Estudio de Públicos que se realizó durante el año 2018 en la Casa Museo Remigio Crespo Toral y en cuál pudimos colaborar y monitorear de cerca.

La Casa Museo Remigio Crespo Toral



Imagen 2. Fachada principal de la CMRCT. Fotografía propia. 2017.

La Casa Museo Remigio Crespo Toral abrió sus puertas el 5 de noviembre de 1946, como museo municipal y funcionó en diversos locales hasta mayo de 1966; fecha en que finalmente se instaló en la casa del reconocido poeta cuencano, Remigio Crespo Toral (1860 – 1939).

El museo en sus setenta y tres años ha tenido una larga historia, pero en las últimas décadas sufrió un largo período de abandono y descuido. Casi al borde del colapso y con sus valiosas colecciones en riesgo, una nueva administración se encargaría de transformar el museo desde el año 2014.

Tras un intenso periodo de trabajo, y luego de haber superado tres años de estado de emergencia en los que se salvaguardaron las colecciones y se restauró la arquitectura de la casa, el Museo pudo reabrir sus puertas el 28 de abril del 2017, íntegramente restaurado.



Para esta nueva etapa de vida de la institución, la administración del Museo replanteo la tipología del museo a «Casa - Museo Histórica», que alberga en su arquitectura y en la mayoría de sus colecciones, objetos de la vida cuencana de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Además se estableció la nueva misión y visión del museo que citamos a continuación:

Misión: Custodiar las colecciones dotándolas de sistemas confiables de seguridad, documentación y conservación emergente, trabajando en el diseño de líneas de investigación curatorial de amplio interés ciudadano y creando propuestas museográficas innovadoras.

Visión: Un museo que sea el principal referente histórico de los inicios del siglo XX de la ciudad de Cuenca, con tecnologías de punta del siglo XXI para la conservación de sus patrimonios, el diseño y la comunicación de sus exposiciones. (CMRCT, 2016, p. 21)

La Casa Museo posee cerca de 25000 objetos divididos en tres grandes colecciones. La Colección de Arte que cuenta con bienes de pintura, escultura, artes decorativas, textil, mobiliario y numismática con cerca de 4000 objetos; la Colección de Arqueología con aproximadamente 18000 piezas y el Archivo Histórico con 2900 libros y documentos aproximadamente.

Como mencionamos anteriormente la edificación que contiene al museo fue íntegramente restaurada, por lo que ha cobrado mayor valor para la ciudad, al revelar la gran riqueza arquitectónica y decorativa que posee esta casa de inicios de siglo XX.

La casa revela una acomodada realidad económica de un grupo de familias cuencanas de la época; de estilo ecléctico, como la mayoría de sus contemporáneas, tenía una influencia del neoclásico francés que se notaba mucho más en la fachada principal que da hacia la calle Larga ,y en la decoración que también tenía influencia barroca.



Imagen 3. Salones Principales de la Casa (a la izquierda el Salón Amarillo y a la derecha el Salón Rojo). Archivo histórico de la CMRCT. Autor y año desconocido.

La disposición de los espacios aún obedecía a las influencias del colonialismo y a la fuerte imposición que provocaba la topografía muy particular de esta parte del Barranco, que obligaba a las construcciones a crear terrazas para ir bajando los niveles necesarios hasta llegar a la actual calle Paseo Tres de noviembre.

Al museo lo conforman dos edificios que están conectados, uno es administrativo y el otro es el museo, el cual posee cinco niveles. Dentro del museo se encuentran las tres grandes reservas: Archivo histórico, Arte y Arqueología y cerca de doce salas expositivas, en las cuales se desarrollan exposiciones permanentes y temporales.

El Departamento de Educación y Mediación



Imagen 4. Taller en el Departamento de Educación y Mediación de la CMRCT. Fotografía propia. 2019



Meses después de la apertura, cuando se logró estabilizar el funcionamiento del museo (julio 2017), se planteó la creación del primer Departamento de Educación y Mediación, acción emblemática en sus setenta y tres años de vida.

El Departamento de Educación y Mediación en un inicio se enfocó en observar y escuchar a los públicos y en evaluar las dinámicas que se producían en las nuevas instalaciones. Fue preciso, en primer lugar, establecer la misión y políticas educativas, para enfocar y direccionar los esfuerzos del departamento:

Misión

Generar experiencias y reflexiones críticas, en un entorno respetuoso y plural, para promover la construcción de un museo que dialogue con el pasado, el presente y el futuro, junto a nuestros visitantes.

Políticas educativas

1. Crear experiencias que resuenen, asombren y perduren.
2. Promover espacios democráticos para el diálogo y la reflexión crítica.
3. Garantizar la accesibilidad e inclusión física, social y cultural.
4. Realizar estudios de públicos permanentes y atender sus necesidades y propuestas.
5. Investigar, comunicar, evaluar y difundir todos los proyectos y sus resultados.
6. Crear vínculos duraderos entre museo, comunidad y territorio.
7. Favorecer proyectos para las poblaciones vulnerables, que sean diversos, inclusivos e interculturales.
8. Fortalecer al museo como dispositivo pedagógico y la relación con las instituciones de educación formal.

También existen tres funciones en las que se desenvuelve el Departamento de Educación y Mediación de la Casa Museo Remigio Crespo Toral:

1. Gestión de públicos.
2. Proyectos educativos.
3. Mediación educativa.



En lo referente a la Gestión de públicos el departamento se encarga de organizar las visitas y realizar estudios de públicos para identificar a los visitantes, sus necesidades y sugerencias. En el área Proyectos educativos, el departamento se encarga de diseñar proyectos de acuerdo a las exposiciones y a las necesidades del museo. Finalmente, la Mediación Educativa se encarga de gestionar el ingreso de mediadores, que en este caso son estudiantes que realizan sus prácticas pre-profesionales en el museo; para trabajar con ellos en los proyectos educativos y en el área de mediación para los públicos. Estas tres funciones trabajan paralelamente y se complementan.

Los proyectos realizados por el Departamento de Educación y Mediación se organizan alrededor de tres ejes de contenido que engloban los intereses y necesidades del museo y de sus públicos. Estos ejes se relacionan con las exposiciones y las colecciones del museo, con la vinculación con el territorio y la comunidad y con los sucesos actuales de los cuales el museo no puede desentenderse y forman parte de su responsabilidad social. Estos tres ejes son:

1. Exposiciones y colecciones.
2. Comunidad y territorio.
3. Actualidad y contexto.

Remigio Crespo Toral: Línea de tiempo biográfica

1860: Nacimiento. Sus padres fueron Manuel Crespo Patiño y Mercedes Estévez de Toral y Sánchez de la Flor

1865: Su madre se encargó de sus estudios primarios y de religión, tuvo nueve hermanos.

1870: Vive su infancia en una hacienda en Quingeo, donde cultivó un profundo amor por la naturaleza.

1873: A los 13 años ingresa al Colegio Seminario San Luis de Cuenca, donde aprende latín, castellano, religión, geografía y matemáticas.

1874: A sus 14 años ingresa a la sociedad literaria "Liceo de la juventud".

1877: A sus 17 años inició sus estudios en Derecho en la Corporación Universitaria



del Azuay, hoy Universidad de Cuenca.

1878: A sus 18 años fundó El Correo del Azuay junto a Honorato Vázquez y su hermano Cornelio Crespo, que cerraría en 1881 por una persecución política.

1879: A sus 19 años fundó la “Academia de Derecho Público” junto a Alberto Muñoz, Luis Antonio Chacón, Manuel Felipe Serrano y en 1881 fue su presidente.

1880: A sus 20 años fue nombrado presidente del Liceo de la Juventud.

1883: A sus 23 años, obtuvo la Palma de Oro con los “Últimos pensamientos de Bolívar” en el Certamen del Centenario del Libertador y fue nombrado Asambleísta.

1884: A sus 24 años fundó el periódico “El Progreso” y la “Revista Literaria de El progreso” publicaciones de índole política y literaria.

1885: A sus 25 años, publicó su primer libro “Mi Poema”.

1886: A sus 26 años, se incorporó como abogado y contrajo matrimonio con Elvira Vega García, tuvo 10 hijos: 4 niñas y 6 niños.

1887: A sus 27 años, fue elegido vicepresidente de la Cámara de Diputados y el siguiente año ocupó la presidencia.

1888: A sus 28 años, en un certamen del gobierno obtuvo la Lira de Oro con el poema “América y España”.

1892: A sus 32 años, fundó “La Unión Literaria”, publicación mensual que abarcaba temas de literatura, historia, legislación, ciencias y variedades.

1895: A sus 35 años fue secretario de la Misión Diplomática en Venezuela por el Centenario de Sucre.

1898: A sus 38 años fue Diputado del Azuay y designado cónsul honorario en Chile, cargo que desempeñó hasta 1922.

1904: A sus 44 años fue nombrado abogado consultor de una misión que viajó por distintos países con el objeto de hacer valer los derechos limítrofes con el Perú. Ese año y el siguiente fue diputado.

1905: A sus 45 años fue designado cónsul de Brasil en Cuenca, cargo que ocupó hasta 1925.

1910: A sus 50 años, la ciudad de Cuenca le entregó una pluma de oro a través del Comité Crespo Toral.

1912: A sus 52 años fue presidente de la Academia del Azuay.

1913: A sus 53 años participó en la fundación del Banco del Azuay



1915: A sus 55 años fue nombrado vocal de la Junta de Mejoras y Obras públicas del Azuay y participó de la fundación del Centro de Estudios Históricos y Geográficos del Azuay.

1917: A sus 57 años, el 4 de noviembre, recibió un homenaje del Presidente de la República y del país, siendo coronado en un acto solemne.

1918: A sus 58 años se realizó la coronación de un busto del poeta a cargo de las damas de la capital.

1919: A sus 59 años fundó junto a Alfonso Moreno Mora la fiesta literaria que se denominó “Fiesta de la Lira”.

1922: A sus 62 años fue presidente del Consejo de Cuenca.

1925: A sus 65 años fue designado rector de la Universidad de Cuenca.

1928: A sus 68 años represento al Azuay en la Asamblea Constituyente.

1930: A sus 70 años fue Senador por el Oriente en el Congreso Nacional.

1937: A sus 77 años fue nombrado Presidente del Consejo Cantonal de Cuenca.

1939: A sus 79 años, el 8 de julio, fallece.

Estudio de Públicos 2018 «Te escuchamos»



Imagen 5. Dispositivos utilizados para el Estudio de públicos de la CMRCT (Libro de comentarios y Mesa de Sugerencias). Fotografías propias. 2018.

De mayo hasta agosto del 2018 realizamos junto al museo un estudio de públicos denominado *Te escuchamos*, el cual tenía como objetivo definir el perfil de los visitantes y exponer los comentarios y sugerencias más frecuentes; cabe destacar



que fue un estudio mixto, donde existieron análisis cuantitativos y cualitativos. Los métodos, parámetros y el alcance de la investigación fueron decididos por el museo, en base a su experiencia con los públicos y a los recursos disponibles.

En el museo actualmente están habilitados dos dispositivos para recopilar información permanente sobre los públicos que visitan la Casa Museo Remigio Crespo Toral:

1. Registro de Visitantes
2. Libro de Comentarios

Del *Registro de visitantes* se analizó un rango de cuatro meses, desde abril del 2018 hasta julio del 2018, debido a que desde abril se habían incorporado nuevos datos, necesarios para los estudios de públicos; cómo un rango de edad más detallado y *Otro* en la división de género, que hasta ese entonces había tenido la opción de femenino y masculino únicamente. Con esta información pudimos tener una idea más clara del panorama de visitas, al menos desde el punto de vista demográfico.

Por otro lado, y para enriquecer la información del *Libro de comentarios*, donde el público deja normalmente sus ideas y sugerencias; se implementaron tres canales de información temporal adicionales, los cuales estuvieron a cargo del personal educativo y de mediación que labora en el museo.

Se instaló una mesa de sugerencias de la cual se obtuvo importante información a través de un cuestionario en el que se preguntó directamente al público: qué le gusta, qué no le gusta del museo y cuáles son sus sugerencias. Además, se diseñaron entrevistas personales y unas fichas de observación para el equipo de mediación; en las cuales se pudo registrar información que el público no escribió, pero que manifestó durante la visita.



Imagen 6. Dispositivos utilizados para el Estudio de públicos, a la izquierda el cuestionario para los públicos y a la derecha las fichas de observación. Fotografías propias. 2018.

En esta parte del estudio se analizaron 600 comentarios y sugerencias del público mediante un proceso de tabulación en el que se buscaron los comentarios o sugerencias más recurrentes.

Se recolectaron cerca de 250 notas del *Libro de comentarios* de mayo del 2017 (fecha en que se abrió el museo restaurado) a julio del 2018. Se obtuvieron 150 comentarios de la *Mesa de sugerencias* que se instaló durante tres meses en el museo (de mayo a julio del 2018). Y se realizaron 100 entrevistas y 100 fichas de observación (de mayo a julio del 2018). Más adelante analizaremos los resultados de estos comentarios.

2.2. Diagnóstico

El Diagnóstico dentro del proyecto de curaduría educativa es una etapa de investigación y análisis previa. La información que se busca analizar se define en función de las necesidades del proyecto; generalmente los museos ya están produciendo información que se puede utilizar como los estudios de públicos, entrevistas o experiencias en trabajos o proyectos anteriores.

Dependerá del proyecto, de los presupuestos, recursos y tiempo, para conocer si se pueden llevar a cabo otro tipo de investigaciones más profundas. De no ser el

caso, se deberá analizar la información existente y aquella que se pueda obtener a partir de la observación o de recursos más inmediatos. En esta etapa se comienzan a visualizar y establecer las primeras ideas para el proyecto. El objetivo es definir alcances y acotar ciertos puntos que nos permitan acercarnos a la siguiente etapa en que se tendrán que definir objetivos, justificación, pertinencia y beneficiarios.

Para trabajar en esta etapa se realizan varias reuniones, mesas de trabajo o talleres intensivos; todo dependerá del tamaño del proyecto. Lo importante es no dejar pasar mucho tiempo entre una reunión y otra para que no se disipen las ideas ni el entusiasmo. Los soportes o herramientas para desarrollar estas mesas de trabajo deben ser lo más didácticos y prácticos posibles; se puede utilizar material gráfico o audiovisual; se pueden crear mapas, diagramas o esquemas; todo lo que pueda ayudar a visualizar y aclarar de mejor manera la información procesada o generada.



Imagen 7. Mesa de trabajo para el diagnóstico del Proyecto de curaduría educativa para la CMRCT, trabajo junto al equipo de mediación del museo. Fotografía propia. 2018.

En esta etapa podemos desarrollar nuestras habilidades para escuchar y observar la información explícita e implícita, desapegarnos de nuestras propias opiniones o prejuicios y ser más empáticos con las situaciones que presentan conflicto. La información que establezcamos sobre el museo y sus públicos debe ser crítica y trabajada con alta ética. La idea es deconstruir la imagen que tenemos del museo y verlo como lo haría un nuevo visitante.

Analizar que sabemos del museo engloba poner sobre la mesa todas las aristas posibles, como la infraestructura, lo orgánico-funcional, la accesibilidad, la imagen, la presentación, la atención, el trato, el material informativo y didáctico a



disposición, etc. Es importante examinar la información que se tenga sobre los públicos, la que se pueda obtener de los estudios, investigaciones o trabajos en los que haya intervenido el público de alguna forma; también la que se pueda realizar activando los conocimientos que tengamos en base a la experiencia y al trabajo con los públicos. Al ser el museo una entidad pública, es importante revisar si se han generado conocimientos o información externa; para ello es importante hacer un barrido en busca de información sobre el museo que se esté trabajando en otras instituciones públicas o privadas.

La información proporcionada por terceros es muy valiosa, nos podría otorgar perspectivas diferentes a las nuestras. Si aún falta información será necesario establecer qué tipo de investigación sea la más adecuada; tomando en cuenta los recursos, el presupuesto y el tiempo del que dispongamos para realizar este tipo de estudios.

La Casa Museo Remigio Crespo Toral

Una vez terminado el estudio de públicos, realizamos el diagnóstico en varias mesas de trabajo junto al departamento educativo del museo, en las que se pudo exponer y debatir ideas concretas sobre el museo. Aquí se pudo conocer que los comentarios y sugerencias reveladas en el estudio de públicos se alineaban consistentemente con los parámetros que ya habían sido detectados anteriormente por el personal que labora en el museo.



Imagen 8. Mesa de trabajo para el diagnóstico del Proyecto de curaduría educativa para la CMRCT. Fotografía propia. 2018



Después de realizar un recorrido, definimos lo más destacado sobre la infraestructura que conforma el museo y los servicios primarios que exponemos a continuación:

Actualmente (2019), el museo tiene habilitados tres accesos, dos por la Calle larga y uno por la calle Paseo 3 de noviembre; a pesar de simular ser un solo edificio, a esta casa la conforman dos cuerpos. En el uno se encuentra el edificio administrativo y en el otro el museo; los dos edificios están conectados a través de las salas expositivas.

El museo está conformado por 8 zonas: Administración, Salas expositivas, Archivo Histórico, Reserva de arte, Reserva de arqueología, Terrazas, Café del museo y Tienda del museo. El Departamento Educativo se encuentra dentro del área administrativa al igual que las oficinas del personal.

La Casa Museo presenta algunos conflictos espaciales, normales, al ser un espacio histórico que ha sido adecuado para otro uso; especialmente es muy similar a la casa de hace cien años, salvo algunos cambios que se dieron en la restauración. En el pasado el uso de la mayoría de los espacios era de habitaciones, por lo que los espacios son reducidos, incluso algunos de ellos no pueden albergar a más de diez personas al mismo tiempo.

La circulación también es un punto que genera conflicto, a pesar de que la casa es grande, los espacios distribuidores como los pasillos y gradas se convierten en verdaderos embudos si hay gran afluencia de público.

Sobre los espacios también se concluyó que son escasos los lugares para estar, contemplar, compartir y descansar dentro del museo. A pesar de que en las tres terrazas habilitadas existen mesas con sillas, sería importante incorporar más espacios que permitan a los visitantes disfrutar y extender más el tiempo de estadía dentro del museo. Para todos estos conflictos la museografía juega un papel muy importante, ya que a través de ella se pueden disminuir o aliviar estos problemas.

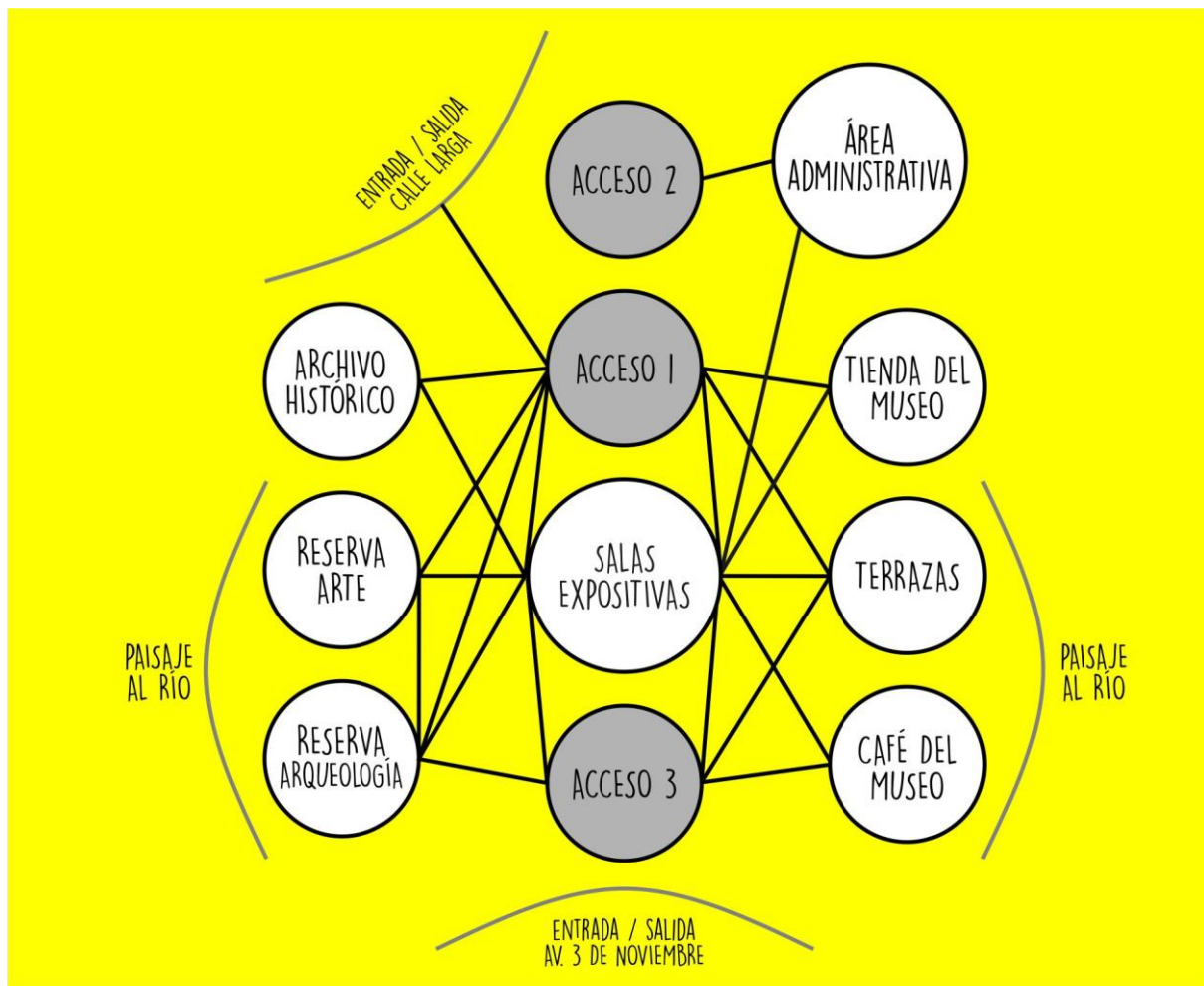


Imagen 9. Plano conceptual de las zonas, circulaciones y accesos de la CMRCT. Elaboración propia. 2018

Los proyectos educativos deben tomar en cuenta la espacialidad, las circulaciones y los espacios disponibles para ocuparlos de forma óptima. Las actividades, talleres o recorridos de mediación, implican diversas dinámicas que deben estar pensadas en función del espacio, pues muchas pueden cambiar radicalmente si no se considera el movimiento y las relaciones espaciales.

Existen también algunos puntos en cuanto al servicio que presta la CMRCT que deben ser revisados y ajustados de acuerdo a las expectativas y demandas de los visitantes. Como mencionamos en el apartado de pedagogía y mediación en museos, es importante cuidar la calidad de todos los encuentros, desde los más sencillos y de rutina hasta los más complejos; por esta razón sugerimos crear y socializar normas o buenas prácticas en cuanto a la atención al público para todo el personal, incluidos los guardias y estudiantes que realizan sus prácticas. El personal

de mediación debe estar debidamente capacitado para orientar y acompañar a los públicos proporcionándoles la información que necesiten (con diversas capas de profundidad o conocimiento) o dotándoles de una experiencia para el disfrute; además deben tener las herramientas necesarias para gestionar de la mejor forma cualquier eventualidad o emergencia.

Un punto focal y muy importante es el de la accesibilidad dentro del museo, existen barreras de todo tipo: físicas, sociales, intelectuales, emocionales o espirituales que pueden impedir garantizar la igualdad y el libre acceso al museo por parte de los visitantes. Ser conscientes de la existencia de estas barreras y actuar para eliminarlas permitirá comenzar a generar cambios y mejores condiciones.

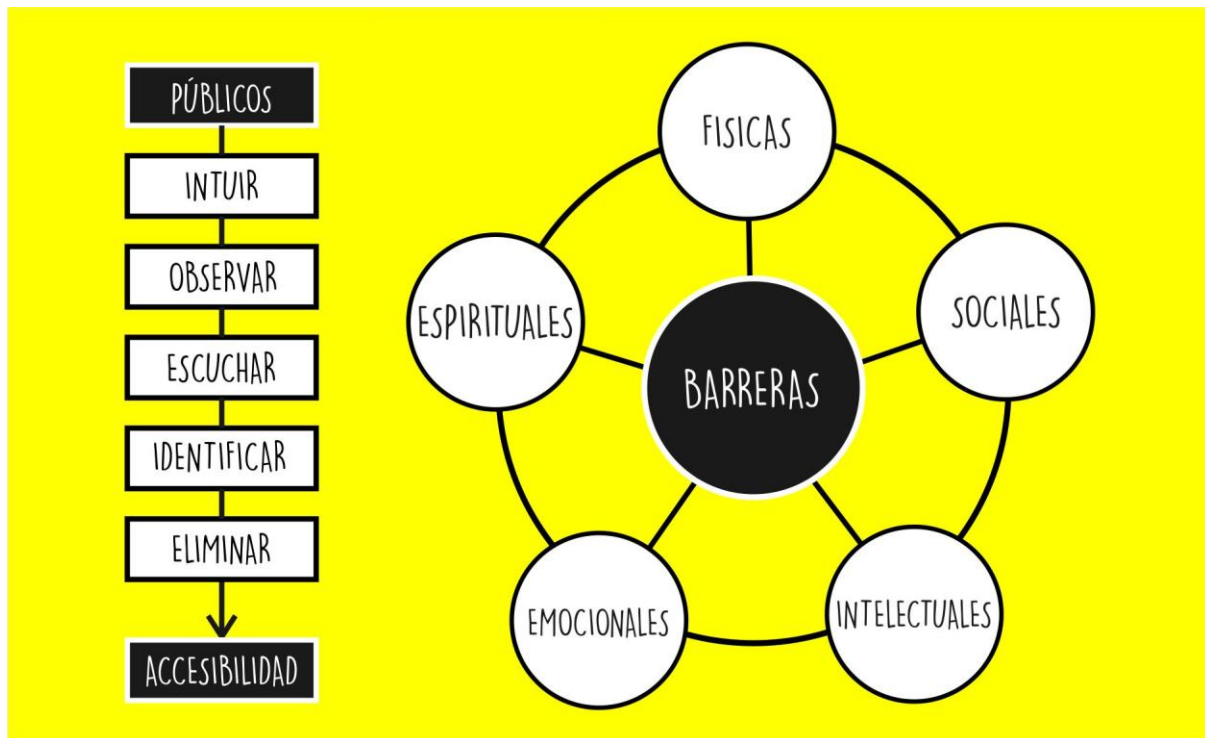


Imagen 10. Accesibilidad y Tipos de barreras. Elaboración propia. 2018

El museo dirige su actividad a los públicos, sin distinción, estos deben sentirse acogidos y escuchados en un espacio libre de prejuicios y ser partícipes de experiencias que contribuyan con su desarrollo y bienestar, con proyectos que integren responsabilidad social y generen actividades de reflexión.

Si queremos atender a nuestros públicos de la mejor forma, brindarles una oferta de su agrado y entablar una relación con ellos; es importante identificarlos.

Existen miles de clasificaciones para los visitantes de museos y muchas de ellas pueden ser tan específicas como sea la información que se pueda obtener. Dentro del diagnóstico quisimos establecer nuestra propia clasificación general. (Imagen 11)

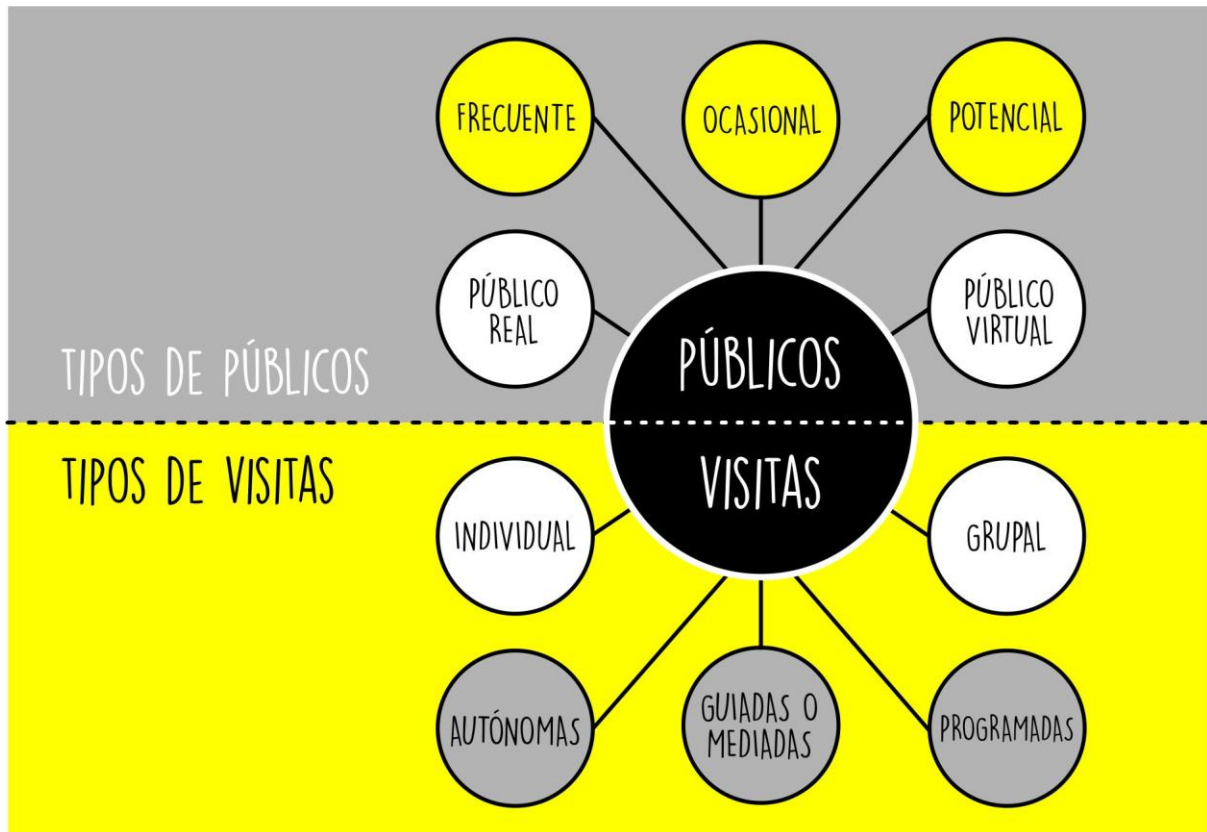


Imagen 11. Tipos de públicos y visitas. Elaboración propia. 2018

Dentro de las clasificaciones más generales de tipos de públicos está el público que hemos denominado *Real*, que es el que asiste *físicamente* al museo y el público *Virtual* que sigue al museo en redes, además se puede realizar una clasificación de acuerdo a la periodicidad de la visita como público *Frecuente*, *Ocasional* y *Potencial* (público que aún no visita el museo). Las visitas pueden clasificarse en *Individuales* y *Grupales* y también en *Autónomas* (que se realizan por cuenta del visitante), *Guiadas o mediadas* (cuando son atendidos por un mediador) y *Programadas* (cuando se agenda la visita previamente). Esta clasificación general permite ir delimitando poco a poco al público beneficiario de un proyecto educativo.

Centrándonos ya en los resultados cuantitativos que arroja el estudio de públicos de la CMRCT del 2018, comenzaremos por extender la información que se obtuvo del Libro de visitas.

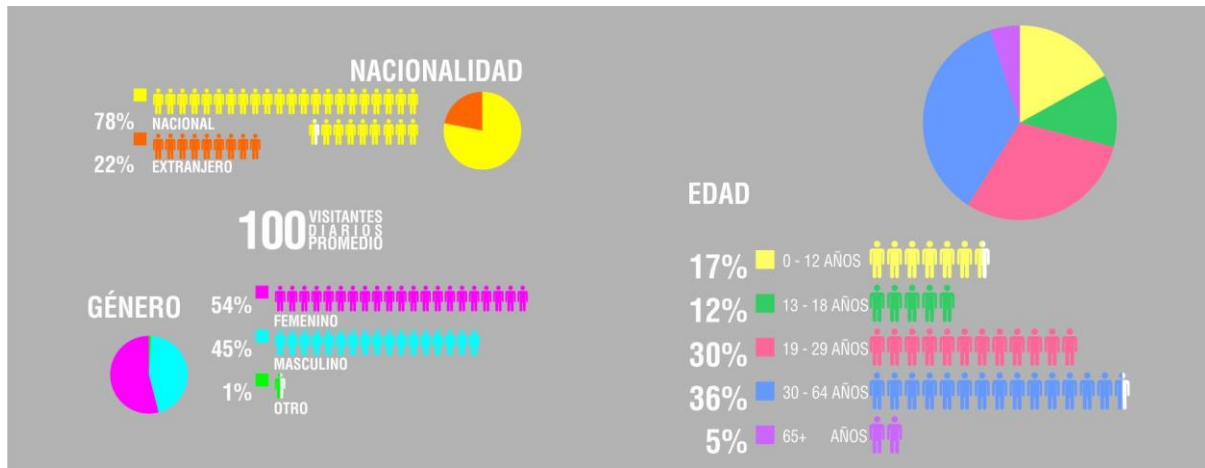


Imagen 12. Gráficas del Libro de visitas de la CMRCT. Elaboración propia. 2018

- 78% de los visitantes son nacionales.
- 22% son visitantes extranjeros.
- 54% de los visitantes se identifican con el género femenino.
- 45% de los visitantes se identifican con el género masculino.
- 1% de los visitantes se identifican con otro género.
- Los niños de entre 0 a 12 años constituyen el 17% de las visitas.
- Los jóvenes de entre 13-18 años constituyen el 12% de las visitas.
- Los adultos entre 19 y 64 años constituyen el 66% de las visitas.
- Los mayores de 65 años constituyen el 5% de las visitas.

Es relevante que también se tomen en cuenta los grupos indetectables por su bajo porcentaje de asistencia, como el público especialista que llega al museo en busca de información científica y los grupos de visitantes con discapacidad o que pertenecen a minorías vulnerables de género, etnia, etc.

Todos estos datos son muy valiosos, conocer las tendencias reales permite tener una idea más clara de los visitantes que frecuentan el museo y de los sectores de públicos en los que hay que trabajar. El diseño de ofertas educativas o de cualquier



tipo dentro del museo se puede realizar a la medida, al menos demográficamente, tomando uno o varios de estos grupos.

El análisis de los comentarios y sugerencias fue uno de los mayores retos del estudio de públicos, la tabulación se realizó encontrando ítems que abarcaran factores en común y dividiéndolos en comentarios positivos y sugerencias. Al terminar de procesar toda la información obtuvimos los siguientes resultados:

Comentarios Positivos

- El público admira la restauración arquitectónica y le agrada el buen mantenimiento de las instalaciones.
- Al público le gusta admirar los bienes patrimoniales y conocer que son debidamente conservados y mantenidos.
- Al público le gusta que el museo represente y difunda con sus exposiciones la historia cuencana.
- Al público le gusta que existan espacios (balcones, terrazas y cafetería) para admirar el paisaje del Barranco, el Río Tomebamba y el Ejido.
- El público comenta que el museo incentiva al orgullo cívico, la identidad y la memoria cultural.
- El público se siente complacido con el aporte educativo y de mediación que ha tenido el museo con la comunidad.
- Al público le gusta la buena atención y calidez que recibe en el Museo.
- El público se siente incluido, escuchado y le gustaría aportar mucho más en la construcción del Museo.

Sugerencias

- 23 % del público solicita más información sobre cómo era la casa hace 100 años. En especial le gustaría conocer cuál era la función de cada habitación, como estaba decorada, que tipo de mobiliario se encontraba, etc.
- 22 % del público solicita más información sobre la vida personal de Remigio Crespo Toral, especialmente sobre su familia y sobre su estilo de vida.



- 17 % del público solicita más información sobre la obra de Remigio Crespo Toral, especialmente por su obra literaria como la poesía.
- 13% del público solicita más información sobre el estilo de vida de hace 100 años, principalmente sobre la cultura, tradiciones y acontecimientos.
- 9 % del público solicita extender más información histórica y científica sobre los bienes expuestos.
- 6 % del público solicita implementar más espacios ambientados a la época.
- 4 % del público solicita implementar formatos virtuales o interactivos en el museo
- 3 % del público solicita implementar información en otros idiomas.
- 3 % Otros

Pautas para el diseño del proyecto educativo a partir del Diagnóstico.

- Antes de iniciar un proyecto es importante tener en cuenta la misión y visión del museo, así como la misión y políticas del departamento educativo.
- Es importante que el proyecto educativo este alineado con al menos uno de los tres ejes de contenido con los que actualmente trabaja el Museo: Exposiciones y Colecciones, Comunidad y Territorio o Actualidad y Contexto.
- El proyecto debe estar alineado a la tipología del museo: Casa-Museo Histórica; en este punto es importante afianzar la identidad que el museo ha construido a partir de sus colecciones y su historia.
- A pesar de que el museo es histórico, es importante que los proyectos dialoguen con el presente y el futuro. El museo quiere alinearse a su época y a los públicos intergeneracionales que nos visitan, para ello es necesario entablar un diálogo crítico y constructivo con los nuevos lenguajes y con las aproximaciones que tenemos del futuro.



- En el diseño del proyecto es necesario optar por las temáticas emergentes, las más solicitadas por los públicos.
- Los proyectos educativos en este museo deben contrarrestar la idea de que los museos históricos son aburridos y para gente adulta únicamente.
- Se debe contemplar la temporalidad de la experiencia: antes, durante y después de la visita, especialmente en los proyectos destinados a los grupos escolares para que exista un mayor valor educativo.
- Las propuestas educativas deben presentar varias capas de información que resulten accesibles para los diversos públicos.
- Es importante organizarse desde una conciencia espacial del museo, que tome en cuenta la delicada arquitectura de la casa, los reducidos espacios internos y la falta de espacios destinados a talleres o similares.
- Se debe diseñar con responsabilidad social, tomando en cuenta que los recursos humanos, económicos y materiales son limitados y que no existen presupuestos destinados a proyectos educativos actualmente.
- Parte de esta responsabilidad social está en que el proyecto perdure en el tiempo y que de ser posible sea re-utilizable, para que se justifiquen las inversiones de diversos recursos.
- En caso de que el diseño del proyecto presente dispositivos, es importante buscar que estos puedan funcionar de forma autónoma, es decir que los públicos puedan interactuar con ellos sin necesidad de terceros.



Imagen 13. Exposición del estudio de públicos en la CMRCT. Fotografía propia. 2018

2.3. Propósitos

Para el desarrollo de esta etapa realizamos una mesa de trabajo en la que una vez presentadas las conclusiones del diagnóstico se comenzaron a plantear propuestas sobre las temáticas a trabajar, sobre los objetivos, la justificación, la pertinencia y los beneficiarios del proyecto.

Los soportes o herramientas para desarrollar estas mesas de trabajo pueden ser las mismas de la etapa anterior: material gráfico o audiovisual; mapas, diagramas o esquemas. En esta etapa del proyecto debemos desarrollar nuestras habilidades para, a través de una actitud equitativa, poder detectar las necesidades que el proyecto buscará solventar, así como para dar forma concreta a las soluciones. Será necesario, para ello, ser lo más claros y concisos posibles para ir delimitando el área de trabajo.

TEMA – Proyecto de Curaduría Educativa

Lo más correcto en este caso sería abordar las temáticas más solicitadas por los públicos. En este caso el 62% del público expreso en sus sugerencias, que la vida, obra y casa de Remigio Crespo Toral era uno de sus principales intereses.



Esta temática estaría alineada a la única exposición permanente dentro del museo, «La Casa de Remigio Crespo Toral» y con que aún no se ha emprendido ningún proyecto educativo grande sobre este tema.

Cuando el público llega al museo se impresiona, dado que la casa conmueve profundamente y genera curiosidad. El interés generalizado versa sobre la distribución original de los espacios, así como la apariencia original de la sala, el comedor o la cocina. Otro deseo de los públicos es conocer a mayor profundidad al hombre que vivió allí, su faceta privada y familiar.

Las complejas dimensiones que esconde la figura de este hombre podrán ser decodificadas a través de ejercicios de acercamiento crítico, para tener un entendimiento mayor del objeto y su contexto, y de este modo acercarnos de forma significativa a los contenidos históricos que rodean las reservas y exposiciones del museo. En otras palabras, el público desea acercarse a través de esta familia a la forma de vida cuencana de hace 100 años. De la misma forma, se sienten interesados por conocer los logros académicos, artísticos y profesionales de este hombre, al cual la ciudad le rindió homenaje dándole su nombre al museo.

Este tema tiene una riqueza multidimensional para el museo, tener un proyecto educativo con esta temática responde a las necesidades más emergentes de los públicos.

OBJETIVO – Proyecto de Curaduría Educativa

Diseñar estrategias y dispositivos pedagógicos que permitan generar experiencias creativas y significativas, para aprender y reflexionar de forma crítica y participativa sobre la vida, la obra y la casa de Remigio Crespo Toral.

JUSTIFICACIÓN – Proyecto de Curaduría Educativa

El tema se alinea a la tipología, misión y visión del museo y a la misión y a las políticas educativas del Departamento de educación y mediación. Este tema está vinculado directamente a la historia del museo, su patrono y su ciudad, por tal razón



sería un tema vigente permanentemente y podría establecer un diálogo entre pasado, presente y futuro. El tema se encuentra dentro del marco: Exposiciones y colecciones. Este proyecto estaría vinculado directamente a la exposición permanente del Museo «La Casa de Remigio Crespo Toral», y, por esta razón podría ocupar un espacio permanente dentro del Museo. Esta temática sería la más emergente según los públicos, quienes solicitaron más información sobre la vida, la obra y la casa de Remigio Crespo Toral en el Estudio de Públicos del 2018.

PERTINENCIA – Proyecto de Curaduría Educativa

Pertinencia institucional: Este proyecto podría crear mayor curiosidad e interés por la figura del poeta cuencano, patrono del museo, y de tal forma afianzar el sentido de identidad del museo, incrementar su reconocimiento y el número de visitas.

Pertinencia científica: Este proyecto podría generar y difundir conocimiento sobre Remigio Crespo Toral, importante personaje de la ciudad de Cuenca y de la literatura ecuatoriana.

Pertinencia social: Este proyecto podría satisfacer una de las mayores necesidades de información de los públicos y establecer un diálogo para reflexionar sobre el personaje y la vida de nuestra ciudad en el pasado, presente y el futuro.

BENEFICIARIOS_– Proyecto de Curaduría Educativa

La clasificación del museo de acuerdo al rango de edad en el libro de visitantes se encuentra de la siguiente manera: personas de 0-4 / 5-12 / 13-18 / 19-29 / 30-64 / 65 años o más. Se espera que todos los rangos de edad sean beneficiarios de los proyectos educativos, aunque es complejo que eso suceda en un solo proyecto. Por lo general suele ser más factible crear diversos proyectos para cada grupo poblacional. Sin embargo, debido al alcance y a la importancia de la temática de este proyecto para el museo, será productivo que este abarque todos los grupos poblacionales, niños (5-12), jóvenes (13 – 29) y adultos (30+). Otro punto importante es que el proyecto pueda en un futuro adaptar una versión para la escuela; este enfoque se justifica puesto que el museo tiene una gran acogida en los grupos escolares, que solicitan este tipo de proyectos para vivir una experiencia en varios tiempos, tal como lo sugiere la pedagogía educativa (pre-visita, en-visita, pos-visita) .



Imagen 14. Definiendo los propósitos del proyecto de curaduría educativa para la CMRCT.
Fotografía propia. 2018.

2.4. Inspiración

En esta etapa se realizan investigaciones sobre distintas propuestas educativas en museos que son un referente en el ámbito educativo; además, se trabaja con los recursos que resulten necesarios para el curador y su equipo de trabajo. Esta etapa investigativa nos permite inclinarnos por ciertas ideas y conocer mejor otros dispositivos y estrategias pedagógicas existentes.

Mencionada la importancia de esta temática, creemos pertinente trabajar con un dispositivo que funcione como introducción, bienvenida o presentación del museo, dado que este funcionaría como un lazo predominantemente emotivo, que puede incentivar a la indagación intelectual y a la interacción. Normalmente los museos cuentan con mapas, que están diseñados para público joven o adulto y que se centran estrictamente en informar. Sin embargo, podría aprovecharse este soporte que generalmente está dentro de los presupuestos para darle un giro y convertirlo en un dispositivo que permita esta primera identificación emotiva, incentivando a los públicos a indagar más en aquello que particularmente llame su atención

Generalmente el público escolar carece de este tipo de material didáctico, por lo que podría potenciarse este dispositivo, convirtiéndolo en una herramienta sólida dentro de un proyecto curatorial. Además, debe considerarse que esta es una herramienta que puede ser utilizada tanto en la visita como antes de la misma, de



forma que será importante promover a los públicos, generalmente docentes de las instituciones educativas o padres de familia, que solicitan este tipo de información, de modo que se apoyan en este material para estimular a sus hijos en la visita al museo.

Un ejemplo de esto es la guía interactiva que presenta el MOMA, donde un extraterrestre en una animación virtual nos invita a recorrer las instalaciones del museo y observar algunas de sus obras (Museum of Modern Art, 2019). Ahora bien, este es un recurso complejo, ya que, aunque este tipo de producción engancha rápidamente al público infantil, necesita de un costoso trabajo de programación informática y de animación digital para generar este tipo de interactividad.

El Museo del Prado tiene una vasta experiencia en el tema de audio-guías que también se presentan en formato de video en su página web o en su canal de YouTube. En la introducción de estas audio-guías para niños la Infanta Margarita, personaje de la reconocida obra de Las meninas de Velázquez (que pertenece a la colección del museo) presenta a los artistas y a las obras más reconocidas del museo; a esta presentación le siguen un conjunto de videos que se centran en comentar las obras. Además, existe también un formato de comentarios de obras para público adulto (Museo Nacional del Prado, 2019). El formato de audio-guías o videos es uno de los más comunes en el campo museístico, sin embargo, no deja de estar vigente debido a sus cualidades, ya que es un formato relativamente de bajo costo, que incluso puede elaborar el propio museo, y que resulta extremadamente accesible para el público en general.

El Prado cuenta también con material visual para descarga como la “Guía visual del Museo del Prado” en la cual se describen las normas y detalles del museo y sus colecciones. Lo singular de este proyecto es que fue construido junto a un grupo de niños con Trastorno del Espectro de Autismo, quienes diseñaron los principales personajes y ayudaron a construir esta guía que intenta poner en manifiesto la diversidad para mirar y entender el mundo. Esta estrategia profundamente emotiva surge de la experiencia de dos siglos que tiene este museo y del fuerte compromiso con sus públicos. Precisamente en la conmemoración de sus 200 años de creación, se ha querido plasmar en un libro las historias cotidianas del trabajo en el museo, tanto las anecdóticas como las trascendentales para la memoria del museo. Además,



inusualmente, este libro memoria fue creado en formato cómic o historieta. Este guiño de un museo que por décadas fue estricto y altamente tradicional nos da indicios de como los museos han cambiado, y hacia donde se dirigen a través de propuestas más accesibles. (Museo Nacional del Prado, 2019).

Otro formato que llama nuestra atención es la maleta o mochila pedagógica. A pesar de ser un instrumento clásico en los museos, han aparecido importantes innovaciones acordes a los tiempos actuales; por lo que, gracias a su flexibilidad en cuanto a diseño y uso, creemos que este instrumento sigue vigente. El ICOM define a la maleta de la siguiente manera:

Los materiales didácticos y los ejemplares a manipular pueden reagruparse en cajas, estuches o maletas para uso de los propios educadores o de los visitantes individuales en el recinto del museo, ya que no requieren ninguna explicación. Los museos pueden también prestar esos accesorios a los centros escolares que lo soliciten. (ICOM y UNESCO, 2006, p. 128)

Uno de los museos que tiene este formato permanentemente en sus instalaciones es *El Victoria and Albert Museum* de Londres que tiene un proyecto denominado *Backpacks*. Se trata de 8 mochilas con temáticas diferentes y actividades prácticas relacionadas con las colecciones. Estas mochilas están recomendadas para niños de entre 5 y 12 años y contienen actividades y artefactos que ayudan a descubrir objetos de cerámica, animales, inventos arquitectónicos e interiores (Victoria and Albert Museum, 2019).

El *Museo Thyssen-Bornemisza* de Madrid tiene una gran y desarrollada faceta educativa que se denomina *EducaThyssen*, que está centrada en realizar investigaciones y creación de conocimientos con proyectos específicos para docentes e innovación en aplicaciones y videojuegos para el aprendizaje en museos. Este museo tiene una versión de la maleta pedagógica que también se denomina museo portátil y que ellos han bautizado como *Big Valise*, una maleta que viaja por toda España llevando contenidos didácticos sobre el museo e interactuando con estudiantes que plasman en sus cajas su realidad y territorio (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2019). Como podemos observar, la riqueza de este dispositivo



pedagógico está en su flexibilidad para combinar diversos soportes y objetivos, lo cual permite que se actualice constantemente con el tiempo.

El *Museo d'Art Contemporani de Barcelona*, MACBA, ha creado un dispositivo muy interesante y que probablemente pueda utilizarse como inspiración. Su nombre es *POSDATA: Correspondencias de artista con la escuela*. Este proyecto trata de acercar el arte contemporáneo a las escuelas, generando una situación extraña y a la vez cómplice entre los artistas y las escuelas, quienes se envían cartas por correo postal. Este ejercicio trata de provocar situaciones de incertidumbre, de azar, secreto o de investigación experimental, conceptos que sin duda activan procesos educativos profundos y de corte artístico. (MACBA, 2019)

A su vez, el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* tiene una programación muy interesante a nivel educativo en la que combina diversos lenguajes artísticos y actividades intergeneracionales. Uno de esos programas que resulta particularmente interesante se denomina *Escenarios improbables*. Este programa consiste en una visita en la cual los públicos se someten a ejercicios corporales para experimentar expresión corporal y gestual, movimiento y creación colectiva. La idea de este programa se alinea con las nuevas pedagogías que incluyen al cuerpo como un detonador en el aprendizaje, acercándolos a las obras y permitiendo utilizar creativamente los improbables escenarios del museo (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019).

En el plano de intervenciones museográficas educativas existen muchos artistas contemporáneos que incluyen dinámicas de este tipo en sus exposiciones. Por otro lado, estas acciones coexisten con otras impulsadas desde los departamentos educativos, como en el caso del *Museum of Contemporary Art Tokio*, el cuál instaló una exhibición interactiva denominada *Ghost, Underpants and Stars*. Para esta muestra, con la ayuda de un equipo de arquitectos, se construyó una casa embrujada sobre la cual se podía intervenir a través de varias opciones interactivas. La idea era estimular la imaginación de los más pequeños e ir en contra de las reglas del museo de no tocar, no correr y estar callados. (Museum of Contemporary Art Tokyo, 2019).



También el museo *Artium*, que tiene una gran colección de arte vasco contemporáneo realiza a la par de sus exposiciones regulares, exposiciones educativas, para acercar el arte contemporáneo a sus públicos. La intención fundamental es aprender a observar, analizar e interpretar los diversos significados que proponen los nuevos formatos del arte contemporáneo. En un inicio este proyecto se dirigió a público infantil únicamente, pero con el tiempo se extendió a todos los públicos que disfrutaban de igual forma estas experiencias. (Artium, 2019)

En lo que respecta a los museos de América Latina, actualmente se están llevando a cabo interesantes proyectos igual de valiosos que los de los grandes museos del mundo. La diferencia radica en la difusión de los mismos y en que muchas veces no existen memorias para su análisis, ni plataformas tan grandes y sofisticadas como las webs de los museos que mencionamos anteriormente. Argentina y México llevan la batuta en la educación en museos de América Latina.

Prueba de esto son los grandes aportes en investigación científica sobre pedagogía o educación en museos que se han escrito en las dos últimas décadas, donde se deja entrever los grandes esfuerzos que se están llevando a cabo para mejorar las experiencias y la accesibilidad en los museos, con muy pocos recursos humanos y materiales.

Muchas de estas autoras han convertido su trabajo en verdaderos laboratorios de investigación como es el caso de Silvia Alderoqui, María Acaso, Patricia Torres Aguilar Ugarte, Nayeli Zepeda Arias, entre otras. Gran parte de la pedagogía que estudiamos en capítulos anteriores pertenece a estas autoras.

2.5. Conceptos

La profundidad de una investigación y sus conceptos diferencian a un proyecto de curaduría educativa de un proyecto educativo tradicional.

El proyecto debe estar solventado a través de una línea curatorial con planteamientos conceptuales claros y definidos sobre las ideas que se hayan



generado para el proyecto, de esta base dependerá la capacidad de construir adecuadamente los prototipos del proyecto.

Deberá plantearse una línea curatorial sólida, que vincule un conjunto de actividades y dispositivos a un proyecto macro, que permita generar experiencias más significativas. Además, para no caer en las trampas que mencionamos en el capítulo sobre pedagogía, una línea curatorial debe evitar presentar discursos rígidos desde el museo. A continuación, señalamos los planteamientos curatoriales de este proyecto.

Planteamientos curatoriales

- 1.** Este proyecto de curaduría educativa tendrá como objetivo general acercar a los públicos a la figura de Remigio Crespo Toral, a su vida en esa época (1920), a su obra y a su casa a través de dispositivos pedagógicos que puedan funcionar de forma autónoma y que puedan llegar a los públicos más diversos.
- 2.** El proyecto se basará en la idea de maleta pedagógica, además se utilizarán diversos formatos literarios, pues el personaje -Remigio Crespo Toral- fue reconocido principalmente por su obra literaria y el público ha solicitado este tipo de información. Cabe señalar que estos formatos pueden dialogar, entre los que usaron en el pasado como: periódicos, cartas, postales, etc. con los que se utilizan en el presente como correos electrónicos, cómics, blogs, app's, etc.
- 3.** El proyecto será principalmente educativo, pero deberá apelar a las emociones de asombro, curiosidad, evocación, fantasía y descubrimiento; para encender el interés en la memoria sobre el pasado y afirmar la identidad y el sentido de pertenencia con el museo.
- 4.** El proyecto deberá incentivar el encuentro y el intercambio crítico para poder cuestionar las historias oficiales y complejizar el contexto en que estas ocurrieron, eligiendo varias perspectivas para contar la historia.



2.6. Prototipos

Los prototipos nos permiten concretar las ideas y compartirlas con todo el equipo, representan una solución que se puede mejorar o pulir; o, en otras palabras, nos ofrecen la oportunidad de probar y evaluar.

CONSTRUIR PARA PENSAR: los prototipos son herramientas descartables que se usan durante el proceso de desarrollo conceptual, tanto para validar las ideas como para ayudar en la generación de otras nuevas. los prototipos constituyen un instrumento poderoso de comunicación y nos fuerzan a pensar en términos realistas acerca de cómo sería la interacción con lo ideado. (IDEO, 2009, p. 104)

Elaborar prototipos es representar de forma tangible nuestras ideas, para ello se requiere mucha imaginación y la utilización de las herramientas que más se adecuen a nuestras necesidades y habilidades, como, por ejemplo, bocetos, diagramas o maquetas.

Existen varios niveles en cuanto a los prototipos. Los primeros modelos no son tan detallados y sirven para definir la idea, precisamente estos son los dispositivos utilizados en el diseño de un proyecto de curaduría educativa, pues los siguientes dispositivos mucho más detallados son creados por profesionales y se utilizarán para probar su funcionamiento y para incorporar observaciones en cuanto al diseño. Por lo tanto, el deber del curador educativo es diseñar los prototipos en una primera etapa y acompañar en la creación y perfeccionamiento de los mismos.

El equipo curatorial debe tener la capacidad de investigar, analizar y valorar el material que será utilizado en el proyecto. La atención al contenido revela cuánto se profundizó en la investigación y cuánto se ha trabajado para pulir la información que se presentará a los públicos a través de diversos formatos.

El contenido puede curarse o desarrollarse a partir de recursos existentes o se creará desde cero, todo depende de las características y necesidades de cada dispositivo pedagógico. Cierta material debe exponerse tal y cómo se encuentra en la fuente y otro puede ser apropiado y transformado para crear un material único. Una buena curaduría de contenido debe permitir que el material pueda funcionar con metáforas de distinta narrativa y que se adapten a diversos dispositivos, formatos, soportes y lenguajes.



Muchas veces se prepara la información para trasladarla a otros formatos, aunque en primera instancia tenga una carga textual significativa. Así, por ejemplo, la información puede convertirse en material visual, auditivo, audiovisual, digital, espacial o experiencial. Además de esto, sea cual sea las características de la información, sea esta histórica, científica o anecdótica, debe estar enriquecida con valores pedagógicos o didácticos que permitan acercar los contenidos a los públicos y cumplir con los objetivos propuestos.

El Proyecto de Curaduría Educativa «Buzón 1920»

El proyecto *Buzón 1920* buscar ser un aliado dentro del museo, un socio para la mediación y la educación en torno al tema del proyecto que es la vida, obra y casa del poeta cuencano Remigio Crespo Toral.

El diseño deberá cumplir con los siguientes parámetros: resultar económico, funcionar de forma autónoma y mediada, estar dirigido a niños, jóvenes y adultos, poder ser utilizado antes, durante y después de la visita y adecuarse al trabajo museo-escuela.

Para el diseño de estos dispositivos se tomará en cuenta las conclusiones de las etapas anteriores. Entre más específicas y detalladas sean las ideas, será mucho más fácil avanzar en el proceso de diseño definitivo junto a los especialistas que se requieran, en este caso pedagogos, ilustradores, diseñadores gráficos, diseñadores web, entre otros.

«Buzón 1920» Los Buzones

Los buzones son los artefactos - contenedores en los que se depositarán los diferentes paquetes postales que formarán parte del correo postal denominado *Buzón 1920*. El formato de este buzón es una adaptación de la maleta pedagógica, un instrumento tradicionalmente contenedor de dispositivos pedagógicos.

De acuerdo a la metáfora del proyecto, los buzones cumplen la función de *máquinas del tiempo* para enviar correspondencia. Estos buzones, especialmente los



físicos serán hitos que marcarán la presencia del proyecto en los diversos lugares donde estén ubicados.

Para este proyecto tendremos dos tipos de buzones: los buzones físicos que contendrán al *Buzón del Museo* y a los *Buzones externos* y el *Buzón Virtual*.

Los buzones físicos serán los puntos estratégicos en los que se podrán encontrar los paquetes postales enviados por Crespo Toral desde 1920 hasta el 2020 (tiempo presente) y en los cuales se podrá enviar la correspondencia de respuesta a Remigio Crespo por parte de los participantes del proyecto. Estos buzones deberán tener capacidad suficiente para contener algunos paquetes postales (entre 3 o 5), que tendrán como tamaño estándar el formato A4.

El *Buzón en el Museo* estará instalado en un espacio dentro del museo durante todo el período que dure el proyecto. En la instalación se deberá tomar en cuenta tener una mesa en la que pueda desplegarse la información del mismo y un dispositivo digital (Tablet, pantalla, pc) que permita acceder al *Buzón virtual* de la plataforma en línea.

Los *Buzones externos* podrán estar ubicados en distintos puntos estratégicos de la ciudad, como en otras instituciones museísticas o en instituciones educativas que quieran participar en el proyecto. Estos buzones permitirán conformar un circuito de correspondencias que amplíen la línea bidireccional museo – públicos en el futuro.

En el caso del *Buzón virtual* será necesario diseñar una página web o una plataforma similar que permita soportar y manejar la información que se desarrollará dentro del proyecto. Este buzón permitirá manejar otro tipo de información que la que pueda entregarse en los buzones físicos, como aquella que requiera recursos digitales para su funcionamiento, la idea es que a este buzón puedan acceder públicos mucho más amplios, incluso a nivel mundial, que quieran participar del proyecto.

Debido a estas características, y a que este soporte será mucho más amplio e interactivo, el buzón virtual necesitará ejecutarse en una segunda etapa que también le permita alimentarse de las primeras experiencias con los buzones físicos.

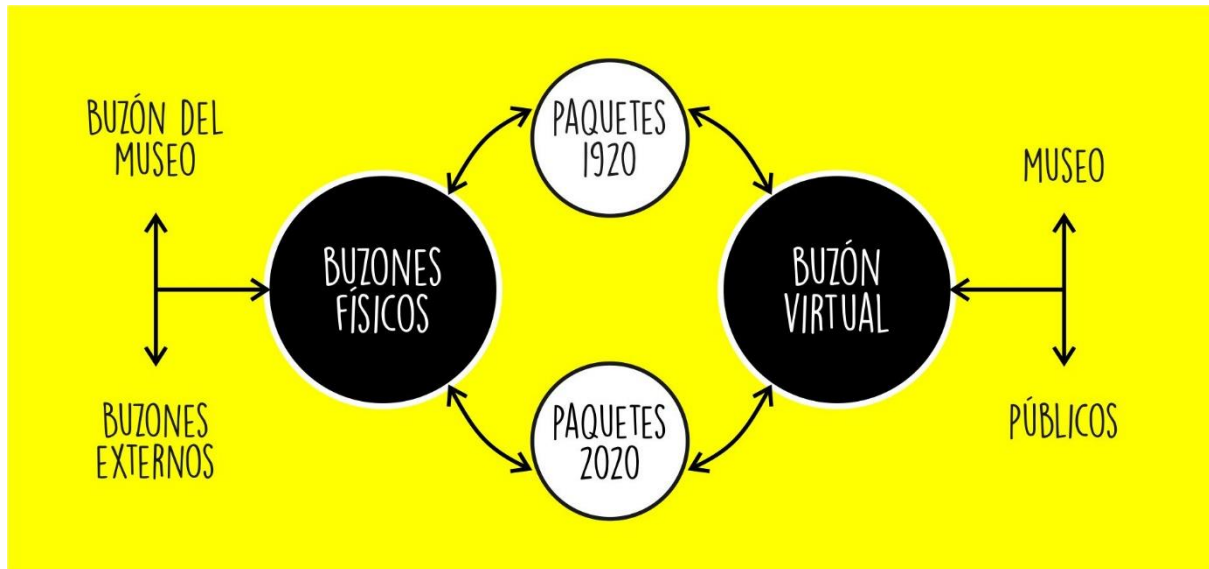


Imagen 15. Tipos de buzones. Elaboración propia. 2018

«Buzón 1920» Correo Postal

El correo postal reunirá los distintos dispositivos o formatos de tipo literario que conforman el proyecto denominado *Buzón 1920*. Estos paquetes de correspondencia serán entregados a los visitantes que lo soliciten y podrán ser enviados de forma virtual para ser impresos en las escuelas o en las diversas instituciones que quieran participar del proyecto.

Los paquetes de correo postal del museo serán elaborados en materiales más resistentes para ser reutilizados, además estarán a disposición las versiones virtuales que podrían ser utilizadas en las *tablets* del museo o en dispositivos digitales de los visitantes. En cuanto al diseño de imagen de estos, se deberá mantener una línea que pueda conciliar lo histórico y lo actual, y que sea atractiva para cada tipo de público.

El correo postal contendrá un mensaje introductorio además de las instrucciones. Hemos decidido iniciar con cuatro formatos literarios: cuentos, periódicos, postales y cartas. El contenido de las diversas actividades propuestas, estará alineado al tema del proyecto que es la vida, obra y casa del poeta cuencano y patrono del museo: Remigio Crespo Toral; pudiendo reunir información histórica, anecdótica e incluso de

fantasía sobre este personaje y su casa; pero el proyecto no buscará evocar solamente el pasado, sino, dialogar con el tiempo presente.

El proyecto, al menos inicialmente, contará con tres versiones de los paquetes dirigidos a los públicos de niños, jóvenes y adultos. Las versiones para niños y jóvenes incluirán actividades para los tres tiempos de la visita: antes, en y después; ya que esto ayuda enormemente al aprendizaje a nivel pedagógico y la versión de adultos podrá ser utilizada durante o después de la visita.

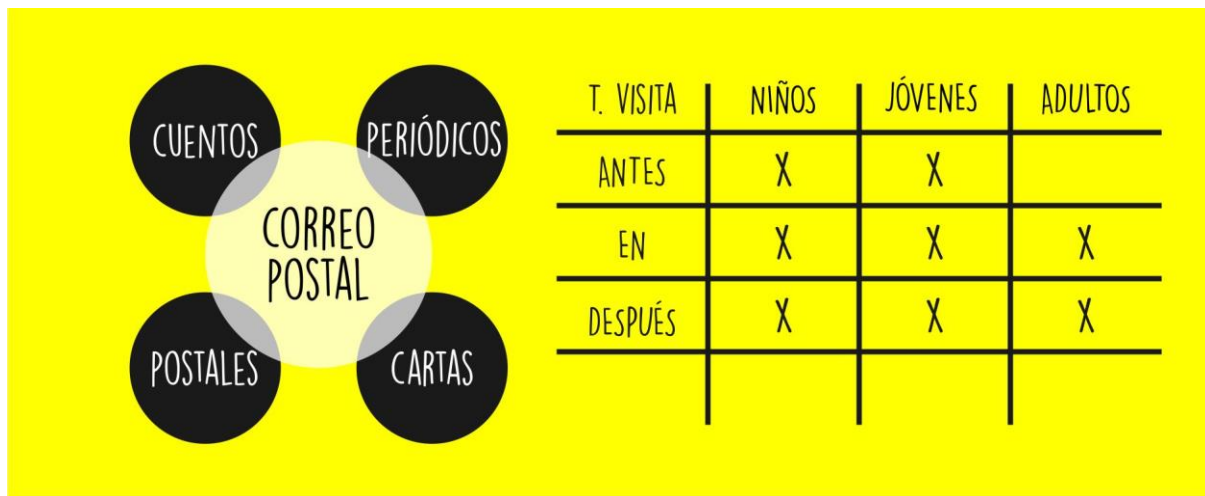


Imagen 16. Los diversos paquetes postales del proyecto. Elaboración propia. 2018

«Buzón 1920» Contenido del correo postal

Los correos postales tendrán una versión física que se entregará en el museo, una versión que se podrá enviar por correo electrónico para ser impresa en la casa o en la escuela y más adelante, una versión virtual a la que se podrá acceder desde la plataforma digital del proyecto.

En cada correo se agregará una carta con las instrucciones generales sobre el manejo del correo que invitará o dará la bienvenida a los participantes. En el caso de la versión virtual se creará una animación (como la de un videojuego), que cumpla con estos fines.

Cada correo postal estará conformado por algunos de los cuatro formatos literarios que escogimos para trabajar en esta primera versión del proyecto: cuentos, periódicos, postales y cartas. Para cada uno de los formatos literarios que utilizaremos



dentro del correo postal se pedirá asesoría y colaboración de profesionales en los diversos campos. Estos correos postales se diseñarán de acuerdo a los públicos: niños, jóvenes y adultos y de acuerdo a los tres tiempos de la visita.

EL CUENTO

El cuento es una narración literaria que puede entregarse de forma escrita u oral, en la que se pueden relatar hechos reales y fantásticos, elaborados de forma artística con el fin de enseñar y educar. El cuento que estará incorporado al proyecto *Buzón 1920* estará enfocado principalmente en dar una introducción sobre el museo y la vida de Remigio Crespo Toral, que estimule sobre todo a niños y jóvenes a visitar al museo.

El cuento estará diseñado para ser leído o narrado por terceros incluido el equipo de mediación en caso de necesitarlo. En la versión virtual del cuento se podrá ampliar mucho más la información para que los participantes puedan profundizar en su aprendizaje. La versión virtual será interactiva, estrategia que permitirá llamar más la atención de los participantes e incrementar el interés para profundizar en diversos temas.

El curador educativo se encargará de definir el contenido y las actividades relacionadas a este dispositivo; y de acompañar al profesional especializado en narrativa infantil y juvenil que esté a cargo del diseño durante el proceso de realización. Este formato -cuento- será incorporado en los paquetes postales dirigidos a niños y jóvenes y se recomendará utilizar antes o durante la visita al museo.

Contenido para el cuento

Sobre el Museo

1. Bienvenida.
2. ¿Cómo ingresar al museo?
3. Normas de comportamiento frente al patrimonio y dentro del museo.
3. Datos generales del museo: ubicación y accesos.
4. Información histórica sobre la creación del museo
5. ¿Cuál es el trabajo del museo?
6. ¿Qué contiene la Casa Museo Remigio Crespo Toral?



Sobre Remigio Crespo Toral

Datos históricos y/o anecdóticos sobre

1. Nacimiento, familia y muerte.
2. Educación y crecimiento.
3. Logros académicos.
4. Sobre su obra y trabajo.
5. Premios y reconocimientos.

Actividades relacionadas al cuento

Las actividades presentadas dentro del formato *Cuento* estarán enfocadas en la exploración artística o experiencial, tratando de que estas cuestionen la institución museo y que indaguen más en su historia, además deberán permitir imaginar historias paralelas o alternativas a la historia oficial de Remigio Crespo Toral.

Después de leer el cuento del proyecto *Buzón 1920* se propondrá la creación de un cuento con una historia alternativa a la oficial; este ejercicio podrá realizarse unipersonalmente o en grupo. A partir de la creación de estos cuentos alternativos los participantes buscarán un tipo de narrativa por la que tengan mayor afinidad, pudiendo escoger entre las diversas expresiones artísticas como el teatro, la danza, la pintura, la escultura, el video, etc. o proponiendo nuevas formas mixtas o diferentes a las conocidas.

La idea es que después de haber explorado con la mente y la imaginación se pase a un estado de acción y de cuerpo, que permita, como mencionamos en el capítulo de pedagogía, causar una experiencia más profunda que permita un mayor aprendizaje. Estas actividades pueden realizarse después de la visita al museo para tener una bagaje mucho mayor sobre el cual trabajar; e incluso se podría proponer llevarlo a cabo dentro del museo, como una especie de taller-laboratorio.

EL PERIÓDICO

Los periódicos presentan información o comentarios sobre diversos sucesos ocurridos durante un período de tiempo; este formato fue muy cercano a la vida del



poeta cuencano Remigio Crespo Toral, que durante toda su vida escribió para diversos periódicos y que fundó algunos muy importantes en la ciudad y en el país.

El periódico será incorporado en los paquetes postales dirigidos a jóvenes y adultos y podrá utilizarse antes, en o después de la visita al museo.

Contenido para el periódico

El periódico del proyecto *Buzón 1920* expondrá la vida del poeta cuencano Remigio Crespo Toral, nos comunicará bajo los diversos formatos que utiliza el periódico, como noticias, entrevistas o editoriales, los datos históricos y/o anecdóticos sobre los sucesos públicos más sobresalientes en la vida de este personaje cuencano. Hemos pensado que además sería interesante incluir como un contraste histórico, los eventos más sobresalientes en nuestra ciudad, en el país y en el mundo que ocurrían en la década de 1920.

Actividades relacionadas al periódico

La actividad propuesta para este dispositivo estará enfocada en realizar un contraste entre los medios, herramientas, estrategias o técnicas literarias que utilizaban los periodistas en 1920 versus las que se utilizan en la actualidad. Para esto se propondrá a los participantes crear y diseñar un periódico en el que podrán narrar información de su interés, ya sea de su vida cotidiana, de la escuela, de la ciudad, del país o del mundo.

Se incentivará a los estudiantes a investigar un poco de la historia del periodismo y a interesarse por lo acontecido en nuestra ciudad en este campo. El museo maneja una línea curatorial sobre este tema a partir de diversos retratos que reposan en la reserva de Arte. Estos retratos cuentan una historia del periodismo cuencano de hace cien años y de sus representantes más destacados.

La idea de proponer la creación de un periódico en este dispositivo, es mezclar de alguna forma los tiempos, aplicando antiguas y nuevas técnicas. Los participantes podrán incorporar herramientas tecnológicas que utilizan actualmente los periódicos como medios audiovisuales y la utilización de redes o medios digitales para la divulgación.



LAS POSTALES

Las tarjetas postales y en especial su intercambio, estuvieron de moda en 1920, en diferentes partes del mundo, incluyendo nuestra ciudad. Prueba de esto son los múltiples álbumes que aún conservan en su interior postales con dedicatoria. Las personas utilizaban las postales para enviar correspondencia más económica, ya que así lo determinaba el correo para las cartas sin sobre y con textos más cortos.

Un gesto romántico y digno de la época era este intercambio de fotografías que recordaban paisajes o lugares importantes o turísticos de las ciudades o que incluso tenía fotografías de personajes, artistas o de los propios usuarios que deseaban enviar un recuerdo más personal a sus amigos o familiares.

Actualmente existen postales virtuales que se mandan a través de correos electrónicos e incluso en torno a este medio de comunicación, en la década de los 60's, se dio un movimiento denominado *Arte Postal*, que puso en circulación una correspondencia a nivel global de corte artístico.

Este formato que será incorporado en los paquetes postales dirigidos a niños, jóvenes y adultos se podrá utilizar durante la visita al museo, ya que la mayor parte de actividades propuestas en estas tarjetas postales serán de corte lúdico y estarán vinculadas a interactuar principalmente con la casa del poeta.

Contenido para las postales

Las postales serán el dispositivo encargado de mostrarnos la casa de Remigio Crespo Toral, que desde el año 1946 ya fue ocupada por el Museo Municipal que lleva su mismo nombre. Conocer más sobre la casa de Crespo Toral fue uno de los temas recurrentemente solicitados por los visitantes en el estudio de públicos que realizamos.

Entre los puntos a destacar en las postales se encontrarán:

1. Características de la arquitectura y construcción de la casa
2. Detalles arquitectónicos y decorativos
3. Usos de los espacios en el pasado y en la actualidad



Actividades relacionadas a las postales

Las postales serán el dispositivo que incorporé directamente un juego en el que podrán participar diversos niños jóvenes y adultos y con el que se podrá aprender más sobre la arquitectura y decoración de la casa y sobre los usos que tuvieron las habitaciones en 1920, cuando aún vivía Remigio Crespo y su familia en este lugar.

Las postales conformarán un sistema de juegos de acertijos a partir de diversas pistas incluyendo las fotografías de las postales. En el caso de las postales dirigidas a niños éstas formarán parte de un juego vinculado a la búsqueda de uno o varios tesoros dentro de la casa. En el caso de los jóvenes y adultos con este juego de postales se buscará resolver un misterio dentro del museo.

Para desarrollar estos juegos se escogerán los objetos y espacios que destacan o llaman más la atención de la casa y aquellos que de alguna forma pasan inadvertidos a pesar de su belleza o importancia. Este juego incorporará detalles arquitectónicos de las fachadas, detalles decorativos del interior, detalles del mobiliario y objetos decorativos, fotografías históricas, etc.

LAS CARTAS

Las cartas del Buzón 1920 buscarán difundir extractos de la obra literaria de Remigio Crespo Toral, de su poesía, ensayos o pensamientos; para incentivar a los participantes a conocer más la obra de este personaje cuencano.

Este tipo de información fue muy solicitada en el estudio de públicos que se realizó en el museo; la idea de acercar a los públicos a la obra de este personaje también busca incrementar las visitas al Archivo Histórico del Museo que cuenta con libros y artículos del autor.

Escogimos el formato de cartas para crear un dispositivo que a pesar de llevar información «pesada», como lo es la transcripción de ciertos textos también pueda sentirse de alguna forma más cercana o cálida.

La idea es que las cartas serán enviadas por Remigio Crespo Toral en primera persona, en estas contará con sus propias palabras algunas de sus ideas con respecto a diversos temas. Al finalizar, a manera de actividad, Remigio Crespo pedirá



a los lectores, que respondan ciertas preguntas enfocadas en conocer como se desarrollan los tiempos actuales, sobre todo cómo ha cambiado la ciudad y el mundo en estos 100 años transcurridos desde 1920.

Este formato será incorporado en los paquetes postales dirigidos a jóvenes y adultos y se podrán utilizar antes, durante o después de la visita. Para escoger los textos se deberá realizar una curaduría de contenido junto a conocedores de la obra de Crespo Toral. Se buscará escoger textos diversos y que de alguna forma puedan dialogar con temáticas actuales. Muchos biógrafos han señalado a este personaje como adelantado a su época, especialmente por su visión del desarrollo de la ciudad y el país; además de estos datos se podrían incorporar extractos más personales como lo de sus diarios, que ayudan a entender más sobre el hombre y sobre las influencias en sus obras.

«Buzón 1920» Museografía

La museografía educativa en este proyecto estará orientada sobre todo a la ubicación de los dispositivos: *Buzón del Museo* y *Buzones externos* de otros espacios e instituciones. Este proyecto buscará ambientar el espacio designado para estas pequeñas máquinas del tiempo que estén en armonía con la línea de diseño general.

Aunque este dispositivo puede ser enviado con anterioridad a las escuelas o grupos que lo soliciten también existirá la posibilidad de que las personas puedan participar el momento de su llegada al museo. Por lo tanto, este espacio será visitado por todos los participantes del proyecto para retirar los paquetes postales para participar o para dejar los paquetes postales de respuesta.

El espacio designado para el proyecto *Buzón 1920* dentro del museo será manejado de acuerdo a los parámetros museográficos que rigen la línea del museo y tratando de que sean lo más evocadores y funcionales posibles, para que el público pueda disfrutar de este espacio dentro del museo.

| A parte de la creación propiamente del buzón, se necesitará de una mesa de trabajo, en el que se pueda extender la información y ordenar la ruta a seguir dentro del museo; también de tener a mano pantallas, *tablets* u otros dispositivos en los que se pueda acceder al Buzón virtual del proyecto.



«Buzón 1920» Mediación

A pesar de que el proyecto *Buzón 1920* fue diseñado para que pueda ser utilizado por el público de forma autónoma, inevitablemente existirá un plan de mediación para que pueda funcionar. Este proyecto necesitará de un equipo que se encargue de gestionar a los públicos que soliciten participar en el proyecto, para enviarles digitalmente o de forma física los paquetes postales, y para recibirles y orientarles en su uso dentro del museo.

El equipo de mediación deberá ayudar en la campaña de difusión del proyecto, desplazándose a otras instituciones educativas o culturales en las que se pueda difundir el proyecto. Además, se podrán realizar jornadas más didácticas para llevar a cabo las actividades dentro del museo, en las cuales el equipo de mediación pueda activar con visitas teatralizadas o con refuerzos lúdicos o artísticos para darle mayor vida a este proyecto.

Se podrá pensar y diseñar este tipo de actividades; sin embargo, es muy importante que una vez finalizados todos los prototipos se lleven a cabo pruebas para medir la efectividad de estas y las necesidades adicionales que puedan surgir y que deban solventarse a través de la mediación.

«Buzón 1920» Para finalizar...

Una vez generada esta información para el proyecto, este sería el punto para comenzar a desarrollar prototipos mucho más detallados. Como mencionamos anteriormente, llegar a materializar los dispositivos con la mejor calidad, requerirá de la intervención de un equipo de profesionales que puedan ayudar a consolidar las ideas y que empiecen hacer realidad lo que fue proyectado a nivel curatorial en el proyecto. Desde este punto de vista podemos mirar al curador educativo como un proyectista que necesita trabajar con un equipo multidisciplinar para generar productos o proyectos educativos de alta calidad.

Sin embargo, bajo la realidad económica de América Latina, difícilmente el presupuesto alcanzará para completar una nómina de técnicos especialistas muy



extensa; en el caso de la Casa Museo Remigio Crespo Toral pudimos observar que generalmente se puede acceder a un diseñador gráfico y que para el resto de actividades se podrían realizar alianzas con las instituciones públicas o privadas como las universidades o empresas en general, que quisieran colaborar voluntariamente brindando una asesoría para este tipo de proyectos que benefician a la comunidad a nivel educativo.

Llegando al final de esta tesis podemos definir que el proyecto *Buzón 1920*, es un proyecto de amplio espectro, que tiene las características de flexibilidad que buscamos desde un inicio, este proyecto puede transformarse y seguir creciendo para incorporar más información o para generar mejores experiencias de aprendizaje. No vemos que existan muchos límites, el sistema en general podría ir incorporando o cambiando los prototipos o formatos de acuerdo a las necesidades; y ni hablar de la versión virtual que contemplamos para desarrollar posteriormente, podría ser mucho más flexible y extensa que la versión que se pueda desarrollar en físico.

Sí como mencionamos en el capítulo de pedagogía, la educación y los proyectos están en continua construcción, deberá ser el curador educativo el que brinde un acompañamiento indispensable durante toda la creación y ajustes de los prototipos finales, y en la posterior socialización y aplicación del proyecto.

Conclusiones

En la historia de la educación en museos revisamos algunos de los cambios de paradigmas que se debían dar en las sociedades para que la educación cambie y sea tomada con más respeto y responsabilidad. Paso mucho tiempo para que se dieran estos cambios y los públicos dentro de los museos jugaron un importante papel para estos cambios. Sin embargo, en el mundo globalizado que habitamos, no podemos esperar por cambios en las estructuras políticas y sociales de nuestros países, pues las necesidades educativas en los museos ya presentan un debate real en el mundo y en nuestra ciudad.



Nuestro caso de estudio, la Casa Museo Remigio Crespo Toral, fue el escenario ideal para desarrollar este proyecto de tesis. Trabajando desde dentro, pudimos observar los retos educativos que tenía esta institución, que, a pesar de tener más de setenta años de existencia, no había tenido conformado un Departamento Educativo y de Mediación formal. Los proyectos educativos, por así llamarlos, estaban reducidos a ser únicamente actividades aisladas o trabajos puntuales sobre las exposiciones o las demandas de algunas instituciones educativas. Por esta razón se decidió trabajar con una disciplina, aún poco conocida en nuestro medio, como lo es la curaduría educativa, pero que ya sea había desarrollado desde hace algunas décadas en otras latitudes.

Para realizar un proyecto bajo los parámetros de este tipo de curaduría se necesitaba tener una base teórica sólida que reconozca los procesos y lineamientos técnicos para desarrollar este trabajo. Es por esta razón que se estudió la historia de la educación y la curaduría educativa en museos, la investigación de públicos, la pedagogía, la museografía y la mediación.

Luego de meses de investigación sobre estas temáticas concluimos que era necesario crear un modelo que reconozca que los procesos educativos están en continua construcción; que son dinámicos, interdisciplinarios y abiertos. Para trabajar con esto sería necesario diseñar un modelo específico, contextualizado y crítico. En el que se prioricen los intereses de los públicos, tratando de mediar entre ellos y las necesidades del museo.

En el proyecto de curaduría educativa, denominado Buzón 1920 para la Casa Museo Remigio Crespo Toral, se logró cumplir con las premisas planteadas, atendiendo las demandas del museo y sobre todo centrando el diseño en sus públicos. La temática escogida tuvo coherencia con la tipología del museo, con la figura literaria que representa el personaje de Remigio Crespo Toral y sobre todo con las necesidades y demandas de información que expresaron los visitantes en el estudio de públicos realizado en el 2018.

Existen muchas formas de crear proyectos educativos en museos, la curaduría educativa como una estrategia o metodología en esta investigación nos permitió proyectar un diseño mucho más profundo, que escuche a sus visitantes y que trate



de establecer puentes y conexiones con información aparentemente dispersa o desconocida sobre la vida, obra y casa de Remigio Crespo Toral.

A pesar de que el alcance de la curaduría educativa se queda corto sin la ayuda de un equipo de profesionales que ayuden a materializar los prototipos o las ideas propuestas, es sin duda un gran aporte para la creación de proyectos estructurados, que puedan buscar presupuestos o financiamientos. Esto con el fin de crear proyectos socialmente responsables, que generen experiencias significativas en los visitantes y que más que educar, quieran resonar en los públicos.

Recomendaciones

Se reconoce el esfuerzo de la Casa Museo Remigio Crespo Toral en instituir por primera vez un Departamento de educación y mediación del museo; sin embargo, aún quedan muchas cosas por trabajar para que este departamento pueda funcionar en condiciones adecuadas.

Para una institución grande como esta, se necesitarían mínimo dos personas en el departamento educativo, para que se pueda llevar a cabo de forma óptima, las labores de gestión de públicos y los proyectos educativos y de mediación.

Sería importante analizar los estudios de públicos que se han generado dentro del museo e instituir otros canales que puedan ayudar a obtener información más detallada sobre los públicos y su experiencia en el museo.

Es importante asignar recursos y presupuestos autónomos para proyectos de mayor alcance, como la propuesta que desarrollamos en esta tesis. Si se sigue tratando a la educación como un complemento o una actividad paralela a las exposiciones, no se podrá generar una huella educativa profunda en el museo.

Sí se quisiera aplicar este proyecto en el museo sería necesario contemplar los presupuestos para adecuar el alcance de este. Un punto importante del presupuesto es poder contar con un grupo de asesores profesionales en distintas ramas como el diseño y la pedagogía, que puedan ayudar a materializar los dispositivos propuestos.



Como un guía general, es posible aplicar este modelo para generar proyectos de curaduría educativa en otros museos, siempre y cuando se realice una investigación concienzuda y un análisis realista que permita incorporar los ajustes necesarios para el desarrollo del proyecto.

Lista de Imágenes

Imagen 6. Modelo Para el proyecto de curaduría educativa de la CMRCT.

Elaboración propia. 2019.

Imagen 7. Fachada principal de la CMRCT. Fotografía propia. 2017.

Imagen 8. Salones Principales de la Casa (a la izquierda el Salón Amarillo y a la derecha el Salón Rojo). Archivo histórico de la CMRCT. Autor y año desconocido.

Imagen 9. Taller en el Departamento de Educación y Mediación de la CMRCT.

Fotografía propia. 2019

Imagen 10. Dispositivos utilizados para el Estudio de públicos de la CMRCT (Libro de comentarios y Mesa de Sugerencias). Fotografías propias. 2018.

Imagen 6. Dispositivos utilizados para el Estudio de públicos, a la izquierda el cuestionario para los públicos y a la derecha las fichas de observación. Fotografías propias. 2018.

Imagen 7. Mesa de trabajo para el diagnóstico del Proyecto de curaduría educativa para la CMRCT, trabajo junto al equipo de mediación del museo. Fotografía propia. 2018.

Imagen 8. Mesa de trabajo para el diagnóstico del Proyecto de curaduría educativa para la CMRCT. Fotografía propia. 2018

Imagen 9. Plano conceptual de las zonas, circulaciones y accesos de la CMRCT.

Elaboración propia. 2018

Imagen 10. Accesibilidad y Tipos de barreras. Elaboración propia. 2018.

Imagen 11. Tipos de públicos y visitas. Elaboración propia. 2018

Imagen 12. Gráficas del Libro de visitas de la CMRCT. Elaboración propia. 2018.

Imagen 13. Exposición del estudio de públicos en la CMRCT. Fotografía propia. 2018.

Imagen 14. Definiendo los propósitos del proyecto de curaduría educativa para la



CMRCT. Fotografía propia. 2018.

Imagen 15. Buzones del museo y Buzones externos. Elaboración propia. 2018

Imagen 16. Los diversos paquetes postales del proyecto. Elaboración propia. 2018

Anexos

En los siguientes anexos presentaremos algunos bocetos de contenido e imagen que realizamos sobre el proyecto Buzón 1920

Instructivo

¡Bienvenido!

Estas cordialmente invitado a participar en el proyecto «Buzón 1920» de la Casa Museo Remigio Crespo Toral. Si está en tus manos este instructivo quiere decir que has recibido un interesante correo postal de un misterioso buzón; te contamos que este artefacto (buzón) es en realidad una extraña máquina del tiempo que te permitirá enviar y recibir correos desde 1920 hasta nuestro tiempo. Podrás haber recibido algunos de estos objetos: un cuento, un periódico, un conjunto de postales o cartas. Esperamos que puedas leer cada uno, y si deseas experimentar con las actividades propuestas, esperaremos ansiosos tu correo de vuelta.

Puedes enviarnos tus comentarios, sugerencias o preguntas a nuestro correo en el museo o a nuestro correo virtual: correovirtual@buzon1920.com. ¡Gracias por acompañarnos en esta aventura!

Para la escuela

Querido maestro, queremos darte las gracias por participar en este proyecto junto al museo. Te recomendamos leer a detalle todas las actividades del correo postal que ha llegado a tus manos y decidir en base a la experiencia con tu grupo de alumnos lo mejor para ellos, confiamos en ti.

El museo podrá facilitar un ejemplar físico por aula, también existe la posibilidad de descargar la versión para impresión o de trabajar con la versión virtual que se encuentra en la plataforma www.buzon1920.com. Todo dependerá de cómo se manejarán las actividades, si serán personales o si se realizarán en grupos de trabajo.

La escuela necesitará un buzón para que el correo postal llegué. Sugerimos que los docentes realicen un pequeño taller para la confección de este buzón, para el cual le recomendamos utilizar material reciclado. Dejen volar su imaginación por que el buzón puede tener la forma y el diseño que ustedes quieran.



Agradecemos que documenten en fotos, video o notas, la experiencia de participar en este proyecto. Hágannos llegar esta información a escuelas@buzon1920.com. Tendremos premios para los mejores proyectos.

Cuento: Remigio y el Museo

¡Hola! Te damos la bienvenida, en estas páginas encontraras mucha información sobre la Casa Museo Remigio Crespo Toral.

Para ingresar al museo debes registrarte y dejar tus objetos en custodia. Si eres niño recuerda que debes visitar el museo acompañado.

Nos puedes ayudar a cuidar nuestro patrimonio caminando por el museo despacio y con precaución, sin tocar los objetos.

Debemos hablar despacio y solo podemos consumir alimentos o bebidas en la cafetería o en las terrazas. Puedes tomar fotos, con cuidado y sin flash.

El museo fue creado en 1946 y se instaló en la casa de Remigio Crespo Toral en 1966. Tuvo una restauración arquitectónica y reinauguró en el 2017.

El museo se encarga de adquirir, conservar, estudiar, exponer y transmitir el patrimonio de la humanidad con fines educativos y recreativos.

Nos encontramos ubicados en la Calle Larga y Presidente Borrero. Contamos con dos entradas, una por la Calle Larga y otra por la Paseo 3 de noviembre.

El museo guarda cerca de 28000 objetos históricos muy valiosos, que queremos conservar para el futuro, son el patrimonio cultural de nuestra ciudad.

Estos objetos se guardan en reservas, las cuales permanecen cerradas para mantener las condiciones adecuadas para su conservación.

El Archivo Histórico guarda la primera acta fundacional de Cuenca y cuenta con 2900 libros y documentos aproximadamente.

La Colección de Arte guarda pinturas, esculturas, artes decorativas, textiles, mobiliario y numismática (monedas) con cerca de 4000 objetos.

La Colección de Arqueología cuenta con aproximadamente 18000 piezas de culturas pre-colombinas.

José Remigio Salvador Crespo y Toral nació en Cuenca, el 4 de agosto de 1860.

Sus padres fueron José Crespo Patiño y Mercedes Estévez de Toral y Sánchez de la Flor, tuvo 9 hermanos.

Vivió su infancia en una hacienda en Quingeo, donde su madre se encargó de sus estudios primarios.

Remigio amaba mucho esta hacienda, allí cultivó un profundo amor por la naturaleza, especialmente por los paisajes.



A los 13 años ingresó al Colegio Seminario San Luis de Cuenca, donde aprendió latín, castellano, religión, geografía y matemáticas.

Remigio descubrió su amor por las letras y comenzó a escribir desde su temprana juventud, actividad que nunca dejaría hasta su muerte.

A sus 17 años ingresó en la universidad y comenzó sus estudios en Derecho.

Desde muy joven fundó periódicos y sociedades dedicadas a la literatura.

A sus 26 años se casó con Juana Mercedes Elvira Delfilia Vega, tuvo 10 hijos: 4 niñas y 6 niños.

Sus nombres eran: Remigio José, Elvira María, Cornelio Agustín, Rosa Blanca, José Luis, Rafael Juan, Dolores Filomena, Francisca, Pablo Emilio, Juan Teodoro.

El museo que admiramos, inicialmente era una pequeña casa de adobe, obsequio de bodas del padre de Elvira. Remigio se encargó de reconstruirla.

Varias salas, galerías, estudios y habitaciones conformaban la casa, que en su interior tenía una decoración Barroca.

A lo largo de su vida, Remigio recibió muchos premios y condecoraciones, especialmente por su poesía.

Tuvo una vida pública bastante activa, representó y sirvió a su ciudad y al país como diplomático y político.

El 4 de noviembre de 1917, a sus 57 años, recibió un homenaje de la ciudad y el país, siendo coronado en un acto solemne en el Parque Calderón.

A sus 65 años fue designado rector de la Universidad de Cuenca, cargo que ocupó hasta su muerte el 8 de julio de 1939.

PERIÓDICO: El hombre detrás de El Correo del Azuay

En 1878 Remigio Crespo Toral fundó este periódico. Fue una de las figuras más importantes de la poesía y de la literatura ecuatoriana, por eso lo llamaron el Príncipe de las Letras y el Hijo Predilecto de Cuenca. Durante su vida, desempeñó importantes cargos políticos, administrativos y diplomáticos en Cuenca, Ecuador y Latinoamérica. Fue un hombre religioso y conservador; descrito como un caballero sereno, de estatura mediana, con rostro amable, de andar ceremonioso, gentil, bondadoso, con modales cortesanos y con una vida pública y privada virtuosa. Se le acredita siempre el respeto, consideración y reconocimiento de ciudadanos a nivel nacional e internacional.

PERIÓDICO: El paisaje de Cuenca por Remigio Crespo Toral.

El paisaje tiene la característica de la variedad... aparece risueño generalmente exornado con la vegetación varia y colorida de las zonas templadas, florido hasta el basalto y el pórfido de los picos; la retama, el maguey, la achupalla, el heliotropo y las orquídeas contrastan con los helechos, gramíneas, juncos y musgos que visten la desnudes de las rocas, sobre todo en la estación de las lluvias. Flores desconocidas,



clemátides de níveo encaje, verbenas y tantas otras sin nombre, mezclan su color y tenue perfume al oro de los retamales, a la violeta de los huaillos y a los rojos cálices del amancay silvestre. El cantón Cuenca, según lo diseñado, presenta aspectos sumamente varios, y por lo general risueños. No fatiga la uniformidad del paisaje, ni la ingrata visión de paramos interminables, de arenales muertos o de praderas de un solo color. Se ofrece aquí un cuadro completo de paisajes, un cosmos de ellos... comodidades naturales que, para centuplicarse, no esperan sino el concurso del genio de las artes, que modifique y de esplendor a la naturaleza, añadiendo a sus maravillas, los primores de la agricultura, la gracia de los parques y jardines y la nota complementaria de la bella arquitectura...

PERIÓDICO: Crónica de una coronación: Domingo 4 de noviembre de 1917

Pasado el mediodía, una multitud se agolpó en el actual Parque Calderón. Miembros de diferentes sociedades, alumnos de colegios y universitarios, bandas de pueblo y ciudadanos en general iniciaron el desfile hacia la casa del poeta. La comitiva iba precedida de tres carros alegóricos en los que iban nueve bellas señoritas, vestidas como las musas griegas del Olimpo. Las calles se habían adornado con guirnaldas de flores y laureles para la procesión. Remigio salió de su casa emocionado por los aplausos y junto a la procesión se dirigió a la Casa del Pueblo, donde le esperaba el primer homenaje ofrecido por las diversas provincias. La municipalidad, mediante ordenanza, le declaró Hijo Predilecto de la Ciudad de Cuenca y le entregó una medalla de condecoración. Una vez terminado este primer homenaje se enrumbaron a la Plaza Calderón donde el repicar de las campanas de la Vieja Catedral les recibirían. Cerca de las cuatro de la tarde el Dr. Rafael María Arizaga se encargaría de ceñir en la frente del poeta una corona de oro conformada por treinta y cuatro hojas de laurel, cada una de ellas ofrecida por diferentes municipalidades, familias y asociaciones. En este homenaje se leerían varios discursos y se entregarían otros presentes. Terminado el acto, el poeta invitó a una eucaristía de acción de gracias en la Catedral Vieja y concluida la ceremonia la multitud se encaminó hacia el Teatro Variedades, donde otro homenaje les esperaba. Tras una larga jornada de reconocimientos, al fin, el poeta y sus invitados llegarían a su casa, donde la familia Crespo-Vega les recibiría con una gran fiesta que duraría hasta altas horas de la madrugada.

PERIÓDICO: La Fiesta de la Lira. Por Remigio Crespo Toral

Me es grato, y por ello bendigo al Cielo, hablar en una tarde de mayo, al pie de estas hermosas montañas, y hablar en consistorio de poetas, muchos de los que fundaron esta fiesta de poesía para solaz espiritual. Aun a los que sentimos la frialdad de los años en la final etapa, cuando llegamos a poseer la helada certidumbre de nuestra ignorancia y nos sorprende el descubrimiento de la vanidad hasta de la literatura, nos brota del alma una como agua de renovación, un elixir de resurgimiento: filtro para soñar en el regreso a los años floridos... Como primordial empeño, la institución de la Fiesta de la Lira procura la elección y el desarrollo del tema nacional. Para ello recomienda el estudio, en conciencia, de los materiales de composición que sin esfuerzo produzcan el color local; la ingenuidad de la inspiración, la fuerza, la trascendencia de la obra... que no se confundan y pierdan en la dispersión del cosmopolitismo-océano en que se hunden hoy todas las manifestaciones de la vida para un desolador horizonte, en que el individuo es apenas la gota de agua o la ráfaga de la lumbre... Señores: aquí en este pequeño rincón de la tierra, pueblo más que de



hoy, del porvenir, los poetas que conocéis y los adolescentes que llevan sobre el hombro la lira, han hecho los primeros ensayos... hallaréis poetas nacionales; más que ello, poetas de la tierra, poetas de su corazón, tanto como de su comarca, que cantan lo visto y riman lo experimentado, haciendo arte de vida, que pasa al auditorio, al lector y al pueblo, que lo sienten, porque ven en él su imagen y su espíritu idealizados.

CARTAS - 1875, Cuenca – Ecuador, Calle Larga 7-07.

Mi muy querido amigo,

El estudio de la literatura me encanta; pero te confieso que tanto repasar sus páginas me ha llegado a cansar. El más hermoso libro cuando mucho se manosea llega a fastidiar. Pocos, o ningunos, son los que siempre nos embelesan, como los cuadros grandiosos de la naturaleza... Estudiar siempre, puede fatigar nuestra inteligencia y casi no descansar siempre es cosa dura, dura principalmente para un joven sujeto a vivir soñando y forjando ilusiones aun en medio de la misma realidad... Algunas veces te envidio a ti que te hayas en medio de la naturaleza, siempre estudiando y entregado a profundas y serias meditaciones. ¿Más para qué desearlo? ... Estoy condenado a continuar por esta áspera senda, fastidiado y anhelando la soledad para dedicarme a los estudios a que soy aficionado. En fin, amigo mío, si no fuera por la esperanza... La esperanza es la que siempre viene a disipar mis dudas y fastidios. Ella pues me hace continuar y presenta siempre a mi vista un grandioso porvenir.

Con afecto y consideración

Tuyo siempre,

José Remigio Salvador Crespo y Toral

Cuéntame amigo ¿Cómo es o era tu colegio?, ¿Qué materias te gustan y cuáles no?, ¿Qué es lo que te gusta hacer en tu tiempo libre? ¡Espero tu carta!

Te sugerimos subrayar las palabras desconocidas y buscar su significado. Responder a la carta de Remigio y hacémosla llegar al Museo. Si quieres conocer más sobre el poeta y su obra visita nuestro Archivo Histórico y pregunta por sus libros.

CARTAS - 1938, Cuenca – Ecuador, Calle Larga 7-07.

Mi muy querido amigo,

No pensemos con cabeza ajena, no sintamos el dolor de los libros sino en nuestra vida. No se avergüence nadie de trasladar al lienzo el paisaje interior... Con filosofías y discursos no se hacen las obras que solo la naturaleza engendra. El procedimiento para hacer poesía nacida en nosotros, criada en nosotros, sentida, vivida, consiste en pensar por propia cuenta, meditar, ver y oír, aspirar el ambiente diario de las flores de nuestros jardines, hacer entera posesión de nosotros mismos, para reproducirnos en la obra artística... Al estudio de vuestra alma, juntad el del movimiento social que os empuja. Auscultad la arteria cordial y el ritmo de la respiración del pueblo: sorprendedlo en lo diario y en lo usual, en el ímpetu de la pasión, en el duelo y en la



boda, por caminos y talleres, junto a las cunas y sobre el surco, recogiendo los variados matices de su sentir, las palpitaciones todas de su corazón...

*Con afecto y consideración
Tuyo siempre,
José Remigio Salvador Crespo y Toral*

Cuéntame amigo ¿Te gusta la poesía u otra actividad artística?, ¿Qué cosas te inspiran? ¡Espero tu carta!

Te sugerimos subrayar las palabras desconocidas y buscar su significado. Responder a la carta de Remigio y hacémosla llegar al Museo. Si quieres conocer más sobre el poeta y su obra visita nuestro Archivo Histórico y pregunta por sus libros.

CARTAS - 1906, Cuenca – Ecuador, Calle Larga 7-07.

Mi muy querido amigo,

Débase meditar profundamente en el programa de defensa femenina, de restitución a las prerrogativas de la mujer, de extensión de su cultura, de adopción de aquella en las altas labores del pensamiento y en las campañas de la acción... La inferioridad mental del sexo femenino no puede fundamentarse en consideraciones biológicas, menos en la sociología... La mujer trae a la vida política los derechos de la madre, las prerrogativas de la enseñanza primaria, las garantías de la naturaleza. Privarla de esa mínima porción de la soberanía, la del voto, significa adulteración de lo que se llama república. El elemento femenino más sincero, menos interesado, no podrá privarse de algo siquiera de la mentirosa soberanía de la democracia, que en verdad no pasa de ensayo de teatro... La ansiedad del momento histórico debe impulsarnos a mantener las franquicias acordadas a la mujer en la política, para que ésta tome seguridad en la ruta, corta las asperezas de la acción y unja con el óleo del amor las heridas de la inevitable lucha de clases, de ideas y de intereses.

*Con afecto y consideración
Tuyo siempre,
José Remigio Salvador Crespo y Toral*

Cuéntame amigo ¿Pudieron las mujeres ejercer el voto?, ¿Cuáles son las luchas de las mujeres en tu tiempo? ¡Espero tu carta!

Te sugerimos subrayar las palabras desconocidas y buscar su significado. Responder a la carta de Remigio y hacémosla llegar al Museo. Si quieres conocer más sobre el poeta y su obra visita nuestro Archivo Histórico y pregunta por sus libros.

CARTAS - 1906, Cuenca – Ecuador, Calle Larga 7-07.

Mi muy querido amigo,



Después de veinte años, la he vuelto a ver en una de las sorpresas de peregrinación. Los años han pasado sobre ella, acariciando su rostro, plateando hebras de su cabellera, antes de color de la noche, en contraste con la albura lunar de la carne marmórea estremecida por discreta pasión. Me llega la imagen de la hermosa como fue, en la primera noche cuando se me apareció radiante en la sala del festín, envuelta en las espumas del tul y de la seda, alumbrada por negros ojos, alta, gentil, princesa, odalisca, reina. El capullo perduraba en la flor entreabierta y las corolas no desplegadas aún, traían el encanto de la promesa. Después la magnolia mostraría, en plenitud la carnosa limpidez de los pétalos y el oro perfumado del corazón, y crecerían los ojos, y los cabellos que mutiló la fiebre, envolverían el bulto en un chal de esponjada sedería. Y ahora la hermosura tiene la severidad de la línea en ruta hacia la arista, y la melancolía de la luz en los ojos dice nostalgia, o presentimiento otoñal. Sigue siendo hermosa, pero como la luna de día.

Con afecto y consideración

Tuyo siempre,

José Remigio Salvador Crespo y Toral

Cuéntame amigo ¿Has escrito una carta como la que hoy he compartido contigo?, ¿Qué le escribirías a un ser querido? ¡Espero tu carta!

Te sugerimos subrayar las palabras desconocidas y buscar su significado. Responder a la carta de Remigio y hacémosla llegar al Museo. Si quieres conocer más sobre el poeta y su obra visita nuestro Archivo Histórico y pregunta por sus libros.

CARTAS - 1938, Cuenca – Ecuador, Calle Larga 7-07.

Mi muy querido amigo,

La Cuenca de hoy muestra una rápida evolución. A pesar del abandono en que la mantiene el poder central, la ciudad va transformándose rápidamente, por esfuerzo de sus hijos que excede quizás a sus posibilidades. Y no es aventurado decir que, atentos los obstáculos en contra de su adelanto y la exigüidad de los recursos empleados, Cuenca es la población que más ha progresado en el Ecuador... Cuenca debía languidecer y reducirse a condición de aldea grande o ciudad menos que secundaria. Pero no ha sido así; se ha urbanizado con tendencia moderna, la circunvalan amplias avenidas, está alumbrada por corriente eléctrica, en la actualidad se realizan trabajos definitivos de canalización y distribución de aguas y se ha emprendido en la labor de pavimentar sus calles en forma que ofrece gran comodidad para a locomoción.

Con afecto y consideración

Tuyo siempre,

José Remigio Salvador Crespo y Toral

Cuéntame amigo. ¿Podrías contarme como está mi amada ciudad de Cuenca en tu época? ¡Espero tu carta!



Te sugerimos subrayar las palabras desconocidas y buscar su significado. Responder a la carta de Remigio y hacémosla llegar al Museo. Si quieres conocer más sobre el poeta y su obra visita nuestro Archivo Histórico y pregunta por sus libros.

POSTALES - *Memorias de una visita: La casa de Remigio Crespo Toral Manuel J. Calle, El Nido y El Pájaro / 1920*

... la calle larga, solitaria por el día, y tétrica, peligrosa para los transeúntes durante la noche: tiene sus leyendas populares, su folklore particular henchido del recuerdo tradicional de cuentos de aparecidos... nos hallamos en una especie de recibimiento de altas y blancas paredes, inundando de un chorro de luz que le viene del fondo: una gran escalera de madera desciende a profundidades vedadas al indiscreto y al extraño...

Actividad

Busca el lugar preciso donde fue tomada esta fotografía y con ayuda de una cámara realiza la misma toma.

Preguntas

- 1. ¿Cómo se encuentra la Calle Larga en nuestro tiempo?*
- 2. ¿Conoces alguna leyenda popular de Cuenca?*
- 3. ¿Podrías describir la calle de tu casa?*
- 4. Del texto a tu derecha, ¿Qué palabras desconoces? Búscalas y crea tu propio glosario.*

Imagen: *Fotografía antigua de la Calle Larga.*

POSTALES - *Memorias de una visita: La casa de Remigio Crespo Toral Manuel J. Calle, El Nido y El Pájaro / 1920*

... Ricas alfombras, mármoles del Portete, talladuras de maestros azuayos, madera dorada y plateada, cuadros, estatuas, bronces y terracotas, mucha seda y mucho arte de decorados, en paredes y mobiliario... la luz de la tarde se quiebra, en los grandes espejos de bisel y marquetería dorada o de porcelana, irisase en los colgantes prismas de arañas y candelabros, y arranca reflejos y chispas a la seda, verde, de los pesados cortinajes...

Actividad

Busca el lugar preciso donde fue tomada esta fotografía y con ayuda de una cámara realiza la misma toma.

Preguntas

- 1. ¿Cómo se encuentra actualmente el Salón Amarillo?*
- 2. Del Salón Amarillo ¿Cuál es tu objeto favorito?*
- 3. De tu casa ¿Podrías describir el área social?*
- 4. Del texto a tu derecha, ¿Qué palabras desconoces? Búscalas y crea tu propio glosario.*



Imagen: Fotografía antigua del Salón Amarillo.

POSTALES - *Memorias de una visita: La casa de Remigio Crespo Toral*
Manuel J. Calle, El Nido y El Pájaro / 1920

...profusión de luz, abundancia de flores y hasta de plantas tropicales... cuadros alegres en marcos de caoba y nogal finamente tallados; columnas y soportes con jarrones y objetos de arte; mobiliario de mimbre... mullidos almohadones y cojines... en jaulas y pajareras metálicas gorjean y brincan docenas de aves escogidas...

Actividad

Busca el lugar preciso donde fue tomada esta fotografía y con ayuda de una cámara realiza la misma toma.

Preguntas

1. ¿Cómo se encuentra actualmente el Salón Rojo?
2. Del Salón Rojo ¿Cuál es tu objeto favorito?
3. De tu casa ¿Podrías describir tu lugar favorito?
4. Del texto a tu derecha, ¿Qué palabras desconoces? Búscalas y crea tu propio glosario.

Imagen: Fotografía antigua del Salón Rojo.

POSTALES - *Memorias de una visita: La casa de Remigio Crespo Toral*
Manuel J. Calle, El Nido y El Pájaro / 1920

...cierran las líneas del horizonte suaves colinas de un verde oscuro; y bajo un cielo diáfano y profundo, raras veces sin el milagro de celajes prodigiosos y multicolores, un cielo azul...celeste, metálico en su misma transparencia, en una atmósfera de densidad como para pájaros, que suaviza el ardor del sol y tamiza la fulgurante esplendor de sus rayos, se extiende una inmensa llanura...

Actividad

Busca el lugar preciso donde fue tomada esta fotografía y con ayuda de una cámara realiza la misma toma.

Preguntas

1. ¿Cómo es el paisaje desde las terrazas del museo ahora?
2. ¿Te gustaría que existan más áreas verdes como antes?
3. ¿Piensas que la naturaleza es fuente de inspiración?
4. Del texto a tu derecha, ¿Qué palabras desconoces? Búscalas y crea tu propio glosario.

Imagen: Fotografía antigua desde las terrazas del museo.

POSTALES - *Memorias de una visita: La casa de Remigio Crespo Toral*
Manuel J. Calle, El Nido y El Pájaro / 1920



Ahí está el germen de muchos ensueños de poesía y el secreto del suave encanto de rimas que brotan al amor del terruño en la mágica visión de la naturaleza circundante... es un gran jardín en lo que el empeño de un hombre adinerado y de brillante imaginación ha transformado el agrio despeñadero en aquel sitio, convirtiendo un antiguo foco de inmundicias en un rincón encantador y perfumado...

Actividad

Busca el lugar preciso donde fue tomada esta fotografía y con ayuda de una cámara realiza la misma toma.

Preguntas

1. ¿Cuál es la diferencia entre el jardín de hace 100 años y el actual jardín del museo?
2. ¿Conoces cómo se llaman los arboles del jardín?
3. ¿Qué te gustaría cambiar del actual jardín del museo?
4. Del texto a tu derecha, ¿Qué palabras desconoces? Búscalas y crea tu propio glosario.

Imagen: Fotografía antigua de la Fachada desde la calle Paseo 3 de noviembre.

POSTALES - Memorias de una visita: La casa de Remigio Crespo Toral Manuel J. Calle, El Nido y El Pájaro / 1920

...el Ejido verde aún en épocas de horrenda sequía, florida aun en tiempos de agostadoras escarchas... La dilatada planicie está sembrada de granjas y casuchas de menguada construcción; pero hay una como explosión de flores, de árboles, de huertos; allí está un pueblecillo mísero que da carácter al paisaje campesino...

Actividad

Busca el lugar preciso donde fue tomada esta fotografía y con ayuda de una cámara realiza la misma toma.

Preguntas

1. ¿En qué ha cambiado el Ejido 100 años después?
2. ¿Todavía existen lugares como el antiguo Ejido?
3. Nuestra ciudad necesita cambios en el paisaje, ¿qué opinas?
4. Del texto a tu derecha, ¿Qué palabras desconoces? Búscalas y crea tu propio glosario.

Imagen: Fotografía antigua de la vista desde la casa de Crespo Toral

POSTALES -_Detalles Decorativos de la casa de Remigio Crespo: Cielo Raso de Latón

Hace 100 años la decoración era bastante cargada, ya que el estilo Barroco estaba de moda. Algunas habitaciones de esta casa tenían decorados hasta los cielos rasos. Esta decoración se realizaba con unas placas metálicas que estaban construidas a partir de piezas pre-fabricadas de lata, de ahí el nombre que se le da, latón. La mayor



parte de los diseños eran florales y geométricos y estaban pintados a mano. Las placas de latón del museo fueron traídas de Estados Unidos.

Actividades

1. Ubica la habitación donde se encuentra cada una de las cuatro imágenes de esta postal.
2. Utiliza tu imaginación y dibuja un nuevo modelo de cielo raso (Latón) para esta casa.

Imagen: Fotografías del latón de la casa.

POSTALES - *Detalles Decorativos de la casa de Remigio Crespo: Papel Tapiz*

El gusto por la decoración de las paredes es muy antiguo, la pintura mural, por ejemplo, fue utilizada en muchas casas, aunque el costo fuera muy elevado. Tiempo después con la industrialización apareció el papel tapiz, también llamado papel pintado, empapelado o papel mural. Se cree que procede de Oriente y que se popularizó a finales del siglo diecinueve en Europa y Estados Unidos. En la época de Remigio Crespo Toral, podía tener distintos diseños, aunque los florales eran los más populares.

Actividades

1. Ubica la habitación donde se encuentra cada una de las cuatro imágenes de esta postal.
2. Utiliza tu imaginación y dibuja un nuevo modelo de Papel Tapiz para esta casa.

Imagen: Fotografías del papel tapiz de la casa.

POSTALES - *Detalles Decorativos de la casa de Remigio Crespo: Talla en Madera*

Al igual que los otros elementos decorativos de la casa, los muebles también eran bastantes cargados. Algunos incluso tenían hermosas figuras talladas en madera. Este tipo de talla, que se realiza a través de un proceso de desgaste y pulido, es muy antiguo, fue utilizado comúnmente para realizar esculturas, pero nuestros artesanos lo utilizaron además para decorar muebles, convirtiéndolos en verdaderas obras de arte.

Actividades

1. Ubica la habitación donde se encuentra cada una de las cuatro imágenes de esta postal.
2. Utiliza tu imaginación y diseña un objeto que se pueda tallar en madera para esta casa.

Imagen: Fotografías de elementos de talla en madera.

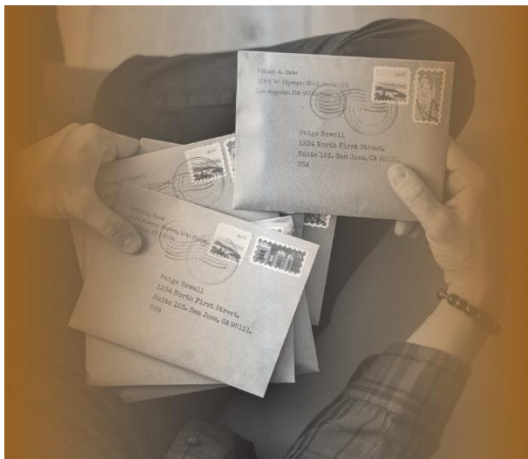


Imágenes Inspiracionales





Bocetos digitales de la imagen de Buzón 1920



Casa Museo Remigio Crespo Toral
Cuenca, Ecuador
Calle Larga 7-07

¡Bienvenidos!
Estas cordialmente invitado a participar en el proyecto "Fuerza 1920" de la Casa Museo Remigio Crespo Toral. Se está en las manos este instructivo que dice que las visitas son interesantes desde postal de un momento, hacen; cada exhibición muestra el tiempo pasado como y veía entonces desde 1920 hasta nuestro tiempo. A continuación, te contamos cómo funciona.

¿Qué venden? ¿Van a comprar, un periódico, una carta y gran postal.
¿Cómo puede utilizarlo? ¿Tiene niños, jóvenes y adultos.
¿Cómo podemos utilizarlo? Antes, durante y después de la visita al museo.
Sobre la historia: Te invitamos a leer para conocer un poco más sobre la historia del museo y nuestro querido país, Remigio Crespo.
Sobre el periódico: Te invitamos a leer sobre la vida de Remigio Crespo. Te invitamos a pagar a ser periodista y completar la parte de nuestro periódico en blanco.
Sobre las cartas: Te invitamos a leer sobre las cartas escritas por Remigio, en ellas puedes descubrir diversos aspectos de su vida. Te invitamos a responder a cada una de ellas.
Sobre las postales: Te invitamos a leer sobre las postales que Remigio escribió desde su casa en Cuenca. Te invitamos a responder a cada una de ellas.
¡Gracias por acompañarnos en esta aventura!

Censos para la escuela

Te invitamos a participar en el proyecto "Fuerza 1920" de la Casa Museo Remigio Crespo Toral. Se está en las manos este instructivo que dice que las visitas son interesantes desde postal de un momento, hacen; cada exhibición muestra el tiempo pasado como y veía entonces desde 1920 hasta nuestro tiempo. A continuación, te contamos cómo funciona.

1. *Sobre el gimnasio: El museo facilitará un gimnasio a los docentes que lo soliciten, sin embargo, la escuela debe proporcionar los materiales que se requieran.*
2. *Crear su propio museo: La escuela necesitará un museo para que el correo postal llegue. Sugérennos que los docentes realicen un proyecto taller para la creación de un museo, preferiblemente de material reciclado. Dopo visiten su museo para que el correo pueda tener la forma y el diseño que ustedes quieran.*
3. *Documentación: Sugérennos que documenten en fotos, video o notas la experiencia de participar en este proyecto. Hágannos llegar esta información a casaosremigio@epi.net.ec. Enviarnos premios para los mejores proyectos.*

Bocetos digitales del periódico

El Correo del Azuay Desde 1878

330 centavos Cuenca, Ecuador, Noviembre de 1920 Pág. 01 de 06

El hombre detrás de El Correo del Azuay

En 1878 Remigio Crespo Toral fundó este periódico. Fue una de las figuras más importantes de la poesía y de la literatura ecuatoriana, lo llamaron el Príncipe de las Letras y el Rey Predilecto de Cuenca. Desempeño importantes cargos políticos, administrativos y diplomáticos en Cuenca, Ecuador y Latinoamérica. Fue un hombre religioso y conservador; descrito como un caballero sereno de estatura mediana, con rostro amable, de andar ceremonioso gentil y bondadoso, con modales corteses, con una vida pública y privada virtuosa. Se le acreditó siempre el respeto, consideración y reconocimiento de ciudadanos a nivel nacional e internacional.




El Correo del Azuay Desde 1878

330 centavos Cuenca, Ecuador, Noviembre de 1920 Pág. 02 de 06

El paisaje de Cuenca
Por Remigio Crespo Toral.

El paisaje tiene la característica de la variedad - aparece raras veces generalmente exornado con la vegetación variada y colorida de las zonas templadas, florido hasta el basalto y el pórfido de los picos, la retama, el maguey, la achupalla, el heliconio y las orquídeas contrastan con los helechos, gramíneas, juncos y maguey que visten la desnudez de las rocas, sobre todo en la estación de las lluvias. Flores desconocidas, climatadas de mismo encaje, verbenas y tantas otras sin nombre, mezclan su color y tenue perfume al oro de los veranillos, a la violeta de los huastillos y a los rojos colinos del amacay alboroto. El canto Cuenca, según lo diseñado, presenta aspectos sumamente variados, y por lo general risonrosos. No fatiga la uniformidad del paisaje, ni la repetición de paramos interminables de arenas muertas o de praderas de un solo color. Se ofrece aquí un cuadro completo de paisajes, un cosmos de ellos... comodidades naturales que, para multiplicarse, no esperan sino el encuentro del genio de las artes, que modifique y de esplendor a la naturaleza, añadiendo a sus maravillas, los primores de la agricultura, la gracia de los parques y jardines y la nota complementaria de la bella arquitectura.



El Correo del Azuay Desde 1878

330 centavos Cuenca, Ecuador, Noviembre de 1920 Pág. 03 de 06

Crónica de una coronación
Domingo 4 de noviembre de 1917

Pasado el mediodía, una multitud se agolpó en el actual Parque Calderón. Miembros de diferentes sociedades, alumnos de colegios y universitarios, bandas de pueblo y ciudadanos en general iniciaron el desfile hacia la casa del poeta; entre iba precedido de creos alegóricos en los que iban nueve bellas señoritas, vestidas como las musas griegas del Olimpo. Las calles se habían adornado con guirnaldas de flores y laureles para la procesión. Remigio salió de su casa emocionado por los aplausos y junto a la procesión se dirigió a la Casa del Pueblo, donde le esperaba el primer homenaje ofrecido por las diversas provincias. La municipalidad mediante ordenanza le declaró Rey Predilecto de la Ciudad de Cuenca y le entregó una medalla de condecoración. Una vez terminado este primer homenaje se entrombaron a la Plaza Calderón donde el receptor de las campanas de la Vieja Catedral les recibían. Cerca de las cuatro de la tarde el Dr. Rafael María Arizaga se encargó de leer en la tribuna del poeta una oración de cor condecorada por treinta y cuatro hojas de laurel, cada una de ellas ofrecida por diferentes municipalidades, familias y asociaciones. En este homenaje se leyeron varios discursos y se entregaron otros presentes. Terminado el acto el poeta invitó a una escuadrilla de acción de gracias en la Central Vieja y concluida la ceremonia la multitud se encaminó al Teatro Variadas donde otro homenaje les esperaba. Tras una larga jornada de reconocimientos al fin el poeta y sus invitados llegaron a su casa, donde la familia Crespo-Maga les recibían con una gran fiesta que duraría hasta altas horas de la madrugada.





El Correo del Azuay Desde 1878

320 centavos Cuenca, Ecuador, Noviembre de 1920 Pág. 06 de 06

La Fiesta de la Lira
Por Remigio Crespo Toral

Me es grata, y por ello bendigo al Cielo, hablar en una tarde de mayo al pie de estas heroicas montañas, y hablar en consistorio de poetas, muchos de los que fundaron esta fiesta de poesía para soltar espíritu. Aun a los que sentimos la frialdad de los años en la final etapa, cuando llegamos a poseer la helada cortadumbre de rascas ignorancia y nos sorprende el descubrimiento de la vanidad basta de la literatura, nos brota del alma una como agua de renovación, un élixir de resurgimiento filio para soñar en el regreso a los años floridos. Como primordial empeño, la institución de la Fiesta de la Lira procura la elección y el desarrollo del tema nacional. Para ello recomendó el estudio, en conciencia, de los materiales de composición que a su esfuerzo

producen el color local; la ingeniería de la inspiración, la fuerza, la trascendencia de la obra, que no se confundan y pierdan en la dispersión del cosmopolitismo-ociano en que se hunden hoy todas las manifestaciones de la vida para un desolador horizonte, en que el individuo es apenas la gota de agua en la ráfaga de la lumbre. Seformos aquí en este pequeño rincón de la tierra, pueblo más que de hoy del porvenir; los poetas que conocía y los adolescentes que llevan sobre el hombro la lira, han hecho los primeros ensayos... hallaréis poetas nacionales, más que ellos, poetas de la tierra, poetas de su cocción, tanto como de su conciencia, que cantan lo visto y rimar lo experimentado, haciendo arte de vida, que pasa al auditorio, al lector y al pueblo, que lo sienten, porque ven en él su imagen y su espíritu idealizado.

El Correo del Azuay Desde 1878

320 centavos Cuenca, Ecuador, Noviembre de 1920 Pág. 07 de 06

Preguntas:

- ¿Puedes decir cuál el país que creamos nacional?
- ¿Qué decir a la ciudad y al país para brindar al tema de la conmemoración Remigio Crespo?
- ¿Dices algo sobre de la Fiesta de la Lira?
- ¿En qué piensas que se imprimen los poemas para escribir tu obra?

Línea de tiempo biográfica: Remigio Crespo Toral

1864 Nacimiento del padre Eusebio Toral (Crespo Toral) y Mercedes Torres de Toral y Caceres de la Cruz
1865 Se inicia el estudio de su hijo Remigio en el Colegio de San Agustín, en Cuenca.
1876 Se le inscribe en una hacienda en Quito, donde estudia en paralelo abar por la naturaleza.
1878 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1879 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1881 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1882 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1883 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1884 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1885 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1886 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1887 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1888 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1889 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1890 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1891 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1892 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1893 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1894 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1895 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1896 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1897 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1898 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1899 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1900 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1901 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1902 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1903 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1904 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1905 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1906 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1907 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1908 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1909 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.
1910 Se inicia el estudio en el Colegio de San Agustín en Cuenca, donde estudia filosofía, gramática y matemáticas.

El Correo del Azuay Desde 1878

320 centavos Cuenca, Ecuador, Noviembre de 1920 Pág. 08 de 06

Bocetos digitales de las postales

Cuenca, Ecuador. Calle Larga

Actividad
Busca el lugar preciso donde fue tomada esta fotografía y con ayuda de una cámara realiza la misma tema.

Preguntas

- ¿Cómo se encuentra la Calle Larga en nuestro tiempo?
- ¿Conoces alguna leyenda popular de Cuenca?
- ¿Puedes describir la calle de la casa?
- Del texto a la derecha, ¿cuáles palabras desconoces? Buscalas y crea tu propio glosario.

Memorias de una visita
La casa de Remigio Crespo Toral

Manuel J. Calle,
El Hado y El Pajaro / 1920

... la calle larga, solitaria por el día, y lítrica, peligrosa para los transeúntes durante la noche: tiene sus leyendas populares, su folklore particular henchido del recuerdo tradicional de cuentos de aparecidos... nos hallamos en una especie de recibimiento de altas y blancas paredes, inundando de un chorro de luz que viene del fondo: una gran escalera de madera desciende a profundidades veladas al indómito y al extraño...

Casa de Remigio Crespo Toral, Salón Amarillo

Actividad
Busca el lugar preciso donde fue tomada esta fotografía y con ayuda de una cámara realiza la misma tema.

Preguntas

- ¿Cómo se encuentra actualmente el Salón Amarillo?
- Del Salón Amarillo; ¿cuál es tu objeto favorito?
- De la casa ¿Puedes describir el área social?
- Del texto a la derecha, ¿cuáles palabras desconoces? Buscalas y crea tu propio glosario.

Memorias de una visita
La casa de Remigio Crespo Toral

Manuel J. Calle,
El Hado y El Pajaro / 1920

... Ricas alfombras, mármoles del Perito, talladuras de maderas exóticas, madera deada y plateada, cuadros, estatuas, bronceos y terracotas, mucha seda y mucho arte de decorados, en paredes y mobiliario... la luz de la tarde se quiebra en los grandes espejos de bisel y marquetería deada o de perelana, tréase en los esbeltos prismas de arañas y candelabros, y arranca volantes y chispas a la seda, verde, de los pesados cortinajes...

Cielos Rasos de Latón

Actividades

- Nota en que habitación se encuentra cada una de las cuatro imágenes de esta postal.
- Utiliza tu imaginación y dibuja un nuevo modelo de cielo raso (latón) para esta casa.

Detalles Decorativos
de la casa de Remigio Crespo

Cielo Raso de Latón

Hace 100 años la decoración era bastante cargada, el estilo Barroco estaba de moda. Algunas habitaciones de esta casa tenían decorados hasta los cielos rasos. Esta decoración se realizaba con unas placas metálicas que estaban construidas a partir de piezas pre-fabricadas de latón, de ahí el nombre que se le da, latón. La mayor parte de los diseños eran florales y geométricos y estaban pintados a mano. Las placas de latón del museo fueron traídas de Estados Unidos.



Bocetos digitales del cuento





Bibliografía

- Acaso, M. (2011). *Perspectivas Situación actual de la educación en los museos de artes visuales*. Madrid, España: Ariel y Fundación Telefónica.
- Acaso, M. (2013). *rEDUvolution: Hacer la revolución en la educación*. Barcelona, España: PAIDÓS Contextos.
- Acaso, M. (2018). *María Acaso. Educación disruptiva + educación artística* . Recuperado de <http://www.mariaacaso.es/>
- Acaso, M., & Megias, C. (2017). *Art Thinking: Cómo el arte puede transformar la educación*. Barcelona, España: PAIDÓS Educación.
- Albornoz, V. (1947). REMIGIO CRESPO TORAL Breves datos Diográficos. . *ESCUELA Revista Pedagógica*, 48-51.
- Alderoqui, S., & Pedersoli, C. (2011). *LA EDUCACIÓN EN LOS MUSEOS. De los objetos a los visitantes*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Alexander, K., & Day, M. (1991). *Discipline-Based Art Education: A curriculum sampler*. Los Ángeles, Estados Unidos: Getty Publications .
- Arrieta Urtizbera, I. (2013). *Reinventando los museos*. Bilbao, España: ARGITALPEN ZERBITZUA SERVICIO EDITORIAL .
- Arroyo del Río, C., Aguilar Maldonado, C., & Albornoz, V. (1964). *OTRAS SEMBLANZAS por Remigio Crespo Toral*. Cuenca, Ecuador: Dirección de Publicaciones Municipales.
- Artium. (2019). *Artium*. Recuperado de <http://www.artium.org/es/>
- Camnitzer, L. (2011). *Las fronteras de la curatoría*. Antioquía, Colombia: Museo de Antioquía. Recuperado de "<https://es.slideshare.net/museodeantioquia/las-fronteras-de-la-curadora-luis-camnitzer>"
- CECA. (2011). *Buenas prácticas» o proyecto ejemplar. Programas de educación y de acción cultural. Describir, analizar y evaluar una realización*. ICOM.
- CECA. (2017). *CECA. International Committee for Education and Cultural Action*. París, Francia: Hands Agency. Recuperado de <http://network.icom.museum/ceca/sobre/los-propositos-de-ceca/L/1/>
- CMRCT. (julio de 2016). *Notas para el guión museográfico*. Cuenca, Ecuador.
- CMRCT. (2017 - 2018). *Libro de visitantes*. Cuenca, Ecuador.
- CMRCT. (2017). *Cuadernos del Museo 01*. Cuenca, Ecuador: DirecciónMunicipal de Cultura Educación y Deportes.
- CMRCT. (2018). *Estudios de Públicos y Territorio 2018*. Cuenca, Ecuador: CMRCT.



- CMRCT. (2018). *Manual para el Departamento de Educación y Mediación*. Cuenca, Ecuador.
- Davila, P., & Naya, L. (2016). *Espacios y patrimonio histórico-educativo*. Erein, España: Erein Argitaletxea.
- Desvallées, A., & Mairesse, F. (2010). *Conceptos claves de museología*. París, Francia: Consejo Internacional de Museos ICOM.
- Eidelman, J., Roustan, M., & Goldstein, B. (2013). *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- Fernández, L. (2001). *Museología y museografía*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal.
- Fontcuberta, J. (2017). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.
- Fundacion Cisneros. (2018). *Coleccion Patricia Phelps de Cisneros. Arte e Ideas de América Latina*. Recuperado de <https://www.coleccioncisneros.org/es>
- Cevallos, A. y A. Macaroff (Eds.). (2013). *Contradecirse a una misma. Museos y mediación educativa crítica*. Quito: Cromatik Press.
- FUNDACIÓN TYP A. (2015). *Layering en museos. Diseño de exhibiciones a la medida del visitante*. Buenos Aires, Argentina: FUNDACIÓN TYP A.
- González, R. (2015). *Manual de emergencia para agentes de cambio educativo*. Ciudad de México, México: Ediciones Granica.
- Hernández Hernández, F. (1998). *Manual de Museología*. Madrid, España: EDITORIAL SÍNTESIS S.A.
- Hoff, M. (2011). Curaduría pedagógica, metodologías artísticas, formación y permanencia: el giro educativo de la Bienal Mercosur. *ERRATA#*, (4), 42 - 64.
- ICOM, C. (2017). *La comunidad de los museos del mundo*. Recuperado de <http://icom.museum/L/1/>
- ICOM, & UNESCO. (2006). *Cómo administrar un museo: Manual práctico*. París, Francia: UNESCO.
- IDEO. (2009). *Diseño centrado en las personas. Kit de Herramientas*. California, Estados Unidos: IDEO.
- IDEO. (2012). *Design Thinking para Educadores*. California, Estados Unidos: IDEO.
- MACBA. (2019). *Museo d'Art Contemporani*. Barcelona, España. Recuperado de <https://www.macba.cat/>
- Machín, M. F. (1996). EVOLUCIÓN DE LA POLÍTICA EDUCATIVA DEL MUSEO. DE SERVICIO EDUCATIVO A SERVICIO DEL PÚBLICO. En Museo de las Bellas



- Artes de Bilbao (Ed.), Memoria, Realidad, Expectativas. ACTAS XI Jornadas estatales, Bilbao, España: Museo de las Bellas Artes de Bilbao.
- Matute, A. (1991). El Método de Acercamiento Crítico. Otro punto de vista sobre calidad de la educación. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, (XXI), México, 89-108.
- Morales Moreno, L. (2015). *TENDENCIAS DE LA MUSEOLOGÍA EN AMÉRICA LATINA. Articulaciones, Horizontes, Diseminaciones*. Ciudad de México, México: Publicaciones Digitales ENCRyM - INAH.
- Moreno Mora, V. (1939). *REMIGIO CRESPO TORAL*. Cuenca, Ecuador.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2019). *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid, España Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/>
- Museo Nacional de Colombia. (2009). *Comunicación + educación en un museo. Nociones básicas*. Bogotá, Colombia: Editora Géminis Ltda.
- Museo Nacional del Prado. (2019). *Museo del Prado 200 años*. Madrid, España. Recuperado de www.museodelprado.es
- Museo Nacional del Prado. (2019). *Museo Nacional del Prado / Canal de Youtube*. Madrid, España. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=PC_NxAhTIZc
- Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. (2019). *Museo Nacional Thyssen-Bornemisza*. Madrid, España. Recuperado de <https://www.educathyssen.org>
- Museo Thyssen Bornemisza. (2008). *I Congreso Internacional - Los Museos en la educación. La formación de los educadores*. Madrid, España: Museo Thyssen Bornemisza.
- Museum of Contemporary Art Tokyo . (2019). *Museum of Contemporary Art Tokyo MOT*. Recuperado de <https://www.mot-art-museum.jp>
- Museum of Modern Art. (2019). *Destination Modern Art*. Nueva York, Estados Unidos. Recuperado de <https://www.moma.org/interactives/destination/#>
- ONU. (1948). *Declaración Universal de Derechos Humanos*. París, Francia: Asamblea General de la Naciones Unidas.
- Padró, C. (2014). *MEDIACIÓN MUSEÍSTICA. Un compendio de materiales de curso*. Lisboa, Portugal: Mapa das Ideias.
- Pérez Castellanos, L. (2016). *Estudios sobre públicos y museos VOL I*. México: PUBLICACIONESENCrYm.
- Pérez Castellanos, L. (2017). *Estudios sobre públicos y museos VOL II*. México: PUBLICACIONESENCrYm.



- Programa Red Nacional de Museos. (2009). *CURADURÍA EN UN MUSEO. Nociones básicas*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura / Museo Nacional de Colombia.
- RAE. (18 de Julio de 2017). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es>
- RAE. (2018). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es>
- Sadurni Rodríguez, N. (2014). Curaduría educativa: ¿democratizar el espacio o ejercer el poder? *NIERIKÁ Revista de estudios de arte*, (6), 35-48.
- Sagués, R. (1996). LOS DEAC: LA VIVENCIA DE UN PROCESO. En Museo de las Bellas Artes de Bilbao (Ed.), *Memoria, Realidad, Expectativas. ACTAS XI Jornadas estatales*, Bilbao, España: Museo de las Bellas Artes de Bilbao.
- Santacana, J., & Llonch, N. (2012). *Manual de didáctica del objeto en el museo*. Gijón, España: EDICIONES TREA.
- Sinek, S. (2013). *LA CLAVE ES EL PORQUÉ*. Barcelona, España: PENÍNSULA.
- Torres Aguilar Ugarte, P. (2014). Estrategias de visita al museo. Ciudad de México, México. Recuperado de https://issuu.com/somosconexion/docs/estrategias_de_visita_patricia_torr
- UNESCO. (2007). *Cómo administrar un museo: Manual práctico*. París, Francia: UNESCO.
- Vargas, J. (1962). *REMIGIO CRESPO TORAL. El hombre y la obra*. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Victoria and Albert Museum. (2019). *V&A Victoria and Albert Museum*. Recuperado de <https://www.vam.ac.uk/>
- Zavala, L. (2012). *ANTIMANUAL DEL MUSEÓLOGO. Hacia una museología de la vida cotidiana*. Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Zepeda Arias, N. (2018). *Donde el corazón late más fuerte. Educadorxs de Museos en México*. Ciudad de México, México: SHCP.