

am ma **gazine** boletín

número 16 - año 2026

Órgano de expresión de AMMA
al servicio de los profesionales de
la museología y museografía



¿Es lo mismo
público
que
comunidad?

Secciones

Opinión
Memoria
Estrategias
Artículos

AMMA
ASOCIACIÓN DE
MUSEOLOGÍA Y
MUSEOGRAFÍA DE
ANDALUCÍA



ISSN - 2172-3902

amma boletín magazine

Publicación anual
Número 16
Febrero 2026
ISSN - 2172-3982

Junta Directiva

El Boletín de AMMA (Asociación de Museología y Museografía de Andalucía) es la seña de identidad de esta asociación. Es un órgano de expresión y un medio de información profesional permanente para sus integrantes, al servicio de la Museología y la Museografía en Andalucía y en España.

Sus temas son cuestiones teóricas y prácticas que plantean las profesiones reflejadas en esta asociación, profesiones que dan a conocer los aspectos científicos de los bienes culturales, así como cualquier otro tipo de información que contribuya a difundir las ideas de AMMA dentro y fuera de Andalucía.

El Boletín está en permanente crecimiento y se enriquece con las aportaciones de las personas asociadas, así como de aquellas propuestas que resulten de interés al desarrollo de la profesión.

Sol Martín *Presidenta*
Gema Rueda Meléndez *Vicepresidenta 1ª*
Soledad Gómez Vílchez *Vicepresidenta 2ª*
Mª del Rosario Rodríguez Boyer *Secretaria*
David Bonhome Herrera *Tesorero*
Santiago Campuzano Guerrero *Vocal*

Coordinación y Diseño

Sol Martín Carretero
Marcelo Martín Guglielmino

Contacto



boletin@amma.org



+34 696 409 661



Sevilla



Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares.

AMMA no asume ninguna responsabilidad por las opiniones expresadas por los autores en sus aportaciones.

am ma magazine boletín

número 16 - año 2026

Índice

Editorial	04	¿Es lo mismo público que comunidad?
Opinión	06	¿Público o comunidad? El museo cuando es casa Sol Martín
	08	¿Comunidad o público? Reflexiones desde un MAC rural Inmaculada Corral
	12	¿Público o comunidad? Comencemos por (una de) las bases: la educación. Alfonso Ramírez Contreras
	15	De la visita puntual a la implicación colectiva: reflexión desde la formación en Historia del Arte María Cózar Arias
	17	De visitantes a comunidad: el nuevo reto de los espacios culturales Jesús Durán López
	19	¿Es lo mismo público que comunidad? María del Rosario Rodríguez Boyer
Memoria	21	Memoria AMMA 2025. Un año en acción
Estrategias	29	AMMA y la formación permanente: aprender para avanzar
	32	La inteligencia artificial en el patrimonio: reflexión profesional, ética y futuro desde Andalucía
	35	Cinco años de EXPONE: encuentro, reflexión y reconocimiento profesional
Artículos	44	La Arquitectura Industrial: de fábricas a centros expositivos David Bonhome Herrera
	49	La exposición “Sorolla en el Real Alcázar de Sevilla” (2025–2026): un reto para la conservación preventiva Raniero Baglioni
	54	Comunicación y mediación de una exposición temporal Sol Martín Carretero
	61	La tecnología y la museografía, dos herramientas para la comunicación efectiva del patrimonio Iñaki Izarzugaza Lizarraga
	66	Un museo para todas las personas: el proyecto de accesibilidad de la Colección Museográfica de Casariche Antonio García López; Elena López Gil

¿Es lo mismo público que comunidad?

Sol Martín
Presidenta de AMMA

Esta pregunta, aparentemente sencilla, encierra uno de los debates más relevantes que hoy se plantean los museos y las instituciones culturales. Con ella se abrió la 5ª edición de los Premios EXPONE en 2025 y con ella se abre también este nuevo número del e-Boletín de AMMA.

Durante años hemos hablado de públicos, de audiencias, de cifras, de impacto. Sin embargo, cada vez resulta más evidente que no basta con atraer visitantes ni con generar consumo cultural. Los museos que realmente transforman son aquellos que van más allá del público entendido como destinatario pasivo y trabajan día a día para construir comunidad: museos que escuchan, que dialogan con su entorno, que generan vínculos duraderos y que se reconocen como espacios compartidos. Museos que acogen, que educan, que emocionan y que asumen su responsabilidad social en contextos diversos y en permanente cambio.

Esta reflexión ha estado muy presente a lo largo del último año en la actividad de AMMA y se ha materializado de forma especialmente significativa en la quinta edición de los Premios EXPONE. Una edición que ha vuelto a poner el foco en las buenas prácticas profesionales, pero también en aquellos proyectos que entienden el museo como un agente activo en la vida cultural, social y territorial. Proyectos que no se limitan a mostrar, sino que construyen sentido colectivo, identidad y pertenencia.

Este e-Boletín quiere ser reflejo de ese debate y de ese compromiso. Un espacio de pensamiento y de práctica profesional en el que celebramos la profesión museológica, pero también el potencial de los museos como herramientas de transformación social. Porque hablar de comunidad es hablar de accesibilidad, de mediación, de participación real, de derechos culturales y de sostenibilidad; es hablar, en definitiva, de futuro.

El año que cerramos ha sido también un año de cambios para AMMA. La renovación de la Junta Directiva y la nueva imagen corporativa no son solo una cuestión

Editorial

formal, sino una voluntad clara de afianzar el compromiso de la asociación con la profesión y con los retos que se presentan en el sector. Cambios pensados para reforzar el papel de AMMA como espacio de encuentro, reflexión y defensa de las y los profesionales de la museología y la museografía en Andalucía, en diálogo constante con el contexto nacional e internacional.

Desde esta editorial quiero agradecer a todas las personas, instituciones y entidades que han formado parte de este camino compartido. Socias y socios, colaboradoras y colaboradores, profesionales que hacen posible que los museos sigan siendo lugares vivos, críticos y necesarios. Porque si algo hemos aprendido es que la cultura no se sostiene en solitario: se construye en comunidad. Ese es el reto. Y también la oportunidad.



¿Público o comunidad? El museo cuando es casa

Sol Martín
Presidenta de AMMA

En ese Museo no había solo público. Había comunidad. Personas que vuelven, que comparan, que recuerdan, que recomiendan, que traen a otros. Personas que reconocen el museo como un lugar propio, integrado en su vida cotidiana.

Durante años se ha medido el éxito de los museos en cifras: número de visitantes, impacto mediático, número de actividades. Sin embargo, cada vez resulta más evidente que la verdadera transformación no se produce cuando un museo suma público, sino cuando construye comunidad. Esta idea conecta directamente con los debates impulsados por ICOM en los últimos años, en los que se insiste en el museo como una institución al servicio de la sociedad, arraigada en su entorno y comprometida con la participación activa de las comunidades a las que se debe.

Esta diferencia, sutil pero profunda, se hizo especialmente evidente para mí estas pasadas navidades durante una visita al Museo Cruz Herrera, en La Línea de la Concepción. Se trata de un museo municipal que custodia la colección del pintor linense José Cruz Herrera. Coincidiendo con estas fechas, el museo acogía la segunda edición de la exposición *Vísteme de alta costura*, una muestra que fue reconocida con el Premio del Público en la quinta edición de los Premios EXPONE. Tras la visita, entendí por qué había conseguido este reconocimiento, por qué tanta gente había votado su candidatura.

Lo primero que me llamó la atención no fue la museografía ni el discurso expositivo, sino el ambiente que allí se respiraba. El museo estaba lleno. Pero no lleno de turistas apresurados o visitantes ocasionales como yo, sino de personas que parecían moverse por sus salas con mucha familiaridad. En la primera sala, un señor me comentó que conocía de memoria la colección permanente, pero que había vuelto expresamente para ver la exposición temporal, “porque ya es la segunda vez que la hacen sobre moda”. No hablaba como quien consume una oferta cultural, sino como quien sigue la programación de un lugar que siente muy cercano o como propio.

Opinión



Un museo que no se limita a abrir sus puertas, sino que dialoga con su territorio y responde a él.

Poco después, una niña tiraba con entusiasmo de la mano de su madre para enseñarle “su mariposa favorita” de la exposición de entomología que había visitado días antes con el colegio. En otra sala, una familia de turistas extranjeros disfrutaba reconociendo detalles de la exposición temporal de una artista local de La Línea, mientras unos abuelos descubrían el belén del museo junto a sus nietos. Escenas cotidianas, aparentemente pequeñas, pero profundamente reveladoras.

Desde la museología sabemos que los llamados museos de proximidad desempeñan un papel clave en la construcción de comunidades culturales activas. Son espacios donde la mediación, la educación y la programación continuada generan vínculos estables y relaciones de confianza. La participación, entendida no como un recurso puntual sino como una práctica sostenida en el tiempo, transforma al visitante en agente cultural. Y es ahí donde el museo deja de ser un contenedor para convertirse en un espacio compartido.

En ese recorrido comprendí que en el Museo Cruz Herrera no había solo público. Había comunidad. Personas que vuelven, que comparan, que recuerdan, que recomiendan, que traen a otros. Personas que reconocen el museo como un lugar propio, integrado en su vida cotidiana. Un museo que no se limita a abrir sus puertas, sino que dialoga con su territorio y responde a él. La experiencia me recordó que los museos verdaderamente vivos son aquellos en los que pasan cosas, pero sobre todo, aquellos en los que alguien espera que pasen. Museos que asumen, como señala ICOM, su función social y educativa más allá de la exhibición, y que entienden que sin comunidades activas no hay sostenibilidad cultural posible.

Quizá ahí esté la clave del debate: no se trata de elegir entre público o comunidad, sino de comprender que solo cuando el museo se construye con su comunidad puede cumplir plenamente su función. Porque cuando un museo se convierte en casa, deja de ser un lugar al que se va una vez, para convertirse en un lugar al que siempre se vuelve.

¿Comunidad o público? Reflexiones desde un MAC rural

Inmaculada Corral
Genalguacil Pueblo Museo

En los últimos años, la pregunta sobre si es lo mismo hablar de comunidad que de público ha ido ganando presencia en los debates en torno a los museos y las instituciones culturales. La cuestión no es solo terminológica, sino que apunta a distintas maneras de entender la relación entre el museo, el arte contemporáneo y las personas que se acercan a ellos.

¿Es suficiente con atraer visitantes o es necesario implicar a quienes habitan los territorios en los que se desarrollan los proyectos culturales? Esta pregunta, planteada recientemente en la mesa redonda que tuvo lugar durante la ceremonia de entrega de premios 'Expone' 2025, encuentra en los contextos rurales un campo especialmente fértil para ser pensada desde la práctica.

Tradicionalmente, el concepto de público se ha asociado a quienes visitan un museo, asisten a una exposición o participan de una actividad cultural de forma más o menos puntual.

El público llega, observa, consume una experiencia cultural y, en muchos casos, se marcha. La comunidad, sin embargo, implica otra temporalidad y otro tipo de relación. Hablar de comunidad supone pensar en vínculos duraderos, en personas que comparten un espacio, una historia y una vida cotidiana, y que no se relacionan con el museo de manera excepcional, sino continuada. No se trata de una diferencia jerárquica, sino relacional: el grado de implicación y de corresponsabilidad es distinto.

En este sentido, muchos museos contemporáneos han comenzado a replantearse su papel, no solo como espacios de exhibición, sino como lugares de mediación, encuentro y producción cultural. Este giro ha puesto el foco en los procesos, en el diálogo y en la participación, más allá del resultado final. Sin embargo, estas transformaciones adquieren un significado particular cuando se



dan en el ámbito rural, donde el museo no es un espacio aislado, sino que forma parte del entramado social del lugar.

En los pueblos, el museo convive con la vida diaria. No está separado del territorio, sino que se inserta en él. Los vecinos se cruzan con las obras en las calles, comparten espacios con los artistas y participan, muchas veces de manera informal, en los procesos creativos. El tiempo del arte se mezcla con el tiempo cotidiano, y la frontera entre dentro y fuera del museo se diluye. En este contexto, hablar de público resulta, en ocasiones, insuficiente para describir la complejidad de las relaciones que se generan. La noción de comunidad permite entender mejor estas dinámicas, especialmente cuando los proyectos culturales se desarrollan desde el respeto al entorno y a quienes lo habitan.

¿Es suficiente con atraer visitantes o es necesario implicar a quienes habitan los territorios en los que se desarrollan los proyectos culturales?

Experiencias como la de Genalguacil invitan a replantear la pregunta: quizá no se trate solo de atraer público, lo que para un pueblo que ha sufrido los efectos de la despoblación ya es un enorme logro con sus correspondientes repercusiones positivas sobre la economía local sino sobretodo de cuidar y construir comunidad.

Un ejemplo especialmente significativo de esta manera de trabajar es el de Genalguacil Pueblo Museo. Desde hace más de treinta años, este proyecto se ha consolidado como una iniciativa pionera en el ámbito del arte contemporáneo, no solo por su continuidad en el tiempo, sino por la forma en que ha integrado desde sus inicios a la comunidad local en los procesos de creación artística. En Genalguacil, el arte no llega al pueblo como algo ajeno o impuesto, sino que se construye desde el propio contexto rural y en diálogo con sus habitantes.

A lo largo de estas tres décadas, el proyecto ha acogido residencias de artistas y ha desarrollado propuestas en distintos formatos, siempre con una premisa clara: los proyectos deben estar inspirados en el entorno y en el patrimonio inmaterial, sus usos, costumbres y tradiciones, deben implicar de manera directa a los vecinos durante su proceso de creación. Esta exigencia no es un añadido ni una actividad paralela, sino un criterio fundamental en la selección de las propuestas.

Los artistas que llegan a Genalguacil saben que su trabajo no se limita a producir una obra, sino que implica convivir, escuchar y colaborar con quienes habitan el pueblo.

De este modo, los vecinos dejan de ocupar el lugar tradicional de público para convertirse en parte activa del proceso creativo. Participan aportando saberes, memorias, tiempo y experiencia, y establecen relaciones que van más allá de la duración de una residencia o de una exposición concreta. El valor del proyecto no reside únicamente en la obra final que permanece en el espacio público o en el museo sino en todo aquello que sucede durante el proceso: las conversaciones, los encuentros, las decisiones compartidas y los vínculos que se generan entre artistas y comunidad.

Esta forma de entender la creación artística pone en cuestión la idea del museo como un espacio destinado principalmente



Taller de lectura realizado por Lola Lasurt en la Biblioteca Pública Municipal de Genalguacil. Imagen cortesía de Genalguacil Pueblo Museo.

a atraer visitantes externos. En Genalguacil, el museo es, ante todo, un proyecto pensado desde el mundo rural y para sus habitantes. Esto no significa que no reciba visitantes o que no dialogue con otros públicos, sino que su punto de partida es la comunidad local. El pueblo no se convierte en un escenario para el arte, sino en un agente activo que participa en su creación.

Al visitar el MAC de Genalguacil se percibe claramente que el espacio expositivo refleja la identidad y el patrimonio material e inmaterial del lugar y de sus habitantes, entretejido y reactivado con la visión del artista.

Actualmente, en una de las salas encontramos la propuesta expositiva 'Rumor de grieta', última edición de Arte Vivo, programa que, en forma residencia de investigación y producción artística, entrelaza prácticas artísticas contemporáneas y vida cotidiana. En esta ocasión reunió a las artistas Lola Lasurt y Yinka Esi Graves de la mano de la curadora Laura Vallés Vélchez quien insistió en que no llegaron con la voluntad de intervenir el lugar sino de dejarse atravesar por él.

Lola Lasurt, realiza un taller de archivo y lectura en la biblioteca pública de Genalguacil en el que se leen fragmentos al azar de obras sobre la Guerra Civil y el exilio mientras va bordando las iniciales de varias personas desaparecidas en el pueblo. En una de sus propuesta expositivas, un friso suspendido mediante estructuras de olivo realizadas por un artesano de cestería local, esboza paisajes que nos llevan a los lugares que, según los vecinos, fueron escenario de violencias y resistencia durante la Guerra Civil Española.

Para realizar el trabajo de investigación previo, entrevistó a los vecinos que se ofrecieron a ayudarlo a ir creando esta topografía a la vez que se fue realizando un trabajo de reactivación de memoria histórica.

Yinka Esi Graves, bailaora y coreógrafa, ofrece varios talleres de flamenco y realiza una performance en el espacio público de



Fotografía realizada durante el rodaje de la pieza audiovisual de Yinka Esi Graves en colaboración con la banda municipal de Genalguacil. Imagen cortesía de Genalguacil Pueblo Museo.

Genalguacil. En su propuesta expositiva, una película sobre el estereotipo de Carmen y la memoria del bandolero incluye a la banda local. Una colaboración que se impone como una evidencia para ella al coincidir durante su estancia en numerosas ocasiones, en su lugar de estudio, con los ensayos de la misma.

Volviendo a la pregunta inicial, la experiencia de Genalguacil permite afirmar que comunidad y público no son necesariamente lo mismo. Mientras que el público puede acercarse de forma puntual, la comunidad implica una relación sostenida en el tiempo, basada en la confianza, la colaboración y el reconocimiento mutuo. En este contexto, el museo deja de ser un contenedor de obras para convertirse en un espacio de mediación cultural, donde el arte contemporáneo funciona como un vehículo para el encuentro y el diálogo.

La trayectoria de Genalguacil, Pueblo Museo, demuestra que es posible desarrollar proyectos de arte contemporáneo desde el ámbito rural sin renunciar a la complejidad ni a la experimentación, y al mismo tiempo mantener un fuerte arraigo en el territorio. Su carácter pionero radica precisamente en haber apostado, desde hace más de treinta años, por una manera de trabajar que sitúa a la comunidad en el centro, entendiendo que el verdadero impacto del arte no siempre se mide en términos de visibilidad o afluencia, sino en la capacidad de generar relaciones significativas y duraderas.

En un momento en el que muchos museos se preguntan cómo acercarse a sus públicos, experiencias como la de Genalguacil invitan a replantear la pregunta: quizá no se trate solo de atraer público, lo que para un pueblo que ha sufrido los efectos de la despoblación ya es un enorme logro con sus correspondientes repercusiones positivas sobre la economía local sino sobretodo de cuidar y construir comunidad. Desde esta perspectiva, el museo se convierte en un espacio vivo, profundamente ligado a su contexto, donde el arte contemporáneo se crea no solo para ser visto, sino para ser vivido y compartido.

¿Público o comunidad? Comencemos por (una de) las bases: la educación.

Alfonso Ramírez Contreras¹
Educador patrimonial

Se necesitan profesionales de la educación adscritos a los museos, personas que tengan la transdisciplinariedad inyectada en los genes y que sepan traducir discursos, ciencia y exposiciones a nuestros pequeños y pequeñas. Que sepan también traducir a la inversa las necesidades de los y las docentes apoyando su labor y creando espacios propios para el desarrollo de los procesos de enseñanza aprendizaje relatados en leyes y currículos.

Imagino que la diatriba entre público y comunidad no dará muchos quebraderos de cabeza a mis compañeros y compañeras. Parece obvio que todos aspiramos a generar una comunidad sin perder de vista los públicos que pueden “llenar” nuestro museo. Mientras que la comunidad “habita” el público “consume y es consumido”. La comunidad nace, se desarrolla y permanece mientras que los públicos son como animales mitológicos a los que hay que dar caza, adorar y buscar su favor. Las formas de alcanzar cada uno de estos objetivos son distintas y nos llevan a escenarios totalmente diferentes.

Seguro que llegamos entre todas y todos a la conclusión de que un modelo híbrido podría ser interesante y que no podemos darle la vuelta (de momento) a las tendencias de turismo de masas ni de visitas *fast food* donde lo que apremia es la etiqueta, la foto y los *likes*. Que convivir con esas tendencias puede llevarnos a estar incluso de moda y que tampoco se está tan mal ahí donde nos acunan los *followers*. Las comunidades son difíciles de conseguir y a veces tampoco nos gustan tanto ya que, por definición nos incluyen y nos hacen formar parte de algo más grande donde tendremos que transigir, ceder y aportar. ¡Qué difícil es todo esto!

Se me ocurre que podríamos comenzar por abajo o por el principio, aunque sea de la vida. Me refiero a los y las más pequeñas, el público infantil. Toda esa masa, cada vez más leve, que cautivamente puebla los museos de martes a viernes y que los fines de semana regresa acompañada de sus progenitores. Los grupos relacionados con los procesos de enseñanza aprendizaje suelen considerarse público escolar y su tendencia es a la visita anual al museo local o en su defecto a la ciudad patrimonio de la humanidad más cercana o menos visitada por el profesorado. A pesar de que forman parte de una comunidad, la escolar, los llamamos



*Niños en el Museo Ibero
jugando con las siluetas de
los exvotos.*

público educativo, es decir, otro de esos grupos dentro de los “públicos” que más tienen que ver con procesos casi obligados relacionados con ítems que tachar en el currículo y nada con formar parte de algo más grande que los empuje a conocer a fondo, a generar dudas y resolverlas a través del descubrimiento, etc. En la mayor parte de museos tenemos visitas guiadas a público escolar a veces incluso disfrazadas de programa educativo. Y no lo son.

Como defensor de la inclusión de la educación en los museos de manera reglada y separada (pero siendo hermanas, por supuesto) de la difusión, pongo a disposición de cada uno de los grupos que buscan formar parte del programa educativo todas las herramientas y posibilidades para que su visita no sea una visita más sino que forme parte de algo más, de un proceso que los incluya, que los haga partícipes y que surja de ellos y ellas la posibilidad de ir al museo, no de visita sino para contribuir a una investigación, concluirla o formar parte de un evento mayor con otros grupos o en solitario. Es cierto que los currículos actuales no permiten mucha libertad de movimientos en según qué momentos de las diferentes etapas educativas, pero puedo asegurar que proyectos intergeneracionales entre escolares de secundaria e infantil son viables y pueden durar meses... y dentro de ese gran proceso, el museo puede ser un pequeño paso más o un colofón increíble.

Se pueden incluir, rizando el rizo, a alumnado universitario en formación educativa o mejor aún, a personas que estudian estética, aplicaciones móviles o turismo. El límite es querer implicarse. Así que mi objetivo es buscar la implicación de todos los agentes relacionados con la educación y decirles que las puertas del museo, sea el que sea, están abiertas, que es suyo, que cada sala es un espacio donde trabajar, investigar o simplemente

estar. Que las matemáticas llevan entre nosotros desde antes incluso de que alguien las llamara matemáticas y que por eso y por más cosas forman parte de cualquier museo por muy arqueológico que sea. Que los de BBAA pueden trabajar Lengua y los de Lengua pueden trabajar Biología y todo ello con el Museo de por medio, como soporte, como espacio amigo, como lugar que habitar, donde tener calma y tranquilidad.

Si queremos que las comunidades formen parte orgánica de los museos empecemos por una de las comunidades más agradecidas y que más pueblan nuestros museos a lo largo del año. Aquellos grupos fieles que gracias al profesorado apuestan por venir. Y ya que vienen, démosles ganas de volver, no convirtamos su estancia en algo obligatorio sino algo que estén deseando repetir, cambiemos la cadencia y pasemos del “anual” al “nos vemos el mes que viene”. Suena difícil con los grupos de fuera de la localidad, pero no debería de ser tan complicado con los centros educativos que circundan nuestros museos. Ser un aula más, un espacio de conocimiento, un oasis frente a lo que vive el estudiantado a diario. Y también para el profesorado, sobrepasado por la burocracia y las obligaciones. Queremos ser esa parada en la que descansan sin perder el norte de la constante educativa.

Niño espera para conversar con una artista sobre su dibujo en el Museo de Jaén.



Para ello necesitamos profesionales de la educación adscritos a los museos, personas que tengan la transdisciplinariedad inyectada en los genes y que sepan traducir discursos, ciencia y exposiciones a nuestros pequeños y pequeñas. Que sepan también traducir a la inversa las necesidades de los y las docentes apoyando su labor y creando espacios propios para el desarrollo de los procesos de enseñanza aprendizaje relatados en leyes y currículos. Necesitamos abrir, más si cabe, los museos, que se empiecen a escuchar voces, dudosas, curiosas, en mitad de las salas, que se creen corros de gente sentada en el suelo que discurren sobre cualquier tema relacionado con los objetos tras las vitrinas. Os puedo decir que a veces, tras mucha lucha, esas cosas suceden y son maravillosas. Y esos niños y niñas vuelven el fin de semana trayendo a sus padres, luego crecen, vuelven ya mayores a esos espacios que no le son hostiles porque para ellos nunca lo fueron. Y buscan formar parte de ellos. Creedme, ya está pasando.

NOTA

El autor es doctor por la vía de Patrimonio y educador patrimonial especializado en museos y yacimientos arqueológicos de Andalucía. Desde 2008 diseña y desarrolla programas educativos para públicos escolares y comunitarios, con especial interés en la relación entre patrimonio, educación y participación social. Colabora habitualmente con instituciones culturales y proyectos de innovación educativa vinculados a museos de la provincia de Córdoba y Jaén. Actualmente forma parte del grupo de investigación HUM1026 *Imagen y memoria* de la Universidad de Cádiz.

De la visita puntual a la implicación colectiva: reflexión desde la formación en Historia del Arte

María Cózar Arias¹
*Historiadora del Arte,
Universidad de Sevilla*

Pese a que los discursos museológicos contemporáneos apelan con frecuencia a la participación, la inclusión o la accesibilidad, muchas prácticas siguen situando al visitante en una posición pasiva.

Quienes nos formamos en Historia del Arte aprendemos muy pronto a mirar el museo como un espacio de autoridad: un lugar donde se conserva, se clasifica y se interpreta el patrimonio mediante discursos rigurosos. En las aulas se nos enseña a analizar obras, contextos y estilos; en las salas, a recorrer itinerarios diseñados por otros. Sin embargo, a medida que avanza la formación, surge una pregunta incómoda pero necesaria: ¿Qué lugar ocupa realmente el visitante en todo este entramado? ¿Es suficiente seguir hablando de público o es momento de pensar en términos de comunidad?

El concepto de público ha funcionado durante décadas como una categoría útil para las instituciones museísticas. Permite medir, cuantificar, justificar. El público entra, observa y se marcha. Pero esta lógica, heredera de un modelo cultural basado en la transmisión unidireccional del conocimiento, resulta cada vez más limitada para explicar la complejidad de las relaciones actuales con el patrimonio. La comunidad, a diferencia del público, no se define por la asistencia, sino por el vínculo.

Hablar de comunidad implica asumir que el museo, más que un espacio aislado de su contexto social, es un lugar atravesado por memorias, identidades y tensiones. Supone reconocer que el patrimonio no es únicamente un objeto de estudio, ya que también genera experiencia, apropiación y, en ocasiones, conflicto. Desde esta perspectiva, el museo deja de ser solo un contenedor de relatos para convertirse en un espacio donde esos relatos se negocian.

A lo largo de mi formación universitaria he podido constatar que esta distinción rara vez se aborda de manera estructural. Aunque los discursos museológicos contemporáneos apelan con frecuencia a la participación, la inclusión o la accesibilidad, muchas

prácticas siguen situando al visitante en una posición pasiva. Se le invita a comprender, pero no siempre a intervenir; a recorrer, pero no a habitar. El riesgo es que la idea de comunidad se convierta en una etiqueta atractiva que no transforme realmente las dinámicas internas de la institución.

Pensar en el museo desde la comunidad exige un cambio profundo de mirada. Conlleva aceptar que el conocimiento experto no es el único válido, sino uno más dentro de un ecosistema de saberes. No se trata de renunciar al rigor académico —fundamental en la disciplina histórico-artística—, se trata de ponerlo en diálogo con otras formas de conocimiento: las experiencias locales, la memoria colectiva o las prácticas culturales vivas. En este sentido, el museo puede convertirse en un espacio de aprendizaje compartido y no solo de enseñanza.

Existen ya experiencias que apuntan en esta dirección: proyectos contruidos junto a colectivos locales, programas educativos concebidos a largo plazo, iniciativas que entienden la mediación como un proceso continuo y no como una actividad puntual. En estos casos, en vez de buscar únicamente atraer visitantes, el museo pretende construir relaciones. Además de consumir cultura, la comunidad acude a formar parte de ella.

Volver a preguntarnos si público y comunidad son lo mismo es, en realidad, preguntarnos qué tipo de museo queremos sostener en el futuro: uno que se limite a mostrar o uno que se atreva a escuchar; un museo que se visite o un museo que se viva. Para quienes nos estamos formando hoy en Historia del Arte, esta reflexión no es solo teórica, sino urgente. De ella depende que el museo siga siendo un espacio significativo y no un lugar cada vez más ajeno a la sociedad a la que pertenece.

*El museo
puede convertirse
en un espacio
de aprendizaje*



NOTA

La autora es Historiadora del Arte en la Universidad de Sevilla, con especial interés en la museología, la gestión cultural y la divulgación del patrimonio histórico-artístico andaluz. Ha participado en congresos, seminarios y proyectos de investigación vinculados al arte, la religiosidad popular y la cultura visual. Colabora en iniciativas editoriales y de difusión cultural, y actualmente amplía su formación en gestión y dirección de museos.

De visitantes a comunidad: el nuevo reto de los espacios culturales

Jesús Durán López¹
*Estudiante de Historia del Arte,
Universidad Internacional
de La Rioja*

El arte deja de ser únicamente objeto de contemplación para convertirse en acontecimiento, en experiencia que interpela, transforma y genera vínculos.

La cultura siempre ha sido refugio para las personas, pues ofrece identidad, pertenencia y forma de resistir ante la adversidad. Este sentimiento colectivo ha sido siempre estudiado desde distintas variantes filosóficas, desde el prisma de la estética. Esta disciplina estudia y reflexiona sobre la belleza, la percepción, la sensibilidad y la experiencia, incluso artística, de un individuo o colectivo sobre una obra de arte y cómo esta produce determinadas sensaciones, emociones y juicios de valores.

Antes de continuar con el desarrollo de este artículo, sentemos las bases de lo que es un visitante: conjunto amplio, heterogéneo y ocasional de individuos que recibe una obra artística, pero no necesariamente valores, intereses o identidad común. En cambio, la comunidad es un grupo cohesionado, con identidad compartida y que genera idealidad colectiva. No solo recibe arte, sino que lo hace propio y lo resignifica integrándolo en su vida.

La estética no solo afecta a individuos, sino que esta percepción puede ser universal, como veremos a continuación de la mano del filósofo Immanuel Kant. Expuesto en su *Crítica del juicio* (1790), Kant no habla de comunidad estética en el sentido contemporáneo, pero sí desarrolla el público como conjunto de sujetos capaces de juicios estéticos universales. En el juicio estético de Kant, la percepción de belleza, por ejemplo, no es una opinión, pues esta percepción debe ser universal y así debe percibirla un público compuesto por sujetos racionales dotados con capacidad de juicio.

Según este autor, el arte se dirige al público general y el gusto por el mismo se valida en la posible unanimidad de este. Kant no ve con buenos ojos el concepto de la comunidad, pues esta no garantiza el juicio estético. Los gustos de una comunidad concreta pueden ser interesados, convencionales o condicionados. Para Kant, el arte se dirige a un público universal capaz de compartir el

juicio estético y no a comunidades concretas, como sí defienden autores contemporáneos como: Dewey y Gadamer.

Para autores como el estadounidense John Dewey (1859-1952), en su obra *Arte como experiencia* (1934), expone que el arte no es contemplación pasiva, sino experiencia vivida; a diferencia de Kant, reintegra la reparación del sujeto del objeto. Para este autor, el arte no emancipa por alojamiento, sino por participación.

Kant opina que el arte se dirige al público general y el gusto por el mismo se valida en la posible unanimidad de este.

No ve con buenos ojos el concepto de la comunidad, pues esta no garantiza el juicio estético. Los gustos de una comunidad concreta pueden ser interesados, convencionales o condicionados.

Más actual, el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer (1900-2002), en su obra *Verdad y método* (1960), se desvincula de Kant criticando cómo este separa conocimiento y la experiencia estética, pues Kant hace que esta sea algo subjetiva y formal. Pues según Gadamer, el arte tiene verdad y no es solo arte. El arte es una experiencia hermenéutica compartida, en comunidad. Es decir, una obra de arte nos ocurre, nos interpela, nos transforma.

No hay público trascendental, sino horizontes culturales compartidos que se transforman en la interpretación, por eso la experiencia estética es siempre intersubjetiva, aunque se viva de manera individual, no partimos desde cero, pues ya existe una comunidad.

En la actualidad, el arte deja de ser únicamente objeto de contemplación para convertirse en acontecimiento, en experiencia que interpela, transforma y genera vínculos. La comunidad no es, por tanto, un mero receptor condicionado por gustos o convenciones, sino un sujeto activo que resignifica la obra, la integra en su horizonte cultural y la hace parte de su identidad. La estética, entendida así, no se agota en la percepción individual, sino que se despliega en un espacio de diálogo donde confluyen memoria, emoción, interpretación y pertenencia.

NOTA

El autor es estudiante del Grado en Historia del Arte en la Universidad Internacional de La Rioja. Ha participado en ciclos académicos organizados por la Cátedra Magna Hispalensis y la Facultad de Teología San Isidoro de Sevilla, así como en congresos especializados. Ha publicado estudios sobre patrimonio andaluz y ha presentado investigaciones centradas en arte sacro y transferencias culturales iberoamericanas.

BIBLIOGRAFÍA

GADAMER, Hans-George. *Verdad y método*. Salamanca : Ediciones Sígueme, 1998.

DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberia, 1980.

¿Es lo mismo público que comunidad?

María del Rosario
Rodríguez Boyer
Secretaría AMMA

Para crear comunidades y no públicos, hay que pensar en que los museos no deberían ser un espacio en sentido único, no pueden ser un sitio donde solo mirar arte y almacenar datos, fechas, y autoras o autores..

La respuesta a esta pregunta esconde dificultades intrínsecas. Se debería empezar definiendo ambos conceptos, ¿Qué se entiende por comunidad y qué se entiende por público? Según la RAE comunidad es: condición de común o perteneciente a varios y público, en esta acepción, sería un conjunto de personas que asiste a un espectáculo o a un acto o un conjunto de personas que tienen una afición común. Es aquí donde reside la mayor diferencia, en el significado de comunidad podemos ver como pertenece, como lo sentimos nuestro; en el de público somos meros espectadores.

En el ámbito museístico, creo que la diferencia se halla en este preciso punto. Los museos no deberían ser concebidos como meros muros o paredes de piedras usados para exponer; los museos deberían ser un lugar donde la población pueda interactuar, donde se aprenda a través del diálogo entre exposición y visitantes. El arte y la cultura deberían dejar de ser vistos como algo accesible solo para algunos, y pasar a ser visto como algo para todos.



Para que esto suceda, los espacios museísticos tienen un papel primordial, la museología tiene que evolucionar para poder crear vínculos con las comunidades.

Hay que pensar en un concepto museal mucho más comunicativo, mucho más interactivo, más dinámico. Hay que desarrollar un espacio donde las personas se sientan reconocidas, se sientan cómodas y salgan de allí con la sensación, no solo de haber aprendido conceptos sobre arte, pintura, escultura, etc., sino con la sensación de haber formado parte de una experiencia única, que esta experiencia haya sido un terremoto, un fuego interior de modo que cree una curiosidad cultural.

Para crear comunidades y no públicos, hay que pensar en que los museos no deberían ser un espacio en sentido único, no pueden ser un sitio donde solo mirar arte y almacenar datos, fechas, y autoras o autores. Deberían ser espacios concebidos a doble sentido, donde se proporciona una información, donde se aprende, pero también donde la comunidad aporte y participe.

Tienen que ser espacio de diálogo y discusión, un lugar para reflexionar, pero sobre todo un espacio inclusivo. Solo de esta manera la comunidad se puede sentir representada, si se excluye a una parte, cómo hasta ahora está sucediendo en muchísimos museos del mundo, se está transmitiendo el mensaje que el ambiente se destina a una parte de público, no a una comunidad.

En conclusión, creo que la museología y museografía deberían trabajar para lograr museos adaptados a todos para que el público deje de serlo y se transforme en comunidad.



Memoria

Memoria AMMA 2025. Un año en acción



La sección *Memoria* recoge el recorrido anual de la Asociación de Museología y Museografía de Andalucía, ofreciendo una mirada estructurada a las principales acciones, colaboraciones y líneas de trabajo desarrolladas a lo largo del año. Este apartado se articula en dos niveles: por un lado, el repaso cronológico mes a mes de la actividad asociativa; y por otro, las *Estrategias*, donde se destacan aquellos proyectos que han marcado de forma especial la agenda profesional de AMMA. En esta edición, las estrategias se centran en tres ejes clave: la formación especializada junto al IAPH, la reflexión sectorial en torno a la inteligencia artificial y la consolidación de los Premios EXPONE como espacio de reconocimiento profesional.

ENERO

El año comenzó con una reunión estratégica orientada a reforzar alianzas y generar nuevas sinergias para los Premios EXPONE. El 27 de enero, representantes de AMMA mantuvieron un encuentro con M^a Ángeles Sánchez Cuenca, directora de la Fundación Atlantic Copper de Huelva, en el que se exploraron posibles vías de colaboración entre ambas entidades.

Este primer contacto sentó las bases para futuras colaboraciones, reafirmando la importancia de tejer redes entre el sector cultural y las fundaciones comprometidas con el desarrollo cultural y social del territorio.

FEBRERO

Durante el mes de febrero, AMMA continuó fortaleciendo su presencia institucional y su vínculo con grandes agentes culturales del territorio. El día 18, la Fundación “la Caixa” invitó a las socias Elena López Gil y Sol Martín a la inauguración de la exposición *Música y Matemáticas* en CaixaForum Sevilla. La muestra, que propone un sugerente diálogo entre disciplinas aparentemente distantes, puso de relieve el valor de los enfoques transversales en la divulgación cultural y el potencial de los espacios expositivos como lugares de encuentro entre ciencia, arte y sociedad.

Por otro lado, el 28 de febrero, AMMA recibió invitación para asistir al acto de entrega de las Medallas de Andalucía, celebrado como cada año en el Teatro de la Maestranza de Sevilla con motivo del Día de Andalucía. Se trata de uno de los actos institucionales más relevantes de la comunidad autónoma, en el que se reconoce públicamente a personas, colectivos y entidades que han desarrollado acciones o servicios excepcionales en beneficio de Andalucía, reforzando así el valor del compromiso cívico, cultural y social en la construcción del territorio.



MARZO

El mes de marzo estuvo marcado por hitos clave en la vida asociativa de AMMA y por el avance decisivo en la organización de una nueva edición de los Premios EXPONE. El día 11 de marzo se celebraron las elecciones para la renovación de la Junta Directiva de la asociación, un proceso fundamental para garantizar la continuidad del proyecto asociativo y su adaptación a los nuevos retos del sector. Con la constitución de la nueva Junta Directiva, AMMA reafirmó su compromiso con la profesión, el trabajo en red y la defensa de los museos, la museología y la museografía en Andalucía.

Ese mismo día, se mantuvo una reunión con el director de CaixaForum Sevilla con el objetivo de cerrar los detalles para la celebración de los Premios EXPONE en este espacio cultural de referencia. El encuentro permitió avanzar en la definición del marco institucional del evento, reforzando la colaboración con una entidad clave en el panorama cultural andaluz y consolidando a

MARZO

CaixaForum Sevilla como sede de una cita que reconoce las buenas prácticas y la excelencia profesional en museos y exposiciones.



Finalmente, el 19 de marzo se abrió oficialmente el plazo de presentación de candidaturas a los Premios EXPONE, dando inicio a una nueva convocatoria que, un año más, invitó a profesionales e instituciones a compartir proyectos innovadores y de calidad, contribuyendo a visibilizar el trabajo que se desarrolla en el ámbito museológico y expositivo tanto en Andalucía como en el conjunto del territorio.

ABRIL

El mes de abril estuvo especialmente marcado por la formación especializada y la actividad interna de la asociación. Entre los días 2 y 4 de abril, AMMA colaboró con el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) en la organización del curso “Innovación cultural centrada en el público: museos y otras organizaciones patrimoniales”, celebrado en el Museo de Málaga. La actividad formativa contó como docentes con Ana Tirado de la Chica y M^a Dolores Cebrián Sotomayor, ambas socias de AMMA, y se centró en reflexionar sobre nuevos modelos de innovación cultural que sitúan a los públicos en el centro de la acción museística y patrimonial, abordando estrategias, metodologías y casos prácticos aplicables a diferentes tipos de instituciones. Foto 3 y 4



El 23 de abril, con motivo del Día del Libro, AMMA participó en el bookcrossing impulsado por Artium Museoa, sumándose a esta iniciativa de difusión cultural que invita a compartir libros en espacios públicos. En esta ocasión, la asociación apostó además por la liberación del Manual de Accesibilidad, editado por AMMA, reforzando su compromiso con la transferencia de conocimiento y la difusión de buenas prácticas profesionales en el ámbito de los museos y las exposiciones.

El mes se cerró el 30 de abril con la celebración de una reunión de la nueva Junta Directiva de AMMA, un encuentro de trabajo orientado a definir líneas estratégicas, coordinar acciones y continuar avanzando en los objetivos de la asociación para el año en curso.

MAYO

El mes de mayo concentró una intensa actividad institucional, formativa y de visibilización pública del trabajo de la asociación. El día 7 de mayo, AMMA inició una colaboración con la Universidad Rey Juan Carlos en el marco del nuevo Máster Universitario en Conservación de Museos, reforzando así su compromiso con la formación universitaria especializada y con el acompañamiento a las nuevas generaciones de profesionales del sector museológico.

MAYO



Con motivo del Día Internacional de los Museos, celebrado el 18 de mayo, AMMA desarrolló una campaña en redes sociales entre los días 12 y 18 de mayo, en la que diversas socias y socios de la asociación compartieron reflexiones en forma de breves frases. Bajo el lema propuesto por ICOM para este año, “El futuro de los museos en comunidades en constante cambio”, la campaña invitó a reflexionar sobre el papel de los museos como motores de transformación social y como espacios capaces de tender puentes entre generaciones, culturas y realidades diversas, poniendo en valor la pluralidad de miradas que conviven en el seno de la asociación.

El día 20 de mayo se mantuvo una reunión con el ICAS del Ayuntamiento de Sevilla en relación con la organización de los Premios EXPONE 2025, con el objetivo de avanzar en la coordinación institucional y en la planificación de una nueva edición de estos galardones, que se han consolidado como un referente en el reconocimiento de las buenas prácticas en museos y exposiciones.

Ese mismo día dio comienzo el curso “Inteligencia artificial aplicada al ámbito cultural”, organizado en colaboración con el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) e impartido por las socias Soledad Gómez Vilchez y Laura Cano. La actividad formativa abordó el impacto y las posibilidades de la inteligencia artificial en el sector cultural, ofreciendo herramientas y claves para su aplicación desde una perspectiva crítica, ética y profesional.

El 21 de mayo, nuestra presidenta, Sol Martín, fue invitada a participar en el acto de entrega de los Premios COAS, donde tuvo ocasión de entregar el premio Arquitectura Efímera y sus accésits, todos ellos vinculados a proyectos relacionados con museos, poniendo de relieve la estrecha relación entre arquitectura, museografía y espacios expositivos.

Finalmente, el 29 de mayo, AMMA colaboró con EYML con motivo del Día Internacional de los Jóvenes Museólogos, participando en una entrevista a Alejandro Ríos, secretario de la asociación. Esta acción permitió dar visibilidad al relevo generacional y a la importancia de apoyar a los jóvenes profesionales que comienzan su trayectoria en el ámbito de la museología y la museografía.

JUNIO

El mes de junio estuvo marcado por una intensa agenda de encuentros profesionales y celebraciones vinculadas al patrimonio, los museos y la innovación. El 14 de junio, AMMA fue invitada a participar en las jornadas conmemorativas del 30º aniversario del Ecomuseo de Almedinilla, una cita que puso en valor tres

JUNIO



décadas de trabajo continuado en torno al patrimonio, la comunidad y el territorio. Esta celebración se convirtió en un reconocimiento a un modelo de gestión cultural comprometido con la participación ciudadana, la identidad local y la sostenibilidad, consolidando al Ecomuseo de Almedinilla como un referente en el ámbito de los museos de base comunitaria.

El 20 de junio, representantes de la asociación asistieron a la reinauguración de la Colección Museográfica de Casariche, tras un proceso de renovación que refuerza su papel como espacio de conservación, interpretación y difusión del patrimonio local. La visita permitió conocer de primera mano las mejoras incorporadas y poner en valor el trabajo desarrollado desde el ámbito municipal para fortalecer los recursos culturales del territorio.



El 26 de junio, AMMA recibió invitación para participar en el testeo de la experiencia de realidad virtual del Museo de La Rinconada, una iniciativa orientada a explorar nuevas formas de mediación y acceso a los contenidos museísticos mediante el uso de tecnologías inmersivas, alineadas con los actuales procesos de transformación digital del sector.



El mes se cerró con la participación de AMMA, los días 30 de junio y 1 de julio, en el I Forum of the European Young Museumologists: Rethinking education in museums. En este contexto internacional, la asociación presentó su trayectoria, líneas de trabajo y los Premios EXPONE, contribuyendo al intercambio de experiencias y reflexiones en torno a la educación en museos y al papel de las asociaciones profesionales en el acompañamiento y la proyección de las nuevas generaciones de museólogos y museógrafos.

JULIO



El mes de julio comenzó con un importante encuentro institucional. El día 7, AMMA fue invitada a participar en una reunión con el ministro de Cultura, Ernest Urtasun, en el marco de un encuentro organizado por el Ministerio de Cultura con el objetivo de acercarse al sector cultural del territorio. Esta cita permitió compartir inquietudes, retos y líneas de trabajo del ámbito museológico y patrimonial, reforzando el papel de las asociaciones profesionales como interlocutoras necesarias entre la administración y el sector.

El 8 de julio tuvo lugar la inauguración de la exposición Interior Berlanga en CaixaForum Sevilla, una muestra que propone una mirada profunda y sugerente al universo creativo del cineasta, y que volvió a situar a este espacio como uno de los referentes expositivos de la ciudad en el ámbito de la cultura contemporánea.

JULIO



El 12 de julio AMMA celebró un hito muy especial: su 18º aniversario. Alcanzar la mayoría de edad asociativa supuso una ocasión para mirar atrás, reconocer el camino recorrido y, al mismo tiempo, reafirmar el compromiso con la profesión, con los museos y con la museología y museografía en Andalucía. Dieciocho años de trabajo colectivo, de defensa del sector y de construcción de una comunidad profesional sólida y activa.

El mes se cerró el 31 de julio con el cierre del plazo de presentación de candidaturas a los Premios EXPONE 2025, poniendo fin a una convocatoria que, un año más, volvió a despertar un notable interés entre profesionales e instituciones, y que confirmó la consolidación de estos premios como un espacio de reconocimiento a la innovación y a las buenas prácticas en museos y exposiciones.

SEPTIEMBRE

Tras el periodo estival, el mes de septiembre marcó la reactivación de la actividad asociativa con acciones de evaluación y celebración. El día 16 de septiembre se celebró una reunión de valoración del proyecto Redactívate, impulsado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), en el que AMMA participa como entidad colaboradora. Este encuentro permitió analizar el desarrollo del proyecto, compartir resultados y reflexionar de manera conjunta sobre su impacto, subrayando la importancia de iniciativas que fomentan la participación, la capacitación y la innovación en el ámbito del patrimonio cultural.



El 26 de septiembre tuvo lugar la entrega de los Premios EXPONE 2026, uno de los momentos más destacados del calendario anual de la asociación. La gala volvió a convertirse en un espacio de encuentro para profesionales, instituciones y agentes culturales, poniendo en valor proyectos ejemplares en museos y exposiciones y reforzando el papel de AMMA como plataforma de reconocimiento, reflexión y visibilización de las buenas prácticas en el sector museológico y museográfico. Foto 10

OCTUBRE

El mes de octubre estuvo marcado por la reflexión en torno al papel de los museos en un contexto de transformación digital y por la participación de AMMA en relevantes citas institucionales. Entre los días 1 y 3 de octubre, AMMA participó como entidad colaboradora en el Congreso Internacional de Museos y Estrategias Digitales, CIMED 25, celebrado en la Universitat Politècnica de València en modalidad presencial y en línea. Bajo el lema “Museos inteligentes”, el congreso propuso explorar cómo los museos y la sociedad conviven y evolucionan en una era digital marcada por la inteligencia artificial, la innovación y las nuevas narrativas. La idea central giró en torno a la necesidad de que los museos no solo adopten tecnologías, sino que las utilicen de

OCTUBRE

manera crítica e inteligente para reforzar sus procesos de comunicación, conservación e investigación.

En el marco de este encuentro, nuestra socia Elena López Gil participó como moderadora de la mesa redonda dedicada a las perspectivas de género, que contó con las intervenciones de María Rondilla, Arena Soria y Lourdes Muñoz Santamaría. Esta mesa permitió abordar, desde distintas miradas profesionales, los retos y oportunidades que plantea la incorporación de la perspectiva de género en los museos y en el uso de las tecnologías digitales, generando un espacio de diálogo enriquecedor y necesario.



El 2 de octubre, AMMA asistió al acto de presentación del proyecto de las Atarazanas de Sevilla, en el que participaron la consejera de Cultura y el alcalde de Sevilla. El acto sirvió para dar a conocer las líneas generales de lo que será este nuevo espacio cultural para la ciudad, un proyecto de gran relevancia patrimonial que plantea nuevos usos culturales para uno de los conjuntos históricos más significativos de Sevilla y que abre expectativas en torno a su futura programación y gestión.

NOVIEMBRE

El mes de noviembre consolidó el papel de AMMA como entidad colaboradora en proyectos de reflexión, formación y reconocimiento profesional en el ámbito del patrimonio y los museos. Los días 11 y 12 de noviembre se celebró el IV Encuentro Patrimonio de Proximidad Redactívate, organizado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), en el que AMMA participó como entidad colaboradora. Este encuentro volvió a situar el foco en el patrimonio cercano y en la implicación de las comunidades en su conocimiento, gestión y transmisión, reforzando la importancia de los proyectos que conectan territorio, ciudadanía y profesionales del patrimonio.



El 25 de noviembre, representantes de AMMA asistieron a la entrega de los Premios Andalucía de la Cultura 2025, organizados por la Junta de Andalucía. En esta edición, el galardón Andalucía de Conservación y Restauración del Patrimonio Histórico recayó en M^a Sol Gil de los Reyes, quien había sido también reconocida previamente con el Premio EXPONE 2025 a la trayectoria profesional, un doble reconocimiento que puso de relieve una carrera ejemplar y una aportación continuada al ámbito cultural y patrimonial.

El mes se cerró el 26 de noviembre con la celebración de una jornada técnica sobre el uso ético de la inteligencia artificial en el ámbito patrimonial, organizada por el IAPH en colaboración con AMMA y dirigida por Soledad Gómez Vílchez Vicepresidenta de AMMA. La actividad permitió abrir un espacio de reflexión y debate en torno a los retos, oportunidades y límites de la aplica-

NOVIEMBRE

ción de la inteligencia artificial en el patrimonio, subrayando la necesidad de incorporar criterios éticos, profesionales y de responsabilidad social en los procesos de innovación tecnológica.

DICIEMBRE

El mes de diciembre cerró el año con una intensa actividad vinculada a la investigación, la cooperación institucional y la proyección exterior de la asociación. El día 1 de diciembre, AMMA colaboró en el proyecto de investigación impulsado por el Ministerio de Cultura “Investigación para la identificación, análisis, evaluación e inventario de programas de educación patrimonial en España”. Esta colaboración sitúa a la asociación en un marco de trabajo estatal orientado al análisis riguroso de las prácticas educativas en torno al patrimonio, reforzando su papel como agente activo en la reflexión y mejora de las políticas culturales.

El 4 de diciembre, se produjo un hito especialmente relevante para la proyección internacional de la asociación con la incorporación de la Asociación de Museología y Museografía de Andalucía (AMMA) a la red FIHRM, Federation of International Human Rights Museums. Esta adhesión refuerza el compromiso de AMMA con los derechos humanos, la justicia social y el papel de los museos como espacios de memoria, reflexión crítica y transformación social.

El 15 de diciembre, representantes de la asociación asistieron al acto de entrega de resoluciones destinado a asociaciones sin ánimo de lucro, organizado por la Diputación de Sevilla, una cita institucional clave para el tejido asociativo cultural de la provincia. En esa misma jornada, AMMA fue invitada a la inauguración de la exposición Sorolla en el Real Alcázar, un acontecimiento cultural de especial relevancia que puso en valor el diálogo entre patrimonio histórico, arte y museografía contemporánea en uno de los espacios monumentales más emblemáticos de la ciudad.

Finalmente, el 17 de diciembre, AMMA se sumó a la firma del comunicado conjunto del sector cultural de Sevilla en el que se denunciaba públicamente la no publicación de las ayudas municipales correspondientes a 2025 y se exigían explicaciones al Ayuntamiento de Sevilla y al ICAS. Con esta adhesión, la asociación reafirmó su compromiso con la defensa del sector cultural, la transparencia institucional y la necesidad de políticas públicas estables que garanticen el desarrollo profesional y la sostenibilidad del tejido cultural de la ciudad.

Con este cierre, AMMA concluyó un año marcado por el trabajo en red, la reflexión profesional, la innovación y el fortalecimiento de su presencia tanto en el ámbito andaluz como en contextos nacionales e internacionales.



AMMA y la formación permanente: aprender para avanzar

En un contexto cultural en constante transformación, la formación permanente se ha convertido en una necesidad estructural para quienes trabajamos en museos, patrimonio y gestión cultural. Los cambios tecnológicos, los nuevos enfoques de mediación, las demandas sociales vinculadas a la accesibilidad y la participación, o la evolución de los marcos normativos y éticos obligan a mantener una actualización continua de conocimientos y herramientas. Lejos de ser un complemento, la formación es hoy una de las vías más sólidas para garantizar la calidad del trabajo profesional y el desarrollo sostenible del sector.

Desde AMMA entendemos que acompañar a nuestras socias y socios en este proceso forma parte esencial de nuestra misión. Por ello, a lo largo del año, AMMA acompañó la formación de profesionales del sector mediante una colaboración continuada con el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), impulsando acciones formativas alineadas con los retos actuales de la museología, la museografía y el patrimonio cultural. Además, estos cursos han contado en su mayoría con profesorado formado por socias y socios de AMMA, profesionales en activo que desarrollan su labor en Andalucía, lo que supone un motivo de especial orgullo para la asociación al poder poner en valor el talento, la experiencia y la calidad profesional de nuestra comunidad. Esta alianza, consolidada en el marco del programa de formación del IAPH, permite ofrecer contenidos rigurosos, conectados con la realidad del trabajo diario y con un enfoque práctico y actualizado.

Uno de los aspectos más destacados de este año ha sido la excelente acogida de la formación en línea, que ha permitido ampliar el alcance de las acciones formativas y facilitar la participación de profesionales de distintos territorios, conciliando mejor los tiempos laborales y personales. Aun así, AMMA continúa



Curso-Taller
“(No) seguimos la
corriente. Nuevas
perspectivas
de la educación
patrimonial”

7-9/10/2025

AMMA acompaña a las socias y socios en el proceso de formación como parte esencial de nuestra misión.

Por ello, a lo largo del año 2025, AMMA gestionó la formación de profesionales del sector, impulsando acciones formativas alineadas con los retos actuales de la museología, la museografía y el patrimonio cultural.

apostando por modelos híbridos y por la formación presencial, convencida de que el encuentro físico y el intercambio directo siguen siendo insustituibles para determinados contenidos, dinámicas y metodologías.

Dentro de esta línea de trabajo, AMMA ha colaborado este año en cuatro cursos que abordan cuestiones clave para el presente y el futuro de nuestra profesión, combinando enfoques centrados en los públicos, la innovación cultural, la educación patrimonial, la comunicación y las tecnologías emergentes.

El primer curso del año se celebró del 2 al 4 de abril de 2025 en el Museo de Málaga bajo el título Innovación cultural centrada en el público: museos y otras organizaciones patrimoniales. Esta formación abordó la acción cultural desde una perspectiva inclusiva y orientada al desarrollo centrado en las personas, ofreciendo herramientas para diseñar proyectos culturales y educativos que respondan a públicos diversos y a realidades sociales cambiantes. La metodología participativa, basada en el juego Tag Museum, permitió trabajar de forma dinámica aspectos estratégicos de la gestión cultural, favoreciendo un aprendizaje transversal y aplicado a distintos tipos de instituciones patrimoniales. Impartido por Ana Tirado de la Chica, Profesora Titular de la Universidad de Jaén y M^a Dolores Cebrián Sotomayor, mediadora cultural especializada en accesibilidad.

A continuación, entre el 20 de mayo y el 27 de junio de 2025, se desarrolló en modalidad de teleformación el curso Inteligencia artificial aplicada al ámbito cultural. En un momento en el que la IA está transformando de forma acelerada los modos de trabajo, producción y comunicación, esta formación ofreció una aproximación equilibrada entre oportunidades y desafíos. El curso combinó el aprendizaje técnico con el análisis crítico, abordando aplicaciones prácticas para el análisis de datos, la creación de contenidos y la investigación, e incorporando además un bloque específico sobre ética, transparencia, derechos de autor, privacidad y protección de datos. De este modo, se reforzó la necesidad de integrar estas tecnologías con criterio profesional, trazabilidad y responsabilidad, especialmente en un ámbito tan sensible como el patrimonial. Impartido por Soledad Gómez Vílchez, museóloga en Ideos Media, experta en difusión digital en colaboración con Laura Cano Coca, historiadora del arte y museóloga, consultoría estratégica de proyectos artísticos y culturales, docente universitaria en el ámbito de la tecnología y el patrimonio.

Del 7 al 9 de octubre de 2025 se programó el curso presencial (No) seguimos la corriente. Nuevas perspectivas de la educación patrimonial, en el Museo Íbero de Jaén. Esta propuesta formativa puso el foco en la educación patrimonial como eje esencial de





los museos contemporáneos, profundizando en la diferencia entre educar y difundir, y en la necesidad de diseñar programas educativos sólidos, coherentes y adaptados a la diversidad de públicos. A través de ejemplos de buenas prácticas y una parte aplicada centrada en la construcción de propuestas educativas, el curso subrayó el papel del museo como espacio de aprendizaje significativo y como agente activo en el trabajo con la educación formal y no formal. Impartido por Alfonso Ramírez Contreras y Juan Carlos Pérez García, educadores de patrimonio en Patrimonio y Educación.

Finalmente, entre el 17 de noviembre y el 1 de diciembre de 2025 se celebró la tercera edición del curso en línea Estrategias y herramientas de comunicación para la gestión del patrimonio cultural y los museos. Concebido como una formación eminentemente práctica, este curso ofreció al alumnado un “kit” de recursos para mejorar la comunicación de espacios, proyectos e iniciativas culturales. Se abordaron cuestiones vinculadas al marketing cultural, la relación con medios, la publicidad en redes, la elaboración de materiales gráficos y la narrativa transmedia, reforzando una idea fundamental para el sector: la comunicación no es un añadido, sino un pilar estratégico que contribuye a generar valor público, reconocimiento y sostenibilidad para los proyectos culturales. Impartido por Adrián Yáñez, gestor cultural, historiador del arte y periodista; Antonio Camacho, gestor cultural, historiador del arte y especialista en marketing cultural; Gema Valencia, periodista especializada en comunicación para el cambio social; Claudia Pastor, publicista; Marta G. Navarro, periodista, locutora y presentadora y Alejandro Aparicio, licenciado en Bellas Artes y gestor cultural.



Con estas acciones formativas, AMMA continúa avanzando en sus objetivos como asociación profesional: apoyar la capacitación continua, promover buenas prácticas, reforzar la calidad del sector y generar espacios de aprendizaje y actualización. La formación mejora competencias individuales, además de fortalecer colectivamente a la profesión. Permite que museos y organizaciones patrimoniales puedan responder, con solvencia y compromiso, a los desafíos del presente y a las oportunidades del futuro.

La inteligencia artificial en el patrimonio: reflexión profesional, ética y futuro desde Andalucía

En un momento en el que la inteligencia artificial está atravesando de forma transversal todos los ámbitos de la sociedad, el sector patrimonial no permanece ajeno a sus impactos, oportunidades y riesgos. Conscientes de esta realidad, el pasado mes de noviembre se celebraron las jornadas técnicas sobre el uso ético de la inteligencia artificial en el ámbito patrimonial, organizadas por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) en colaboración con AMMA.

Estas jornadas nacen como evolución natural de dos acciones formativas previas impartidas en el IAPH por Soledad Gómez Vílchez, vicepresidenta de AMMA, centradas en la aplicación de la inteligencia artificial al sector cultural. Si aquellos cursos ofrecían una aproximación técnica y práctica a las herramientas, estas jornadas dieron un paso más allá, planteándose como un espacio de reflexión colectiva dirigido específicamente a profesionales del patrimonio interesados en analizar las implicaciones éticas, metodológicas y regulatorias de estas tecnologías.

Con el objetivo de tomar el pulso real al sector, la jornada se acompañó de una encuesta dirigida a profesionales del patrimonio para conocer el grado de implantación de la IA en sus entornos de trabajo, sus usos, preocupaciones y expectativas. Los resultados de este estudio se encuentran actualmente en fase de análisis y serán publicados a lo largo de 2026, constituyendo una valiosa herramienta de diagnóstico para futuras líneas de trabajo y toma de decisiones.

La jornada se estructuró en una sesión de mañana centrada en las ponencias marco y el debate profesional. La primera intervención a cargo de Lucía Ortiz de Zárata Alcarazo (física y filósofa. Investigadora en Ética y Gobernanza de la Inteligencia Artificial (IA) en la Universidad Autónoma de Madrid) ofreció una aproximación contextual a la inteligencia artificial, partiendo de su



evolución histórica y de los principales hitos que han marcado su desarrollo desde la Conferencia de Dartmouth de 1956 hasta los actuales sistemas de aprendizaje automático y las IAs generativas. Este recorrido permitió comprender que la IA no es un fenómeno reciente, sino el resultado de décadas de investigación, avances y también de momentos de crisis vinculados a la financiación y al interés científico.

A partir de este marco histórico, la ponencia se adentró en uno de los ejes más relevantes de la jornada: los desafíos éticos asociados al uso de la inteligencia artificial. Se abordaron cuestiones como la privacidad y la gestión de datos, la necesidad de transparencia en los sistemas algorítmicos, la explicabilidad de los resultados, la rendición de cuentas o los sesgos que pueden reproducirse —de género, culturales o sociales— cuando los datos de partida no son diversos. Asimismo, se reflexionó sobre el determinismo tecnológico, la posible pérdida de autonomía humana en la toma de decisiones, el impacto medioambiental de los sistemas computacionales y las implicaciones de la IA en términos de justicia global.



La segunda ponencia a cargo de Javier Pantoja Ferrari (responsable de tecnologías y estrategia para museos y patrimonio cultural en el Computational Social Science and Humanities Laboratory (CSSH) del Barcelona Supercomputing Center (BSCCNS)) profundizó en las especificidades del ámbito patrimonial, subrayando que la aplicación de la inteligencia artificial en este campo no puede abordarse desde lógicas exclusivamente tecnológicas. Se destacó la importancia de la trazabilidad histórica y documental, las metodologías disciplinares propias de las humanidades, la dependencia del contexto material e inmaterial de los bienes culturales, y el valor del juicio experto en los procesos de interpretación. Igualmente, se puso el foco en la relevancia de la memoria institucional en la producción de conocimiento patrimonial, un elemento difícilmente replicable por sistemas automatizados.

En un momento en el que la inteligencia artificial está atravesando de forma transversal todos los ámbitos de la sociedad, el sector patrimonial no debe permanecer ajeno a sus impactos, oportunidades y riesgos.

Este bloque se completó con una reflexión sobre ética, regulación y geopolítica de la IA aplicada al patrimonio cultural. Se analizó cómo los sistemas de inteligencia artificial pueden heredar sesgos culturales o geográficos que invisibilicen patrimonios minoritarios, así como la necesidad de garantizar una trazabilidad epistémica que permita explicar cada inferencia generada por los algoritmos. Se abordaron también marcos internacionales de referencia, como las recomendaciones de UNESCO sobre datos culturalmente sensibles, y el impacto de la futura regulación europea, especialmente la EU AI Act, que introduce obligaciones de documentación, auditoría y supervisión humana con implicaciones directas para instituciones patrimoniales.

Tras las ponencias, se celebró una mesa redonda que permitió contrastar perspectivas profesionales desde distintos ámbitos de trabajo vinculados al patrimonio, generando un espacio de diálogo especialmente enriquecedor sobre usos reales, dilemas éticos y escenarios futuros.

La sesión de mañana concluyó con un almuerzo conjunto que favoreció un tiempo distendido de encuentro e intercambio profesional. Este espacio informal permitió reforzar redes, compartir experiencias y ampliar los debates surgidos en sala, evidenciando una vez más la importancia del networking en la construcción de comunidad profesional.

Por la tarde, la jornada continuó con mesas de trabajo participativas orientadas a la reflexión aplicada. En ellas se recogieron preocupaciones, propuestas y líneas de acción en torno al uso de la inteligencia artificial en el patrimonio, abordando cuestiones como la autoría, la conservación digital, la mediación, la gestión de datos o los marcos éticos de aplicación.

Como conclusión, estas jornadas reunieron a profesionales de distintos perfiles —gestión, investigación, conservación, mediación o tecnología—, y además permitieron generar conocimiento colectivo a partir de la encuesta sectorial y de los debates surgidos en las mesas de trabajo. Espacios como este resultan fundamentales para anticipar escenarios, construir criterios compartidos y situar al patrimonio en el centro de las discusiones sobre innovación tecnológica.

Desde Andalucía, iniciativas de este tipo refuerzan el papel de nuestras instituciones y asociaciones profesionales en la construcción de un pensamiento crítico en torno a la inteligencia artificial, asegurando que su incorporación al ámbito patrimonial se realice desde la ética, el rigor metodológico y la responsabilidad pública que caracteriza a nuestro sector.



Cinco años de EXPONE: encuentro, reflexión y reconocimiento profesional



La quinta edición de los Premios EXPONE a las buenas prácticas e innovación en museos y exposiciones se celebró el pasado 26 de septiembre de 2025 en el auditorio de CaixaForum Sevilla. Esta quinta edición ha supuesto un paso adelante para el certamen, que por primera vez se ha celebrado en Sevilla como acto independiente con un programa propio plenamente concebido y organizado por la Asociación de Museología y Museografía de Andalucía (AMMA).

En un sector donde muchas veces el trabajo bien hecho queda diluido entre la urgencia del día a día, la falta de recursos o la escasa visibilidad pública de los equipos técnicos, EXPONE nació precisamente para poner el foco donde corresponde: en los procesos, en la metodología, en la ética profesional y en la capacidad de innovación que define hoy a los museos y las exposiciones. Desde 2021, los premios han crecido edición tras edición, manteniendo su esencia: ser un reconocimiento de profesionales a profesionales, impulsado desde una asociación que lleva 18 años defendiendo la museología y la museografía como disciplinas imprescindibles para la vida cultural y para el servicio público.

Equipo organizador de los Premios EXPONE de izquierda a derecha: Antonio García, Chari Rodríguez, Charo Ramos (presentadora), Sol Martín, Elena López, Alejandro Ríos, David Bonhome, Gema Rueda y Santiago Campuzano.



AMMA acompaña a las socias y socios en el proceso de formación como parte esencial de nuestra misión.

Por ello, a lo largo del año 2025, AMMA gestionó la formación de profesionales del sector, impulsando acciones formativas alineadas con los retos actuales de la museología, la museografía y el patrimonio cultural.

Discurso inaugural de Sol Martín, presidenta de AMMA, junto a Charo Ramos la conductora del acto.

Cinco años después de su primera convocatoria, los datos hablan por sí solos, pero lo verdaderamente importante es lo que esos números representan. A lo largo de estas cinco ediciones se han presentado más de 300 candidaturas, un recorrido que evidencia la enorme calidad del tejido museístico y expositivo, la diversidad de enfoques y la riqueza de prácticas que conviven en Andalucía y en el panorama nacional. En 2025, además, la convocatoria alcanzó un nuevo nivel de participación, con casi setenta proyectos presentados por profesionales, empresas, universidades, instituciones públicas y entidades culturales. Cada candidatura fue, en sí misma, una declaración de intenciones: la voluntad de compartir, de someter el trabajo a una mirada externa, de contrastar y aprender, y también de celebrar que la excelencia existe y se construye con rigor.

Esta quinta edición se diseñó con un objetivo añadido: que EXPONE no fuese únicamente una ceremonia de entrega, sino un espacio de encuentro, reflexión y conversación profesional. Porque la museología es mucho más que producción cultural; es escucha, planificación, mediación, investigación, conservación, accesibilidad, sostenibilidad y, sobre todo, responsabilidad. Con esa mirada, la jornada se articuló en torno a un lema que atravesó toda la mañana: “Los museos, generadores de comunidad”. Una idea que no pretende ser eslogan, sino una pregunta abierta sobre el presente y el futuro de nuestras instituciones.



La gala, conducida con elegancia y cercanía por la periodista cultural Charo Ramos, comenzó con la bienvenida institucional de Moisés Roiz, director de CaixaForum Sevilla, y las palabras de apertura de Sol Martín, presidenta de AMMA. El auditorio, lleno de profesionales llegados desde distintos puntos de Andalucía y de España, se convirtió desde el inicio en un espacio de reencuentro: saludos que se retomaban, proyectos que se comentaban, alianzas que se intuían. Había en el ambiente una mezcla muy reconocible

de nervios y entusiasmo; esa energía que solo se produce cuando una profesión se mira a sí misma y se reconoce.

La primera parte de la jornada estuvo dedicada al pensamiento y al intercambio. La mesa redonda “Convertir al público en comunidad ¿cuál es el camino?” reunió voces con experiencias diversas, capaces de mostrar la amplitud del sector y la complejidad de los retos actuales. Intervinieron M^a Luisa Bellido (Universidad de Granada), Raquel Zapata (Museo de Huelva), Ana Carro (Asociación Española de Museólogos Inmaculada Corral (Genalguacil Pueblo Museo), junto a Antonio Fernández Torres (Tannhauser Estudio). En sus aportaciones se abordaron cuestiones esenciales: cómo se construyen vínculos reales con el territorio; qué significa abrir el museo a la participación; cómo se sostiene una programación con recursos limitados; qué papel tiene el diseño expositivo en la experiencia; y de qué manera las instituciones pueden ser, además de espacios de conocimiento, lugares de pertenencia.

A la derecha de la presentadora: M^a Luisa Bellido, Raquel Zapata, Ana Carro, Inmaculada Corral y Antonio Fernández Torres.



Tras la mesa, llegó la conferencia “El museo que aún no hemos imaginado”, a cargo del artista, profesor y museógrafo Paco Pérez Valencia, que ofreció una intervención inspiradora, provocadora y profundamente conectada con las inquietudes del sector. Su discurso, lleno de metáforas, nos recordó que el museo no puede limitarse a custodiar objetos, sino que está llamado a activar deseos, preguntas y emociones; a convertirse en un lugar donde el patrimonio se transforma en experiencia viva. Fue una charla que dejó frases para recordar y, sobre todo, una sensación compartida: la necesidad de seguir imaginando, de seguir ensayando nuevos lenguajes y nuevas formas de relación con las personas.

Con esa intensidad previa, la entrega de premios se vivió con un componente emocional aún mayor. La segunda parte del acto fue la celebración de los proyectos premiados y finalistas, pero también el reconocimiento explícito a una forma de hacer: la que pone el cuidado, la planificación, la calidad de los contenidos y

la responsabilidad social en el centro de la práctica museística. La emoción se hizo especialmente visible en los discursos de las personas premiadas, en la gratitud expresada por los equipos y en el respeto con el que el auditorio acompañó cada reconocimiento.

Proyectos premiados en los Premios EXPONE 2025

Mejor Proyecto Expositivo Andaluz: Habitantes. La cara más humana del Hospital Real, Universidad de Granada.

Mejor Proyecto Expositivo Nacional: Entre Caos y Cosmos. Naturaleza en la Antigua Grecia, Museo Arqueológico Nacional.

Mejor Proyecto Andaluz de Mediación Cultural: «reTRATARte», Arriate Cultural para el ICAS (Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla),

Premio Especial del Público: Vísteme, de la Alta Costura al Arte, Universidad Internacional Menéndez Pelayo y Ayuntamiento de La Línea de la Concepción.

Premio Honorífico a la Trayectoria Profesional: M^a Soledad Gil de los Reyes, Directora del Museo Arqueológico de Sevilla

Uno de los momentos más significativos de la jornada fue, precisamente, la entrega del Premio de Honor a M^a Soledad Gil de los Reyes, un reconocimiento que se vivió como un homenaje compartido. La emoción del auditorio en ese instante recordó por qué estos premios importan: porque ponen rostro, nombre y trayectoria a una profesión que muchas veces sostiene grandes proyectos desde la discreción.



La gala contó con la presencia de profesionales de referencia y representantes institucionales que quisieron acompañar a AMMA en esta cita. Pero más allá de la fotografía oficial, lo verdaderamente relevante fue el clima que se generó: un ambiente de respeto y orgullo, de conversación y complicidad, de celebración sin estridencias, donde el protagonismo lo tuvieron los proyectos.

En un sector donde el trabajo bien hecho queda diluido entre la urgencia del día a día, la falta de recursos o la escasa visibilidad pública de los equipos técnicos, EXPONE pone el foco en los procesos, en la metodología, en la ética profesional y en la capacidad de innovación que define hoy a los museos y las exposiciones.

Al cierre del acto, el encuentro continuó con un vino español en la terraza de CaixaForum, un espacio informal que permitió prolongar lo más valioso de la jornada: la conversación entre colegas, el intercambio de ideas, el nacimiento de nuevas conexiones. Porque si EXPONE es un premio, también es —y cada vez más— una red: un lugar donde el sector se reconoce y se impulsa.

Desde AMMA queremos expresar un agradecimiento muy especial a quienes han hecho posible esta quinta edición. En primer lugar, al comité organizador, por su dedicación y esfuerzo sostenido; al jurado independiente, por su objetividad y rigor, que son la base de la legitimidad de los premios; y a todas las personas y entidades que han presentado candidaturas, porque sin ese gesto de confianza no existiría EXPONE.

Del mismo modo, agradecemos el apoyo de los patrocinadores CulturalLAB, Cultura A Punto y la Diputación de Sevilla, así como la colaboración de Apuntes de Arte, Asociación Española de Museólogos (AEM), Asociación Profesional de Conservadores Restauradores de España (ACRE), European Young Museologists Link, Fundación “la Caixa” y REMED. Su implicación no solo contribuye a hacer posible el evento, sino que refuerza una idea fundamental: que el sector cultural crece cuando trabaja en alianza, con objetivos compartidos y compromiso real.

La quinta edición de los Premios EXPONE ha confirmado que la museología y la museografía están en un momento de enorme vitalidad, con profesionales capaces de crear proyectos rigurosos, innovadores y profundamente conectados con su contexto. Desde AMMA, sentimos orgullo —y también responsabilidad— por seguir impulsando este espacio de reconocimiento. Porque premiar no es solo distinguir: es visibilizar, fortalecer y proyectar una profesión que merece mayor atención, mayor estabilidad y mayor respaldo.

Decara a la próxima edición, AMMA continuará trabajando para que los Premios EXPONE sigan siendo un espacio de reconocimiento y encuentro profesional. Si has presentado candidatura este año, si has asistido a la jornada o si te interesa contribuir a una museología más abierta, rigurosa y conectada con la sociedad, te animamos a seguir participando, compartiendo propuestas y sumando ideas. EXPONE se construye entre profesionales, y cada edición es una oportunidad para visibilizar el trabajo bien hecho y reforzar las redes que sostienen el sector.



LOS GANADORES

Premio Especial del Público:

«Vísteme, de la Alta Costura al Arte», exposición del Museo Cruz Herrera realizada en colaboración con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y el Ayuntamiento de la Línea de la Concepción. Recogieron el premio: Mercedes Corbacho, directora del Museo Cruz Herrera, Raquel Ñeco, concejal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de La Línea de la Concepción y Fernando Saavedra, comisario de la exposición.

Entregaron el Premio: Juan José Primo Jurado, director del IAPH y Alejandro Ríos de AMMA.

Este año el premio especial del público ha recibido casi dos mil votaciones abiertas a través de la web de la asociación, marcando un nuevo récord de participación.

Los accésit han sido para «Caminante no hay camino. Homenaje a Antonio Machado» del Ayuntamiento de La Rinconada y «Herculea magna» del Ayuntamiento de Alcalá la Real y el Museo Arqueológico Nacional.

Ganadores del Premio.

Representantes de los ganadores de Accésit:

«Caminante no hay camino.

Homenaje a Antonio Machado» del Ayuntamiento de La Rinconada y «Herculea magna» del Ayuntamiento de Alcalá la Real y el Museo Arqueológico Nacional.



Mejor Proyecto Andaluz de Mediación Cultural:

«reTRATARte» de Arriate Cultural para ICAS (Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla) y la Universidad de Sevilla.

Recogieron el premio: Misael Rodríguez Chacón, Judith López Borobio de Arriate Cultural y Ana Díaz Peláez estudiante de la Universidad de Sevilla.

Entregaron el Premio: Gonzalo Tejedor Panchón, socio tecnológico de CulturalLAB y Antonio García López de AMMA.

El jurado ha destacado de este proyecto su orientación por encumbrar a grupos que normalmente se encuentran apartados del ecosistema museístico, atraerlos como parte de él y consolidar en ellos nuevos referentes en la proximidad del contexto vecinal. Los accésits de esta categoría han sido para “El Museo se va de viaje” del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada y “Dólmenes para todos” del Conjunto Arqueológico Dólmenes de Antequera.



Ganadores del Mejor Proyecto Andaluz de Mediación Cultural



Ganadores del Mejor Proyecto Representantes de los ganadores de Accesit: "El Museo se va de viaje" del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada y "Dólmenes para todos" del Conjunto Arqueológico Dólmenes de Antequera.

Mejor Proyecto Expositivo Nacional:

«Entre Caos y Cosmos. Naturaleza en la Antigua Grecia» del Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

Recogieron el premio: Ángeles Castellano, Co-comisaria de la exposición y conservadora jefa del Dpto. de Antigüedades Clásicas del MAN, Ester Artalejo, coordinadora de la exposición, Desirée González representante de Estudio GD.

Entregaron el Premio: Auxiliadora Llamas presidenta de ICOM España y Adrián Yáñez de Cultura A Punto.

Ganadores del Mejor Proyecto Expositivo Nacional

Representantes de los ganadores de Accesit: "Raíces. Cien años cambiando el patrón de nuestra historia" del Museo del Traje. CIPE. y para «ANNUS MIRABILIS. Salvador de Bahía, 1625: El crédito de España" del Museo Naval de Madrid.

El premio ha reconocido que este proyecto expositivo aporta extraordinarios ejemplos buenas prácticas sobre cómo debe desarrollarse una exposición, por su innovador enfoque y la manera en la que inserta la temática con un apabullante listado de piezas de primer orden.

Los accésits nacionales han sido para la exposición "Raíces. Cien años cambiando el patrón de nuestra historia" del Museo del Traje. CIPE. y para «ANNUS MIRABILIS. Salvador de Bahía, 1625: El crédito de España" del Museo Naval de Madrid.



Mejor Proyecto Expositivo Andaluz:

«Habitantes. La cara más humana del Hospital Real» de la Universidad de Granada.

Recogieron el premio: Marga Sánchez Romero, vicerrectora de la Universidad de Granada y Clara Peñalver, comisaria de la exposición.

Entregaron el Premio: Moisés Roiz, director de Caixaforum Sevilla y Elena López de AMMA.

El jurado ha valorado la seriedad y el rigor con el que la Universidad de Granada planifica una atractiva temporada expositiva y por el extraordinario tratamiento de la documentación que sirve de base a todo el proyecto, algo a lo que le sacan mucho partido al interpretar un extenso conocimiento del relato y aplicar buenas herramientas para trasladarlo a los públicos.

Los accésits han sido para «La imagen revelada. Luz. Forma. Materia» del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y para “No hay futuro cuando se pierde el encanto. Patrimonio gráfico sevillano” de LAB Sevilla.

Ganadores del Premio

Representantes de los ganadores de Accésit: «La imagen revelada. Luz. Forma. Materia» del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y para “No hay futuro cuando se pierde el encanto. Patrimonio gráfico sevillano” de LAB Sevilla.



Premio Honorífico a la trayectoria profesional:

Marisol Gil de los Reyes. Directora del Museo Arqueológico de Sevilla.

El Premio Honorífico de la V Edición de los Premios EXPONE ha sido otorgado a Marisol Gil de los Reyes por reconocer en ella la figura de una pionera en la administración cultural andaluza, un referente internacional por el ejemplar proceso de evacuación y traslado de las colecciones del Museo Arqueológico de Sevilla y maestra de una generación de conservadores que han aprendido de ella.

Entregaron el premio: Aurora Villalobos Directora General de Museos y Conjuntos Culturales de la Junta de Andalucía y Sol Martín presidenta de AMMA.



La Arquitectura Industrial: de fábricas a centros expositivos

David Bonhome Herrera
*Historiador del Arte y
Conservador-Restaurador de
Bienes Culturales*



Figura 1. Procesos de la actividad industrial.
Fuente: Fundación Getty

El patrimonio industrial está relacionado con los procesos productivos y culturales de las sociedades del pasado. El legado que ha llegado hasta nuestros días está estrechamente relacionado con los procesos de industrialización y urbanización de las grandes ciudades de los siglos XVII, XVIII y sobre todo durante el XIX y XX. En este periodo se acentuó el abandono de la vida rural y se produjo la progresiva concentración de la industria en la ciudad. Esto originó la creación de grandes centros industriales en zonas urbanas y en los extrarradios de las ciudades. Este desarrollismo constructivo y urbanizador, junto con los avances tecnológicos acelerados, llevaron a la creación de grandes fábricas y centros de trabajo (Figura 1), convirtiéndose en el epicentro de la actividad industrial de una época de avances tecnológicos, sociales y culturales. La decadencia de esta etapa se produjo en la segunda mitad del siglo XX, tras el paso de dos grandes guerras mundiales y los cambios tecnológicos que llevaron a la obsolescencia de muchos de los sistemas de producción y con ellos los centros donde estos se ubicaban (Casado: 2009).

El cambio experimentado por la sociedad durante las últimas décadas del siglo pasado y lo que llevamos de este, ha provocado que los restos materiales de los centros industriales se consideren elementos del patrimonio cultural. Estos se han convertido en testimonios de un proceso de diferente índole -económico y social- que transformó la humanidad. Por ello, la conservación de los testimonios materiales e inmateriales vinculados a estos sectores es el reto que la sociedad contemporánea tiene para su salvaguarda (Plan Nacional de Patrimonio Industrial: 2015).

Etimológicamente la palabra “patrimonio” significa “herencia”, el término “industrial” hace referencia a los sistemas de producción mecánicos y en cadena de las fábricas. Por lo tanto, el “patrimonio industrial” aglutina todos aquellos espacios

de la memoria de la producción que aportan sentimientos de identidad. En consecuencia, este patrimonio “se compone de los restos de la cultura industrial que poseen un valor histórico, social, tecnológico, arquitectónico o científico” (Carta de Nizhny Tangil. ICOMOS: 2003).

En España la conciencia de conservar este patrimonio se ha producido de forma desigual. Tras las pérdidas de importantes “monumentos” industriales en los años setenta del siglo pasado, la defensa del patrimonio industrial vino de la mano de asociaciones no gubernamentales y en el ámbito universitario, que posteriormente caló en las instituciones oficiales. Pero no es hasta la década de los ochenta cuando se instaura el reconocimiento del valor del legado que ha llegado a nuestros días. Esto comenzó el año 1982, con la Exposición sobre Arqueología Industrial celebrada en la sede del British Council de Madrid, posteriormente refrendado con la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985. El concepto de patrimonio industrial que conocemos hoy en día viene avalado por el Plan Nacional del Patrimonio Industrial (PNPI). Un documento de enorme interés que unificó criterios para la realización de iniciativas eficaces en la promoción y salvaguarda de este tipo de patrimonio.

La creación de grandes centros industriales en zonas urbanas y en los extrarradios de las ciudades, junto con los avances tecnológicos acelerados, llevaron a la creación de grandes fábricas y centros de trabajo, convirtiéndose en el epicentro de la actividad industrial de una época de avances tecnológicos, sociales y culturales.

Los ejemplos más significativos en intervención y rehabilitación de edificios industriales que habían quedado obsoletos en nuestro país se produjeron en las regiones con mayor industrialización, Cataluña, País Vasco y Asturias. Una de las primera intervenciones y transformaciones fue la instalación de la Colección de Arte de La Caixa (CaixaForum) en la antigua Fábrica de Hilados Casarramona, cerca de Montjuic.

Otro ejemplo fue la creación del Museo de la Minería y la Industria de Asturias (MUMI) promoviendo actuaciones que permitan la creación de una red de instalaciones y edificios minero-industriales susceptibles de ser visitadas tras su rehabilitación. El objetivo de su intervención fue restituir un nuevo uso, dotar de una nueva vida a una obsoleta instalación industrial. Esto parece ser una de las opciones más viables para evitar su pérdida o su abandono. Estas intervenciones, entre otras muchas, dieron comienzo a las grandes transformaciones de los espacios industriales, otorgándoles nuevos usos.

Pero no es menos cierto que estas intervenciones, con la perspectiva temporal, nos pueden originar conflictos de criterios sobre como intervenirlos. Podemos distinguir dos formas de intervención.

La primera, como premisa prima la espectacularidad de la nueva arquitectura sobre el edificio histórico, cayendo en el fachadismo. Esta actitud pone de manifiesto la voluntad de disminuir o

anular la potencia del lugar, despojando al edificio de toda su maquinaria (Figura 4) en una operación de “neutralización de los ambientes del pasado”. Utiliza los espacios expositivos neutros en la línea de la museología “white-box” como vemos en las salas de tantos museos que antaño fueron industrias (Fig. 2). A edificios totalmente obsoletos funcionalmente y a los que había que dar un nuevo uso, se transforman en espacios desvirtuados despojados del valor cultural, de los procesos que allí ocurrieron, borrando la memoria de lo que fueron.



Figura 2. Antigua Fábrica de Hilados Casarramona, Barcelona. Fuente Internet

*Figura 3. Nave de Fundición de la Real Fábrica de Artillería, Sevilla. Antes y después de intervención
Fuente: Gerencia de Urbanismo*

Por otro lado, tenemos el concepto opuesto. Las intervenciones más respetuosas, conservando conscientemente las características tipológicas, formales y materiales de la arquitectura industrial preexistente (Fig. 3). La arquitectura nueva se utiliza como un recurso para potenciar la restauración del edificio, conservando y aprovechando la expresividad del lugar a través de mínimas y respetuosas intervenciones. Por ello, la finalidad es garantizar el nuevo uso y que trascienda a la vista del público, los valores históricos y sociales del edificio (Hernández 2007).



Frente al museo como un lugar remozado y sobrediseñado, otros espacios alternativos, ligados generalmente a centros de arte experimentales que recuperan la estética industrial de antiguas instalaciones fabriles. Un espacio en el que durante muchos años se han realizado actividades de producción industrial y se elimina la huella, se convierte en un espacio sin alma (Marín: 2013).

Un ejemplo de esta segunda línea de intervención es la reciente puesta de largo del Centro Magallanes ICC en la Real Fábrica de Artillería de Sevilla. La antigua Fábrica de Bronces está catalogada como Bien de Interés Cultural (BIC) en la categoría de Monumento. La construcción se inicia en el primer tercio del siglo XVIII recibiendo un fuerte impulso constructivo durante el reinado de Carlos III en 1782. Esta construcción responde tipológicamente al concepto de grandes edificaciones militares de la época con un sentido unitario del espacio. La producción que en ella se desarrolló fue la fundición de armamento militar y esto permitió que la huella quedara impresa en sus muros. El humo y el hollín desprendido por los crisoles y las chimeneas de fundición se han adherido a las superficies de las salas y de todos los objetos allí existentes. Esta huella es el reflejo de las actividades de producción industrial que se realizaron a lo largo de los siglos.

Figura 4. Sala de Esposiciones, Sala de Crisoles de la Real Fábrica de Artillería, Sevilla. Fuente, Fernando Alda



El mantener la huella de los usos y el desgaste de estas superficies, nos permite valorar la atmósfera creada en estas salas para que los que disfruten del espacio sean conscientes de lo que allí ocurrió a lo largo de los siglos y siga teniendo una personalidad propia de espacio industrial. La conservación y el mantenimiento del aspecto original, no debería suscitar debates, en algunos casos por lo que representa y por la información que nos aporta.

“El respeto a las huellas que han dejado la impronta del paso del tiempo y de las actividades desarrolladas en estos edificios, debería ser una premisa en toda intervención y no convertirse en una cuestión aleatoria de criterios estéticos” (Sobrino: 2006).

BIBLIOGRAFÍA

Carta de Nizhny Tangil. Sobre El Patrimonio Industrial / Julio, 2003. Moscú, Rusia. [consulta: 11 de febrero de 2024]. Disponible en: <https://ticcih.org/wp-content/uploads/2013/04/NTagilSpanish.pdf>

CASADO GALVÁN, I. *Breve historia de la protección del patrimonio industrial*, en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*. Granada. 2009. Consulta: 7 de febrero de 2024]. Disponible en: <https://www.eumed.net/rev/cccs/06/icg4.htm>

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. *El Reciclaje de la Arquitectura Industrial*. Dpto. Historia del Arte Universidad de Zaragoza. 2007. [consultado: 16 de febrero de 2024]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9043911>

MARÍN, M.E. (2013). *Una reflexión sobre La noción de pátina y la limpieza de las pinturas de Paul Philippot*. *Revista Intervención* (México DF) vol.4 no.7 México ene./jun. 2013. [Consulta: 25 de marzo de 2024]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4947410.pdf>

PLAN NACIONAL DE PATRIMONIO INDUSTRIAL (PNPI). Ed. 2015. Ministerio de Cultura y Deporte. <https://www.cultura.gob.es> Gobierno de España. [Consulta: 19 de febrero de 2024] Disponible en: <https://www.cultura.gob.es/planes-nacionales/en/dam/jcr:88a504bd-a083-4bb4-8292-5a2012274a8c/04-maquetado-patrimonio-industrial.pdf>

SOBRINO, J., SERRANO, R. *La des-restauración en la intervención sobre el patrimonio industrial. La Carta del Restauo del Patrimonio Industrial español, un proyecto de investigación*. *Actas de la III Bienal de Restauración Monumental*. 2008. pags. 169-176 [consulta 21 de febrero de 2024] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4163230>

La exposición “Sorolla en el Real Alcázar de Sevilla” (2025–2026): un reto para la conservación preventiva

Raniero Baglioni
Especialista en Conservación Preventiva, ex responsable de la Unidad de Conservación Preventiva del IAPH



Las obras de esta exposición presentan características técnicas, físicas y conservativas de gran complejidad, lo que obliga a considerar múltiples factores a la hora de determinar las condiciones para su exhibición pública. Ello requiere la adopción de criterios específicos en materia climática, lumínica y expositiva, con el objetivo de garantizar su correcta conservación preventiva.

Antecedentes

Entre los meses de diciembre de 2025 y marzo de 2026, el Real Alcázar de Sevilla acoge una exposición extraordinaria que pone fin al ciclo *Viajar para pintar*, organizado en el marco del Centenario Sorolla y que previamente ha tenido sedes en San Sebastián, Toledo y Valladolid.

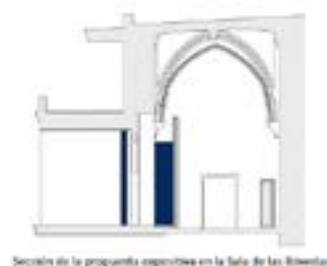
Joaquín Sorolla regresó a Sevilla en febrero de 1908 para retratar nuevamente a la reina Victoria Eugenia. Sin embargo, más allá de los términos iniciales del encargo, el pintor quedó profundamente fascinado por los jardines del Real Alcázar. La luz, la arquitectura y la atmósfera del conjunto palatino despertaron en él una pasión que se prolongó en el tiempo y que motivó sucesivas estancias en la ciudad. Entre 1902 y 1918, fecha de su último viaje por tierras andaluzas, Sorolla volvió en diversas ocasiones para pintar en estos jardines, convirtiéndolos en uno de los escenarios más recurrentes de su producción.

Por primera vez en la historia del monumento, el Real Alcázar se acondiciona para recibir, mediante un préstamo expreso del Museo Sorolla, una colección de pinturas de esta naturaleza y nivel. A diferencia de otras instituciones patrimoniales, el visitante tiene además la oportunidad excepcional de contemplar las obras del maestro en su lugar de origen, expuestas en uno de los espacios más nobles del conjunto, la Sala Gótica, situada junto a los jardines donde Sorolla trabajó durante largas jornadas.

La exposición se completa con un recorrido señalizado por los jardines del Alcázar, que permite identificar los lugares concretos desde los que el pintor ejecutó algunas de las obras expuestas, reforzando así la relación entre creación artística, espacio arquitectónico y paisaje histórico.

La exposición: un reto para la conservación preventiva

En la actualidad, la mayor parte de los museos, tanto públicos como privados, disponen de sistemas de control ambiental y lumínico acordes con las exigencias contemporáneas de conservación preventiva. Sin embargo, el Real Alcázar de Sevilla es, ante todo, un monumento histórico de carácter palatino, abierto a la visita pública durante prácticamente todos los días del año y sometido a una intensa presión turística.



*Figuras 1, 2 y 3.
Vista de la sala Gótica,
antes de la instalación de la
exposición y después de la
transformación expositiva;
sección transversal de la
propuesta expositiva*

Las funciones y necesidades de conservación de un monumento de estas características no responden a los modelos museísticos convencionales, sino a las propias de un patrimonio edificado, condicionado por su arquitectura histórica, su relación directa con el exterior y el tránsito constante de visitantes. Esta circunstancia plantea un desafío añadido cuando se trata de albergar una exposición pictórica de especial sensibilidad.

Si bien el Alcázar ha acogido en el pasado exposiciones de gran relevancia, como *La fiesta en la Europa de Carlos V o Ibn Jaldún. El Mediterráneo en el siglo XIV*, celebradas respectivamente en los años 2000 y 2006, las características de las obras expuestas y las exigencias técnicas y normativas actuales difieren sustancialmente de las de entonces.

El entorno expositivo y los contenedores climatizados

Cuando en el año 2023 se comenzó a estudiar la posibilidad de organizar una exposición dedicada a Joaquín Sorolla en el Real Alcázar, con obras pintadas en el mismo lugar en el que fueron concebidas, la propuesta fue acogida de manera muy favorable por los responsables del proyecto. La posibilidad de reunir una parte significativa de los cuadros realizados por el artista en los jardines del Alcázar resultó determinante para poner en marcha una serie de estudios de viabilidad técnica y de conservación.

Estos estudios se centraron en evaluar si el espacio propuesto, la Sala Gótica, reunía los requisitos necesarios para la correcta conservación de los bienes culturales seleccionados. La sala presenta una configuración singular: a lo largo de sus 36 metros de longitud se abren tres zonas retranqueadas que albergan



*Figuras 3 y 4.
Vista de las aberturas
laterales de la sala y de los
ventanales.
Vitrina climática de prueba,
SIT Spain Arte*

grandes ventanales orientados hacia los jardines. Esta disposición incide de manera directa tanto en las condiciones lumínicas como en la estabilidad microclimática del espacio, factores que se ven además agravados por las corrientes de aire generadas por los accesos de entrada y salida de visitantes.

En su estado original, la Sala Gótica no podía considerarse un entorno apto para una exposición de estas características sin una transformación integral del sistema ambiental. Por este motivo, se planteó la necesidad de crear un espacio más contenido y controlado mediante un diseño expositivo específico capaz de mitigar los riesgos detectados.

Estudios ambientales y toma de decisiones

De acuerdo con los estudios climáticos, microclimáticos y lumínicos realizados en el espacio elegido, y de forma paralela a las pruebas llevadas a cabo con una vitrina climática experimental facilitada por la empresa SIT Spain Arte, se obtuvieron una serie de resultados que fueron analizados y debatidos por el equipo técnico y los comisarios de la exposición.

Las conclusiones fueron claras: la sala no ofrecía una estabilidad ambiental suficiente para garantizar la conservación adecuada de las obras, mientras que el comportamiento de la vitrina climática resultó altamente satisfactorio desde el punto de vista de la conservación. En consecuencia, se adoptó de forma colegiada la decisión de diseñar y fabricar contenedores climáticos específicos, personalizados en función de las exigencias conservativas de cada una de las obras seleccionadas.

Diseño museográfico y control ambiental

La finalidad principal de esta decisión fue doble. Por un lado, garantizar unas condiciones microclimáticas estables que aseguraran la correcta conservación de las pinturas; por otro, permitir una visión óptima de las obras, evitando reflejos indeseados producidos por la iluminación y cumpliendo al mismo tiempo con los estándares de seguridad exigidos para este tipo de exposiciones.

Cada contenedor climático incorpora sensores de temperatura y humedad relativa que transmiten los datos a un sistema centralizado. Esta información es gestionada por el departamento de control climático y conservación de la empresa responsable, lo que permite realizar un seguimiento continuo del estado de las obras y detectar cualquier incidencia en tiempo real.

De manera complementaria, en la sala se han instalado instrumentos de control ambiental que alertan de posibles



alteraciones provocadas tanto por las condiciones meteorológicas externas como por la elevada afluencia de visitantes durante el horario de apertura.

El diseño museográfico ha actuado asimismo como un elemento de mitigación de riesgos, mediante la construcción de paneles y elementos tipo “burladero”, con una altura suficiente para amortiguar las variaciones microclimáticas, filtrar la luz natural procedente de los ventanales y servir como soporte para la información museográfica de la exposición.



Figuras 5 a 8. Preparación de los contenedores climáticos y su vista final con la obra expuesta

Características técnicas de los contenedores climáticos

Los denominados clima-box están constituidos por contenedores herméticos de aluminio, perfectamente ajustados al tamaño de cada obra e integrados en el interior de sus marcos. Este sistema impide cualquier movimiento indeseado durante las fases de transporte, manipulación y exposición.

En su interior se alojan dos tipos de materiales reguladores e inertes. El primero es un gel de sílice auto-regulador en formato de planchas, conocido como ART-SORB, que permite estabilizar la humedad relativa interna ocupando un espacio muy reducido en comparación con los geles tradicionales en grano. El segundo es una plancha de carbón activado, destinada a la absorción de contaminantes gaseosos que pudieran generarse tanto por la propia obra como por los materiales constructivos del contenedor. La cantidad de estos materiales se calcula cuidadosamente en función del volumen interno de la vitrina, de las condiciones ambientales externas y del índice de intercambio de aire, garantizando así una elevada capacidad de amortiguación frente a las variaciones higrométricas. Un alto grado de hermeticidad completa el sistema y minimiza las necesidades de mantenimiento.

Conclusiones finales

La exposición *Sorolla en el Real Alcázar de Sevilla* ha supuesto el diseño y la ejecución de un montaje expositivo singular, en el que cada obra pictórica cuenta con su propio contenedor climático y en el que el espacio arquitectónico ha sido adaptado mediante soluciones respetuosas y reversibles.

Esta intervención ha permitido exponer al público, con plenas garantías de conservación preventiva, un conjunto de obras que de otro modo habría sido imposible mostrar en este contexto histórico. La experiencia confirma que conservar no significa descontextualizar la obra de arte, sino aplicar soluciones técnicas y científicas coherentes, capaces de dar respuesta a problemas complejos y de conciliar preservación, conocimiento y disfrute público.

BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ, M^a J.; BAGLIONI, R. *Asesoramiento técnico sobre la problemática actual de conservación del tríptico denominado "del Gran Capitán", esmalte perteneciente a los fondos del Museo de Bellas artes de Granada. Informe Interno del IAPH. 1993.*

HREGLICH S.; MARABELLI M.; SANTOPADRE P.; VERITÀ M. *Il Corporale di Orvieto: Tecnica di fabbricazione, cause di deterioramento e proposte di conservazione. Actas del Congreso de Pruebas no destructivas. Perugia 1990, p: V/5.1 - V/5.11.*

ARAMINI F. *Iluminación y estudios colorimétricos aplicados a la exposición del bien cultural".* Extraído de Un proyecto para la Capilla Real de Granada. *Serie Cuadernos N^o 1*, IAPH p: 77-80.

A.A.V.V. *Museum-Vitrines*, N^o146 Paris, 1985.

DE GUICHEN G. *Climat dans le Musée*. ICCROM. 1984.

STOLOW N. *Conservation and Exhibitions*. Butterworths. 1987.

HERRÁEZ, J. A.; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, G.; PASTOR, M. J.; GIL T. (2014), *Manual de seguimiento y análisis de condiciones ambientales*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid. https://sede.educacion.gob.es/publivena/descarga.action?f_codigo_agc=14655C

HERRÁEZ, J.A.; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, M. J.; GIL T. (2011), *Vitrinas como medio de conservación del patrimonio. La Ciencia y el Arte III. Ciencias experimentales y conservación del patrimonio*. 2011. 207-216. <https://sede.educacion.gob.es/publivena/d/14170C/19/0 24>

MAEKAWA, S. (Ed.). *Oxygen Free Museum Cases*, Getty Conservation Institute, 1998. Los Angeles.

PADFIELD, T. *Air exchange rate*. 2014. <http://www.conservationphysics.org/airex/airexchange.pdf>

TETREAUULT, J. (1999), *Oak Display Cases: Conservation Problems and Solutions*, Special CCI Note, Canadian Conservation Institute, Ottawa. http://www.cci-icc.gc.ca/crc/cidb/document- eng.aspx?Document_ID=80 Appendix 1. Detection of Acidic Volatile Compounds, and Maximum Acceptable Levels

A.A.V.V. *Recomendaciones básicas para vitrinas destinadas a bienes culturales Proyecto PNIC, Vitrinas*, N^o PNIC 2015/01, Ministerio de Cultura y Deporte, Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Comunicación y mediación de una exposición temporal

Públicos, narrativa e interpretación en museología contemporánea: el caso de “Sorolla en el Real Alcázar”

Sol Martín Carretero
Directora de
Proyectos de Cultura LAB.

A partir de los marcos teóricos y recomendaciones impulsados por instituciones como ICOM y NEMO, este artículo reflexiona sobre la comunicación como herramienta estructural del proyecto expositivo y analiza su aplicación práctica a través del caso de *Sorolla en el Real Alcázar*, una muestra en la que obra, espacio patrimonial y públicos diversos dialogan de manera especialmente significativa.

La museología contemporánea ha dejado atrás la idea de la exposición como un ejercicio exclusivamente formal o estético para asumirla como un acto complejo de comunicación. La definición de museo aprobada por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) en 2022 sitúa la interpretación y la comunicación en el centro de la función museística, junto a la conservación, la investigación y la exhibición, reconociendo que el museo cumple su misión social en la medida en que es capaz de generar comprensión, diálogo y reflexión. Desde esta perspectiva, exponer implica necesariamente construir un relato y dotar al visitante de herramientas para interpretarlo, convirtiendo la experiencia expositiva en un proceso activo de construcción de significado.

En este marco, la exposición se entiende como un acto narrativo donde cada decisión —desde la selección de obras hasta la redacción de un panel, desde el diseño gráfico hasta la mediación oral— forma parte de una estrategia comunicativa integrada. La interpretación, tal y como la formuló Freeman Tilden y como desarrollaron posteriormente autoras como Eilean Hooper-Greenhill, no consiste en transmitir información de manera acumulativa, sino en establecer vínculos entre los objetos, su contexto y la experiencia vital del visitante. De ahí que en la actualidad se insista en que los objetos no “hablan por sí solos” y que el diseño expositivo debe partir de una clara definición de los mensajes clave que se desean comunicar.

Ahora bien, esta tarea se enfrenta a una realidad ineludible: los públicos no son homogéneos. La Network of European Museum Organisations (NEMO) y buena parte de la museología europea actual han subrayado la necesidad de abandonar la noción de un visitante tipo para adoptar enfoques centrados en la audiencia, que reconozcan la diversidad de intereses, conocimientos previos, tiempos de visita y motivaciones.



Figura 1. Imagen del interior de la exposición Sorolla en el Real Alcázar

Esta constatación de la diversidad de públicos ha sido formulada de manera explícita en los documentos estratégicos europeos de los últimos años. NEMO ha señalado reiteradamente que los museos deben abandonar la noción implícita de un “visitante medio” y asumir que sus públicos son múltiples, cambiantes y contextuales, con motivaciones, expectativas y niveles de conocimiento muy distintos.

En el documento *Museums, Education and Cultural Participation* se subraya que los visitantes no sólo difieren en edad o formación, sino también en sus formas de relación con el museo, en el tiempo disponible para la visita y en los significados que buscan construir a partir de la experiencia cultural, lo que obliga a diseñar estrategias de comunicación y mediación flexibles y no uniformes (NEMO, 2019). Esta misma idea se refuerza en documentos posteriores, donde NEMO vincula el enfoque *audience-centred* con la necesidad de ofrecer contenidos en capas, múltiples formatos y distintos grados de profundización, entendiendo la comunicación y la mediación no como una transmisión unidireccional, sino como un proceso de acompañamiento que permita a cada visitante encontrar su propio modo de aproximación a la exposición (NEMO, 2021). Desde esta perspectiva, comunicar no significa simplificar el discurso, sino hacerlo permeable a trayectorias de lectura diversas, respetando la complejidad del contenido y reconociendo la pluralidad de experiencias que conviven en el espacio museístico.

Desde esta perspectiva centrada en la diversidad de públicos y en la necesidad de diseñar estrategias comunicativas o de mediación flexibles, resulta especialmente pertinente analizar la exposición *Sorolla en el Real Alcázar*. Exposición inaugurada el 15 de diciembre de 2025 en el Real Alcázar de Sevilla organizada

en colaboración entre el Museo Sorolla y el Real Alcázar con el patrocinio de Unicaja. En esta ocasión, las obras de Joaquín Sorolla regresan al espacio en el que fueron creadas, generando una relación singular entre exposición y patrimonio histórico del Alcázar de Sevilla. En esta exhibición el edificio deja de funcionar como un simple contenedor para convertirse en un elemento interpretativo fundamental, cargado de significado y valor simbólico estableciendo un diálogo directo entre pintura, arquitectura y paisaje en el contexto del Real Alcázar de Sevilla.

El relato curatorial de la exposición se articula precisamente en torno a esa relación entre Joaquín Sorolla y Sevilla, poniendo el acento en la estancia del artista en la ciudad y en su fascinación por la luz, los jardines y los espacios del Alcázar que parecen no haber cambiado un siglo después. Las obras no se presentan únicamente como piezas autónomas, sino como testimonios de una experiencia concreta, vinculada a un lugar específico y a un momento creativo determinado. Esta aproximación permite al visitante comprender las pinturas desde una perspectiva estilística o biográfica y también desde su dimensión contextual, reforzando la idea de que el entorno físico influyó de manera decisiva en la mirada del artista. El recorrido expositivo, lejos de imponer una lectura cerrada, propone una experiencia en la que el visitante es invitado a establecer conexiones entre las obras expuestas y los espacios reales que las rodean, favoreciendo una comprensión más profunda y sensible del proyecto artístico de Sorolla y del propio monumento que acoge la muestra.

Figura 2. La comunicación expositiva se planteó, por tanto, como un sistema integrado de materiales físicos y digitales

La estrategia de comunicación y mediación desarrollada por el equipo de CulturaLAB para esta muestra, parte de la necesidad de acompañar al visitante en la comprensión de esa relación entre





Figura 3. Anverso y reverso del tríptico impreso de la exposición.

obra, lugar y contexto histórico, asumiendo al mismo tiempo la diversidad del público que accede diariamente al monumento. El Real Alcázar de Sevilla es uno de los monumentos más visitados de España que muestra una demanda claramente diversa en términos de perfiles de público. Los datos recientes indican que cerró 2024 con más de 2,3 millones de visitantes, alcanzando cifras históricas y superando ampliamente los niveles previos a la pandemia. Además, estudios sobre turismo en Sevilla sitúan al Alcázar como uno de los principales atractivos visitados por turistas —hasta el 70 % de los encuestados relacionan su visita con este enclave patrimonial o el entorno histórico del Barrio de Santa Cruz— lo cual sugiere una proporción significativa de público que procede tanto del resto de España como del extranjero (Universidad de Sevilla, 2019).

En este contexto de alta afluencia y marcada heterogeneidad de públicos, la interpretación de la exposición exigía una estrategia comunicativa capaz de articular el relato curatorial a través de distintos soportes y lenguajes. La comunicación expositiva se planteó, por tanto, como un sistema integrado de materiales físicos y digitales que permitiera acompañar al visitante en la comprensión del proyecto sin imponer un único modo de lectura. No obstante, este planteamiento parte de una premisa fundamental: el centro de la experiencia expositiva deben ser siempre las obras y la relación directa que se establece entre el público y la pintura. Los recursos de comunicación no se conciben

como elementos protagonistas, sino como herramientas discretas de mediación cuyo objetivo es facilitar la lectura, el contexto y el disfrute, sin interferir en la experiencia estética ni desplazar la atención del visitante del encuentro directo con la obra.

En cuanto a los recursos de mediación y comunicación creados para la exposición, el primer nivel de información se articula a través de los textos en sala ubicados en paneles. Estos textos introducen los ejes curatoriales y explican la relación entre la pintura de Joaquín Sorolla y el espacio histórico del Real Alcázar de Sevilla, actuando como hilo conductor del recorrido y evitando una sobrecarga informativa que podría interferir en la experiencia estética y espacial. Estas piezas textuales, concebidas a partir del discurso de los comisarios, priorizan la claridad y la legibilidad, y se presentan en versión bilingüe para responder a la fuerte presencia de público internacional. Junto a estos textos curatoriales, se incorporaron fragmentos de las cartas que Sorolla escribió a su esposa, Clotilde, durante su estancia en Sevilla, seleccionados por

Figura 4. Proceso de digitalización para la visita virtual de la exhibición.



su carácter evocador y su referencia directa al trabajo del pintor en los jardines del Alcázar. Estas citas introducen una dimensión más íntima y poética en la interpretación de las obras, aportando la voz personal del artista y permitiendo al visitante acercarse no sólo al resultado pictórico, sino también al proceso creativo y a la vivencia cotidiana que dio origen a los cuadros.

Junto a este recurso tradicional, la estrategia interpretativa se amplía mediante materiales impresos y digitales que extienden el relato más allá de la lectura inmediata en sala. Por un lado, el folleto informativo en papel ofrece una síntesis estructurada del discurso expositivo y los datos prácticos de la exposición. Por otro lado, se crea un documento digital con contenido ampliado accesible mediante código QR y que funciona como material de consulta dentro de la exposición o posteriormente tras la visita. Este tipo de soluciones, cada vez más habituales en museos españoles como el Museo Reina Sofía o el Museo Picasso Málaga, permiten trasladar parte del contenido interpretativo a soportes no invasivos, respetando el espacio expositivo y dando al visitante la libertad de decidir cuándo y cómo acceder a más información.

La comunicación expositiva se ha consolidado como un eje fundamental de la práctica museológica contemporánea, al situar la interpretación y la mediación en el centro de la relación entre obra y público. Frente a la diversidad real de visitantes que acceden hoy a museos y monumentos, la exposición deja de entenderse como una disposición de objetos para convertirse en un dispositivo narrativo complejo, en el que textos, recursos gráficos, mediación humana y herramientas digitales acompañan la experiencia sin sustituir el encuentro directo con la obra.

La mediación humana y los recursos educativos completan esta estrategia comunicativa de mediación que refuerzan la dimensión educativa y relacional de la exposición. Los guiones de visitas guiadas, adaptados tanto a público general como a grupos escolares, garantizan la coherencia entre el discurso oral y el relato expositivo. También se ha desarrollado un recurso didáctico para la visita en familia que introduce dinámicas de juego y descubrimiento compartido facilitando una aproximación más cercana a la exposición. Esta línea de trabajo refuerza la mediación entendiéndose como una herramienta clave para generar vínculos duraderos con los públicos.

Finalmente, la dimensión digital adquiere un papel relevante tanto en la difusión como en la documentación de la exposición. La realización de un vídeo promocional para dar a conocer la exposición en redes sociales y de una visita virtual 3D no sólo amplía el alcance del proyecto, sino que genera un registro de la exposición que trasciende su temporalidad y territorialidad. Esta práctica, alineada con las recomendaciones de NEMO o ICOM y con las políticas de museos europeos, empieza a consolidarse también en el contexto andaluz como una herramienta fundamental para la memoria, la evaluación y la reutilización de los contenidos expositivos.

En conjunto, el caso de *Sorolla en el Real Alcázar* pone de manifiesto que la comunicación expositiva no es un elemento accesorio, sino un pilar estructural del proyecto museológico. Su correcta planificación permite articular el relato curatorial, dialogar con el espacio patrimonial, atender a públicos diversos y prolongar la experiencia más allá de la visita física. Tal y como señalan los marcos internacionales y las buenas prácticas desarrolladas en museos españoles y europeos, comunicar no significa simplificar, sino hacer legible la complejidad, reforzando así la función social, educativa y cultural del museo en el siglo XXI.

Materiales y recursos
de mediación y
comunicación de la
exposición Sorolla en el
Real Alcázar

Cartel: https://culturalab.es/wp-content/uploads/2025/12/Sorolla.-Cartel-A4-copia_page-0001.jpg

Tríptico: <https://culturalab.es/wp-content/uploads/2026/01/Sorolla.-Folleto-Espanol.pdf>

Hoja de sala: <https://bit.ly/4rUQjUI>

Visita familiar: <https://bit.ly/44nJP6Q>

Visita virtual: <https://bit.ly/4aQrhjt>

BIBLIOGRAFÍA

CULTURA LAB. *Sorolla en el Real Alcázar: comunicación y relato para una experiencia completa*. (1 de diciembre 2025). <https://culturalab.es/sorolla-en-el-real-alcazar/>

HOOPER-GREENHILL, E. *Los museos y sus visitantes*. Ed. Trea. 1988.

FERNÁNDEZ-BACA CASARES, R. VARELA AGÜÍ, E. *Sorolla en el Real Alcázar* catálogo de exposición. P&M Producciones y Enrique Varela Agüí. 2025.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Museum Definition*. ICOM. 2022. <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>

MARTÍNEZ URUÑUELA, B. *Analysis of international tourism in Seville*. Universidad de Sevilla. 2019.

NETWORK OF EUROPEAN MUSEUM ORGANISATIONS. (2019). *Museums, Education and Cultural Participation*. NEMO. https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/Publications/NEMO_Working_Group_LEM_Publication_Developing_Education_and_Public_Engagement_in_Museums_05.2023.pdf

La tecnología y la museografía, dos herramientas para la comunicación efectiva del patrimonio

Iñaki Izarzugaza Lizarraga
Espiral Animación de Patrimonio, S.L.

En el pasado año hemos publicado un par de artículos describiendo dos proyectos recientes: el primero, tecnológico y el segundo, de lenguaje expositivo. Si bien son propuestas que abarcan aspectos muy diferenciados del trabajo de Espiral, ambas convergen en lo que es la clave de bóveda de la trayectoria de Espiral patrimonio: la comunicación efectiva de los bienes patrimoniales como forma de incrementar su valor social.



Figura 1. Tecnología sustentada en la Realidad Virtual Compartida, que permite la inmersión simultánea de varios usuarios dentro de un entorno virtual común, mediante un sistema de gafas VR y fondo croma .

En la revista **Her&mus** nº 26¹ (2025), hacemos una amplia descripción de Turdetania a la vista, una propuesta piloto desarrollada, junto con la empresa tecnológica HolaVR y el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla, dentro del programa de ayudas “Última milla” para el desarrollo de proyectos innovadores de base tecnológica del Sector Turístico financiado por la Unión Europea con fondos *Next Generation EU* a través del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia del Gobierno de España.

En ese marco, y a lo largo de unos meses, desarrollamos un simulador ideado para mejorar la accesibilidad de los bienes culturales y naturales a partir de una tecnología única de realidad virtual compartida. El prototipo se centra en la interpretación de Cerro Macareno (La Rinconada, Sevilla), un yacimiento arqueológico de época protohistórica que tiene un alto reconocimiento académico e institucional, pero de escasa legibilidad. El objetivo de *Turdetania a la vista* es facilitar la interpretación de lugares patrimoniales complejos, mejorando sus posibilidades discursivas e incrementando su interés para el público.

Cerro Macareno configura un *tell* arqueológico con más de seis siglos de ocupación humana cuyo origen, vinculado al fenómeno colonial fenicio, responde a la configuración de un emporio fluvial ubicado junto a un cauce navegable del Guadalquivir. El

abandono temprano del lugar ha favorecido la conservación excepcional de los niveles protohistóricos, lo que convierte al yacimiento en un referente singular para el estudio de las etapas iniciales del urbanismo en el bajo Guadalquivir. Descubierta en los años setenta, sólo consolidó su protección jurídica en 2017 cuando la Universidad de Sevilla, en colaboración con el Ayuntamiento a través del Museo municipal de La Rinconada, reactivó el estudio del yacimiento y su declaración de Bien de Interés Cultural, proponiendo una estrategia integral de conservación, investigación y puesta en valor. En este contexto, el relato interpretativo de *Turdetania a la vista* se construye en torno a una idea fuerza: “Cerro Macareno fue un centro industrial y puerto de distribución”, estableciendo un paralelismo con la actual identidad logística e industrial de La Rinconada. El módulo desarrollado simula un vuelo sobre el Guadalquivir que traslada a los usuarios desde el siglo VIII a.C. hasta la etapa turdetana del siglo IV a.C., permitiendo una visualización diacrónica del yacimiento.

La tecnología se basa en la Realidad Virtual Compartida, desarrollada por la empresa sevillana HolaVR, que permite la inmersión simultánea de varios usuarios dentro de un entorno virtual común, posibilitando la interacción en tiempo real mediante un sistema de gafas VR y fondo croma. El video de 360º está sincronizado con los movimientos físicos del simulador, reforzando la experiencia sensorial del usuario. La narrativa, desarrollada a partir de los datos generados por las investigaciones en Cerro Macareno, incorpora técnicas de interpretación temática diseñadas para implicar emocionalmente al visitante y fomentar el aprendizaje significativo.



Figura 2. Presentación del prototipo y evaluación de su operatividad en Gilena.

A continuación, se procedió a la presentación del prototipo en diferentes instituciones patrimoniales, evaluando operatividad y capacidad para atraer público interesado. Así, se exhibió en los municipios de Gilena y Almedinilla, reconocidos por su aporte y visión de la gestión del turismo patrimonial. También se presentó en sendas jornadas en el IAPH de Sevilla y en la Universidad de Córdoba y, finalmente, en el municipio de La Rinconada. Tras probar el viaje virtual, se invitó al público a completar una encuesta de 8 preguntas sencillas a las que respondieron 357 personas. De estas, deducimos que *Turdetania a la vista* responde a las expectativas de los públicos; que la buena recepción se percibe en todas las edades, incluyendo a los jóvenes, segmento que estudios más amplios en el sector patrimonial indican como el mayor demandante de recursos de Realidad virtual.

En la actualidad, el prototipo se está integrando en la oferta del Museo Arqueológico y Paleontológico de La Rinconada con la previsión de formar parte de la interpretación *in situ* del yacimiento.

El segundo artículo forma parte del número 51 del prestigioso **Boletín de la Asociación de Interpretación de Patrimonio**² (AIP). El artículo titulado “¿Es posible diseñar una exposición teniendo como guía las cualidades TORA (Temática, Ordenada, Relevante y Amena)?”, es una primera síntesis de un método para el diseño museográfico a través de la Interpretación de Patrimonio. Se basa en la exposición permanente para el centro de visitantes Hayedo de Tejera Negra en el municipio de Cantalojas, una de las vías de entrada al Parque de la Sierra Norte de Guadalajara. Lo proyectamos entre 2022 y 2023 por encargo de la Consejería de Medio Ambiente de Castilla La Mancha y se realizará a lo largo de 2026.

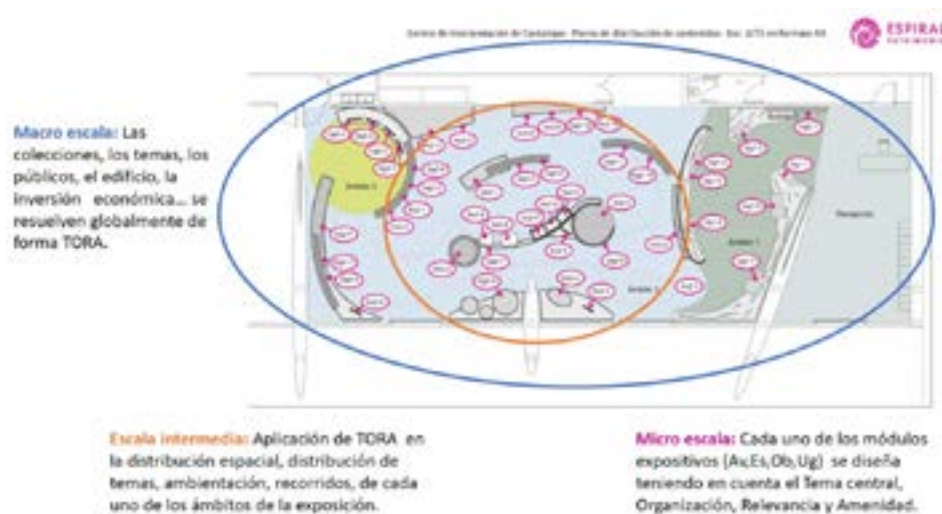


Figura 3. Estudio de escalas del proyecto de interpretación para el centro de visitantes Hayedo de Tejera Negra.

El modelo es un jalón más dentro del camino que Espiral emprendió desde sus inicios para crear exposiciones que fueran comunicativamente efectivas, esto es, museografía que logre establecer vínculos intelectuales, pero también afectivos, entre el patrimonio expuesto y la comunidad que lo sustenta; exposiciones que ayuden al museo a revalorizar elementos patrimoniales, colecciones, monumentos o tradiciones o, como en el caso de Cantalojas, el bien natural que gestionan desde el parque.

Desde muy pronto, nos planteamos que, en el diseño de exposiciones, debía de primar un enfoque narrativo como vía eficaz para la transmisión de las ideas expuestas. En esta línea de trabajo, pronto topamos con la estrategia de hacer girar los montajes en torno a unas pocas ideas centrales, lo que en los mejores casos consistía en plantear a los asesores científicos una tesis que aportara coherencia argumental. En la búsqueda, nos topamos con un corpus acreditado, coherente y bien organizado: la interpretación temática descrita por Sam Ham y traducida al español por Jorge Morales Miranda de la AIP³.

La práctica de la interpretación nace y se desarrolla para el guiado del público visitante de los parques nacionales en EEUU

Una exposición es un medio que comunica en tres dimensiones un tema central. La unidad básica de este medio es el módulo expositivo que forma las frases del discurso. El lenguaje expositivo se articula acotando espacios y disponiendo en ellos los módulos, jerarquizando la información y diferenciando ámbitos temáticos mediante la iluminación y el cromatismo.

y amplía su acción en el sector del patrimonio cultural y natural, coincidiendo con su madurez conceptual, plasmada en el libro de 1957 de F. Tilden para el Servicio de Parques Nacionales de Estados Unidos. En las siguientes décadas, se expande al resto del globo con diferentes versiones y nomenclaturas como la conocida “Educación medioambiental”⁴. Pero es en Estados Unidos, donde la interpretación como método de comunicación toma carácter académico y donde se renueva profundamente de la mano del profesor Sam Ham, quien analiza, describe y propone técnicas apoyándose en la psicología cognitiva. Plantea que, para que la interpretación sea eficaz tiene que captar y mantener la atención de la audiencia y lanzar mensajes que incidan sobre la memoria permanente del receptor y, para ello, la mejor estrategia, dice la psicología cognitiva, es generar mensajes que provoquen el pensamiento de quien los recibe.

En su libro más reciente, en el que depura sus postulados, Ham presenta el modelo TORA, que propone que la comunicación en patrimonio tiene que ser Temática, Organizada, Relevante y Amena. La obra explica convincentemente las bases de su modelo, que se basa en enunciar un Tema central que es la tesis sobre la que gira todo el discurso, que se tiene que transmitir a la audiencia de una forma Organizada, de manera que sea sencillo de seguir y, además, para que active el interés de la audiencia, tiene que ser Relevante porque conecta con algo que ésta conoce y le importa emocionalmente. La presentación también tiene que ser Amena y capaz de atraer y mantener la atención.

En el último capítulo, S. Ham se ocupa de las exposiciones, a las que engloba y define como un medio de comunicación “no secuencial” en el que la audiencia decide el orden en que recibe los mensajes y también la atención que concede a cada uno de esos mensajes, a diferencia de la comunicación atendida personalmente por el guía intérprete.

Nosotros entendemos que una exposición es un medio que expresa en tres dimensiones una temática. Tomando como ejemplo Cantalojas, proponemos aplicar durante el guionizado de la exposición, las cualidades de la interpretación temática (TORA) en tres escalas (macro escala, escala intermedia y micro escala). En cada una, el equipo de museografía desarrolla aspectos complementarios del guion expositivo.

La macro escala es la que contempla la exposición de manera global. Los museógrafos trabajan con todos los contenidos a transmitir y los objetos a mostrar y el asesor científico tiene que proponer el tema nuclear de los contenidos. Además, se tienen en cuenta las características de los públicos potenciales y los objetivos que el promotor quiere alcanzar con el montaje. La metodología TORA, aplicada en esta macro escala, nos ayuda

enormemente a definir el tema central y la organización en ámbitos de forma relevante y amena.

La escala intermedia corresponde a los diferentes ámbitos y sub temas en los que se divide la exposición. Para diseñar cada uno de ellos, se vuelven a aplicar las cuatro cualidades TORA con el objetivo de intensificar espacial y ambientalmente la relevancia de los sub temas y la disposición organizada del recorrido.

La micro escala consiste en definir y diseñar una a una las unidades básicas del lenguaje expositivo (los módulos expositivos). Hay que tener en cuenta que, en una exposición, son los módulos los que entran en contacto directo con el público y los que tienen como primera misión captar su volátil atención y su composición, como un organizador previo en la didáctica constructivista, es la que provoca el pensamiento propio del espectador.

El intento de mejorar el lenguaje expositivo parte de la premisa de que una exposición es la forma más genuina que tiene un museo de comunicarse con sus públicos. Si está bien planificada y concebida, mejora la experiencia de acercamiento al patrimonio cultural y, por tanto, acrecienta el valor de esos bienes y el del museo o institución que los gestiona.



NOTAS

1. <https://raco.cat/index.php/Hermus/index>
2. https://www.interpretaciondelpatrimonio.com/wp-content/uploads/2025/12/boletin_de_interpretacion_51.pdf
3. HAM, S. Interpretación. Para marcar la diferencia intencionadamente, Asociación para la Interpretación del Patrimonio (AIP) Sevilla. Original, Interpretation-Making a Difference on Purpose, (2013[2014])
4. ESPINOSA RUIZ, A.; MOYA, J.A.; HERVÁS, J.J.; DONCEL, P.; BONMATÍ, C. (2023) Interpretación de patrimonio en museos y lugares culturales: principios y técnicas. Ed. TREA. Se recoge la historia de la interpretación en pág 21 y sig.

Un museo para todas las personas: el proyecto de accesibilidad de la Colección Museográfica de Casariche

Antonio García López.
*Director - Conservador Colección
Museográfica de Casariche*
Elena López Gil
Museógrafa

Un museo es un lugar de integración y cohesión social, que trabaja para toda la sociedad sin excepciones, promoviendo la participación, el diálogo y la justicia social. Un museo ha de ser fácil de entender y es por ello que las actuaciones dirigidas a atender a grupos con dificultad en la visita y contribuir a la educación de nuevos públicos son tan importantes hoy en día.

La reciente remodelación de la Colección Museográfica de Casariche, culminada en 2025, ha supuesto mucho más que una actualización estética o museográfica. El proyecto ha incorporado un ambicioso y pionero programa de accesibilidad universal, convirtiendo este espacio en un referente en la aplicación de estrategias inclusivas dentro del ámbito museístico andaluz y nacional.

Lejos de entender la accesibilidad como una actuación puntual o complementaria, la intervención ha adoptado un enfoque integral, situando a las personas -con sus distintas capacidades, necesidades y formas de comprensión- en el centro de la experiencia museística.

Accesibilidad como principio vertebrador

El proyecto de accesibilidad se ha desarrollado gracias a la colaboración entre la propia colección museográfica, coordinado por su director Antonio García López, con el apoyo de Jesús López Romero, personal de atención al visitante de la colección, Elena López Gil museógrafa independiente y el grupo de investigación COMINTRAD (Comunicación Intersemiótica y Traducción Accesible) de la Universidad Pablo de Olavide. Esta alianza ha permitido trasladar al museo avances procedentes de la investigación universitaria en comunicación accesible y traducción del patrimonio.

El objetivo principal ha sido eliminar barreras cognitivas, sensoriales y comunicativas, favoreciendo una visita autónoma, comprensible y enriquecedora para públicos diversos: personas con discapacidad visual o auditiva, personas con dificultades de comprensión lectora o cognitiva, mayores, público infantil y visitantes sin conocimientos previos de arqueología.

Lenguaje claro y lectura fácil: comprender el patrimonio

Uno de los elementos más innovadores del proyecto es la revisión completa de los textos expositivos mediante la aplicación de los principios del lenguaje claro, siguiendo la norma UNE-ISO 24495. Esta intervención convierte a la colección de Casariche en uno de los primeros museos en aplicar de forma sistemática esta norma a sus contenidos.

Los textos han sido reescritos para:

- Utilizar un vocabulario comprensible y preciso.
- Evitar tecnicismos innecesarios o explicarlos de forma sencilla.
- Presentar la información de manera estructurada y jerarquizada.

Junto a ello, se han desarrollado versiones en lectura fácil, pensadas especialmente para personas con dificultades cognitivas o de comprensión lectora. De este modo, el discurso expositivo se adapta a diferentes niveles de lectura sin perder rigor histórico ni científico.

Recursos para la accesibilidad sensorial

El proyecto incorpora también medidas específicas para personas con discapacidad sensorial:

- Audio descripción, que permite acceder al contenido visual del museo a través de narraciones sonoras que describen tanto los objetos expuestos como los textos y el contexto histórico.
- Subtitulado adaptado, dirigido a personas sordas o con discapacidad auditiva, facilitando el acceso a los contenidos audiovisuales del recorrido.

Estos recursos amplían las posibilidades de disfrute del museo y refuerzan la idea de que el patrimonio debe poder experimentarse desde distintas formas de percepción.

Tecnología al servicio de la inclusión: los códigos QR

Un elemento clave del proyecto es el uso de códigos QR integrados en las cartelas y paneles expositivos. A través de un dispositivo móvil, el visitante puede acceder a una plataforma digital donde se ofrecen los contenidos en múltiples formatos:

- Texto en lenguaje claro.
- Versión en lectura fácil.
- Audio descripción.
- Subtítulos y otros apoyos comunicativos.



Figura 1.
Detalle de cartelas accesibles.
Fotografía: Antonio García López (2025)

Este sistema permite personalizar la visita, evitando soluciones rígidas y facilitando que cada persona elija cómo acceder a la información según sus necesidades o preferencias.

Un recorrido estructurado y accesible

El proyecto de accesibilidad se articula en torno a catorce paradas clave dentro del recorrido museográfico, donde se concentran los principales contenidos históricos y arqueológicos. En cada una de estas paradas se aplican los recursos accesibles, garantizando coherencia y continuidad a lo largo de toda la visita.

Este planteamiento favorece la autonomía del visitante, reduciendo la dependencia de mediación externa y reforzando la experiencia individual.

Un modelo de buenas prácticas museísticas

La intervención desarrollada en la Colección Museográfica de Casariche demuestra que la accesibilidad no es un añadido, sino un valor estructural que mejora la calidad del museo en su conjunto. El resultado es un espacio más comprensible, más inclusivo y más cercano a la ciudadanía.

Este proyecto sitúa a Casariche como ejemplo de buenas prácticas en accesibilidad cultural, mostrando cómo los museos locales pueden convertirse en laboratorios de innovación social y cultural, donde el patrimonio se entiende como un derecho compartido y no como un conocimiento reservado a unos pocos.

Tras la reapertura de la colección en junio de 2025, se abre un proceso en el que observaremos cómo se desenvuelven los diferentes tipos de visitantes lo que nos ayudará a comprobar si hemos cumplido los objetivos que nos marcamos al inicio del proyecto y además nos indicarán que correcciones y cambios deberemos llevar a cabo antes de crear un modelo de buenas prácticas que puede ser transferible a cualquier otro centro.

Concluiremos diciendo que entendemos la accesibilidad como una característica fundamental del museo, y por ello, las actuaciones llevadas a cabo suponen un valor añadido porque además de las consideraciones básicas de uso para las personas con discapacidad se suman las condiciones de confort y seguridad para cualquiera de los usuarios que se acerquen a la Colección Museográfica de Casariche.



Figura 2.
Sala 3. Colección
Museográfica de Casariche.
Fotografía:
Antonio García López (2025)