

# Diseño Paratextual Expositivo: una herramienta para emancipar

Aylén Aviles <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** Un espacio expositivo es un libro. Un libro es un sistema. Un museo es un libro. Un museo es un sistema. Ambos, libro y museo, presentan un texto jerarquizado a partir de la existencia de otros elementos, los paratextos. A su vez, un espacio expositivo es un relato, que también es un texto y que también es un paratexto.

El ejercicio de exponer implica la toma de decisiones desde un punto de inicio que es el institucional. En función de esta determinación presentada como una constante, ¿cómo se construye la variabilidad? Los *qué, cómo, por qué y para qué y quién* se expone fueron los recursos cuestionados desde distintas categorías de análisis.

Ante esta estructura reflexiva, es importante advertir el vasto campo de exploración a la luz de los avances hacia la Museología Crítica que habilita el intercambio y cooperación disciplinar para que los museos tomen en cuenta que su razón de ser y existir se constituye como un discurso en sí mismo y que su *todo* puede ser tanto textual como paratextual más allá de la tradicional dupla: exposición como texto y obra como paratexto.

Desde el presente trabajo, se abordó un trayecto que recupere las formas de exponer, narrar y diseñar que el Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” ha puesto en práctica en vínculo con la Muestra Museo Tomado. Dicha exposición será caso de estudio, para ser revisada a la luz del concepto de *sistema* propuesto por Mazzeo (2017). Con la finalidad de entender al hecho expositivo como un subsistema presente en el entramado museográfico, se consideraron fundamentalmente los elementos paratextuales expositivos. El elemento paratextual, entonces, fue la unidad de estudio a abordar en función de su proximidad a las personas como herramienta emancipadora. La acción narrativa, se apoya de la proyectual para saldar deudas en torno al elitismo institucional-semántico-visual excluyente y avanzar hacia el diseño de recursos y herramientas que permitan hacer ver, saber y hacer.

**Palabras clave:** Museos - Sistema - Exposición - Narrativa - Paratextos expositivos

[Resúmenes en inglés y en italiano en las páginas 132-133]

---

<sup>(1)</sup> **Aylen Aviles** (FADU-UNL) es Estudiante avanzada de la Licenciatura en Diseño de la Comunicación Visual en estado de Tesina de Graduación siendo el tema: El Museo como Sistema Entrópico: Hacia una desmaterialización Proyectual de los Museos de la Ciudad de Santa Fe en contexto de Postpandemia. Becaria CIN miembro del CAI+D 2020 PI TIPO I: Diseño de dispositivos lúdico-didácticos: Aproximaciones a la construcción del

relato visual. Pasante en Docencia en la asignatura Taller de Diseño IV Cátedra Gorodischer. Mediación (Área Pedagógica) en el Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” / aylen.aviles07@gmail.com

## A modo introductorio

*Los sentidos externos son cinco. El ojo ve los colores: blanco o negro, verde o azul, rojo o amarillo.*

*La oreja percibe sonidos, así naturales, voces y palabras, como artificiales, tonos musicales.*

*La nariz huele buenos y malos olores.*

*La lengua gusta los sabores con el paladar: dulce o amargo, agrio o ácido, acerbo o áspero.*

*La mano reconoce al tacto la cantidad y calidad de las cosas; caliente y frío; húmedo y seco; duro y suave; terso y áspero; pesado y ligero.*

*Los sentidos internos son tres.*

*Sentido común, tras la frente, aprehende las cosas percibidas por los sentidos externos.*

*Fantasía, bajo la coronilla, juzga esas mismas cosas, las piensa, las sueña.*

*Memoria, bajo el occipucio, guarda y saca cada cosa; algunas las pierde, y esto es el olvido.*

*El sueño es el descanso para los sentidos.*

Iohannes Amos Comenius (1658)<sup>1</sup>

Los sentidos externos son cinco y los internos son tres. Los elementos que componen a un museo, ¿cuántos son? ¿Cuántas posibilidades les brindan los museos a los sentidos?

El arte contemporáneo como práctica artística conceptual ha logrado convivir en medio del academicismo artístico elitista y, en algunos casos, integrarse a instituciones museales que se creían tradicionalistas por lo que se ha generado una transformación en los modos de contar desde el objeto primario que es la obra. Esta resignificación de la práctica artística ha hecho eco en las instituciones museográficas que se manifiesta en las propuestas que rondan a una obra: el acto expositivo, el concepto, el discurso, el diálogo. ¿Se podría afirmar que el acto expositivo se constituye como una práctica para hacer-ver? A priori, la respuesta es sí. En todo caso, una exposición tiene un objetivo lineal que es mostrar algo en relación a alguien. Sin embargo, en momentos donde la Museología Crítica ha permeado a la mayoría de los museos es posible advertir que el *hacer-ver* no es sinónimo de mostrar, sino de poner a disposición, desde la acción expositiva, distintos recursos que se constituyan como posibilidades emancipatorias que permitan, también, *hacer-saber* y *hacer-hacer* (Ledesma, 1999). Esto no implica la creación de herramientas a medida, se trata de entender al museo como un relato y de poner a disposición del texto otros elementos paratextuales.

Otro factor histórico que ha logrado prevalecer con respecto a los museos es su concurrencia. La misma se ve asociada al imaginario colectivo de lo que un museo es o puede ser. Muchas veces, estos espacios se conciben como lugares aburridos, destinados sólo a aquellos expertos en la materia o resignados a ser parada obligatoria dentro de un itine-

rario turístico. ¿Qué pasa con los museos locales? ¿Cuántas personas conocen los museos de su ciudad? Respecto a las visitas *in situ*, no se trata de un problema de números, sino de una detección de que continúan existiendo ciertas barreras que hacen que un potencial visitante decida no ingresar al museo o que este no se autoperciba como tal, ¿museos para quién? Entonces, si se piensa en el museo como un sistema cuyos elementos son en sí mismos un relato: ¿qué herramientas se pueden implementar desde la acción expositiva para que todos ellos dejen de ser únicamente objetos de acompañamiento de la obra?

## PARTE 1: Un museo es un libro

Dos tapas, a veces sobre cubierta lisa o rugosa, olor a libro, la elección de una familia tipográfica (o más), título, lomo, forma, color, mensaje, partido gráfico, recursos visuales, texturas, tamaños, grosores, partes, papeles, páginas amarillentas o blancas.

La lectura es el recorrido. Ulises Carrión en *El Arte Nuevo de Hacer Libros* (1975)<sup>2</sup> se refiere a la lectura y menciona dos momentos que son el viejo arte y el nuevo arte:

*Para leer el viejo arte, es suficiente conocer el alfabeto. Para leer el nuevo arte se ha de entender el libro como una estructura, identificando sus elementos y entendiéndolo su función.*

[...]

*En el viejo arte todos los libros son leídos de la misma manera. En el nuevo arte cada libro requiere una lectura diferente.*

[...]

*Para poder leer el nuevo arte, y comprenderlo, no necesitas pasar cinco años en una Facultad de Filología.*

[...]

*Para ser apreciados, los libros del nuevo arte no necesitan una complicidad sentimental y/o intelectual de los lectores en materia de amor, política, psicología, geografía, etc.*

[...]

*El nuevo arte apela a la habilidad que cada hombre posee para comprender y crear signos y sistemas de signos.*

A partir del ejercicio de la sustitución sería posible retomar algunos paralelismos entre *viejo arte* y museología tradicional, *nuevo arte* y museología crítica, *libro* como museo y *lectura* como recorrido. El concepto no reemplazable es con el que Carrión concluye su texto: sistema de signos (luego se mencionará como desplazable).

¿Cómo lee en el viejo arte alguien que no conoce el alfabeto? Los textos que proponen los museos se sustentan, por su puesto, en la taxonomía museográfica, la cual, a su vez, habilita la profundización de distintos universos simbólicos. Pero como se ha mencionado, reponer ese único criterio no debería significar una exigencia para ingresar a un espacio que se pretende como:

*...una institución permanente sin ánimo de lucro al servicio de la sociedad que investiga, colecciona, conserva, interpreta y expone el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Funcionan y se comunican de forma ética, profesional y con la participación de las comunidades, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos. - Nueva definición de Museo ICOM 2022*

Es la intención de este apartado invitar a realizar el ejercicio de sustitución a lo largo de todo el trabajo y a cuestionar los criterios taxonómicos tácitos cuando se decide cruzar el umbral de un museo. Quizás, hay que acompañar y reafirmar la preocupación de Borges<sup>3</sup> al citar de *cierta enciclopedia china* la heterodoxa clasificación de los animales.

*En ella, los animales se dividen en: "a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas.*

## PARTE 2: Un museo es un sistema

Espacio (real o virtual), puertas, obras, patrimonio, salas, fotos, cartelas (o no), recepción, bienvenida, áreas, marcos, reserva, clavos, hilos, pantallas, personas.

Un sistema, según Von Bertalanffy (1989) es *un conjunto de elementos interrelacionados entre sí y con el medio circundante (...) y que dicho concepto puede ser aplicado a cualquier «todo» que consista en «componentes» que interactúen.* (p. 263) Desde la arista del diseño, Mazzeo (2017) agrega que pensar en sistemas es pensar en un nuevo *saber hacer* (p. 49) desde la proyección de proyectos *complejos, flexibles, mutables y adaptables a nuevas realidades comunicacionales y contextuales.* (p. 61) La previsibilidad del pensar en sistemas se asocia a la vinculación de estos con el medio que los rodea. Por lo tanto, cuando se afirma que un museo es un sistema, se afirma que este no estará encapsulado, sino que deberá atender al contexto y propiciar –inevitablemente– el intercambio. En este intercambio mencionado entre museo y contexto, comunidad, exterior, entre otros, aparecen situaciones relacionadas a una puja constante entre lo que la institución pretende hacer-ver y lo que ese *medio circundante* demanda *hacer-leer, hacer-saber y hacer-hacer* (Ledesma, 1999). Al igual que la preocupación de Borges, pensar en sistemas es problematizar sobre el orden de lo que existe. Desde la complejidad de lo que el museo significa, ahora entendido como sistema, es pertinente tomar una postura introspectiva para dar lugar a una suerte de esquematización del sistema en sí mismo. No todos los museos son iguales, no todos los museos cuentan lo mismo, no todos los museos representan lo mismo. Particularizar en los elementos que lo componen es fundamental para lograr una profundidad honesta y abarcable sobre alguno de ellos. Es precisamente lo que se pretende desde el presente tra-

bajo, acompañar el recorrido a modo de embudo, pensando que todo pertenece a un *todo* mayor que le atribuye sentido y continuidad. El recorrido por este *todo* continuará hacia el acto de *qué, cómo y por qué* mostrar que se materializa en las exposiciones y en cualquier acción que tenga implicancia en el mostrar-contar-visualizar.

### **El sistema desde la museología y la semiótica**

Para lograr volver tangible al sistema-museo se requiere de la toma de decisiones respecto al ángulo desde el cual se lo va a, en primera instancia, observar. Bien se sabe que en un museo no trabajan sólo museólogos y que se acompañan distintas disciplinas. Sin embargo, para comenzar, se retomaron lineamientos teóricos desde el ámbito de la museología con potencia en la proyectualidad.

Zavala en su texto *Antimanual del museólogo* (2013), habla de un replanteamiento de la *caja de herramientas* de un museo. Particularmente centra su preocupación en las estrategias comunicacionales puestas al servicio de exposiciones y parte del elitismo semántico del cual están cargados los patrimonios, pero ¿sólo los patrimonios o también las formas de mostrarlos? El autor afirma en varias ocasiones que *quienes visitan regularmente estas exposiciones y disfrutan estas visitas suelen ser los poseedores de la información contextual y el lenguaje especializado que permiten apreciar el valor de tales objetos y colecciones* (p. 105). Seguido a esto, avanza hacia las problemáticas que rondan a la no alfabetización en torno a una obra y añade, aunque no sea una postura que el presente trabajo comparta, que *la obra por sí sola no comunica*. De todos modos, aunque lo anteriormente mencionado no sea compartido, hay exigencias que Zavala menciona que son troncales para pensar a la exposición como un subsistema dentro del museo y para advertir la necesidad de *otros* elementos.

*Si un museo se abre al público, se presupone que habrá de utilizar recursos estrategias semánticas (verbales, icónicas y ambientales) que el visitante podrá comprender. Al no ser reconocido y asumido este presupuesto, el visitante queda marginado del proceso de investigación que ha llevado a determinar el valor específico de aquello que se exhibe* (p. 106).

En primer lugar, el sistema-museo se vuelve tangible a partir de poder definirlo (y no únicamente desde una definición consensuada, sino desde las particularidades que no ingresan en esa generalidad). Desde esta postura, una acepción acotada, abarcable y posible sería hablar de un espacio museográfico en donde convergen dos voluntades ideales: la de la puesta en escena, es decir, el acto expositivo y la de la mirada que reconoce esa acción, la recorre y logra añadir capas de sentido. Cuando se visita una muestra, el interés primario recae sobre el conjunto y se extiende hacia la novedad que significa ver obras, quizás, por primera vez. Pero también, cuando se visita una muestra se ingresa a un sistema en el que se ven involucrados factores azarosos, intereses, voluntades y posibilidades que se integran al todo. Pensar en sistemas, es pensar en esos elementos y aproximarse al entendimiento de la coherencia que los sostiene. En camino hacia ese entendimiento se accede a los nodos articula-

dores y, en función de ello, resultó pertinente vincular dos clasificaciones que, en conjunto, podrían funcionar tanto como metodología de revisión y como metodología proyectual:

1. los *Elementos de la Experiencia Museográfica* de Lauro Zavala (2013)
2. y los *Niveles de Estructuración* propuestos por Andrea Semprini (1997).

El interés de este cruce conceptual radica en los propósitos de estas categorizaciones. Por un lado, Zavala asegura que en toda experiencia museográfica existen tres elementos presentes en variadas medidas: el elemento ritual, el elemento educativo y el elemento lúdico. Por otro lado, Semprini, desde la semiótica, plantea tres niveles de estructuración para la generación de significación desde la narración (si bien inicialmente lo aplica a marcas, puede ser aplicado a cualquier objeto-suceso de significación). Quizás, mediante una herramienta que posibilite el estudio interno del museo como sistema, se entenderá al museo como un *todo* con mayor grado de plasticidad y abarcabilidad, permitiendo que el camino hacia el entendimiento del sistema sea a su vez el de emancipación.

## **Elementos de la experiencia museográfica: elementos rituales, educativos y lúdicos (los qué)**

### ***Propuestos por Zavala (2013)***

#### **1. Elementos rituales (su necesidad)**

La visita a un museo tiene un carácter ritual ya que supone objetos patrimoniales, espacios expositivos y acciones ajenas a la realidad cotidiana. Se encuentra al margen, es otra esfera temporal, representa lo diferente. La situación previa al hecho de estar en el museo ya tiene una carga que se construye desde el movimiento a un punto específico en la traza urbana; la decisión de atravesar el umbral para sumergirnos en una propuesta diferente. Propuestas que reconocemos como atemporales, sagradas, ligadas a la historia, la muerte y los rituales.

#### **2. Elementos educativos (su intencionalidad)**

El museo educa en términos de visiones del mundo, y sí, en plural, los museos no pueden ni deben ser dueños de verdades, aunque pueden tener distintos modos de expresarlas. Por tal motivo es que extender la educación unilateral a educarnos entre nos es una de las nuevas funciones del museo, entender las experiencias extra-museográficas es una responsabilidad de las instituciones. Zavala distingue entre dos caminos a seguir a la hora de hacerse cargo de la función educativa:

*- Estática (ritualizada, vertical): privilegia la información sin relacionarla con su contexto; ofrece al visitante textos, o interpretaciones; ofrece respuestas a preguntas formuladas sin su participación; reproduce criterios implícitos de valoración, interpretación y jerarquización canónicos; genera una distancia entre el objeto (...) y el visitante, y las únicas respuestas posibles ante la información ofrecida es la aceptación, el rechazo o la indiferencia.*

- *Dinámica (dialógica, horizontal): privilegia el proceso de adquisición de conocimientos por parte del visitante, pues relaciona la información con el contexto en el que está inserta y, lo que es más importante, con el contexto del propio visitante; le ofrece a este último los contextos de interpretación existentes y elementos para entender las interpretaciones; ofrece elementos para la formulación de respuestas a las preguntas del visitante, y para la formulación de nuevas preguntas; posibilita la relativización de los criterios de valoración e interpretación de afirmaciones canónicas, tanto las provenientes del sentido común como aquellas que se le oponen; genera un diálogo entre el visitante y el universo de significación que el objeto le impone (artístico, antropológico, histórico o natural), y propicia, como respuestas del visitante, la admiración, la sorpresa, el asombro, la duda y otras formas de la incertidumbre y el compromiso afectivo (p. 76).*

### 3. Elementos Lúdicos (su posibilidad)

El juego no busca el aprendizaje en términos educativos, sino de la experiencia que resuena, ya que se ejercitan habilidades y se ponen en práctica conocimientos adquiridos previamente de otras vivencias, contextos y momentos no ritualizados. Los elementos lúdicos no siempre están presentes del modo literal en el que se imaginan, sino que se dan por cuestiones de azar, de interacción y por la ambientación y espectacularidad de lo expuesto.

*En este último caso se puede lograr que el visitante aprenda a desaprender, a relativizar su visión del mundo, a reencontrar asociaciones inéditas, a individualizar la experiencia colectiva, a colectivizar la experiencia individual, y a la apropiación, resemantización y reconocimiento de las omisiones del enunciado museográfico (p. 80).*

Cuando Zavala se refiere a elementos espectaculares, habla de la puesta en escena, ambientación del espacio, los recursos que posibilitan el vínculo entre las personas y las obras y el rol que ocupan las mismas en el espacio. Su aporte representa un panorama general de los elementos experienciales que componen a un museo y dentro de cada uno existen objetos, materialidades y conceptos que permiten esta categorización. Sin embargo, no es posible definir al sistema-museo desde una única perspectiva, es necesario saldar ciertas vacancias a partir de un cruce con otras miradas que se aproximen a la significación y a la práctica.

## Niveles de estructuración: axiológico, narrativo y superficial (los cómo)

### *Propuestos por Semprini (1997)*

#### 1. Nivel Axiológico

El nivel axiológico representa el mayor grado de generalidad y abstracción dentro del esquema triádico. Se compone de los valores presentes en una sociedad y en la toma de partido por representar y ser reconocidos por algunos de ellos.

## 2. Nivel Narrativo

El nivel narrativo supone el paso de la intangibilidad de los valores a una forma gramática-narrativa que estructuren un relato en torno a la posibilidad de enunciar y reproducir.

## 3. Nivel Superficial

El nivel superficial, ya en el grado de mayor particularidad, dará forma tangible a los valores y narraciones adoptadas en relación a algo. Estas formas serán las que estarán presentes en el mundo real y material. Se incorporan elementos semánticos y sintácticos que formalicen el discurso desde la elección de un tono y/o estrategia comunicacional hasta el modo en el cual se muestran.

Si bien estas categorías resultan pertinentes y profundizan en el macro entendimiento del objeto de estudio, aún se observa una vacancia en torno a la particularización de los elementos paratextuales expositivos dentro del sistema. ¿Cuál es el trayecto desde el sistema-museo hasta los elementos paratextuales expositivos? El nivel superficial propuesto por Semprini permite la enunciación de aquellos recursos, elementos, producciones de diseño que participan de la propuesta museográfica pero no logra establecer la vinculación existente de dichos elementos en función de las personas. Determinar cuáles son y dentro de qué límites se enmarcan los elementos del sistema es sustancial para conocer cómo se materializan y reconocer el para qué de su existencia.

Si la unidad de estudio del presente trabajo son los paratextos expositivos, antes de comenzar cualquier tipo de análisis es inevitable establecer una definición clara de los mismos y contextualizarlos dentro del sistema.

## Storytelling y paratextos

*En el ámbito de mi discurso, podemos hablar también de Objetos Dinámicos a propósito de textos, ya que el Objeto Dinámico puede ser no sólo un elemento del mobiliario del mundo físico, sino también un pensamiento, una emoción, un gesto, un sentimiento, una creencia. En primera instancia, parecería razonable sostener que, al interpretar proposiciones ordinarias como el mando ¡Firmes!, el Objeto que se busca pueda ser «el universo de las cosas deseadas por el capitán en ese momento» (CP: 5.178), es decir, la intención del enunciador (Eco, 1991 pp. 367).*

Todo texto presenta su paratexto. El storytelling aparece de forma orgánica dentro del nivel narrativo planteado por Semprini ya que se trata de la sustancia que lo estructura. El hecho de poder narrar una historia, ya sea real o ficticia, es el ancla para situar la relación entre el museo y una persona en un tono dialógico. Este código se torna compartido y atribuye sentido al entendimiento de que todo comunica, todo puede activar una comunicación y esa situación puede ser un objeto de diseño.

En principio, la sustancia de la narración es la determinación del texto considerando que este puede variar y se puede intercambiar dependiendo de dónde se ponga el foco (*objeto dinámico*). Un ejemplo muy claro de esto es *el viaje del héroe* desarrollado por Ellen Lupton en su libro *El diseño como Storytelling* (2019). La autora grafica las distintas si-

tuaciones por la que pasa una persona inserta en una narrativa temporoespacial y detecta los elementos de diseño situacionales que contribuyen al acto narrativo, al viaje en sí mismo y a la experiencia. En los museos, generalmente, la escena narrativa se refleja en los recorridos, de este modo, es posible preguntarse de cuántos elementos se conforma ese relato. El recorrido como medio e interfaz, adquiere tanto el valor de contenedor como así también el de contenido siendo, a su vez, tanto constante como variable del sistema. El recorrido de un museo o de una muestra se compone de focos ligados a la elección personal o colectiva –que son los textos– y a ellos se le atribuyen distintos paratextos. El museo piensa y expone un texto consensuado institucionalmente. Dispone distintos elementos paratextuales (*también objetos dinámicos*) que contribuyen a la atmósfera textual. Pero también, el museo se compone de la detección de textos no consensuados institucionalmente, sino que dependen del intercambio con las personas. La plasticidad del diseño de los paratextos que los acompañan permiten la apertura del sistema. Quizás, de este modo, es viable lograr plantear otros textos de conversación que posibiliten revisar un imaginario colectivo de *museos para pocos* y entender que, *un museo está en el centro de una red de complejas relaciones de poder simbólico, y este fenómeno tiene gran importancia para condicionar la experiencia del visitante* (Zavala, 2013, pp. 46).

Del mismo modo en que el texto –y su paratexto– en el marco de una visita museográfica son variables, también existe variabilidad en la ubicación de los mismos dentro de la estructuración de Semprini. Un texto puede ubicarse dentro del nivel axiológico o el narrativo o el superficial y tener sus paratextos en los otros niveles. Nuevamente, la constante es la presencia de los niveles y la variable, el posicionamiento del texto. El desafío comunicacional radica en entender esta amplitud y narrar-diseñar en pos de la misma. De esta forma no se propone la planificación y ejecución de “acciones a medida” sino que las mismas responden a la parte de un *todo* que es resultante del estudio del museo como sistema gracias a un proceso introspectivo que se manifiesta en el “intercambio” con las personas. Los espacios expositivos, entonces, deberían contar con la plasticidad de albergar un diseño de los *desplazamientos textuales y paratextuales* que una persona puede transitar desde todos sus sentidos y desde todos los niveles estructurantes del sistema-museo (Semprini, 1997) ¿Cómo se diseñan estos espacios expositivos en el *Nuevo Arte*? ¿Cómo se construye la plasticidad?

### La mirada del sistema desde el diseño

Zavala, desde la museología y Semprini desde la semiótica propician dos categorizaciones completas y complementarias al servicio del estudio interno del sistema-museo pero, así como en el caso de un libro, es necesario que alguien abra las dos tapas y comience a hojearlo para que éste cobre sentido, ¿cómo incluir la mirada de quien lee un libro o recorre un museo? Quizás una respuesta inicial puede ser dada desde un análisis introspectivo que ahonde en los para qué de los elementos museográficos textuales y paratextuales.

Ledesma (1999), desde la teoría del diseño y la comunicación, propicia una tercera categorización que se convierte en necesaria para posicionarse desde la otredad que implica la emisión de mensajes. Los haceres planteados por María Ledesma: hacer-ver, hacer-saber

y hacer-hacer se presentan como ordenadores de la heterogeneidad que representa hablar de elementos textuales y paratextuales sin sumergirlos, aún, en una categorización posible. Por otro lado, también representan una intención de convertir a los elementos paratextuales en proyectos que constituyan textos centrales dentro de los museos. La dimensión proyectual del diseño abre camino hacia la materialización de lo que, hasta ahora, se planteaba en términos ideales para encarnarlo en la práctica de diseñar, exponer y comunicar.

### ***Hacer-leer***

Según la autora, *determina el modo de lectura y, por ende, el de aprehensión. En este sentido no es un ordenador inocente sino que guía al lector desde una óptica* (p. 87). Ledesma, desde esta primera instancia pone de manifiesto el acto de diseño a partir de la plena consciencia de los elementos sintácticos con los que se cuenta y lo que se pretende contar con esos elementos. De este modo, apela a la infinidad de maneras y formalidades que puede obtener un objeto o mensaje a diseñar teniendo en cuenta cómo debe ser recibido.

### ***Hacer-saber***

En relación a lo ya mencionado, este hacer se enfoca en el aspecto informativo que se desprende de la decisión en torno a los aspectos sintácticos. Funciona como un hacer conocer respecto a información específica.

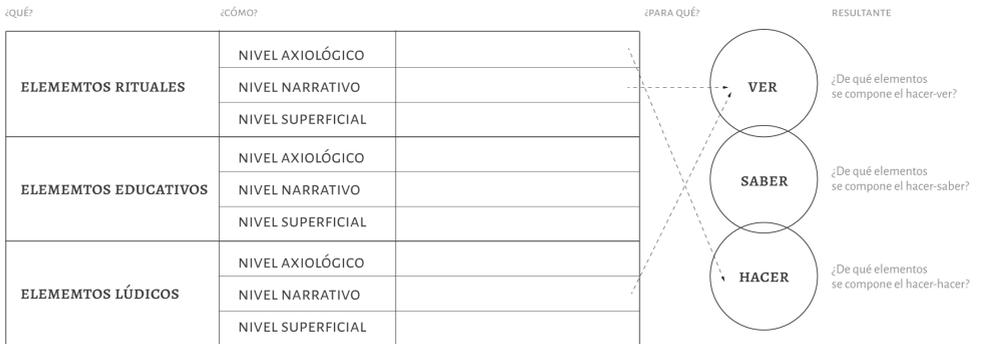
### ***Hacer-hacer***

Ledesma condensa este hacer en aquel capaz de generar modificaciones en la conducta de quien recibe el mensaje o un reforzamiento de alguna postura alineada al mismo. Se trata del factor persuasivo de la información ya no sólo organizada (hacer-ver) ni dada a conocer (hacer-saber), sino con capacidad performática.

Los haceres, entonces, son una variable más dentro del sistema que apela al modo en el que un elemento textual y/o paratextual puede ser diseñado. Actúan a modo de requisitos a cumplir por estos objetos. Además, se solapan para responder los qué (elementos museográficos), los cómo (niveles de estructuración) y los para qué (los haceres).

A partir de las categorizaciones mencionadas, es posible la construcción de una matriz de estudio-revisión flexible que contemple tanto a la totalidad del sistema como a la unidad mínima de análisis que son los paratextos expositivos. Los elementos del sistema ubicados en una tipología y nivel específico dentro de la matriz deben manifestarse en asociación directa con el hacer que le corresponde (*Ver Cuadro 1*). Si existiera un desplazamiento de ese hacer, se debe revisar el elemento invirtiendo el orden de las preguntas planteadas en este trabajo, es decir, pensar desde el para qué hacia el qué.

**MATRIZ DE REVISIÓN SISTÉMICA**



**Cuadro 1.** Matriz de revisión sistémica. Se puede utilizar para la revisión de sistemas y subsistemas existentes o para la proyección de los mismos, en relación a un macrosistema.

**PARTE 3: Revisar el sistema**

El Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” (El Rosa)<sup>4</sup> se sitúa en la ciudad de Santa Fe, Argentina y constituye uno de los patrimonios más importantes del país. Actualmente la institución tiene 100 años y se encuentra en exposición la muestra Museo Tomado, el caso de estudio del presente trabajo. Museo Tomado es una muestra temporal que expone las más de 2800 obras pertenecientes al acervo del museo, se trata de un acto expositivo que trabaja con el volumen de lo público-cultural-artístico materializado en obras.

La elección del caso de estudio responde a una particularidad: el texto no es la obra, el texto de la muestra es la demanda del patrimonio. En el transcurso de la vida institucional y artística del museo se han sucedido distintos contextos culturales en los cuales se puede advertir un quiebre museológico entre lo tradicional y lo crítico. Esto se ha trasladado a la problematización respecto de las formas en las que expone el museo.

¿Cuántas obras caben en 100 años? De las más de 2800 obras que resguarda la institución, algunas, no han sido expuestas más de dos veces. Frente a esto es inevitable la pregunta ¿qué tan público es lo público? El cuestionamiento, la crítica y la demanda, se consolidaron como motor de un acto comunicacional de gran escala cuya cara visible son las obras, pero, desde el punto de vista del presente trabajo, las mismas se ubican como elementos paratextuales. El cuestionamiento sobre el acceso a las obras no se materializó desde una obra específica o un artista particular, sino que se planteó en términos patrimoniales y sociales. Si bien desde la postura museográfica de Museo Tomado el texto es el patrimonio y la demanda, es pertinente someter este acto expositivo a una revisión sistémica mediante el uso de la herramienta de revisión propuesta.

### El sistema MPBA Rosa Galisteo de Rodríguez

El grado de institucionalidad que engloba a los sistemas museográficos constituye su fortalecimiento. La estructura esquelética y funcional que aporta la institución al sistema resguarda distintos esquemas de funcionamiento. Con la mirada puesta en El Rosa, la institucionalidad se encarga de determinar la capa base del sistema que se encuentra asociada a la gestión del espacio.

Desde el año 2016 el museo ha adoptado una forma de existencia sistémica. Si bien no es una condición nombrada como tal dentro de la institución, en la (Ver Figura 1) se puede el grado de integración dentro de la orgánica. En 2018, cuando se inaugura la muestra Museo Tomado, ese criterio llega a su esplendor: una muestra en torno al patrimonio. El patrimonio, entonces, además de constituirse como materialidad textual, es el elemento por excelencia para canalizar todos los quehaceres museográficos. Un recuerdo personal respecto a esta muestra fue la similitud del relato compartido por gran parte de la comunidad “en el Museo Rosa Galisteo se está exponiendo todo el patrimonio”. En el caso de Museo Tomado, *todo* significaba obras, museo y patrimonio sin distinción.

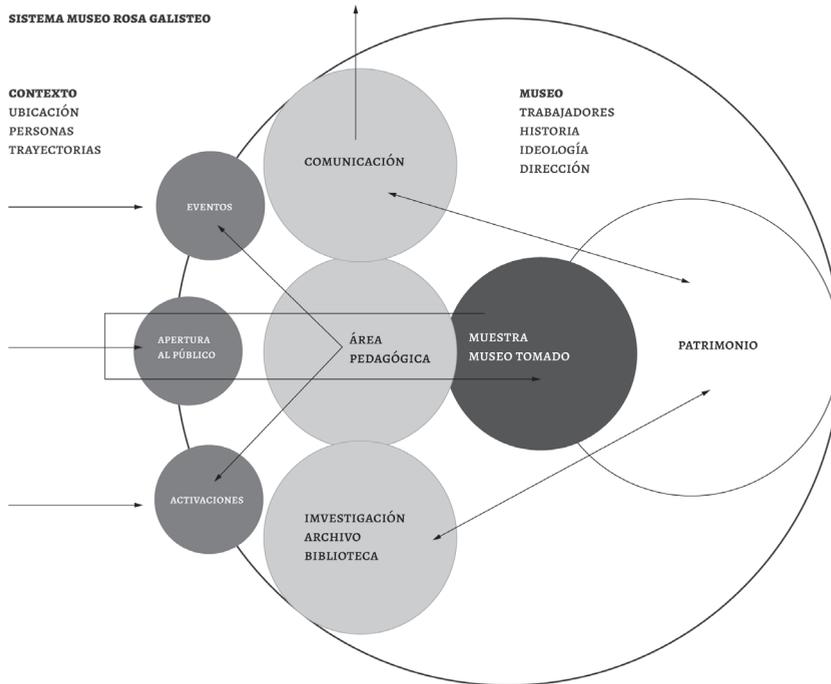


Figura 1. El Museo Rosa Galisteo como sistema.

### ***El subsistema Museo Tomado***

Museo Tomado no se presentó como una propuesta estética (aunque no deja de serlo), sino que representa la demanda y la respuesta. Una respuesta dada no sólo por un sector específico de trabajadores abocados a la tarea curatorial, una respuesta dada por la comunidad de trabajadores de las áreas educativas, de montaje, de investigación, de comunicación, de mediación, de archivo, de restauración y conservación y, por supuesto, desde la dirección. Otro criterio interesante respecto a la exposición es que puede ser considerada una gran obra, como así también, un dispositivo pedagógico (qué es en lo que se fue transformando conforme avanzaba su tiempo de exposición) (*Ver Imagen 1*).

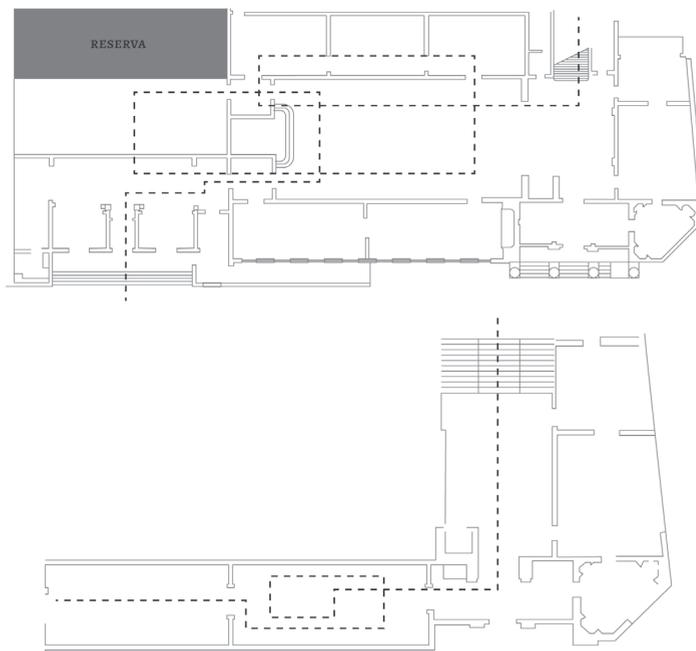


**Imagen 1.** Fotografía de la Reserva del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo en el marco de Museo Tomado. Fotografía retomada de la Web del museo. <https://www.museorosagalisteo.gob.ar/>

En la (*Ver Figura 2*) se pueden observar la planta baja y el primer piso del museo en donde la línea de puntos superpuesta representa los espacios en donde hay obra expuesta y, por lo tanto, son espacios para recorrer. La reserva, marcada con un plano, es el paratexto principal de la muestra (paratexto #1 / espacial-funcional). Museo Tomado no sólo responde a una demanda social respecto al patrimonio público, sino que también a una necesidad edilicia basada en el reacondicionamiento de la reserva donde se guardan las obras. Por este motivo, el elemento discursivo paratextual vuelve a romper con los diálogos de la práctica artística para hablar sobre los diálogos de la práctica y gestión museográfica.

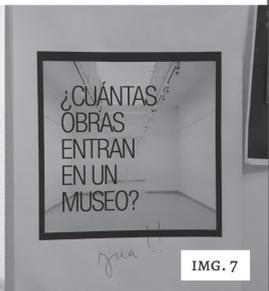
**MUSEO TOMADO****POSIBLES TEXTOS:**

- EL RECORRIDO / espacio-temporal
- LAS OBRAS / material-objetual
- LA RESERVA / espacial-funcional
- LOS ESTILOS / histórico-cultural
- LA MEDIACIÓN / dialógico-narrativo
- LOS RECURSOS VISUALES / gráfico-narrativo



**Figura 2.** Planta baja y planta alta del MPBA Rosa Galisteo en relación al recorrido posible de las salas durante Museo Tomado y paratextos posibles.

Reconociendo el texto y paratexto principal de la muestra, se presentan a continuación otros elementos paratextuales reconocidos en el museo con la finalidad de iniciar camino a una suerte de enumeración que dé lugar a una posible categorización. Las fotografías que se muestran a continuación ilustran los paratextos reconocibles (*Ver Imágenes 2, 3, 4, 5, 6 y 7*), pero no componen el total de los mismos.



**Paratexto material-objetual.** Imagen 2. Fotografía donde se aprecia el montaje y algunas de las obras del patrimonio. (Fuente: Tomada de <https://www.unosantafe.com.ar/>). Imagen 3. Fotografía donde se aprecia el montaje y algunas de las obras del patrimonio. (Fuente: Fotografía propia).

**Paratexto dialógico.** Imagen 4. Fotografía de la cartelaría del museo (Fuente: Fotografía propia).

**Paratexto edificio-histórico.** Imagen 5. Fotografía de la fachada del museo (Fuente: Tomada de <https://www.museorosagalisteo.gob.ar/>)

**Paratexto gráfico.** Imagen 6. Imagen publicitaria de la muestra (Fuente: Tomada de <https://www.museorosagalisteo.gob.ar/>). Imagen 7. Imagen publicitaria de la muestra (Fuente: Fotografía propia).

## Las activaciones como paratextos

Las activaciones de las muestras son instancias participativas que posibilitan enmarcar la visita en una micro narrativa específica. Durante la exposición Museo Tomado, se realizó “Un Viaje por El Rosa”, una propuesta que invitaba a recorrer el museo como paisaje, visitar sus geografías y embarcarse en un viaje de investigación. Aquí aparecen los paratextos ocasionales que permiten hacer-hacer desde otra postura: paratextos performáticos (*Ver Imágenes 8 y 9*).



### *Paratextos performáticos*

**Imagen 8.** Fotografía de la valija de recursos y materiales empleados para la activación “Un Viaje por el Rosa” (Fuente: Fotografía propia). **Imagen 9.** Fotografía de los recursos en uso (Fuente: Tomada de <https://www.museorosagalisteo.gob.ar/>)

Si bien se ha generado un desglose desde lo general hacia lo particular del sistema (museo, muestra, activación), es importante lograr condensar y esquematizar el volumen sistémico. La matriz planteada en la *Parte 2* de este trabajo intenta cubrir esa vacancia. Es importante reiterar que la matriz en esta oportunidad está revisando un sistema existente, por lo que toda la información que en ella reside es real. No obstante, las categorías de análisis empleadas para su construcción son en esencia planteadas para proyectar sobre lo inexistente y construir vínculos sistémicos. La novedad de vincularlas, reside en la plasticidad que posibilitan para visualizar los elementos disponibles que componen al sistema-museo y detectar los textos y paratextos posibles en conjunto con sus desplazamientos.

MATRIZ DE REVISIÓN SISTÉMICA **EL ROSA-MUSEO TOMADO** (y comentarios)

¿QUÉ/ CUÁLES (SON LOS ELEMENTOS)?

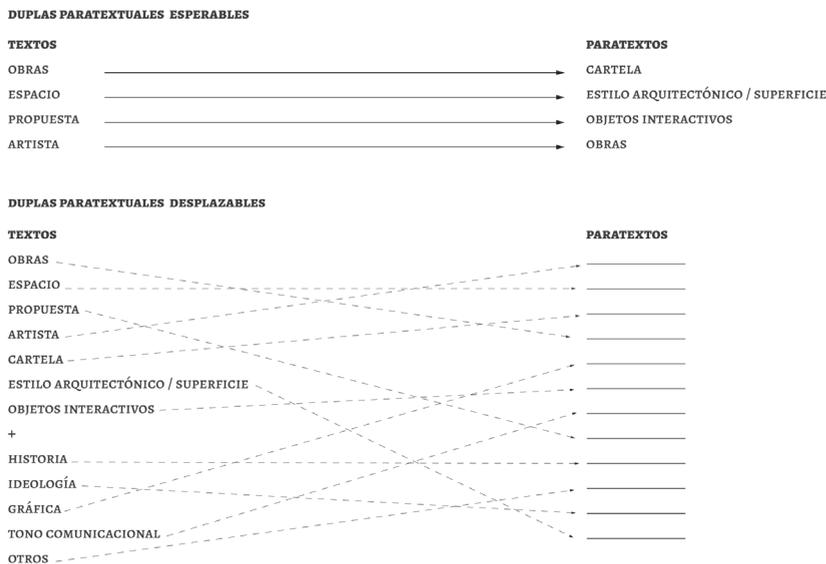
¿CÓMO (SE CONSTRUYE)? ¿PARA QUÉ?

ER	NA	<p>CATEGORÍA BELLAS ARTES   ESPACIO PÚBLICO   MUSEOLOGÍA CRÍTICA   ÁREAS DE TRABAJO VISIBLES</p> <p>La tipología en la cual se instala el museo que se está analizando es clave para considerar una capa de sentido más que se agrega al concepto de museo. En el espectro de los modos de hacer es importante tener en claro la metodología a seguir que luego será trasladable de forma coherente al resto de los elementos.</p> <p>100 AÑOS DE HISTORIA   ARQUITECTURA ECLÉCTICA   EDIFICIO ELEVADO   ACERVO MODERNO-CONTEMPORÁNEO</p> <p>En museos de trayectoria histórica, el pasado entra en diálogo comparativo con la actualidad. El espacio habla de un espíritu de época y de un aura generalizado. Aquí entran aquellos elementos que son indicio de esa trayectoria, pero también aquellos que representan el gesto de rupturas o transformaciones.</p> <p>ESPACIO AMPLIO   PAREDES BALCNAS   +2800 OBRAS   TIEMPO PAUSADO PARA RECORRER LO MÁS QUE SE PUEDA</p>	(paratexto)	VER
	NN	<p>EL SOY MI TU SOMOS NUESTRO MUSEO   ESTRATEGIA Y TONO COMUNICACIONAL</p> <p>Entendiendo la trayectoria museográfica y la necesidad de presentar al museo como un espacio para la vinculación con la comunidad se instala un enunciado comunicacional que incluye e invita a revisar qué es un museo.</p>	(paratexto)	
	NS	<p>OBRAS   ARTISTAS   AMBIENTACIÓN   SONIDO   ETC.</p> <p>La ritualidad desde el nivel superficial se manifiesta de forma perceptible, ya que existe una decisión previa de cómo mostralo. En conjunto, estos elementos conforman un aura visible de lo mencionado en niveles anteriores.</p>	(paratexto)	SABER
EE	NA	<p>ACCESIBILIZAR EL PATRIMONIO   DEMANDA DE LO PÚBLICO   PROPUESTA PEDAGÓGICA</p>	(paratexto)	
	NN	<p>CREAR UNA MUESTRA   EXPONER   DEMOCRATIZAR</p> <p>En este caso, la concreción de la muestra en cuestión pertenece a un universo educativo-pedagógico ya que se trata de una acción que busca la vinculación dinámica con la comunidad. Esto se relaciona no sólo con el cómo se cuenta lo que se muestra sino para qué se crea y se cuenta.</p>	(paratexto)	
	NS	<p>MUSEO TOMADO   MONTAJE   PATRIMONIO</p> <p>La muestra se manifiesta superficialmente como un conjunto que, a su vez, es una unidad traducida en códigos visuales de lo lleno y lo tomado. La formas del encastre y la superposición son las respuestas visuales de la toma.</p> <p>MAPA   ESPACIO   RECORRIDO</p> <p>Frente a lo lleno y lo tomado, se puede pensar en lo vacío y lo blanco.</p> <p>AUSENCIA DE CARTELAS</p> <p>Que un elemento esperable no exista, rompe una dupla casi inquebrantable. De esta forma se desjerarquizan las obras maestras frente a las que no son consideradas de ese modo y se pone el foco en el texto: el patrimonio.</p>	(texto)	
EL	NA	ACTIVAR EL PATRIMONIO- ACTIVAR LA MUESTRA	(paratexto)	HACER
	NN	<p>VIAJE POR EL ROSA</p> <p>Propuesta lúdica para infancias. Descubrir el patrimonio mediante un relato que implica el viajar y el investigar.</p>	(paratexto)	
	NS	<p>OBRAS SELECCIONADAS   ELEMENTOS VIAJEROS: VALIJA, GUANTES, LUPA, FICHAS TÉCNICAS   SEÑALÉTICA EN EL ESPACIO   MAPAS</p>	(paratexto)	

RESULTANTE DE DECISIONES SISTÉMICAS TEXTUALES Y PARATEXUALES.

Cuadro 2. Matriz de revisión sistémica. MPBA Rosa Galisteo y Museo Tomado.

Una decisión que resalta dentro de la exposición es la ruptura de un criterio aurático de los museos en general: la ausencia de cartelitas. Más allá de las posturas respecto a esta decisión, es interesante tomarlo como práctica testigo para pensar en “duplas paratextuales esperables” y sus desplazamientos. La cartela acompaña a la obra, si la cartela no existe, se abre un universo de dudas respecto a la información que ella contiene (nombre del artista, técnica, año). ¿Cómo se repone la ruptura de una dupla paratextual esperable? Al revisar el *Cuadro 2* se pueden observar columnas que determinan categorías y filas que determinan pertenencia. Las macro categorías son los elementos de la experiencia museográfica (rituales, educativos y lúdicos), subdivididos en su forma axiológica, narrativa y superficial. Esa porción del cuadro posibilita completar cada vacancia desde la particularidad museológica, pero, luego de completar el *todo* es necesario detectar la parte representativa de ese todo. Tomando el caso de Museo Tomado el texto es el patrimonio en su nivel superficial (tangible, mostrable) y todo lo que resta es paratextual (que también puede ser subdividido exhaustivamente). La última porción del cuadro constituye los desplazamientos resultantes de las decisiones sistémicas tomadas en función de un texto y las implicancias en los haceres que representa. Así, por ejemplo, se determina un desplazamiento de una dupla esperable (cartela-obra) desde su función comunicacional. El vínculo cartela-obra posiblemente se direccionan hacia un hacer-ver, pero en el caso de Museo Tomado, la ausencia de la cartela quebranta la dupla y modifica la dirección hacia el hacer-saber o incluso podría ser hacia el hacer-hacer. La ausencia se vuelve motor de la oportunidad de reflexión y diálogo sin condicionamiento determinante y, a su vez, habilita la duda y la pregunta. Esta concepción de duplas esperables encuentra su antagonismo en los desplazamientos paratextuales (*Ver Figura 3*).



**Figura 3.**  
Desplazamientos paratextuales.

## PARTE 4: Clasificación inacabada de categorías paratextuales

La potencia de los paratextos en el marco del pensamiento sistémico es que pueden ser textos, y de esta forma se reconoce la potencialidad de los mismos para ser convertidos en un proyecto museográfico. Los paratextos son elementos plásticos fundamentales dentro de las exposiciones, reconocerlos y nombrarlos los ubica en el mapa de las posibilidades expositivas. Si bien, como se ha mencionado, presentan gran variabilidad, es necesario hacer un intento de clasificarlos a la luz de las categorías empleadas para el análisis y de lo reconocible en cada sistema:

1. *Paratextos institucionales*: implican el marco de existencia desde un aspecto institucional y de gestión. Se determinan desde la toma de decisiones que afectan a un conjunto en las formas de proyectar, hacer, comunicar. Determinan los aspectos ideológicos que delimitan la creación de un museo específico.
2. *Paratextos rituales*: construyen la diferenciación espacio-temporal de un museo con otra institución. Logran generar una propuesta fuera de lo común.
3. *Paratextos comunicacionales*: se encargan de atribuirle un tono y forma de hablar a la institución. Son los que invitan e incluyen a las personas en las propuestas que se generen desde el museo.
4. *Paratextos visuales*: se subdividen en ambientales, gráficos y sensoriales con diversas funciones. Se encargan de volver reconocible al sistema y particularizarlo, generan la ritualidad desde criterios que pueden ser captados por los sentidos, complementan la lectura de los textos.
5. *Paratextos lúdicos*: están presentes en toda visita y muchas veces no pueden ser diseñados. Se trata de las formas posibles de recorrer un museo que existen y son capaces de crear su propia ficción.
6. *Paratextos pedagógicos*: son los encargados de posibilitar los desplazamientos paratextuales siendo flexibles en cuanto a las oportunidades que se habilitan frente a las inquietudes e intereses del público visitante. No explican, acompañan.
7. *Paratextos dialógicos*: el diálogo es una forma textual y paratextual en sí misma. En muchos museos (como en el caso del MPBA Rosa Galisteo) existe un área específica destinada a la mediación museográfica. La figura del mediador no es igual a la de un guía. La mediación es la habilitación de diálogos institucionales, artísticos, coyunturales, experienciales o de cualquier naturaleza.

Esta clasificación, aunque acotada, adopta la plasticidad necesaria para presentar algunos resultados por fuera del caso particular de estudio:

1. La existencia de paratextos determina la posibilidad de focalizar y profundizar sobre un texto específico.
2. La existencia de los paratextos **no es siempre ideal**, ¿qué sucede cuando la existencia paratextual es contraproducente en el foco textual? Esta reflexión apunta a pensar en que en muchas situaciones expositivas particulares es necesario dar un paso previo que contemple el estudio del museo como sistema en una escala macro. Esto obligaría a la institución

a adoptar posturas en términos axiológicos, narrativos y superficiales, estableciendo cierto orden o punto de partida para determinar la pertinencia de la presencia de los elementos de los cuales se va a conformar el museo. La revisión de los qué y los cómo es necesario para poder decantar en los para qué y así, crear una suerte de control sobre el todo y generar la plasticidad de las partes.

3. Al contrario de lo mencionado en el punto anterior, la **inexistencia paratextual** tampoco representa un contexto favorable. Se trata de pensar en aquellos elementos de los cuales carece el sistema y son, por estudio del mismo, requeridos. También, este punto se puede pensar en la oportunidad paratextual ¿para quienes se piensan los paratextos? y reconvertir la carencia en una forma de proyectar específica. Un ejemplo generalizado puede ser el de los paratextos accesibles. En la inexistencia reside una gran riqueza que emancipa al museo de la exclusividad de la obra y, a su vez, también a quienes lo visitan.

4. Los paratextos no son funcionales a un sector especializado de la audiencia. Los paratextos, en su pluralidad, se ponen al servicio de los sentidos de quien decide cruzar el umbral del museo. Una experiencia concreta para entender este punto es la de, por ejemplo, una visita escolar. Un grupo de 70 estudiantes de escuela primaria visitan un museo. Frente a esa cantidad de alumnos, no es posible realizar la salida a cargo de una sola docente (quien organiza la salida y dicta la materia Plástica), por tal motivo la acompañan cuatro docentes más de distintas asignaturas (Música, Historia, Lengua, Matemática) ¿Cuáles son los textos posibles para cada docente? ¿Cuántas actividades o clases se pueden dictar a partir de la visita al museo? ¿Cuál es el texto y los paratextos empleados en la asignatura de Matemática? ¿Puedo aprender Lengua en el museo? Este es un ejemplo real de una visita escolar programada en el Museo Rosa Galisteo en donde la constante fue la **intertextualidad del museo** como todo y las variables los matices textuales y paratextuales reconocidos a lo largo del recorrido.

5. Existe una correlación estereotipada respecto a los paratextos que les corresponden a ciertos textos, generalmente, estos se constituyen en **duplas que se agotan en sí mismas**. Sin embargo, como ya se ha mencionado, en principio todos los elementos que componen a un museo son funcionales a ese todo y por lo tanto son paratextuales. Las personas en su visita son las encargadas de mover el foco y elegir su texto, estos desplazamientos rompen las duplas “esperables” y conforman nuevas.

6. Los desplazamientos mencionados en el punto anterior hacen que la condición de que un museo sea un sistema abierto suceda por la **constante de lo diseñado y la variabilidad de la elección**, del diálogo, del interés.

7. El corrimiento de la obra como elemento textual único fortalece la institucionalidad y **emancipa la diversidad** de quien recorre posibilitando tener cierto control narrativo sobre la visita y dejando lugar a otras expertises.

8. Los paratextos son un **sistema de signos**.

## A modo de cierre

El estudio del museo como sistema representa una instancia necesaria puertas adentro de cada institución. Su potencia reside en la capacidad de materializar, categorizar e intentar

ordenar todos los elementos que hacen al concepto de museo. Pensar al museo como un libro, es en principio, una excusa para reafirmar que todo es un sistema, pero a su vez, es una posibilidad de hacer legible a estas instituciones y de resaltar las potencialidades de su composición tangible e intangible.

Si bien se ha ahondado en la presentación de los conceptos de texto y paratextos, innegablemente los mismos se deben reconocer dentro de la práctica expositiva. Es el inicio de un camino hacia la profundización y precisión de las categorías paratextuales presentadas a la luz del estudio de otros casos que amplíen o acoten la misma. Existe un posible camino de precisión desde la postura semiótica de considerar a los paratextos expositivos como *objetos dinámicos* y como *signos* en sí mismos y en relación al sistema.

Posicionados desde la proyectualidad el hacer-ver no es inseparable del hacer-saber y hacer-hacer, por lo que nada es ingenuo dentro de la composición del sistema. Incluso sería pertinente pensar en que el museo es una exposición de sí mismo en un momento específico. Pensar en sistemas es pensar en un museo como proyecto cultural que posibilita diálogos paratextuales.

## Notas

1. *Orbis Sensualium Pictus*: El Mundo en Imágenes | Iohannes Amos Comenius.
2. El arte nuevo de hacer libros | Ulises Carrión. Recuperado de [https://monoskop.org/images/f/f6/Carrion\\_Ulises\\_1975\\_El\\_arte\\_nuevo\\_de\\_hacer\\_libros.pdf](https://monoskop.org/images/f/f6/Carrion_Ulises_1975_El_arte_nuevo_de_hacer_libros.pdf)
3. El idioma analítico de John Wilkins | Jorge Luis Borges.
4. <https://www.museorosagalisteo.gob.ar/>

## Referencias

- Ardini, C. et al (2018). *Contar (las) historias : manual para experiencias transmedia sociale*. Eco, Umberto (1991) *The Limits of Interpretation*. Bloomington, Indiana University Press,.s. oai:rdu.unc.edu.ar:11086/12811
- ICOM (2022) Definición de museo. <https://icom.museum/es/news/el-icom-aprueba-una-nueva-definicion-de-museo/>
- Ledesma, M. (1999) *Diseño gráfico ¿un orden necesario?* en *Diseño y Comunicación. Teoría y enfoques críticos*. Ed. Paidós. Pág. 61 a 67.
- Lupton, E. (2019) *Design is storytelling*. Barcelona: Ed. GG.
- Mazzeo, C. (2017) *Diseño y Sistema. Bajo la punta del iceberg*. Buenos Aires: Ed. Infinito.
- Peirce, Charles S. 1933-1948 *Collected Papers (C.P.)*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- Sánchez, A. (2018): *El público en el museo actual. Reflexiones sobre la Nueva Museología y las masas*. De Arte, 17, 2018, pp. 191-203 ISSN electrónico: 2444-0256.

- Semprini, A. (1995). *El marketing de la marca. Una aproximación semiótica*. Barcelona: Paidós.
- Von Bertalanffy, L. (1989). *Teoría general de los sistemas. Fundamentos, desarrollo, aplicaciones* (1a. ed.). México: Fondo de Cultura Económica. ISBN 9681606272.
- Zavala, L. (2013) *Antimanual del Museólogo: hacia una museología de la vida cotidiana*. México D.F. Ed. Instituto Nacional De Antropología E Historia - INAH, UAM.

---

**Abstract:** An exhibition space is a book. A book is a system. A museum is a book. A museum is a system. Both, book and museum, present a hierarchical text based on the existence of other elements, the paratexts. In turn, an exhibition space is a story, which is also a text and which is also a paratext.

The exercise of exhibiting involves making decisions from a starting point, which is the institutional one. Based on this determination presented as a constant, how is variability constructed? The what, how, why and for what and who is exhibited were the resources questioned from different categories of analysis.

Given this reflective structure, it is important to note the vast field of exploration in the light of the advances towards Critical Museology that enables disciplinary exchange and cooperation so that museums take into account that their *raison d'être* and existence is constituted as a discourse in itself and that its whole can be both textual and paratextual beyond the traditional duo: exhibition as text and work as paratext.

From this work, we have approached a trajectory that recovers the ways of exhibiting, narrating and designing that the Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" has put into practice in connection with the Muestra Museo Tomado (Taken Museum Exhibition). This exhibition will be a case study, to be reviewed in the light of the concept of system proposed by Mazzeo (2017). In order to understand the exhibition as a subsystem present in the museographic framework, the paratextual elements of the exhibition were considered fundamentally. The paratextual element, then, was the unit of study to be addressed in terms of its proximity to people as an emancipatory tool. The narrative action is supported by the projectual to settle debts around the excluding institutional-semantic-visual elitism and to advance towards the design of resources and tools that make it possible to see, to know and to do.

**Keywords:** Museums - System - Exhibition - Narrative - Exhibition Paratexts - Exhibition System

**Sintesi:** Uno spazio espositivo è un libro. Un libro è un sistema. Un museo è un libro. Un museo è un sistema. Entrambi, libro e museo, presentano un testo gerarchico basato sull'esistenza di altri elementi, i paratesti. A sua volta, uno spazio espositivo è una storia, che è anche un testo e che è anche un paratesto.

L'esercizio di esporre implica prendere decisioni da un punto di partenza, che è quello istituzionale. Sulla base di questa determinazione presentata come costante, come si co-

struisce la variabilità? Il cosa, il come, il perché e per cosa e chi viene esposto sono state le risorse interrogate da diverse categorie di analisi.

Data questa struttura riflessiva, è importante notare il vasto campo di esplorazione alla luce dei progressi verso una Museologia Critica che permetta lo scambio e la cooperazione disciplinare in modo che i musei prendano in considerazione che la loro ragion d'essere e la loro esistenza è costituita da un discorso in sé e che il suo insieme può essere sia testuale che paratestuale al di là del binomio tradizionale: mostra come testo e opera come paratesto.

A partire da questo lavoro, ci siamo avvicinati a una traiettoria che recupera i modi di esporre, raccontare e progettare che il Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" ha messo in pratica in relazione alla Muestra Museo Tomado. Questa mostra sarà un caso di studio, da esaminare alla luce del concetto di sistema proposto da Mazzeo (2017). Per comprendere la mostra come sottosistema presente nel quadro museografico, sono stati considerati fondamentalmente gli elementi paratestuali della mostra. L'elemento paratestuale, quindi, era l'unità di studio da affrontare in termini di vicinanza alle persone come strumento di emancipazione. L'azione narrativa è sostenuta dalla progettualità per saldare i debiti intorno all'elitarismo istituzionale-semantic-visivo escluso e per avanzare verso la progettazione di risorse e strumenti che rendano possibile vedere, conoscere e fare.

**Parole chiave:** Musei - Sistema - Esposizione - Narrativa - Paratesti espositivi - Sistema espositivo

---