# GACETA DE MUSEOS

Tercera época | Octubre-Diciembre 2008 | Número 45

## La colección del MUAC

Murales en Antropología • Dewey interactivo

**Consejo Nacional para la Cultura y las Artes**
**Presidente** Sergio Vela

**Instituto Nacional de Antropología e Historia**
**Director general** Alfonso de Maria y Campos Castelló
**Secretario técnico** Rafael Pérez Miranda
**Secretario administrativo** Luis Ignacio Sainz Chávez

**Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones**
**Coordinador nacional** José Enrique Ortiz Lanz
**Directora técnica** Gabriela Eugenia López
**Directora de museos** Patricia Real Fierros
**Directora de exposiciones** Miriam Kaiser

GACETA DE MUSEOS
**Director fundador** Felipe Lacouture Fornelli †
**Coordinador editorial** Gerardo Villadelángel Viñas
**Jefa de diseño** Érika Miller
**Corresponsal en Europa** María Teresa Cervantes
**Impresión** Impresión y Diseño
**Distribución** Norma Chávez y Erasmo Trejo

**Comité editorial**
Ana Graciela Bedolla
Mario Carrasco Teja
Miguel Ángel Echegaray
Alejandra Gómez Colorado
Denise Hellion
Gabriela Eugenia López
María del Consuelo Maquívar
Emilio Montemayor Anaya
Rodolfo Palma Rojo
Alejandro Sabido
Benito Taibo
Carlos Vázquez Olvera
Carla Zurián de la Fuente

**ISSN** 1870-5650

**Portada** *Cantos cívicos* (detalle), instalación de NILC en colaboración con Miguel Ventura, MUAC, 2008.
**Fotografía** Érika Miller

GACETA DE MUSEOS es una publicación cuatrimestral y gratuita del Instituto Nacional de Antropología e Historia editada por la Subdirección Editorial de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones.
Las opiniones vertidas en los artículos son responsabilidad de los autores y no reflejan necesariamente la opinión del equipo editorial.
Prohibida su reproducción parcial o total con fines de lucro.

# Acervos, migraciones y resignificados

Distintos enfoques dirigidos a la conformación de acervos quedan planteados en este nuevo número de la *Gaceta de Museos*. Por un lado, y a propósito de la inauguración del MUAC, la historiadora del arte Ana Garduño revisa los procesos e intenciones conceptuales en el armado de la colección del patrimonio plástico de la Universidad Nacional Autónoma de México, que ahora tiene como sede expositiva el nuevo edificio emplazado en el Centro Cultural Universitario; por otro, Hélène Homps-Brousse, conservadora del Museo del Valle, en Barceloneta, se adentra en la historia itinerante de algunos célebres comerciantes que desde esa región arribaron a nuestro país para fundar, más que empresas, colecciones americanas que hoy por hoy representan, en aquel enclave francés la memoria mexicana de viajeros que hallaron su doble pertenencia en lejanas tierras.

En páginas siguientes el museógrafo Alfonso Soto Soria describe la idea y perfila aspectos del montaje de *América Migración*, muestra emblemática del Forum Universal de las Culturas 2007, realizado en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, que tuvo como ejes temáticos la noción de Pangea y la relación del hombre con el hombre, la naturaleza y Dios.

Ya en otro apartado, mediante un recorrido por el Museo Nacional de Antropología, la museóloga Miriam Kaiser recupera ejemplos de una de las iniciativas más interesantes en la fundación del recinto: la convocatoria a diversos artistas para que, desde sus propias ópticas y estilos, interpretaran fragmentos de las culturas precolombinas a modo de ofrecer otras lecturas temáticas a los visitantes.

Brindando una amplia idea de la producción de los imagineros de la Nueva España, la excepcional colección de esculturas del Museo Nacional del Virreinato se presenta en voz de la historiadora Consuelo Maquívar, quien recorre varias décadas para trazar su conformación y proyecto de exhibición en el que fue el noviciado de los jesuitas dedicado a San Francisco Javier.

Por lo demás, la investigadora Diana Bedolla resignifica la vigencia del pensamiento del estadounidense John Dewey, filósofo, psicólogo y pedagogo influyente del siglo XX al que nos acercamos bajo un análisis de sus nociones de interactividad que bien podrían establecerse dentro del quehacer museístico realizado en México.

Aquí, lector, la *Gaceta de Museos*.

# Sumario


**Procesos**

04 Estrategias artísticas de apropiación con motivo de la inauguración del MUAC
Ana Garduño

14 Las colecciones americanas del Museo del Valle
Hélêne Homps-Brousse

20 América migración
Alfonso Soto Soria

**Discursos**

26 Murales en el Museo Nacional de Antropología
Miriam Kaiser y Dabi Xavier

34 Las esculturas del Museo Nacional del Virreinato, una colección excepcional del INAH
Consuelo Maquívar

**Puentes**

38 La noción de interactividad en el pensamiento de John Dewey
Ana G. Bedolla Giles

44 **Noticias**


## La tercera época en la red

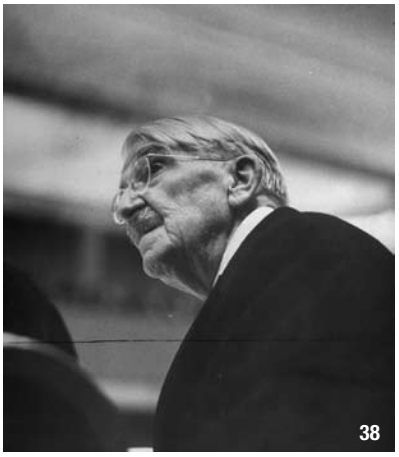
Consulte la GACETA DE MUSEOS en internet. Para descargarla gratuitamente entre en la página del Sistema de Información Cultural **(http://sic.conaculta.gob.mx)** y en la liga "Producción editorial" seleccione "Revistas" o "Publicaciones del INAH". Si desea leer nuestras ediciones anteriores elija "Centro de documentación".

04

14

20

26


38

El equipo y comité editoriales de la *Gaceta de Museos* se unen a la pena por los fallecimientos de Beatriz Cabrera, esposa del curador Luis Gallardo; Salvador Franco, padre de Rosa María Franco, directora del Museo de Guadalupe Zacatecas; Nicole Girón, investigadora del Instituto José María Luis Mora; Rafael López, padre de Gabriela Eugenia López, directora técnica de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones; Margarita Nolasco, etnóloga e investigadora emérita de la ENAH; Julio César Olivé, jurista y profesor emérito, y Paco Ignacio Taibo, padre de Benito Taibo, coordinador nacional de Difusión del INAH. A sus familiares y amigos nuestro más sentido pésame.

# Estrategias artísticas de apropiación

## con motivo de la inauguración del muac*

Ana Garduño**

I

En todo el siglo XX los museos mexicanos no construyeron planificadamente colecciones de arte, ni del presente ni del pasado. De hecho, los acervos que con diferentes estrategias de apropiación se conformaron, así como los recintos que a cuentagotas se fraguaron, no fueron resultado de un programa sistemático de adquisiciones/donaciones, estructurado mediante metas a corto, mediano o largo plazo, ni mucho menos obedecieron a un plan maestro para crear un sistema de museos nacionales. En consecuencia, los espacios de exhibición permanente para eso que hoy consideramos patrimonio artístico, se han ido construyendo de manera aleatoria, gracias a esporádicas intervenciones culturales segmentadas y hasta discordantes.

En buena medida este hábito de funcionamiento responde a las políticas culturales que operaron desde la génesis de un régimen que se asumió como emanado de la Revolución de 1910: si bien inicialmente el Estado mexicano favoreció la educación y la producción artística, fue de manera tardía –con la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA) en 1946– cuando decidió incursionar en la exhibición y difusión de aquel movimiento plástico que por tradición seguimos llamando "escuela mexicana de pintura".[1] A pesar de esta sustancial reforma, que implicó entre otros aspectos la creación de un marco institucional de exhibición –el Museo Nacional de Artes Plásticas en 1947– el esquema de adquisiciones no varió: no se destinó presupuesto para el acopio de piezas reconocidas como emblemáticas ni se rediseñó el sistema jurídico-administrativo-fiscal para facilitar la entrega, en comodato o definitiva, de piezas aisladas o series sobresalientes que acrecentaran los acervos estatales.

El ámbito en el que el Estado decidió no incursionar, en el del consumo metódico del arte contemporáneo, fue justamente aquel en el que se concentró la intervención de los particulares. Fueron ellos quienes formaron notables colecciones en las cuales es posible percibir el grado de aceptación o rechazo hacia los postulados estéticos oficiales, mismos que se instrumentaron a partir de un impresionante *display* museográfico en el Palacio de Bellas Artes –sede del Museo de Artes Plásticas– o en ambiciosas exposiciones temporales en prestigiados salones internacionales. Esta impronta de nuestras políticas explica la persistente necesidad de solicitar en préstamo a los coleccionistas privados aquellas piezas calificadas como representativas de la plástica local. Garantizar la colaboración de ese sector ha sido una tarea fundamental de la alta burocracia cultural –lo que explica muy bien el éxito profesional de un curador y museógrafo de la talla de Fernando Gamboa– a pesar de que en los discursos oficiales se escatimó el reconocimiento a su conveniente labor de complementariedad.

Otra característica del sistema de exposiciones estatales fue el desfase cronológico entre la producción de un objeto artístico y su fecha de introducción en los sacralizadores y oficialistas museos. Prueba de ello es que en 1934, al inaugurarse el republicano palacio de las artes, el movimiento artístico contemporáneo sólo estuvo visible a través de los murales que por encargo realizaron algunos pintores elitistas ubicados en el *top ten* de la época, por lo que en ninguno de los novísimos salones se exhibió la abundante y estupenda producción de pequeño formato de aquellos años. La narrativa historiográfica implementada en aquella ocasión concluía con la pintura decimonónica, con José María Velasco a la cabeza. Así, los creadores activos en las primeras décadas del siglo XX tuvieron que esperar hasta la profunda remodelación practicada al citado palacio en 1947 para ser presentados como el remate triunfal de una tradición artística milenaria. Entonces, la anacronía estriba en que su producción ganó el derecho de exhibición museística cuando sus propuestas plásticas entraban a una fase de decadencia y anquilosamiento que no conoció *revival*.

A su vez, los destacados aunque escasos particulares apasionados por el arte lograron negociar la exhibición temporal de sus acervos y el consecuente reconocimiento público gracias, justamente, a su condición de consumidores compulsivos y a su vocación pública. Todos ellos eran prominentes miembros de la burguesía nacional o de la próspera clase política, como Álvar Carrillo Gil, Licio Lagos y Marte R. Gómez, quienes tenían en contra tanto el raquítico estimulo estatal como el reducido interés que por el arte demostró la elite local, en buena medida secuela de una deficiente educación cultural.

Tal situación se mantuvo hasta finales de los años ochenta del siglo pasado, cuando se concretó la radical metamorfosis de los postulados públicos al eliminarse progresivamente los asuntos sociales de la agenda de gobierno y en materia cultural se prefirió fomentar la participación civil en la medida en que el Estado se replegaba y escatimaba el cumplimiento de las obligaciones culturales que había contraído desde la posrevolución. Con ello inició de manera ambigua, encubierta y hasta contradictoria la transición entre el modelo francés de centralización estatal en materia cultural al paradigma norteamericano, donde –como sabemos– la responsabilidad recae de manera prioritaria en el sector privado.

Si bien desde esa década hasta la fecha se han obtenido saldos favorables en el incremento de la intervención particular, todavía a inicios del siglo XXI se trata de una práctica fortuita, de corta duración, centrada en el financiamiento a eventos de éxito garantizado y dirigida preferentemente a espectadores ya iniciados. Construir una noción del patrocinio que se fije objetivos a mediano o largo plazo, que privilegie el desarrollo cultural y la educación artística de públicos amplios y que además apoye expresiones experimentales o novedosas, es una tarea a futuro.

También a consecuencia del monopolio estatal posrevolucionario, un circuito donde prácticamente no había participación privada era el de los museos,[2] sector en el que las lógicas actuales indican que la mejor opción para agilizar su incremento y renovación será la reconceptualización del ámbito de atribuciones de las esferas públicas y privadas, donde necesariamente ganará terreno la negociación y la multiplicación de alianzas, así sea para casos específicos y de carácter temporal. La tendencia, que no ha llegado aún a una fase de consolidación, se percibe en el fenómeno de irrupción –sólo hasta ya muy avanzada la segunda mitad del siglo pasado– de sitios generados por coleccionistas que lograron garantizar la permanencia e indivisibilidad de sus posesiones y que optaron por una administración privada o mixta: Museo Amparo (1991), Museo Franz Mayer (1986), Museo Dolores Olmedo (1994), Museo del Estanquillo (2006), por mencionar algunos.[3] En su mayoría, se trata de inversiones híbridas, de copatrocinios y mecenazgos sumados, donde el gobierno federal o los estados de la República se asocian con la iniciativa privada para generar nuevas instituciones.

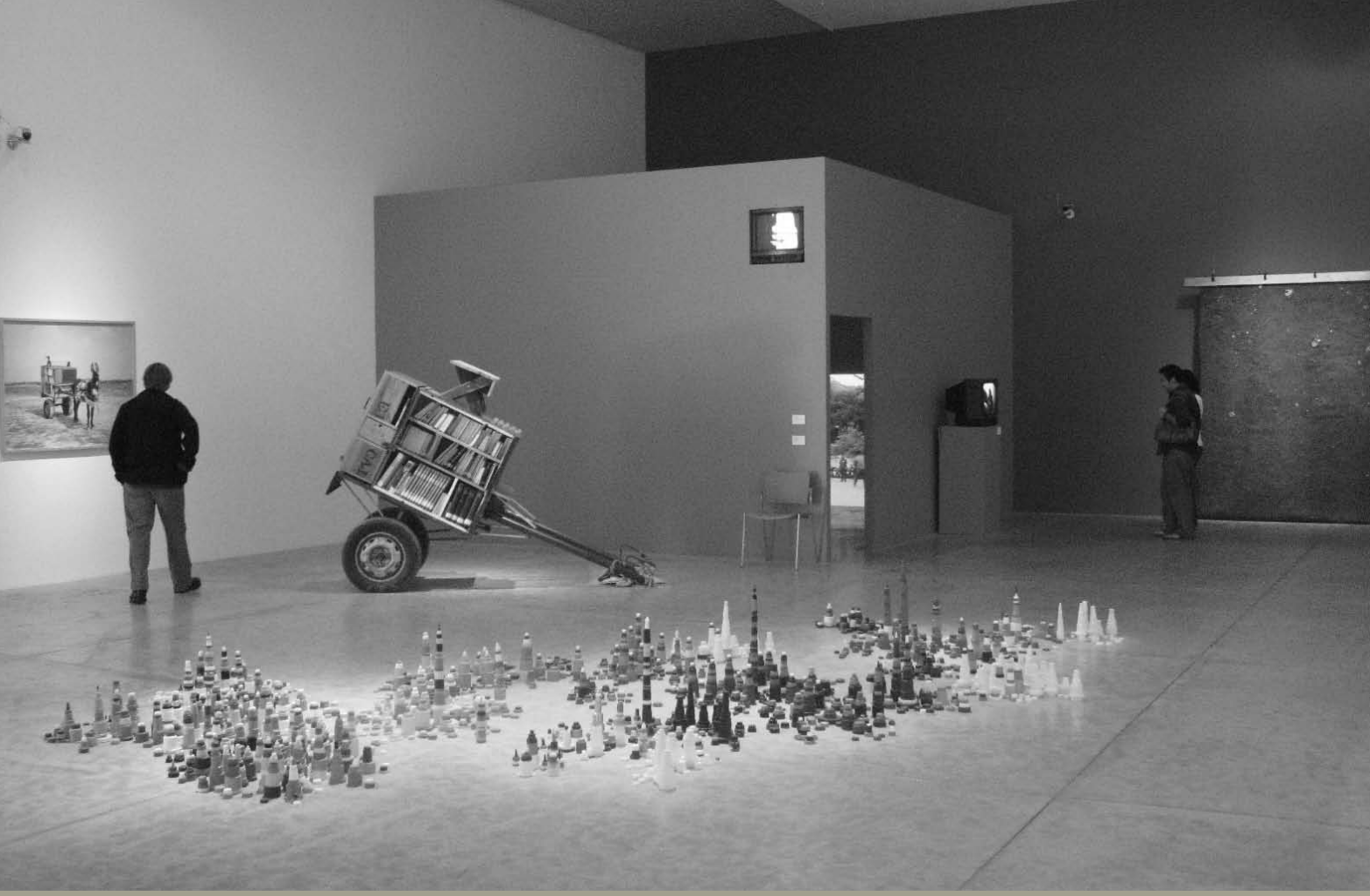
Un caso paradigmático de colaboración intersectorial es el Museo Tamayo Arte Contemporáneo (MTAC), fundado en 1981 gracias a la donación federal del terreno en uno de los circuitos museísticos más importantes de la ciudad de México, en el que el Grupo Alfa costeó la construcción del moderno edificio mientras que de la administración se encargó Fundación Cultural Televisa (Fucutel), apéndice de la empresa televisiva más poderosa en la historia de las industrias culturales mexicanas.[4] La crítica de la época, casi de manera unánime, denostó a Tamayo por privilegiar la entrega del recinto que lleva su nombre a la iniciativa privada y no buscar un arreglo sólo con el Estado. Pero los tiempos del monopolio gubernamental en materia cultural estaban terminando de la misma manera en que el régimen que había prohijado tal sistema estaba en franca decadencia. No obstante, en el caso del MTAC la colaboración con la iniciativa privada no funcionó. Los conflictos por el perfil y vocación del museo motivaron al pintor a solicitar la tutela directa de las autoridades, con lo que el lugar se incorporó a la esfera de los museos públicos, dentro del circuito del INBA, en 1986.

Como compensación por lo perdido Fucutel decidió fundar, ese mismo año, un espacio propio, y dio vida al Centro Cultural Arte Contemporáneo (CCAC), institución que entrañó un fuerte y positivo impacto en el ámbito cultural mexicano, ocupando una posición hegemónica dentro de los museos de arte no sólo por la estratégica y sistemática campaña de difusión de sus actividades en los medios de comunicación masiva y lo amplio de su presupuesto anual –lo que contrastaba sin duda con las exiguas partidas presupuestales de los museos públicos– sino también por lo novedoso y refrescante de sus propuestas curatoriales. Pero una característica en México de las incursiones de los particulares en materia cultural es su escaso compromiso a largo plazo, así que con el recambio generacional que vivió el grupo Televisa y la consecuente disputa por su herencia, en 1998 se tomó la decisión de finiquitar el CCAC. Otro caso paradigmático de cierre, ocurrido dos años

después, fue el del Museo de Monterrey, propiedad de la empresa Fomento Económico Mexicano (Femsa), líder en el sector refresquero latinoamericano y miembro destacado del poderoso grupo de empresarios del estado de Nuevo León. Femsa evidenció un giro radical en la forma de intervenir de los particulares en la cultura en México: la fundación, mantenimiento y hasta el cierre del museo no fue decidido a título individual sino como parte de una estrategia empresarial en la que su acervo se adscribió como un activo de la empresa.

Dentro del universo del coleccionismo privado de arte contemporáneo son dos los casos que en la actualidad están en proceso de completar su institucionalización museal a fin de exhibir sus acopios en una sede de carácter permanente. Se trata de la Fundación Jumex, que en 2001 inauguró en el Estado de México su sala de exposiciones temporales –para 2009 prevé su traslado a una zona exclusiva del Distrito Federal– y que ha ejercido un indiscutible liderazgo al generar una corriente que va más allá de una moda efímera y que podríamos calificar como el "efecto Jumex". Otra es la sobresaliente antología de Aurelio López Rocha de Guadalajara, que encauzó un importante movimiento coleccionístico en el estado de Jalisco y que desde hace ya varios años proyecta un ambicioso centro cultural.

Pero no sólo en la creación de espacios museísticos se concentra la participación privada; también la sociedad civil se ha agrupado para promover proyectos culturales, ya que la capacidad de gestión a título individual es muy limitada. Se trata de asociaciones no lucrativas integradas por diletantes, *connaisseurs* o profesionales que decidieron formar colectivos independientes para la realización de



proyectos multidisciplinarios, dentro de las áreas educativa, editorial y curatorial, en museos, galerías y plazas alternativas; para desarrollar investigación especializada; para llevar a cabo gestiones y promotoría cultural; para costear trabajos de rescate, conservación y restauración, etcétera. De índole y objetivos diversos pero complementarios, surgieron instituciones como Curare (1991), el Consejo Nacional Adopte una Obra de Arte (1996) y el Patronato de Arte Contemporáneo (PAC, 2000), entre otras.

A principios del siglo XXI el adelgazamiento de los presupuestos estatales ha propiciado la reordenación de los programas curatoriales de acuerdo con criterios empresariales, ya que se trata de facilitar el patrocinio del sector privado; esto genera presiones a las instituciones que tienen que colocar como uno de sus objetivos principales el *marketing*, el éxito numérico de un evento cultural, haciendo a un lado las valoraciones cualitativas. Al mismo tiempo, si bien se encuentra en proceso de mejoramiento el sistema de estímulos fiscales para fomentar la participación civil, aún queda pendiente la reiterada demanda de construir un marco legal actualizado que reglamente las interconexiones de los intereses públicos y privados, empresariales y culturales, para limitar tanto el autoritarismo gubernamental como la excesiva injerencia de los patronos en aquellos eventos artísticos que financian.

Dentro de este panorama brevemente esbozado destaca un modelo novedoso en el ámbito local y regional: la creación del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), bajo la égida de la Dirección General de Artes Visuales (DIGAV) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Y no es porque las universidades no posean museos artísticos ni se ocupen de lo contemporáneo, sino que se trata de la construcción de una actualizada colección de arte que no se limita a las fronteras de lo nacional y que se forja gracias a la apertura y visión de las autoridades universitarias en feliz complicidad con un numeroso grupo de *sponsors* que también contribuyeron a costear la construcción del monumental edificio en la Ciudad Universitaria. Juntos, institución y sociedad civil, acometieron uno de los proyectos culturales más trascendentes de la primera década del siglo XXI.[5]

Y esta es otra vía que concentra buena parte de la intervención particular en asuntos culturales: la

membresía en asociaciones de amigos de museos, patronatos, consejos o fundaciones, a título individual o corporativo. Pero la cuestión es, en verdad, mucho más amplia: se trata de la interrelación de dos esferas, la pública y la privada, que se perciben como tradicionalmente disociadas del posible afianzamiento de una ciudadanía que asume tanto sus derechos como sus responsabilidades culturales. El compromiso con el arte puede ser también el compromiso de un ciudadano con su país.

II

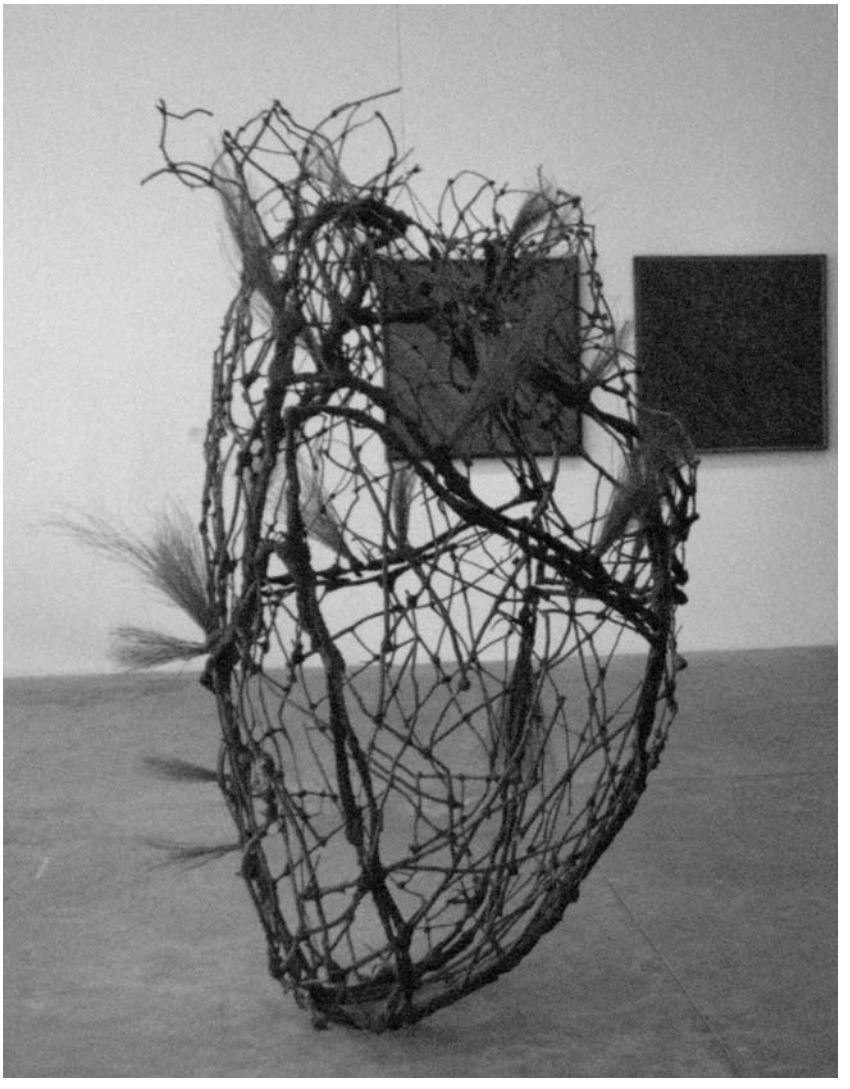
Si la formación de colecciones artísticas no ha sido prioridad de las políticas culturales públicas, los vestigios de las innumerables exposiciones temporales que con el paso de los años y de manera coyuntural han ido ocupando las bodegas de los museos no posibilitan lecturas panorámicas que den cuenta, en términos históricos y conceptuales, del devenir del arte contemporáneo; no lo hacen en el orden local ni mucho menos en el internacional. Y esto aplica tanto para los museos del INBA[6] como para los de la UNAM, ya que si bien estos últimos constituyen un contrapeso esencial a la oferta cultural del Estado, ambos han padecido directrices semejantes en su política.

En este sentido, la configuración en la UNAM de un conjunto de arte reciente –de 1952 a la fecha y con base en criterios predeterminados y consensuados entre comités constituidos por especialistas expresamente formados y representantes de las diversas instancias universitarias que tienen conexión natural con el tema–[7] viene a remediar un vacío histórico y a generar, por lo tanto, un espacio novedoso dotado de un capital simbólico y matérico con el que se aspira a resignificar el arte contemporáneo. Se ha señalado como punto de partida de la nueva antología visual el año de inauguración de la Ciudad Universitaria, con lo que se le ha asociado a una fecha significativa para la comunidad unameña[8] –y la vinculación del patrimonio recién concertado con los deseos y necesidades culturales de esa comunidad es uno de los retos medulares del proyecto.

Cabe explicar que la apuesta por el MUAC se debe fundamentalmente a dos experimentados funcionarios culturales: Gerardo Estrada, quien de 2004 a 2007 presidió la Coordinación de Difusión Cultural (CDC) de la UNAM, y Graciela de la Torre, quien de 2004 a la fecha ha dirigido la DIGAV y ha

sido la responsable directa –auxiliada por un selecto equipo de colaboradores con los que trabaja desde hace varios años– de la gestión, búsqueda de consensos, procuración de fondos y diseño del perfil del inédito museo para, en consecuencia, generar las pautas para la reorganización del patrimonio universitario.

El ideólogo encargado de la morfología final de la colección fue el acreditado curador Olivier Debroise (1952-2008), que logró en un lapso de cuatro años dar coherencia al desdibujado conjunto heredado, tras realizar una meticulosa selección de piezas contemporáneas de entre un mundo de objetos, antiguos y modernos, depositados en los almacenes del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA);[9] integró, además, trabajos representativos de un alto porcentaje de creadores adscritos al *mainstream* nacional e internacional.



Sus estrategias de apropiación (ya que se le habilitó también como buscador de tesoros) fueron exitosamente operadas gracias a su talento especial para el *lobbying*, e implicaron desde la compra negociada –siempre por debajo de los precios de mercado– y la creación de obra por encargo, hasta la implementación de un cuidadoso programa de búsqueda de donaciones y préstamos en comodato.[10] Frente a las consabidas limitaciones presupuestales y a la ambición desmedida de un curador que tuvo absoluta claridad en cuanto al mapa ideal de una colección sustentable, la clave fue la pasión, la capacidad de gestión y negociación con los protagonistas de la escena artística nacional para convencerlos de las bondades de colaborar con el nuevo recinto universitario.[11] Con su muerte prematura y la inauguración del MUAC concluye la primera fase de construcción de la colección.

Aquí cabe mencionar que el núcleo central del acervo que el museo lleva como dote es, sin duda, el único conjunto formado con un perfil y objetivos plenamente explicitados, aquellos que se constituyeron gracias a la enjundia de Sylvia Pandolfi, quien en el breve lapso de 1998 a 2000 se desempeñó como titular de la DIGAV. En realidad, esta fue la primera fase de la constitución de la colección de arte contemporáneo del MUCA, y se debió a que la UNAM, como muchas universidades en el mundo, tenía una partida para compra de piezas, misma que no se había ejercido para incrementar los acervos de arte contemporáneo. Disponer de ese presupuesto redundó en el inicio de un programa de adquisiciones dirigido por Edgardo Ganado Kim a partir de 1999. En ese lapso

se compraron setenta y seis obras de artistas que trabajaron en México desde la década de los ochenta, truncándose el proyecto en el año 2000 para reiniciarse en 2004 ya bajo la coordinación de Olivier Debroise.

Otro periodo de relevancia histórica para el arte contemporáneo se había vivido en los años sesenta y setenta, con Helen Escobedo capitaneando el MUCA (fundado en 1960) y la Galería Universitaria Aristos, y para quien sus coordenadas de funcionamiento estaban más enfocadas a la generación de proyectos colectivos que a la pretensión de formar un grupo significativo de las corrientes artísticas de su época, por lo que sólo de manera aleatoria formó un *stock* de autores clave, aunque las obras mismas no sean calificadas como cruciales dentro de su producción.[12]

Por otra parte, en favor del MUAC ha obrado la respetabilidad de que goza la UNAM. Su respaldo, tangible y simbólico, posibilitó que la comunidad artístico-cultural se comprometiera con un proyecto de tal envergadura. Más aún, todo agente cultural, galerista, consumidor o creador artístico, sabe que la institucionalización, aparte de prestigiar su patrimonio, lo protege de la dispersión, la pérdida de visibilidad y el reingreso al mercado. En sentido contrario, el traspaso, así sea temporal, de obras originalmente adquiridas por particulares y que podrían alcanzar elevados precios en el mercado, imprimió al acervo un carácter más universal, ya que ello posibilitó la inclusión de piezas internacionales que dialogan con lo creado en México por artistas locales, emigrados o radicados aquí durante ciertas fases de su carrera.

De entre las generosas donaciones, además de las realizadas por artistas como Arnaldo Cohen, Felipe Ehrenberg y Francis Alÿs, destacan dos conjuntos vinculados entre sí por la figura del curador Patrick Charpenel, quien no sólo entregó en comodato más de cien piezas de su propiedad –de origen nacional y extranjero y que son parte de una colección que ha ido formando a lo largo de varios años, resultado de la evolución de sus gustos y la reiteración de sus obsesiones– sino que además contribuyó decididamente a que Corpus, grupo de jóvenes coleccionistas que asesora, cediera un lote de más de diez piezas catalogadas como emblemáticas.

En este sentido, el MUAC encarna una nueva opción para quienes buscan garantizar la exhibición pública de sus preciadas posesiones. El proceso de institucionalización de un acervo siempre es una fase difícil en la que innumerables conjuntos se han dispersado por no encontrar un recinto que les provea la necesaria protección, mantenimiento y difusión. Una regla no escrita dentro de la esfera del coleccionismo es que lo que el colector quiere negociar es la puesta en escena de sus antologías y muestrarios, no su exclusión.

En el caso aquí reseñado los donatarios no se han circunscrito al arte, además han contribuido decididamente a la constitución de un centro de documentación de pretendidos alcances latinoamericanos, en el que se da cuenta de procesos y eventos culturales, sin por ello desdeñar las tradicionales biografías de los diversos actores que intervienen en el ámbito artístico. Así, se han entregado distintos fondos documentales para su custodia permanente, con lo que se aleja el peligro siempre latente de su desintegración/destrucción, ya que se trata de archivos que alcanzan poca o nula cotización comercial, si bien para la investigación y la academia son repertorios valiosos.[13]

En ambas decisiones, coleccionar y generar un nuevo museo de arte, la UNAM asume el liderazgo desde una posición diferente a la del INBA, institución que ha ejercido poder sólo a través de las exposiciones temporales que se han diseñado y exhibido en espacios tan respetables como el Museo de Arte Contemporáneo Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil, el Museo de Arte Moderno y el MTAC, entre otros. Como sabemos, los combates actuales por el poder discursivo se centran en la necesidad de renovar las nociones cartográficas que tradicionalmente han orientado las maneras de ver e interpretar el arte de factura local realizado desde los años cincuenta. Una de las certezas de partida de Olivier Debroise fue que el arte conceptual, las instalaciones de los años setenta y aun la fotografía no se habían valorado en todo su potencial, ni por los directivos de museos ni por la crítica de arte.

Coleccionar desde la institucionalidad, en mayor medida que cuando se realiza desde el ámbito de lo privado, equivale en nuestro país a romper con inercias de mucho tiempo, a tensar los espacios cotidianos de circulación y de apropiación del arte contemporáneo; más aún cuando se trata de un acervo que si se coloca en orden cronológico va perdiendo objetualidad para enfilarse a lo conceptual. Y aquí es importante mencionar que las revisitaciones a procesos y propuestas creadoras del último medio siglo se reactivaron a partir del debate generado en 2006 ante la exhibición en el MUCA-CU de *La era de las discrepancias. Arte y cultura en México 1968-1997*. Esta última fungió como laboratorio de experimentación, ya que allí se indexaron trabajos que forman parte de los diversos núcleos en que se ha estructurado hoy el patrimonio del MUAC –esto, en buena

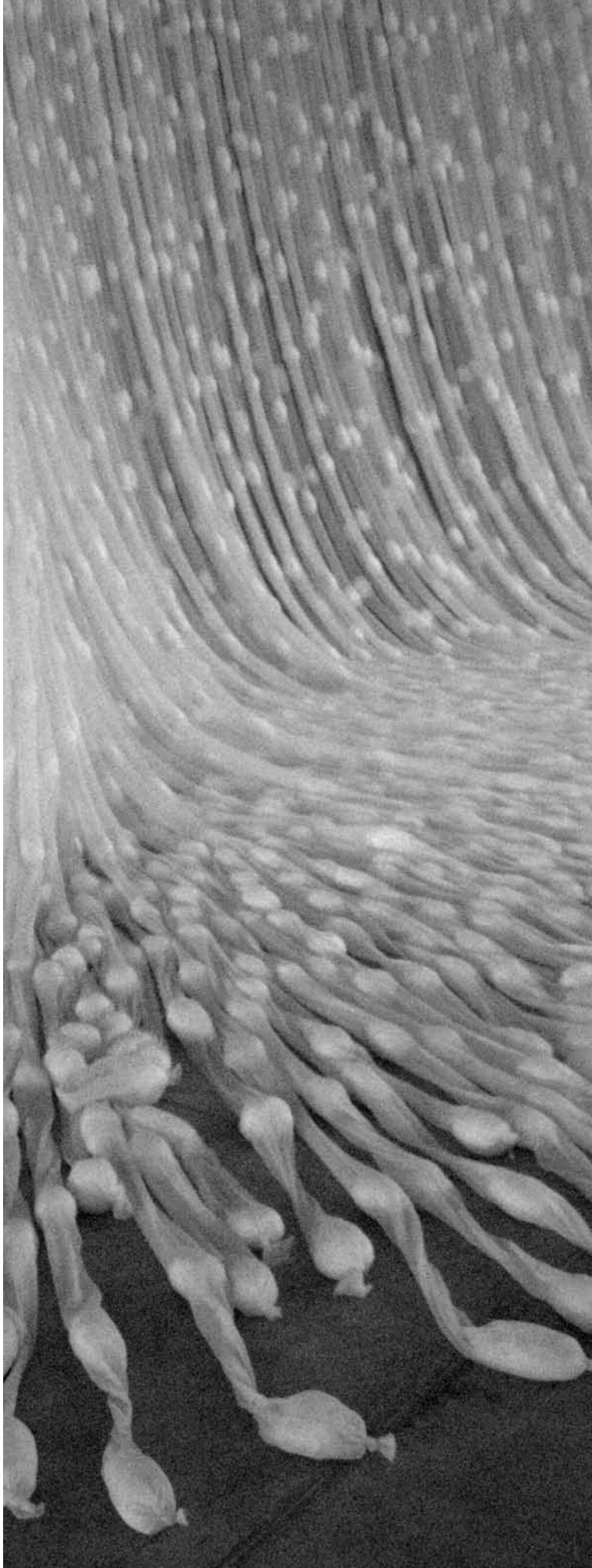
medida, gracias a que el coordinador de ambos proyectos fue Olivier Debroise.

De esta manera, el resultado preliminar es una colección institucional abierta y buscadamente inacabada, con una propuesta visual coherente que otorga identidad inicial a la flamante institución. El andamiaje está puesto. Lo que sigue es una segunda fase en la que por necesidad se buscará atenuar las carencias patrimoniales actuales y consolidar al MUAC como sitio privilegiado para la exhibición, análisis y reinterpretación del arte de factura reciente.

Partir de una antología específica permitirá a los funcionarios fundadores del MUAC generar discursos con obras propias, a diferencia de los museos del INBA con vocación por lo contemporáneo, que hasta el día de hoy tienen que estructurar sus lenguajes mediante préstamos temporales. Simultáneamente, los diálogos que desde siempre se han establecido entre los montajes en museos, galerías, ferias y salas de exhibición se harán extensivos al MUAC como desde hace años ocurre con el MUCA, al que habrá de delineársele un perfil propio, aunque sin renunciar a la articulación de complicidades-complementariedades entre uno y otro.[14] El reordenamiento del sistema de museos universitarios es uno de los efectos colaterales por el nacimiento del MUAC.

Como ocurre siempre que se trata de colecciones activas, hay numerosas vías de acceso que pueden materializarse en el espacio expositivo a partir de diversos planos de intersección: individual/colectivo, genérico/generacional, local/global, objetual/conceptual, etcétera. Si bien un posible hilo conductor es el cronológico, otra manera de ingresar es a través de los diversos géneros por los que ha transitado el arte en un lapso definido de tiempo, o por diálogos interiores, confrontaciones visuales, simultaneidades iconográficas y simbólicas, cruces transversales. Así, no hay un procedimiento único para acometer estos conjuntos, sino múltiples opciones. La facultad de construir posiciones, de apelar e influir en los imaginarios colectivos, está dada a partir de las series y subseries de una colección en proceso de legitimación.

Sin duda, de lo que se trata es de presentar un panorama del arte sin pretender abarcar a todos los creadores activos durante medio siglo, y si bien se quiere mostrar la diversidad del arte mexicano, en especial el que mejor dialoga con el internacional, es un hecho que el acento se colocó en el conceptualismo y el neoconceptualismo. No se seleccionaron ejemplos de arte marginal o excéntrico ni se corrieron verdaderos riesgos, ya que la tendencia apunta a documentar



piezas, artistas y periodos considerados emblemáticos y, en la medida de lo posible, obras clasificadas como canónicas. De hecho, la relectura que estará desplegando el MUAC en los próximos años será *una* historia del arte, su propia visión de la historia ⁂

**Notas**

[1] Uno de los creadores de ideología más poderosos en los inicios del régimen posrevolucionario, José Vasconcelos, explicó su determinación de no apoyar la consolidación del sistema de museos ni de privilegiar la difusión del arte: "El cuadro de salón […] constituye un arte burgués, un arte servil que el Estado no debe patrocinar, porque está destinado al adorno de la casa rica y no al deleite público […] Por eso nosotros no hemos hecho exposiciones para vender cuadritos, sino obras decorativas en escuelas y edificios del Estado". Reproducido en Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila*, México, UNAM, 1989, p. 418.

[2] Como salas de exhibición no permanente que sólo presentan exposiciones temporales, aunque cuentan con importantes acervos artísticos, destaca Fomento Cultural Banamex, institución pionera generada por el Banco Nacional de México a mediados del siglo pasado y que destinó el Palacio de Iturbide como su sede. Otros bancos han formado colecciones como Fomento Cultural Bancomer, pero sin llegar a crear un lugar permanente de exhibición, lo que sí concretó el Banco de México con el Museo Interactivo de Economía, fundado en 2006.

[3] En cuanto a fundaciones privadas de origen corporativo, no es casual que hayan nacido en el norte del país los primeros museos empresariales, dada la mayor influencia de la cultura norteamericana en esa región: los precursores fueron el Museo Pape de Monclova, Coahuila, y el Museo de Monterrey, Nuevo León, ambos en 1977; después surgió, en la misma ciudad de Monterrey, el Museo de Arte Contemporáneo (MARCO, 1991); otros son el Papalote Museo del Niño (1993) y el Museo Soumaya (1995), los dos con sede en la ciudad de México.

[4] El Estado no sólo se comprometió con la creación de recintos de propiedad privada que tenían como base una colección y un capital individual, como es el caso del Museo Franz Mayer, al que dio en comodato un edificio virreinal y pagó además su restauración y reconversión como museo, sino que también sufragó el nacimiento de espacios que contaban con importantes financiamientos corporativos, como ocurrió con la donación que hizo del terreno para la creación del Papalote Museo del Niño.

[5] El Patronato Universitario ha contribuido con el 50 por ciento de los costos y la otra mitad ha sido proporcionada por la UNAM a través del presupuesto anual que ha destinado al proyecto.

[6] Cuauhtémoc Medina escribió sobre la exposición *Inventario* –montada en 2008 en el MACG– que reflexiona sobre tales residuos. Destaca el humor crítico de apilar en una sala, en un arreglo que remeda un baratillo, 68 cuadros, fotografías y fragmentos de instalaciones que sin justificación plena permanecen en las bodegas del museo como rezagos, saldos y liquidaciones. `En Rezagos y liquidaciones´, columna "El ojo breve", 6 de febrero de 2008, diario *Reforma*.

[7] Varias fueron las comisiones que se formaron de manera expresa. En el Comité Académico se discutió el proyecto institucional y el programa de exposiciones. Los miembros del Comité de Adquisiciones de Piezas Artísticas para el MUAC aprobaban o denegaban las propuestas específicas para la compra de obra; por reglamento, sus integrantes son la dirección de la DIGAV, un representante de la CDC, el coordinador curatorial del MUAC, el director de la Facultad de Arquitectura, un artista formado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, tres curadores independientes y un representante del Instituto de Investigaciones Estéticas.

[8] De hecho, uno de los módulos que conforman la colección lo constituye obra relacionada con la construcción y decoración plástica de la propia Ciudad Universitaria.

[9] De entre las diferentes series del MUCA se contabilizaron más de 18 mil objetos, que incluyen desde piezas mesoamericanas, artes aplicadas nacionales e internacionales, artes populares, vestigios de las olimpiadas de 1968, hasta colecciones privadas, como la que perteneció al joyero y diseñador William Spratling (m. 1967).

[10] El Departamento de Estudio y Documentación del Acervo del MUAC tiene trabajo para varios años, ya que deberá elaborar el expediente de cada pieza que constituye el patrimonio universitario.

[11] Agradezco a Patricia Sloane la entrevista que me concedió y en la cual me hizo notar la trascendencia que para el éxito del proyecto revistió la vocación y el perfil de Debroise.

[12] De lo acumulado a lo largo de la historia del MUCA, se seleccionaron alrededor de mil setecientas piezas a las que se adicionaron alrededor de otras trescientas provenientes de adquisiciones recientes.

[13] De entre los donatarios que a la fecha han depositado sus archivos se encuentran la Galería Sloane-Racotta y la OMR, además del curador y crítico de arte Edgardo Ganado Kim y del creador Felipe Ehrenberg.

[14] Para proveer de visibilidad a todo el patrimonio universitario, compuesto también de bienes culturales y no sólo de obras de arte, se está diseñando un museo virtual bajo la coordinación de la maestra Esther de la Herrán.

Créditos de imágen en orden de aparición:
1. *Apóstasis* de Rafael Lozano Hemmer, instalación lumínica.
2. *Balones acelerados* de Gabriel Orozco, instalación.
3. En primer plano, *Estalagmitas* [*Les particules élèmentaires*] de Edgar Orlaineta, taparroscas de botellas apiladas. Al fondo, *La Biblioteca de Nezahualcóyotl* de Diego Pérez, libros, fotos y carreta.
4. *Inflación* de Máximo González, globos, gas helio y rejilla de aluminio.
5. *Corazón de América* (fragmento de la instalación *La transparencia de Dios*) de Juan Francisco Elso, hierba seca y carrizo.
6. *Cascada* de Marta Palau, nylon.
**FOTOGRAFÍAS** Erika Miller

* Agradezco a Diana Briuolo y Peter Krieger la revisión de este texto.
** Ana Garduño es historiadora del arte: xihuitl2@yahoo.com.mx

'LAS FABRICAS DE FRANCIA'
LA BARATA ESTA AQUI
LA BARATA ESTA AQUI
LA BARATA ESTA AQUI
1924 NOSOTROS INICIAMOS 1924 BARATA SENSACIONAL 1924
ECHANDO ABAJO LOS PRECIOS VIEJOS
300 REGALOS A LOS 300
300 PREMIOS A LOS 300
RECUERD

# Las colecciones americanas del Museo del Valle

Hélène Homps-Brousse*

## El movimiento migratorio ubayense o los barcelonetos en México

Situada en la parte más septentrional del departamento de los Alpes de Alta Provenza (antiguamente los Bajos Alpes), el valle alpino del Ubaye, también llamado Valle de Barceloneta, fue el crisol de un importante movimiento migratorio hacia América (Louisiana, México y Argentina), iniciado en 1805 y continuado hasta 1955. Familiarizados por generaciones con el comercio y los viajes, gracias a la actividad que data del fin de la Edad Media del transporte invernal de telas y bonetería, los *emprendedores* del Valle de Barceloneta desarrollaron y extendieron su saber hasta América, sobre todo en territorio mexicano.

A la cabeza de grandes almacenes de novedades, cuyos nombres prestigiosos siguen vigentes hoy (*Palacio de Hierro, Liverpool, Fábricas de Francia*) y de las principales textileras del país (*Río Blanco, Santa Rosa, Metepec, San Lorenzo, Cocolapam*) aquellos europeos fueron el interlocutor preferencial del gobierno mexicano (Jean Meyer) bajo la larga presidencia de Porfirio Díaz (1876-1911) y contribuyeron activamente a la modernización de la joven república federal de los Estados Unidos Mexicanos. En la víspera de la Primera Guerra Mundial, la comunidad barceloneta estaba en primera fila de la deuda pública, la banca, el comercio y la industria. Detentaba 27 por ciento de las inversiones extranjeras, ocupando el tercer sitio detrás de Estados Unidos (38 por ciento) y Gran Bretaña (29 por ciento).

Con la Revolución mexicana y las nuevas leyes sobre migración, aprobadas en los años treinta, las reglas se modificaron de manera considerable –hasta entonces eran favorables a los inversionistas extranjeros–. Los empresarios barcelonetos se adaptaron y emprendieron la conquista del espacio comercial mexicano, impulsados por una cohesión permanente y activa.

En la actualidad, agrupados en la asociación Raíces Francesas en México (RFM), fundada en la ciudad de México en noviembre de 2003 y presidida por Geneviève Béraud-Suberville, los descendientes de los emigrantes ubayenses, miembros de la comunidad franco-mexicana, se empeñan en dar testimonio de su doble cultura, como lo muestran las nuevas adquisiciones del Museo del Valle, en Barceloneta. Los emigrantes del valle y sus descendientes fueron los primeros en coleccionar objetos de la otra cultura, ya fuera estatuaria azteca, arte popular, colonial o incluso arte moderno mexicano. Entre las colecciones americanas del museo hay una sección consagrada a la memoria del emigrante y su trayectoria en el país de acogida.

## Émile Chabrand (1843-1893), un emigrante y coleccionista atípico

Hijo de un aduanero de Larche (Alto Valle del Ubaye) embarcado como grumete a los 13 años con destino a Buenos Aires, Émile Chabrand emigró a México alrededor de 1862. Establecido como comerciante, pertenecía a la red de empresarios de Barceloneta dedicados desde 1850 a la industria textil. Miembro de la generación de los pioneros (1850-1870) la del comercio al menudeo y la creación de los modestos *cajones de ropa,* Chabrand dejó una descripción inolvidable de la vida aventurera de los primeros barcelonetos en geografía mexicana.[1]

Durante sus largos años como emigrante se interesó en la vida y los rasgos del pueblo que lo recibió, porque, como dijo, el hombre sigue siendo para el hombre el espectáculo más atractivo, el más variado tema de observación. De regreso a México en 1883, Chabrand se detuvo en las escenas callejeras y se deleitó con los pequeños oficios, que fotografió uno tras otro, atento a lo que llamaba la industria local que produce mil pequeños objetos que son pequeñas obras maestras. Ese interés por la *otra cultura* no dejaría de experimentarlo al contacto con diferentes sociedades.

De su viaje alrededor del mundo, iniciado el 15 de octubre de 1882 y concluido el 4 de septiembre siguiente, que lo condujo a la India (Bombay, Delhi, Agra, Benarés, Calcuta), Birmania (Rangún, Moulwein, Malacca, Singapur), China (Hong-Kong y Cantón), Japón (Nagasaki, Osaka, Nara, Kioto, Yokohama, Tokio), San Francisco y finalmente México, el país amado, tra-

Algunos ejemplos de la colección y el montaje **FOTOGRAFÍAS** Museo del Valle

jo consigo un gran número de objetos y obras de arte que destinó a su museo construido en Barceloneta, adonde se retiró a fines de 1883, una vez conformada su fortuna. Nueve años más tarde, en 1892, publicó el relato de sus viajes, dedicando todo un capítulo a la historia del movimiento migratorio ubayense. La obra, lanzada en París por la editorial Plons, obtuvo el Premio Montyon de la Academia Francesa.[2]

Otros emigrantes le pisaron los talones, entre ellos el ubayense Gustave Bellon (1877-1960), originario de Molanès, cerca de d'Uvernet, e instalado en Oaxaca,[3] y el coleccionista franco-belga Auguste Génin (1862-1931), industrial en México estrechamente ligado a la comunidad empresarial ubayense del país, y quien sería uno de los mayores donantes del Museo del Hombre de París (el actual Museo Quai Branly).

### El papel fundador del senador André Honnorat (1868-1950)

Personaje público, originario del Valle de Barceloneta por parte de su madre, Marie Berthe Ollivier, André Honnorat tuvo un papel decisivo para el conocimiento del movimiento migratorio ubayense a México y la conformación de las colecciones americanas del futuro Museo del Valle.

Primero fue concejal del cantón de Lauzet (1907-1950), luego diputado (1910-1921) y finalmente senador de los Bajos Alpes (1921-1945). André Honnorat habría de tener una audiencia nacional como ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, bajo los gobiernos de Millerand y Leygues (1920-1921). Su campo de acción fue particularmente extenso: obras económicas, sociales y culturales. Su proyecto capital fue la creación de la Ciudad Internacional Universitaria de París (1920-1950), a la que consagró toda su energía contando con el apoyo de la comunidad francesa mexicana. Auguste Genin lo llamó el amigo más ilustre, el más devoto de los franceses en México. Sin dejar de colaborar con los proyectos industriales de sus compatriotas bajoalpinos, como lo demuestra su participación en el comité de la Compañía Industrial de Orizaba, en el estado de Veracruz, nunca dejó de dar testimonio de la labor realizada en México por los barcelonetos .[4]

De enero a febrero de 1922 Honnorat hizo un primer viaje al país, al que volvió para ver a sus amigos y conocer los primeros centros urbanos e industriales. En Guadalajara, capital con la mayor concentración de emigrantes ubayenses –después de la ciudad de México– visitó las casas comerciales francesas que ya alcanzaban la cifra récord de cien.[5] Entonces halló ocasión de recoger álbumes de fotografías y cartas dedicadas que ahora muestran la actividad y el patrimonio industrial de aquellos empresarios.

En la propia ciudad de México pasó por el recién inaugurado *Palacio de Hierro,* diseñado por el arquitecto francés Paul Dubois y erigido sobre las ruinas de un primer edificio, destruido por un incendio en 1916. El Museo del Valle conserva el muy hermoso álbum fotográfico del nuevo almacén, dedicado al senador.

Siguiendo la huella de Émile Chabrand, Honnorat se mostró atento a la expresión artística popular mexicana y cargó consigo objetos etnográficos destinados al futuro museo. Guiado por su amigo Auguste Génin, también coleccionista, recorrió sitios arqueológicos, mercados y aldeas indígenas en las que presenció fiestas y prácticas rituales. A todos lados lo acompañaban sus compatriotas, quienes, deseosos de hacer su aportación, le confiaron pinturas religiosas coloniales para que fuesen depositadas en la iglesia parroquial de Barceloneta y sirvieran de punto de partida para la constitución de una colección de recuerdos mexicanos.

### La donación de la Cámara de Comercio Francesa de México ´1952´

Presidida por el ubayense Émile Spitalier, oriundo de Meyronnes (Altos Valles del Ubaye), la Cámara de Comercio Francesa de México, con sede en la capital del país, envió a Francia en enero de 1952 un conjunto de piezas arqueológicas, fotografías y curiosidades del folclor mexicano para el Museo de Barceloneta, aún en proceso de gestación. Gracias a la influencia del señor arquitecto Ignacio Marquina, director del Museo de Antropología de México, fue posible obtener los permisos de exportación necesarios y superar todas las dificultades.[6]

Setenta y ocho objetos, copias y textiles, así como treinta y tres fotografías en blanco y negro que celebran el patrimonio monumental del México antiguo, enriquecieron las colecciones americanas de Barceloneta, iniciadas en 1882 por Émile Chabrand y nutridas por el senador André Honnorat hasta 1950, año de su muerte. Entre las copias donadas al museo –los originales fueron entregados para su conservación al Museo Nacional de Antropología mexicano– hay una serie de máscaras y palmas totonacas, un coyote grande, una víbora enroscada y una representación de Xilonen, la diosa del maíz tierno.

### La donación del gobierno mexicano a la ciudad de Barceloneta ´1976´

La donación más importante a la ciudad de Barceloneta tuvo lugar en los años setenta, cuando el gobierno de México decidió ofrecer, previa solicitud, la totalidad del acervo que constituía la muestra itinerante de arte popular mexicano enviada a Francia en 1973, y cuya primera etapa tuvo como sede el Museo de las Artes y las Tradiciones Populares de París (MNATP). La exposición, de la que fue comisaria Yolanda Ramos Galicia, reunió ciento setenta y cuatro piezas, entre textiles, cerámicas, lacas, metales, papeles y cartones. Con esta donación las colecciones americanas de Barceloneta pudieron brindar un panorama de los principales centros de producción de arte popular –Oaxaca, Puebla, Sonora, Michoacán, Guerrero, Estado de México, Jalisco, Nayarit, Chiapas, Veracruz y Guanajuato– y de sus diferentes técnicas.

Aline Hemond, antropóloga mexicanista y catedrática de la Universidad de París VIII-Vincennes-Saint-Denis, ha estudiado la sección de arte popular del Museo del Valle de Barceloneta y ha mostrado su riqueza.[7] Las piezas reunidas nos introducen

a la plétora de expresiones rituales sincréticas en torno al día de muertos, adviento y carnaval. Un mundo de figurillas y miniaturas da testimonio de la vitalidad de lo cotidiano y la permanencia de los pequeños oficios que cautivaron a los emigrantes que descubrían otra cultura.

### La donación de Claude y Guy Stresser-Péan ´2007´

Fundador y director, en 1960, de la misión arqueológica y etnológica francesa en México, Guy Stresser-Péan ha coordinado con su esposa Claude numerosas misiones, labor que complementa con la publicación de importantes artículos sobre la cultura indígena de México. Generosa donadora del Museo del Hombre de París –hoy Quai Branly– la pareja de arqueólogos y etnólogos franceses cedió al fondo etnográfico del Museo del Valle de Barceloneta un acervo conformado en los años setenta. Se trata en lo principal de cerámicas de la comunidad indígena de Chililico, Hidalgo, región típicamente huasteca. Al conjunto se sumaron figurillas de papel y corteza recortadas de San Pablito, Puebla, que pertenecieron a la antropóloga Irmgard Weitlaner Johnson.

### La memoria de la emigración

Las colecciones americanas del Museo del Valle de Barceloneta se distinguen, sobre todo, por el sitio conferido a los objetos y documentos relativos a la historia del movimiento migratorio hacia México (1850-1950). Reunidos en 1921 por André Honnorat, los archivos fueron entregados por los descendientes de los emigrantes para perpetuar su memoria y descendencia.

El museo conserva también retratos de los actores de la emigración tomados en sus lugares de trabajo, como los grandes almacenes de novedades y las fábricas de la ciudad de México, Puebla, Guadalajara, Monterrey y Chihuahua. En 1992, año del quinto centenario del arribo de Colón a América, la fotógrafa Jacqueline Colde emprendió la búsqueda de los descendientes de los ubayenses, tarea que la llevó a identificar doscientos patronímicos y a presentar un centenar de imágenes con la idea de resaltar ciertos rasgos culturales, la variedad de sus actividades profesionales y su distribución en la República Mexicana. Ciento veinte fotografías ingresaron a las colecciones del Museo del Valle, donde son exhibidas por rotación.

Las fotos, litografías y objetos publicitarios conservados celebran también la herramienta industrial y permiten dimensionar el patrimonio creado por los emigrantes ubayenses entre 1880 y 1950: los grandes almacenes, las plantas textiles y las fábricas instaladas en territorio mexicano.[8] Auténtica *iconografía-trofeo,* las imágenes insisten en el carácter monumental y el prestigio del lenguaje arquitectónico. Multiplican las elevaciones, coronadas por grandes desvanes *a la mansarda* tomados directamente del estilo francés. A menudo se trata de fotografías muy hermosas, particularmente bien conservadas, que llevan la firma de fotógrafos mexicanos y franceses de renombre, como Alfred Briquet, Félix Miret, Cruces y Campa, Hugo Brehme, Guillermo Kahlo, Lupercio y Emilio Lange.

Asimismo, la colección comprende textiles y mobiliario que pertenecieron a los antiguos emigrantes y que testimonian su doble cultura. Destaca una serie de trajes de *china poblana* que fue usada por las mujeres de la comunidad francesa en la fiesta nacional de México del 15 de septiembre y en las celebraciones en el mismo país del 14 de julio francés. Parte de la indumentaria denota una influencia directa de estilo europeo.

Del mobiliario cabe resaltar una hermosa sala equipal producida en Pátzcuaro, Michoacán, a pedido del comerciante Camille Tron, que difiere del tradicional diseño mexicano. Por su importante decoración pintada y coloreada, que celebra el pasado glorioso del México prehispánico, por sus formas rectangulares más europeas que americanas, el conjunto conservado y presentado en Barceloneta es una creación híbrida inédita.

La memoria de la emigración ubayense a México constituye la riqueza y la singularidad de las colecciones americanas del Museo del Valle

## Notas

1 Émile Chabrand, *De Barcelonnette au Mexique*, París, Ediciones Plon, 1892.

2 El volumen acaba de ser reeditado por Ginkgo (París) con el título *Le tour du monde d'un Barcelonnette* (1882-1883), enriquecido con un prefacio del americanista Pascal Mongne y la presentación del personaje Émile Chabrand firmada por Hélène Homps-Brousse.

3 Pascal Mongne, "El falso zapoteca y la colección Gustave Bellon. Iconografía, termoluminiscencia y nuevas consideraciones", en *Techné*, París, Laboratorio de Investigación de los Museos de Francia, 2000, págs. 53-64.

4 Hélène Homps, 'André Honnorat et les affaires mexicaines ou la mémoire de l'émigration bas-alpine au Mexique', en "André Honnorat entre Basses-Alpes, Paris et Mexique", *Chroniques de Haute Provence*, núm. 359, Hiver 2007-2008, págs. 98 a 168.

5 "100 commerces français à Guadalajara, tous originaires de Barcelonnette", en *Le Journal de Barcelonnette*, 29 de marzo de 1908, Fondo Antiguo, Mediateca de Barceloneta.

6 Carta del 7 de enero de 1952, Archivos Municipales, Barceloneta, expediente del museo.

7 Autora de las noticias y el catálogo del Museo del Valle dedicado a las *1000 pequeñas obras maestras de México, la collection du musée de la Vallée.*

8 El fondo fotográfico ha sido cotejado y fue presentado en el VI Coloquio Francia-México, llevado a cabo en Durango en octubre pasado.

## Bibliografía


Homps, Hélène (coord.), *1000 pequeñas obras maestras de México. La colección del Museo del Valle de Barceloneta*, París, Museo del Valle/Ediciones de Arte Somogy (edición bilingüe), 2006.

Sobre la historia del movimiento migratorio bajo-alpino a América:

D'Anglade, Jean-Louis, *Un grand patron Barcelonnette au Mexique, Joseph Ollivier (1850-1932)*, Barceloneta, Abzac/Sabença de la Valéia, 2006.

Gamboa, Leticia, *Au-delà de l'océan. Les Barcelonnettes à Puebla (1845-1924)*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la buap/Sabença de la Valéia, 2004.

Hippolyte, Jean-Claude, *Les Barcelonnettes commerçants planteurs de Louisiane. Des rives de l'Ubaye au Mississippi,* Barceloneta, Sabença de la Valéia, 2006.

w.aa., *Les Barcelonnettes au Mexique. Récits et témoignages*, Barceloneta, Ediciones Sabença de la Valéia, 2004.


Traducción: Alfredo Gurza


* Conservadora del Museo del Valle

# América migración

Alfonso Soto Soria*

Mírenlos. Están aquí. Siempre estuvieron aquí.
Llegaron antes que nadie. Nadie les pidió pasaportes,
visas, tarjetas verdes, señas de identidad.
No había guardias fronterizas en los estrechos de Bering
cuando los primeros hombres, mujeres y niños
cruzaron desde Siberia a Alaska hace quince,
once y cuatro mil años.
No había nadie aquí. Todos llegamos de otra parte.
Y nadie llegó con las manos vacías.

CARLOS FUENTES,
*Habla hospitalaria*[1]

## Antecedentes

El Forum Universal de las Culturas nació como respuesta a la necesidad de hacer frente a cumbres como la del G8 o el Foro Económico de Davos, buscando crear un espacio para que los ciudadanos expresaran las diferentes voces y opiniones del planeta.

Llevado a cabo cada cuatro años, el Forum es organizado por la Unesco y la ciudad sede. La primera fue Barcelona, España, y la segunda Monterrey, México. La próxima edición se realizará en Valparaíso, Chile.

Los gobiernos federal, del estado de Nuevo León y de la ciudad de Monterrey apoyaron con entusiasmo el proyecto, contando con la participación de la iniciativa privada no sólo para su realización sino también para llevar a cabo obras magnas de infraestructura y remodelación en el Parque Fundidora –todo acorde con la relevancia del evento y los grandes volúmenes de público asistente.

Como diferentes medios de expresión, en el Forum se establecieron *Diálogos*, encuentros de discusión ciudadana que reunieron a especialistas de diferentes partes del mundo; *Expresiones culturales*, mosaico de manifestaciones artísticas mundiales, y finalmente *Exposiciones*, que se presentaron como discursos de temática variable interpretados mediante colecciones artísticas.

## América Migración, una muestra emblemática del Forum 2007

El Comité Organizador del Forum tenía gran interés en tocar dos temas en una sola muestra de gran formato: el continente americano y la migración humana. Con este fin se invitó al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez a participar como comisario general y curatorial de *América Migración*.

Ramírez Vázquez condujo a un grupo de profesionales para desarrollar esta exposición, con la participación de quien esto escribe como coordinador de curaduría y museografía, y del arquitecto Javier Ramírez Campuzano, quien administró el proyecto. Asimismo se conformó un equipo técnico integrado por el diseñador y museógrafo Sebastián Soto Olmos, que fungió como director de técnicas museográficas; el arquitecto Jaime Loyola López, responsable de la arquitectura del local de exposición; el maestro Josué Pascoe Koch, que coordinó los diferentes aspectos de las investigaciones, y el maestro Jaime Almeida, productor de los videos dispuestos en el vestíbulo y en cada una de las once secciones en que se dividió la muestra.

## Objetivos

Con base en la presentación del continente americano y del fenómeno migratorio como una constante de la humanidad, se plantearon las siguientes directrices:

• Presentar a América en su conjunto, como un continente sin fronteras; no hablando de países sino de áreas culturales.
• Exponer la integración de América al resto del mundo como cruce de personas, productos e ideas.
• Recurrir al concepto de Pangea, demostrando que en algún momento existió un continente único que se separó por causas naturales. Utilizando esa figura, plantear la existencia de una nueva Pangea lograda por el contacto e intercambio humano gracias a la tecnología.
• Plantear que en este mundo único, interconectado tecnológicamente, existen retos globales que no responden a fronteras ni ideologías, y ante los cuales la conciencia y acciones de los individuos son indispensables para la supervivencia de la humanidad y la conservación del planeta.
• Mostrar que todo migra, que todo está en continuo movimiento, desde las galaxias y los planetas hasta los animales y plantas y la naturaleza en su conjunto, igual que lo ha hecho el hombre a lo largo de su devenir histórico.
• Plantear que la migración humana ha provocado un continuo mestizaje, mestizaje que se sigue llevando a cabo, por lo que es evidente que no existen razas puras y que, teniendo un mismo origen, todos los seres humanos somos una familia que ha acumulado experiencias a lo largo de miles de años, lo que ha implicado un intercambio de ideas y técnicas en las que la civilización ha basado su desarrollo.
• Mostrar el ingenio americano por su capacidad de integrar belleza a las soluciones técnicas ideadas para el dominio del entorno, que abarcan desde el control del frío y la humanización del desierto hasta la vida en el trópico.
• Crear conciencia de que en este nuevo mundo unificado, en esta nueva Pangea, es responsabilidad individual fomentar y practicar la conservación y el equilibrio del planeta, así como reflexionar sobre el planteamiento de hacia dónde migraremos en el futuro.

### Ejes temáticos

Además de la metáfora de la Pangea, se plantearon tres ejes temáticos:
• La relación del hombre con la naturaleza.
• La relación del hombre con el hombre.
• La relación del hombre con Dios.

### Temario general

• América, el origen –incluyendo en forma sintética la formación del universo.

• La naturaleza migra y se generan distintas eras en el tiempo.
• El hombre migra poblando poco a poco los distintos continentes.
• Migración y mestizaje; sus diversos encuentros y épocas.
• La riqueza migra, desarrollándose la necesidad de viajes y conquistas.
• La cultura y el patrimonio migran; intercambio de técnicas y experiencias.
• La alegría migra; los deportes, las fiestas, las ceremonias.
• La red de la convivencia; las relaciones y los derechos humanos.
• Origen y desarrollo de la técnica y la ciencia.
• La globalización –sus efectos y las relaciones internacionales.
• Reflexión final: la nueva Pangea; hacia dónde migraremos.

### Asesores

Ya que la temática de la exposición era de una gran complejidad –lo que entre otras cosas exigía contar con datos actualizados– fue convocado un grupo de especialistas en temas de cultura migratoria para desarrollar un *position paper* que sirviera de punto de arranque y de referencia. Los participantes y sus trabajos fueron:

• Jorge Durand: *Un continente en permanente evolución*
• Guillermo Espinosa Velasco: *Los indios de América*
• Enrique Florescano: *Los transmisores de la memoria indígena*
• Alfredo López Austin: *La migración de los mexitin*
• Claudio Malo González: *Nomadismo sedentarismo*
• Eduardo Matos Moctezuma: *Mesoamérica: un aporte original a las civilizaciones del mundo*
• Ernesto de la Peña: *El continente soñado*
• José Steinsleger: *América: historia de una palabra*
• Tita Valencia: *El nuevo coloso*
• Jorge Bustamante: *La inmigración a los Estados Unidos de América: de la coyuntura al fondo*
• Gustavo Esteva: *El maíz y la América profunda*
• Luis Herrera-Lasso: *El lado oscuro de la migración internacional*
• Yuriria Iturriaga: L*as cocinas en América, verdadero* melting pot
• Carlos Montemayor: *Notas sobre globalización y migración*
• José Sarukhán: *Los invasores exóticos de América*
• Rodolfo Stavenhagen: *Reflexiones sobre los pueblos indígenas y los derechos humanos*

De igual manera se contó con la colaboración de Paco Calderón, quien realizó una viñeta editorial capitular al inicio de cada tema. Todos los ensayos se publicaron en el catálogo de *América Migración.*

### La envolvente museográfica

Para el montaje de las dos muestras de gran formato presentadas en el Forum, *Isis y la serpiente emplumada y América Migración*, se decidió adaptar una antigua techumbre donde en su momento estuvo instalado el proceso Lewis de producción metalúrgica. Disponer la nave para aprovecharla como espacio de exposiciones fue todo un reto, más si se piensa en el lapso con el que se contaba –de hecho la labor museal tuvo que ajustarse a los tiempos y condiciones que la obra civil fue dictando.

La recuperación y puesta en valor del recinto bien valió la pena, ya que a la postre significó una aportación trascendente a la oferta cultural de la ciudad. Para poder funcionar eficientemente durante mucho tiempo, la nave se equipó con sistemas de energía, aire acondicionado, seguridad, monitoreo y servicios como bodegas, elevadores, montacargas, baños y oficinas.

Para la instalación de exposiciones el interior de la Nave Lewis tiene grandes ventajas, pero también limitaciones serias. Quizá la más evidente radica en sus muros de cristal, ya que el control de luz es uno de los requisitos indispensables a tener en cuenta, tanto por cuestiones de conservación como por la posibilidad de crear ambientes basados en sistemas lumínicos. La solución en este caso consistió en colocar grandes cortinas de lona plástica negra, de piso a techo y como cobertura de muros.

Por otro lado, las dimensiones del espacio son por demás generosas: más de 10 mil metros cuadrados disponibles –como referencia: 22 metros de ancho con ejes de 8 metros entre columna y columna, y una altura libre a lecho bajo de estructura de 12 metros–. En resumen, bien equipado, el recinto ferial de la Nave Lewis resulta lo suficientemente grande y flexible para permitir el óptimo montaje de exposiciones.

El equipamiento y mobiliario museográfico quedó integrado, en términos generales, por once videos producidos *ex profeso*, dos pantallas de plasma, diez quioscos interactivos,

un omniglobo computarizado, quince mapas murales, entre trescientas cincuenta y cuatrocientas fotografías, gráficos y textos de gran formato, diez campanas de sonido y las pertinentes medidas de seguridad requeridas para este tipo de eventos.

### Expectativas de recepción de público

El Forum tenía grandes expectativas en cuanto a la afluencia de público, tanto por el deseo de que el mayor número de personas viera la exposición como por el costo beneficio por usuario atendido.

Se calculó que la muestra podría recibir mil doscientos visitantes diarios durante seis días a la semana, lo que al final redundaba en 28 mil ochocientos por mes. Durante los cuatro meses que duró la exhibición hubo más de 120 mil asistentes, por lo que se considera que las expectativas fueron cubiertas.

Para atender estos volúmenes de público se decidió generar circulaciones generosas, así como diseñar el espacio interior de las salas de manera que pudieran contener, a un tiempo, a un grupo de treinta escolares y a otros veinte visitantes.

### Elementos de expresión museográfica

Dadas las generosas dimensiones de los espacios, se buscó un balance respecto a las soluciones visuales de la exposición. Así las piezas, que iban desde el pequeño hasta el mediano formato, se acompañaron de enormes gráficos que podían ser leídos fácilmente desde un extremo a otro de las salas –lo que formuló un recurso de gran impacto visual.

Las divisiones entre salas se resolvieron con muros de *tablaroca*, que no sólo seccionaron el espacio sino que, con base en la modulación de alturas, espesores, cerramientos y colores, además crearon un juego volumétrico.

El mobiliario buscó en su diseño dar una dimensión más humana a las colecciones. Enmarcando las piezas y permitiendo una exhibición particular que resaltara las cualidades más específicas.

Inicialmente *América Migración* se planteó como una muestra de ideas más que de objetos; sin embargo, para generar otro interés e impacto en el público se consideró conveniente incluir elementos tangibles representativos de las regiones más características de las culturas del continente. Las colecciones complementaron la presentación temática, haciendo patente el ingenio americano. El concepto integral se cerró mediante textos, fotografías y gráficos temáticos –la mayoría en gran formato–, ambientaciones sonoras, videos, viñetas y quioscos interactivos.

Para este montaje se requirió del préstamo de diferentes museos, instituciones y colecciones, para lo cual se establecieron los contactos y convenios necesarios. Por fortuna México cuenta con dos espacios que guardan en sus acervos buenos ejemplos sobre las culturas americanas: el Museo de las Culturas del INAH y el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM, que facilitaron la mayor parte de objetos presentados en las más de noventa vitrinas que se incluyeron.

Entre las piezas expuestas destacaron un conjunto de oro precolombino de los museos del Oro de Colombia, Nacional de Arqueología Etnografía e Historia y Larco Herrera de Perú, y de los Metales Preciosos de Bolivia; "el hueso sacro de Tequixquiac", "la estela de La Ventilla" y "el luchador olmeca" del Museo Nacional de Antropología de México; la *Niña de Jerez*, pintura mural de gran formato de Rafael Coronel perteneciente al Museo de Zacatecas; objetos de orfebrería virreinal y contemporánea del Museo Franz Mayer y del Patronato Plata del Perú; *Colón ante los Reyes Católicos*, pintura del Museo Nacional de Arte; una selección de más de trescientas piezas de la colección Stavenhagen; cinco mapas murales sobre las culturas del Pacífico, pintados por Miguel Covarrubias y provenientes del Museo de San Francisco; los fósiles del ingeniero Mauricio Fernández, algunos de ellos con más de trescientos millones de años de antigüedad, y un meteorito de la colección del Palacio de Minería de la

Distintos momentos del proceso de montaje en la Nave Lewis **FOTOGRAFÍAS** Archivo Alfonso Soto Soria

UNAM, mismo que se concibió como la representación de uno de los antiguos emigrantes que llegaron del espacio a nuestro planeta. De igual manera se presentaron colecciones del Museo Pumapungo del Banco Central y del Centro Interamericano de Artesanías y Artes de Cuenca, Ecuador, además de la del Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz, Bolivia

**Nota**

1 Fragmento del discurso pronunciado en el III Congreso Internacional de la Lengua Española en Rosario, Argentina, en 2004.

* Museógrafo

# Murales en el Museo Nacional de Antropología

Miriam Kaiser* y Dabi Xavier**

Durante la presidencia de Adolfo López Mateos (1958-1964) se inauguró una serie de museos en el Distrito Federal y el Estado de México, entre ellos, el Museo Nacional de Antropología, que se encontraba desde hacía más de cien años en lo que hoy se conoce como el Museo Nacional de las Culturas, en el Centro Histórico. Es un espacio singular puesto que su principal objetivo consiste en reunir los mejores ejemplos de cada una de las culturas prehispánicas que se asentaron y florecieron en el territorio nacional. El diseño del edificio y de su museografía son obra del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez (1919), quien en 1963 convocó a un importante grupo de colaboradores –arquitectos, ingenieros, arqueólogos, antropólogos, etnólogos, historiadores, asesores académicos, diseñadores, museógrafos– para trabajar conjuntamente y darle el esplendor que sigue detentando. Por sus características y belleza el recinto ha obtenido un sinnúmero de premios nacionales e internacionales.

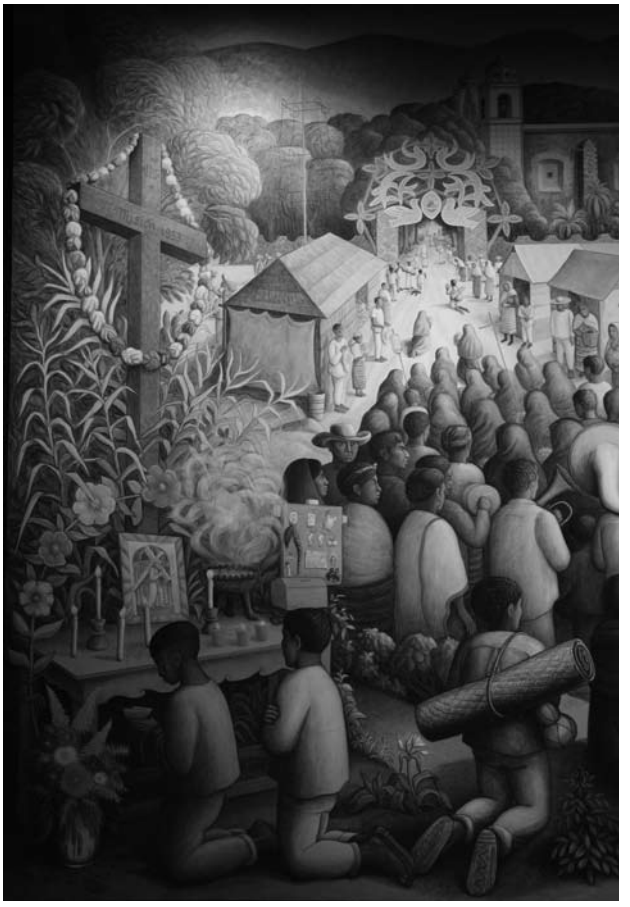
Sin embargo, el objetivo de este artículo no es hablar del museo sino de uno más de los motivos por lo que es tan especial. Se trata de otro acierto de Ramírez Vázquez, que pensó en invitar a varios artistas entonces vigentes para que cada uno de ellos interpretara en su particular estilo y técnica, y en el sitio o sala donde ejecutaría su o sus obras, aspectos de la historia de las culturas precolombinas, con la finalidad de hacer más accesible al público dichos ejemplos.

El arquitecto concibió el museo de esa manera. Además de su parte medular, lo arqueológico y lo etnográfico dividido en salas que se congregarían alrededor de una gran plaza, al mismo tiempo se ofrecería otro elemento: la mirada de los artistas del siglo xx, su percepción de esos mundos, de esas vidas, costumbres, habitaciones, sitios sagrados, dando como resultado un valor esencial, tanto al diseño del propio edificio como a la cultura representada

mediante pinturas y murales, celosías y esculturas. El vínculo se dio porque los creadores a su vez retomaron algunas de las características predominantes en las formas, colores y texturas de objetos, figuras, diseños y episodios realizados por las antiguas sociedades.

Los participantes, provenientes de la "escuela mexicana de pintura", fueron entre otros Raúl Anguiano (1915-2006), José (1909-2002) y Tomás (1914-2001) Chávez Morado, Rafael Coronel (1931), Luis Covarrubias (1919-1987), Arturo García Bustos (1926), Jorge González Camarena (1908-1981), Íker Larrauri (1929), Adolfo Mexiac (1927), Nicolás Moreno (1923), Pablo O'Higgins (1904-1983), Fanny Rabel (1922), Alfredo Zalce (1908-2003) y Guillermo Zapfe (1933-1992), quienes contaron con la ayuda de numerosos colaboradores.

Este artículo no pretende dar una información pormenorizada de la obra plástica del siglo XX que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología, aunque sí hablará de algunos murales en específico sólo para destacar el papel que juegan en su entorno. Sin duda, el tema merece una profunda revaloración, así como una publicación que acoja la investigación actualizada por los estudiosos.



Pintura de Arturo estrada en la Sala Etnográfica

Las salas dedicadas a la introducción a la antropología, los periodos preclásico y posclásico, la de los orígenes prehispánicos y, en forma consecutiva, las abocadas de lleno a cada una de las culturas, están acompañadas de grandes pinturas y murales que representan de forma artística mapas, migraciones de los primeros habitantes de estas tierras, animales gigantes, paisajes de distintas regiones, asentamientos humanos y formas de vida que en su momento fueron consustanciales a lo cotidiano, por ejemplo el juego de pelota, el cultivo del maíz, la caza o el tributo a las deidades.

Las obras realizadas en las salas etnográficas destacan aspectos de las costumbres más arraigadas en determinadas regiones, como fiestas o rituales religiosos, a fin de darle otro valor al tema. Allí encontramos obras de Arturo Estrada, Rafael Coronel, Arturo García Bustos, Pablo O'Higgins y Guillermo Zapfe, entre otros.

En tanto, Luis Covarrubias es el creador de los mapas que se hallan en muchas de las salas arqueológicas y etnográficas, donde se ilustran contextos y características sociales de las poblaciones aludidas bajo un discurso didáctico que permite señalar al público cómo es la cultura que le toca ver y en qué geografía está centrada.

Hay murales que se ubican en otros puntos del museo. En los descansos de las escaleras del vestíbulo principal están los de Alfredo Zalce, que representan por separado los primeros asentamientos humanos en la futura Tenochtitlan y la guerra entre dos pueblos. En el área de servicios educativos, en el sótano, se dispuso el de Fanny Rabel, alusivo a los juegos infantiles y que se ve acompañado por otro de Raúl Anguiano y la escultura en madera *Quetzalcóatl*, de Íker Larrauri. También los encontramos entre sala y sala, colocados con el propósito de que los visitantes los contemplen mientras toman un descanso. Por su parte, en el restaurante, bajando las escaleras de la gran plaza, está el mural de pequeño formato de la artista de origen inglés Valetta Swann (1904-1973).

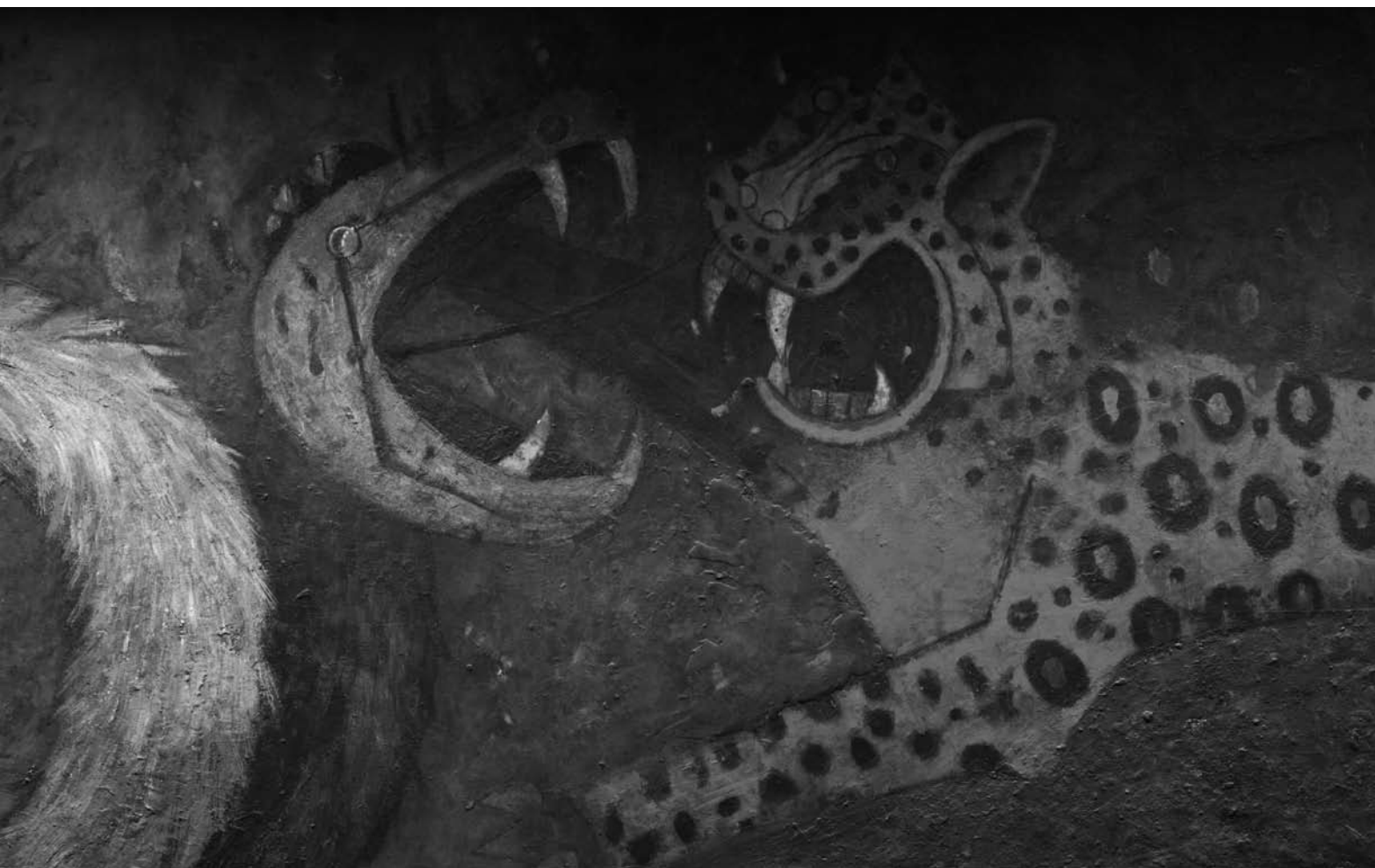
Mención especial merece *Dualidad*, de Rufino Tamayo (1899-1991), expuesto a la entrada del auditorio Jaime Torres Bodet, a un costado del vestíbulo principal. Este mural representa la confrontación del bien y del mal, del día y la noche, del jaguar y la serpiente. En referencia, la maestra Raquel Tibol escribe:

> Reunió dos elementos fundamentales en la simbología del México antiguo: la serpiente emplumada, asociada al día, a Quetzalcóatl, a la sabiduría, a la luz, a la vida, y el jaguar, conectado con la tierra, la noche, el dios Tezcatlipoca, los sacrificios humanos y la muerte.
>
> Los opuestos luchan en un ámbito donde colorido y forma conjugan fuerza y elegancia, para imprimir gran dinámica a la dicotomía de los contrarios: día y noche, astucia y fuerza, bondad y maldad, civilización y barbarie.[1]

Otra forma de invitar al público a penetrar el universo mesoamericano es a través de la escultura. Resulta impresionante salir a la explanada interior del museo y ver el *Paraguas*, una enorme columna que, al tiempo que sostiene el techo, es alarde técnico y arquitectónico. La columna, además de ser fuente, está cubierta por una obra realizada en bronce por José y Tomás Chávez Morado. Según el especialista Alfonso de Neuvillate,

> ese sostén posee, de ambos lados de la circunferencia, signos capitales del México pasado y del moderno que va conducente a la utopía. La simbología de las tres épocas de la evolución nacional están señaladas en glifos, en caracteres sugeridores de deidades que, en su ascenso, van a dar ideas sobre la ambivalencia de un país en explosión.[2]

En esta página Pablo O´Higgins (arriba) y Arturo García Bustos (abajo). Página siguiente *Alusiva a juegos infantiles,* de Fanny Rabel (arriba) y *Dualidad,* de Rufino Tamayo.



En esta página, *Paraguas (detalle),* José y Tomás Chávez Morado, escultura cubierta de bronce ubicada en la explanada interior del museo, *El sol del viento,* escultura de Íker Larrauri a la entrada de la Sala Mexica, *El mundo mágico de los huicholes,* vitral de Carlos Mérida en la Sala del Gran Nayar. Página siguiente, Detalle de la celosía en madera de Pedro Ramírez Vázquez

Más adelante aparece el enorme caracol creado por Íker Larrauri, *El sol del viento*, que está al final del estanque de la misma gran plaza cuyas características invitan a entrar en la Sala Mexica.

No solamente se muestran obras de la "escuela mexicana de pintura", también existen las pertenecientes a las escuelas abstracta y geométrica, como la celosía en madera del propio Ramírez Vázquez, que circunda el vestíbulo, y otra en metal de Manuel Felguérez (1928), que cubre la planta alta del patio interior. Los murales en textiles o biombos de Mathias Goeritz (1915-1990), ubicados en la Sala del Gran Nayar, hacen juego con las formas y representaciones huicholas. Estos textiles, como lo explicó el propio artista,

> son complementos del ambiente arquitectónico al que están subordinados [y] muestran la habilidad manual artesanal de los indios y su transformación en términos plásticos contemporáneos. El empleo de la cuerda de ixtle para estos biombos es una adaptación de las imágenes simbólicas de los indios huicholes. A los materiales empleados se les dieron colores naturales y tenues para que no interfirieran con los pequeños objetos por lo general policromados.[3]

En los límites de las salas se halla el vitral del maestro Carlos Mérida (1891-1984) *El mundo mágico de los huicholes*, que fue producido en láminas de acrílico coloreadas bajo una estructura de madera.

Es menester mencionar que a lo largo de la historia del museo se han ido sumando otras obras de arte contemporáneo, como el pequeño mural a la caseína de Leonora Carrington (1917) de la Sala Etnográfica de Chiapas. El primer director del espacio, el doctor Ignacio Bernal, solicitó su realización a la artista, quien recreó *El mundo mágico de los mayas* en su particular estilo surrealista. La obra comprende la vida cotidiana de los

En esta página, *Cráter B,* pintura de Vicente Rojo en la Sala de Occidente, *Con pasión por los mayas,* de Rina Lazo. Página siguiente, Detalle del trabajo escultórico de Jorge Yázpik

chamulas así como sus creencias religiosas. A partir de personajes y animales característicos en su iconografía, Carrington se basó en la mitología escrita en los libros antiguos de origen maya, como el *Popol-Vuh*, y en un profundo estudio de campo llevado a cabo *ex profeso* en San Cristóbal de las Casas, lugar donde se asentó para visitar comunidades chamulas.

En diferentes momentos el Museo Nacional de Antropología ha recibido importantes donaciones de pinturas de gran formato. En sí son obras por demás representativas de cada uno de sus creadores, entre las que se pueden mencionar *Tríptico de Venus,* de Ricardo Martínez (1918), que introduce a la Sala Culturas de Oaxaca; *Cráter B,* de Vicente Rojo (1932), la cual se encuentra en la Sala del Occidente; *Con pasión por los mayas,* de Rina Lazo (1928), montada en la Sala Maya, y más recientemente una pieza de Manuel Felguérez, también ubicada en la Sala del Occidente.

Nuestro recorrido concluye en la Sala de los Pueblos Indios, que en los últimos años se ha convertido en un espacio alterno de exposiciones temporales donde se exhibe arte mexicano, sobre todo de creadores contemporáneos cuya obra puede dialogar con el acervo prehispánico. De tal modo, el pasado mes de noviembre se inauguró la muestra escultórica *Piedras sagradas. El México precolombino y la mirada de Jorge Yázpik*. Tanto en

la sala como al aire libre se pudieron apreciar piezas de distintos tamaños trabajadas en piedra, mismas que intercalaban tiempos y formas para dar cabida a las creaciones del pasado y del presente en un solo contexto.

El Museo Nacional de Antropología es uno de los recintos en su tipo más importantes de América Latina, y comparte con otras culturas su legado humanista. Hay que decirlo: a más de cuarenta años de construido, su arquitectura, diseño, concepto y discurso siguen tan vigentes como entonces ✣

**Notas**

1 Raquel Tibol, *"Los murales de Tamayo"*, en Juan Carlos Pereda y Martha Sánchez Fuentes (coords.), *Los murales de Tamayo*, México, Fundación Olga y Rufino Tamayo/ Americo Arte Editores/ INBA, c. 1995, p. 24.

2 Alfonso de Neuvillate Ortiz, "Introducción", *Arte contemporáneo en el Museo Nacional de Antropología*, México, Dupont, 1985, p. 20.

3 Nota a pie de foto, en *El Museo Nacional de Antropología: arte, arqueología, etnografía*, p. 41.

**Bibliografía**


Neuvillate Ortiz, Alfonso, *Arte contemporáneo en el Museo Nacional de Antropología, México*, Dupont, 1985.

Pereda, Juan Carlos y Martha Sánchez Fuentes (coords.), *Los murales de Tamayo*, México, Fundación Olga y Rufino Tamayo/ Américo Arte Editores/ INBA, 1995.

Ramírez Vázquez, Pedro, *El Museo Nacional de Antropología: arte, arqueología, etnografía,* México, Tláloc, 1968.

*Arqueología Mexicana*, volumen IV, núm. 24, México, marzo-abril, 1997.



* Directora de Exposiciones Internacionales de la CNME-INAH

** Licenciada en letras hispánicas y correctora de estilo

# Las esculturas del Museo Nacional del Virreinato

## Una colección excepcional del inah

María del Consuelo Maquívar*

Uno de los acervos más importantes que custodia el Instituto Nacional de Antropología e Historia (inah) es, sin duda alguna, la colección de esculturas que desde el año de 1964 se exhibe al público en el que fue el noviciado de los jesuitas dedicado a San Francisco Javier, ubicado en el cercano poblado de Tepotzotlán, en el Estado de México. La historia de cómo se llevó a cabo este proyecto es en verdad interesante y hasta cierto punto desconocida, por lo que vale la pena recordarla en nuestra *Gaceta de Museos*.

Durante muchos años el magnífico conjunto de edificios, con su templo y capillas de estilo barroco, que durante los siglos xvii y xviii albergó a los novicios y maestros de la Compañía de Jesús, estuvo abandonado, hasta que en 1930 se decidió protegerlo nombrándolo "museo histórico". Hay que decir que entonces sólo albergaba las obras del legado jesuita que habían sobrevivido a los avatares de las guerras de revolución, como los retablos y esculturas y los grandes lienzos que ornamentaban los muros de los claustros y algunos recintos, por ejemplo el coro y la sacristía del templo.

Por otro lado, debemos recordar que con motivo de la desamortización de los bienes del clero muchos objetos de las iglesias y conventos se depositaron en la Catedral Metropolitana, donde después de un tiempo se abrió un pequeño Museo de Arte Religioso.

Primera guía que tuvo Tepotzotlán cuando en 1930 fue considerado "museo histórico".

Guía del Museo de Arte Religioso que pasó a depender del Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1949. La mayoría de sus colecciones pasaron al Museo Nacional del Virreinato a partir de 1964.

En 1948, a iniciativa de Alfonso Caso, en ese entonces secretario de Bienes Nacionales, dicho museo pasó a depender del INAH por decreto presidencial de Miguel Alemán.

El 15 de junio de 1949 Ignacio Marquina, director del instituto, y Manuel Toussaint, director de Monumentos Coloniales, entre otras personalidades, inauguraron el Museo de Arte Religioso en el número 17 de la calle de Guatemala, ocupando la ex Capilla de Ánimas o de Santa Rita, en el ángulo noroeste de la propia Catedral.[1]

Fue otro presidente de la República, Adolfo López Mateos, quien en 1960 decretó la fundación del Museo Nacional del Virreinato, para lo cual se convocó a un grupo de especialistas a fin de que trabajaran el proyecto de restauración integral del inmueble, así como de las colecciones que iban a formar parte del recinto que hablaría de la historia de la Nueva España.[2]

Enseguida se recordará cómo se integró la colección de esculturas de este museo, aunque primero que nada hay que hacer una advertencia muy importante: cuando en este artículo se menciona la colección de esculturas, no se han tomado en cuenta las imágenes que son parte de los retablos, ya que dichos conjuntos merecen ser estudiados como tales, es decir, cada retablo con todas sus partes, con las imágenes que alberga, como fueron planeados en su momento.

Aunque el mayor número de los edificios que contemplamos en Tepotzotlán fue ejecutado en el siglo XVII, los propios jesuitas, especialmente durante el rectorado del padre Pedro Reales a mediados del siglo XVIII y en medio de la bonanza económica con que los padres contaban, en gran parte por las haciendas que administraban estupendamente, promovieron la decoración de los espacios conforme el estilo de su tiempo, culminando el proyecto con la actual fachada y la torre campanario que hoy identifican al lugar. También cambiaron los retablos salomónicos del siglo XVII para colocar las magníficas obras del barroco estípite que ornamentan los muros del templo y las capillas. Asimismo se convocó al gran pintor Miguel Cabrera para decorar con sus pinceles las bóvedas de la iglesia –único ejemplo que hay en México de pintura mural de este autor– y crear, a petición del padre Reales, los grandes lienzos que visten los recintos de la sacristía y el coro, entre otras obras.

Volvamos a la colección de esculturas. Además del legado de la Compañía de Jesús, las autoridades del INAH dispusieron trasladar algunas piezas novohispanas que se encontraban en otros museos, como el del Castillo de Chapultepec; por lo demás, fue muy importante tomar la decisión de cerrar el Museo de la Catedral para integrar el grueso de sus imágenes al propio acervo de Tepotzotlán.

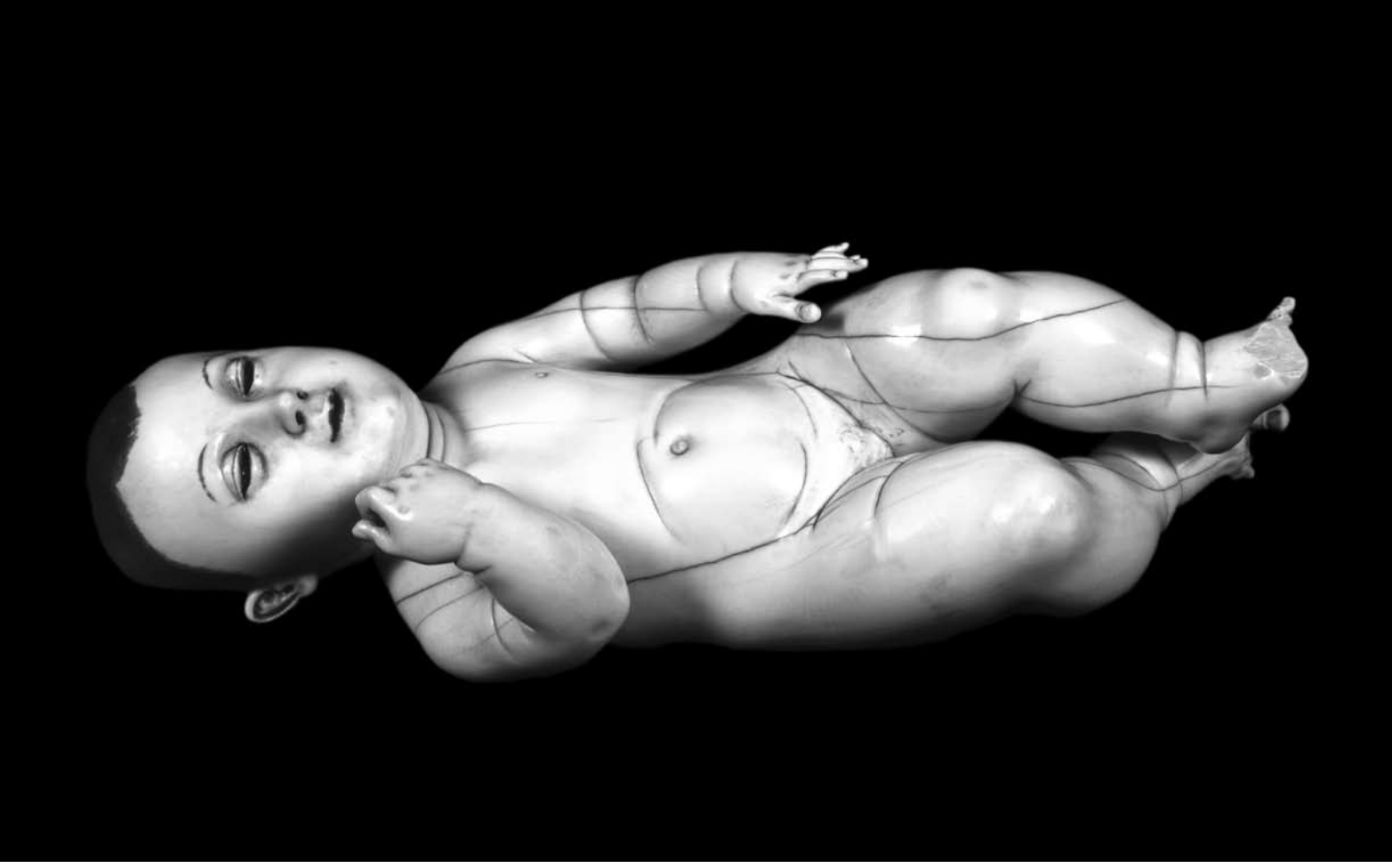
Con los años han llegado al museo algunas donaciones, a la vez que el instituto ha hecho también ciertas adquisiciones. No menos importantes son las piezas reunidas en calidad de depósito por haber sido decomisadas por las autoridades después de ser sustraídas ilegalmente de algunos sitios mal resguardados. Estas obras ya son parte del inventario del museo.

La colección del Museo Nacional

del Virreinato es en verdad importante porque permite tener una idea amplia de la producción de los imagineros de la Nueva España. Por lo tanto se pueden apreciar obras renacentistas del siglo XVI, barrocas de los siglos XVII y XVIII y algunas de carácter académico del periodo neoclásico.

Entre las piezas del siglo XVI sobresalen algunas que deben provenir de los talleres fundados por los frailes y que fueron ejecutadas por los indios en proceso de evangelización, como los relieves que proceden de la capilla posa del convento franciscano de San Andrés, en Calpan, Puebla. También hay ejemplares manufacturados con la técnica prehispánica del modelado en pasta de caña de maíz, trabajo que distinguió especialmente a los indios purépechas de Michoacán.

Y así como tenemos obras creadas por los naturales, también existen piezas realizadas por los imagineros españoles, aunque no se sabe si fueron



enviadas desde la metrópoli o pertenecían a artistas que ya se encontraban avecindados en la ciudad de México.

Desde luego la colección tiene obras sobresalientes del barroco de los siglos XVII y XVIII, que se distinguen por el movimiento que sus cuerpos expresan mediante los paños de sus vestimentas, además de por las expresiones de los rostros en los que destacan los ojos de vidrio, las lágrimas de resina en las mejillas de la Virgen de los Dolores y los huesitos insertos en las espaldas laceradas de los cristos que, por su realismo, logran conmover a los fieles.

La colección de Tepotzotlán agrupa imágenes de todas dimensiones, desde las de gran tamaño, que debieron pertenecer a algún retablo, hasta las de pequeño formato, que acaso fueron parte de un oratorio doméstico o monjil. De múltiples técnicas, hay trabajos en piedra, madera policromada y estofada, barro modelado y moldeado, cera, marfil policromo –producto de los artífices asiáticos que mandaban sus obras en el famoso galeón de Manila–, metal de plata, calamina… en fin, en casi todos los materiales utilizados en el virreinato.

No pueden dejar de citarse las imágenes de vestir que invocan el último periodo escultórico de la Nueva España, antes de que se obligara a los artistas de la Academia de San Carlos a seguir los patrones europeos del mundo clásico, tan en boga en la segunda mitad del siglo XIX.

Lo cierto es que la colección escultórica que se distribuye en muchas de las salas del Museo Nacional del Virreinato cuenta hoy en día, por fin, con un catálogo digital y uno impreso en los que se refiere su historia y algunas de las características que la identifican[3]

**NOTAS**

[1] Esta información se obtuvo de la *Guía Oficial del Museo de Arte Religioso del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, s/f, 40 págs.

[2] La memoria de la restauración del inmueble y algunas de sus colecciones están en el libro *Colegios de Tepotzotlán. Restauración y museología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.

[3] *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*, México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato y Gobierno del Estado de México, 2007.

Créditos de las esculturas por orden de aparición:
*Apóstol no identificado*, anónimo, XVII-XVIII, madera tallada, policromada y estofada
*Jesús Nazareno*, anónimo, XVII, madera tallada y policromada para vestir
*Niño Dios*, anónimo hispano-filipino, XVII, marfil tallado y policromado
**FOTOGRAFÍAS** Archivo

* Investigadora de la Dirección de Estudios Históricos del INAH

# La noción de interactividad en el pensamiento de John Dewey

Ana G. Bedolla Giles*

No queda claro dónde colocaba Sócrates
el primer foco de la creatividad,
si en aquellos que piensan por sí
mismos o en aquellos que promueven dicho
pensamiento en los demás.

MATTHEW LIPMAN

Educar, al menos declarativamente, ha sido uno de los objetivos prioritarios, preocupación constante, materia de trabajo y a veces hasta de conflicto en los museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Sin embargo, nuestra labor no se ha entendido siempre de la misma manera. Supongo que en buena medida por la influencia de las corrientes pedagógicas que se han reflejado en el desempeño de las secciones de Servicios Educativos, que durante mucho años contaron con la presencia de maestros comisionados. Pero sin duda nuestro quehacer también ha sido modelado por la evolución y las necesidades de los proyectos museográficos –cada vez más sofisticados–, por cierto apoyo a la formación de personal calificado y, destacadamente, por la posibilidad de conocer e intercambiar experiencias entre museos de antropología, arte, ciencia y comunitarios, entre otros.

## El problema

Hoy se nos presenta un panorama dominado por las nuevas tecnologías en todos los órdenes de la vida. Especialmente

en los museos vemos, no sin asombro, la introducción de quioscos interactivos, computadoras o todo tipo de espectáculos multimedia, dispuestos con la intención de potenciar la capacidad comunicativa en nuestras salas –en el entendido de que se trata de herramientas que facilitan el aprendizaje.

En efecto, la era de los llamados museos interactivos ha sentado sus reales y extendido sus límites hasta los territorios virtuales, abriendo incluso la posibilidad de visitar el espacio museal con una computadora y desde la intimidad de nuestras habitaciones, sugiriendo además que ello puede sustituir la experiencia de estar frente a una pieza original. Pero, ¿podemos asumir que ciertamente hay mayor aprendizaje en nuestras exposiciones gracias a la presencia de esos recursos tecnológicos? Siendo consecuentes, ¿cómo debemos abordar la interactividad?, ¿bajo qué supuestos tenemos que diseñar nuestros programas? ¿Podemos dar por hecho que los llamados interactivos son los medios adecuados para nuestros fines?

Si bien esta discusión no es nueva, también es cierto que no se ha resuelto del todo, tal vez porque en nuestro país, y en particular en los museos de antropología e historia, se ha abordado más en los terrenos de la museografía que en los de la educación. En cualquier caso, el problema no es sencillo. Hoy contamos con más información que nunca prácticamente sobre cualquier tema, y pareciera haber algún consenso respecto a qué parte de la función educativa del museo tendría que ver, por ejemplo, con proporcionar claves y orientaciones generales para analizar, seleccionar, relacionar, comparar, discriminar, jerarquizar y aplicar la infomación ofrecida al visitante en la escuela y en otros órdenes de la vida. Pero, ¿será suficiente? –o incluso, ¿sería lo deseable?

Me pregunto si lo que queremos en los museos es una especie de aulas multimedia, donde el propósito principal sea divulgar cada vez más información o, en algunos otros casos, aumentar la comprensión de los temas, lo que indudablemente remite a la tradición escolar. Hay, por otra parte, diferentes concepciones sobre el trabajo educativo. En algunos espacios se analizan a detalle los contenidos seleccionados por la SEP y se ofrecen visitas guiadas y actividades para cubrir dichos contenidos durante la visita; otros recintos plantean como eje principal el vínculo entre aprendizaje y diversión, o bien proponen una especie de conversación que se retroalimenta con las unidades de información digitalizada y donde su oferta de interactivos suele ser amplia, novedosa y a veces muy atractiva. ¿Eso está bien? ¿No? Cualquiera que sea el caso, ¿por qué?

Me queda claro que necesitamos criterios para normar nuestros juicios al respecto, pero tengo la sospecha de que parte del problema radica en la forma en que entendemos las nociones de educación, interactividad y aprendizaje. En este texto propongo revisar éstas a la luz del pensamiento de un autor clásico, ya que puede ser uno de los caminos más prometedores para construir un marco explicativo para la cuestión que nos reúne: se trata del reconocido filósofo de la educación John Dewey (Nueva Inglaterra, EUA, 1859–1953).

## El contexto

John Dewey vivió durante una época de grandes cambios tanto en los Estados Unidos como en el resto del planeta. Presenció la acelerada urbanización e industrialización, la poderosa emergencia del sindicalismo y de los medios de comunicación masiva. También fue testigo del notable crecimiento de la población y el posicionamiento de su país como potencia mundial,[1] entre muchos otros eventos significativos. En el campo del saber y de las prácticas sociales ocurrieron transformaciones como el arribo de las teorías evolucionista y de la relatividad, la difusión del marxismo y del psicoanálisis, y el inicio de la era atómica. Sobra decirlo: todo esto modificó la manera en que se miraba al mundo, incluyendo el proceso mismo de la educación.[2]

Dewey nos legó toda una obra educativa que influyó profundamente a filósofos, pedagogos y psicólogos, incluyendo a varios de países de habla hispana. Es interesante destacar que su propuesta incluía a los museos, laboratorios y bibliotecas.[3] De hecho dirigió una escuela elemental en Chicago, que contaba con un espacio museal donde los niños trabajaban los lunes durante una hora y media.[4] Investigador infatigable viajó con frecuencia, en especial a países en conflicto, con el fin de averiguar qué ocurría con

la educación. En el caso de México, durante el gobierno del presidente Calles se adoptó parte de su pedagogía como ideario educativo de la Revolución.[5]

Pero nuestro autor no sólo tuvo relevancia como académico. También participó activamente en las grandes luchas políticas de su tiempo, en las que apoyo, por mencionar nombres, a los anarquistas Sacco y Vanzetti y a León Trotski. Desde diversas trincheras defendió los intereses de las mayorías, la autonomía de la educación y los derechos civiles. Fue parte del "movimiento progresista", que soñaba con una democracia libre de cualquier tipo de opresión y de corrupción.

### La relación entre filosofía y educación

Lorenzo Luzuriaga afirma que el último momento de todo pensar está constituido por la filosofía, porque ésta representa la unidad de todos los conocimientos científicos, los supuestos de todas las ciencias y, por otra parte, la referencia de todo el saber a la vida del hombre.[6] La relación entre pedagogía y filosofía ha sido abordada de diversas maneras, pero hay un punto de partida común que reconoce la indivisibilidad de estos dos campos de conocimiento; en palabras de Dilthey, "la flor y el fin de toda verdadera filosofía es la pedagogía en su más amplio sentido, como teoría de la formación del hombre".[7]

Para John Dewey la filosofía trata de entender la experiencia humana en su contexto histórico y cultural. Por ello su idea de educación está permeada en su totalidad por la filosofía. De hecho afirma que para que la filosofía de la educación postulara lo que ésta debiera ser, tendríamos que conocer detalladamente qué es lo que ocurre cuando la educación tiene lugar –y antes de eso, cómo está constituida en concreto la naturaleza humana–. Así, el ejercicio que realizaba en la escuela elemental en Chicago no era la simple práctica de los profesores que estaban en formación, buscaba además poner a prueba como hipótesis de trabajo sus propias concepciones educativas. Entre sus postulados más generales se encuentran:

> 1. Abolir la dualidad entre teoría y práctica hacia el descubrimiento de las implicaciones prácticas de las ideas –es al mismo tiempo una petición de coherencia entre el propósito de conocer y el actuar racionalmente, y la convicción de que el cambio es el resultado de la interacción transformadora entre los individuos y su medio.
> 2. Conciencia de que la educación es un proceso social. No aislar las escuelas de otras esferas de la realidad. Dar importancia al contexto histórico y cultural.
> 3. La falibilidad del conocimiento. La imposibilidad de verdades absolutas y esencias inamovibles. En todo caso la ciencia es un conocimiento en construcción y sus conclusiones necesariamente provisionales.
> 4. Conciencia ética de que todos somos educables.
> 5. Principios de continuidad e interactividad de la experiencia.
> 6. Democracia participativa.[8]

### La relación entre experiencia y pensamiento

Dewey postula una relación interactiva entre experiencia y pensamiento, aduciendo que ***la experiencia es generadora de conocimientos*** mientras que *el pensamiento se manifiesta en la dirección intencionada que se le da a los eventos para producir significados propios*;[9] es, por decirlo en pocas palabras, el procesamiento de la experiencia. De otra manera, podemos decir que para el filósofo no toda actividad es experiencia, que lo es en la medida en que hay una reflexión, una elaboración de esa actividad o hecho vivido en la que establecemos conexiones que nos permiten construir significados.

Dewey distingue entre mera actividad y experiencia a partir de la diferencia cualitativa en que se aborda un par de elementos concurrentes: *un elemento activo* que consiste en la acción del individuo sobre su medio y un *elemento pasivo* que se revela en las consecuencias, en la respuesta del medio a la acción. Siguiendo esa idea, establece dos tipos de interacción:

> a) Cuando el individuo hace algo, recibe las consecuencias y actúa sobre ellas –por ensayo y error– en función de sus intereses y propósitos.
> b) Cuando el individuo descubre –mediante la reflexión– cómo esa acción y esas consecuencias están relacionadas y cómo puede explicar esa relación a detalle –a eso le llama *principio de interacción o interactividad*.[10]

La distinción es relevante, puesto que Dewey sostiene que el crecimiento intelectual y moral es posible en función de la calidad de la experiencia que, por lo

demás, no necesariamente tiene que ser actual –por ello nos habla del *principio de continuidad de la experiencia*; es decir, del entendimiento de las cosas en función del uso que hacemos de ellas; en función de nuestra historia, de nuestro contexto cultural e incluso de la dirección que le queremos dar al futuro.

Estas dos dimensiones, la interactividad y la continuidad, son al mismo tiempo criterios para valorar si una experiencia es educativa. Además, lo fundamental de una experiencia no reside en sus efectos inmediatos sino en sus efectos en el tiempo, "en el incremento de la capacidad de dirigir el curso de futuras experiencias".[11]

Extendidas sus consideraciones al ámbito social, Dewey dice que los seres humanos estamos inmersos en un proceso de revisión permanente. Los conocimientos, las costumbres, las instituciones y las creencias son reformuladas y comunicadas de una generación a otra, lo que permite su preservación; o bien, se incorporan nuevos elementos y se construyen distintos significados como resultado de la reflexión.

Es así como cada individuo se enriquece mediante la puesta en común de la experiencia humana del pasado. La reconstrucción social de las experiencias previas ilumina las actuales, de tal manera que esa revisión –literalmente: *re-visión*– posibilita su extrapolación al futuro; justo por eso el proceso de reconstrucción puede ser también un proceso de renovación.[12]

### Experiencia, pensamiento y aprendizaje

Habíamos mencionado que Dewey asigna al pensamiento la función de dirigir intencionalmente la búsqueda del significado de cada experiencia. Para él, el pensamiento puede establecerse como una búsqueda constante de las conexiones entre las ideas y las consecuencias de nuestras formas de actuar en el mundo. Pero no todo pensamiento es reflexivo. Para ser considerado así debe cumplir la condición de ser consciente de causas y efectos. El pensamiento reflexivo también es experimental, de ahí que exprese una relación de mutua y creciente influencia entre las prácticas de su propia naturaleza y la producción de mayores experiencias educativas.

Aspectos de las instalaciones interactivas en el Jardín de las Ideas de Zona Forum
**Fotografías** Neuronal Laboratorio+Creativo y Siete/Media

Una de las consecuencias de esta concepción radica en que el foco del proceso pedagógico se coloca, necesariamente, en el aprendizaje y no en la enseñanza. Vale aclarar: no en lo que el alumno aprende sino en la manera en cómo lo hace. Dewey sigue el modelo de investigación de las ciencias naturales para guiar la forma de aprender. De modo sucinto podemos señalar tres preceptos centrales en su propuesta,[13] en los que se ponen en operación los principios de interactividad y continuidad y que, además, resultan de gran pertinencia para cualquier espacio educativo:

a) Los temas seleccionados deben presentar la posibilidad de establecer una conexión con el campo de la experiencia del niño.
b) Esta experiencia inicial debe reconstruirse, enriquecerse y organizarse progresivamente a través de otras experiencias, individuales y colectivas, que a su vez estimulen nuevas investigaciones.
c) La experiencia debe "extenderse hacia atrás", para comprender la evolución y la naturaleza de los problemas del presente, y hacia el futuro, puesto que la previsión de consecuencias es un factor crucial en el método de investigación. Para Dewey la historia tiene un sentido político fundamental, y su comprensión juega un papel estratégico si se quieren alentar compromisos en la construcción de una sociedad más democrática y justa.

## Temas para una discusión

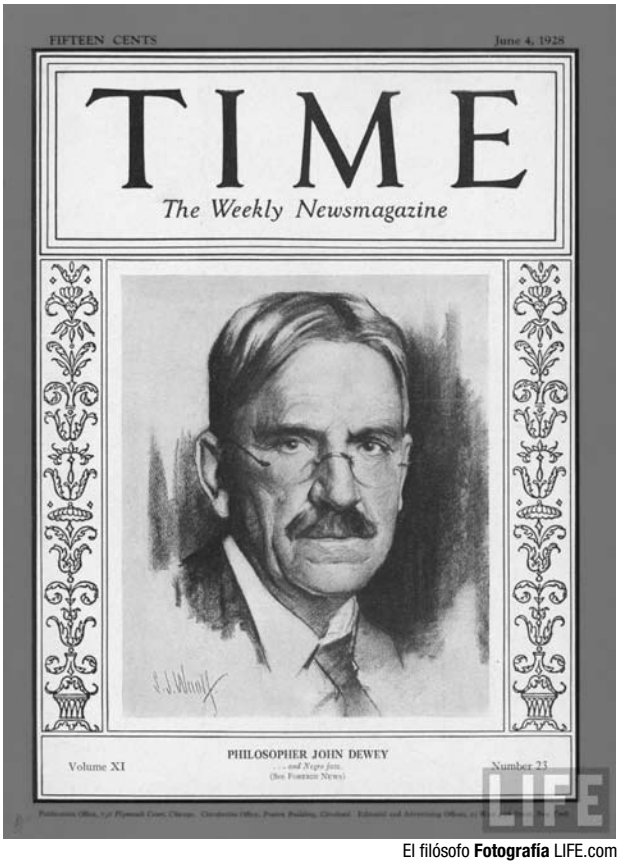
Estoy convencida que desde la perspectiva descrita podemos desprender algunas premisas para reflexionar sobre la manera en que los museos pueden propiciar la interactividad. No sé si esto se pueda lograr con la tecnología que asombra y promete niveles de aprendizaje hasta ahora inconcebibles. Pero lo que importa es la sustancia, suerte de carta de navegación con su respectiva brújula. Para trazarla, vale contemplar que, evidentemente, cada museo es depositario de una parte de la experiencia humana, según la concibe nuestro autor. Si en el espacio museal se muestra la producción cultural, estética, tecnológica, científica, contamos con un contexto privilegiado para cuestionar, revisar, extender o renovar aspectos de la experiencia, para entonces nutrirnos desde varias perspectivas; es decir, no sólo de aquellas que corresponden al museo sino también a las del grupo.

Si retomamos el modelo de aprendizaje de Dewey, la actividad prioritaria debiera ser de investigación sobre los tópicos que resultan de mayor interés para los visitantes. Creo ser fiel al espíritu de su propuesta, si aclaro que no se trata de una investigación antropológica o química –o de ese estilo–. Se trata de indagar sobre el significado de esa experiencia, su impacto en el conocimiento, en los comportamientos de una sociedad, en el desarrollo de una generación, entre muchas otras posibilidades.

Como condiciones para un desarrollo óptimo de lo antes expuesto, de manera breve me referiré a tres aspectos que ya habíamos señalado, y que inciden sensiblemente en la forma en que desarrollamos nuestras actividades con los grupos de visitantes:

a) Democracia participativa: para transformar la relación "guía que habla-grupo que escucha", a fin de posibilitar la reflexión compartida en algún momento de la visita y dedicar a ésta el mayor tiempo posible.
b) Falibilidad: buscando abandonar la pretensión de verdad absoluta de todo lo que se presenta en el museo. Si estamos conscientes del carácter provisional e hipotético de las conclusiones de los investigadores, toda exposición es un ensayo, una hipótesis de trabajo.
c) Conciencia ética: ya que con relación a otras instituciones tenemos una enorme ventaja que no hemos aprovechado lo suficiente, y a sabiendas de que todo el mundo puede ir al museo sin importar su edad, escolaridad, clase social, etnia, preferencias religiosas o políticas –y de que, consecuentemente, todos tendrían derecho a vivir una experiencia significativa en nuestros recintos– se abre ante nosotros una enorme responsabilidad para con el museo: considerar la importancia de esta diversidad en la planeación de sus actividades, así como en la capacitación de su personal.

Para finalizar, sería deseable recurrir a las experiencias de los visitantes y revisarlas a la luz de otras presentes y pasadas




El filósofo **Fotografía** LIFE.com

en contextos históricos y culturales distintos. Pero si consideramos la petición de coherencia entre teoría y práctica, inherente a la postura de Dewey, ¿podríamos asumir que el sentido último de reflexionar sobre la experiencia humana acaso consistiría en transformar el estado de ciertas cosas? ¿Podría ser un propósito educativo del museo participar en la construcción de un mundo mejor?

**NOTAS**

[1] Sáenz Obregón, 2004.

[2] Ann M. Sharp (1990) dice que Khun, en su libro sobre las revoluciones científicas, demostró que el conocimiento científico siempre debe estar sujeto a revisión y que la ruptura de los paradigmas en la ciencia repercute en todos los órdenes de la vida. Por ejemplo, comenta Sharp, "hubo un tiempo en que dejamos de pensar en la Tierra como plana y eso cambió la forma de entender el mundo [...] hubo un día en que no volvimos a pensar en el tiempo y en el espacio como categorías distintas [...] y también cambió lo que pensábamos acerca de la certeza y la verdad".

[3] Hein, 2003.

[4] Hein, 2003.

[5] Engracia Loyo, 1999.

[6] Luzuriaga, alumno y posteriormente maestro de la Institución Libre de Enseñanza durante los años de la República española, participó activamente en la docencia y en el fortalecimiento de la Escuela Única, propuesta propia. Fundó la *Revista de Pedagogía*, tradujo algunos trabajos de Dewey y de otros filósofos y pedagogos. Su obra es indispensable para entender la pedagogía en España, así como su influencia en las escuelas activas que surgieron en la ciudad de México en la década de los sesenta del siglo pasado.

[7] Citado en Luzuriaga, 1991.

[8] Dewey, 2002. La primera edición en inglés de este texto es de 1916.

[9] Los subrayados son míos, salvo en los casos en que se indique lo contrario.

[10] Mónica Velasco, 2000. Expone estas ideas a lo largo del capítulo 1 de su tesis doctoral.

[11] Sáenz Obregón, 2004.

[12] Mónica Velasco, 2000.

[13] John Dewey, 2004, *Ibid*.

**Bibliografía**

Dewey, John, *Democracia y educación. Una introducción a la filosofía de la educación*, Madrid, Ediciones Morata, 2002.

_____, *Experiencia y educación*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2004.

Hein, George, *John Dewey y los museos*, conferencia magistral dictada en el Congreso Internacional de Educación en Museos icom-ceca, Oaxaca, 2003.

Loyo, Engracia, *Gobiernos revolucionarios y educación popular en México: 1911–1928*, México, Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México, 1999.

Luzuriaga, Lorenzo, *Pedagogía*, Buenos Aires, Losada, 1991.

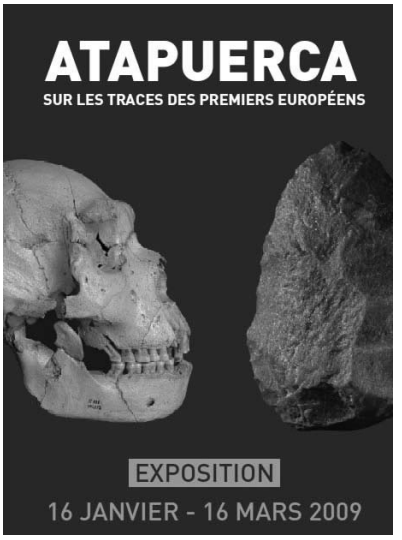
Sáenz Obregón, Javier, "Edición y estudio introductorio", en *Experiencia y educación*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

Sharp, Ann Margaret, "¿Qué es una comunidad de investigación?", en *Aprender a pensar. Revista internacional de filosofía para niños*, núm. 2., Madrid, Ediciones de la Torre, 1990.

Velasco Aceves Vidrio, Mónica, *Filosofía para niños: una alternativa de resignificación de la experiencia*, tesis doctoral, México, Universidad Iberoamericana, 2000.

* Investigadora del inah dedicada a construir puentes entre la educación y los museos

## El *Homo Antecessor* desembarca en París



Cartel de la muestra

El Museo del Hombre de París, dependiente del Museo Nacional de Historia Natural de Francia, acogerá a partir de enero la exposición *Atapuerca, sur les traces des premiers européens (Atapuerca, tras el rastro de los primeros europeos)*, abierta hasta el 16 de marzo, con el propósito de subrayar la importancia de la Sierra de Atapuerca como "epicentro mundial de la arqueología", según fuentes de la Junta de Castilla y León.

El gobierno de esa región española promovió la muestra, comisariada por los codirectores del equipo de investigación de Atapuerca, Juan Luis Arsuaga, José María Bermúdez y Eudald Carbonell, y por el director de la renovación de Museo del Hombre, Jean-Pierre Mohen.

El montaje ocupará cuatrocientos metros cuadrados del recinto parisiense, y se convertirá en su única exposición temporal abierta en los primeros meses del 2009 y en una de las últimas antes de que en abril cierre sus puertas para acometer en tres años una ambiciosa renovación en la cual el Estado francés invertirá cincuenta millones de euros.

*Atapuerca, tras el rastro…* se estructurará en seis espacios expositivos. La primera sala se ocupará de presentar a Atapuerca como Patrimonio de la Humanidad. En ella se explicará al público la localización de los yacimientos y de la provincia de Burgos en el territorio español, utilizando maquetas, vídeos y fotografías explicativas.

En la segunda de las estancias se propondrá un recorrido por la Gran Dolina y la Sima del Elefante, trasladando a los visitantes a los tiempos del *Homo Antecessor*. Fotografías de gran formato y vitrinas iluminadas servirán para explicar la importancia de los descubrimientos realizados por los equipos arqueológicos, con huesos originales en los que se aprecian señales de canibalismo y que permiten extraer diversas conclusiones sobre el comportamiento de los homínidos de la época.

En el mismo espacio se incluirán piezas como la falange original de la mano de un individuo que se encontró en la última campaña de verano realizada en la sierra, en el yacimiento conocido como Sima del Elefante. Con 1.300.000 años de antigüedad, esta falange promete ser una de las grandes estrellas de la exposición –puesto que se presentará en París en primicia mundial– compartiendo protagonismo con piezas como el fragmento original de cráneo y maxilar del "joven de la Gran Dolina".

La tercera sala se dedicará al yacimiento Trinchera Galería y a la utilización que humanos y animales hacían del lugar. En ese apartado se representará un enfrentamiento entre faunas, que se complementará con imágenes de las excavaciones en sus distintas fases y muestras de sedimentos ricos en fósiles de animales, plantas y de la industria lítica allí implantada hace más de 200.000 años.

El cuarto espacio estará protagonizado por la Sima de los Huesos, un área en la cual se realizan excavaciones de forma ininterrumpida desde hace veinticinco años y que se ha convertido en el mayor yacimiento de fósiles humanos de la historia. Dentro de esta sala, en la que se presenta al *Homo Heidelbergensis* como parte del árbol evolutivo del hombre, se podrán contemplar los huesos originales del brazo y del cuello asignados a la especie *Homo Antecessor*, el 'cráneo 5' denominado 'Miguelón', la pelvis masculina casi completa llamada 'Elvis' y el bifaz de piedra roja 'Excalibur'.

La visita proseguirá por la sala cinco, dedicada a presentar la maqueta del conjunto del Museo de la Evolución Humana que se está construyendo actualmente en Burgos, sobre un proyecto del arquitecto Juan Navarro Baldeweg, y que abrirá en 2010. El recorrido por la exposición se completará en la sexta sala, con una proyección de un documental sobre Atapuerca dirigido por Javier Trueba.

Información de *El Mundo* de Madrid

## Por honor a Darwin

El científico **FOTOGRAFÍA** darwin-online.org.uk

El Reino Unido celebrará desde los primeros días de enero el Año de Charles Darwin (1809-1882) con honores y sin rastros de acritud. Como si la jerarquía anglicana no hubiera escupido nunca sermones incendiarios contra la selección natural y los caricaturistas de

los periódicos victorianos no hubieran ridiculizado al científico retratándolo como un mono peludo e iletrado.

La formidable trayectoria y aportación del creador de la teoría de la evolución se celebra ahora y entre otras actividades con sendas exposiciones en el Museo de Historia Natural y la Biblioteca Británica. La primera es la más ambiciosa e incluye especímenes nunca vistos. La segunda aporta luz sobre la vida personal de Darwin, mostrando una colección de escritos que desde el año pasado se pueden revisar *online*.

Pero el plato fuerte será la reapertura del caserón donde vivió el científico durante cuarenta años. A la espera de ser declarada Patrimonio de la Humanidad, Down House conmemorará el bicentenario mostrando nuevamente sus tesoros a partir del 12 de febrero y abriendo una exposición que incluirá una recreación del camarote de Darwin en su viaje iniciático del Beagle, extras que acentuarán el aura de la casa, paraíso de la mitomanía científica donde uno

Down House **FOTOGRAFÍA** www.biblicalcreationministries.org.uk

se puede asomar a los invernaderos de orquídeas en los que Darwin dio forma a su teoría, encaminarse por el sendero de arena por el que paseaba con su terrier, revisar el pupitre en el que escribió *El origen de las especies* (1859) y fotografiar la habitación en la cual jugaba al billar con su mayordomo.

Información de *El Mundo* de Madrid

## La mejor colección de arte islámico, en Qatar

El pasado sábado 22 de noviembre se inauguró en Qatar el Museo de Arte Islámico, una de las colecciones, según los expertos, más impresionantes del mundo en cuanto a objetos artísticos de la civilización musulmana.

La iniciativa se debe a Sheikh Hamad bin Khalifa al Thani, el emir del Estado de Qatar y promotor de la idea junto a su hija, sheikha Al Mayassa bent Hamad bin Khalifa, a la sazón responsable de la Autoridad de Museos qatarí.

Fachada del museo **FOTOGRAFÍA** www.mia.org.qa

"El museo pone de relieve los valores de la civilización musulmana y el papel de ésta en la aproximación a otras culturas y valores humanos. Queremos mostrar que el islam es una civilización pacífica, que siempre ha llamado a la tolerancia y a la cohabitación entre los pueblos, que es una religión de tolerancia y conocimiento y no de terrorismo", destacó Mayassa.

De hecho, el recinto está concebido, en parte, como excusa para el diálogo y la promoción del islam. A la colección, que puede ser visitada desde el 1 de diciembre, se añaden una biblioteca y un pabellón académico donde se impartirán a partir de enero conferencias sobre arte, historia y civilización islámica, y que espera convertirse en un centro internacional de estudios islámicos.

El edificio que alberga las instalaciones, situado en una isla artificial levantada a sesenta metros del paseo marítimo de Doha, es de por sí una obra arquitectónica reseñable. Diseñada por el ganador del premio Pritzker 1983, el nonagenario arquitecto estadounidesnse de origen chino Ieoh Ming Pei, la construcción de trescientos millones de dólares evoca una de sus más aclamadas obras, la Pirámide del Louvre en París, pero también recuerda un castillo de arena al más puro estilo arabesco. Pei encontró la inspiración en la fuente para abluciones de la mezquita cairota de Ibn Tulum, del siglo IX, entre otros edificios.

Sus cinco plantas distribuyen 35 mil $m^2$ donde se exponen ochocientos valiosos objetos recogidos en tres continentes, desde Europa hasta Asia, y muestran la riqueza de la civilización musulmana del siglo VII, cuando apareció el islam, al XIX. La colección del museo asciende, sin embargo, a 4 mil quinientas obras, de las que no se expondrán más de ochocientas a la vez.

Entre las piezas figuran manuscritos, cerámicas, muestras de caligrafía, astrolabios, textiles y piezas talladas en cristal, madera, marfil, metal y piedras preciosas, entre ellas cuarenta y dos colosales obras maestras que ya fueron exhibidas en el Museo del Louvre en junio de 2006.

¿De dónde salió la colección, habida cuenta de que Qatar carece de yacimientos arqueológicos ni albergaba hasta la fecha otros museos destacados? Cuentan que la familia real qatarí, la Al Thani, comenzó a adquirir piezas hace algunos años. Lo hizo en subastas europeas a golpe de dólar, dejando estupefactos a los coleccionistas que veían cómo la cotización de los objetos islámicos se disparaba. Entonces ya había encargado el proyecto del museo a Pei y había que rellenar el colosal edificio. El resultado es, a juicio de los especialistas, sorprendente.

"La colección no es muy grande en comparación con el Louvre o el ▶

Cabeza de fuente, *circa* siglo X, bronce grabado, España
**FOTOGRAFÍA** www.mia.org.qa

Metropolitan, pero la calidad es increíble. Puede competir con las mejores colecciones del mundo", señaló al *Financial Times* Oliver Watson, el antiguo director de los museos Victoria y Albert de Londres.

Con información de *El Mundo* de Madirid

## La amenaza del cambio climático en el Museo de Historia Natural de Nueva York

La actividad humana es la causa del aumento de las temperaturas en el planeta. El consenso científico es casi unánime, y el Museo de Historia Natural de Nueva York hace eco con *Cambio climático: la amenaza a la vida y el nuevo futuro energético.*

Un oso polar husmea en un islote de chatarra y basura mientras el hielo se derrite a su alrededor. Una montaña negra con una tonelada métrica de carbón se levanta ante los ojos del voraz *Homo Sapiens*. Un globo aerostático se llena con nuestras emisiones de CO2 mientras una cortina incesante de lluvia nos recuerda el peligro de inundaciones. Una turbina de viento y un jardín vertical dibujan al final otro horizonte.

"Hemos querido desmitificar el asunto más complejo y apremiante de nuestro tiempo. La evidencia científica sobre las causas del calentamiento global está ahí, y el impacto en nuestra atmósfera, en superficie terrestre, en los casquetes polares y en los océanos es cada vez más evidente. Las soluciones las tenemos a mano: lo que hace falta es unificar las acciones individuales y sociales para mitigar el problema", explicó Ellen Futre, la directora del recinto.

El Museo de Historia Natural lleva ocho años bregando contra el clima político, sea defendiendo la Reserva del Ártico en Alaska contra las prospecciones petrolíferas o reivindicando la teoría de la evolución de Darwin contra el fundamentalismo de los creacionistas. Ahora, a tiempo para las elecciones presidenciales y pese a que los votantes están mucho más preocupados por la economía que por los efectos del cambio climático, la vetusta institución rompe de nuevo una lanza en nombre de la ciencia.

Michael Oppenheimer, miembro del Panel Intergubernamental de la ONU, fue el encargado de velar por el rigor de la exposición. "El futuro del planeta está es nuestras manos, pero los esfuerzos que estamos haciendo no son suficientes y nos queda poco tiempo", advirtió el geocientífico de Princeton. "El año 2010 debería ser la fecha clave para consumar el giro hacia un nuevo modo de vivir [...] Las tormentas financieras pasarán, pero el cambio climático va a quedarse y se agudizará si no actuamos pronto."

"La quema de combustibles fósiles ha tenido un costo que no hemos sido capaces de ver... hasta ahora", advierte el cartel de entrada a la parte histórica de la muestra, donde podemos viajar a los cuatro últimos siglos del efecto invernadero. En el año 1600 la concentración de CO2 en la atmósfera era de 274 partes por millón. En plena Revolución industrial subió a 300 y en el 2006 llegó a 369, por encima de la barrera de los 350 que el científico de la NASA James Hansen considera el límite para evitar un cataclismo medioambiental en lo que queda del siglo.

La exposición nos introduce a continuación en el mundo cambiante en que vivimos. Nos remite a pasadas glaciaciones y nos recuerda cómo ha florecido la vida tal y como la conocemos en este periodo "interglacial", amenazado por la explosión de la población y por la vorágine energética del *Homo Sapiens*. Sobre la marcha podemos calcular nuestra contribución personal al problema, mientras los paneles interactivos nos recalcan todo lo que podemos hacer: consumir de manera moderada, cambiar los focos que nos iluminan, usar transporte público, comer menos carne, crear conciencia

El oso polar **FOTOGRAFÍA** Jake Price

Comprobamos luego los cambios reales que se producen en la atmósfera, y el dramático impacto en las últimas décadas: del huracán Katrina a la ola de calor que azotó Europa en 2003. En la Sala del Hielo, y antes de llegar al diorama impactante del oso polar, comprobamos cómo ascendería el nivel de las aguas en Manhattan si la temperatura media del planeta subiera dos grados centígrados.

En el apartado Océanos asistimos a la muerte de las barreras coralinas y al aumento del nivel de acidez de las aguas. Tocamos tierra al final, con las sequías, las inundaciones y los fuegos como los que recientemente azotaron California.

La lista de especies amenazadas en la sexta gran extinción es puente a un futuro limpio, o no tanto.

La energía nuclear aquí se hace sitio junto a la renovable, y las esferas metálicas de un reactor compiten con los espejos de un colector solar o con el aspa gigante de una turbina. “En el reino de la energía alternativa no hay una única solución”, se lee en la dudosa coda de la exposición, y aquí sí que no hay unanimidad científica.

La muestra cuenta con el apoyo del Centro para Recursos Ambientales de Castilla y León, España, donde iniciará su periplo mundial en enero de 2009.

Información de *El Mundo* de Madrid

## La suerte de la directora y la rana crucificada

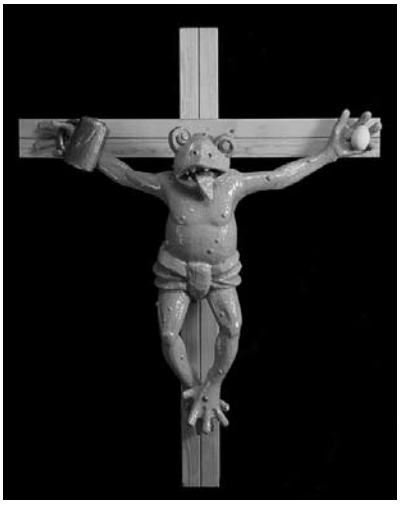
Corinne Diserens, directora del Museo de Arte Moderno Bolzano (norte de Italia) que en mayo pasado expuso una rana crucificada con la lengua de fuera, fue destituida de su cargo en octubre, según informó en un comunicado la fundación del propio museo.

La rana verde, que pertenece a la colección *Fred the Frog*, era obra del fallecido artista alemán Martin Kippenberger, que pretendía expresar en un “autorretrato” un momento personal de profunda crisis, según los conservadores de Bolzano. El anfibio estaba clavado en una cruz de madera con una jarra en una anca y un huevo en la otra, y fue objeto de fuertes críticas de las autoridades religiosas, incluido el papa Benedicto XVI y algunos políticos, que pidieron igualmente su retirada.

El Papa escribió una carta al presidente de la región de Trentino-Alto Adige, Franz Pahl, en la que dijo que la obra “ha herido el sentimiento religioso de muchas personas que en la cruz ven un símbolo del amor de Dios y de nuestra salvación, que merece reconocimiento y devoción religiosa”.

El despido de Corinne Diserens se motivó, dijeron en la fundación del Museo de Arte Moderno Bolzano, por “la difícil situación económica por los fuertes gastos realizados [por Diserens] sin justificación en los órganos colegiados”. La destitución se produjo un día después de la renovación del gobierno de la provincia del Alto Adige, cuya capital es Bolzano.

Los abogados de la directora aseguraron que su expulsión se debió, simplemente, a la rana crucificada y a una bandera con una esvástica que también expuso en la muestra *Sonic Youth*, informaron medios locales. Los letrados añadieron, por si hacía falta, que “el arte es también un poco de provocación”.



El autorretrato de Kippenberger

# Colaboraciones

**Criterios académicos y editoriales**

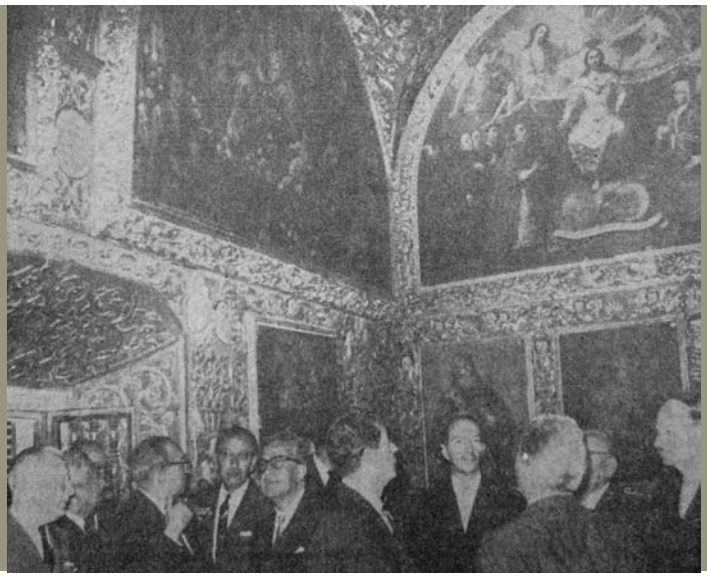
Todas las propuestas serán sometidas a dictamen, de cuyo proceso se mantendrá informados a los autores.
Los trabajos tendrán una extensión mínima de seis y máxima de 12 cuartillas, en formato Word, a doble espacio y tipografía Times New Roman a 12 puntos (aproximadamente 350 palabras por folio). Las imágenes se enviarán en archivos jpeg o tiff, con dimensiones mínimas de media carta (21.5 x 14 cm) y resolución de 300 dpi. Para los materiales remitidos en CD o DVD el domicilio es Orizaba 215 esq. Coahuila, Col. Roma, Del. Cuauhtémoc, México, Distrito Federal, CP 06700, con atención a la Subdirección Editorial y de Difusión.

**Secciones**

Discursos Referencias de muestras y recintos con base en su historia, concepto, acervos y temáticas; investigación, curaduría y documentación de colecciones; debate y teoría museológica.
Puentes Difusión, criterios y estrategias de comunicación educativa, así como análisis y resultados de estudios de público.
Procesos Propuestas sobre conservación, manejo de colecciones, museografía, seguridad y otros aspectos del trabajo museístico.

**Contacto**

gacetademuseos@gmail.com



En el Camarín de Loreto: "escultura, pintura, relieve, azulejo y policromía resplandeciente", del convento de Tepotzotlán, aparecen de i. a d., Víctor Bravo Ahuja, el licenciado Francisco González de la Vega, el almirante Manuel Zermeño Araico, el doctor Alfonso Caso, el doctor Eusebio Dávalos Hurtado, don Jaime Torres Bodet, el Presidente López Mateos, el licenciado Antonio Ortiz Mena, parcialmente, el general Agustín Olachea y el licenciado Alfonso Guzmán Neyra.*

# Tepotzotlán, escaparate del virreinato, es ya un pueblo-museo

## Cuatro millones hicieron el milagro de transformarlo

Por Oliverio Duque, reportero de Excélsior

El Presidente López Mateos entregó ayer a la Nación un museo más: el del Virreinato, instalado prácticamente en todo un pueblo, remozado para convertirlo en digno escenario del templo de Tepotzotlán, maravilla del arte y asiento de tres siglos de nuestra historia.

De Tepotzotlán, el "Pueblo-Museo", han sido desterrados mugre, basura y malos olores. Cuatro millones de pesos hicieron el milagro de transformar sus plazas. Ayer sus habitantes hicieron repicar las dos veces centenarias campanas, tocaron la "Diana", gritaron vivas, batieron palmas y regalaron flores.

El pueblo formó valla y aplaudió al paso del Primer Mandatario, quien llegó en automóvil, a las 10:55, acompañado del secretario de Educación.

Del segundo de los seis carros de la comitiva bajaron doña Eva Sámano de López Mateos, su hija y otras damas.

Les dieron la bienvenida el gobernador Fernández Albarrán y las autoridades locales encabezadas por el munícipe Francisco Núñez. Agradecían obras que en conjunto representan casi 12 millones de pesos.

Las campanas echadas a vuelo y la orquesta de pueblo (con músicos vestidos de mezclilla), dirigida por Agustín Urban Silva, formaban un conjunto de rara belleza.

En el atrio del templo, desde el cual se dominan las dos plazas reconstruidas –al centro de ellas el kiosco con la orquesta y al fondo el blanco palacio municipal hubo otra bienvenida.

Allí estaban doña Amalia Castillo Ledón, subsecretaria de Asuntos Culturales de la Secretaría de Educación Pública, el subsecretario Ernesto Enríquez y el director del Instituto de Antropología e Historia, doctor Eusebio Dávalos Hurtado.

El aplauso se fue generalizando poco a poco hasta convertirse en ruido de aguacero. Los cuatrocientos invitados a la ceremonia –acomodados en sillería a lo largo de la nave y en el crucero del templo– se pusieron en pie al entrar el Primer Magistrado.

* El pie de foto, tomado como toda la información aquí publicada de la primera plana del diario *Excélsior* del 20 de septiembre de 1964, guarda dos imprecisiones: el espacio aludido no corresponde en la imagen al Camarín de Loreto sino a la Capilla de San José; por otro lado, el llamado convento de Tepotzotlán fue, para ser más precisos, un colegio.