

sociedad con Otto Gustaf Borbergh (1821-1881), abrió La *maison* Worth en el número 7 de la calle de la Paz. La sociedad duró unos años, mientras que la firma se mantuvo hasta 1956. Una de las innovaciones más importantes del *Padre de la Alta Costura* fue que, a la manera de los artistas plásticos, firmó sus creaciones en el lazo interior, alrededor de la cintura.⁴

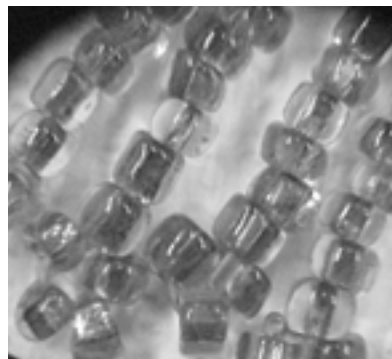
En 1874 los dos hijos de Worth, Gaston (1853-1924) y Jean-Phillipe (1856-1926), se incorporaron al negocio familiar; el primero en la administración y el segundo como diseñador. En 1900, ya sin la presencia del padre, la afamada casa volvió a llamar la atención en el Pabellón de la Elegancia.⁵

COSTURA DE CELEBRACIÓN

El vestido que resguarda el Museo Soumaya es de 1910, cuando se realizaron en México las fiestas del Centenario de la Independencia. La élite porfiriana, al tanto de la moda parisense, se distinguió por engalanarse con lo mejor, incluyendo a Worth. La mujer que utilizó el lujoso atuendo lo hizo para ocasiones especiales en un momento en que las familias acomodadas del país recibieron a los dignatarios extranjeros. El bello objeto mostró la distinción y la belleza de su portadora; la opulencia de su esposo, padre o amante, y la "estabilidad" del porfirismo que la Revolución mexicana sacudiría. Diseñado en corte princesa y de talle alto en el estilo "nuevo imperio", reúne terminados industriales y manuales que descubren la perfección de su hechura a medida. El corpiño, de línea V para escote y torso, es atravesado por una cinta drapeada justo bajo el busto. Las piezas del traje llegan a la espalda, donde se sujetan con broches de tipo hembra y macho. Para ocultar estas uniones el diseñador ideó un hábil recurso de confección: un bordado en forma de concha que las cubre enlazándose a ellas por broches de presión. Del ornamento marino surge una cauda de dos materiales: tul industrial sobre raso de seda. El ribete que la corona está formado por una serie de hilos de chaquiras enhebradas en diez centímetros de largo.

El suntuoso vestido de gala –talla 5– indica que su dueña tenía una altura aproximada de 1.6 m. El uso del corsé desde la infancia formaba el cuerpo femenino, ya que el corpiño mide 36.5 cm de cintura alta por 44 cm en hombros y copa C, que hoy serían las proporciones de una modelo. Está bordado a mano sobre tul color salmón, en tono similar al raso de seda del resto del conjunto. Las siluetas de hojas pequeñas y alargadas cubren la tela siguiendo una estructura de rombos. Los abalorios de cristal, seleccionados en tono natural y con interior metálico, están facetados y tienen un tamaño mayor al de la chaquiras común. La *maison* Worth encargaba producciones exclusivas y en los mejores materiales a sus proveedores.

La falda, en "A", se confeccionó sobre un raso de seda delgadísimo. La elegancia de su sencillez se adelantó al cambio social que produciría la Primera Guerra Mundial. La aspiración de las mujeres a la definición propia de sí mismas, y no a través de otros varones, se consolidaría mucho tiempo después en lo que Lipovetsky llama "la tercera mujer", que domina la escena de la clase media hoy en día y construye un feminismo "a la americana": a favor de su relación con el hombre, por la igualdad de oportunidades y al mismo tiempo en defensa de su femineidad ❖



Arriba Firma bordada y detalle del ribete Fotografías EMAC
Abajo Detalle del reverso Fotografía J. Hinojosa



Notas

¹ Carolyn Bradley, "Preface", en *Western World Costume. An Outline History*, Dover, Nueva York, 2001.

² Tomado de Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Anagrama, Barcelona, 2004, pág. 76.

³ Bronwyn Cosgrave, *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, pág. 197.

⁴ Cfr. Charlotte Seeling, *Moda. El siglo de los diseñadores. 1900-1999*, Könemann, Colonia, 1999, pág. 15.

⁵ *Idem*.

* Museóloga e investigadora, MUSEO SOUMAYA



De arriba abajo

El general Mariscal (al centro) en acuerdo, Acapulco
Fuerzas saliendo a campaña, Atoyac

Un puente del ferrocarril en construcción, Acapulco
Castillo de San Diego, batería del puerto, Acapulco

Fotografías Álbum de Mariscal-Museo Casa de Carranza

Museo Casa de Carranza

El álbum de Mariscal¹

Samuel L. Villela F.*

En vísperas de la conmemoración del centenario de la Revolución mexicana se abren horizontes de investigación a partir de nuevas perspectivas teóricas y documentales. Un movimiento tan vasto y profundo aún depara sucesos inéditos. Uno de ellos es el papel de los fotógrafos en las múltiples fases del proceso. Mientras que la cobertura de otros movimientos bélicos y sociales de fines del siglo XIX y principios del XX fue limitada por las restricciones de los bandos y países en pugna, en México los trabajadores de la lente contaron con libertad para documentar esa conmoción social, la más fotografiada de su tiempo.²

En el ámbito regional escasos estudios informan sobre la labor de fotógrafos en el registro de hechos y personajes —v. gr. el libro sobre la toma de Ciudad Juárez³ y el de Blanca Jiménez y Samuel Villela⁴ sobre las fotos de Armando Salmerón de la región centro de Guerrero—. Del Archivo Casasola se ha escrito poco,⁵ a pesar de su volumen e importancia en la difusión fotográfica del periodo revolucionario.⁶ También de Guerrero localizamos un álbum fotográfico del general Silvestre G. Mariscal que indica el interés del oficial carrancista por documentar aspectos sociales y militares de la lucha armada a partir de su obra de gobierno. El álbum, parte del acervo del Museo Casa de Carranza, fue restaurado en la Dirección de Restauración y Conservación del INAH y presentado al público como pieza del mes en 2006. A partir de esto ha sido posible consultarlo e iniciar el análisis de sus fotografías, y se espera elaborar una investigación más amplia que dé cuenta del contenido y su contexto sociopolítico.

DE SÍNDICO A GENERAL

Nacido en Atoyac, Silvestre G. Mariscal estudió en el Instituto Literario del Estado de Guerrero. En 1910 fue síndico procurador del ayuntamiento y administrador de correos de su ciudad natal. En 1911 se incorporó a la Revolución. Sus primeras participaciones fueron en mayo de ese año, cuando fuerzas maderistas trataron de tomar la plaza de Acapulco, uno de cuyos principales escenarios de combate fue el fuerte de San Diego. Durante estas acciones obtuvo el grado de coronel. Posteriormente, siguiendo el ejemplo de Félix P. Díaz, se levantó en armas contra Madero: "Aunque esta asonada [del 16 de octubre de 1912] fracasó por haber sido derrotado [Díaz] junto con el batallón que lo secundaba, sirvió de ejemplo en el estado de Guerrero, donde también se levantaron en armas el general Silvestre S. Mariscal y Julián Radilla".⁷ Después se incorporó al carrancismo, desde donde combatió a los zapatistas y a algunos de sus antiguos correligionarios. Fue lamentable su diferendo con Julián Blanco, que desde el maderismo pasó al zapatismo para, después de ser gobernador, afiliarse al carrancismo. Las diferencias de Mariscal con Blanco lo llevaron a ejecutarlo en uno de los episodios más oscuros de su trayectoria.⁸

Por sus logros militares, en marzo de 1915 Carranza lo ascendió a jefe de operaciones militares en Guerrero y en 1916 a gobernador provisional. En 1917 fue electo gobernador constitucional. Por su forma de regir se ganó la animadversión de buena parte de la población, por lo que el propio Carranza, que se había hecho de la vista gorda ante sus abusos, lo destituyó y apresó el 11 de diciembre de 1917, "tras el exceso de atropellos, robos y crímenes que cometía [y] con órdenes de someterlo a juicio en la ciudad de México".⁹ Murió en mayo de 1920.

EL TESTIMONIO DE MARISCAL

Un valor histórico del álbum es su objetivo de documentar e informar pues, hasta donde sabemos, no hay otro caso similar en la fotografía de la Revolución mexicana. Mariscal aprovechó la tradición del álbum fotográfico para hacerle llegar a Carranza una especie de informe que dejara constancia gráfica de su trayectoria político-militar en Guerrero, entre 1915 y 1916. Tal intención lo particulariza entre las acciones políticas de los jefes y caudillos revolucionarios. Otra cualidad es el carácter inédito de la mayoría de las imágenes, tomadas por fotógrafos desconocidos, tal vez profesionales de la lente que trabajaron para casas comerciales de Acapulco, como C. L. Vuacanovich & Co, Ruhland & Ahlschier, o incluso un particular, E. Billings, del que se conocen postales de época. En cuanto a las imágenes del propio Mariscal sólo conocíamos algunas captadas durante el episodio de mayo de 1911.

El documento tiene tapas de piel con una portada labrada en oro y plata, más un herraje para cerrarlo con la fecha de 1916. La primera página plasma un dibujo de corte clacisista con la figura de la justicia sentada frente a un texto en el que se precisan los fines de elaboración del álbum. En la parte superior, con un águila devorando a una serpiente, hay listas donde se refieren episodios clave de la historia guerrerense vinculados con la historia patria, que evidencian la intención de Mariscal de legitimar su gestión. La mayoría de las fotografías son en blanco y negro en formato de seis por ocho pulgadas —equivalente a lo que hoy se conoce como 8x—, posiblemente tomadas por contacto desde negativos en placa de vidrio. En algunas se aprecia una coloración sepia por su antigüedad y características físico-químicas.

De treinta y ocho fotografías que lo conforman, doce son de tema militar, nueve de economía y comunicaciones, siete de lugares de Acapulco, tres de su administración y gobierno, dos de tema educativo y una de salud. Un retrato de Mariscal inicia la secuencia, con unas guirnalda enmarcando el busto y su rúbrica al pie. Sólo una imagen fue reproducida en *Acapulco. Monografía anecdótica contemporánea*, de Rosendo Pintos L., la del incendio de la motonave *Gral. Silvestre G. Mariscal* en Acapulco, el 13 de mayo de 1916.

A propósito de las perspectivas de investigación que ofrece el álbum es pertinente terminar con una reflexión de John Mraz: "La investigación forma una parte necesaria del trabajo de catalogación y, además, el valor histórico de una foto depende de la información que tengamos sobre ella".¹⁰ Estas palabras deben ser consideradas frente a la conmemoración del centenario de la Revolución, para aspirar a un mayor conocimiento sobre la fotografía y los fotógrafos que registraron el proceso que prefiguró el México moderno ❖

Notas

¹ Agradezco a Lorenza del Río C., directora del Museo Casa de Carranza por permitir la consulta y reprografía de las imágenes del álbum. Asimismo reconozco a Rosa Casanova por haberme puesto sobre la pista de éste para su investigación.

² John Mraz, "Historia y mito del Archivo Casasola", *La Jornada Semanal*, núm. 304, 31 de diciembre de 2000, págs. 6-7.

³ Miguel Ángel Berumen, 1911. *La batalla de Ciudad Juárez/II. Las imágenes. Cuadro x Cuadro*, Berumen y Muñoz Eds., El Paso, Texas, 2003.

⁴ *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, Conaculta-INAH (Obra Diversa), México, 1998.

⁵ De los pocos trabajos habría que consignar los artículos de Pete Hamill ("El Archivo Casasola"), Pablo Ortiz Monasterio ("Notas al final de una odisea") y Sergio Raúl Arroyo y Rosa Casanova ("Los Casasola: una época cotidiana"), los tres incluidos en el libro *Mirada y memoria. Archivo fotográfico Casasola. México 1900-1940* (Turner/INAH, Madrid-México, 2003), así como los artículos incluidos en el núm. 25 de la revista *Alquimia* (año 9, septiembre-diciembre de 2005).

⁶ Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, "A Fresh Look At the Casasola Archive", *History of Photography*, núm. 3, otoño de 1996.

⁷ Página web de la Secretaría de Educación Pública en el Distrito Federal.

⁸ "En el fuerte de San Diego fusiló en agosto de 1915 al gobernador constitucional Julián Blanco y a su hijo Bonifacio, con el argumento de que fue un suicidio, cuando cada cuerpo presentaba tres impactos de bala... No fue hasta 1918 que Silvestre Mariscal fue aprehendido por usurpación, extralimitación de mando e insubordinación. Dos años después el mismo presidente Venustiano Carranza lo exoneró de los cargos." (*Notimex*, 18 de noviembre de 2005, Acapulco, Gro.)

⁹ "Efemérides", 6 de julio de 2007, página web de la SEP-DF.

¹⁰ "Investigar para conservar: unas reflexiones personales", en www.sinafo.inah.gob.mx/ponencias/fototeca_John.html.

* Etnólogo, DEAS-INAH

Cotidianidad de los

nómadas

en el Museo Regional de La Laguna

Leticia González Arratia*

El Museo Regional de La Laguna en Torreón, Coahuila, celebró su trigésimo aniversario en 2006. Desde su fundación, su principal sala permanente está dedicada a las sociedades de cazadores-recolectores que habitaron el desierto. El aliciente para construir el recinto tuvo que ver con la exploración de la cueva de La Candelaria, en el extremo noreste de la comarca lagunera, y con la extraordinaria variedad de objetos recuperados en materiales orgánicos como textiles, madera, hueso y concha, que da cuenta de la vida social y ritual de esos grupos prehispánicos. En uno de los nichos fundamentales del museo se describe la vida en un asentamiento de cazadores-recolectores, cuya cédula explicativa se intitula "Reunión en familia: el campamento habitacional", motivo de esta colaboración.

Entre los grupos nómadas, un día cualquiera transcurría buscando plantas y animales que sirvieran como alimento y materia prima para fabricar instrumentos, vestimenta, adornos y otros enseres. Al terminar la recolección, caza y pesca, una o varias familias se reunían en el campamento. Allí dormían, realizaban actividades sociales como comer, platicar, danzar, cantar, y elaboraban los artefactos que les servirían en sus labores cotidianas.

El elemento más importante del campamento era la fogata (1), compuesta por rocas para delimitarla. El fuego, fundamental en la preparación de alimentos y la supervivencia nocturna, ya que ahuyentaba a los animales peligrosos y proporcionaba calor, se obtenía mediante la frotación de dos varas acondicionadas para este fin (2-3). La preparación de alimentos fue una de las tareas más importantes, que incluía la molienda de frutos secos, semillas o raíces, para lo cual se utilizaban manos y lajas naturales (4-5) o morteros de piedra móviles (6-7).

Cestos de diferente tamaño se emplearon para almacenar frutos y otros objetos, así como para cocinar en ellos vertiendo agua e introduciendo piedras calientes, o bien, tostando las semillas antes de molerlas.

Los cestos se manufacturaron aplicando técnicas de enrollado y puntada (8 y 9). También se elaboraron bolsas de varios tipos y tamaños (10) y sandalias (11), cuya fabricación requirió de instrumentos como punzones (12), leznas y agujas de madera o hueso e hilo (13). Una trampa para peces fue la nasa (14), que tiene la forma de una cesta.

La cocina y el tejido, que incluye la cestería, los realizaban generalmente las mujeres, mientras que los hombres producían herramientas de piedra y madera. A partir de una matriz de roca (15) y utilizando un percutor de piedra (16) extraían lascas (17). Algunas de ellas se convertirían en puntas de proyectil (18) o navajas (19). A las primeras les agregaban un asta de madera (20), embonada en una anteasta o carrizo (21).

El trabajo de la madera fue imprescindible porque muchos artefactos requirieron un complemento rígido que facilitara la manipulación del instrumento; por ejemplo, mangos para cuchillos (22), asas para cierto tipo de bolsas (23), aros para engarzar redes —usados para cargar y pescar— y mangos para raspadores (24), utilizados, entre otras cosas, para limpiar la pulpa del calabazo y adecuarlo como recipiente (25). Asimismo se fabricaron instrumentos como el arco (26) para lanzar flechas, el *atlatl*, el bastón escarbador y el palo conejero (27) ❖

* Arqueóloga, CENTRO INAH COAHUILA



Fotografía LGA

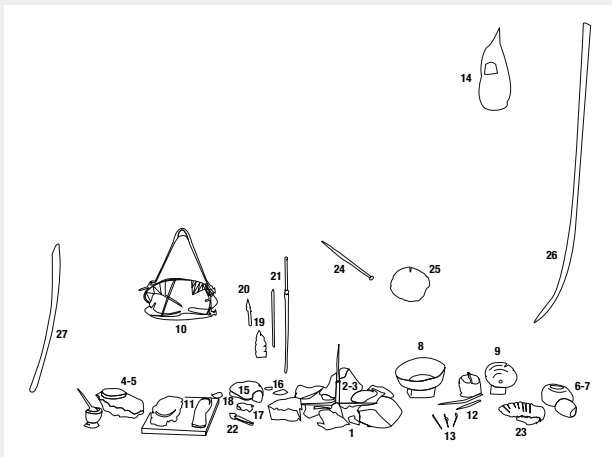


Diagrama Alma Guadalupe Rodríguez

Reunión en familia: el campamento habitacional

- | | | | |
|-----|-------------------------------|----|---------------------------------------|
| 1 | Fogata | 16 | Percutor de piedra |
| 2-3 | Varas para hacer fuego | 17 | Lascas |
| 4-5 | Laja natural y mano | 18 | Puntas de proyectil |
| 6-7 | Mortero y mano | 19 | Navaja |
| 8 | Cesto en técnica de enrollado | 20 | Punta de proyectil con asta de madera |
| 9 | Cesto en técnica de puntada | 21 | Anteastas |
| 10 | Bolsa | 22 | Cuchillo con mango |
| 11 | Sandalias | 23 | Bolsa con asas |
| 12 | Punzones | 24 | Mango para raspador |
| 13 | Leznas y agujas con hilo | 25 | Recipiente |
| 14 | Nasa (trampa para peces) | 26 | Arco |
| 15 | Matriz de roca | 27 | Palo conejero |

Catálogo de exposición

Páginas del mundo persa

Edmundo Saavedra*



Fotografía Gliserio Castañeda

Las exposiciones internacionales organizadas por el INAH a través de la CNME promueven la difusión de diversas culturas y países. Los resultados no son vanos ni efímeros: tan valiosa como la exposición misma es la edición del catálogo de *Persia: fragmentos del paraíso. Tesoros del Museo Nacional de Irán*, muestra que permaneció durante siete meses en el Museo Nacional de Antropología. A continuación se hace un recuento por capítulo de esta publicación, que derivó directamente de la curaduría.

LAS OCUPACIONES DEL PALEOLÍTICO MEDIO E INFERIOR EN IRÁN: UNA RESEÑA

El arqueólogo Fereidoun Biglari, responsable del Centro para la Investigación del Paleolítico del Museo Nacional de Irán, resume la primera fase de ocupación en tierras iraníes. Asociadas

con este periodo se encuentran evidencias de homínidos como el *Homo erectus* y *Homo ergaster*, especies que para subsistir desarrollaron una tecnología a fin de producir herramientas de piedra utilizadas en el corte y la trituración de alimentos.

Estas primeras industrias fueron la olduvayense y achelense. La primera, fechada en la región de Kashafrud hace aproximadamente un millón de años, es posible que esté asociada con el *Homo erectus*, y la segunda con el *Homo ergaster*. La achelense se diferencia de la olduvayense por la variedad de formas y la especialización de los utensilios, entre las que destacan los cuchillos y las hachas de mano y bifaciales.

La tradición achelense desapareció entre 250 000 y 150 000 aC y fue remplazada por la musteriense, relacionada con el hombre de Neandertal y al parecer con los primeros *Homo sapiens*. El cambio tecnológico del paleolítico al neolítico se vio reflejado en el desuso de grandes herramientas, sustituidas por pequeñas lascas transformadas en instrumentos como raspadores, punzones, puntas, raederas y cuchillos. El elemento distintivo de esta industria fue la técnica Levallois, aplicada para extraer lascas con morfologías similares entre sí.

ELAM Y LAS PRIMERAS CIVILIZACIONES

El doctor Daniel Potts, responsable en Irán de las campañas de excavación de la Universidad de Sidney, Australia, expone la diversidad del territorio iraní, desde sus ecosistemas, con zonas nevadas en las provincias de Gilán, los ambientes desérticos del Dasht-e Lut y los valles fértiles de los montes Zagros, hasta las áreas costeras de los mares Caspio y Negro. La diversidad cultural, evidente en la lengua, la vestimenta, los estilos arquitectónicos, la ideología y las costumbres sociales, es destacada por el autor. Uno de los logros más importantes en la economía de las primeras civilizaciones del llamado epipaleolítico fue la domesticación de especies como cabras y ovejas. Los grupos humanos se movían de forma estacional –durante los meses de estiaje migraban a las partes altas de los montes Zagros y en invierno bajaban a las llanuras de Deh Luran, a sitios como Ali Kosh–, patrón que conservan los actuales pastores nómadas de Irán. En 340 aC hubo una influencia de culturas al oeste del territorio, que introdujeron el primer sistema de escritura desarrollado en Uruk, el protocuneiforme, aprovechado para controlar y registrar raciones, volúmenes y medidas de líquidos, pieles, madera, animales y tierras. En Susa, por ejemplo, los textos eran de carácter económico, a diferencia de Uruk, donde se han encontrado los llamados "textos léxicos".

PERIODOS MEDO Y AQUEMÉNIDA

El doctor Shahroukh Razmjou, del Departamento de Estudios Aqueménidas del Museo Nacional de Irán, explica que el nombre de

Irán es una forma simplificada de *Airyanem-vaēja* –el "lugar de los arios"–. La llegada desde el norte de sociedades "arias" –que significa "los nobles"– hasta tierras iraníes transformó la situación política y social, pues introdujeron rasgos estilísticos y tecnológicos a la cultura conquistada. Desde entonces se distinguieron tres grupos: medos, persas y partos, que mantuvieron interacción con los nativos de Irán e incluso se aliaron con ellos para defenderse de los asirios.

Los medos, el segundo pueblo más importante del imperio después de los persas, se organizaron bajo un sistema tribal con líderes locales y castillos fortificados, regidos por un rey con sede en Ecbatana. El imperio persa, conocido también como la dinastía aqueménida por el legendario ancestro Achaemens, que gobernó en 700 aC y fue fundador del reino persa, tenía su centro en Parsa (Persia), al sur de Irán, cerca de Anshán, la capital de Elam. Es muy posible que los elamitas cedieran el poder a los persas en forma pacífica y que desde entonces fueran aliados. En esa época tres grandes reinos gobernaban Oriente medio: Media, Lidia y Babilonia, pero con el ascenso al poder de Ciro el Grande los papeles cambiaron y el pequeño reino persa se convirtió en el más importante conocido hasta ese momento.

IRÁN EN LA ÉPOCA DE LOS PARTOS Y LOS SASÁNIDAS

El doctor Michael Alram, curador del Museo Kunsthistorisches de Viena y de la exposición *Siete mil años de arte persa*, describe cómo en 330 aC Alejandro Magno derrocó al imperio aque-



Arriba izquierda Ritón con cabeza de cabra **Arriba derecha** Escultura de toro **Abajo** Fragmento de banda ornamental
Piezas de oro del período aqueménida (550-330 aC) **Fotografías** Ebrahim Khadem Bayat



Detalle de un cuenco de plata, periodo sasánida (224-650 dC)

Fotografía Ebrahim Khadem Bayat

ménida. El célebre estratega afianzó la unión política con los pueblos conquistados, de manera que numerosos iraníes se integraron a su círculo de asesores. A él se debe la permanencia de elementos de la cultura griega en el espacio social iraní. A su muerte, el 13 de junio de 323 aC, los diádocos comenzaron una serie de luchas intestinas por el poder.

El imperio seléucida destacó por el libre comercio e intercambio cultural del este al oeste. Su estructura social era muy dispersa, con

pequeños reinos organizados por sus propias dinastías y una administración regida por el sistema aqueménida de satrapías.

En 250 aC el pueblo de los partos invadió el noroeste de Irán y controló la provincia seléucida de Patria; una vez allí fueron llamados partos. Cuando Mitridates I tuvo el control, desestabilizó la hegemonía seléucida-griega en Irán y Mesopotamia. Los partos dominaron Irán por más de cuatro siglos, desde 274/238 aC hasta 224 dC. Su organización social se basaba en la nobleza; es decir, no sólo el rey la sustentaba, sino que estaba distribuida entre la clase sacerdotal y los terratenientes más ricos, además de las siete familias o "clanes".

Los sasánidas, considerados la tercera dinastía iraní más importante, controlaron el imperio persa desde 224 dC hasta la conquista islámica, a mediados del siglo VII. Su primera capital fue un pequeño centro llamado Fars o Farsistán, en el suroeste, cuya fecha de fundación se remonta a principios del siglo III. Fars era considerada la cuna del linaje aqueménida, pues desde allí Ciro y Darío partieron para establecer su hegemonía en el mundo conocido. De acuerdo con la tradición árabe, la dinastía se inició en Sasán —de ahí el nombre de sasánida—. Por desgracia, las fuentes escritas para reconstruir este capítulo de la historia iraní no son fiables, ya que la mayor parte tiene un origen griego y carece de objetividad. Otros escritos y evidencias sobre sucesos de esa época son tardíos. A esta reconstrucción se suman los vestigios arqueológicos, como los relieves rupestres.

Gran parte de la cultura sasánida se prolongó por más de cuatro siglos y fue adoptada por la mayoría de los conquistadores islámicos, que a su vez la difundieron en la Europa medieval.

LAS ARTES VISUALES DURANTE EL PERIODO ISLÁMICO

Los doctores Sheila S. Blair y Jonathan M. Bloom, catedráticos de arte islámico en el Norma Jean Calderwood Boston College, reflejan cómo los conquistadores árabes impusieron la escritura y su lengua a los iraníes no sólo para introducir la nueva fe —sustentada en el Corán—, sino también para los negocios de la incipiente sociedad islámica.

La escritura nunca jugó un papel importante entre los sasánidas hasta la llegada del islam, cuando se convirtió en un arte relevante usado para ornamentar todo tipo de objetos: platos, escudillas, va-



Interiores del catálogo con vista de la copa de Marvdasht, tercer milenio aC, plata
Fotografía de la copa Ebrahim Khadem Bayat **Diseño** Deborah Guzmán

sos, lujosos textiles y textos fundacionales. Esto condujo a la creación de estilos caligráficos. El libro sagrado del Corán fue integrado como parte de la decoración de obras de arte religiosas, como los mihrabs (nichos de oración) y los *minbars* (púlpitos), y de la arquitectura en general, también ornamentada con motivos vegetales.

Una característica del arte persa fue su capacidad para retomar elementos de otras culturas y adoptarlos con nuevas connotaciones; ejemplo de esto es el ave fénix, devenido *simurgh*, cuya ondeante cola embellece muchas obras. Sus técnicas más sobresalientes son el trabajo en barro, metal, madera, vidrio, textil y pintura.

EL DESARROLLO DE LA LENGUA EN IRÁN

Razmju señala que la escritura y la lengua de Irán se dividen en dos grupos principales: el elamita y el iranio. Las evidencias más antiguas fueron dejadas por los elamitas, cuyos textos se dividen en cinco periodos: protoelamita (3500-3100 aC), elamita antiguo (1800-1700 aC), elamita medio (1450 aC), neoelamita y elamita aqueménida. En el caso de la lengua sucede algo similar, ya que el persa, el idioma principal, se subdivide en tres periodos: persa antiguo (siglos VI-IV dC), persa medio (hablado en los periodos parto y sasánida) y persa moderno (desde el siglo VII dC hasta la actualidad).

La tradición oral es imprescindible para la lengua iraní, pues de ella se han rescatado historias sobre su mítica migración. Uno

de los primeros textos es el Avesta, libro sagrado de los zoroastrianos porque se afirma que fue compuesto por el profeta Zoroastro o Zaratustra.

LAS APORTACIONES DE LA PERSIA ISLÁMICA

José Luis López Habib, profesor de El Colegio de México, explica que los árabes, al conquistar Persia, se asombraron y reconocieron el desarrollo de esta cultura de pensadores, poetas, arquitectos, constructores, artesanos y excelentes administradores. Así, los conquistadores siguieron el sistema de gobierno desarrollado por aquéllos.

Entre las aportaciones de los persas al conocimiento universal destacan la filosofía, la teología, la medicina y la caligrafía, esta última considerada la síntesis de las artes del islam y a la cual se le atribuye un origen divino. Sus jardines conjugan armonía, naturaleza y estética, cuyo diseño está basado en cálculos geométricos para recrear el paraíso musulmán. En cuanto a las aportaciones a la lengua española, López Habib identifica un buen número de palabras de raíz persa asociadas con agricultura, caza, pesca y ciencia; algunos ejemplos son algoritmo, arsénico, bazar, espinaca, limón, momia, naranja, persiana, pistache, tapete, tulipán y, valga la ocasión, paraíso ❦



Espejo, siglo XX, acero y oro **Fotografía** Ebrahim Khadem Bayat

* Arqueólogo, CNME



Deconstruyendo a Tunick

Museos Universitario de Ciencias y Arte y de la Ciudad de México

A cinco meses de que, el 6 de mayo de 2007, cerca de dieciocho mil mexicanos posaron desnudos en la plancha del Zócalo capitalino para la lente de Spencer Tunick, este 27 de octubre será la apertura del registro visual de la instalación en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA Campus, Ciudad Universitaria, UNAM), el mismo que permanecerá hasta el 9 de diciembre y donde todos aquellos participantes que hayan entregado su formulario debidamente llenado recibirán como intercambio la copia de alguna de las fotografías captadas por el artista estadounidense, impresas bajo patrocinio del Laboratorio Mexicano de Imágenes. La muestra estará integrada por seis fotografías en gran formato, un fotomural y dos videos, uno realizado por el fotógrafo y otro por TV UNAM, el cual incluye testimonios y entrevistas con algunos de los participantes. De igual manera se exhibirá un *slight show* con imágenes de la llegada de los convocados, durante las primeras horas de la mañana, a la plaza de la Constitución. Tres días después, el Museo de la Ciudad de México abrirá sus puertas a *Tunick antes del Zócalo*, retrospectiva de su trabajo en otros países desde 1992 hasta 2006.

Frente a la controversia que suscita la obra de Tunick en cada geografía donde itenera –comenzando por el debate sobre sus cualidades artísticas o bien oportunistas–, ofrecemos un breviario de opiniones –extraídas de los diarios *Reforma* y *La Jornada*– y otras referencias a fin de que el propio lector construya, deconstruya o destruya el significado de su propuesta.

GACETA DE MUSEOS

ALFONS HUG, CURADOR DE LA XXV BIENAL DE SAO PAULO

El valor de los *performances* de Tunick radica en que reintroduce el cuerpo humano en la ciudad, cada vez más dominada por el concreto y el acero. Es un acto arcaico de comunión entre las personas.

JOSÉ LUIS BARRIOS, CRÍTICO DE ARTE

En el contexto mexicano, el desnudo es una práctica cotidiana en las protestas, como sucede con el Movimiento de los 400 Pueblos. Por eso la propuesta de Tunick pierde sentido: [es] un artista comercial que propone un concepto agotado y rentable. Pero su trabajo resulta interesante por su capacidad para convocar a miles de personas dispuestas a gozar de su libertad y dignidad corporal en un ambiente festivo. Es muy rescatable; el problema es que su condición *mass* mediática hace que la acción pierda significado. La iniciativa original de apelar al desnudo para restituir el ámbito carnavalesco de la carne es acertada.

TAYANA PIMENTEL, CURADORA

La repetición otorga a las esculturas públicas de Tunick un carácter demencial. Aunque quiera evitarlo, sus obras asumen las connotaciones sociales del espacio donde ocurren, cobrando un significado diferente.

RAQUEL TIBOL, CRÍTICA DE ARTE

La experiencia me causa una inmensa alegría, que tantos miles de mexicanos y mexicanas de diversas edades y condición social se hayan unificado para este desnudo hipermultitudinario que difícilmente se repetirá en otro país, pone muy en alto lo que es el sentido de la convivencia del mexicano, más allá de prejuicios de grupos de ultraderecha, de convenciones partidarias, etcétera, realmente es para celebrarlo. El gran triunfo no es de Tunick, él es el convocante, aquí el triunfo es de los mexicanos y mexicanas que se decidieron a asistir y que lo hicieron, no digo civilizada, sino de la manera más grata, armónica posible –yo escuchaba la crónica por radio y hasta me daba envidia no estar ahí– [...] La acción de Tunick con su desnudo multitudinario será un antídoto contra la mojigatería en México, que está desatada. Veré el resultado fotográfico con enorme gusto.

PHILLIP BLOCK, SUBDIRECTOR DEL CENTRO INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA DE NUEVA YORK

El trabajo de Tunick desafía la noción de arte al ir contra lo establecido. Es de celebrarse que, después de haber hecho sus proyectos en tantos lugares y con tanta gente, aún continúe generando comentarios.

En el Zócalo capitalino, con la avenida 20 de Noviembre en perspectiva **Fotografía** Spencer Tunick/MUCA



Orientados hacia la Catedral en la posición B (prosternados) **Fotografía** Spencer Tunick/muca

Dieciocho mil modelos, dieciocho mil fotografías

Los participantes en la instalación de Tunick en México podrán solicitar su fotografía en el muca Campus (costado sur de la torre de Rectoría, cu, de 10:00 a 14:00 y de 16:00 a 18:00 horas). Basta presentar una identificación oficial o, si alguien más irá a recogerla, presentar carta poder. En la página www.spencertunickmexico.unam.mx se puede verificar si el formato de registro cumplió con las condiciones requeridas y, si es el caso, obtener el folio de participación. La entrega se hará por apellido paterno, a lo largo de seis semanas, con el siguiente calendario:



Después de la instalación **Fotografía** José Enrique Ortiz Lanz

- Semana 1: del 29 al 31 de octubre, letras A y B.
- Semana 2: del 6 al 9 de noviembre, de la C a la E.
- Semana 3: del 13 al 16 de noviembre, de la F a la H.
- Semana 4: del 20 al 23 de noviembre, de la I a la M.
- Semana 5: del 27 al 30 de noviembre, de la N a la R.
- Semana 6: del 4 al 7 de diciembre, de la S a la Z.

MARIS BUSTAMANTE, ARTISTA VISUAL

El trabajo de Tunick consiguió abrir una rendija para hacer visible el cuerpo de hombres y mujeres mexicanos en un país donde la moral católica ha dificultado cambios sustanciales en la sociedad. El mérito es de los audaces y valientes participantes. El trabajo de Tunick es bastante tradicional, conservador, primitivo y elemental porque utiliza los cuerpos como objetos. Es más un director de cine, vertical y autoritario, manejando a un montón de extras en función de sus propias ideas, pero me parece interesante que su trabajo se haya hecho en un país como México, sin ninguna cortapisa, con ese poder de convocatoria.

LUIS ANTONIO DE VILLENA, POETA, ENSAYISTA Y NOVELISTA

Se llama arte a casi todo lo que tiene la intención de serlo, y como las fotografías de Tunick no dejan indiferente a quien las ve, entonces pueden considerarse una manifestación artística, pese a no quedar claro cuál es su mensaje.

ÉRIKA BARAHONA, TITULAR DEL DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFÍA DEL MUSEO GUGGENHEIM DE BILBAO

Su arte es único, al poner en juego lo privado, el desnudo y lo público, dado que se produce en espacios urbanos y reconocibles.

CUAUHTÉMOC MEDINA, CURADOR Y CRÍTICO DE ARTE

Sus imágenes y manifestaciones caen en el rango intermedio de los seudoeventos con que se llenan las secciones de "contenido humano" de los noticieros de la noche. Se trata de una clase de producción de imágenes que complace el morbo de los periódicos sensacionalistas, adopta los valores de producción del cine de Hollywood y saca provecho de la búsqueda de visibilidad banal de los aspirantes a ser inscritos en los récords Guinness. En ese sentido ejemplifican un arte falsificado, que capitaliza el extenso aburrimiento de las masas, al simular una ocupación del espacio público que no tiene mayor implicación que la excitación barata del espacio mediático [...] Las fotos de Tunick son ingenuas en la medida en que son meramente académicas en términos plásticos, y políticamente parasitarias en términos de imitar las estrategias de movimientos políticos que alrededor del mundo usan la desnudez para reclamar espacio mediático por la paz, contra los alimentos modificados genéticamente o el uso de pieles.

El fotógrafo retratado

La "cruzada" de Spencer Tunick (Middletown, Nueva York, 1967) para desnudar al mundo, que comenzó en 1992, ha quedado registrada en cuatro documentales transmitidos esporádicamente en televisión por cable:

- *Naked Pavement* (Joshua Tunick, EU, 1998): cortometraje sobre sus primeras tomas de desnudos colectivos en la ciudad de Nueva York.
- *Naked States* (Arlene Donnelly Nelson, EU, 2000): memoria de su itinerancia en Estados Unidos al margen de la ley.
- *Naked World. America Undercover* (Nelson, EU, 2003): travesía de un año por el mundo con un saldo de seis mil personas desnudas.
- *Positively Naked* (Nelson, EU, 2005): mediodocumental sobre su trabajo con ochenta y cinco portadores de VIH.



Spencer Tunick **Fotografía** Stefan Arendt © Museum Kunst Palast/flickr.com



Otro aspecto en el Zócalo capitalino **Fotografía** Spencer Tunick/MUCA

ERY CAMARA, CURADOR

La reunión de dieciocho mil personas desnudas es un hito histórico en México. Tunick abrió el telón para dejar entrever la voluntad de la gente, incluyendo a la que viajó de sus estados a la capital, de manifestar su desinhibición. Es un fenómeno oportuno para estudiar el cambio de mentalidad en torno al cuerpo. Quizá tenemos una idea equivocada de lo que pueden hacer los mexicanos ante ciertas situaciones. [Tunick] detonó esa revelación y fue impresionante.

ROMÁN GUBERN, HISTORIADOR Y TEÓRICO

DE LA COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Spencer Tunick busca una imagen sensacionalista. Juega con una cuestión muy humana, la tentación exhibicionista, pero sus fotos son un poco redundantes. Una característica que lo aleja del arte, que es por regla selectividad entre lo bello y lo feo, es que no discrimina, pone toda la carne fresca que quiera exponerse sin ropa [...] Desde un punto de vista estético, en vez de definirse por la calidad, sus obras se definen por la cantidad, y su proyecto no me parece artístico.

ROGER BARTRA, SOCIÓLOGO Y ANTROPÓLOGO

El *shock* que generan las instalaciones de Tunick es de orden estético. Juntos [los cuerpos desnudos] generan una potencialidad erótica aparentemente reprimida. A muchos artistas plásticos de ahora les da por la repetición, por ejemplo Christo, que se ha dedicado a envolver edificios. No todos los artistas son capaces de dar un vuelco en su vida como Picasso, y está bien, tampoco hay que reprochárselos.

LORENA WOLFER, ARTISTA VISUAL

[La obra de Tunick] me parece más interesante como fenómeno que como planteamiento artístico. No creo que lo interesante de una obra sea romper récords —cada que leo algo sobre Tunick siempre se menciona que logró convocar a no sé cuántas personas para desnudarse en su última obra—, sino las formas en las que nos invita a reconsiderar un tema o evento, en este caso el cuerpo y el desnudo.

CARLOS MONSIVÁIS, CRONISTA Y ENSAYISTA

El desnudo de veinte mil personas fue un acto extraordinario, y sus repercusiones si no son válidas para todos sí coinciden con otros hechos (las sociedades de convivencia, la despenalización del aborto) que reiteran lo muy positivo: somos ya una sociedad un poquito más decente, lo que no es poco [...] Nadie sabe a ciencia cierta o incierta de qué modo trasciendan los hechos notorios o significativos en la vida de las colectividades. Allí cada interpretación se hace cargo del gasto interpretativo. Sí se puede decir, en cambio, no lo que pasará sino lo que pasó: se demostró que el gran mérito de los prejuicios consagrados es su falsedad, tal y como lo ha declarado con su lucidez característica (estrictamente con ésa) el cardenal primado Norberto Rivera: "El aborto no es el fin del mundo" (4 de mayo de 2007) y, tres días más tarde: "No creo que la catedral se afecte, no se cayó ninguna piedra". (¡Qué piedras más inmorales!) Se comprobó que el cuerpo humano no es pecaminoso en sí, lo que deja abierta la sospecha de que los pecados pueden no ser corporales; se probaron las características liberales de un gran sector de capitalinos ❖

Arte en vivo

En los días en que los medios mexicanos se apropiaron del fenómeno Tunick, algún locutor de radio tuvo el candor de preguntarse al aire si retratar al cuerpo humano es arte, mientras que otros colegas y críticos se debatían respecto al término correcto para referirse a la acción del fotógrafo en el Zócalo, ya fuera como "instalación", *performance*, *land art* e incluso *happening*. No obsta, por tanto, la inclusión de un glosario de términos, tomado de *El arte del siglo xx* (Plaza & Janés, México, 1999, págs. 504-507):

ARTE DE LA TIERRA O LAND ART

Forma de arte que utiliza elementos naturales. Surgido a mediados de la década de 1960 como reacción contra la creciente comercialización del arte y el contexto tradicional de la galería o el museo, entabló un diálogo directo con el entorno. Algunos artistas llevaron la naturaleza a la galería, mientras que otros trabajaron en el paisaje, transformándolo en formaciones abstractas mediante actividades de arado, cavado, nivelado y corte, lo que a menudo exigía el uso de *bulldozers* y excavadoras mecánicas. Una variedad más delicada puede observarse en la obra de artistas británicos como Goldsworthy y Long, que han producido obras confeccionadas a base de hojas y piedras y después las han colocado en el paisaje. A menudo de gran escala y situadas en lugares remotos, las obras de arte de la tierra son con frecuencia efímeras y están sometidas a las fuerzas erosivas de la naturaleza. Depende por tanto de la fotografía como medio de documentación.

ESPECÍFICO DE UN LUGAR

Arte que se concibe y produce para un emplazamiento o entorno concreto. El significado de una obra específica de un lugar está estrechamente relacionado a menudo con el lugar donde está situada. Se toman en consideración aspectos políticos, sociales o geográficos, y el artista pretende que enmarquen la experiencia y la interpretación de la obra por el espectador. En algunos casos, la intención de este enfoque ha sido el rechazo explícito del contexto tradicional del museo y otros espacios institucionales. Adopta a menudo la forma de *instalación*, *arte de la tierra* o arte público.

HAPPENING

Fusión de arte, teatro y danza representada ante una audiencia, que a menudo supone participación. El término fue acuñado por Allan Kaprow en 1959 y procede del título de su espectáculo multimedia en la galería Reuben de Nueva York, *Dieciocho happenings en seis partes*. Provenientes de las escenificaciones dadaístas en el cabaret Voltaire de Zurich y de las actividades del grupo de Gutai japonés, los *happenings* intentaron llevar el arte a un público más amplio. Fueron

utilizados especialmente por el grupo Fluxus y algunos artistas pop, entre ellos Jim Dine, Claes Oldenburg y Andy Warhol.

INSTALACIÓN

Empleada inicialmente para designar el proceso de colocación de las obras en el marco de galería, ha llegado a significar también un tipo diferenciado de hacer arte. En la instalación los elementos individuales dispuestos en un espacio dado pueden verse como una obra única y a menudo han sido diseñados para una galería en particular. Estas obras se llaman *específicas de un lugar* y no pueden ser reconstruidas en ningún otro: el marco forma parte de la obra en la misma medida que las cosas que contiene. Los primeros ejemplos aparecieron a finales de la década de 1950 y comienzos de la de 1960, cuando artistas pop como Warhol comenzaron a diseñar entornos para *happenings*, y sus ejemplos característicos suponen dramatizaciones teatrales del espacio. Las instalaciones son con frecuencia temporales y, debido a que a menudo son invendibles, la mayoría de las instalaciones permanentes se crean específicamente para grandes colecciones particulares.

PERFORMANCE

Estrechamente relacionado con la danza y el teatro, también está relacionado con el *happening* y el arte corporal. Sus orígenes se encuentran en los *happenings* de Nueva York a finales de la década de 1950, en los que los artistas improvisaban contextos teatrales para su obra a fin de interactuar de forma más inmediata con sus públicos. El *performance* del decenio de 1960 se caracterizó por el uso del cuerpo como elemento escultórico en la obra durante un periodo de tiempo en presencia de público. En la década de 1970, artistas influidos por la cultura popular, los espectáculos unipersonales y el video comenzaron a sacar el *performance* de las galerías para llevarlo a los espectáculos y clubes. Hoy en día las distinciones entre el *performance* y otras clases de manifestaciones teatrales, tanto si tienen lugar en la galería como en otro lugar, se han difuminado y se presentan todas bajo el término genérico de "arte en vivo".

Rumbo al bicentenario del inicio de la Independencia

Visiones y revisiones de la historia

Freire Rodríguez Saldaña*

I

Más allá del debate actual centrado en las definiciones de la identidad en cuanto a elementos locales, regionales, nacionales o globales, lo cierto es que gran parte del sentido de pertenencia a un país que ha sufrido algún tipo de dominación extranjera está íntimamente ligado con uno de los acontecimientos más importantes en su calendario histórico: la independencia. Esa lucha libertaria que ha dado origen a nuevos países transformando constantemente la geografía política mundial, si bien ha tenido múltiples orígenes, causas y procesos, se identifica por la búsqueda de cambiar la condición de colonia respecto a la metrópoli. En ese sentido, los Estados nacionales refuerzan su nueva condición de independientes a través de la construcción de un sistema de símbolos que sea universal a una colectividad y, por ende, que la remita a un origen y destino común. Himnos, banderas y escudos son elementos que sintetizan, al menos oficialmente, la identidad nacional y son, en esencia, los componentes principales de los rituales sociopolíticos diseñados con el propósito de cohesionar a una sociedad, disímbola en su composición, alrededor de un discurso unificador. Ceremonias cívicas de todo tipo, escenificaciones de batallas gloriosas, honores a la bandera, narración de historias que dan cuenta de actos supremos de valor, discursos conmovedores y políticamente aleccionadores, así como cantos

solemnes de himnos, son algunos de esos fundamentos que componen el rito que pretende reinventar de manera permanente la memoria y el ser nacionales.

En México, el 16 de septiembre se conmemora el inicio de la guerra de Independencia, lo que, curiosamente, no ocurre con la fecha de su consumación. Esta efeméride sin duda representa el mito fundacional de la patria. En la noche del "grito", como se le conoce oficial y popularmente, los mexicanos se reúnen en todas las plazas políticas del país, incluso en el extranjero, a fin de recrear "el grito de Dolores", que fue el llamado del cura Miguel Hidalgo y Costilla para dar inicio a la lucha contra "los gachupines", es decir, contra el poder español peninsular que impedía un control y desarrollo de la economía acorde a los intereses criollos. Se ondea la bandera, se mencionan algunos de los nombres de los héroes patrios que participaron en el levantamiento y en consecuencia, claro está, se les dedican "¡Vivas!" El líder político en turno hace sonar, en su caso, una réplica de la "campana de Dolores" (que en realidad es un esquilón —el original pende en un balcón del Palacio Nacional, en el Zócalo de la ciudad de México) y aprovecha la ocasión para convocar al pueblo a la unidad. Este rito se reproduce cada año y representa un buen termómetro para tomar el pulso del nacionalismo entre los ciudadanos. Ahora bien, en 2010 se cumplirá el bicentenario del inicio de la guerra de Independencia y el país entero se volcará en festejar de mil y una formas tal acontecimiento, que sin duda será una buena oportunidad para ejercitar el músculo de la memoria histórica. Por otro lado, dada la importancia de la fecha, sería deseable que su debate permeara en diversos espacios sociales, a modo de reflexionar acerca de los personajes y su circunstancia, los hechos y sus interpretaciones, y el proceso y sus resultados. A propósito de ello, en esta oportunidad presentamos el análisis de algunas conclusiones surgidas de un estudio de público realizado en San Miguel de Allende, Guanajuato, practicado con el objetivo de indagar entre la población sus conocimientos, percepciones y opiniones acerca de nuestro acontecimiento histórico más importante.

Si bien el tema de las identidades estará presente en el planteamiento y debate sobre el tratamiento museístico a efectuarse en el bicentenario de la Independencia, aquí únicamente hacemos referencia a él al haber sido mencionado por los entrevistados y sin dejar de observar que su esencia se encuentra en constante reconstrucción.

II

Los estudios de público en museos son hasta ahora una de las herramientas de mayor consenso entre los profesionales dedicados al ejercicio museístico, y se efectúan para construir espacios más activos y cercanos a las necesidades culturales de la sociedad. Estos estudios se inscriben en la democratización de la cultura, concepto que es uno de los ejes funda-



Arriba y páginas siguientes Interiores de la Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato **Fotografías** Gliserio Castañeda

mentales dentro de la gestión contemporánea de los museos y que contempla cambios de paradigmas que implican, en lo que ahora nos atañe, transformaciones entre la vieja y nueva museología y los discursos historiográficos.

Conocer las expectativas, percepciones, imaginarios, falsas ideas, síntesis y relaciones de información, entre otros procesos cognoscitivos que los visitantes de museos realizan en su recorrido, sirve para adecuar la oferta museística y dimensionar su impacto en la realidad cultural, social, política y económica.

Sabemos que el tema de la Independencia de México es polémico y significativo para la sociedad en su conjunto, por el sentido de origen que guarda. Más allá de sus usos políticos, la historia nos remite a la identidad nacional, la cual, además de desarrollarse en la diversidad cultural, se halla inmersa en una dinámica global que, contradictoriamente, permite revalorar aspectos locales que apuestan por no ser absorbidos por la corriente hegemónica. Bajo este contexto, como estudiosos de los públicos, debemos analizar la cuestión de las identidades emergentes.

Aunque en la actualidad vemos manifestaciones y valores particulares entre los rasgos de identidad (local, regional, urbana, indígena, rural, entre muchas otras), no podemos negar que a ello se superpone el "ser mexicano", factor reconocido por los visitantes a los museos como cohesionador histórico. Mostrar cómo se ha ido conformando a lo largo del tiempo ese carácter, cuáles son sus símbolos esenciales a fin de exhibirlos y descifrarlos en el espacio museístico, es

un reto que se debe abordar con una mirada actual que busque proyectar cómo desde lo local se conforma lo nacional, global o universal en un ejercicio de retroalimentación. Este planteamiento es contrario al realizado en los museos públicos de arqueología, antropología e historia hasta mediados del siglo xx, cuando se planteó un discurso universal-nacional que iba de la creación del universo a la Revolución mexicana –tal discurso también es conocido como del "Big Bang al ban-ban"–. La explicación que entonces se construyó de la realidad planteaba la historia nacional-oficial retomando algunos elementos regionales o locales; así lo universal explicaba y englobaba lo particular.

Si en México hay actos cívicos, militares y comerciales que nos envuelven en

la renovación de las distintas formas de ser mexicano, esa diversidad de ensalzamientos se da también en los públicos de museos, con tipologías conformadas por rasgos de cultura, economía, género, edad, lugar de residencia y educación, aspecto este último que es la comprobación de que en los museos los extremos se tocan: el ejercicio nos permitió entrevistar a personas que mostraron un amplio conocimiento del tema, haciendo incluso un esfuerzo por sintetizar el momento, de enlazarlo como proceso y de construirse una visión particular del mismo, y a otras que no contaban con instrucción alguna y que no tuvieron opinión sobre las causas, los personajes y los hechos. Tales constantes hacen necesario crear estrategias de comunicación diferenciada, reforzar la información clave a lo largo del recorrido y aplicar otros lenguajes museográficos que contemplen la variedad de los públicos de museos.

Otra constante que fue observada a lo largo del análisis de los resultados radicó en las lecturas críticas. Al llamarlas críticas nos referimos a miradas de la historia que construyen los propios visitantes, que van más allá del discurso oficial en oposición a las ideas calificadas como alienadas, carentes de interpretaciones individuales. En cuanto a las primeras, los entrevistados opinaron sobre las condiciones que padecieron los grupos indígenas y el papel que jugaron los criollos en su búsqueda de más poder económico y político —dentro de estas voces encontramos algunas para las que la Independencia no ha terminado, asegurando que ahora somos más dependientes y que sólo cambiamos de amo.

En lo que toca a las lecturas alienadas, nos encontramos con datos aislados, todos ellos apologías de las gestas heroicas. Entre la diversidad de estos públicos hubo quienes dieron información general a modo de meras referencias, sin expresar juicios sobre el proceso o continuidad de los hechos; recurrían a las batallas, al "grito" y a ciertos próceres. Asimismo, hallamos planteamientos surgidos de referencias falsas o distorsionadas —en este segmento recibimos afirmaciones que aseguraban que nos habíamos independizado de Francia o Estados Unidos o incluso de la Nueva España; que en su captura Morelos fue decapitado; que por medio de la clave morse la Corregidora alertó a un Allende campesino para que éste, a su vez, alertara a Hidalgo y diera inicio la Independencia; o que el propio Hidalgo participó en la integración del ejército Trigarante—. Estas percepciones demuestran que la enseñanza de la historia en el sistema educativo nacional no es constructivista,¹ y que ni siquiera —sin generalizar— permite acceder a



una conciencia clara del pasado y sus procesos; es aquí donde el museo, como educador no formal, puede incidir en la divulgación de la historiografía desde diferentes tratamientos y ópticas.

Otro de los elementos que es necesario abordar para la adecuada comprensión del discurso museístico es el de la ubicación espacial y temporal en que se desarrolló el hecho histórico. En el caso de la lucha de 1810 notamos que, a pesar de que año con año el episodio se celebra, su fecha de inicio es para muchos desconocida. Por lo demás, sorprende que en ciertos segmentos exista una confusión entre la Independencia y la Revolución —ni qué decir del final de la gesta: la información respecto a ese lapso es casi nula—. Como evidencia de la falta de datos y enfocándonos en los escenarios de campaña, el grueso de los visitantes sólo mencionó Dolores y la Alhóndiga de Granaditas, relación espacio-tiempo que para ampliarla en su justa dimensión requiere de un complejo tratamiento museal.



Hemos hablado de hechos, tiempo y espacio, y apenas tocamos a los protagonistas. Sobre ellos nos interesó indagar, en principio preguntando sus nombres. Los más mencionados fueron Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, José María Morelos y Pavón, Josefa Ortiz de Domínguez y *el Pipila*, lo que nos habla de un conocimiento general; a algunos les cambiaron el nombre, utilizando combinaciones como Josefina Ortiz o Miguel Allende, y otros se convirtieron en insurgentes, como Benito Juárez y los Niños Héroes. También se citaron, varios sólo por el apellido, a Aldama, Agustín de Iturbide, Ezequiel Montes, Rayón y Guerrero. La propuesta de los públicos para el tratamiento de los personajes fue verlos como humanos, hombres y mujeres de carne y hueso de los que se quiere conocer algo sobre sus motivaciones, su familia, su indumentaria, sus pertenencias, sus hazañas y los vínculos entre ellos. Del mismo modo se desea saber del papel jugado por el pueblo y cómo era la vida en esa época, lo

que preferirían conocer mediante recreaciones —hubo solicitudes más específicas como la lápida del *Pipila*, la campana de Dolores, libros que leyeron o escribieron los independentistas y, sobre todo, más objetos de los próceres en su lugar de influencia.

Las propuestas de los entrevistados para conmemorar el bicentenario fueron diversas. Se propuso información más veraz y actualizada, acompañada de obras de teatro relativas a las conspiraciones; además, que los espacios de exhibición sean propicios para la interacción —"que haya botones para tocar, videos", "que sean más llamativos los museos"—. Por otro lado, se sugirió dar mayor importancia a la parte final del proceso de Independencia, que haya visitas guiadas muy bien explicadas —aunadas a muestras itinerantes por comunidades alejadas— y que la entrada a los recintos no se cobre, partiendo de la idea de que el patrimonio es un bien de pertenencia colectiva. Por último, hubo quien dijo que la recreación del "grito de Dolores" en 2010 podría ser protagonizada por un verdadero sacerdote que, como Miguel Hidalgo, a diferencia de los políticos, representa a un verdadero "protector del pueblo": reminiscencias del enfrentamiento sangriento entre Iglesia y Estado escenificado en esas tierras del Bajío.

Las significaciones que se otorgan al movimiento independentista también guardan variantes. Para algunos es llanamente un hecho que alimenta al compendio de la historia del país; para otros es sinónimo de libertad y, en el extremo, los más jóvenes señalaron que es un buen pretexto para la fiesta. Sin embargo, hay quien tuvo una postura poco más profunda en tanto mencionó que la lucha fue contra el sometimiento, que conquistó garantías individuales y que es un legado al pueblo, ubicándola como el origen de nuestro país.

Estos breves apuntes no tienen otro afán que advertir sobre la necesidad de indagar entre los públicos sus visiones de la historia, a modo de revisar, en consecuencia, los planteamientos y la difusión de los estudios historiográficos, lo que involucra a aquellas instituciones de todos los niveles y géneros encargadas de difundir el patrimonio del país. Eso incluye a los museos ❖

Nota

¹ Teoría del proceso cognitivo que sostiene que cada individuo construye su particular modo de pensar, de conocer, de un modo activo, como resultado de la interacción entre sus capacidades innatas y la exploración ambiental que realiza mediante el tratamiento de la información que recibe del entorno.

* Sociólogo, JEFATURA DE ESTUDIOS DE PÚBLICO-CNME

Públicos escolares ¿visitas educativas?

Luz Maceira Ochoa*

En la literatura y proyectos de museos es frecuente encontrar una gran preocupación por mejorar la labor educativa que en ellos se realiza. Prácticamente no hay espacio museístico que carezca de un área de servicios educativos desde la cual se impulsen iniciativas para cumplir con su tarea específica, aunque las formas de abordar y comprender la educación, y su función respecto a ésta, varían ampliamente según el equipo que las ponga en práctica.

La difusión del patrimonio y de la memoria histórica para su reconocimiento y apropiación son ejes centrales de la labor educativa en los museos del INAH; puede decirse que su razón de ser se ha ligado a la formación y consolidación de una identidad nacional. Por diversas razones, tal ejercicio se ha enfocado en gran medida en los públicos escolares, sector clave en la afluencia a las exposiciones, y los servicios y esfuerzos educativos han intentado adaptarse a lo que, suponen, son sus necesidades. Cabe señalar que no siempre existe una interacción previa entre las escuelas y los lugares de exposiciones, como idealmente debería suceder, por lo que en muchas ocasiones esos supuestos están equivocados o son parciales.

En mi investigación, por la que he pasado más de ciento quince horas observando



Ilustraciones Federico Padilla

a los públicos en los museos Nacional de Antropología (MNA) y Nacional de Historia, he constatado algunas de las dificultades que enfrentan las áreas de servicios educativos para la óptima realización de su trabajo, debido, entre otras cuestiones, a la falta de interacción entre el personal escolar y de museos. Sé de casos en el MNA en los que varios docentes han solicitado el servicio de visita guiada por las salas de "Egipto" o "Mesopotamia", o que muchos profe-

sores llegan a las áreas de servicios educativos con una actitud que parece decir "háganse cargo de mí". Lo que suele ocurrir es que dejan para el momento mismo de la visita la planeación del recorrido; es decir, se presentan sin haber hecho un trabajo de preparación. En caso de que no cuenten con la asistencia de personal del museo, es frecuente que no guíen a sus grupos y se limiten a transitar entre las vitrinas.

Urge cuestionarse y conocer a fondo el sentido de las visitas escolares, a modo de facilitar el trabajo de las áreas que las atienden —y sobre todo para repensar la existencia y fundamento de ambas—. Analizando lo que sucede en la práctica, esos recorridos por los museos no son fundamentalmente educativos —o al menos no cumplen con ese propósito de manera central; en este caso, ¿qué sentido deberían tener entonces las iniciativas de servicios educativos?—. Está claro que los grupos de estudiantes asisten de manera masiva a los espacios museísticos, que hay estímulos y convenios institucionales vía la Secretaría de Educación Pública que facilitan u obligan a llevar a cabo tales asistencias, pero ¿para qué sirven? Acaso existan pistas para cuestionar su sentido ciféndolo estrictamente a los parámetros de un programa y los objetivos escolares.

CURIOSIDAD VS. "DISCIPLINA"

No cabe duda que el museo es un espacio con un potencial didáctico enorme y que puede cubrir una serie de objetivos educativos y de aprendizaje afines a las escuelas. De hecho, vi a un grupo con el que la maestra establecía una dinámica de reflexión al generar una experiencia lúdica, haciendo representaciones en aprovechamiento del escenario museístico; asimismo, he observado a estudiantes a los que su maestro condujo por vitrinas específicas para encontrarse con piezas de las que ya tenían una información importante y que era puesta en juego analizándolas, comprobando datos, entendiendo ideas, relacionando contenidos. También he contemplado a docentes con la capacidad de ir estableciendo un guión narrativo para recorrer el museo, guión a veces analítico, que se construye de manera participativa entre todo el grupo, a veces meramente informativo y unidireccional, pero que al menos cumple con la función de reconocer algunos de los contenidos de la exhibición o aportar datos de interés que ayuden a la interacción del alumnado con la muestra.

Sin embargo, esas experiencias son pocas. En la mayor parte de las visitas escolares no reconozco el interés ni la participación de los docentes para hacer del recorrido una expe-

riencia "educativa" —es decir, un ejercicio que sirva de apoyo a su trabajo en el aula, que explícitamente se relacione con temas o habilidades del currículo y que busque la construcción de conocimientos—. Podrá decirse que es después de la visita, ya frente a los pupitres, cuando se intenta recuperar la experiencia para analizar o aplicar lo ocurrido en el espacio museístico; si es así, el ejercicio ha de ser difícil y frágil.

En el museo algunos maestros buscan, sobre todo, disciplinar a su grupo, antes que explicarle, ayudarlo a entender o permitirle acercarse a los contenidos. Las intervenciones que he registrado en más de un centenar de visitas escolares se relacionan con formas de control: "cállate", "apúrate", "no se queden atrás", "avancen", "con cuidado", "formados" —sobra decir que muchos de estos imperativos no tienen realmente una causa que los origine—. Es tal la importancia que se le otorga a la aplicación de la disciplina, que con frecuencia se sobrepone a los verdaderos intereses de los alumnos y a sus procesos de aprendizaje. Por ejemplo, cuando los estudiantes se interesan en el museo y empiezan a dispersarse para ver vitrinas, leer cedularios o comentar con sus compañeros sobre lo que observan, sus guías prefieren interrumpir la dinámica, formarlos y pedirles silencio, aun-

que ello implique que no miren las piezas a detalle o que les sea imposible leer y escuchar las informaciones.

Además de que se estimula muy poco la curiosidad que despierta la exhibición y la experiencia misma de estar en el espacio museístico, con frecuencia se coarta y se subordina a los intereses del docente. Por ejemplo, en una situación en la que había varias niñas tomando notas sobre lo que veían —no copiando—, el maestro les pidió que dejaran de apuntar para ir al patio a descansar, reposo, al aparecer, más necesario para él que para ellas, a las que limitó su interés y acercamiento al museo. No es raro encontrar a profesores que digan a sus grupos "no escriban tanto" o "nada más vean", o que los alumnos desfilen con sus cuadernos en la mano sin encontrar tiempo para dibujar o escribir cierta idea.

En los casos en que alguien externo se desempeña como guía, hay situaciones en las que el grupo está aburrido y prefiere observar otra vitrina que le llama más la atención, o involucrarse en una conversación detonada por algo que se antojó interesante. Entonces el docente no sólo no interviene para apoyar una condición de aprendizaje, sino que prioriza el silencio e impone un

"¡cállense, escuchen y luego ven eso!" Sobra decir que para cuando la explicación termina, no hay tiempo para ver "eso" ni se cuenta ya con el interés inicial. Por otro lado, al tener dudas o desear saber más, los niños y niñas prefieren preguntar a su maestro que al personal de servicios educativos, obteniendo respuestas como "escucha lo que están diciendo" o "espérate tantito" —en sí, evasivas dadas ya por ignorancia, falta de interés o, en el mejor de los casos, por temor de interrumpir al guía—. Sea como fuere, la duda y la curiosidad quedan insatisfechas, y el proceso de conocimiento no se cumple.

UN CASO PARTICULAR

Otro aspecto negativo se presenta cuando, en las exploraciones del museo un poco más flexibles y relajadas, los docentes no se ocupan de lo que está sucediendo en el grupo más allá del control disciplinario. A menudo los alumnos se acercan a las vitrinas, se preguntan entre sí sobre lo que observan y, ante el desconocimiento, se limitan a alzar los hombros, quedándose con la incógnita; o hay momentos en que alguien aporta datos que sólo son suposiciones, que escuchó decir a alguien más o que acaba de medio leer en el cedulario, lo que lleva a interpretaciones erróneas. Un ejemplo observado en el Museo Nacional de Historia:

En la sala de los carruajes del Alcázar entra un grupo de 1º de primaria. Los niños van formados, por parejas, avanzando con rapidez, prácticamente sin detenerse. Algunos de ellos preguntan: "¿Qué es?" Alguien responde: "Una carroza". La ven y exclaman: "¡Mira...! ¿Y ésta?" Un pequeño se acerca a leer la cédula, que a la letra dice:

LA CASA DE CESARE SCALA, DE MILÁN, ITALIA, ELABORÓ HACIA 1864 ESTE CARRUAJE DE GALA QUE ACOMPAÑÓ A MAXIMILIANO EN SU VIAJE A MÉXICO...

El pequeño lee en voz alta, siguiendo con el dedo índice cada palabra:

Niño: "La-ca-sa..." Es una casa.

Niños: ¿Una casa? ¡Es una casa!

Una niña se acerca a releer la cédula y dice:

Niña: "La casa de César."

Niño 2: ¡Es la casa de César!

Niño 3: ¿Quién es César?

Niño 2: Un señor.

La maestra del grupo no se enteró de la confusión ni mucho menos la aclaró.



EN BUSCA DE CAMINOS

Estos ejemplos permiten suponer que el proceso de aprendizaje y los razonamientos adquiridos en el museo no son incorporados intencional ni sistemáticamente a un ejercicio de conocimiento más amplio, al cual no se otorgan apoyos diversos ni se busca relacionarlo con habilidades o temas que se están trabajando en la escuela.

De manera paralela, tampoco se suelen recuperar los desafíos educativos generados en el espacio museístico, los cuales pueden ser importantes para explorar en el aula. Nunca he visto a los docentes tomando nota de las preguntas que les formula su grupo, de las cosas que le interesan, de aquello que desconoce ni de los contenidos asimilados.

Este abanico de acciones, y sobre todo de omisiones, es sólo una muestra que obliga a preguntarse si en realidad existen propósitos "formativos" para las visitas escolares a los museos y hacia dónde tiene que dirigirse la labor de las áreas de servicios educativos ❖

* Este trabajo parte de la investigación doctoral de la autora, realizada en el DEPARTAMENTO DE INVESTIGACIONES EDUCATIVAS DEL CINVESTAV

Reflexiones a distancia

El trabajo de un comisario de exposiciones

María del Consuelo Maquívar*

l Era el mediodía del 8 de diciembre de 1992. Había viajado a la ciudad de Roma en el mismo avión comercial que trasladaba varias obras no sólo de nuestro instituto, sino además de otros museos que accedieron a prestar piezas para una magna exposición que se montaría en el Vaticano. En el aeropuerto Leonardo da Vinci me recibió el encargado del traslado de la colección a la sede, que de inmediato me anunció que, como era día feriado —el 8 de diciembre se festeja a la Purísima Concepción de la Virgen María—, todo estaba y permanecería cerrado, que nadie trabajaba y que, por lo tanto, las piezas quedarían bajo resguardo de la aduana. Enseñándome el cheque de mis viáticos me comunicó que esperaba que llevara dinero para comer ese día, porque tampoco los bancos estaban en servicio. "¡Vaya —me dije—, qué bueno que me aconsejaron en la Coordinación de Museos traer algo de liras en efectivo! ¡Por lo menos podré comer algo!" Mi anfitrión italiano terminó diciéndome que me llevarían al hotel y que a la mañana siguiente empezaríamos a trabajar.

El 9 de diciembre, después de aguardar unas cuantas horas para cumplir con los trámites aduanales, salimos con las obras rumbo a la Basílica de San Pedro, eso sí, escoltados por una elegante patrulla de *carabinieri*. Ya en nuestro destino, llegó el momento de revisar la colección bajo mi custodia... y empezaron las sorpresas.

Era interesante ver de qué manera desempacaban las piezas, siempre bajo el ojo vigilante de un restaurador-conservador del Vaticano que tomaba nota exacta del estado de conservación de cada una de ellas. Por fortuna, todo estuvo bien respecto a la colección del INAH pero, al liberar una pintura prestada por cierto museo mexicano, la curadora de la exposición casi se desmaya porque no se le había informado que la obra contaba con un bello marco barroco de casi cuarenta centímetros de ancho. La mujer, mientras me hablaba muy rápido en italiano, me condujo al sitio que ya tenía preparado para su exhibición. Desde luego, la mampara era más angosta y no era la adecuada para el lien-



Lugar acondicionado para desempacar las obras **Fotografías mcm**

zo guadalupano, que, además, presidiría la inauguración, programada para el 12 de diciembre: ¡el papa Juan Pablo II en persona la presidiría y desde ese lugar ofrecería su discurso! Muy molesta se dirigió a mí, como si tuviera que ver con el problema, así que correctamente le pedí que me hablara más despacio y con firmeza le hice ver que yo pertenecía a otra institución, razón por la cual desconocía quién había enviado los datos del cuadro. No tuvo más remedio que pedirme disculpas; entonces le dije que la comprendía, porque tendría que acondicionar rápidamente la susodicha mampara —pensé que incluso en Italia sucedían situaciones parecidas a las nuestras—. Por supuesto, hubo tiempo para fabricar otro elemento museográfico.

A la postre, el papa no asistió, pero sí el cardenal Angelo Sodano, secretario de Estado del Vaticano, que, en efecto, se situó bajo la Virgen de Guadalupe para declarar inaugurada la muestra.

Pero hubo otra anécdota: el mismo día en que se desembalaron las colecciones, al abrir la caja enviada desde otro país hispanoamericano apareció una escultura por completo lastimada de los brazos, rota a tal grado que no se pudo exhibir. ¿Qué había motivado tanto daño en la pieza? Parecía que quienes realizaron el embalaje desconocían

las más elementales reglas de conservación y traslado de una figura en madera. Como justo en ese momento no se encontraba el conservador que revisaba las obras, la curadora nuevamente se dirigió a mí para pedirme de favor que sacara fotografías que testimoniaran el estado en que había llegado la escultura para levantar el acta correspondiente, ya que tampoco estaba presente el comisario responsable de aquel país.

Cuatro años después, en 1996, con motivo de los Juegos Olímpicos, me tocó llevar a la ciudad de Atlanta, al High Museum of Art, una crucifixión de Cristo en madera para la exposición temporal intitulada *Rings: Five Passions in World Art*. El curador era John Carter Brown, director emérito de la National Gallery of Art, en Washington.

La obra en cuestión es única en su género. Se trata de una escultura del siglo XVII, tallada y policromada; sin duda una clara expresión de la destreza del artista novohispano, ya que, entre otras cosas, supo aprovechar la curvatura del madero para sacar la cruz y el cuerpo de Jesús de una sola pieza. Exhibir esta maravilla en el Museo Nacional del Virreinato requirió, desde que éste se inauguró en 1964, diseñar una base muy especial, debido a que por su forma tan peculiar no pudo colgarse en un muro. Conociendo las particularidades de la talla, quise trasladarla hasta Atlanta con todo y

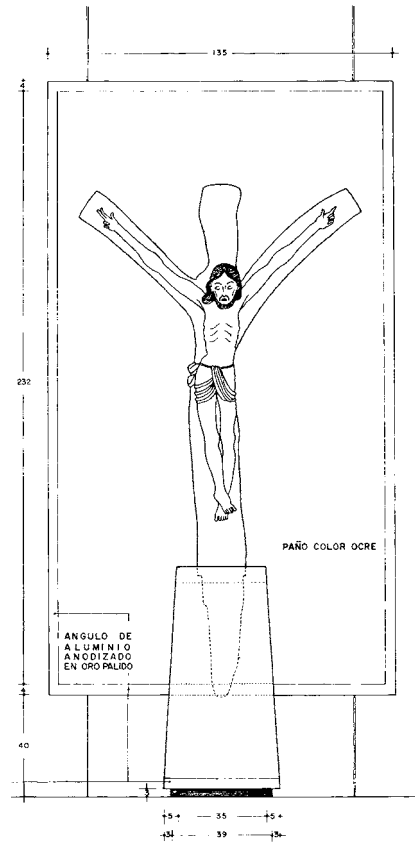
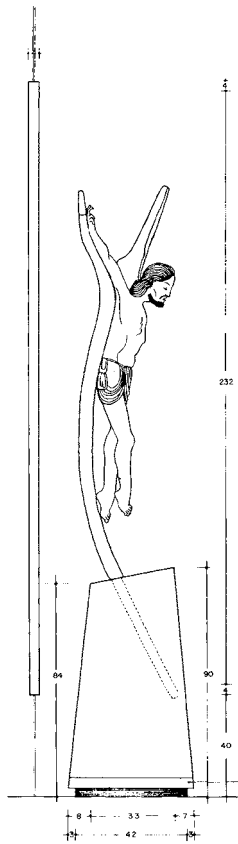


Escultura de Cristo dañada de los brazos

pedestal, pero en México se me dijo que en el museo ya habían tomado en cuenta sus características y que sería motivo de burla si llegaba con la base.

No sé quién se sorprendió más, si el propio Carter Brown o yo, cuando le expliqué que el Cristo no se podía colgar ya que, por su forma especial, se debía exhibir exento. Él comentó que ignoraba esta característica y acto seguido me mostró el muro destinado para su exhibición. Nuevamente con toda corrección y firmeza le dije que no regresaría a México sin antes ver el elemento que se requería para exponer la crucifixión. Carter me pidió que se lo dibu-





Cristo del siglo XVII tallado con todo y su cruz en un solo trozo de madera. Lo curvado del árbol que proporcionó la materia prima exigió un pedestal en forma de tronco de pirámide irregular
Referencia y alzado Tomados de Miguel Celorio Blasco, "Museografía", en *Colegios de Tepozotlán. Restauraciones y museología*, INAH, México, 1964, pág. 41, plano 20

jara y explicara, y me prometió que esa misma tarde vería algo muy cercano al pedestal. Así fue como, después de unas cuantas horas, me presentaron la maqueta con las medidas adecuadas y las características que sobre papel tuve que señalar. Todo pudo haberse evitado si con antelación se hubiese preguntado al High Museum of Art si deseaba acoger la pieza y, por lo demás, su base, dados sus requerimientos tan especiales.

II

Dentro de la riqueza de experiencias que ofrece el trabajo museístico, se encuentra la de ser comisario de una exposición temporal —aun años ramos estar en su lugar cuando sabemos que algún compañero ha sido elegido para desempeñar el cargo—. Ciertas razones por las que se antoja ser comisario generalmente van unidas al hecho de que la labor implica salir de viaje, incluso al extranjero, lo que hace más apetecible cumplir con tan encomiable empresa.

Si escuchamos: "Se va de comisario a España con piezas que solicitó el Museo de América" —ejemplo ficticio y posible a la vez—, de inmediato nos puede llegar a la cabeza: "Qué magnífica oportunidad para conocer Madrid, ir al fútbol, a los toros; qué suerte irse de compras y recorrer La Gran Vía, los museos..." Aunque parezca extraño, el que piensa así no tiene en claro la tarea de un verdadero comisario.

La primera acepción de la palabra "comisario" en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* es la siguiente —relacionada con el trabajo en museos—: "Persona que tiene poder y facultad de otra para ejecutar alguna orden o entender en algún negocio". Según este concepto, el que es designado comisario de una exposición lleva la responsabilidad institucional de vigilar el traslado de obras, desde que salen de su lugar de origen hasta el sitio donde se exhibirán. El trájín no termina ahí —puede decirse que apenas empieza—. También tiene el deber de conocer de manera precisa en qué lugar y cómo se mostrarán las piezas, pues se sabe que es precisamente en la ex-



Embalaje diseñado en 1993 por el personal del Museo Nacional del Virreinato para el traslado de colecciones del INAH a Europalia

hibición donde, en muchas ocasiones, no se toman en cuenta las estipulaciones que de antemano se han señalado para el montaje —como ocurrió en la experiencia que mencioné líneas arriba—. Asimismo, hay que revisar el espacio, la temperatura, la luz y todos los requerimientos de acuerdo con los materiales y factura de cada obra.

Así como he compartido en estas páginas las pocas anécdotas que al respecto he tenido, quisiera mencionar algunas consideraciones que, pienso, han de tomarse en cuenta antes de salir a un viaje comisarial:

- En primer lugar, nunca hay que olvidar que el comisario lleva la representación de la institución, por lo que debe asumir el trabajo con responsabilidad y firmeza; en este sentido, hay que saber actuar ante cualquier situación imprevista, sea durante el traslado o al llegar al destino.
- Es necesario conocer las características de las piezas a trasladar: técnicas, materiales, dimensiones y, muy importante, los requerimientos para su exhibición. Al tener claro lo anterior, el comisario debe asumir su trabajo

desde el embalaje, proceso en el que es responsable de observar cómo están hechos los empaques y cómo se han colocado las obras en el interior de las cajas, para que, al abrirlas, sus contenidos no sufran deterioro alguno.

- Si se viaja al extranjero hay que contar con los documentos personales necesarios, como pasaporte y visa, y a la vez conocer y revisar la papelería oficial que se manejará, como las pólizas de los seguros y los inventarios de las colecciones que se trasladan, entre otros.
- Es aconsejable saber otro idioma, especialmente si en el país de la muestra no se habla el castellano, pues, como ya se vio, siempre surgen imprevistos que han de solucionarse en el momento. No hay que perder de vista que la óptima comunicación es indispensable en cada uno de los trámites a cubrir.
- Es imprescindible tener una cámara fotográfica, ya que en ocasiones puede haber contratiempos en el embalaje, traslado y desembalaje de las piezas —el registro en imagen permite levantar el testimonio de su estado de conservación a lo largo de esos tres procesos—; conviene, a su vez, fotografiar las condiciones en que se exhibirá la colección.
- Siempre hay que llevar dinero personal, independientemente de que se reciban viáticos en el lugar de la exposición. Si la sede es en el extranjero, hay que llevar dólares en efectivo para cambiarlos al momento del arribo.

Varias personas que hemos compartido la labor comisarial pensamos en la conveniencia de formular un sencillo manual que permita conocer en lo posible las medidas que requiere tomar todo aquel que desempeñará tan importante tarea. ¿Cuáles deben ser el comportamiento y la actitud personal ante una emergencia o situación imprevista al acompañar a las piezas para una exposición? Si tú, amable lector, has sido comisario alguna vez, envíanos tus sugerencias para enriquecer nuestra propuesta ✚

* Historiadora, DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS/GACETA DE MUSEOS

El inmueble como factor de deterioro de las colecciones en museos

Martha Isabel Tapia González*

Cuando hablamos de la conservación de colecciones en museos, una de las problemáticas más comunes e ignoradas es el estado de conservación del edificio que las alberga. Como conservadores, pocas veces nos preocupamos por determinar cómo puede influir el inmueble en las condiciones ambientales que rodean a los objetos museísticos. El conflicto es muy común cuando el espacio resulta ser un monumento histórico que no fue creado para funcionar como lugar de exposiciones. Las adecuaciones o las restauraciones practicadas muchas veces no toman en cuenta las características de humedad, temperatura e iluminación óptimas para garantizar la mejor permanencia de los acervos.

En innumerables ocasiones la humedad en el museo se debe a la penetración de agua por circunstancias relacionadas con la atmósfera, la lluvia o el propio terreno, las cuales ejercen diversas formas de filtración, capilaridad o condensación. Pero ¿cuáles son los efectos visibles que implica este deterioro? Por lo general, la humidificación se puede detectar por la aparición en muros de manchas de distintas tonalidades, así como por la destrucción de los materiales de construcción, piedras, ladrillos, morteros de rejunteo, aplanados y pintura; en otros casos, la evidencia son florescencias salinas que se manifiestan como velos blanquecinos sobre las superficies —lo que comúnmente se llama "salitre".

De igual forma, al aumentar la dispersión del calor en el interior del edificio y contar con paredes que presentan componentes fríos, se produce el efecto de condensación cuando la humedad relativa es alta. Al existir un gradiente marcado de temperatura entre un muro y su entorno atmosférico, se depositan en la superficie fresca considerables cantidades de agua. El mismo fenómeno se da tanto en el mobiliario museístico como en los objetos expuestos —sería el caso del material

lítico y los metales—. Aunado a ello, la humedad en las salas provoca y favorece el desarrollo de microorganismos y plagas que deterioran los bienes en resguardo y crean condiciones insalubres para el público.

Para detectar las zonas húmedas en el inmueble, debemos hacernos algunas preguntas básicas a fin de establecer las condiciones generales para su conservación:

¿En qué contexto geográfico se encuentra ubicado? Las condiciones ambientales varían en función de las zonas geográficas del país; es común que en regiones subtropicales la humedad se condense en mayor medida que en edificios situados en otras latitudes.

¿De qué tipo de inmueble se trata? ¿Con qué materiales se edificó? Las soluciones arquitectónicas para atender las problemáticas que al respecto se pueden presentar van a distinguirse en relación con los elementos involucrados en la construcción, de características particulares según la época. Cuando en un sistema poroso existen diferencias de temperatura, la humedad emigra a superficies más frías, que por lo general suelen hallarse en la parte interna de los muros de los edificios antiguos o monumentos.

Los materiales con mucha porosidad son más susceptibles de presentar capilaridad ascendente cuando están en contacto con alguna fuente de humedad. Para su uso correcto hay que tomar en cuenta los aspectos arquitectónicos del inmueble en el proyecto de adecuación de los espacios —en el caso de edificios protegidos, todos los trabajos requieren de un permiso especial por parte de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH.

Para determinar las fuentes de humedad es necesario realizar un recorrido completo del inmueble y revisar azotea, bajadas de agua y drenaje. Asimismo hay que observar meticulosamente que los fluidos que corren por las calles así como la lluvia acumulada en

los techos se conduzcan y recolecten del todo. También es fundamental la inspección de las instalaciones hidráulicas, verificando eventuales pérdidas de presión por medio de un manómetro y con las llaves de paso cerradas, sin dejar de comprobar si producen condensación.

Paralelamente hay que detectar las paredes que reciben la luz del sol a lo largo del día y aquéllas que siempre están a la sombra, las mismas donde, por lo común, se concentra la humedad porque no cuentan con un frente de evaporación.

Por otro lado hay que determinar si existe un jardín y, en su caso, qué plantas reúne y qué tan cerca se hallan de la construcción, pues es probable que en ciertas zonas la humedad penetre al inmueble por fisuras o grietas provocadas por el crecimiento de raíces.

En el caso de edificios situados en regiones costeras se debe determinar si cuentan con muros receptores de brisa marina, en los que con toda probabilidad se depositarán sales que, de ser higroscópicas, atraerían la presencia de agua.

Otro punto importante es si existen indicios de un alto nivel freático en el subsuelo, pues ello hace al inmueble más susceptible de manifestar problemas de humedad por capilaridad, según la porosidad de los materiales de construcción.

La corrosión metálica en los componentes estructurales de las edificaciones es un signo a tomar en cuenta, pensando en que aquélla se ve acelerada por la presencia de líquidos en sus distintas formas de acceso. Lo mismo ocurre con los microorganismos y plantas que pueden desarrollarse en los materiales de construcción, debido a que la mayoría necesita agua para su desarrollo –si es el caso, conviene retirarlas.

Por lo demás, hay que revisar las condiciones de ventilación y temperatura para confirmar si son las adecuadas para la colección que se alberga; reponer faltantes menores en acabados; resanar las grietas; impermeabilizar las áreas susceptibles de afectación por humedad, y reponer vidrios rotos que den a exteriores. Si tras estas acciones el inmueble aún presenta una humedad relativa alta, será necesario instalar sistemas de calefacción para su control ❄️

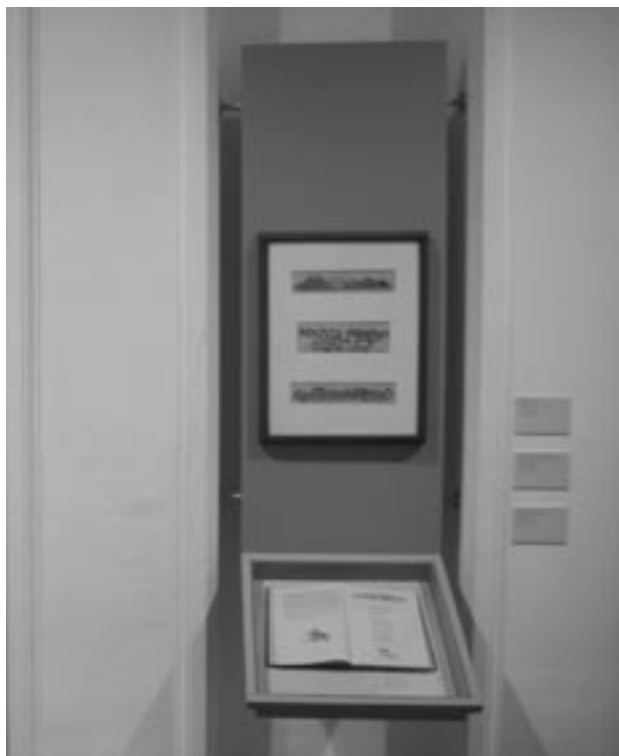
* Restauradora, ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y MUSEOGRAFÍA "MANUEL DEL CASTILLO NEGRETE"



Ejemplos de humedad en muros y pisos **Fotografías MITG**

Propuesta en cuatro movimientos

Panel en suspenso



Diseño Juan Manuel Garibay

Producción Galdino Vélez y Cuadrante Plástico

Subdirección de Museografía Víctor Hugo González

Para la exposición *El viajero lúgubre. Julio Ruelas, modernista* en el Museo Nacional de Arte fue presentado un contenedor museográfico que tiene sentido citar, como un ejercicio de diálogo con el edificio y el contexto en múltiples sentidos, a través de cuatro movimientos:

Uno

El edificio, contenedor arquitectónico de la propuesta museográfica, es parte del entorno visual de la exposición. En este caso, había sintonías plásticas entre la arquitectura y la temática: la estética ornamental del

siglo xx hacía posible pensar el edificio, su estructura, como una resonancia museográfica. Por eso las columnas estructurales determinaron el diseño y la tensión formal de las vitrinas. El inmueble se convierte en una contraparte de diálogo museográfico.

Dos

Por implicaciones de conservación, el panel no podía fijarse a las columnas. Un hecho o premisa de conservación determinó cómo funcionaría el panel: flotando.

Tres

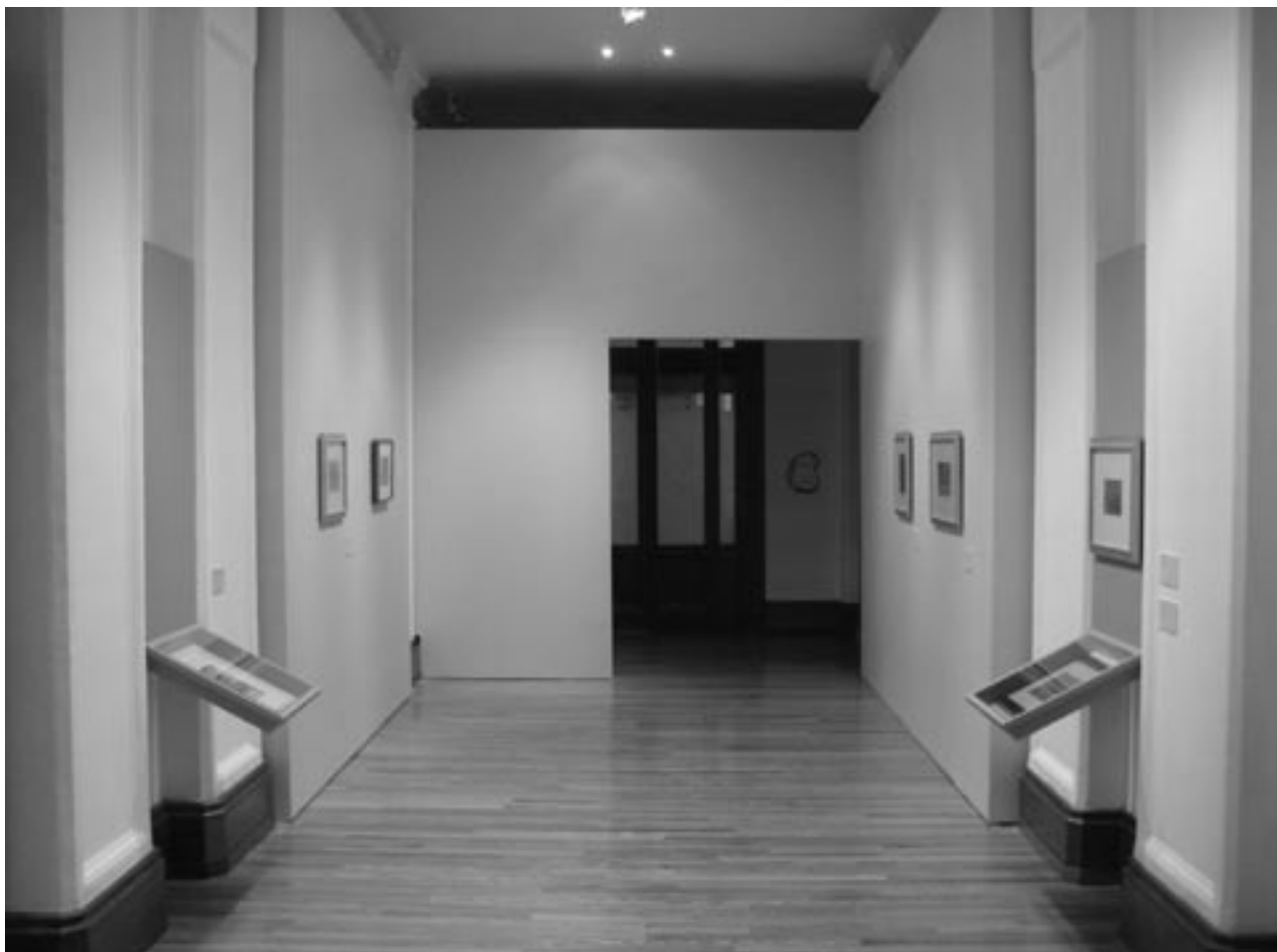
Al decidir que la flotación fuera la estrategia, debió seleccionarse una manera para hacerlo. La flotación, por lo menos como metáfora plástica, sólo puede lograrse liberando un elemento de sus apoyos y vínculos con la materia. De esta premisa surgió la idea de utilizar tornillos opresores en la parte posterior del mueble, que proponen metafóricamente la flotación: los bordes del panel quedan exentos respecto a los bordes de la columna. Sin embargo, hay una relación energética y estructural de funcionamiento: las columnas son presionadas por la estructura del edificio, para soportarlo, y contienen al espacio. La vitrina igualmente ejerce fuerza sobre ellas para contener el espacio de información.

Cuatro

El panel puede recibir obra colgada y en vitrina: la comparación en un proceso serial de producción, como un grabado, vuelve pertinente un espacio de exhibición donde la comparación de dos elementos sea posible. Así, el panel cumple varias funciones: dialogar con el edificio y con la obra —y ponerla en diálogo consigo misma.

Juan Manuel Garibay

Museógrafo



Fotografías JMG

ESPACIOS LIBERADOS Y SOSTENIDOS

Si de exposiciones se trata, establecer un diálogo con el inmueble que alberga un museo implica incorporar diversos niveles de comunicación. En el caso del Museo Nacional de Arte dicho planteamiento adquiere un significado mayor, ya que hablamos de un espacio que, desde sus propuestas de renovación y adecuación, aprovechó la factura y el estilo arquitectónico de inicios del siglo xx para dar cabida a amplios salones proyectados para la exhibición de obra plástica. Uno de los recursos más característicos de la época fue el empleo de columnas de soporte que prescinden de muros de carga, por lo cual se alcanzó una amplitud que permitió la óptima adecuación de un área museográfica. Así, el diálogo se torna amable, pues se aprovecha la vastedad y las columnas se mantienen como elemento de sostén visible.

En el caso que aquí se comenta, el panel se sujeta mediante conectores de acero, visibles para el visitante pero integrados en una gama de grises a blancos que recuerda el título de la exposición: *El*

viajero lúgubre. Julio Ruelas, modernista. La alternativa redunda en un mínimo de mobiliario utilizado y facilita aprovechar las superficies dispuestas para colgar marcos y, en cuanto a sus bases inclinadas, para colocar variaciones y/o ejemplares de la *Revista Moderna*, en la cual Ruelas tuvo una participación fundamental.

Aun así, el recurso del panel encontró un problema de juicio de montaje debido a la selección del acervo a exponer. No en todos los paneles se logró hacer dialogar a las piezas –por ejemplo, en ocasiones el ejemplar de la revista no corresponde con el original enmarcado y colgado en la parte superior–. Ello nos conduce a replantear la división del trabajo museológico visible hoy en día, cuando parece indispensable una confluencia y un ejercicio de intercambio de ideas en el interior del equipo responsable de mantener la integridad de los criterios curatorial y museográfico ❖

Denise Hellion

Antropóloga, BNAH/GACETA DE MUSEOS

Julio Ruelas: ascenso a los infiernos

El 20 de septiembre de 2007 el Museo del Estanquillo/Colecciones Carlos Monsiváis invitó al público a recordar —en la mayor parte de los casos a descubrir— que han transcurrido cien años de la muerte de Julio Ruelas. Aquí presentamos, a manera de ejemplo, dos cédulas de la exposición —la introductoria y la de cierre— y lo que nos motivó a diseñarlas así.

Tanto la tipografía como la forma de la cédula inicial pretenden evocar la gráfica del artista. Por eso el contorno curvilíneo de la cédula general. Carlos Coyoc, diseñador del museo, revisó la *Revista Moderna* y eligió una tipografía que recordara el *art nouveau*. El uso de ese tipo de letra fue posible gracias a que las cédulas, en su mayoría, fueron hechas en vinil pegado a las mamparas.

En términos biográficos la información que se maneja es muy básica. Sin embargo, nos pareció importante señalar la influencia en Ruelas del romanticismo alemán, pues queríamos destacar tanto la temática de sus obras como la forma de expresarlas. Finalmente se hizo énfasis en su relación con los poetas modernistas, ya que en la exposición los originales de retratos o máscaras de los poetas son una parte relevante. El resto de las cédulas consiste en citas que evocan aspectos del trabajo de Ruelas, en tanto que la final fue tomada de un ensayo donde se destaca la vigencia del artista.

La exposición temporal *Julio Ruelas: ascenso a los infiernos* está conformada por cincuenta piezas, de las cuales cuarenta y cinco son, en su mayoría, dibujos originales de la colección del museo, más cinco revistas que amablemente prestó la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia.

Desde la primera exposición del Museo del Estanquillo hemos procurado que las imágenes estén a la par de la palabra —de

hecho, hace poco más de dos años llegamos a considerar la posibilidad de que el museo se llamara “de la Imagen y la Palabra”—, razón por la que en la muestra sobre Ruelas varias frases y versos fueron seleccionados para dialogar con las piezas.

Gloria Falcón

Antropóloga, MUSEO DEL ESTANQUILLO/COLECCIONES CARLOS MONSIVÁIS

**Julio Ruelas,
uno de los artistas más
imaginativos y perturbadores que
ha dado México, nace en Zacatecas,
Zacatecas en 1870. En 1887 ingresa a la
Academia de San Carlos para estudiar pintura
y, por un breve lapso de tiempo, parece
continuar las huellas de los jóvenes
ahogados en el localismo, pero en 1891
su madre, consciente de su
talento, lo envía a estudiar
a Alemania, a perfeccionar
su dibujo. Los románticos
alemanes le infunden la obligación de
aliar vocación artística y pasiones literarias.
Si algo, los pintores románticos atentos a la vocación
lírica son los primeros en advertir los nuevos temas
“seriales”: la muerte, la epidemia de expresiones antro-
pomórficas, los cuerpos torturados ó yacentes...
En 1898 forma parte del grupo fundador de la Revista
Moderna para la cual realiza algunas de sus ilustraciones
maestras que acompañan textos de José Juan Tablada
Tablada, Amado Nervo, Manuel José Othon, Luis G. Urbina,
entre otros poetas que marcan la vida del
artista y el ocaso del siglo XIX en
Latinoamérica. El 1904 se estableció
en París hasta el año de su
muerte.**

Cédula introductoria

IMAGEN = PALABRA

El diseñador gráfico debe tener en cuenta los aspectos formales del diseño, la extensión de los textos y, por supuesto, la temática de la exhibición, que en gran medida determinará la disposición del cedulario en el espacio y su carácter en el diseño museográfico.

Un recurso expresivo del movimiento *art nouveau* fue precisamente la utilización de la línea ondulada y orgánica, el mismo que fue aprovechado en el diseño del cedulario de la exposición temporal *Julio Ruelas: ascenso a los infiernos* en el Museo del Estanquillo.

**A un siglo de sus trabajos
últimos, Ruelas persiste...
continúa, muy acrecentada,
la plenitud de sus visiones
desdichadas, feroces,
siempre inesperadas,
y persiste su ruptura
con el decoro burgués
y sus bodegas visuales.**

A diferencia de cánones anteriores, el *art nouveau* trata la tipografía como imagen, por lo que es absolutamente justificable aplicar estos recursos en la gráfica de la exposición. Sin embargo, se debe tomar en cuenta que cierta tipografía, sobre todo la muy recargada, conlleva un problema de legibilidad para textos muy extensos, como es el caso de la cédula introductoria de la exhibición referida. Un gran acierto consistió en eliminar las aristas de las cajas de texto a propósito de estas formas orgánicas, ya que suaviza visualmente los ángulos y convierte el espacio más amable para su recorrido y la lectura de citas que acompañan los trabajos de Ruelas.

Las formas orgánicas apoyan el discurso y se convierten en un elemento decorativo. De esta forma se logran instalar dos variables de imagen: una icónica y otra tipográfica de gran fuerza visual. Tales características apoyan la intención misma del Museo del Estanquillo, como menciona Gloria Falcón: "Que las imágenes estén a la par de la palabra" ❖

Érika Miller

Cédula de cierre

Diseñadora gráfica, CNME/GACETA DE MUSEOS

Museo Nacional de Antropología

Guía para niños



Los objetivos del proyecto son difundir el valor e importancia del MNA, proporcionar una guía didáctica para su recorrido –real e imaginario–, dar a conocer a mexicanos y extranjeros la riqueza de nuestra cultura y despertar, sobre todo entre los infantes, un sentimiento de orgullo por nuestras raíces, que son sustento de identidad.

Bárbara Velarde Gutiérrez

MNA

PARA ACERCARSE AL MNA

A partir de una idea original de Bárbara Velarde Gutiérrez y Francisco González y García, en 2006 se editó este impreso en colaboración con DGE/Equilibrista. Ese esfuerzo para integrar a la mayor diversidad de públicos en un museo ha dado buenos resultados en los años recientes, pues varios grupos escolares o familiares tienen a la mano ofertas culturales en sus comunidades o regiones.

La *Guía para niños* del MNA refleja la necesidad de difundir el valor de un acervo no sólo arqueológico, sino además histórico, etnográfico y de integración plástica –inmueble, arquitectura, escultura y pintura–. Aquí cabe un señalamiento: este espacio museístico ha sido de los pocos creados ex profeso, pues la mayoría de la red de museos del INAH se ha establecido en conventos, fuertes, aduanas y casas virreinales, o ha adecuado sus instalaciones en comunidades y zonas arqueológicas.

Conscientes de que el Museo Nacional de Antropología (MNA) ha demostrado constante interés y preocupación por mantenerse a la vanguardia, ofreciendo al público información de calidad e incorporando medios para lograr un acercamiento más ameno y sencillo con sus visitantes, la *Guía para niños* se propone como una herramienta novedosa, didáctica y atractiva. Por sus características, busca que el público, especialmente el infantil, explore de manera ágil los tesoros del museo, se apropie de ellos, los incorpore a sus conocimientos, a su experiencia, y reflexione sobre su importancia histórica y social.

Por su concepto, este pequeño libro está pensado para entrar, por medio de los niños, en las familias mexicanas y de los turistas que visitan el museo, ya que la calidad de la información presentada y de la edición hacen de él un documento interesante para el público adulto.

El libro cuenta con esquemas e ilustraciones que facilitan la comprensión de la información contenida. El diseño gráfico hace referencia al museo y su colección. Con la idea de hacerlo más atractivo para el pequeño lector, se incorporó el personaje monumental de Tláloc, uno de los símbolos más representativos del museo, para actuar como guía. Dividido en dos secciones que siguen la distribución del edificio, la primera se enfoca en el recorrido por las salas de las culturas del México prehispánico, y la segunda, de menor extensión, en los grupos étnicos que habitan el actual territorio mexicano.



Valga un reconocimiento a los autores y autoridades del instituto por publicar, cada vez en mayor número y con mejor calidad, estos folletos, que son una invitación para acercarse a exposiciones y museos de sitio. No obstante, hay observaciones que ayudarían a mejorar la guía que nos ocupa. En primer lugar, es indispensable tomar en cuenta no sólo el edificio y sus colecciones —o los arquitectos y pintores que participaron en el proyecto original— sino a toda la gente que hace posible, día con día, la viabilidad de un museo como el de Antropología. Que los jóvenes sepan que ese edificio no es un lugar muerto o inerte, sino que se nutre a diario del trabajo de un vasto grupo de personas abocadas a las más variadas disciplinas —museógrafos, intendentes, montajistas, investigadores, fotógrafos, arqueólogos, historiadores, etnógrafos, custodios, bibliotecarios, profesores... Cientos de colaboradores que con su tarea cotidiana mantienen vivo al recinto.

Otro punto que en muchos casos se olvida es que allí, en el MNA, hay una biblioteca que alberga uno de los acervos más importantes de América latina, con libros invaluable, revistas, periódicos, documentos virreinales, del siglo XIX e incluso ¡códices originales! Qué pena que en la guía sólo se anote de pasada este valiosísimo repositorio, cuando se ofrece al lector un mapa con el alzado arquitectónico del museo. Por los demás, la calidad del papel, del diseño y las imágenes habla por sí sola; la selección de textos es apropiada, aunque luciría más la tipografía con un puntaje mayor, como el de la introducción, cuyo cuerpo e interlineado son excelentes para niños, jóvenes, adultos y viejos. Todos preferimos en una guía de mano letras apropiadas para consultarse de pie, caminado o en una sala con poca luz.

Carla Zurián

Historiadora, CNME/GACETA DE MUSEOS





San Lucas, del Greco Fotografía Archivo

ESPAÑA ALUMBRA

El Museo Nacional de Arte (Munal) exhibe, desde septiembre hasta noviembre y por primera vez en México, *Luz de España*, una selección de ochenta y dos óleos de una de las colecciones más importantes de arte español, la Hispanic Society of America, la cual alberga más de ochocientas obras que abarcan desde el siglo xvii hasta el xx. Ésta ha sido una oportunidad única para apreciar las creaciones de artistas como Joaquín Sorolla, el Greco, Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán y Jusepe de Ribera. Entre las piezas que se encuentran en la muestra destacan *Playa de Valencia a la luz de la mañana*, de Sorolla; *Santa Lucía*, de Zurbarán; *San Lucas*, del Greco, y *Camillo Astalli, conocido como el Cardenal Pamphili*, de Velázquez ❦

Con información del Munal



Página web del NMAAHC

LA SMITHSONIAN SE ADELANTA AL FUTURO

El Museo Nacional de Historia y Cultura Afroamericana de la Smithsonian Institution (NMAAHC, por sus siglas en inglés) lanzó su página en internet ocho años antes de que se abran las puertas físicas del lugar. El sitio emplea el mismo tipo de tecnología usado por millones de personas en redes sociales como *MySpace* y *Facebook*. Lonnie Bunch, el director fundador del espacio, utilizará ese medio para hacer del centro parte de la vida de la gente ahora, incluso antes de que sea seleccionado un arquitecto para diseñar el edificio sede. Éste será el decimonoveno museo de la Smithsonian, lo que no evita que haya personas molestas por el tiempo que se llevará construir el recinto enfocado en explorar la historia y la cultura afroamericanas. Bunch usará la dirección <http://nmaahc.si.edu/> para promover las exposiciones que viajarán a través de Estados Unidos en los próximos años, solicitar consejos para planificar el inmueble y buscar donaciones para levantarlo en la ciudad de Washington, a un costo que se prevé cercano a los quinientos millones de dólares. La firma IBM, que diseñó y pagó la *web* del NMAAHC, dijo que es la primera vez que un gran museo se inaugura en el ciberespacio antes de abrir sus puertas al público ❦

Con información de Reuters

FRANCIA ABRE UN MUSEO DEDICADO A LA INMIGRACIÓN

Después de quince años de haber sido proyectada, el pasado 10 de junio se inauguró en París la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration (CNIH), en sí un museo dedicado a los hombres y los países que han dado a Francia mano de obra para su desarrollo. El recinto, con sede en el palacio de La Puerta Dorada, aloja exposiciones temporales y permanentes, relatos de inmigrantes, un centro de documentación, una biblioteca y organiza ciclos de conferencias. La idea fue lanzada hace tres lustros por algunos historiadores, entre ellos Gérard Noiriel, antes de ser aceptada por Lionel Jospin, entonces primer ministro, y el ex presidente de la República Jacques Chirac, que en 2002 la incluyó en su programa de gobierno. El impulso final para su realización vendría de colectivos ciudadanos que, en voz del propio Noiriel, pretenden "mostrar que la inmigración ha sido una aportación decisiva a la formación de Francia tal y como la conocemos en la actualidad; pero, también, que tradicionalmente la política le ha otorgado un papel negativo" ❖

Con información de *El País* y *El Mundo*

EL CORAZÓN DE JENNIFER

Entre los meses de junio y septiembre se presentó en Londres la exposición *The Heart*, auspiciada por la fundación Wellcome. La muestra se fundamentó en el simbolismo que a lo largo de la historia el ser humano ha brindado al corazón, entraña a la que los mitos, los rituales y las religiones se han referido como fuente de la vida, del amor y las pasiones. Dibujos, objetos de la vida cotidiana y obras de arte —entre otros de Leonardo da Vinci y Andy Warhol— conformaron una exposición a la que se sumó el corazón de Jennifer Sutton, una joven británica de veintitrés años que días antes entró al quirófano para un trasplante y prestó su órgano con el objetivo de hacer conciencia entre el público y los donantes de la dolencia que sufría y que habría acabado con su vida, una cardiomiopatía restrictiva, enfermedad que provoca que el músculo cardíaco se endurezca al grado de no relajarse durante la diástole ❖

Con información de *El País*



Aspecto de la Cité Nationale **Fotografía** © Iconoview/CNIH



Jennifer Sutton **Fotografía** © Wellcome Library London

Colaboraciones

La GACETA DE MUSEOS invita a la comunidad de trabajadores de museos y al público en general a contribuir con la entrega de textos para sus diversas secciones:

DESDE LOS MUSEOS Y LAS EXPOSICIONES Sección de referencia de museos y exposiciones que incluye historia, acervos y temáticas. Extensión: cinco cuartillas.

COLECCIONES Y ACERVOS Sección sobre documentación, investigación, restauración y conservación de objetos o acervos de los museos. Extensión: tres cuartillas.

COMUNICAR Y EDUCAR Sección que invita a la reflexión sobre la comunicación, difusión, promoción y servicios educativos en los museos. Extensión: tres cuartillas.

MUSEOS Y EXPOSICIONES EN PROCESO Sección sobre la planeación como un medio para asegurar la continuidad del trabajo museístico. Se presentan los esfuerzos que actualmente se realizan. Extensión: cinco cuartillas.

DE LOS PÚBLICOS Presentación de análisis de los resultados de los estudios de público realizados en museos o exposiciones. Extensión: cinco cuartillas.

CONSULTAS Y CONSEJOS Propuestas concretas sobre cómo efectuar actividades en conservación, comunicación educativa, investigación, curaduría, administración y museografía. Extensión: de una a dos cuartillas.

IDEAS DE IDA Y VUELTA Envío de propuestas de diseños y materiales para su revisión crítica en tres grandes áreas: la vitrina del mes (museografía), la cédula del mes (cedularios) y el material educativo del mes (opciones educativas). Extensión: una cuartilla.

NOTICIAS Y RESEÑAS Difusión de exposiciones, actividades, publicaciones y programas. Extensión: una cuartilla.

FOTO DEL RECUERDO Fotografía en contraportada que documente museografía, procesos de trabajo, públicos, junto con un texto en el que se ubique la época y datos adicionales. Extensión: una cuartilla.

Los textos deben entregarse en archivo electrónico, formato Word –la extensión por cuartilla es de 1 960 caracteres con espacios–, y las imágenes propuestas en diapositiva o negativo –que serán devueltos–, o bien en archivo digital a 300 dpi, formato jpeg o tiff, con dimensiones de 21.7 por 28 centímetros.

Contacto y envío de colaboraciones: gacetademuseos@gmail.com



Fotografía Anónimo, FOTOTECA CNME

Chac en Venecia

Edmundo Saavedra *

Los mayas (I Maya), exposición montada en el Palazzo Grassi de Venecia, Italia (septiembre de 1998-mayo de 1999), ha sido una de las más completas sobre esta cultura en los ámbitos nacional e internacional. Compuesta por más de seiscientos objetos provenientes de cuarenta museos de Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Honduras, Belice y México, así como de colecciones privadas de Estados Unidos, Alemania, Holanda, Inglaterra e Italia, la curaduría fue elaborada por los arqueólogos Peter Smith, Mercedes de la Garza y Enrique Nalda, con la asesoría de Michela Craveri y Liwy Gracioso Sierra, mientras que la museografía corrió a cargo de Caruso y Torricella. El proyecto museológico se enfocó en explicar el desarrollo de esa civilización en la selva y la montaña, sus templos y palacios, arquitectura y planeación, gobernantes y gobernados, hombre y naturaleza, vida cotidiana y economía, astronomía y astrología, escritos en papel y piedra, arte, y el legado maya hasta nuestros tiempos.

Entre los materiales más relevantes se encontraban las cabezas de estuco de la tumba de Pakal, máscaras de jade de Campeche, una estela de Calakmul de más de seis toneladas y el célebre Chac Mool de Chichén Itzá, que en la fotografía es trasladado por el equipo técnico de Italia a través de uno de los canales que gobiernan el trazo de la capital del Véneto, previo a su montaje en el Grassi, majestuosa construcción en las márgenes del Canal Grande atribuida a Giorgi Massari (1687-1766).

Tras su paso por Italia la muestra itineró a la ciudad de México en el Antiguo Colegio de San Ildefonso (agosto-diciembre de 1999), donde la colección sufrió variaciones por el temor de instituciones estadounidenses y europeas de que, una vez en el país, las piezas no les fueran regresadas debido a políticas patrimoniales. De este modo, la curaduría para San Ildefonso quedó al cuidado de Mercedes de la Garza, con la asesoría de Noemí Cruz Cortés, Lynneth Lowe y Tomás Pérez ❖

* Arqueólogo, CNME



GACETA DE MUSEOS

FOTO DEL RECUERDO

Chac en Venecia (1998)

ANÓNIMO, FOTOTECA CNME



Instituto Nacional
de Antropología
e Historia



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes