



RENOVAR LA MIRADA

Todo sobre la reestructuración de museos

Ma. de Lourdes Herrasti Maciá, Rosa María Franco Velasco,
Violeta Tavizón Mondragón, Catalina Rodríguez Lazcano,
Aída Castilleja González, Arturo Cortés Hernández,
Verónica Osiris Arzate, Diana Muñoz, Carlos Martínez Ortigoza

El museo de papel

Antonio Saborit

Una musa en el museo

Leonardo López Luján

CONSEJO NACIONAL
PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Consuelo Sáizar Guerrero
PRESIDENTA

INSTITUTO NACIONAL
DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Alfonso de María y Campos
DIRECTOR GENERAL

Miguel Ángel Echegaray
SECRETARIO TÉCNICO

Eugenio Reza Sosa
SECRETARIO ADMINISTRATIVO

COORDINACIÓN NACIONAL DE MUSEOS
Y EXPOSICIONES

María de Lourdes Herrasti Maciá
COORDINADORA NACIONAL DE MUSEOS Y EXPOSICIONES

Miriam Káiser
DIRECTORA DE EXPOSICIONES

Patricia Real Fierros (†)
DIRECTORA DE MUSEOS

Gabriela Eugenia López
DIRECTORA TÉCNICA

Leticia Pérez Castellanos
SUBDIRECTORA DE EXPOSICIONES INTERNACIONALES

COORDINACIÓN NACIONAL DE DIFUSIÓN

Benito Taibo Mahojo
COORDINADOR NACIONAL DE DIFUSIÓN

Héctor Toledano
DIRECTOR DE PUBLICACIONES

GACETA DE MUSEOS

Felipe Lacouture Fornelli (†)
DIRECTOR FUNDADOR

Ma. de Lourdes Herrasti Maciá
DIRECTORA

Julio Trujillo
EDITOR

CONSEJO EDITORIAL

Alejandra Gómez Colorado
Denise Hellion
María del Consuelo Maquívar
Emilio Montemayor Anaya
Carlos Vázquez Olvera
Carla Zurián de la Fuente

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Dirección de Publicaciones CND-INAH

FOTOGRAFÍA
Gliserio Álvarez

DISEÑO
Natalia Rojas Nieto

IMPRESIÓN
Impresión y Diseño

ISSN: 1870-5650
Portada: Fotografía de Gliserio Álvarez



Instituto Nacional
de Antropología
e Historia



Gaceta de Museos es una publicación semestral del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Las opiniones vertidas en los artículos son responsabilidad de los autores. Prohibida su reproducción parcial o total con fines de lucro.

ÍNDICE

Presentación, POR ALFONSO DE MARIA Y CAMPOS 3

Pórtico 4

De portada

Actualizar la mirada, POR MA. DE LOURDES HERRASTI MACIÁ 7

El Museo de Guadalupe: un proyecto integral, POR ROSA MARÍA FRANCO VELASCO Y VIOLETA TAVIZÓN MONDRAGÓN 19

El Museo de Artes y Oficios: un enfoque etnológico, POR CATALINA RODRÍGUEZ LAZCANO Y AÍDA CASTILLEJA GONZÁLEZ 23

Seguir el guión: Museo Histórico Casa de Allende, POR ARTURO CORTÉS HERNÁNDEZ, VERÓNICA OSIRIS ARZATE Y DIANA MUÑOZ 29

El plan maestro: la restauración y adecuación del Museo Nacional de las Culturas, POR CARLOS MARTÍNEZ ORTIGOZA 36

Museos y exposiciones

El museo de papel, POR ANTONIO SABORIT 42

La huella en los huesos, POR ALEJANDRO BECERRA DUBERNARD 43

Cabezas itinerantes, POR MIRIAM KÁISER 45

Teotihuacán en Europa, POR MARIA TERESA CERVANTES ESCANDÓN 46

Tocado de danza tlingit, POR IRENE A. JIMÉNEZ 49

La pieza

La llegada de una musa a un museo, POR LEONARDO LÓPEZ LUJÁN 50

Publicaciones

The museum in transition: a philosophical perspective, POR EMILIO MONTEMAYOR 52

Beyond the Turnstile. Making the Case for Museums and Sustainable Values, POR SANTIAGO BUCHELI 54

Intervención. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología, POR CARLA ZURIÁN 56

Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, POR CARLA ZURIÁN 57

La pesca del día. Revistas y blogs de museos en la red 58

Foto del recuerdo 60

Perfiles y oficios

Las piezas son como mis hijos. Entrevista con José Hernández Mendoza, custodio, POR ALEJANDRA GÓMEZ 62



PRESENTACIÓN

Una gaceta es una publicación periódica con noticias especializadas, así sean económicas, médicas o museísticas. También funciona como “correvedile”, es decir como aquella persona que está al tanto de todo lo que ocurre en un barrio o en un lugar específico. Ambas definiciones acotan —y perfeccionan— tanto su contenido como el lugar en el que éste se desarrolla. Así hemos querido que sea la *Gaceta de Museos* del Instituto Nacional de Antropología e Historia: un foro especializado donde se converse entre pares.

Propiciar la reflexión sobre la práctica museográfica en nuestros recintos: ése es el sentido primario de la *Gaceta de Museos*. Y qué mejor si dicha reflexión la tejemos desde adentro los profesionales que estamos colaborando a mantener viva y en un destacado lugar nuestra rica tradición museística. Es por ello que, después de algunos meses de silencio, la *Gaceta* aparece nuevamente con ánimo renovado y más nitidez en sus objetivos. El tema central de este número no podía ser más elocuente: la reestructuración de museos.

El año pasado, en el que festejamos el bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución, decidimos en el INAH concentrar nuestros esfuerzos no tanto en el montaje de magnas exposiciones como en la reestructuración de varios de nuestros recintos, específicamente aquellos que estuvieron en la ruta de los insurgentes. Y lo hicimos con la plena consciencia de que una reestructuración es mucho más que una reapertura o que el hecho de remodelar un edificio: implica un cambio de raíz, que trascienda las paredes del museo y contemple los intereses de la comunidad en la que está inserto, sin descuidar una amplia gama de aspectos de central importancia como la museografía y las colecciones, los métodos de conservación y restauración, la investigación y planeación, el personal y los recursos.

Este número está dedicado a dicho trabajo: a analizar desde dentro los porqués y los cómo de la reestructuración de museos tanto nacionales como regionales, y ello en la voz de las personas que estuvieron a cargo de tan complejo esfuerzo. Encabezada por Ma. de Lourdes Herrasti Maciá, esta renovada *Gaceta*, que será semestral y estará dedicada en su sección principal a un tema específico de portada, quiere propiciar una conversación entretenida y de alto nivel entre los miembros de la comunidad del INAH. Estoy seguro de que así será. ■

Alfonso de Maria y Campos
DIRECTOR GENERAL



PÓRTICO

Seguramente por una tara nuestra, la palabra “museo” no es del todo popular en las nuevas generaciones. Pero pocas prácticas culturales traen tantas recompensas como el cuidado y la investigación en torno a un objeto o una práctica cultural, por no hablar de la comunicación y la circulación vital que dicho objeto o práctica suscitan.

Un museo resguarda, sí, pero también anima. El concepto de celosos contenedores ha quedado tan atrás que hoy deberíamos poner letreros con esta urgente leyenda: “Sí tocar”. Sí participar de la conversación cultural, sí preguntar, sí unirse al sístole y al diástole del corazón del museo. Los museos chorrean vida, pero aún soportan la losa de concepciones erradas que los querían ver como respetables, inamovibles monolitos.

Siguiendo esta línea de cambio y movilidad, de respetar una tradición al animarla e integrarse con ella, la *Gaceta de Museos*, órgano que la comunidad del Instituto Nacional de Antropología e Historia se ha dado a sí misma, se ha renovado. No es una “nueva época” ni sigue el catastrófico tic de la reinención sexenal: es la misma *Gaceta* con la misma voz pero otro tono, uno acaso más cordial y abierto, no circunscrito al mundo pequeñito de la nota al pie.

Es una *Gaceta* pensada para la sociedad del INAH (aunque no encerrada en sí misma) y los múltiples temas que gravitan en su atmósfera, así sean técnicos, sociales o de concepción cultural. Es por ello que el cambio más



notorio de estas páginas probablemente sea el de su temática: la sección principal de cada número girará en torno a un tema de portada que será acosado desde varias ópticas. Este número, por ejemplo, dedicado a la “Reestructuración de museos”, aborda el tema desde cinco perspectivas diversas y complementarias: la panorámica, la de la planificación, la de la investigación, la de la museografía y la de la arquitectura.

Se trata de intentar entender, no de imponer. De suscitar nuevas y más actualizadas interrogantes, no de conformarse con las viejas respuestas. Se trata, en fin, de elevar el nivel de la conversación e incluso, ¿por qué no?, de provocarla cuando el silencio sea demasiado incómodo.

La *Gaceta* renovada consta, además de su temática de portada, de cinco secciones: “Museos y exposiciones”, que no sólo tiene reseñas de estas últimas sino comentarios, notas, acotaciones y entrevistas acerca del mundo de los museos, sus colecciones, sus piezas, sus montajes e incluso sus anécdotas; “La pieza” está dedicada a un objeto en particular, y se acompaña por la explicación de un especialista que nos ayuda a entender cabalmente el valor cultural de lo que tenemos frente a nuestros ojos; “Publicaciones”, dedicada a comentar no solamente lo más relevante de las novedades en papel, sino las páginas web y los blogs más sobresalientes en torno al tema de los museos; “Foto del recuerdo”, para que no se empolve ni nuestra memoria ni el archivo iconográfico del INAH; y “Perfiles y oficios”, en la que entrevistamos a un miembro de la comunidad del INAH y nos asomamos a su quehacer.

Esperamos que disfruten con la lectura de esta *Gaceta de Museos*, pero sobre todo que consigamos contagiarlos de la emoción que significa ir tejiendo entre todos la red de nuestros museos. ■

Detalle de los
muros en el
Museo Regional
de Historia,
Aguascalientes



UNA TAREA PERMANENTE

Con frecuencia, en la reestructuración de un museo el edificio o la museografía aparecen como los principales protagonistas, pero sin duda el proceso va más allá. Por regla general, implica un cambio de raíz y se requiere de la revisión de la totalidad de los procesos de trabajo y la forma en que éstos se articulan. Es un proceso complejo en el que deben estar involucrados aspectos que tienen que ver no sólo con el edificio y sus espacios, con la museografía y con las colecciones, sino también con los métodos de conservación y restauración, con la investigación, con el mensaje que queremos transmitir, con el personal, con los recursos con los que se cuenta y, sobre todo, con la forma en que el museo se vincula con su comunidad. Es necesario tener presente, a lo largo del proceso, que lo único que da sentido a un museo es el estar al servicio de la humanidad,¹ y este principio es al que debemos recurrir cuando, en el proceso de reestructuración o en la vida cotidiana de un museo, se presentan dudas o dificultades.

Museo Nacional
de las Culturas

ACTUALIZAR LA MIRADA

Ma. de Lourdes Herrasti Maciá

Por ello, el éxito de una reestructuración está vinculado a una reflexión que va más allá de las paredes del museo, que tenga presente los anhelos y dificultades por los que atraviesa la comunidad en la que está inserto, que conozca su historia, que comprenda su idiosincrasia y que cobre conciencia del papel que podemos jugar para contribuir en el fortalecimiento de su identidad. Recordar que lo que buscamos en un museo es abrir las puertas del conocimiento, estimular la curiosidad y generar en cada visitante un pensamiento propio sobre algunos aspectos de la vida. Cada museo, según su contexto, debe labrar su propio camino para convertirse en un foro de reflexión, expresión, discusión y/o análisis de una realidad.²

¹ Santiago de Chile. Conferencia ICOM. Es significativo también que en 1971, en la IX Conferencia General del ICOM, celebrada en Grenoble y París, el tema de la reunión fue "El museo al servicio del hombre, hoy y mañana". Esto significó una transformación radical de las tradicionales tareas que se atribuían a los museos de "Coleccionar, restaurar, investigar y comunicar.

² En la última reunión del ICOM el tema central fue "Los museos y la armonía social". Varios fueron los textos presentados, entre ellos el de Amarewar Galla quien plantea que el museo, lejos de una actitud de "conformidad" adquiere cada vez más conciencia sobre la diversidad. O el de An Lishun que habla de la contribución de un museo en la construcción de un mundo mejor, no en términos de aumentar el bienestar, pero sí la armonía.



San Miguel
de Allende

Una reestructuración no puede confundirse con una reapertura o una simple renovación del discurso, del edificio o de la museografía. Con el presente artículo quiero reflexionar sobre algunos aspectos de este intrincado proceso y mostrar ejemplos de las reestructuraciones, totales o parciales, que el Instituto Nacional de Antropología e Historia llevó a cabo en diferentes museos del país principalmente durante 2010. Me interesa subrayar algunas de las dificultades que se enfrentaron y, sobre todo, independientemente de los resultados que sólo pueden ser valorados por los visitantes, dejar constancia de lo complicado de esta tarea que es, finalmente, una tarea permanente, siempre inacabada.

LOS MUSEOS REESTRUCTURADOS: UNA ENUMERACIÓN

La conmemoración del bicentenario de la Independencia y del centenario de la Revolución mexicana eran la posibilidad de montar magnas exposiciones que hablaran de estos hechos históricos pero, sin olvidar esto, el INAH optó por orientar sus mayores esfuerzos a la renovación de un importante número de museos que se encontraban en las rutas de los insurgentes, así como del edificio de la ex Aduana de Ciudad Juárez, don-

de tuvieron lugar importantes acontecimientos de nuestra Revolución de 1910.

La reestructuración incluyó varios tipos de museos. Por un lado, las casas donde nacieron o vivieron algunos de los héroes patrios, como es el caso de la casa que habitó Miguel Hidalgo y Costilla en San Felipe Torresmochas o la vivienda de Ignacio Allende en San Miguel el Grande, ambas en Guanajuato, así como la casona adquirida por José María Morelos y Pavón en Morelia, Michoacán, antes de lanzarse a la insurgencia; por último el Museo de Artes y Oficios de Pátzcuaro para recordar, con un pequeño homenaje, a Gertrudis Bocanegra, patzcuarenses que combatió a las tropas realistas junto con su familia. En segundo lugar se incorporaron aquellos museos en los que habían tenido lugar momentos significativos de nuestra historia, como el Curato de Dolores, de donde salieron, llenas de esperanza, las huestes insurgentes; la Alhóndiga de Granaditas, donde tuvo lugar una de las batallas más cruentas de la Independencia y a partir de la cual se tomaron decisiones fundamentales; el Centro Comunitario ubicado en Ecatepec, en donde Morelos pasó sus últimas horas antes de ser fusilado, como un traidor al rey, por órdenes de José María Calleja. Se intervino también el edificio de la ex Aduana de Ciudad Juárez, en donde se celebró el primer encuentro entre los presidentes de México y Estados Unidos, la famosa entrevista Díaz-Taftt y, posteriormente, lugar que albergó la presidencia provisional de Francisco I. Madero durante el proceso revolucionario.

A estos museos se sumaron otros que se consideran emblemáticos por diversas razones. Se llevó a cabo una primera etapa de la renovación del Museo Nacional de las Culturas, heredero del primer museo con el que los mexicanos, recién conseguida la Independencia, buscamos coadyuvar en el esfuerzo por consolidar una identidad nacional; el Regional en Michoacán, cuna del

San Miguel
de Allende

movimiento insurgente y, de manera parcial, los museos de Aguascalientes, sede de la Convención revolucionaria de 1914; el de Chilpancingo, cuna de nuestra primera Constitución; el de Cuautla, donde tuvieron lugar el sitio de Morelos y cien años después el de Zapata, y finalmente el Fuerte de San Diego, en Acapulco.

EL “CONTENEDOR”

Para iniciar los trabajos de restauración de un edificio que alberga a un museo, especialmente si éste es histórico, es necesario no sólo contar con un diagnóstico que muestre el grado de deterioro de las estructuras y de las instalaciones, así como el de todos aque-

llos elementos arquitectónicos que le dan valor histórico, como la cantera, las puertas y ventanas, la viguería o los pisos originales, sino —y sobre todo— tener clara la forma en que se van a distribuir las áreas. Es necesario para esta distribución tomar en cuenta que en el museo, por ser un espacio público (además de que ahí conviven y transitan las personas, cada una dueña de sus propias reflexiones), debe existir un área importante de espacios administrativos y de investigación, áreas de servicios al público, bodegas, talleres y depósito de colecciones.

Decidir la zonificación es uno de los procesos más complejos. Para que sea afortunada se requiere tener gran claridad sobre la forma en que operará el museo, la importancia de cada una de las actividades y la forma en que cada una se vincula a las demás, así como contar con una proyección a futuro de manera que los espacios no resulten insuficientes al corto plazo. En esta decisión deben intervenir una enorme cantidad de consideraciones y las decisiones a las que se llegan no siempre son las óptimas para cada área vista por separado, aunque sí al considerar el conjunto. Dificultades y ventajas se combinan y equilibran. Como ejemplo, sabemos que los talleres de restauración deben ser espacios amplios que permitan dar cabida a obras de gran formato y que deben estar diseñados según el tipo de obra —pintura de caballete, cerámica, madera, papel, plumaria, etcétera— con instalaciones de agua, depósitos para solventes y materiales tóxicos, además de buena iluminación y ventilación. Además, deben ubicarse cercanos a los depósitos de colecciones a fin de que las piezas no tengan que hacer largos recorridos. En el caso del Museo de las Culturas simplemente la vecindad con Palacio Nacional y los límites que esto implica para el constante uso de solventes, determinó en gran medida la ubicación de los talleres. Sin embargo, la ubicación y la forma en que están organizados los



depósitos y la colocación del elevador fueron, desde mi punto de vista, soluciones óptimas. En el caso de los espacios para recibir a las escuelas se espera que sean lugares que se encuentren cerca de las salas de exposición. Sin embargo, en la Alhóndiga de Granaditas este espacio se encuentra afuera del edificio. Ahí, en una explanada se recibe a los niños y ahí mismo dejan sus mochilas, ya que el acceso al museo es estrecho.

Generalmente a los argumentos basados en la lógica se suman otros que tienen que



ver con los puntos de vista y las costumbres. A lo largo de los años, cada director, a veces con tino y a veces sin él, ha establecido normas y procedimientos que se han convertido en hábitos difíciles de modificar. Cambiar de ubicación algún escritorio que se colocó en un recoveco debajo de una escalera, abrir una nueva bodega para guardar la papelería, modificar la forma en que se llevan a cabo los movimientos de colecciones o decidir que el amplio espacio que ocupaba una persona ahora será ocupado por cuatro, genera resis-

tencias. Pero, cuando se pierde la brújula, como dije antes, lo único que puede ayudar a recobrar el rumbo es recordar que los espacios privilegiados, con las condiciones de seguridad, así como de humedad y temperatura, serán necesariamente los que deberán albergar las colecciones y dar servicio al público.

Entre mayor es el valor histórico y arquitectónico del edificio, más difíciles son las adecuaciones. Se requiere de la confluencia de especialistas y de largas discusiones para encontrar la mejor forma de proceder. En las

Museo Nacional
de las Culturas

reestructuraciones que se llevaron a cabo en 2010, el proceso fue más sencillo en los museos pequeños —como San Felipe, Casa de Allende, el Curato de Dolores o la Casa de Morelos—, pues, además de la restauración del edificio, sólo se requería un espacio para los trabajadores, un pequeño depósito de bienes y una bodega. Pero otros museos significaron difíciles decisiones. Es el caso del Museo Regional Michoacano, donde fue necesario levantar todo el piso del patio central para resolver un problema de humedad que presentaba la cantera de las columnas y cambiar algunas vigas que se habían “rajado” por la humedad y la presencia de polilla que silenciosamente las había horadado y que hubiera terminado por fracturarlas. O el espacio del segundo piso que corta el discurso por la forma en que debe transitar el público.

Sobre lo que tiene que ver con obra, prácticamente en la totalidad de los museos mencionados se cambiaron las instalaciones hidráulicas que habían envejecido y, además, se buscó dar respuesta a la legítima preocupación de ahorrar los recursos no renovables y dar acceso a quienes nos visitan con sillas de ruedas. Lo mismo se hizo con la instalación eléctrica, para lo que fue necesario retirar gran cantidad de cables y tubos que habían ido apareciendo con el paso del tiempo y que fueron formando una verdadera y visible maraña que hubiera podido provocar un corto. Ese fue el caso de la Alhóndiga de Granaditas, donde, además, se limpió la cantera de contaminantes y hongos y restituyó una parte de los pisos. La instalación eléctrica fue renovada junto con todo lo necesario para telefonía y computación, y los cables se ocultaron al interior de los zoclos de madera, lo que permitió no agujerar las antiguas paredes. En algunos casos una museografía más complicada requirió instalaciones especiales, como es el caso del Museo de las Culturas y el de la Revolución en la Frontera Norte en Ciudad Juárez.

La seguridad fue también un asunto delicado. Se realizó un análisis para colocar nuevos sistemas en aquellos museos que lo requerían. En el caso del Museo Nacional de las Culturas se instaló un moderno sistema de control de temperatura y humedad con estándares internacionales, lo que permitió recibir por primera vez en el museo la exposición “Pueblos originarios de Canadá”. Esto es de una enorme importancia, pues en todo el territorio mexicano sólo contamos con otros cuatro espacios que cuentan con estas características.

Un aspecto de gran importancia para la reestructuración de la mayor parte de estos museos fue mejorar los depósitos de colecciones. Con el paso del tiempo, aunque seguramente no con el ritmo que todos quisiéramos, las colecciones habían ido en aumento por adquisición, donación, convenios de comodato o decomisos, pero también, y de manera significativa, por los descubrimientos de ejemplares paleontológicos y sobre todo por las excavaciones arqueológicas que, además de piezas, sumaban con frecuencia cientos de miles de fragmentos cerámicos que habían invadido los espacios y se amontonaban poco a poco, aumentando el desorden y haciendo cada vez más difícil el control. En cada museo el proyecto consideró un espacio para las colecciones y, en aquellos lugares donde la colección lo requería, la colocación de mobiliario. En el Museo Nacional de las Culturas y en el Regional Michoacano, por sólo nombrar dos, los depósitos hoy tienen estándares internacionales. También se consideraron otras bodegas para guardar archivos muertos, materiales para el mantenimiento del edificio, embalajes que es necesario conservar y que, entre otras cosas, fueron planeados según los tamaños y las tareas de cada museo.

En Cuautla, Chilpancingo, el Fuerte de San Diego y Aguascalientes se realizaron avances parciales que resultaban urgentes.

En el Regional de Aguascalientes, por ejemplo, ubicado en un importante edificio construido por Refugio Reyes a principios del siglo xx, se impermeabilizó, se fumigó y se le dio tratamiento a la totalidad de la madera que hacía veinte años no recibía atención.

ACTUALIZAR LA MIRADA

Probablemente uno de los procesos más inquietantes en una reestructuración museística es modificar el discurso. Y esto tiene que ver con el contenido y la forma de plantearlo.

Igual que sucede con el edificio, la mirada sobre un momento de la historia, sobre una persona o sobre un proceso científico también envejece. La renovación es indispensable. Generalmente encontramos en los museos una forma convencional de entender la historia, una idea patrimonialista o un interés enciclopédico. En la mayoría de los casos hay un discurso con el que se busca, de manera consciente o no, legitimar una determinada mirada sobre la ciencia o la historia, o de privilegiar una idea de arte. En general, los museos de historia se apoyan en un concepto de país muy cercano a la idea del romanticismo alemán vinculada al progreso, y esto conlleva un prejuicio que obliga a pensar que la única forma de presentar la historia es la secuencia cronológica, a pesar de que ni las colecciones ni el espacio físico den lugar a ello.

El discurso de un museo debe estar en permanente construcción, no sólo porque el conocimiento es una serie de aproximaciones sucesivas, sino porque el público, hombres, mujeres y niños también cambian. Los que hoy nos visitan no tienen las mismas características de aquellos que nos visitaban hace veinticinco años, y es necesario reflexionar mucho sobre ese público, real y potencial. Creo que el aumento de información y de imágenes a las que estamos sometidos en la vida cotidiana disminuyen con frecuencia



nuestra capacidad de sorpresa, y en aquellos museos donde las colecciones no son especialmente abundantes sólo una mirada interesante sobre un tema o sobre un objeto puede convertir la visita en algo memorable. Me parece claro que el público que visita los museos no va en búsqueda de “datos duros”, sino que quiere admirar los objetos que, en sí mismos, pueden contar una historia, que a veces no sabemos interpretar.

Hay algunos museos en los que la decisión es más sencilla, pues tienen una voca-

Museo de Artes y Oficios, Pátzcuaro

ción clara. Tal es el caso, por ejemplo, del Museo de “La Francia Chiquita” en San Felipe, Guanajuato. El hecho de que don Miguel Hidalgo haya vivido ahí lo define, además su público está formado fundamentalmente por la población local, orgullosa de saber que ahí vivió el “Padre de la Patria”. Lo mismo sucedió con el Curato de Dolores Hidalgo o la Casa de Allende. En el caso del Museo Nacional de las Culturas, aunque el público es infinitamente más diverso, la vocación también está definida pues la riqueza de este museo son sus acervos, que se han

ido formando con los más variados objetos de las culturas del mundo, por lo que su vocación es dar a los mexicanos un panorama de lo que son otras culturas en el mundo.

En cambio, los museos regionales presentan mayor dificultad. A esos museos asiste no sólo el público local, preferentemente el infantil, sino también una buena cantidad de turistas nacionales y, en algunos casos, extranjeros. Son personas con muy diferentes niveles socioeconómicos, muy distintos intereses y muy diversos niveles de información. La decisión no es fácil. Si se opta por la

Museo
Regional
de Historia,
Aguascalientes



historia local, ¿desde dónde comenzar?, ¿cuánto espacio debemos dar a los miles de años que vivió la región antes de la llegada de los españoles?, ¿cuánto al tiempo del virreinato?, ¿en dónde terminar la historia?, ¿debemos abordar el tema de la “región” como una región geográfica, prehispánica, comercial?, ¿o bien es necesario abordar algunos de los graves problemas como la violencia o el desempleo para aportar a los visitantes reflexiones sobre su vida?

La mayor parte del patrimonio que conservamos en los museos es heredado, perte-

nece a un pasado que nos lo ha transmitido y gracias a él conocemos mucho de lo que sabemos sobre nosotros y sobre el mundo que es posible conocer. En un museo, al contar la historia se trata de atrapar un tiempo, una memoria en sus manifestaciones materiales, a través de pinturas, manuscritos, armas o bien objetos de la vida cotidiana, objetos que con frecuencia no tuvieron ningún valor en su tiempo y que lo han adquirido porque tienen ahora una carga emocional y una historia que contar. Para que la información que ofrecen estos objetos pueda salir a la luz es necesario saber cuestionarlos. Por ello, la investigación es siempre aire fresco en la tarea de reestructuración y en la renovación de un discurso, y es responsabilidad del museo que las condiciones en que esta información se presenta sean las mejores para que los visitantes puedan apreciarlo. Una vez seleccionadas las obras en las que se apoyará el guión, éstas deben ser evaluadas por los especialistas para reconocer su condición, definir si podrán ser expuestas y el tiempo que pueden hacerlo sin sufrir daño, el tipo de soporte o la iluminación. Eso no siempre es acorde con la idea que se había logrado sobre el guión y en ese caso habrá que hacer nuevos ajustes.

Pero cuando las colecciones no son suficientes, parece una necesidad empeñarnos en contar una historia y recurrir para ello a reproducciones y gráficos. Pero ¿cómo reaccionaría el público si en un museo regional dejáramos la historia a un lado y ofreciéramos sólo una mirada parcial según lo que las colecciones permitan? Me inclino a pensar que, de cualquier forma, las colecciones deben definir los discursos incluso a pesar de que éstos puedan parecer inconexos o desarticulados.

Cada museo debe encontrar su propia respuesta. En el caso del Centro Comunitario de Ecatepec, lugar donde fue fusilado don José María Morelos, son pocos los obje-



FOTO: CARLOS ALVARADO

tos que pueden contar esta historia sobre la muerte del caudillo, pero el acontecimiento que ahí tuvo lugar es de tal magnitud que recurrimos, al menos por un tiempo, al Museo Nacional de Historia, que prestó temporalmente una de las fajas originales que usó el libertador, lo que esperamos convierta la visita en una experiencia, más que académica, emotiva. Muy al contrario, en el caso del Museo de Artes e Industrias Populares de Pátzcuaro, el tema sobre los procesos de trabajo que han tenido lugar en la región desde tiempo inmemorial está apoyado por cientos de objetos que son, y han sido, parte de la vida cotidiana de un inmenso número de habitantes.

En resumen, en el proceso de definir el guión, resulta claro que semejante responsabilidad no puede estar en manos de una sola persona y que es necesario un trabajo interdisciplinario que tome en cuenta no sólo la seriedad académica sino otros muchos factores, entre los que resulta central la opinión del público real y potencial.

LA MUSEOGRAFÍA

Y ya con todo esto resuelto viene el problema de cómo mostrarlo. La museografía es responsable no sólo de transmitir sin deformar el mensaje que se desea, sino también de mantener el interés a lo largo del recorrido. Para ello, es necesario tener en cuenta en primer lugar que el museo es un espacio público y que como tal tiene un atractivo especial, distinto a otros espacios. En un libro de Cees Nooteboom titulado *El enigma de la luz*, el autor señala que en los museos suele reinar una cierta atmósfera erótica. La gente, dice, tiene excusa para una conversación y se distingue de la multitud indiferente de la calle pues comparte un interés. Esta atmósfera de complicidad entre sus visitantes es una de las cosas que está, en gran medida, en manos de la museografía. Por otro lado, al igual

que en cualquier estructura narrativa, el asunto es no decir todo de golpe, es mejor que haya sorpresas. Son todos los elementos de la museografía (color, iluminación, distribución de las vitrinas, etcétera) los que apoyan el mensaje que pretendemos enviar.

Además de lograr mantener el interés de los visitantes, la museografía debe cuidar de no modificar el sentido del discurso. Así como sabemos que no hay conocimiento “objetivo y neutro”, tampoco hay decisiones museográficas que no tengan atrás una intención. El lugar en el que colocamos la pieza, la iluminación que le damos, las secuencias y descansos son lo que permite transmitir una sensación, facilitar una comprensión. Por ello, es indispensable una fluida comunicación entre los curadores y los museógrafos. Aun así, hay que estar atentos, pues a lo largo del proceso la fuerza de la costumbre, tanto en la decisión del guión como en la museografía, puede hacer que el mensaje se desvíe en una dirección no deseada. Un buen ejemplo es la tecnología. Es ya lugar común el pensar que el museo “compite” con otras formas de entretenimiento y que lo que tenemos que hacer es incluir tecnología de punta para que esta “competencia” nos permita tener un lugar. Pero ¿realmente podemos hacerlo?, ¿queremos ofrecer lo mismo? Hay mil respuestas frente a estos cuestionamientos, pero si se decide usarla, lo único que debemos garantizar es que con el paso del tiempo los museos no se conviertan en un cementerio de pantallas de plasma.

COMUNICACIÓN EDUCATIVA

Ya hace más de cuarenta años que el tema de la centralidad del público está presente en los museos. A partir de ahí las colecciones también han cobrado otro sentido, más como manifestaciones de todo lo que es significativo en la evolución del hombre que como la antigua idea de “tesoros”. Este es un

principio que no podemos olvidar cuando estamos llevando a cabo una reestructuración, pues el proceso debe implicar la revisión sobre la forma en que están orientados los servicios al público.

La variedad y calidad de los servicios al público es lo que mantiene al museo como algo vivo, pero, por diversas razones, existen una gran cantidad de museos en los que los servicios al público no han sufrido ningún cambio desde hace muchos años. Es el caso del Regional de Aguascalientes, que hasta hace muy poco continuaba haciendo los mismos talleres y recorridos sólo para un público de escolares de nivel primaria, con los que abrió sus puertas hace más de veinte años. La reestructuración debe ser el detonador de un proceso de reflexión y transformación. Para ello, hay que partir del nuevo discurso que se ofrecerá al público, pero también, y de nuevo quiero subrayarlo, de las preocupaciones y anhelos de los visitantes. Estoy convencida de que una visita a un museo puede convertirse en algo memorable cuando los visitantes encuentran allí algo que les habla de sus propias vidas, cuando logran establecer un vínculo entre lo que ven (o leen) y su presente. Al personal que conforma los servicios al público le corresponde generar estrategias para que esto sea posible, y hacerlo de forma diferenciada, para cada tipo de público: las escuelas primarias con sus diferentes niveles educativos, la educación media y superior, los adultos con diversos niveles de información y el público con problemas auditivos o visuales. La lista podría ser infinita y depende de cada localidad definirla.

Sólo el área de comunicación educativa puede construir, permanentemente, nuevas formas de recorrer el mismo museo, cambiar la información que se da en las hojas de mano, invitar al público a detenerse en distintos objetos, preparar distintos talleres para trabajar con las escuelas, organizar conferencias



que acompañen a las exposiciones. De ellos depende, al menos parcialmente, que los visitantes regresen una y otra vez, y, de manera definitiva, que los niños no queden “vacunados” contra la historia y los museos.

San Miguel
de Allende

UNA REFLEXIÓN FINAL

Como dije antes, creo que la única forma de entender la reestructuración de los museos es verla como una tarea permanente, siempre inacabada. Pero el inicio de este proceso es siempre una oportunidad para reflexionar sobre el sentido mismo de nuestros museos, de analizar si nuestra orientación está acorde con el momento por el que atraviesa el país. Intenciones como el contribuir a reforzar un espíritu nacionalista, tan presente en el país durante el siglo xx, deben ser cuestionadas en este mundo que ha cambiado tanto y en el que conceptos que antes resultaban centrales, como el de la soberanía, se han transformado. El país continúa siendo diverso, multiétnico y plural y los problemas de hoy distan mucho de los que teníamos entonces. ¿Tiene el museo una responsabilidad frente a ello y maneras de afrontarlo? Aún hay mucho por decir. ■





Der. Sala de exposiciones temporales.
Izq. Sala Manuel Pastrana

EL MUSEO DE GUADALUPE: UN PROYECTO INTEGRAL

Rosa María Franco Velasco y Violeta Tavizón Mondragón

ALGO DE HISTORIA

El Museo de Guadalupe ocupa una parte significativa del antiguo Colegio de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas y actualmente es considerado uno de los museos de arte virreinal más importantes de México.

En 1679, el Papa Inocencio XI aprobó el establecimiento de Colegios de Propaganda Fide (propagación de la fe) con la finalidad de dar un nuevo impulso a la acción cristianizadora de la Orden de San Francisco en todo el mundo. El primer Colegio de Propaganda Fide en América fue el de la Santa Cruz de Querétaro, establecido en 1683 por frailes procedentes de España. A éste le siguió el Colegio del Cristo Crucificado, instaurado en 1700 en Guatemala para cubrir el territorio centroamericano; y finalmente el Colegio de

Nuestra Señora de Guadalupe, fundado en 1707 por el valenciano fray Antonio Margil de Jesús. El Colegio de Guadalupe se distinguió por incluir en sus filas a criollos y mestizos, y desde aquí se dirigieron las misiones evangelizadoras de la frontera norte de la Nueva España, principalmente de Texas.

Este inmueble se construyó en las huertas de una pequeña ermita dedicada a la Virgen del Carmen. Esto fue posible gracias a la ayuda del Ayuntamiento de Zacatecas, pero principalmente a las donaciones que aportaron los habitantes de la Villa de Guadalupe y de la región. Los primeros trabajos iniciaron en 1700, con el fin de fundar el Hospicio, mismo que pretendía hospedar a los misioneros que comenzaban a viajar hacia el norte. Hasta 1775 se concluyó la fábrica de los claustros alto y bajo, del área de noviciado, así como de las celdas. A fines del siglo XVIII el Colegio contaba con dormitorios, varias

P. 18:
Fachada
del museo

Sala Una Mirada al Barroco, 2004



capillas, un área para la enfermería, la Escalera Regia, la iglesia y el coro. En 1832 se comenzó la construcción de la Capilla de Nápoles, finalizando la labor con la adecuación de los aljibes. Tras las Leyes de Reforma en 1857, los franciscanos fueron exclaustrados de una parte del inmueble dos años más tarde; a consecuencia de esto, el edificio sufrió una división en sus espacios. En 1882 se inauguró el Hospicio para Niños de Guadalupe y se mandó habilitar una parte del Antiguo Colegio de Propaganda Fide. Para estos fines, se colocó al ingreso un conjunto monumental de arcos con un rico labrado en cantera. Actualmente éste es el ingreso al Museo de Guadalupe, donde se puede visitar tanto las salas de exhibición permanente (claustrros bajo y alto, coro, biblioteca conventual, “Una Mirada al Barroco” y “Manuel Pastrana”, entre otras) como las exposiciones temporales, la sala del Camino Real de Tierra Adentro, que tiene una importante colección de transportes, la tienda del museo y la

biblioteca especializada del Camino Real de Tierra Adentro.

En 1908 se suprimió el Colegio por una bula papal y quedó clausurado. En 1917 abrió sus puertas como Museo de Antigüedades del ex convento de Guadalupe, su primer director fue el pintor zacatecano Manuel Pastrana y por más de cuarenta años permaneció como el único museo del estado de Zacatecas. En 1939, el Museo de Guadalupe fue declarado Monumento Nacional y desde entonces depende del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Este museo cuenta con veintisiete salas de exhibición permanente, que logran transportar al visitante a un pasado rico en historia y tradiciones que se refleja en nuestro propio presente.

En el mes de agosto de 2010, el Museo de Guadalupe fue declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO, y en noviembre del mismo año el museo ganó el premio Miguel Covarrubias que otorga el Instituto Nacional de Antropología e His-

toria, con el trabajo: *Proyecto Integral del Museo de Guadalupe, curaduría, museografía y sala de exposiciones temporales*.

ANTECEDENTES DE LA RESTAURACIÓN DEL MUSEO DE GUADALUPE

El proyecto de restauración integral comenzó en 2001 a partir del taller “Planes de manejo en el Museo de Guadalupe”, en donde el personal recibió capacitación sobre el tema, dentro del Segundo Encuentro Nacional de ICOM CECA “La educación en el museo: nuestra propia transformación”, realizado por ICOM con sede en este espacio museístico. A través de dinámicas por equipos analizamos las fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas que se enfrentan en el diario manejo de los museos.

Posteriormente, del 12 al 16 de noviembre de 2001, la Dirección de Operación de Sitios implementó a través del INAH Zacatecas el “Primer Taller de Planes de Manejo Operativo” con la participación de museos y zonas de la Ruta Histórica del Camino Real de Tierra Adentro.

En 2004, a partir de un grupo de planeación base integrado por personal del museo, de las Coordinaciones de Museos y Exposiciones, de Monumentos Históricos y de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, así como de la Dirección de Estudios Históricos, se comenzó a realizar un diagnóstico formal de las siete áreas principales: colecciones, investigación, atención al inmueble, exposiciones permanentes y temporales, comunicación educativa y vinculación social, seguridad y, por último, recursos financieros.

Este diagnóstico derivó en distintos proyectos que comenzaron a materializarse desde septiembre de 2004, cuando se inauguró la sala prototipo “Una mirada al barroco”, la cafetería y los jardines del museo. Dichos trabajos se realizaron gracias al Fi-

deicomiso para la Restauración Integral encabezado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el gobierno del estado de Zacatecas, el H. Ayuntamiento de Guadalupe y Fomento Cultural Banamex, A. C. Durante aquel año se trabajó intensamente en la construcción del significado cultural del museo a través de sus valores históricos, sociales, identitarios, arquitectónicos, estéticos, científicos, económicos, así como en las definiciones de la misión y visión.

En 2005, las distintas Coordinaciones Nacionales aprobaron la zonificación integral, de la cual partió la proyección de un cronograma de trabajo por etapas a corto, mediano y largo plazo. A partir de ese año se comenzaron a realizar las gestiones correspondientes para recuperar el espacio que ocupaba el Archivo Histórico de Zacatecas, el cual finalmente se reubicó en las actuales instalaciones del Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde” y esa área se comenzó a trabajar para convertirse en la sala de exposiciones temporales del Museo.

LA RESTAURACIÓN DEL MUSEO DE GUADALUPE

El proyecto de restauración integral se ha llevado por etapas y los principales trabajos se realizaron del 2004 al 2010. En este mismo sentido se enumeran las salas que se han restaurado de forma integral: sala “Manuel Pastrana”, sala “Una mirada al barroco”, tienda, biblioteca del Camino Real de Tierra Adentro, cafetería, ingreso (taquilla y lockers), sanitarios, jardines y áreas de oficina, instalaciones eléctricas (subestación), rejas de acceso y fachada (iluminación escénica), catalogación y museografía de la Biblioteca Conventual, sala de Exposiciones Temporales, auditorio, coro, portería, claustro de San Francisco, Escalera Regia, museografía y curaduría de las veintisiete salas que conforman el Museo de Guadalupe. ■



EL MUSEO DE ARTES Y OFICIOS: UN ENFOQUE ETNOLÓGICO

Catalina Rodríguez Lazcano
y Aída Castilleja González

Hace poco más de 72 años una disposición presidencial del general Lázaro Cárdenas creó el Museo de Artes e Industrias Populares en la ciudad de Pátzcuaro, con el fin de reivindicar el valor económico y estético de las manufacturas elaboradas en los pueblos purépechas. Para este fin se dedicó un edificio del siglo XVIII, compuesto de once habitaciones que se habilitaron como salas de exposición. El inmueble en cuestión era una readaptación de la primera sede del llamado Primitivo Colegio de San Nicolás fundado por Vasco de Quiroga en el siglo XVI.

De entonces a la fecha, el museo ha experimentado varias transformaciones en su mobiliario, en el orden de la exposición y en su colección, como lo atestiguan fotografías y documentos fechados en diferentes momentos. Cabe mencionar la remodelación efectuada en la década de 1970 cuando se agregaron vitrinas elaboradas por la familia de carpinteros Cerda de Pátzcuaro y se liberó una parte de la yácata que se encuentra en el patio posterior. En diciembre de 2010 el museo reabrió sus puertas luego de trabajos de mantenimiento del edificio y de reestructuración museográfica basada en un contenido etnológico con el que se buscó renovar el interés del visitante por acercarse no sola-

mente al gusto por las manufacturas, sino al conocimiento del modo de vida y organización de los pueblos que las producen.

Museo de Artes y Oficios, Pátzcuaro

EL PROYECTO

La conmemoración del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución mexicana dieron la cobertura para que varios museos del país se reestructuraran. A Michoacán correspondió el privilegio de que se consideraran tres de sus museos bajo la custodia del INAH. Éstos fueron el Museo Regional Michoacano, el Museo de Sitio Casa de Morelos, ambos ubicados en la ciudad de Morelia, y el Museo de Artes e Industrias Populares (MAIP) de la ciudad de Pátzcuaro. Una vez tomada la decisión, en marzo de 2008 se conformaron los equipos para la elaboración de los guiones curatoriales, quedando el MAIP a cargo de las investigadoras Aída Castilleja González y Catalina Rodríguez Lazcano para la exposición permanente.¹ El proyecto museográfico correría a cargo de la

¹ En un primer momento participaron los doctores Arturo Soberón Mora y Alejandro González Villarruel como coordinadores y en la investigación sobre la historia del edificio y la exposición temporal dedicada a Gertrudis Bocanegra; contaron con la colaboración de la antropóloga Marisol Reyna Contreras.



Patio interior
del Museo de
Artes y Oficios,
Pátzcuaro

Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

El primer problema a afrontar fue la definición de las dimensiones de los cambios que se deseaban hacer al museo, ya que se trataba de un espacio con una atmósfera suspendida en el tiempo muy acorde con el contexto colonial de la ciudad de Pátzcuaro que agradaba a mucha gente que lo conocía. Por otro lado, el museo había ganado un lugar como centro en donde los productores encontraban apoyo para la difusión y venta de sus manufacturas artesanales, aunque en fechas recientes esa característica se había perdido. En estas circunstancias el reto era hacer una propuesta que mantuviera su vocación y a la vez reflejara los avances del conocimiento en materias histórica y etnográfica.

El punto de partida para la elaboración del guión científico o curatorial fue un temario que resaltaba dos aspectos centrales: la configuración histórica de la región, entendida en su composición multicultural como resultado de la coexistencia de distintas etnias y las relaciones entre éstas y sectores no in-

dígenas de la sociedad regional; y el papel del trabajo como hilo conductor para la comprensión de la diversidad de las artes y los oficios que se presentan en la actualidad. Fue así como se optó por denominarlo Museo de Artes y Oficios.

En su primer apartado el guión dibuja un panorama de cómo el purécherio se configuró como una región cultural a partir del asiento del clan uacúsecha y la extensión de su poderío y del Estado tarasco, sobre el cual posteriormente se refundó el dominio colonial español, reorganizando el espacio civil, eclesiástico y económico y reajustando también las formas de trabajo para satisfacer las necesidades de las nuevas empresas coloniales y los centros urbanos recién creados. Nuevas especializaciones surgieron tanto en los pueblos de indios como en el ámbito donde se concentraba la población blanca y negra que se organizaba en torno a gremios bajo el cuidado de un santo patrón. El segundo apartado, expuesto en una pequeña sala, está dedicado a la historia del edificio y, de manera particular, a las instituciones de las cuáles ha sido sede.

El tercero de los apartados se ocupa de las artes y los oficios que se dan en los pueblos purépechas. En el recorrido elegimos la reflexión sobre ciertos temas que, en su conjunto, permiten una comprensión más cabal de la complejidad que encierra el concepto del trabajo y que se engazarían con cada una de las expresiones del trabajo: el conocimiento transmitido de generación en generación, el ser parte de un engranaje social regional, el uso de materias primas obtenidas del entorno, el ser un reflejo de la permanencia y los cambios que incluyen a veces la extinción del propio oficio y el condensar la intervención de múltiples participantes para la consecución de un fin. Esta segunda parte del recorrido inicia con la exposición de las actividades primarias —recolección, caza, pesca, agricultura—, la elaboración de alimentos que tiene como elemento central el maíz, la producción alfarera, los oficios de la construcción; trabajos con fibras vegetales; oficios que presentan alguna singularidad por ser específicos de algún centro de población o familias de éstos, por la destreza que requieren, o por su estado de extinción; el trabajo de la madera, tanto artesanal como semindustrial; el decorado con maque y laca y todos aquellos que tienen que ver con los textiles, como los bordados, los tejidos en te-



Exterior del Museo de Artes y Oficios, Pátzcuaro

lar de cintura y, finalmente, el oficio de laudería que nos permite hacer el enlace con el oficio de hacer e interpretar la música.

Todos estos oficios y otros no incluidos constituyen la urdimbre que da sostén a la sociedad purépecha en esta región cultural o sociedad regional, pero el cuerpo no estaría completo sin la red de relaciones que se tejen como una trama a través del intercambio de bienes y servicios entre las personas, las familias y entre la sociedad y sus entes protectores y divinos. Relaciones que también se extienden al ámbito extrarregional, vinculando al purépecho con el mercado nacional e internacional

Para darle contenido, invitamos a varios especialistas a escribir sobre cada uno de los apartados del temario. Algunos autores se avocaron a escribir textos ex profeso y otros nos permitieron usar fragmentos de trabajos ya publicados, con lo cual se conformó la primera versión del guión científico. A partir de éste, procedimos a elaborar el guión temático, en el que vertimos las primeras propuestas de formas de representación y de posibles materiales para su ilustración museográfica. Esto constituyó un interesante ejercicio de imaginación para acomodar los temas en las salas, que presentan diferentes dimensiones y características ambientales,



de humedad, temperatura e iluminación. En el camino, hubo que hacer infinidad de ajustes, sobre todo cuando tuvimos los primeros intercambios con los museógrafos designados Enrique Martínez y Jesús Álvarez con quienes poco a poco fuimos aclarando las ideas al verlas plasmadas en plano e imaginarlas en vitrinas, plataformas o paneles.

LAS TAREAS

Aún sin conocer el contenido definitivo, nos dimos a la tarea de redactar una versión preliminar de las cédulas a partir del guión curatorial. La cédulas se dividieron en: una introductoria para el ingreso al museo, traducida al purépecha; temáticas, una por cada tema; subtemáticas para la descripción

de las partes integrantes de cada tema y las de objeto, colocadas al pie de las vitrinas, paneles y plataformas para dar cuenta de asuntos específicos relacionados con los objetos o temas representados. También se consideró importante proporcionar información detallada de las técnicas de trabajo de distintos oficios a través de cédulas de mano, ilustradas con fotografías o dibujos y complementadas con directorios de artesanos para el público interesado en visitar personalmente los talleres. Se nos sugirió también incorporar cédulas electrónicas, para lo cual se contrató la videograbación del proceso de elaboración de las cocuchas, de la pasta de caña, de la preparación de alimentos y de la interpretación de las músicas propias de la región; además se documentó fotográficamente el trabajo de la preparación de una canoa en la localidad de Comachuén que luego fue trasladada a la población ribereña de Ichupio. Con este material se elaboraron cinco cápsulas para las cédulas electrónicas; incorporamos una sexta de estas cédulas retomando un trabajo que ya había llevado a cabo la Dirección de Medios del INAH, relativa a la celebración del Corpus.

LA COLECCIÓN

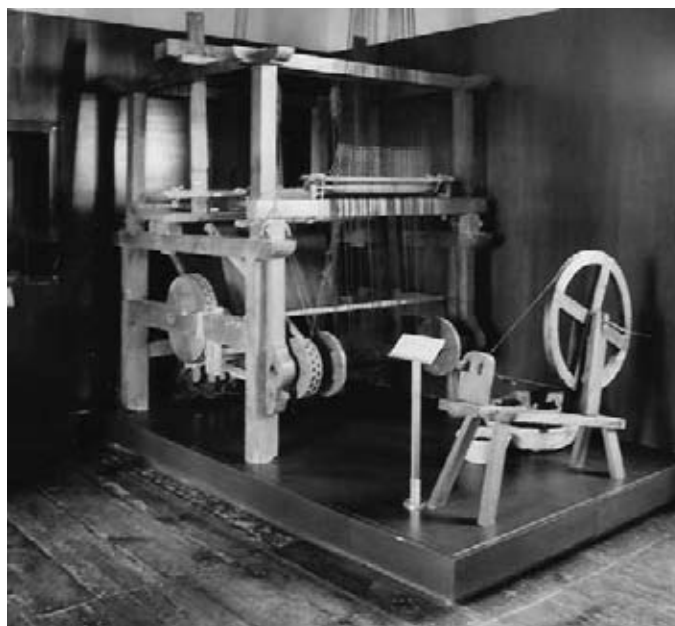
Mención aparte entre las tareas merece la conformación de la colección que sería incluida en la exposición permanente. Desde un principio estuvimos convencidas de que la riquísima colección existente en el museo fuera la base principal a la cual se añadirían préstamos, donaciones y nuevas adquisiciones. Estas últimas constituyeron una de las aventuras más gratificantes del proyecto, ya que a partir de la búsqueda de objetos específicos se entabló contacto con personas que se hicieron cómplices de la idea y participaron gustosas aportando lo mejor de su arte, su oficio y su conocimiento. Así por ejemplo, naná Eulalia Navarro de Cuanajo se esmeró

en bordar y coser el traje completo para una virgen. Naná Elvia de Zipiajo apoyó con la puesta en escena de un horno a cielo abierto preparado con ollas de distintos tamaños elaboradas por ella y otras mujeres de su familia e hizo algunas de las prendas de la indumentaria femenina para representar a su pueblo en el museo y, para asegurarse que fuera correctamente portado, vistió ella misma el maniquí; lo mismo ocurrió con la familia Lucas Mateo que se dedicó a vestir a una digna representante de Tarecuato; tatá Camerino Ramos de Comachuén proporcionó los aperos de agricultura con sus nombres en español y purépecha y una listas de las actividades implicadas en el ciclo agrícola; asimismo, la familia de tatá Mauricio Cira llegó desde Ichupio a ultimar los detalles en la representación de la escena de pesca para que los objetos que había aportado quedarán bien expuestos. Naná Juana Alonso de Cocucho, junto con su nuera, nieta y bisnieta se dieron a la tarea de representar cuatro de las fases de la elaboración de las grandes y esbeltas ollas que distinguen a su pueblo natal y amablemente permitieron ser fotografiadas y grabadas para una cápsula.

La selección de bienes para su incorporación en esta nueva museografía dejó ver, con claridad, la coexistencia de objetos que parecen ser más resistentes al tiempo y otros cuyos cambios apenas dejan ver estadios previos de esas formas de producción. Dejó también ver cómo hay especializaciones en el trabajo que, gracias al esfuerzo de ciertos artesanos, buscan recuperar y recrear técnicas que se han resistido a desaparecer.

EL MONTAJE

Dos semanas bastaron a la empresa de carpintería para colocar y acondicionar el mobiliario en color café oscuro y a los equipos de montajistas de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones para transfor-



mar las once habitaciones vacías en el Museo de Artes y Oficios. La velocidad, ciertamente, dificultó en momentos la estrecha comunicación que habíamos tenido entre montajistas y curadoras y en algunos casos no fue posible mantener sutilezas plasmadas en el guión, por la reinterpretación o adecuación que fue necesario hacer al momento de poner una pieza en lugar de otra o al disociar las fotografías o las cédulas de los objetos para los que fueron pensadas. No obstante, consideramos que el resultado general cumple con creces los objetivos que inicialmente planteamos: presentar a las personas como las protagonistas que están detrás de las variadas formas del trabajo. Modalidades que, en algunos casos, quedan plasmadas en los productos distintivos de esta región cultural que se ven y adquieren en las tiendas de la ciudad de Pátzcuaro, en mercados, tianguis y ferias artesanales. Producción que es fruto de un conocimiento, habilidad y destreza resultantes de transformaciones dinámicas e innovaciones que hombres y mujeres de distintas edades y condiciones han sabido hacer adaptándose a los cambios que les imponen la sociedad regional y nacional. ■





SEGUIR EL GUIÓN: MUSEO HISTÓRICO CASA DE ALLENDE

Arturo Cortés Hernández,
Verónica Osiris Arzate
y Diana Muñoz

INTRODUCCIÓN

Como parte de los festejos por el bicentenario de la Independencia de México, el Instituto Nacional de Antropología e Historia decidió llevar a cabo la reestructuración del Museo Histórico Casa de Allende, por considerarlo parte fundamental del inicio de la Independencia, siendo éste el primer museo en ser intervenido.

Para lograr aterrizar el proyecto museográfico se trabajó con el guión curatorial, revisando sala por sala para ver las características de cada espacio y hacer la correspondencia histórica con los objetos y el mobiliario museográfico.

RESTAURACIÓN DEL INMUEBLE

En conjunto con las diversas dependencias del INAH, entre las que destacan la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos y la Coordinación Nacional de Obras y Proyectos, se llevó a cabo la restauración del inmueble, con especialistas en los diferentes ámbitos. Asimismo, se logró realizar la ambientación con acabados y mobiliario de época, manejando de una forma integral las salas “Histórica” y de “Vida cotidiana”, tomando en cuenta las siguientes directrices:

1. Renovación de aplanados con pintura a la cal, para tratar de igualar el color original de acuerdo al apreciado a través de las calas.
2. Reposición de piso en salas conforme a los criterios de conservación del inmueble terminado con una cera como se manejaba en aquella época.

3. Restauración de carpintería en puertas y ventanas con el criterio de conservar en la mayoría lo original, con tratamiento de la madera y aplicación de barniz protector.
4. En la planta alta de la casa, en las salas de “Vida cotidiana”, se decidió retomar la cenefa con un guardapolvo para dar esa estética envolvente que tenían las casas de la época.
5. Se rescató el área del pesebre principal para que formara parte del recorrido museográfico, y que antes sólo seccionaba la casa.
6. Se bajó el nivel del piso del patio central, conforme a calas que determinaron los niveles originales de la casa, lo cual permitió darle otra escala a las arcadas del inmueble.
7. Se restauraron las vigas de madera de toda la casa, para confirmar la seguridad de los espacios y para tener la estética que se requería en las salas.
8. Se implementó el sistema de seguridad, con sensores de intrusión y sensores de humo, para tener una correspondencia con la nueva propuesta museográfica.

CONCEPTO MUSEOGRÁFICO

a) *Mobiliario*

Conforme se decidían y trabajaban los puntos anteriores, se realizaban las propuestas de diseño tanto de mobiliario como de gráfica.

■ **MOBILIARIO:** Revisando los documentos y materiales que conforman la colección, se determinó que tendría que ser una vitrina modular, que su aspecto fuese ligero a la vista, sin sacrificar la seguridad que debe brindar a la colección para su conservación. Se decidió por una vitrina con piso y charola de madera y un cincho en la parte de arriba también de madera con un acabado en el tono de la carpintería de la casa, para retomar puntos esenciales en el diseño de la museografía con el de los espacios del inmueble. Otro punto muy importante es el mantenimiento que deberá manejar el personal del museo, el cual debe ser muy fácil y seguro para evitar algún accidente ya sea del trabajador o de la colección. Tomando esto en cuenta se optó porque la tapa de la vitrina



fuera con bisagras y que permitiera abrirse de frente para tener todo el espacio libre. Se decidió también que los chapetones o remates de los tornillos que sujetan la charola que exhibe la pieza, fueran con formas orgánicas de aquella época, dando ese detalle de estética a la vitrina. Se manejaron dos módulos de 60 x 60 cm y de 120 x 60 cm.

Se utilizaron mamparas que exhiben cuadros u otros objetos que requieren de un montaje diferente al de ser resguardados en una vitrina. Estas mamparas también permiten el vestibular espacios y circulaciones dentro de la sala y así despertar la curiosidad del visitante en su recorrido.

Para las salas de “Vida cotidiana” se manejó el diseño a la medida de espacios en salas para recrear las habitaciones, por lo que se hicieron muebles con decoraciones fieles a los de la época, contemplando con éstos algunos biombos para revestir las salas. Se manejaron cortinas hechas de damascos inspirados en los usados en aquel entonces y se realizaron réplicas de candiles para las habitaciones, para recrear el detalle y el lujo de entonces.

Finalmente, se determinó la realización de cuatro maniqués para dar vida a estos espacios. Se realizó uno representando al Gral. Ignacio Allende en la sala de juicio con una postura cabizbaja, logrando el efecto de derrota, cuyo montaje terminado es impactante; otro es un maniquí de una señora tejendo en la sala de asistencia; uno más para la cocina representando a la servidumbre y el último de un niño jugando en su habitación. Estas escenas de la vida cotidiana, al igual que en las salas históricas, están apoyadas por medios electrónicos que ayudan a crear los ambientes con sonorizaciones y videos. También hay cédulas electrónicas para profundizar los temas y que el visitante tenga el contexto de la colección expuesta.

■ **GRÁFICA:** La realización de la gráfica se dividió en formatos para las cédulas temáticas



y subtemáticas. Se trabajaron en vidrio templado de 9 mm con un proceso de impresión de satinado, algo nuevo y diferente a los utilizados en otros museos, el cual consiste en un baño de ácido para opacar la superficie; después, en el lado posterior del vidrio se imprimió en serigrafía la textura de un damasco de época para dar esa sensación del tiempo; por el lado esmerilado, se realizó la impresión del texto en español e inglés y, por último, si lleva algún gráfico se imprime por este mismo lado. La soportería se manejó en aluminio. Para los apoyos gráficos (mapas, retratos, que contextualizaban la colección) se manejaron los mismos procesos que en

Arreglos de la fachada del Museo Histórico Casa de Allende



las cédulas. Las cédulas de objeto se maneja- ron en serigrafía con soporte de pvc lamina- do y un puntaje de letra que permite leer sin dificultad; por último, la señalética se mane- jó con el mismo proceso del cedulario tem- ático, sólo que con un formato en óvalo y adosado a los muros de los espacios; con esto se logró la ligereza de paneles en cada

una de las salas, logrando con ello la armo- nía entre la museografía y la casa.

Uno de los elementos retomados para generar la identidad del museo fue el águila presente en la bandera de los Dragones de la Reina, utilizada como estandarte en el levanta- miento armado del que fue partícipe Igna- cio Allende. Qué mejor elemento para sim-

bolizar la personalidad de nuestro personaje en el diseño del logotipo que su firma fusionada con la síntesis visual del águila, enfatizando de esta manera la personalidad de Allende como eje rector del museo.

Así se aprovechó la transparencia del vidrio para el cedulario y la señalética, donde se aprecian varios planos y el aluminio para la soportería. Con la utilización de ciertos elementos de madera en el mobiliario museográfico se establece una relación de cercanía con la carpintería original del inmueble, brindándole calidez al diseño.

La elección del fondo para el cedulario fue basada en un estudio del damasco de época, a partir del cual se digitalizó el diseño y fue adaptado a las necesidades de impresión (serigrafía) para después hacer las pruebas de color pertinentes. Se buscó una gama cromática que se integrara al entorno museográfico: considerando que los colores en el interior serían cálidos (el marrón de la duela, el guinda de la cenefa, el café de la viguería) pensamos que debía seguirse con dicha gama en los interiores. Sin embargo, para la señalética, por encontrarse fuera de las salas y para diferenciarla, nos inclinamos por el verde olivo.

En el caso de la señalética para los sanitarios, se realizó la abstracción de los perfiles de Doña Josefa Ortiz de Domínguez e Ignacio Allende para darle continuidad al histórico.

b) Iluminación

La iluminación museográfica se manejó con bajo voltaje, con un sistema de magg que requirió de una adaptación para ser fijada entre la viguería y con esto cumplir con las normas de conservación del inmueble y con la eficiencia y seguridad del sistema.

EL RECORRIDO MUSEOGRÁFICO

El museo se dividió conforme a su distribución original de espacios.

Planta baja y área histórica

■ **TAQUILLA Y GUARDARROPA:** En este espacio se alberga el centro de monitoreo de seguridad, implementado por primera vez para que el museo cuente con la infraestructura necesaria que corresponda con las exhibiciones y se garantice la conservación de la colección y del visitante en el edificio. Este sistema de seguridad se forma de cámaras de circuito cerrado de televisión (cctv), sistema de intrusión y sensores de humo. Compartiendo espacio está la taquilla y el guardarropa, apoyados por un mostrador y mobiliario de guardabultos para el buen funcionamiento de estos espacios.

■ **SALA INTRODUCTORIA:** Este espacio, ocupado antes como bodega, se aprovechó por su ubicación para albergar un video introductorio acerca de la casa y del personaje principal, el Gral. Ignacio Allende, para que el visitante tenga una primera imagen de lo que verá en su recorrido por el museo. Este video se pasa en una pantalla de *liquid crystal display* (LCD) y se reproduce por una tarjeta *compact flash*, para optimizar calidad y energía y bajar costos de mantenimiento.

■ **PULPERÍA:** Este montaje fue muy diferente para trabajarlo, ya que intervinieron varias actividades para conformarlo, como trabajos de carpintería para el mostrador y la estantería, la localización y adquisición de objetos para revestir la tienda de época y la más compleja, la hechura de réplicas fieles que van desde un dulce (perita), hasta la elaboración de quesos, chorizo, barras de coco, sal, etc.

■ **BOTICA:** Este espacio sólo fue restaurado ya que se conservó lo original que tenía construido y armado incluso con todos los objetos exhibidos.

■ **SALA SIGLO XVI:** Con esta sala comienza el recorrido histórico del museo en donde el visitante verá la conformación de la Villa de San Miguel. El mobiliario para contener los objetos son vitrinas de cristal con base y charolas de madera: con esto se logra la visibilidad to-

tal de la colección y resguardo para su conservación. Se consideró una mampara para exhibir objetos adosados y una gráfica que sirve de apoyo para dar contexto a las piezas o para profundizar en la información.

■ **SALA SIGLO XVII:** Este espacio expone dentro de las vitrinas la importancia industrial y económica y su ubicación estratégica en el Camino Real de Tierra Adentro, todo explicado a través de la utilización de gráficos de apoyo, como un mapa de Tierra Adentro (adosado al muro del edificio) donde se visualiza la ubicación de San Miguel de Allende en este recorrido de la Plata.

■ **SALA SIGLO XVIII:** Las expresiones artísticas y artesanales de San Miguel El Grande están mostradas dentro de este espacio, en el que se utilizan recursos museográficos como el uso de una vitrina central que expone el gran arte sacro en platería característico de las zonas del Bajío, el montaje de obra a una mampara, que tiene la función del recorte y contención de obras pictóricas de

artistas de la época y el uso de un estante adosado al muro, que es parte de la construcción original del inmueble, dentro del cual se muestran algunos ejemplos de la alfarería típica del Bajío.

■ **SALA REFORMAS BORBÓNICAS:** La contención de la obra dentro de las vitrinas y la distribución de éstas en el espacio, además de la colocación de la obra pictórica a muro, dan al espacio un recorrido cronológico y temático muy claro. A éste se le debe añadir la utilización de una pantalla de LCD, en la cual se explica con claridad la difícil situación por la que atravesó la Nueva España a raíz de las Reformas Borbónicas.

■ **MEMORIAL:** Este espacio exalta a los héroes de San Miguel y claramente a Allende mediante el uso de la gráfica. Damos una muestra de sus firmas (rasgo inigualable y en gran medida desconocido por el público visitante) y mostramos réplicas históricas de las banderas utilizadas por el Regimiento de los Dragones de la Reina del cual formaba parte Allende, las cuales están montadas sobre mamparas que tienen la función de contener la obra y al mismo tiempo de enmarcarla.

Trabajo con el maniquí de Ignacio Allende



Planta alta o área histórica

■ **ORATORIO:** Esta sala muestra la importancia religiosa que los Allende y en general la gente de la época imprimía en sus habitaciones. La iluminación museográfica enfatiza la importancia de la Santa Patrona a la que los Allende eran devotos

■ **SALA DE ASISTENCIA:** La vida cotidiana de la familia sucedía en este espacio, que se recrea a partir del uso de réplicas históricas de mobiliario; así como el uso de mobiliario original. Un maniquí muestra el estilo con el que vestían las señoras de aquel entonces.

■ **SALA DE ESTRADO:** Este espacio representa las juntas secretas para la insurrección. Se muestra a través de las ambientaciones con el uso de objetos originales y muebles de réplicas históricas. El poder adquisitivo de la

familia Allende está reflejado en los candiles (hechos expresamente para esta sala), el estrado, las cortinas, los tapetes, el mobiliario, etc. En este espacio se escucha una sonorización donde los insurrectos externan sus inquietudes políticas, planes e intereses.

■ **ANTESALA:** Esta habitación era un lugar de convivencia, donde se recibía a las visitas, se tomaba el chocolate, etc. El mobiliario de este espacio es una combinación de objetos originales de época y mobiliario de réplicas históricas.

■ **RECÁMARA DE LOS NIÑOS:** Este espacio es austero, ya que contiene la cama, baúles (originales) y un gran ropero. Un niño (maniquí) juega en el piso.

■ **RECÁMARA DE LA SEÑORA:** Era independiente del espacio en el que el padre descansaba, ya que ella atendía a los hijos. El espacio expresa sencillez y austeridad de una manera equilibrada. También en este lugar se cuenta con objetos originales y réplicas históricas. Asimismo, el uso de imágenes religiosas refuerza esta primordial importancia de la fe en la vida cotidiana de la gente de este periodo histórico.

■ **RECÁMARA DEL SEÑOR:** Esta alcoba no dista mucho de la otra, ya que es sencilla, pero muestra a través de la utilización de mobiliario original y réplicas la manera en la que una habitación era amueblada y los estilos de moda que se utilizaban.

■ **SALA LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA:** Muestra el periodo en el que fueron partícipes en la guerra de Independencia Hidalgo y claramente Allende. Se contienen en vitrinas algunos ejemplos del tipo de armamento utilizado en las movilizaciones de las que fueron partícipes los insurgentes. Y se exhibe al centro de la sala un traje de chinaco, para mostrar el tipo de vestimenta que los insurgentes utilizaron durante dicho periodo histórico.

■ **SALA DEL PROCESO Y MUERTE:** En este espacio se exhiben las puertas de la vieja cárcel



(restauradas), un maniquí que representa a Allende siendo sometido a juicio y —mediante la sonorización— se externa las ideas del insurgente ante el conflicto armado y su participación en el movimiento.

■ **SALA PERFIL DE UN HÉROE:** Se narra la genealogía de Allende mediante la esquematización de un árbol genealógico montado en un gráfico a muro. Se exhiben en vitrinas documentos facsímiles como su acta de bautismo, de casamiento, etc. De esta manera se encuentran en un solo punto la real y desconocida vida de Ignacio Allende y la imagen idealizada del héroe.

■ **COCINA:** Se concibió originalmente como tal, y fue a partir de la observación en cuadros de castas que se solucionó la museografía. En dicha ambientación encontramos objetos de uso cotidiano de la época, tales como cucharas, un trastero, un garabato, jarrros, etc. Las reproducciones de los alimentos tuvieron como referente la lista de cuentas que se llevaba en la casa durante ese primer periodo del siglo XIX. Cabe mencionar que para la exhibición de ciertos alimentos fue necesario llevar a cabo un tratamiento de conservación y fumigación, mientras que otros fueron hechos ex profeso para poder representar los productos del consumo cotidiano de esta casa. ■



EL PLAN MAESTRO: LA RESTAURACIÓN Y ADECUACIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS

Carlos Martínez Ortigoza



El Museo Nacional de las Culturas es un monumento histórico. El propio edificio es la pieza central de la colección. Tiene su sede en el antiguo edificio de lo que fue la “Casa de Moneda”, arquitectura civil que puede inscribirse como la primera de tipo industrial del siglo XVI. El inmueble fue objeto de dos obras de ampliación en el siglo XVIII, siendo la más significativa la realizada en 1731 con un proyecto de Nicolás Peinado de Valenzuela y con la dirección de los arquitectos Pedro de Arrieta y Manuel de Herrera.

En esta etapa de restauración ha sido posible identificar las fronteras o límites de la primera construcción, al localizarse los muros de cal y canto a base de tezontle negro y rojo producto de la reutilización de materiales obtenidos de la demolición de las atarazanas que mandó construir hacia

1523 Hernando de Cortés, utilizando piedra y madera.

El nuevo edificio que ahora se restaura (con un estilo barroco sobrio característico de la época) es la construcción que se realizó el 16 de abril de 1731 por el lado sur de la antigua Casa de Moneda y que dio inicio a la acuñación de monedas redondas y con cordoncillo al canto, semejantes a las que se fabrican en las cecas peninsulares.

El proyecto integral para la intervención arquitectónica del museo se fundamenta en los principios que deben presidir la conservación y la restauración de los monumentos, formulados en un plan maestro de arquitectura y bajo la dirección de la Coordinación de Monumentos Históricos. Hasta el 2010 se habían realizado obras de restauración en una superficie construida de 8,150 m², que representa un 66 por ciento del total de los 12,374 m² de la construcción virreinal del siglo XVIII, más 2,266 m² de impermeabilización en azoteas que representa un 72.3 por ciento de los 3,135 m² de las azoteas del edificio; resultando un área de intervención en el monumento de 10,416 m² restaurados.

El objetivo central para la conservación y restauración de este emblemático monumento histórico-museo —dedicado a una función útil a la sociedad desde el año 1866, en que abre sus puertas como Museo Nacional de Historia y Arqueología— es la salvaguarda del edificio patrimonial con una permanencia de 277 años como testimonio histórico y 145 años como museo nacional.

Los trabajos de restauración para la adecuación y operación de los espacios se han realizado en cuatro etapas que a continuación se describen brevísimamente.

PRIMERA ETAPA, 2007

■ **ANEXO PONIENTE:** En la planta baja, segundo y tercer nivel, se realizaron obras con

el objetivo de recuperar los espacios que forman parte de la fábrica original del edificio histórico, y que en el transcurso del siglo XX se subdividieron con muros de tabique de barro y cancelería para oficinas y bodegas de acervo, provocando fuertes sobrecargas a la estructura del monumento del siglo XVIII.

■ **ANEXO SUR:** Su origen fue la sala de troquelamiento y blanqueo de monedas. Posteriormente, en el siglo XIX, albergó al Museo de Antropología, y en el siglo XX operó como sala de exposiciones temporales. En los últimos años del siglo pasado gran parte del espacio fue la bodega de materiales museográficos. En la época del presidente Carranza al espacio se le sustituyeron las viguerías y se subió el nivel de la techumbre, y en los años de 1969-1970 se colocó la estructura en tres niveles. En la actualidad, se ha recargado la estructura de cal y canto con trabajo de compresión. Es por lo anterior que el proyecto consideró retirar todos los elementos agregados a la misma para restaurar y adecuar la sala de acuerdo a los nuevos planteamientos del Museo Nacional de las Culturas.

■ **ANEXO SUR PONIENTE (DEPÓSITO DE COLECCIONES):** La Secretaría de Hacienda otorgó al instituto dos locales en la planta baja y primer nivel del edificio poniente, logrando que el Museo Nacional de las Culturas, mediante el proyecto de restauración y adecuación, concentrara en un espacio vertical los depósitos de colecciones.

■ **SERVICIOS SANITARIOS DEL TERCER NIVEL:** Los servicios de baños para los trabajadores fueron construidos en los años 60 y presentaban severos problemas de humedad y fracturas en los acabados de piso, por lo que se procedió a su adecuación integral. De igual forma se trabajaron las maderas de vigería original del siglo XVIII en la planta baja y se consolidó la fachada norte del patio interior, interviniendo el arco, con lo cual se aseguró la estabilidad de los niveles superiores.





■ **CUBIERTAS DEL ÁREA DE TALLERES:** Construidas en los años 70 en la zona de talleres del tercer nivel, presentaban problemas de filtración de las aguas pluviales que ponían en permanente riesgo las colecciones de las exposiciones en las salas del segundo y primer nivel, por lo que se precedió a colocar un sistema de impermeabilización con garantía de 20 años y aprovechar los espacios de los talleres.

SEGUNDA ETAPA, 2008

■ **ANEXO PONIENTE:** Se concluyó la etapa de retiros y consolidación de la estructura histórica. Las áreas donadas por la Secretaría de Hacienda facilitaron al Museo Nacional de las Culturas construir una red propia para sus nuevos sistemas de instalaciones, como la descarga de drenaje y aguas pluviales por separado. Se instaló una

nueva red de agua potable y se ha preparado en el área un sistema hidroneumático. Con base en los proyectos definitivos de los sistemas de instalaciones para el museo en los anexos surponiente y poniente, han quedado preparadas todas las canalizaciones para hospedar tecnología de última generación.

En la planta baja se encuentra el espacio para ser utilizado como sala internacional de exposiciones. Se ha proyectado dotarla de todos los sistemas que exigen las normas internacionales, como es el sistema de aire acondicionado, la humedad relativa en control y cero partículas en suspensión. La planta del segundo nivel se ha preparado para recibir los acabados de un espacio polivalente que podrá subdividirse a base de un muro móvil acústico. Uno de los espacios será utilizado como mediateca, el otro contará con una división de vidrio en 28 módulos.

El tercer nivel se reestructuró y ha quedado preparado para alojar las áreas de operación que requiera el museo.

■ **ANEXO SUR:** Se preparó el cubo para colocar un montacargas-elevador que moverá las colecciones y trasladará a personas con discapacidad (única forma de que estos visitantes circulen por los niveles superiores del museo).

TERCERA ETAPA, 2009

■ **ANEXO PONIENTE:** En el segundo nivel, se dividió la sala con un muro acústico operable para convertirse en una doble sala con capacidad de aforo de 100 personas cada una. El vestíbulo de descarga del elevador se delimitó por un muro de cristal templado con veintiséis módulos fijados a la estructura con tensores y soportes de acero inoxidable. En cuanto a los acabados de pisos en planta baja, se diseñaron firmes de concreto armado. En el segundo nivel, en el salón polivalente se colocó piso de madera de encino. En

el área de investigación en el tercer nivel se colocaron pisos de PVC. En la terraza se colocó un impermeabilizante APP y sobre éste un acabado de protección y seguridad a base de madera en tablones que de igual forma facilite la circulación y se integre como un elemento de total reversibilidad e integración con el monumento. Se continuó con la integración y restauración de las puertas y marcos para ventanas de madera que se encontraban en mal estado y que datan del primer medio del siglo XX. Se dio continuidad al proyecto integral de todos los sistemas de instalaciones (hidráulica, sanitaria, iluminación, aire acondicionado y seguridad).

■ **ANEXO SUR:** Se instaló un elevador con capacidad para 1,500 kg, con cinco paradas. El acabado de piso en planta baja (sala de exposiciones) es a base de módulos de concreto lavado. Las cubiertas de azotea se cubrieron con un sistema de impermeabilización a base de membrana de APP en doble capa con acabado terracota ladrillo. Los muros que datan del siglo XVI (construidos con sillares de tezontle rojo y negro) se cubrieron con aplanados a base de cal y arena y se protegieron con un sobremuro.

CUARTA ETAPA, AGOSTO 2009- JUNIO 2010

■ **ANEXO SUR:** Se eliminaron los recubrimientos de madera y se retiró el mobiliario museográfico y equipos obsoletos, dañados y fuera de uso. Se eliminó el entrepiso con estructura de acero.

■ **ANEXO PONIENTE:** Se retiró mobiliario, escombros, basura, estructuras de acero, el muro intermedio en tabique de barro del segundo nivel, así como de los entrepisos, los pisos en madera, cancelerías, plafones de yeso, instalaciones de iluminación y eléctricas fuera de norma y carentes de un proyecto integral que garantizara la seguridad del monumento y sus colecciones. ■

EL MUSEO DE PAPEL

Antonio Saborit

La Antigüedad griega y latina es una buena invención de la historia moderna. Por lo mismo, sus primeras representaciones gráficas, ya fuera en estampas o en grabados de un alto valor artístico y de una notable densidad descriptiva, conforman un capítulo único en la historia del libro así como varios episodios de diversa densidad intelectual en el apasionante desarrollo de dos disciplinas cuyo devenir se suele obviar, la arqueología y la historia del arte.

Elisabeth Décultot, investigadora del Centro Marc Bloch y especialista en la vida y obra del curioso Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), realizó una exquisita selección, apretadísima pues no llega a los cincuenta títulos, a partir de las decenas de libros en los que los siglos XVII y XVIII fijaron la moderna obligación por el pretérito entre los mayores coleccionistas y anticuarios de Europa, inspirados y arrogantes creadores de fabulosos gabinetes de arte y curiosidades. Y a partir de esa selección de antologías visuales, catálogos y libros de viaje, Décultot habilitó un espacio pequeñito del Museo del Louvre (Salle de la Chapelle) para ensayar una brillante exposición titulada *Musées de papier. L'Antiquité en livres 1600-1800*. Su objetivo era



Plancha de *Histoire de l'art par les monuments*, de Jean-Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt

demostrar la enorme fertilidad de estos libros, verdaderos “objetos híbridos” que se sitúan en la “frontera entre la ciencia y el arte, entre el libro y la colección, entre el texto y la imagen”, y para lograrlo contó con la ayuda de Gabriele Bickendorf y de Valentin Kockel.

Las imágenes de la Antigüedad, esto es, las estampas y gra-

bados por medio de las cuales se hizo el registro de las más remotas manifestaciones arquitectónicas, escultóricas y plásticas de las civilizaciones etrusca, griega y romana, al vocear su novedad desde los libros en gran formato de los siglos XVII y XVIII, animaron en la imaginación cultural de Occidente una serie de procesos que de

ningún modo son ajenos a las dos Américas, como una creciente inclinación por los vestigios más antiguos, la implantación del llamado estilo neoclásico, el surgimiento de una historiografía del arte y, por último, la expansión del propio concepto de Antigüedad.

Exposición de cámara (como la notable que preparó para la Biblioteca Pública de Nueva York el historiador Anthony Grafton en *New World, Old Texts*), ésta sobre el *Museo de papel* se fragmentó en los siguientes apartados: “La Antigüedad puesta en imágenes: investigaciones anticuarias entre la Antigüedad pagana y la Antigüedad cristiana”; “Lo clásico y la alteridad; antigüedades egipcias, etruscas y nacionales”; “Reunir, montar, clasificar: colecciones y catálogos”; “Medir la Antigüedad: investigaciones anticuarias, geometría, historia natural”; “Excavaciones, descubrimientos y relaciones de viaje: Italia, Dalmacia, Grecia y Levante”; y “¿Hacia una historia del arte por los monumentos?”

El recorrido inicia en las páginas del *Museo Cartaceo* de Cassiano dal Pozzo (1588-1657) y concluye en dos imponentes planchas de la *Histoire de l'art par les monuments* de Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt (1730-1814). Entre estos dos extremos, la mirada salta sobre las obras de Giovanni Giustino Ciampini, Pietro Santi Bartoli, Jean Mabillon, Bernard de Montfaucon, Francesco Bianchini, Scipione Maffei, Inigo Jones, François-Roger de Gaignières, Thomas Dempster, Anton Francesco

Gori, Francesco Moratti, Anne Claude Philippe de Thubières, André Félibien, Giovanni Gaetano Bottari, Pierre-François Hugues d'Hancarville, Giambattista Visconti, Philipp von Stosch, Pierre Jean Mariette, Philipp Daniel Lippert, Claude Perrault, Antoine Desgodetz, Gérard Audran, Sébastien Leclerc, Jacob Spon, Robert Wood, Julien-David Le Roy, James Stuart, Robert Adam, Jean-Baptiste-Claude Richard, Henry Swinburne, y el ya citado Winckelmann. Ellos son los artífices de una serie de genealogías visuales, las cuales cabe rastrear en el amplio registro de las antigüedades americanas. Sin este norte se corre el riesgo de imitar al arrogante Mono Anticuario, togado coleccionista, como lo retrató Jean-Simeon Chardin, quien con la mayor facilidad no sólo se interesa en todo y en nada sino que confunde el valor con la autoridad. ■

LA HUELLA EN LOS HUESOS

Alejandro Becerra Dubernard

La historia de la exposición *La huella en los huesos. Un acercamiento a la antropología física* inició un día a finales del mes de abril, en medio de la vorágine en la que estábamos sumergidos por la reestructuración de los museos que acompañaron a los festejos del bicentenario.

Aquel día pintaba tranquilo, ya que todo el día ficharía un libro

del maestro Carlos Herrejón sobre los procesos a los que fue sometido José María Morelos. Me encontraba sumergido en el proceso que le siguió la Santa Inquisición cuando sonó mi extensión y me invitaron a pasar a la oficina de la que era mi jefa en ese entonces.

La instrucción fue coordinar una exposición sobre enfermedades que ha padecido la población mexicana a través del tiempo y que dejan huella en los huesos, misma que sería inaugurada en el mes de agosto en el Palacio de la Escuela de Medicina de la UNAM, antiguo Palacio de la Inquisición (en ese momento, Morelos regresó a mi mente: coordinaría una exposición en el lugar donde fue juzgado y degradado eclesiásticamente). La exposición sería curada por el maestro José Concepción Jiménez y por Rocío Hernández, ambos antropólogos físicos que trabajan en la Dirección de Antropología Física del INAH. La museografía estaría a cargo de mi maestra, Paty Real, quien falleció posteriormente.

Siguiendo las indicaciones, llamé por teléfono para concertar una cita con el curador. La cita resultó en un desayuno en la cafetería del Museo Nacional de Antropología. He de confesar que no sabía mucho del tema, además de que me parecía morboso exhibir fragmentos de esqueletos de personas que padecieron alguna enfermedad. Sin embargo, en las reuniones —que se convirtieron en largas pláticas— fui aprendiendo sobre la importancia de los estudios en antropología física, parti-



Cráneo de la exposición *La huella en los huesos*

cularmente sobre los trabajos que se realizan en paleopatología.

Conforme fuimos avanzando en el planteamiento curatorial, se fue desvelando ante mí una nueva forma de conocer la historia de la humanidad en México y de cómo se investiga. Una historia que quedó marcada en los huesos y que es posible leer mediante la investigación científica y el uso de nuevas tecnologías.

Mi primer contacto con la colección (una de las más importantes del mundo por abarcar todos los periodos históricos del país, así como por tener ejemplares únicos, los cuales están expuestos) fue cuando se realizó la toma fotográfica de todos los materiales, que antes de eso sólo eran fémures, cráneos, húmeros, radios, mandíbulas, enlistados en un pa-

pel. Al momento en que se abría una caja, se abría una ventana al tiempo: esos restos óseos de hombres, mujeres y niños, que íbamos a fotografiar, estaban por contarnos un poco de su historia y de su momento.

Poco a poco y después de varias sesiones viajamos por todos los periodos de la historia nacional. Iniciamos con ejemplares de hace más de catorce mil años, es decir con los primeros pobladores; siguieron los restos de la época prehispánica; continuamos con los materiales del virreinato; por último, fotografiamos los especímenes de la época contemporánea. Se hicieron alrededor de 1,200 tomas.

Una vez seleccionado el material había que ubicarlo en salas. En un principio, y como siempre, las salas parecen suficientes, pero

a la hora del sembrado siempre son insuficientes. Se tuvieron que realizar algunos ajustes, además de que se incluyó un tema que no estaba contemplado en un principio: el quehacer de la antropología física en México. La exposición iniciaba con instrumentos y herramientas de uso cotidiano utilizados dentro de un laboratorio osteológico, además de la recreación de una excavación *in situ* que nos dio la pauta para entrar de lleno a la exhibición de los especímenes, los cuales estaban expuestos de manera cronológica, iniciando con los primeros pobladores de lo que hoy es el territorio nacional y concluyendo con la época actual.

La exposición estuvo enriquecida por objetos prehispánicos que nos acercaron a la representación de la enfermedad, al conocimiento de la anatomía y de las prácticas medicinales. También se mostraron algunos exvotos virreinales que nos ayudaron a ilustrar la enfermedad en aquella época. El diseño museográfico contó con una serie de imágenes que facilitaron la recreación y el entendimiento de los diferentes estilos de vida, así como material audiovisual que nos narró la evolución de la medicina en México.

Por último, esta exposición fue concebida para acercar al público no especializado a los estudios que se desarrollan en México sobre la antropología física, además de mostrar un poco de las colecciones osteológicas resguardadas por el INAH, y que son parte invaluable de nuestro patrimonio nacional. ■

CABEZAS ITINERANTES

Miriam Káiser

Las exposiciones internacionales no son solamente lo que el público puede apreciar en las salas de los museos: guardan historias y anécdotas que las llevaron a ser lo que son y a ser únicas. Jamás se parece una a la otra. En tantos años de haber estado detrás de ellas, jamás he encontrado dos que se parezcan: cada una tiene connotaciones específicas. Las cura-

durías, los envíos y todos los servicios que requiere la obra van modificándose y en muchos sentidos van mejorando con el paso del tiempo, exposición tras exposición. Desde las personas que empaquetan y las que embalan hasta los comisarios, cada obra es cuidada y atendida como si fuera más que una joya, puesto que no somos más que custodios. Una obra antes de salir es revisada, restaurada si es necesario y limpiada (sobre todo si hablamos de obra prehispánica u obra histórica) de tal manera que esté en las mejores condiciones.

Recientemente tuvimos el movimiento de dos exposiciones ol-

mecas. Se pusieron de acuerdo museos de Japón con museos del oeste de Estados Unidos, todos deseando su exposición olmeca. En Japón son cinco museos y la exposición tiene la duración de un año, y en Estados Unidos son dos museos con aproximadamente la misma duración. Recordemos que cuando se llevó la primera cabeza olmeca a Nueva York causó una gran admiración, después ocurrió lo mismo en Europa, y hace diez o doce años se llevó una gran exposición a Washington, la más importante que ha salido de México en este rubro. Volviendo a las dos exposiciones



FOTO: MIGUELA BAEZ PÉREZ

Instalación de la exposición *Obras colosales del mundo olmeca*, en el Los Angeles County Museum of Art

actuales: obviamente, lo primero que quieren los museos extranjeros son las cabezas olmecas, que afortunadamente están, muchas de ellas, reunidas en dos museos, porque las que están fuera, en poblados, difícilmente las dejan salir: en un caso la gente de los Tuxtles se levantó y sencillamente no dejó salir la cabeza. Esa cabeza era una de las dos que queríamos que fueran al Los Angeles County Museum of Art. Gentilmente, la directora del Museo de Xalapa ofreció una de sus cabezas. Habíamos conseguido otra en el Museo Carlos Pellicer en Tabasco. En un primer momento, nos opusimos a que saliera una de las cabezas que estaba destinada para viajar a Japón, porque el museo (Museo de Culturas Orientales de Ikebukuro) está en un séptimo piso y querían poner la cabeza en la entrada del lobby del museo, a lo cual nos opusimos tajantemente, a pesar de que nos prometían que iba a estar muy bien cuidada, pero para nosotros no era una cuestión decorativa. Ante nuestra negativa, se dejaron venir las huestes japonesas y lograron encontrar una manera que satisfizo al Instituto para poderla exhibir, pero por poco se quedan sin cabeza. Una vez que un museo entra en una dinámica así, no se detiene por cuestiones de ningún tipo: trasladar una obra así significa que viaje en avión carguero, el cual se tiene que pedir con meses de anticipación, y tiene que ir un comisario en el carguero —la obra no puede viajar sola, aunque esté perfectamente empacada. Así se fueron tanto a Japón como al mu-

seo del Condado de Los Ángeles, que con esta exposición inauguró una nueva ala (el Resnick Pavilion) diseñada por el gran arquitecto Renzo Piano: es un honor para ellos hospedar una gran exposición olmeca y para nosotros inaugurar una hermosa sala. ■

TEOTIHUACÁN EN EUROPA

Maria Teresa Cervantes
Escandón

La exposición itinerante sobre Teotihuacán fue concebida en México por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Antropología e Historia y con el apoyo de la Fundación Televisa, A.C., para su exposición en tres famosos museos de tres ciudades importantes de Europa: el Quai Branly de París: “Teotihuacán, la ciudad de los dioses” (6/10/09-24/01/11), el Gropius-Bau de Berlín: “Teotihuacán-México, la ciudad de pirámides misteriosas” (1/07/10-10/10/10) y el Rietberg de Zürich: “Teotihuacán-México, la ciudad de pirámides misteriosas” (21/02/10-30/05/10).

El año pasado, el bicentenario de la Independencia de México fue una magnífica ocasión para exponer esta ciudad antigua, uno de los más grandes y significativos conjuntos arqueológicos de nuestra herencia cultural, en estas ciudades europeas.

Sobre las primeras informaciones que tenemos del conocimiento en Europa sobre Teotihuacán sobresalen dos relatos: en 1580 se informó a la Corona de España, por primera vez, sobre la alta evidencia de la existencia y de la función ceremonial-religiosa de Teotihuacán (*El antiguo México*, Hanns Prem y Ursula Dickerhoff, 1986). Posteriormente, Alexander von Humboldt señaló: “El único monumento antiguo en el valle de México que dejó perplejo a un europeo por su grandeza y su volumen, son los residuos de dos pirámides de San Juan Teotihuacán” (Prem y Dickerhoff).

Teotihuacán es una manifestación del espíritu de un pueblo anterior a la Conquista y que revela asimismo en su forma y significado un estado de ánimo misterioso, distinto a la cultura occidental. El tiempo de apogeo de esta ciudad enigmática perduró más de 500 años, hasta el siglo VI, y algunos aspectos se reflejan todavía en nuestra cultura.

Es interesante hacer notar que cuando Teotihuacán estaba en su apogeo como gran metrópoli, Constantinopla era el centro de la temprana Edad Media en el mundo. En la Basílica de Santa Sofía (Agia Sofia), representante de un arte bizantino tardío, convertido después en mezquita y hoy en museo, predominan en su decoración mosaicos que representan figuras religiosas, propias del mundo bizantino; en Teotihuacán, son las pinturas murales las cuales cubren plataformas de templos o conjuntos habitaciona-



Máscara mortuoria con incrustaciones de jade y concha. Etapa clásica, cultura teotihuacana

les con composiciones de figuras metafóricas y ornamentaciones abstractas, cuyo significado no es sólo sagrado sino que también profano. Para nosotros los mexicanos, Teotihuacán representa un concepto tan brillante como para los europeos la Grecia clásica.

Manuel Gamio publicó en 1922 *La población del valle de*

Teotihuacán, que trajo para México el reconocimiento público de la zona arqueológica del Horizonte Clásico. No hay más que asombrarse del efecto fascinante que causa al ver las pirámides. Este arqueólogo ilustre, si estuviera todavía entre nosotros, podría hoy estar más que satisfecho de su trabajo al saber que 78 años después

de su publicación, esta estupenda exposición tuvo lugar en Europa.

La muestra ha consistido en exhibir alrededor de 450 piezas excepcionales de la cultura teotihuacana, la gran ciudad del México antiguo. Se han añadido recientes piezas descubiertas en el templo de la Serpiente Emplumada, así como valiosas ofrendas de



FOTO: DOUG MILLAR. © MUSEO CANADIENSE DE LAS CIVILIZACIONES

Tocado de danza tlingit, siglo XIX

las pirámides del Sol y de la Luna, descubrimientos que han permitido conocerla mejor. Las piezas se han presentado a través de temáticas sucesivas para poder facilitar a los visitantes descubrir esta antigua ciudad, comprender su funcionamiento, su papel y la influencia que ha tenido en el mundo mesoamericano. Por otro lado, esta exposición única presentó piezas que no han sido exhibidas en Europa. El 95 por ciento de las piezas vinieron de colecciones mexicanas (del MNAH, del Museo de Teotihuacán y de la colección del Museo Anahuacalli de Diego Rivera) y 5 por ciento de colecciones europeas (París y Berlín).

Espléndidas pinturas murales, costosas vasijas de barro, esculturas de piedra, figuras cortadas de obsidiana y estupendos adornos configuran esta magnífica colección.

Se instaló el armónico conjunto del plano de la ciudad —con sus monumentos y palacios y la famosa “avenida de los muertos”—, el cual introduce el contexto *ad hoc* de los objetos, concepto esencial para poder ubicarlos en su cultura teotihuacana.

Sobresalen, entre otras magníficas piezas, la famosa máscara mortuoria de la etapa clásica, con incrustaciones de jade y concha. Aparece en la portada del catálogo de la exposición del Museo Quai-Branly de París.

Cabe mencionar que esta exposición, gracias a la enorme difusión de los medios de comunica-

ción, no sólo llegó a la elite política y social de los países visitados, sino también a una buena parte de la población que no tenía idea de la existencia de estas obras prehistóricas exhibidas. Esperemos que esto pronostique la apertura de México a niveles internacionales para mostrar su invaluable patrimonio. ■

TOCADO DE DANZA TLINGIT

Irene A. Jiménez

El espléndido tocado de danza exhibido en la exposición “Los Primeros Pueblos de Canadá, Obras Maestras del Museo Canadiense de las Civilizaciones”, representa en sí mismo todo lo que ha contribuido para que la deslumbrante cultura de los “pueblos del cedro” sea una de las más singulares y ricas entre las culturas primitivas.

La placa frontal, tallada en madera con la figura de un oso —indudablemente el emblema clánico del portador del tocado—, representa al bosque generoso que les proporciona la madera para construir sus grandes casas comunales, sus canoas, sus postes totémicos y sus impresionantes máscaras, además de que alberga al emblemático oso de los mitos y leyendas.

El mar, de donde proviene su riqueza, que asume la forma de

inexhaustibles corridas de salmón (que cada primavera y otoño colma sus depósitos de reservas alimenticias alejando las hambrunas), está representado por las placas de abulón que adornan y enmarcan dicha placa frontal, así como también por los bigotes de morsa, que se elevan rígidos entre las plumas de halcón.

Estos dos últimos elementos forman un cerco dentro del cual se coloca abundante plumón de águila, que al ritmo de la danza se va elevando y esparciendo en un simulacro de nevada que simboliza la paz.

La impresionante cauda de pieles de armiño (recordemos que en la Europa de las leyes suntuarias el armiño estaba reservado para la realeza) nos remite al “tráfico de las pieles” en el que participaron nativos y europeos y que tanta riqueza y extravagancia aportó al Potlatch, la típica ceremonia que incluye banquetes, representaciones de los mitos y danzas y durante la cual un jefe distribuye con largueza riquezas materiales y adquiere a cambio enorme prestigio y la confirmación de su estatus de nobleza.

El tocado que nos ocupa debió ser portado por un jefe del clan oso durante una de estas celebraciones. Ahora forma parte de esta magnífica colección de obras maestras, que tuvimos la oportunidad de admirar en el Museo Nacional de las Culturas, por cortesía del Museo Canadiense de las Civilizaciones. ■

LA LLEGADA DE UNA MUSA A UN MUSEO

Leonardo López Luján



La escultura mexicana más grande de la que se tenga noticia fue descubierta de manera inesperada en el corazón de la ciudad de México el 2 de octubre de 2006. En aquel día memorable y tras cinco siglos de enterramiento, esta obra maestra del arte universal emergió gradualmente a la superficie para mostrarnos su cuerpo mitad humano y mitad animal. Pronto se confirmó que representaba la advocación femenina de Tlaltecuhltli (“Señor/Señora de la Tierra”), divinidad que en la cosmovisión mesoamericana se ubicaba en el alfa y el omega de un tiempo de suyo circular: Tlaltecuhltli era quien procreaba a las plantas, los animales, los seres humanos y los astros; pero también era ella quien los devoraba cuando regresaban al útero materno en el momento de morir.

Hace unos cuantos meses, esta espectacular mole de 12 toneladas llegó al Museo del Templo Mayor para ocupar ahí el lugar de máximo privilegio. Ahora, desde las alturas, los visitantes de este recinto pueden abarcar con la mirada su vasta totalidad, tal y como antaño lo hicieran los sacerdotes y las víctimas sacrificiales desde la cúspide de la pirámide doble de Tenochtitlan. El monolito, esculpido en una andesita rosácea y decorado con vívidos colores, nos muestra una efigie frontal y en posición de parto. Llama la atención su cabello rizado, antítesis indígena de lo bello y propio de los númenes de la oscuridad y el inframundo. El rostro se identifica por sus típicos ojos de media luna, mejillas con afeite de círculos y boca descarnada. Aunque fracturado e incompleto, el torso aún nos deja vislumbrar los senos flácidos y pliegues abdominales de una madre prolífica, así como una incisión circular de la que brota un flujo de sangre que llega hasta la boca. Dentro de la incisión aún se perciben dos pies diminutos, restos de la imagen de una deidad o un gobernante que nunca conoceremos. Una falda corta con cráneos y huesos cruzados servía para distinguir a los formadores del universo, al tiempo que las robustas garras infundían en el fiel ese doble sentimiento de veneración y terror tan característico de las religiones prehispánicas. ■

DEL OBJETO A LA EXPERIENCIA

Emilio Montemayor

Hilde S. Hein, *The museum in transition: a philosophical perspective*, Washington, Smithsonian Institution Press, 2000

Cada vez más museos han ido haciendo a un lado la conservación y exhibición de acervos como su actividad central para involucrarse en la producción de experiencias memorables entre sus visitantes a través de montajes y recursos tecnológicos de gran impacto, pero este cambio de prioridades conlleva un riesgo: abandonar el propósito de ofrecer una mejor comprensión de la realidad a través de los objetos a cambio de un despliegue museográfico que se preocupa por aparentar ser real él mismo. Esta es una de las reflexiones fundamentales que plantea Hilde S. Hein en el libro *The museum in transition*, obra que analiza la transformación que ha llevado a la mayoría de los recintos museales a desplazar su función primordial de conservar objetos por el objetivo de propiciar experiencias, transición a la que se refiere el título.

Desde una perspectiva filosófica, que concibe al museo como un ejemplo de materialización del pensamiento, la autora aborda de manera sagaz e incisiva los conceptos y las ideas que subyacen en el trabajo, la organización y los servicios de estos recintos: desde las tradicionales tipologías usadas en su clasificación

(museos de arte, de historia, de ciencias) y las relaciones que se establecen entre quienes conforman las comunidades de los museos (coleccionistas, directivos, curadores, visitantes) hasta su labor educativa y la ampliación de sus servicios para atender a una sociedad cada vez más diversa.

Pero sin duda las reflexiones más novedosas y sugerentes son las que se refieren a la idea de realidad que los museos transmiten, a la ética que subyace en sus acciones tanto de conservación de objetos como de producción de experiencias, y a su dimensión estética, en absoluto exclusiva de los museos de arte. En el primer caso, la reflexión parte de las ideas platónicas acerca de la realidad que todavía subyacen en gran parte del pensamiento científico contemporáneo, como la equiparación de lo real con lo verdadero y lo bueno (que se prefiere sobre lo ilusorio, falso y corrupto), o la creencia de que lo real existe con independencia de la manera en que el hombre lo percibe o experimenta; llevadas al terreno de los museos, Hein utiliza estas ideas para profundizar en las distintas formas y conceptos que los museos han adoptado para dar cuenta de la realidad (o bien, en ocasiones, apartarse de ella para superarla o mitificarla): la apariencia, la autenticidad, la autonomía del objeto museable frente a la

Los museos no sólo han trasladado su atención de las colecciones hacia los estados subjetivos, sino que también le han dado más peso a los procesos emotivos.

La transición que está ocurriendo en los museos debe integrar la vivencia estética del mundo como uno de sus fines principales.

subjetividad del que la observa, la creación de realidades virtuales o la producción de experiencias sobre lo real; es aquí donde se desprende uno de sus señalamientos más importantes: desviando el interés de los objetos usados como evidencia hacia los objetos que evocan experiencias, los museos no sólo han trasladado su atención de las colecciones hacia los estados subjetivos, sino que también le han dado más peso a los procesos emotivos que a los cognitivos: no importa qué tanto los visitantes puedan aprender, sino qué tan intensos pueden llegar a ser sus sentimientos y emociones.

Este mismo cambio de prioridades es analizado desde el punto de vista ético; para ello, recurre a una revisión extensiva de los diferentes documentos y códigos de ética para normar el papel de los museos que han sido generados por instituciones como la American Association of Museums en el país vecino, lo que la lleva a plantear la limitada visión que existe sobre los museos como instituciones con influencia política y creadoras de valor; esta limitación pareciera deberse a la reticencia de atribuirles un carácter moral, que implicaría caer en el error de investirlos de una cualidad humana (sólo las personas, en tanto poseedoras de una conciencia, tienen una moral), pero, como atinadamente lo señala Hein, la condición moral de los museos no radica en que



sean entes conscientes o pensantes, sino en su capacidad de crear significado y generar valores, que es mucho mayor a la que posee cualquier individuo, incluyendo la de quienes trabajan en estos espacios. De allí el imperativo de definir con precisión los compromisos de los museos con las sociedades de las que forman parte, poniendo en el centro de la discusión el servicio público que ofrecen y la labor educativa que deben cumplir.

La autora analiza al final la dimensión estética de los recintos museales. Partiendo de una crítica a la concepción de que los museos de arte son los únicos que tienen como un fin en sí mismo proveer una gratificación estética, basada en la contemplación de objetos de “arte” que fueron hechos con propósitos de goce, su análisis nos conduce a una nueva y valiosa perspectiva: la experiencia

estética no se restringe a la percepción subjetiva del que observa una obra de arte, encapsulada en sí misma y dependiente de las herramientas y conocimientos del individuo para descifrarla; por el contrario, estas experiencias subjetivas posibilitan ampliar las relaciones sociales con otros individuos que también la hayan observado, favoreciendo la creación de lazos de comunidad; este ha sido uno de los grandes errores de muchos museos, que han abdicado en su propósito de ofrecer una visión objetiva y común basada en el conocimiento de los objetos, a cambio de promover una pluralidad de experiencias subjetivas que corren el riesgo de destruir la red de relaciones que le confieren significado a lo observado o experimentado. El otro gran error es considerar que lo estético se reduce al placer que provee la contemplación de las obras de arte, cuando la satisfacción de la curiosidad, el descubrimiento de sentido y la obtención de conocimientos también son sumamente gratificantes. Es en este sentido que Hilde S. Hein plantea una de las propuestas más relevantes del texto: que la transición que está ocurriendo en los museos, otrora centrados en la conservación de los objetos y cada vez más consagrados a la producción de experiencias entre sus visitantes, debe integrar la vivencia estética del mundo (de objetos, de cosas, de personas, de relaciones) como uno de sus fines principales; porque, como bien lo señala, “enseñar a la gente a experimentar el mundo estéticamente no es suficiente para hacerlo un lugar mejor, pero es una condición indispensable para emprender la tarea”. Y esta es una tarea a la que los museos no deberían de renunciar. ■

EL MUSEO MÁS ALLÁ DEL MUSEO

Santiago Bucheli

Selma Holo y Mari-Tere Álvarez, *Beyond the Turnstile. Making the Case for Museums and Sustainable Values*, Altamira Press, EE. UU., 2009

A veces pareciera lo contrario, pero no hay nada menos estático que un museo. Si usted está bajo la impresión de que un museo es el lugar donde se pudre una milenaria vasija de una cultura perdida, se equivoca. Y los museos que han contribuido a darle esa impresión también se equivocan.

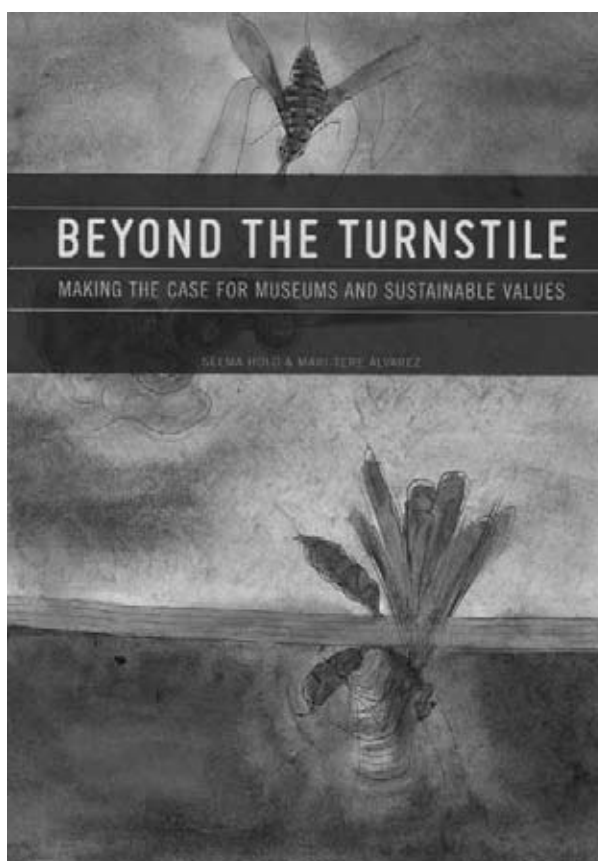
Más allá del simple contenedor que resguarda algún tipo de patrimonio cultural, más allá de la entrada a una habitación de cuatro paredes donde se expone fríamente algo, hay y debe haber interacción, movilidad, comunicación, sustentabilidad, circulación, retroalimentación, provocación y, en fin, una red entera de estímulos que subrayen la viveza de una cultura y de los recintos que la hospedan.

A eso está dedicado *Beyond the Turnstile*, compilación de reflexiones sobre el carácter idóneo de un museo hecha por Selma Holo y Mari-Tere Álvarez. Subtitulado *Making the Case for Museums and Sustainable Values*, este libro reúne la opinión de cuarenta expertos que acosan un solo y urgente tema: el museo como parte fundamental y viva de una sociedad.

Las editoras reunieron un destacado *think tank* para repensar el concepto de “museo”, entre quienes figuran Anthony Appiah, Plácido Arango, Elazar Barkan,

Marco Barrera Bassols, Graciela de la Torre, Shelly Errington, Gerardo Estrada, James Folsom, María Isabel Grañén Porrúa, Leonard Krishtalka, Carlos Monsiváis, Bernard Müller, Carrie Przybilla, Lori Starr, Vanda Vitali, Jorge Wagensberg y Donny George Youkhama. Las reflexiones de este grupo de pensadores y profesionales giran en torno a una lista de “valores sustentables” que, si bien no son los únicos, representan un sólido punto de partida para reinventar la idea que tenemos de museo. Dichos valores son: la confianza del público, la primacía de las colecciones, la relevancia para las comunidades, la inclusión social e intelectual, la creatividad y la innovación, una relación clara con la globalización, la preservación de viejas alianzas y la creación de nuevas, la oferta de experiencias auténticas únicas para los museos, la generación y propagación de conocimiento y un compromiso efectivo —y afectivo— con la comunicación.

Los valores mencionados tienen que concebirse, para que de verdad sean funcionales y sustentables, como interdependientes: son parte de un organismo que no puede privilegiar un valor y desdeñar otro. Asimismo, el equipo humano que trabaja en y para un museo, debe considerarse como parte de una cadena en la cual los eslabones son todos de central importancia, desde el encargado de limpieza y mantenimiento hasta los directivos del más alto nivel. Un ambicioso programa de globalización no tendría sentido sin el apoyo de nuevas alianzas, y una exhibición que le dé la



espalda a los intereses de la comunidad resultaría irrelevante. El museo, tal y como lo entendíamos en el pasado reciente, es un espacio que rebasa por mucho su entidad física.

Probablemente el aspecto más interesante de este libro es que cada texto está sustentado en experiencias particulares de museos particulares, aterrizando el gaseoso mundo de la teoría en el más arduo y realista mundo de la práctica. El tema administrativo, por ejemplo, cobra una relevancia central en *Beyond the Turnstile*, y ofrece experiencias innovadoras para enfrentar ese aspecto más bien prosaico y poco actualizado de la salud de los museos. La experiencia y las reflexiones en ese sentido de Plácido Arango, presidente

del Real Patronato del Museo del Prado, deben ser de una gran utilidad para otros museos. Otro ejemplo: Shelly Errington documenta con justeza el lugar ganado por dos museos de culturas populares mexicanos (el Museo de Arte Popular y el Museo de Culturas Populares) en un mundo de comunicaciones globalizadas del que deben aprovecharse todas las manifestaciones artísticas. El vértigo de un presente intercomunicado al instante es una herramienta para un museo con ideas y ambición, no una declaración de enemistad contra la “pausa” museística.

Así, desde diferentes enfoques y experiencias, *Beyond the Turnstile* constituye un importante acercamiento a la realidad de los museos hoy, cuando despunta un nuevo siglo que exigirá creatividad y osadía a todos los que se relacionan con la realidad cambiante de ese espacio que trasciende las paredes del museo sin dejar de ser el museo. ■

REVISTERO

Intervención. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museografía

Escuela Nacional de Conservación,
Restauración y Museografía-INAH
Año 1, núm. 1, enero-junio 2010

Si bien los nuevos números de las revistas periódicas —tanto académicas como culturales— generan cierta expectación por parte de sus lectores sobre sus recientes contenidos, reflexiones y polémicas, ¿qué podemos decir de una publicación inaugural,

generada en el seno de una institución educativa y lanzada en 2010, año en el cual las frases “Bicentenario de la Independencia” y “Centenario de la Revolución” fueron pronunciadas *ad nauseam* casi por decreto? La publicación a la que hacemos referencia es *Intervención. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, bajo la dirección de Liliana Giorguli Chávez y la coordinación editorial de Isabel Medina-González. Sus derroteros y objetivos quedan esclarecidos desde las primeras líneas del editorial:

Tenemos la gran satisfacción de ofrecer al lector el número inaugural de la que constituye la primera revista académica internacional de uno de sus pilares educativos: la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM) [...] La idea es crear un espacio de diálogo, reflexión y discusión informado, crítico, creativo y propositivo. Buscamos que la convergencia de pensamiento y opiniones se traduzca en lograr consensos, o en zanjar desacuerdos, con vistas a la transformación positiva de la práctica profesional, de la investigación y de la docencia profesionalizante. La ENCRYM, por ello, constituye el lógico seno para este esfuerzo editorial.

Intervención, revista del INAH, con todas las acepciones que su nombre contiene, es una revista equilibrada editorialmente, con un loable acierto: las páginas a colores que no podrían faltar en un medio impreso sobre procesos de conservación de los bienes históricos y artísticos (ojalá que también, en un futuro, pueda aparecer en versión digital). De mantener constante la calidad de sus textos, colaboraciones y periodicidad,

Intervención se convertirá, sin duda, en fuente documental de primera mano, no sólo para los alumnos, personal de la ENCRYM o estudiantes de restauración de otros países, sino para cualquier lector (especializado o lego) en materia de protección, preservación y divulgación de nuestro patrimonio cultural. ■

Carla Zurián

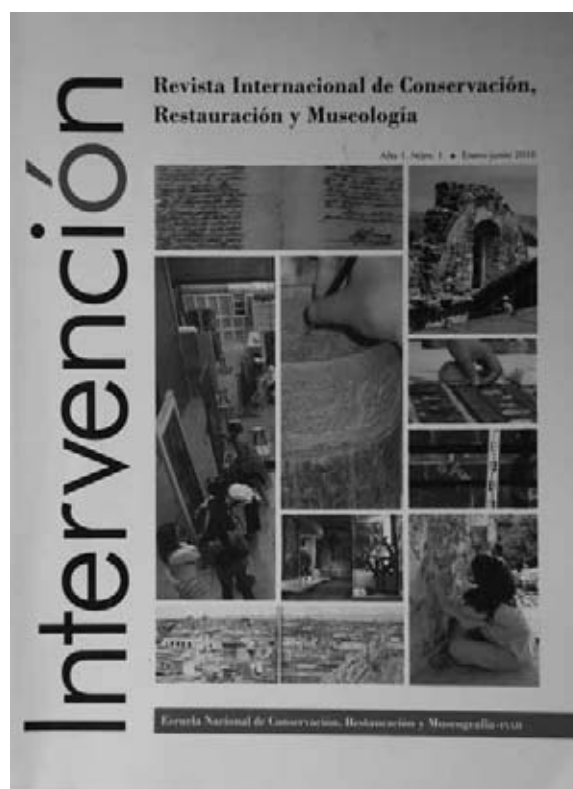
Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia

Número 47: "Arqueología y complejidad social en el centro de México. Homenaje a William T. Sanders". Nueva época, vol. 16, septiembre-diciembre de 2009

Ya bordando sobre el tema de las revistas académicas editadas por el INAH no puede faltar la decana *Cuicuilco*, perteneciente a otro de los centros de educación superior del Instituto: la Escuela Nacional de Antropología e Historia. De larga y reconocida trayectoria (pues es de las cuatro revistas indexadas del CONACYT), con el número 47 en la mano, *Cuicuilco* celebró treinta años de hacer de la labor antropológica un espectro editorial de divulgación.

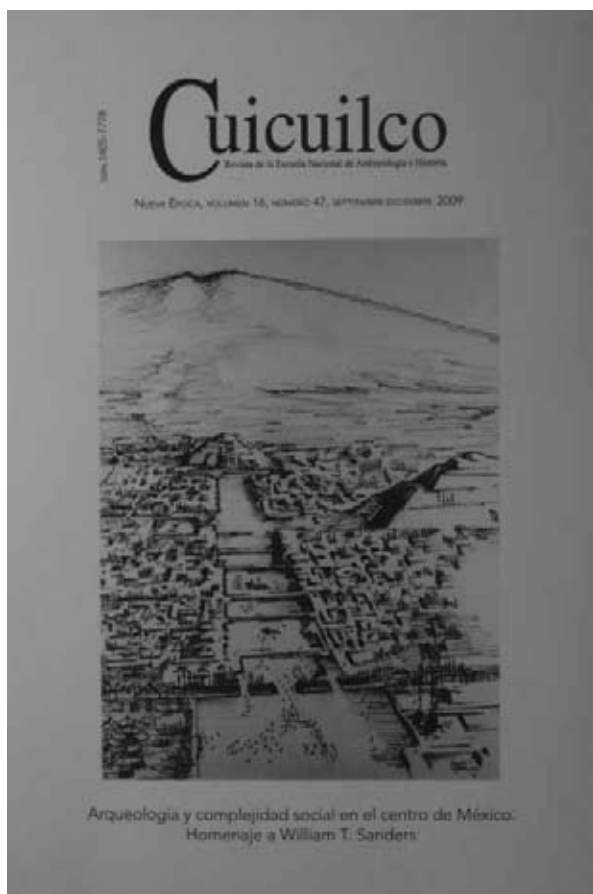
Actualmente dirigida por Francisco de la Peña y respaldada por un amplio consejo editorial de investigadores mexicanos y extranjeros, *Cuicuilco* se ha nutrido, por años, de una pléyade de especialistas cuyas colaboraciones se centran en la interacción de disciplinas, el desarrollo de ciencias y tecnologías aplicadas a la investigación, las nuevas metodologías del conocimiento, así como en diversos planteamientos sobre la enseñanza de las ciencias antropológicas.

Si bien de carácter temático en buena



parte de los números, *Cuicuilco* también se ha nutrido de la diversidad de sus propuestas y planteamientos. Entre fragmentaria y asociativa, esta revista ha mantenido su carácter de texto múltiple, como si se cumpliera el sueño de Mallarmé: "un libro en el que las páginas no siguieran un orden fijo, sino que se relacionaran en órdenes diversos y de acuerdo con leyes aleatorias de combinación".

El número de aniversario es, al mismo tiempo, el homenaje dedicado a William T. Sanders (1926-2008), eminente antropólogo norteamericano especialista en Mesoamérica y en los estudios regionales de patrones de asentamiento. Desde su primera estancia en México, hacia los años cincuenta, Sanders mantuvo un estrecho lazo con la Escuela Nacional de Antropología e Historia, donde realizó estudios de especialización,



donde dirigió proyectos arqueológicos y donde logró hacer escuela, conformando un grupo de destacados arqueólogos, etnólogos y etnohistoriadores.

Ahora éstos, sus alumnos —quienes le rindieron un homenaje póstumo a mediados de 2009—, le ofrecen un merecido reconocimiento a través de las páginas de *Cuicuilco*, publicando aquellas ponencias y conferencias. Y no sólo eso: el editorial del número 47 logró reunir una exhaustiva bibliografía de Sanders, así como una actualizada relación de obras sobre dicho antropólogo. Vaya una felicitación a *Cuicuilco*, al esfuerzo de años, y a sus proyectos por venir. ■

Carla Zurián

LA PESCA DEL DÍA

Revistas y blogs de museos en la red

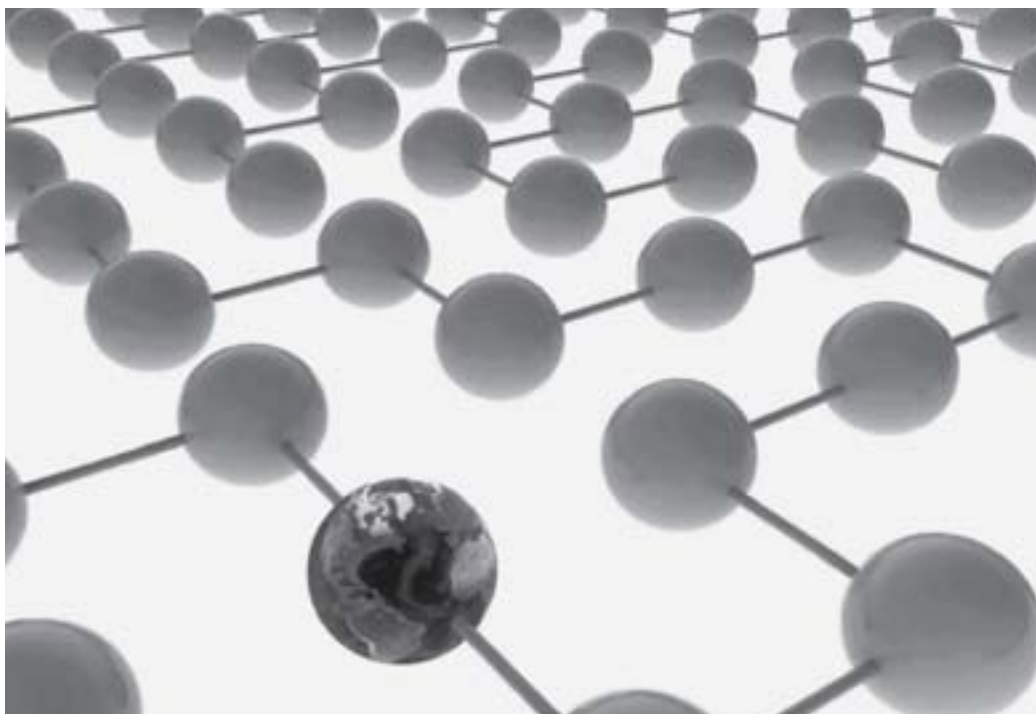
Si los museos no son solamente contenedores de antigüedades, las publicaciones sobre los mismos tampoco son solamente pliegos de papel cuajados de información academizante. Basta asomarse a la red para descubrir una muy interesante oferta virtual en torno al tema de los museos en el mundo.

Desde revistas virtuales de museos hasta gacetas de conservación y estudios museológicos, pasando por sencillas y ordenadas listas de páginas web de museos en el mundo, la red está viva con la información más pertinente y actualizada sobre el tema que nos compete.

Los ministerios o secretarías de cultura de cada país, por ejemplo, y con pocas excepciones, tienen diseñada una página virtual en la que han organizado su oferta museística de tal manera que el visitante esté a un simple clic de distancia de enterarse, por poner un solo ejemplo, de qué tan vibrante y bien pensada es la vida de los museos en España (<http://www.mcu.es/museos/index.html>).

También se podrá constatar que la academia sale saludablemente de las aulas y ofrece sus estudios y hallazgos en diversas publicaciones virtuales, como la londinense *Journal of Conservation and Museum Studies* (<http://cool.conservation-us.org/jcms/>), revista exclusivamente virtual que, bajo los auspicios del Instituto de arqueología y la universidad de Londres, difunde información académica a la comunidad global de conservadores y museólogos.

O ahí está CoOl (*Conservation OnLine*), página web estadounidense (<http://cool.conservation-us.org/>) que es un recurso



indispensable para quienes se interesen en todo lo relativo a la conservación de materiales de archivos, bibliotecas y museos.

Hay blogs de trabajadores de museos y de diversas asociaciones de museólogos. Por supuesto, también hay blogs personales, como el de Ana Benítez Ramos llamado *El escritorio del museólogo* (<http://elmuseologo.blogspot.com/>).

A nosotros nos ha llamado la atención, de manera destacada, la revista argentina digital *Nueva museología* (<http://www.nuevamuseologia.com.ar/>). Esta completísima publicación está dividida en nueve secciones que se actualizan constantemente: Inicio, Noticias, Artículos, Documentos, Visitas Guiadas, Videoteca, Agenda, Becas y Convocatorias, Entrevistas. Ofrece, además, un muy interesante “Glosario museológico”, links a otras publicaciones y

un resumen diario de “tuits” relativos al tema de los museos. Por supuesto, el epicentro de la revista digital es Argentina, pero se abre (con curiosidad y generosidad) al conocimiento museológico en Latinoamérica y el mundo. Así por ejemplo, ofrece una interesantísima visita al Museo de Van Gogh en Ámsterdam a través del programa Google Art, o una entrevista con el director del extraordinario Museo Hermitage, Mijaíl Piotrovski.

La gran ventaja de las publicaciones digitales es, por supuesto, su acceso desde cualquier lugar (y casi circunstancia) del mundo, pero también su movilidad: actualizaciones, opiniones y foros las acercan mucho a lo que conocemos, sencillamente, como “conversación”. Y ésta es sin duda una plática de la que queremos formar parte. ■

La Redacción

FOTO DEL RECUERDO

Los museos son entidades vivas que requieren de un constante cuidado para evitar que se petrifiquen en el tiempo. Aquí una foto del montaje y estructuración del Museo Regional de Guadalajara, en 1973. El inmueble tardaría tres años más en abrir sus puertas al público en 1976. El museo ocupa un edificio del siglo XVIII que, durante la guerra de Independencia, fue cuartel de las tropas insurgentes y cárcel de españoles. En 1918, bajo la dirección de Juan Ixca Farías (y con la ayuda del Dr. Atl), se inauguró como Museo de Bellas Artes y Etnología. Forma parte del INAH desde su creación en 1939. ■



LAS PIEZAS SON COMO MIS HIJOS

ENTREVISTA
CON JOSÉ HERNÁNDEZ
MENDOZA, CUSTODIO

Alejandra Gómez

Cuénteme sobre su relación con el INAH

Hace muchos años, el profesor Alfonso Castillo Jiménez, que conocía a nuestra familia, me preguntó —una vez que lo invitamos a comer a la casa— si quería colaborar aquí en el INAH, en el departamento de inventarios. En ese momento no había plazas, así que esperé durante un año y entré de supernumerario, hasta que un compañero se jubiló y me dieron la plaza. Eso fue el 16 de enero de 1964, aquí, en el Museo Nacional de las Culturas, cuando yo tenía 21 años. En aquel tiempo el director era César Olivé Negrete, fundador del museo. En esas fechas, Hacienda quería quitarnos el edificio, porque estaba vacío, entonces un grupo de arqueólogos y compañeros, incluyendo a la maestra Piña Chan, llenamos de inmediato las salas y montamos el museo en ocho días, de pieza en pieza. Hay que decir que contamos con el apoyo de algunos particulares y del secretario de Educación, Jaime Torres Bodet, quien vino personalmente y sin garantías. El auditorio del museo lleva su nombre, en merecido homenaje. Hoy tenemos 17,000 piezas en la bodega: antes la cosa no era así.







Platíqueme sobre el día en que sacaron la Piedra de Sol, que se ha convertido en un acontecimiento en la historia del INAH

Ahí en la sala de monolitos —que nosotros llamamos “imaginario” porque antes estaba ahí el Museo Imaginario— teníamos como unas veinte piezas, incluido el Calendario Azteca. Un día, vinieron los camiones de carga del Museo Nacional de Antropología y se llevaron los monolitos. Las piezas las sacamos entre todos los compañeros, pero fue un

gran trabajo: la Piedra de Sol no quería irse de este museo, le cascaban aquí y allá y nada, durante cuatro horas o cinco no se movió.

¿Estaba empotrada?

Sí, y no se quería ir de este museo. Los especialistas sufrieron, fue un trabajo como no se imagina. La sacaron poco a poquito hasta que llegaron al montacargas, la subieron y amarraron bien, junto con todas las demás piezas que estaban en el Imaginario. Yo acompañé a las piedras en el recorrido: iba yo agarrándome de una reata junto al Calendario Azteca y así llegamos hasta Antropología, pasando por Moneda, 5 de mayo y Reforma. Haga de cuenta que fue como el desfile del 16 de Septiembre o una procesión de la Virgen: la gente le aplaudía a las piedras al pasar (y otros se quejaban y gritaban consignas, creyendo que se iban a robar las piezas). A esas piezas que trasladamos, les sumamos otras, que estaban en bodega, y las inventariamos. La verdad, nos dio tristeza que se fueran los monolitos del Museo Nacional de las Culturas (para mí las piezas son como mis hijos), pero yo estuve en Antropología diez años, y las veía cada que tenía oportunidad.

Usted que conoce este museo desde siempre, ¿qué siente después de un proceso de renovación tan largo?

Cuando lo cerraron, me sentí triste, porque los custodios estábamos acostumbrados a tratar al público, y de repente haga de cuenta que me morí dos años: el museo estaba solo solo solo. Pero la renovación ya le hacía falta, a la parte exterior y a las salas. Es como mi segunda casa. ■