

ASPECTOS DEL TRABAJO CURATORIAL



Cimientos en el Palacio de Bellas Artes
La interdisciplina en exposiciones temporales

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Presidenta Consuelo Sáizar

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Director General

Alfonso de María y Campos

Secretario Técnico

Miguel Ángel Echegaray

Secretario Administrativo

Eugenio Reza

Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones

Arturo Cortés

Directora de Exposiciones

Miriam Kaiser

Director de Museos

Miguel Ángel Vázquez

Subdirectora de Investigación y Curaduría

Cora Falero Ruiz

Coordinador Nacional de Difusión

Benito Taibo

Director de Publicaciones

Héctor Toledano

Subdirector de Publicaciones Periódicas

Benigno Casas

GACETA DE MUSEOS

Director fundador Felipe Lacouture Fornelli †

Comité editorial

Ana Graciela Bedolla

Fernando Félix

Alejandra Gómez Colorado

Denise Hellion

Miriam Kaiser

María del Consuelo Maquívar

Emilio Montemayor Anaya

Rodolfo Palma Rojo

Carlos Vázquez Olvera

Carla Zurián de la Fuente

Coordinación del número Carlos Vázquez Olvera

Fotógrafo Gliserio Castañeda

Asistente editorial Cristina Martínez Salazar

Edición y diseño Raccorta

Impresión Xxxxxx Xxxxx

ISSN 1870-5650

Portada Acervo del Museo Nacional de Historia, INAH

Fotografía: Gliserio Castañeda, CNME-INAH



GACETA DE MUSEOS es una publicación cuatrimestral 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.

Sumario

- 2 Presentación
- 4 La interdisciplina en la exposición temporal
Eusebio Kino: un hombre en los confines
Cecilia Genel Velasco, Mónica Martí Cotarelo,
Ana San Vicente Charles y Verónica Zaragoza Reyes
- 10 El Museo de Arte Religioso Ex Convento
de Santa Mónica: un proyecto en construcción
Karla Herrera Buhler y Erandi Rubio Huertas
- 18 Los códices en el Museo Regional de Michoacán:
una propuesta curatorial
Luise M. Enkerlin
- 24 Funciones del investigador-curador en la
reestructuración de una sala de exposición
en el Museo Nacional de Antropología
María Eugenia Sánchez Santa Ana
- 30 Narradores de objetos: el curador como mediador
entre la obra y el espectador
Violeta Tavizón Mondragón
- 38 Pormenores de una exposición temporal:
Reliquias he hallado en la BNAH
Denise Hellion
- 45 Cimentaciones patrimoniales en el INBA
Ana Garduño
- 54 Una rica experiencia cultural: el Festival Barroco
del Museo de Guadalupe en Zacatecas
María del Consuelo Maquívar
- 58 Reseñas
- 64 Foto del recuerdo

Presentación

En este esfuerzo por presentar números monotemáticos, después del dedicado a “Museos y educación” nos correspondió integrar el titulado “Aspectos del trabajo curatorial”. Por ello invitamos a varias investigadoras responsables de la elaboración de guiones de proyectos museológicos que el INAH ha llevado a cabo en fechas recientes, así como de otras instituciones culturales.

Como objetivo central nos propusimos mostrar a nuestros lectores la variedad de actividades que de manera cotidiana llevamos a cabo los responsables del estudio y difusión del patrimonio cultural que conforma las colecciones que custodian los museos. Para cubrirlo, nos surgieron numerosos temas a tratar en los artículos, como la integración del proyecto de investigación, el levantamiento de información en diferentes fuentes y en el trabajo de campo, las actividades en los acervos de los museos, la documentación científica y administrativa, las especificaciones en el procesamiento de datos en el gabinete, la sistematización de la diversidad de información y objetos recopilados en el guión museológico, los desafíos en la redacción de la diversidad de cedularios, de qué manera contemplamos o deberíamos contemplar tanto al público destinatario de la propuesta como al espacio arquitectónico, nuestra vinculación con las otras especialidades del quehacer como museografía, comunicación educativa, difusión, responsables técnicos de los acervos y montaje, entre otros, además de la evaluación del proyecto sobre el que se investigó.

De acuerdo con los materiales que recibimos, organizamos su presentación de la siguiente manera: iniciamos con el artículo “La interdisciplina en la exposición temporal *Eusebio Kino: un hombre en los confines*”, con las primicias del proyecto de una exposición temporal con un itinerario a cumplirse durante este año. Como se verá en la lectura, el equipo se hizo cargo de la investigación, curaduría, diseño y museografía de esa muestra.

De los proyectos de museos con reciente reestructuración a cargo de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones presentamos “El Museo de Arte Religioso Ex Convento de Santa Mónica: un proyecto en construcción”, que relata la experiencia de las investigadoras de esta dependencia en cuanto al trabajo curatorial dentro del proyecto de reestructuración integral que se llevó a cabo en ese recinto. De igual manera, en “Los códices en el Museo Regional de Michoacán, una experiencia cura-

torial” una investigadora del Centro INAH-Michoacán nos narra su primera participación en la integración de un guión y su puesta en escena.

Por otro lado, tenemos experiencias de trabajo de otras dependencias del INAH sobre reflexiones de proyectos ya musealizados, como “Funciones del investigador-curador en la reestructuración de una sala de exposición en el Museo Nacional de Antropología”, en el que la autora reflexiona sobre la reestructuración de la Sala Sierra de Puebla llevada a cabo en 1998. De igual manera, desde el Centro INAH-Zacatecas otra investigadora, en su artículo “Narradores de objetos: el curador como mediador entre la obra y el espectador”, destaca que la información aquí vertida es resultado del trabajo curatorial aplicado en el Museo de Guadalupe de esa entidad. Y en otro trabajo, “Pormenores de una exposición temporal: *Reliquias he hallado en la BNAH*”, se reflexiona sobre la diversidad de actividades que una investigadora de esta biblioteca realizó, cuyo planteamiento se sustenta en que la temática de las exposiciones temporales debería ser adecuada a la identidad general del recinto.

También nos acercamos al trabajo de investigadores del Instituto Nacional de Bellas Artes. En concreto, en el artículo “Cimentaciones patrimoniales en el INBA” el objetivo es tomar a distancia la trayectoria de esta institución en nuestro país y desplegar sus acervos artísticos en una exposición clasificada como conmemorativa del aniversario número 65 de la fundación de ese organismo. La puesta en escena de este guión se realizó en el Museo del Palacio de Bellas Artes.

En el apartado de miscelánea tenemos “Una rica experiencia cultural: el Festival Barroco del Museo de Guadalupe en Zacatecas”, en el que se relata la travesía de diez años que ha tenido este festival.

Por último, hemos reseñado varios libros cuyos temas se relacionan con las labores sustantivas del INAH, como aquellos que tratan casos específicos de museos arqueológicos e históricos, así como un compendio de reflexiones de especialistas de nuestro campo profesional y el producto final de un proyecto de investigadores tabasqueños que vincula las estrategias de enseñanza y aprendizaje para la asignatura cultura ambiental mediante sus museos. Vaya nuestro agradecimiento a todas nuestras colegas que aceptaron y se involucraron en este proyecto editorial. ✚

Carlos Vázquez Olvera

LEONARDO ICAZA LOMELÍ (1945-2012)

Fue un gran académico de la arquitectura. Compañero dispuesto a colaborar en todo momento. Su carácter afable lo distinguió siempre. A todos extendía la mano y saludaba con una sonrisa... Por todo esto y mucho más... lo extrañaremos en la Dirección de Estudios Históricos.

La interdisciplina en la exposición temporal

Eusebio Kino *un hombre en los confines*

Cecilia Genel Velasco,* Mónica Martí Cotarelo,**
Ana San Vicente Charles* y Verónica Zaragoza Reyes*

PLANTEAMIENTO

Con el fin de conmemorar los 300 años de la muerte del misionero jesuita Eusebio Francisco Kino (1645-1711), la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús propuso al Museo Nacional de Historia y al Museo Nacional del Virreinato, dependientes del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la realización de una exposición temporal itinerante que diera a conocer al público su vida y obra. La idea es que la exposición se monte a lo largo de 2012 en el Museo Regional de La Laguna, en el Centro Cultural Tijuana y en Casa Clavigero, Guadalajara, Jalisco.

El primer paso para llevar a cabo este proyecto fue una reunión con representantes de la comisión para la conmemoración del fallecimiento de Eusebio Francisco Kino y la comisión de Conservación del Patrimonio Cultural de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, así como con directivos e investigadores de ambos museos. En ella, y a partir de la revisión bibliográfica, se definió el siguiente objetivo de comunicación de la exposición:

Difundir entre el público visitante la figura del jesuita Eusebio Francisco Kino como un personaje para el que el dominio de las disciplinas científicas y humanísticas representaba un recurso indispensable para su labor misional y a través del cual ejerció una fuerte influencia en los grupos y sociedades del norte de México y sur de Estados Unidos en los que desarrolló su labor.

Dada la premura de tiempo con que debía organizarse esta muestra, la investigación y la curaduría fueron desarrolladas en los museos nacionales de Historia y del Virreinato, a partir de dos biografías con reconocimiento académico. En primera instancia, *Rim of Christendom. A Biography of Eusebio Francisco Kino*, *Pacific Coast Pioneer*, del investigador estadounidense

Herbert Eugene Bolton, publicada en Nueva York en 1936, y la reciente edición del Gobierno del Estado de Sonora *Biografía documental de Eusebio Francisco Kino, SJ*, escrita por Gabriel Gómez Padilla y publicada en tres volúmenes. A partir de la lectura de estas obras, el equipo a cargo de la investigación, curaduría, diseño y museografía de la exposición inició las labores para desarrollar el proyecto.

Con el interés de interpretar el patrimonio cultural, este equipo inició las discusiones sobre la conveniencia de emplear determinados medios de comunicación. Así, entendimos la “interpretación” como un proceso de comunicación significativa entre patrimonio y público, en el que la significación y reflexión personal juegan un papel central en la conformación de significados. De acuerdo con uno de los precursores del concepto, Freeman Tilden, consideramos que la tarea de “interpretar” consiste en descubrir el significado de las cosas y sus relaciones con los objetos originales mediante la experiencia personal y los ejemplos, antes que con la mera comunicación oral o escrita de las informaciones concretas (Hernández, 2004: 35-36).

La interpretación es algo más que transmitir información; debe ofrecer nuevos puntos de vista, ideas y maneras integrales de ver y apreciar un sitio, ciudades, centros históricos, paisajes, monumentos, obras de arte, objetos, lenguas, leyendas, fiestas o costumbres (Tabraham, 2006: 61). Intenta darle sentido a inmuebles derruidos; hace aparentes las historias escondidas detrás de los detalles arquitectónicos y pictóricos, de las leyendas y los mitos; trata de establecer conexiones entre el monumento y los habitantes de la localidad en que se ubica, de hacer visible el significado de la fiesta para todos aquellos que participan en ella (Hems, 2006b: 190).

Para retomar a Alison Hems, pensamos que el reto para los curadores de esta exposición sobre Kino era encontrar formas de hacer más significativo y explícito el amplio

contexto histórico detrás de los objetos (Hems, 2006a: 2), poniendo atención a las ideas y conceptos de los visitantes potenciales de las sedes por las que itine la exposición, que lleguen con sus propias nociones del pasado, sus propios valores y su propio sentido del espacio. El objetivo propuesto consistía en encontrar la forma de vincular el presente de los visitantes con el pasado, es decir, la historia de la vida de Kino con elementos actuales. De este modo, la interpretación sería un proceso de comprensión, entendimiento y explicación del patrimonio cultural vinculado con la historia y la vida de Kino para la comunicación y el aprendizaje de los valores implicados en este patrimonio.

El objetivo de la interpretación es integrar conocimiento y sensibilidad, y fomentar actitudes que revaloren el patrimonio como resultado de la experiencia con él (Hernández, 2004: 59, 63). Por lo tanto, consideramos de importancia tomar en consideración las siguientes preguntas y respuestas (Tabraham, 2006: 63):

¿Qué es lo que queremos que los visitantes aprendan con su visita?

Que el misionero jesuita Eusebio Francisco Kino fue un personaje para el que el dominio de las disciplinas científicas y humanísticas representaba un recurso indispensable para su labor misional y por medio del cual ejerció una fuerte influencia –que todavía es posible advertir– en los grupos y sociedades del norte de México y sur de Estados Unidos con que desarrolló su labor.

¿Qué es lo que queremos que sientan con su visita?

Que aprecien el ambiente desértico, árido y poco amigable al que se enfrentó Kino para desarrollar su labor evangelizadora.

¿Qué actitudes queremos que tengan como resultado de su visita?

De reconocimiento hacia la importancia del pasado de las áreas que recorrió Kino, como parte de su identidad.

Para cumplir con los propósitos de estas preguntas, se concluyó que era necesario que el equipo trabajara de manera permanente en sesiones de discusión interdisciplinaria –diseñador industrial, diseñador gráfico e historiadores–. En las primeras discusiones se llegó a la conclusión de que era importante presentar al público visitante los objetos relativos a Kino como emisarios culturales, vehículos de ideas y, sobre todo, de sensaciones (Ballart, 2008: 190). Para ello era de vital importancia manejar un lenguaje comprensible para el público en general, interpretando los objetos y los grupos de objetos para franquear las barreras que constituyen el tiempo y el espacio y acercar al observador por medio de los códigos culturales que encierran (*ibidem*: 190-191).

Con la finalidad de interpretar los objetos se harían relaciones con las partes individuales y respecto a un conjunto mayor, interrelacionándolos desde diversas ópticas (*ibidem*:

191). Dado que se trata de una exposición sobre un personaje cuya actividad estuvo vinculada con la evangelización, en varios de los objetos era importante abordar el problema de la doctrina, ideas y símbolos del catolicismo (*idem*). Para comunicar un mensaje claro al público, debía tomarse en consideración no sólo la información, sino analizar y definir los elementos interpretativos complementarios –textos, imágenes, ilustraciones, sonidos, etc.– más idóneos, así como evitar crear distorsiones provocadas por su uso excesivo (*ibidem*: 193). Además, se decidió que organizar y construir la exposición con el soporte de un buen diseño del espacio era clave para que el mensaje fluyera por un marco tridimensional (*idem*).

En cuanto a la experiencia o sentimiento que se consideraba importante provocar en el público, el equipo interdisciplinario decidió partir de los planteamientos que Dewey hace en su texto *El arte como experiencia* (1949 y 2008). Cabe aclarar que aunque la exposición no tenía la intención de tratar los objetos como artísticos ni que los visitantes vivieran forzosamente una experiencia estética, sino sólo una experiencia, las ideas planteadas por Dewey resultaban perfectamente aplicables con el patrimonio cultural en general.

Los planteamientos de Dewey nos convencieron porque explica cómo podemos concebir las experiencias estéticas como manifestaciones de nuestro potencial para desarrollar una vida más digna e inteligente, “una vida en la que el arte no sea un adorno dominical ni un entretenimiento de lujo, sino una manifestación de nuestra sensibilidad” (Dewey, 2008: contraportada). Este autor considera que “todo aquello que intensifica el sentido de la vida inmediata es objeto de intensa admiración”, por lo que buscábamos ayudar a generar la admiración del público en el pasado que le mostramos con la exposición por medio de los elementos tanto históricos como museográficos que la componen (*ibidem*: 7).

INVESTIGACIÓN Y CURADURÍA

Además de las biografías de Bolton y Gómez Padilla, se revisó la *Guía del Padre Kino. Sus misiones y monumentos*, de Charles W. Polzer, que ayudaron a tener una idea general sobre la vida y principales actividades del misionero. A continuación se consultaron sus propias obras impresas y manuscritas,¹ así como otras de autores cercanos a nuestro objeto de estudio, tales como *La libra astronómica y filosófica* de Carlos de Sigüenza y Góngora o la *Relación* del capitán Isidro Atondo y Antillón. A partir de esta revisión de fuentes, el equipo de investigación y curaduría creyó pertinente destacar el fundamento científico de Kino en estrecha relación con su labor misional.

Eusebio Francisco Kino nació el 10 de agosto de 1645 en Segno, Italia, y murió el 15 de marzo de 1711 en Mag-

dalena de Kino, Sonora, México. Especializado en las ciencias, inspirado por un pariente también jesuita, el misionero y cartógrafo Martino Martín, se preparó para su labor científica como misionero. Su interés científico se vio enardecido con la aparición del cometa *Halley* en noviembre de 1680. Fabricó instrumentos de astronomía y estudió el castellano para realizar su labor en las Américas. Llegó a Veracruz el 1 de mayo de 1681, y por mandato del virrey Paredes participó en la exploración y conquista de Baja California, comenzada por Hernán Cortés 150 años atrás. El virrey presentó a Kino como científico al almirante Isidro de Atondo, jefe de la expedición, y como capellán a Pedro Matías Goñi, también jesuita.

Con el objeto de prepararse, Kino leyó cuanto pudo encontrar sobre expediciones anteriores. Además, entabló amistad con el sabio mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora, quien le prestó muchos mapas de la Baja California y también estaba interesado en el famoso cometa *Halley*. El grupo zarpó en dos fragatas y una balandra, y fue el primero en cruzar esa península. Sus integrantes sembraron viñedos, árboles frutales, vegetales y trigo; llevaron provisiones de alimentos, ganado y caballos, que trasportaban mediante las misiones del continente. En el transcurso de esa expedición los dos jesuitas compusieron los primeros vocabularios en las lenguas nativas de la región.

A decir del *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*:

[...] la experiencia adquirida en esa expedición hizo cambiar los métodos de Kino: la labor misional la haría por sí mismo, sin depender del control del gobierno. Desde los fértiles centros continentales, proveería a la estéril Baja California, desde la que pretendía llegar a la Alta, que sabía era fértil. Volvió a la ciudad de México (mediados enero 1686) e intentó reactivar la empresa, sugiriendo métodos más económicos. Sin dinero posible, se resolvió a realizar su propio plan: pidió autorización para trabajar en la hasta entonces inexplorada Sonora central, entre los pimas, para ir desde allí a la Baja California. Tomando como centro la misión Nuestra Señora de los Dolores, realizó por un cuarto de siglo (1687-1711) un apostolado único en los anales de la América hispana. Transportó ganado mayor y menor, plantas y cuanto podía ser útil para mejorar la vida de los nativos, además de enseñarles a construir mayores casas y a cultivar con mejores resultados. Estableció escuelas, erigió capillas, alentó a sus compañeros jesuitas Francisco M^a Piccolo y Juan M^a Salvatierra a fundar misiones en Baja California, así como a establecer pueblos y fuertes, proveyéndoles de todas las necesidades.

Kino procuró familiarizarse con los grupos indígenas desconocidos. Su éxito estaba determinado por su actitud hacia ellos: no eran inferiores por naturaleza, sino por falta de oportu-

nidades. Así se ganó su confianza en el territorio que exploró sin necesidad de protección militar alguna, y fundó misiones en muchas ciudades y pueblos de Sonora y Arizona: Tucson es el resultado moderno de las misiones de San Javier del Bac, San Cosme y San Agustín. En un esfuerzo por encontrar una ruta terrestre a la Baja California, corrigió y divulgó la noción correcta de su naturaleza de península, considerada por mucho tiempo una isla. Exploró los ríos Gila, Colorado, Santa Cruz, San Pedro y sus cuencas. Delineó los mapas de las tierras que exploró y facilitó información precisa de las regiones a las que no pudo llegar. En vida publicó muchos de sus mapas y escritos en Alemania y Francia.

GUIÓN TEMÁTICO Y SELECCIÓN DE OBRA

A partir de esta propuesta, y en comunicación con el equipo interdisciplinario, se elaboró el guión temático en ocho unidades:

I. Introducción

II. Europa. Introduce al visitante en el nacimiento y formación de Kino, la inclusión de Francisco en su nombre, así como la designación de misionero a América y sus intentos para llegar al nuevo continente.

III. América. Describe su llegada a la Nueva España, su designación como misionero y cosmógrafo real, su encuentro con Carlos de Sigüenza y Góngora, la redacción y publicación de su libro sobre el cometa *Halley*, así como el conflicto con el sabio novohispano.

IV. Fundación del fuerte de San Bruno. Aborda el viaje que hizo de México a California y la fundación del fuerte de San Bruno.

V. Exploraciones en la California. Narra y describe los viajes al territorio californiano.

VI. Salida y regreso a California. Informa sobre el abandono de California por enfermedades y falta de víveres y el posterior regreso de los padres Juan de Ugarte y Juan María de Salvatierra para retomar el trabajo realizado por Kino.

VII. Pimería. Cuenta cómo es nombrado misionero en la Pimería, explora el territorio y desarrolla su trabajo misional; el martirio del padre Saeta y la escritura del libro *Favores celestiales*. Confirma que California es península.

VIII. Muerte y excavaciones. Muerte en la misión de Dolores y excavaciones realizadas en el siglo xx para descubrir sus restos.

El siguiente paso del equipo fue la selección de obra. Un elemento fundamental era tomar en cuenta que la muestra sería itinerante, por lo que resultaba necesario no elegir obras frágiles ni de grandes dimensiones. Las colecciones y acervos seleccionados para el apoyo de la curaduría provinieron de los siguientes recintos:

- Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, INAH-Conaculta.
- Museo Nacional del Virreinato, INAH-Conaculta.
- Dirección de Etnografía del Museo Nacional de Antropología, INAH-Conaculta.
- Archivo Histórico de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, plantel Ciudad de México.
- Colección de la Antigua Misión de Parras, Coahuila.
- Archivo General de la Nación, México.
- Archivo Histórico, Universidad Iberoamericana, plantel Laguna.
- Museo de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús.
- Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús.
- Biblioteca Eusebio Francisco Kino de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús.

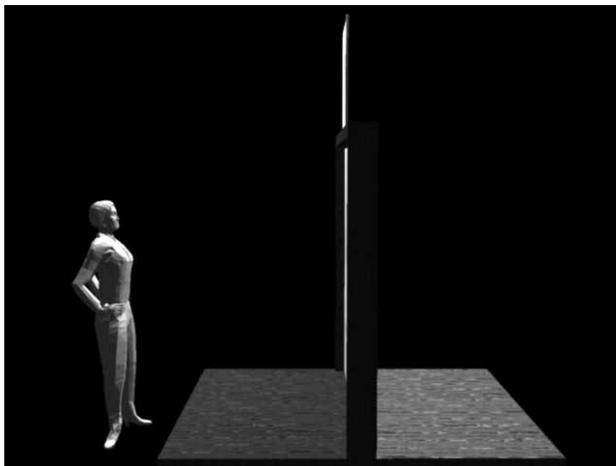


Ilustración 1 Vista lateral del módulo con plataforma en ambas caras y pendón **Imagen Ana San Vicente Charles**

De esta forma se reunieron 50 obras, entre las que destacan pinturas, mapas, libros, objetos etnográficos e instrumentos científicos. Asimismo se hizo una selección de imágenes que sería reproducida en gráfica y se definieron las características y objetos de las instalaciones con el fin de mostrar los ambientes donde Francisco Eusebio Kino desarrolló sus actividades.

DISEÑO MUSEOGRÁFICO

El desafío de diseñar una exposición itinerante es enorme, ya que resulta necesario determinar si cada sede aportará el mobiliario museográfico o si éste deberá viajar con la exposición. En este caso se sumó la dificultad del tema: un misionero-científico que, dada su naturaleza, no acumulaba bienes y sólo viajaba con lo que podía transportar en su cabalgadura.

Para retomar estas características de la vida de Kino, junto con los ambientes áridos y austeros en que se desenvol-

vió, la decisión del equipo fue diseñar un mobiliario que en primera instancia remitiera al visitante a esos ambientes, se moviera con la exposición, aportara personalidad y fuera muy cómodo para armar y desarmar, con el fin de hacer eficaces los tiempos y mantener el mensaje de la exposición en todas las sedes. La madera y la manta fueron los materiales elegidos.

Se diseñaron módulos de dos vistas estructurados como marcos de madera, con plataformas en sus dos costados y lienzos de manta con gráfica en impresión directa que sirvieran de fondo y superficie para presentar la información al público.

A continuación se analizaron los espacios de las sedes que recibirían la muestra:

- El Museo Nacional de Historia en sus salas de exposiciones temporales, con una superficie de por lo menos 260 m² y más de 5 m de altura.
- Casa ITESO-Clavigero, en Guadalajara, diseñada por Luis Barragán como casa habitación y ahora utilizada como espacio de extensión académica, cultural y protocolar por la comunidad del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, con 240 m² en seis cuartos y dos pasillos, una altura variable en los espacios de 2.97 m a 3.4 m y puertas con altura de 2.39 m.
- El Museo Regional de La Laguna en sus salas de exposiciones temporales, con 235 m².
- El Centro Cultural Tijuana, con 530 m² en una sala de exposiciones temporales con altura de 4.56 m.
- Finalmente, un espacio de la Universidad Iberoamericana, plantel Puebla, del que no conocíamos las medidas.

La disparidad en áreas y alturas de los espacios fue un gran desafío para lograr que el mobiliario diseñado funcionara en cada sala de exhibición y, sobre todo, apoyara la comunicación del discurso histórico de una manera clara, didáctica y atractiva.

Las medidas de los módulos diseñados se determinaron con base en la modulación de los materiales elegidos y considerando las medidas de las puertas por donde debían pasar, a lo que se agregaron pendones de tres metros desmontables para los traslados.

Se decidió cardar y entintar el mobiliario para darle un acabado que recreara la madera usada, con el objeto de disimular los golpes inevitables que recibiría durante los movimientos que implicaría el itinerario.

Para la gráfica se eligió la manta cruda, natural, impresa con tintas sepias y verdes, de nueva cuenta para evitar que ésta se viera dañada por los posibles golpes o rasguños. Además, se le añadieron algunos herrajes en acero galvanizado.

Eusebio Kino.

un hombre en los confines

Ilustración 2 La rúbrica en documentos firmados por Kino fue el elemento utilizado para diseñar el logo de la exposición **Imagen** Cecilia Genel Velasco

La distribución de los temas en los módulos se determinó por cada cara, y se procuró mantener las unidades temáticas en módulos completos. Las ambientaciones se acomodarían en plataformas de 1.2 metros de profundidad, con imágenes descriptivas y ambientales impresas en la manta de fondo, mientras los módulos que exhibirían las colecciones tendrían plataformas menos profundas que se ajustarían a la medida de los objetos y a la necesidad de exhibirlos en vitrina (ilustración 1).

Las vitrinas se diseñaron para ser desmontadas de las plataformas y dejar su lugar de exhibición definido por medio de una huella donde se encaja la base. Para asegurar su protección en el traslado, el capelo de acrílico de la vitrina se guarda dentro de la base y queda asegurado para que los movimientos no lo afecten.

Los objetos de colección a exhibir se definieron entre el equipo de curaduría y el de diseño museográfico, que conjuntaron las opiniones y necesidades tanto del discurso, importancia y preservación de la obra, como del espacio disponible para exhibición y las características de las piezas para su presentación e itinerancia.

LA GRÁFICA

Con el título y el discurso de la exposición definidos por el equipo interdisciplinario, se siguió una metodología primigenia muy utilizada y ampliamente socorrida para el diseño de identidad gráfica, que contribuyó en gran medida a la definición del concepto museográfico, en especial para la familia tipográfica y la gama cromática del cedulario y los apoyos gráficos. El punto de partida fue la definición de las palabras clave que tuvieran una correlación directa con las características de la personalidad y el entorno de la vida del protagonista: Kino.

Era fundamental que el tratamiento gráfico y la identidad que se le diera a la muestra tuvieran una connotación de austeridad y aspereza, así como de desplazamiento, propia de los ambientes en que se desarrolló la labor evangelizadora de este misionero jesuita.

De manera adicional se leyó acerca de la vida y obra de Kino, puesto que es imposible musealizar cualquier tema que se desconoce. Así, el equipo curatorial entregó bibliografía para ubicar en el contexto histórico al resto del equipo. Las palabras clave y las definiciones que se eligieron para

este proceso fueron los siguientes, con base en el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española:

Árido. Seco, estéril, de poco jugo y humedad. Materiales rocosos naturales, como las arenas o las gravas, empleados en las argamasas.

Austeridad. Mortificación de los sentidos y pasiones.

Austero. Severo, rigurosamente ajustado a las normas de la moral. Sobrio, morigerado, sencillo, sin ninguna clase de alardes. Agrio, astringente y áspero al gusto.

Confin. Último término a que alcanza la vista.

Cristiandad. Conjunto de los fieles que profesan la religión cristiana.

Explorar. Reconocer, registrar, inquirir o averiguar con diligencia una cosa o un lugar.

Misión. Salida o peregrinación que hacen los religiosos y varones apostólicos de pueblo en pueblo o de provincia en provincia, o a otras naciones, predicando el Evangelio.

Nómada. Que va de un lugar a otro sin establecer una residencia fija. Que está en constante viaje o desplazamiento.

Viaje. Camino por donde se hace.

Las palabras clave también se utilizaron en la definición de la gama cromática. Con base en sus significados fueron seleccionados los colores que se integraron a la exposición y dieron trama. El punto de partida fue una gama neutral en la que se favorecieron dos tonos con diferentes matices: gris y arena, que definieron los significados de “misión”, “nómada”, “austeridad”, “árido” y “confin”.

Para los acentos cromáticos se seleccionaron dos tonos más, el terracota y el rojo indio, que remiten a la “cristiandad” y a los ambientes terrosos, naturales y con poca humedad. En un lenguaje técnico, la gama quedó conformada por colores tomados del catálogo Pantone, mas no de su serie.

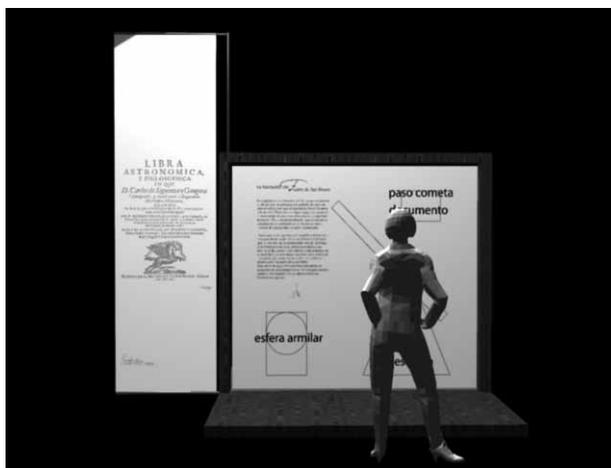


Ilustración 3 Vista frontal del módulo con cédula temática, apoyo gráfico, pendón y objetos de colección **Imagen** Ana San Vicente Charles

Hablar de un personaje histórico poco contemplado en el imaginario colectivo de un alto porcentaje de la población mexicana resulta complejo, por no decir complicado, máxime al tratarse de este jesuita que, si bien fue seminal para la Compañía de Jesús, por lo general sólo es conocido por su apellido. Con la intención de dar forma al logotipo, identidad de la exposición, se requirió el análisis de varias propuestas que incluyeron desde grabados que retrataban al propio Kino hasta objetos relacionados con su labor científica y misional.

El equipo interdisciplinario decidió utilizar la rúbrica que aparece en los documentos firmados por él, pues no hay elemento que proyecte mayor identidad que la firma en que imprime su personalidad, formación, logros y retos cada ser humano.

Una vez analizada la rúbrica, el equipo gráfico encontró en ella trazos absolutamente orgánicos, atractivos en lo visual, de firme personalidad y que denotan liderazgo por su formato, por lo que se eligió como la mejor opción. Así, Eusebio Francisco Kino se transformó en *Eusebio Kino. Un hombre en los confines* (ilustración 2).

Una vez seleccionados los materiales para la gráfica y el mobiliario, se tomaron decisiones en torno a los sistemas de impresión y el tratamiento que se le daría a los cedulares y apoyos gráficos. Coherentes con el concepto de austeridad y simplicidad, se determinó que menos era más, y se optó por una diagramación sencilla, en espejo para el caso de las mamparas y a dos columnas: una para la cédula temática y la otra para el apoyo gráfico, fundamental para contextualizar la unidad y las colecciones.

En el caso de los pendones, se utilizó un filtro del programa de edición fotográfica Photoshop con el objetivo de semejar en todos una textura de grabado antiguo a una sola tinta, sin mayor pretensión que la de comunicar (ilustraciones 3 y 4).

CONSIDERACIONES FINALES

Si bien hasta el momento la exposición no ha sido montada, la discusión interdisciplinaria de textos entre historiadores-curadores y museógrafos llevó a una constante retroalimentación cuyos resultados se evidenciaron en todos los aspectos del proyecto. Sobre todo, y considerando la premura con que se debió concluir, los tiempos se acortaron de manera sustancial, pues el discurso histórico, la selección de los objetos de colección y el diseño de los elementos gráficos y de montaje fueron acordados en equipo, lo que asegura que se integren de manera adecuada para evitar sorpresas de último momento ❖

* Museo Nacional del Virreinato, INAH

** Museo Nacional de Historia, INAH

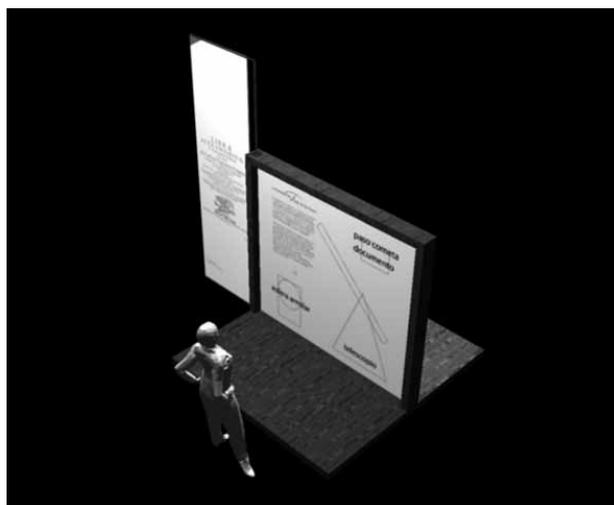


Ilustración 4 Vista en perspectiva del módulo Imagen Ana San Vicente Charles

Nota

¹ Por ejemplo, *Favores celestiales de Jesús y de María Santísima y del Gloriosísimo Apóstol de las Indias Francisco Xavier...*; *Relación Diaria de la entrada al Nordeste que fue de Yda y Buelta mas que 300 leguas desde 22 de setiembre hasta 18 de octubre de 1698, hizo esta entrada y relación el Padre Eusebio Kino natural de Trento; Exposición Astronómica de el Cometa que el Año de 1680, por los meses de Noviembre y Diziembre, y este Año de 1681, por los meses de Enero y Febrero se ha visto en todo el Mundo, y le ha observado en la ciudad de Cádiz El P. Eusebio Francisco Kino de la Compañía de Jesús*, además de las obras de Juan Matheo Mange, *Luz de tierra Incógnita en la América Septentrional* y *Diario de las Exploraciones en Sonora*, e Isidro Atondo y Antillón, *Autos sobre la Entrada Primera q. hizo el Almirante Dn. Isidro de Atondo y Antillón en unos paraxes de la California, y de haverse retirado al Puerto de San Lucas, 50 leguas de Sinaloa, de donde ymbió a pedir Gente, Armas, Municiones, Bastimentos, y otros generos y pertrechos, para volver a dha isla California...*

Bibliografía

- Ballart Hernández, Josep, *Manual de museos*, Madrid, Síntesis, 2008.
- Dewey, John, *El arte como experiencia* (prólogo de Jordi Claramonte), Barcelona, Paidós Estética, 2008.
- _____, *El arte como experiencia*, (traducción y prólogo de Samuel Ramos), México/Buenos Aires, FCE, 1949.
- Hems, Alison, "Introduction: Beyond the Graveyard –Extending Audiences, Enhancing Understanding", en Alison Hems y Marion Blockley (eds.), *Heritage Interpretation*, Londres, Routledge, 2006a.
- _____, "Thinking About Interpretation", en Alison Hems y Marion Blockley (eds.), *Heritage Interpretation*, Londres, Routledge, 2006b.
- Hernández Cardona, Francesc Xavier, "Didáctica e interpretación del patrimonio", en Roser Calaf Masachs y Olaia Fontal Merillas (coords.), *Comunicación educativa del patrimonio: referentes, modelos y ejemplos*, Gijón, Trea, 2004, pp. 35-36.
- Tabraham, Chris, "Interpreting Historic Scotland", en Alison Hems y Marion Blockley (eds.), *Heritage Interpretation*, Londres, Routledge, 2006.

El Museo de Arte Religioso Ex Convento de Santa Mónica un proyecto en construcción¹

Karla Herrera Buhler
y Erandi Rubio Huertas*²

El objetivo del presente escrito es relatar nuestra experiencia de investigación y de trabajo curatorial dentro del proyecto de reestructuración integral que se llevó a cabo en el Museo de Arte Religioso Ex Convento de Santa Mónica del INAH, ubicado en la capital poblana. En dicho proyecto participaron la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, el Centro INAH-Puebla, el Museo de Santa Mónica y la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (CNME), entre otras.³

SANTA MÓNICA: UN CONVENTO HECHO MUSEO

El Museo de Santa Mónica se encuentra en el límite norte del antiguo centro histórico de la ciudad de Puebla.⁴ Apartado del bullicio del zócalo, es parte del ángulo formado entre las calles 18 Poniente y 5 de Mayo, contiguo a la iglesia de San José, donde se venera al Señor de las Maravillas, muy popular en Puebla. La fachada tiene la apariencia de un edificio de principios del siglo xx, pues la parte frontal se adaptó desde la segunda mitad del siglo xix para alojar varios departamentos destinados a vivienda. Tras

Sala "Alegorías y patrocinios"

Fotografías Gliserio Castañeda-CNME/Museo de Arte Religioso Ex Convento de Santa Mónica





esta fachada se encuentra el convento que albergó por más de 250 años a las monjas agustinas recoletas bajo la advocación de santa Mónica.

Una de las directrices que marcó el rumbo de nuestra investigación consistió en averiguar por qué el convento se escondía detrás de la fachada de un edificio civil y por qué la colección que albergaba el museo contenía objetos provenientes de varios conventos poblanos.⁵

Estas preguntas nos condujeron a 1934, cuando el agente de policía Valente Quintana descubrió la supervivencia clandestina de Santa Mónica y sus religiosas, gracias a la denuncia de un comerciante de arte.⁶ Tras el desalojo del convento, las autoridades encontraron que había otros en la misma situación: Santa Catalina de Siena, Las Capuchinas y La Soledad. Pinturas, esculturas, muebles, indumentaria, reliquias y enseres domésticos fueron requisados y concentrados en Santa Mónica. Finalmente, en 1940, la Secretaría de Hacienda de Puebla entregó el recinto y la colección al Instituto Nacional de Antropología e Historia.

La historia del museo continuó dirigiendo nuestra mirada al pasado. Para comprender la exclaustación y el desalojo de los conventos había que remontarse a la política de los liberales de la segunda mitad del siglo xix. Tanto Sebastián Lerdo de Tejada como Benito Juárez emitieron una serie de leyes y decretos para limitar la injerencia que la Iglesia había tenido en el ámbito civil, económico y político durante el virreinato y la vida republicana de México. Tales disposiciones dieron como resultado un proceso de desamortización que, a su vez, derivó en la nacionalización de los bienes eclesiásticos después de la Revolución mexicana. Entre ellos hubo casas, haciendas, terrenos y conventos, como Santa Mónica, que pasaron a manos del Estado. Eso explicó la presencia clandestina del convento y sus mon-



Pascual Pérez, *San Lucas Evangelista*, siglo xvii

jas que en numerosas ocasiones fueron exclaustadas –durante la Guerra de Reforma, la República Restaurada y la Revolución mexicana.

En este punto la investigación nos remontó hasta el siglo xvii, cuando se fundó el convento de Santa Mónica, pues nos percatamos de que existe un vacío historiográfico sobre el siglo xviii. A diferencia de otros conventos poblanos, cuya historia da cuenta de la vida cotidiana, las prácticas religiosas y las invenciones gastronómicas,⁷ había pocas investigaciones que nos dieran luz sobre las agustinas que habitaban el convento. En cambio, la información acerca del siglo xvii aportaba más datos para nuestra investigación.

De esta forma nos fue posible historiar la fundación y los primeros años de Santa Mónica: un refugio para mujeres casadas solas que no tuvo éxito;⁸ un asilo para prostitutas que luego fue trasladado a otro inmueble; un colegio de niñas que se convirtió en un convento bajo la regla de San Agustín para jóvenes virtuosas pero carentes de dote.

El primer desafío que este recinto nos planteó fue adaptar un discurso museológico actual a un espacio conventual del siglo xvii, sin desvirtuar la vocación original del edificio. La solución consistió en realizar un guión que articulara los usos y significados de los espacios arquitectónicos con la vida cotidiana del convento y, también, con el arte. Se puso especial atención a este último para respetar la calidad de museo de arte religioso con que Santa Mónica fue concebido por las autoridades poblanas en 1936, debido a la naturaleza de su acervo.

LA INVESTIGACIÓN Y SU RESULTADO: EL GUIÓN MUSEOLÓGICO

Nuestro plan de trabajo estuvo sujeto a un cronograma que determinó varias etapas. En la primera recopilamos bibliografía, documentos y se sistematizó la información. Al mismo tiempo, nos acercamos a la colección y al espacio conventual. Revisamos cuidadosamente el inventario, trabajamos en el depósito de colecciones del museo y lo recorrimos varias veces para visualizar los primeros planteamientos curatoriales tomando en cuenta las características particulares de cada espacio.

El trabajo con la obra y la asimilación de la información nos permitió plantear una guía temática que estableciera la interacción entre el discurso y los objetos. Con base en ella comenzamos a alimentar el guión y a escribir los contenidos del discurso museológico. Determinamos las salidas de la información de acuerdo con la temática de las salas y las necesidades de la selección de las piezas: cédulas temáticas, cédulas subtemáticas, cédulas de comentario de obra, cedulario electrónico, pantalla táctil y sonorización de algunas salas.

Una vez que tuvimos claro qué se quería decir y cómo lo queríamos decir –a partir de la investigación y la selección curatorial– comenzó el proceso de redacción de cédulas y el acopio de imágenes para gráficos: mapas de la ciudad de Puebla y del obispado, fotografías antiguas de Santa Mónica, grabados, entre otros.⁹

Cuando concluimos la mayor parte del proyecto, se entregó a la Dirección de Museos de la CNME. Allí, el diseñador y el museógrafo se hicieron cargo del planteamiento y concibieron su materialización gráfica, así como los soportes, mamparas, vitrinas, iluminación y montaje.

Vale la pena aclarar que si bien al leer estas líneas el proceso pareciera una receta, el trabajo individual y en equipo es constante, arduo y requiere de una retroalimentación diaria para no extraviar los objetivos generales y particulares de la curaduría, ya que existen momentos en que se pierde la visión del conjunto por privilegiar un tema, obra o sala determinada.

UN RECORRIDO POR EL CONVENTO: LA CURADURÍA

El trabajo que realizamos en Santa Mónica fue una curaduría de reestructuración del recinto, donde el objetivo era plantear una nueva lectura de la colección. Nuestra labor consistió en encontrar el hilo conductor para definir el recorrido permanente usando las piezas del propio acervo. Y no encontramos un solo hilo, sino una madeja de posibilidades para tejer una curaduría nueva, que resignificara y revalorara una de las colecciones de arte sacro más vastas y que posee obras representativas de la tradición pictórica poblana.

Entre los retos del nuevo guión buscamos ofrecer al visitante un recorrido amable y fluido a pesar de la complejidad arquitectónica del museo. Éste cuenta con dos plantas y dos patios alrededor de los que se disponen los antiguos

espacios conventuales que hoy albergan 22 salas de exposición. Por ello consideramos necesario que el contenido de las salas se entendiera por sí mismo, con independencia del orden que el visitante eligiera. De tal suerte que ideamos pequeñas curadurías para cada espacio mediante la articulación de tres elementos: arquitectura, vida cotidiana y arte. De esta forma el público tendría la posibilidad de escoger entre conocer la arquitectura conventual femenina, la vida en un convento de clausura o la producción plástica.¹⁰

Aquellos espacios de los que se conoce su antigua función fueron ambientados para evocar las actividades que allí se realizaban. Es el caso de los baños, cocina, refectorio, sala capitular, biblioteca, coro alto, celda y despacho de la priora. El convento debió de tener otras áreas, hoy desaparecidas, pero que formaban parte de la arquitectura conventual y de la vida en clausura. Por esta razón, incluimos en el guión la sección “Espacios sugeridos”, donde se describe la función que tenían la escuela de novicias, el horno, el huerto, la enfermería, la ropería y el confesionario.

Ahora deseamos hablar sobre los desafíos que algunas salas implicaron, ya por la temática, por la obra, por las dimensiones, por su popularidad entre los visitantes o su localización en el museo. Del recorrido anterior a la reestructuración retomamos “El pasillo de san Agustín”, que se ubicaba en la planta baja y se conformaba por dos series sobre la vida del santo. El motivo era destacar la importancia artística y simbólica que tenían los “ciclos de los santos” en los claustros conventuales.¹¹ La primera serie de lienzos horizontales, de autor no identificado, se basa en las estampas del grabador neerlandés Boëtius Bolswert, las mismas que utilizaron otros pintores europeos de los siglos XVII y XVIII. La otra serie, de formato vertical, gran calidad



Cocina

EL OCTAVO MANDAMIENTO.

cion y la mormu

racion.

Volcanta

rus falso. Testimon

nimientus

la detrac

E

F

Espera

Ecc.

C

D

B

oriza

monio.

No ables con tra tu Proxima.

Vanidad y falcedad.

Castigo dela mentira y falso testi

B



dibujística y riqueza cromática, es del poblano Miguel Gerónimo de Zendejas, activo en la primera mitad del siglo XVIII. En la actualidad esta sala se encuentra en la planta alta por razones de iluminación y conservación, y constituye uno de los espacios más representativos del convento.

Un sitio emblemático de Santa Mónica es la sala de los terciopelos, ahora titulada “Pasajes del Nuevo Testamento” debido a la temática de las obras. La popularidad de estas pinturas entre los visitantes y su imponente formato –cerca de tres metros y medio de altura– determinaron su permanencia en el nuevo guión museológico. Rafael Morante, pintor cholulteca del siglo XIX, fue el autor de los cinco pasajes de la vida Jesús realizados sobre terciopelo, que provienen de las tradiciones artísticas italiana, francesa y española.

Hubo otras salas que comprendieron una problemática distinta por el tema que se abordaría. Fue el caso de la sala “La virreinal Puebla de los Ángeles”, que presenta las circunstancias históricas de la fundación de la ciudad de Puebla, la importancia de la Iglesia y el papel de sus preladados, para explicar el contexto en que surgió el convento de Santa Mónica y su relación con la sociedad. Para tal fin se exhiben documentos, retratos y representaciones que aluden a la historia de las agustinas recoletas.

La sala “Devociones en materia de fe” está dedicada a la exhibición de relicarios.¹² La gran cantidad de reliquias de la colección del museo revela la importancia que las monjas y la sociedad novohispana les conferían. Éstas eran consideradas un medio de protección contra las tentaciones y el pecado, pues por medio de las mismas los creyentes solicitaban el favor de Dios. Por este motivo se incluyeron en el discurso museológico, al poner de manifiesto una práctica religiosa común. Una

pieza que resalta por su calidad artística es un relicario elaborado a manera de retablo en madera tallada y hoja de oro –de cerca de metro y medio de alto–, adornado con pequeños óleos y esculturas.

En la misma sala se incluyen trabajos manuales que las monjas realizaban –bordados, tejidos y plisados, entre otros–. Estas labores podían hacerse en soledad o en grupo, cuyo fin era que las religiosas evitaran el ocio y consagraran su trabajo a Dios.

Al estudiar el acervo pictórico de Santa Mónica encontramos una serie de lienzos que sobresalía por sus temáticas: la entrega de las constituciones a una orden, un patrocinio a una comunidad de monjas y otras de gran contenido simbólico. Tales obras se agruparon para dar forma a la sala “Alegorías y patrocinios”, la cual permitió hablar del tipo de pinturas que los conventos poseían. En esta sala se incluyó un facsimilar de las constituciones propias del convento de Santa Mónica, ejemplar encontrado en el Acervo Histórico de la Biblioteca Francisco Xavier Clavijero. Además, se implementó una pantalla táctil que permite “hojear” el texto.¹³ La importancia de las constituciones radica en que rigen la rutina de una comunidad religiosa, y que gracias a su contenido vislumbramos ciertos aspectos de la vida en clausura.

El estudio de la colección nos llevó a conformar una sala titulada “Culto mariano” por las numerosas escenas de la vida de la Virgen, sus diferentes advocaciones y la gran calidad de las piezas. La selección curatorial congregó la obra de afamados pintores locales y foráneos tales como Xavier Santander, Luis Berruoco, Juan de Villalobos, Espinosa y Juan Correa. Entre los lienzos de mayor mérito se encuentran *Genealogía de la Virgen María*, *La adoración de los Reyes Magos*, *Nuestra Señora de los gozos* y *La coronación de la Virgen*. Estas obras, junto con una pequeña escultura de la *Inmaculada Concepción* y otra de mayor envergadura que representa a *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, reafirman la profunda devoción que la sociedad virreinal profesaba a María.

Siguiendo esta tónica, la sala “Esposas místicas” se ideó para concentrar las obras que aluden a modelos de virtud y al significado espiritual de la unión de las religiosas con Cristo. Merece especial atención el *Cantar de los Cantares* o *Jardín del Rey Salomón*, obra que representa al celestial esposo, Jesús, paseando con su amada junto con otras monjas que, en forma de corderos con velo negro, refuerzan la idea de los desposorios. El resto de la sala tiene retratos de religiosas que vivieron en santidad, como santa Teresa de Jesús, santa Gertrudis la Magna y santa Clara de Montefalco. La sala concluye con un gran lienzo –de la autoría de Miguel Gerónimo de Zendejas– que recrea la coronación de María, ejemplo máximo de virtud.

COLOFÓN

Al término del proceso de investigación y curaduría del proyecto de Santa Mónica surgieron algunas reflexiones que deseamos compartir:

- Hubo imprevistos o dificultades que debimos sortear, como el estado de conservación de algunas piezas que no podían ser incluidas en el guión en vista de su deterioro, o la distancia geográfica del museo y la colección con nuestro lugar de trabajo, ubicado en la ciudad de México.
- El guión museológico es una guía flexible que admite cambios incluso a la hora del montaje, pues a pesar del planteamiento previo, impreso en papel, hay piezas que “reclaman su lugar” en el discurso museológico. Así, sujeto a modificaciones, el guión es un producto vivo y en constante evolución.

- Luego de ser inaugurado un museo, éste necesitará la revisión periódica de contenidos, la rotación de obra, cambios en los museografía o la renovación de las actividades educativas.

La experiencia que este proceso nos ha dejado es que, con todo y las dificultades y modificaciones del guión, el planteamiento original permaneció. Las tres líneas temáticas trazadas desde un principio –arquitectura, vida cotidiana y arte– corrieron de manera paralela en el discurso museal. Se cumplió con uno de los objetivos principales de la reestructuración, que era ofrecer una lectura actualizada del acervo. El riguroso trabajo de investigación sobre el contexto histórico del convento, el estudio de la colección y el espacio arquitectónico permitieron dirigir el nuevo planteamiento curatorial tanto al público en general como a los especialistas, con el afán de despertar en el primero el interés por estas formas de cultura y promover entre los segundos la investigación académica.

Ya inaugurado, Santa Mónica no sólo significa el colofón de un proceso, sino que además nos hace vislumbrar caminos poco explorados en cuanto a la vida diaria en un convento de regla austera,¹⁴ el estudio de sus constituciones o los manuscritos de las religiosas y sus confesores. Una cuestión aparte es el propio acervo artístico del museo. La obra de pintores poblanos y de la ciudad de México de los siglos xvii, xviii y xix abre un abanico de oportunidades en el terreno de la iconografía, el intercambio plástico entre artistas, las devociones religiosas más socorridas o la importante función que el arte cumplía en los espacios conventuales.

Tras su prolongado letargo, Santa Mónica recupera su inquietante personalidad como parte del acervo cultural de México y el mundo ❖

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH

Notas

¹ El título de este escrito fue ideado cuando Santa Mónica era un proyecto en construcción: estábamos terminando la investigación y ajustando una de las últimas versiones del guión museológico. El museo reabrió sus puertas el 19 de diciembre de 2011, así que cuando el lector tenga esta GACETA DE MUSEOS en sus manos, Santa Mónica será un proyecto construido.

² En la actualidad las dos autoras formamos parte del equipo de investigación de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (CNME) del INAH. En 2011 realizamos el proyecto de reestructuración curatorial del Museo de Arte Religioso Ex Convento de Santa Mónica bajo la dirección de Cora Falero, subdirectora de Investigación y Curaduría, y la asesoría de Gabriela López, directora técnica, quienes trazaron los lineamientos temáticos y curatoriales incluidos en el guión museológico que fuimos desarrollando a lo largo del año.

³ Las otras cuatro instituciones que participaron fueron las coordinaciones nacionales de Obras y Proyectos, de Recursos Materiales, de Desarrollo Institucional y de Monumentos Históricos, todas ellas dependencias del INAH.

⁴ En el siglo xvii el convento de Santa Mónica se encontraba en el límite norte de la ciudad. Hoy en día ha quedado inmerso en una zona comercial, cerca del mercado y de talleres que fabrican cerámica de talavera.

⁵ Agradecemos a nuestra compañera Ana Carolina Abad sus comentarios puntuales y su apoyo en la lectura de este texto.

⁶ Aunque no se tiene certeza de la fecha en que se construyó esta fachada, probablemente fue en el último tercio del siglo xix. En la actualidad la parte frontal del museo conserva el aspecto de un edificio, el cual de seguro tuvo su última remodelación en 1911, que es el año que ostenta en el remate superior.

⁷ Entre los trabajos más destacados sobre vida conventual se encuentran los de María Concepción Amerlinck, Josefina Muriel y Alma Montero. Por su parte, Rosalva Loreto López estudió la importancia de los conventos para el entorno urbano de Puebla en el siglo xviii. Teresa Castelló Yturbe y María Josefa Martínez del Río Redo publicaron una compilación de recetas en la cual incluyeron la historia de algunos platillos típicos mexicanos, su relación con las cocinas conventuales y retratos de monjas. Clara García Ayuardo y Manuel Ramos Medina también estudian el mundo conventual novohispano y han publicado trabajos donde se destacan las manifestaciones religiosas. El lector interesado puede acercarse a estos autores para conocer la historia de los conventos.

⁸ Estas mujeres permanecían solas porque sus maridos, por lo general dedicados al comercio o la búsqueda de minas de metales preciosos, realizaban viajes prolongados. Sin la tutela del marido, las mujeres eran vulnerables, así que para resguardar su honra y la de su familia se les ofrecía un refugio seguro, bajo la protección de la Iglesia.

⁹ La documentalista Elisa Nava, compañera nuestra en la CNME, se encargó de reunir estos materiales en repositorios como el Archivo Municipal de Puebla, el Archivo General de la Nación, la Mapoteca Manuel Orozco y Berra, la Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas y la Fototeca Constantino Reyes-Valerio.

¹⁰ La materialización del recorrido simultáneo –arquitectónico, de vida cotidiana y artístico– se planteó en un primer momento con cédulas independientes que indicaran los diferentes temas. Finalmente, la salida museográfica integró los contenidos para optimizar el uso del espacio.

¹¹ Los ciclos de los santos eran series pintadas que representaban la vida de los santos fundadores de las órdenes religiosas. Durante los siglos xvii y xviii éstos fueron encargados, por lo general, a pintores de renombre que decoraban los muros de los claustros. Su función era ofrecer un ejemplo de virtud a la comunidad que habitaba un monasterio.

¹² Queremos señalar que el trabajo de nuestra compañera Cecilia Becerra, restauradora de la Dirección Técnica de la CNME, fue fundamental para la restauración y recuperación del valor estético de los relicarios exhibidos en esta sala.

¹³ En la actualidad, el museo cuenta con un ejemplar original de la constitución del convento de Santa Mónica, gracias al traslado de una parte del fondo conventual que pertenece al recinto y que se encontraba resguardada en el Depósito de Colecciones y Bienes Culturales del Centro INAH-Puebla. El traslado se realizó unos días antes de la reapertura del museo, cuando el montaje estaba por concluir, por lo que ese ejemplar no pudo ser exhibido.

¹⁴ Como señalamos antes, la historiografía sobre la vida conventual novohispana es abundante; sin embargo, se encuentra dedicada a estudiar los conventos “ricos”, es decir, aquellos con una regla “suave”, que permitía a las religiosas una vida cómoda y, en ocasiones, lujosa. Al respecto pueden verse los trabajos de Nuria Salazar y Josefina Muriel. Por el contrario, las monjas de conventos con regla “austera” o estricta estaban obligadas a seguir los preceptos de obediencia, castidad, pobreza y clausura con mayor rigor. La fuente principal para conocer la vida de este tipo de monjas son sus reglas conventuales, compiladas en los textos conocidos como “constituciones”.

Bibliografía recomendada

Aquellos interesados en conocer la vida conventual y la historia de la pintura en Puebla de manera general pueden acercarse a los siguientes libros y autores. Cabe señalar que en cada uno de ellos el lector encontrará otras obras, donde a su vez hallará más información:

- Amerlinck, María Concepción, *Conventos y monjas en la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Puebla (Lecturas Históricas de Puebla, 16), 1988.
- Bello, José Luis y Gustavo Ariza, *Pinturas poblanas, siglos XVII-XIX*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1943.
- Castelló Yturbide, Teresa y María Josefa Martínez del Río de Redo, *Delicias de antaño. Historia y recetas de los conventos mexicanos*, México, Grupo Financiero BBVA Bancomer/Océano/Landucci, 2000.
- García Ayuardo, Clara y Manuel Ramos Medina (coords.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México, Universidad Iberoamericana/INAH/Condumex, vol. I, 1994.
- Garza Marcúe, Rosa María, *Ex Convento de Santa Mónica*, 2ª ed. bilingüe, México, Dirección General de Fomento Editorial-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Tercer Milenio, Las Casas de Puebla), s. f.
- Loreto López, Rosalva, *Los conventos femeninos y el mundo urbano*, México, El Colegio de México, 2000.
- _____, “Prácticas alimenticias en los conventos de mujeres en la Puebla del s. XVII”, trabajo presentado en el simposio 1492. *El encuentro de dos comidas*, en Janet Long (coord.), *Conquista y comida; conse-*

cuencias del encuentro entre dos mundos, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 2003.

- Maza, Francisco de la, *Arquitectura de los coros de monjas en Puebla* (prólogo de Mercedes de Angulo), Puebla, Comisión Puebla Quinto Centenario-Gobierno del Estado de Puebla/ Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1990.
- Medel, José, *El convento de agustinas recoletas, del título de Santa Mónica, hoy Museo de Arte Religioso*, México, Editorial Puebla, 1939.
- Monjas coronadas. Vida conventual femenina*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005.
- Montero Alarcón, Alma, *Monjas coronadas: profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, México, Plaza y Valdés, 2008.
- Monterrosa Prado, Mariano y Leticia Talavera Solórzano, *Catálogo de bienes muebles del ex convento de Santa Mónica, ciudad de Puebla*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1991.
- Muriel, Josefina, *Conventos de monjas en la Nueva España*, 2ª ed., México, Jus, 1995.
- Myers, Kathleen Ann, “Becoming a Nun in Seventeenth Century Mexico: an Edition of the Spiritual Autobiography of María de San Joseph”, tesis de doctorado, Providence, Department of Hispanic Studies at Brown University, vol. I, 1986.
- Olivares Iriarte, Bernardo, *Apuntes artísticos sobre la historia de la pintura en la ciudad de Puebla*, México, Tipografía Escalerillas, 1874.
- Pérez Salazar, Francisco, *Historia de la pintura en Puebla*, 3ª ed., (introducción y notas de Elisa Vargas Lugo), México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM (Estudios y fuentes del arte en México, XIII), 1963.
- Salazar de Garza, Nuria, *La vida común en los conventos de monjas de la ciudad de Puebla*, México, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla (Biblioteca Angelopolitana, V), 1990.
- Salazar Monroy, Melitón, *Cuadros de terciopelo: Santa Mónica. Gobelinos de la catedral de Puebla*, Puebla, 1946.
- _____, *Santa Mónica, Museo de Arte Religioso de Puebla*, Puebla, Imprenta López, 1944.
- Veytia, Mariano, *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España: su descripción y presente estado*, 2 vols., Puebla, Gobierno del Estado, 1990.



Rafael Morante, *Jesús y el ciego Jericó*, ca. 1850

LOS CÓDICES en el Museo Regional de Michoacán: una experiencia curatorial

Luise M. Enkerlin*

En 2008 llegó una propuesta desde la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones para renovar el viejo discurso museográfico en tres de los museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia en Michoacán, dos en Morelia y uno en Pátzcuaro. Se acercaban los festejos patrios de 2010, por lo que habría recursos para una reestructuración completa de los museos Casa de Morelos, Regional Michoacano –hoy Regional de Michoacán (MRM)–, y el de Artes e Industrias

Populares de Pátzcuaro. Esta modesta contribución tiene como objetivo contar mi experiencia como investigadora de temas muy ajenos a los propios de una curaduría y cómo, sin proponérmelo, me convertí en “la curadora” de una pequeña sala de códices en el MRM.

Cuando en 2008 acepté colaborar en el guión científico que daría pie a la nueva museografía, nunca imaginé el largo y sinuoso camino que me esperaba. Todo parecía muy sencillo: el coordinador del guión, un compañero investigador, nos entregó una larga lista de temas a tratar, propios del índice de un libro sobre la historia general de Michoacán, y nos pidió que nos dividiéramos las temáticas según nuestra especialidad. El resultado lo entregaríamos a los museógrafos y aquí acabaría nuestra responsabilidad. Sin ser experta en museos, lo único que atiné a pensar es que no conocíamos la colección del museo y que musealizar todo lo propuesto sería imposible. En reuniones subsecuentes propuse que una sala reuniera todos los códices y lienzos michoacanos¹ que estuvieran bajo la custodia del INAH. La respuesta fue un rotundo no; el argumento: me estaba saliendo del guión propuesto. Sólo atiné a pensar: ¿cuál guión?

Me puse a leer sobre museología, museografía, estudios de público, y advertí el gran reto que implicaba querer divulgar nuestros conocimientos por medio de esta otra vía, la de los museos, a un público que no era nuestro par y del cual no sabíamos gran cosa. Por tanto, me di cuenta de que estábamos comenzando mal, al revés. No par-



Vista de la sala de códices y lienzos michoacanos del MRM
Fotografías Héctor Manuel Ramírez Díaz

tíamos de un estudio curatorial de las colecciones para elaborar un guión; al contrario, se proponía someter las colecciones a un discurso sobre la historia de Michoacán; por tanto, el papel de los objetos sería, en el mejor de los casos, “adornar” nuestro guión. Había un segundo desacierto: partíamos sin conocer a nuestros interlocutores o público visitante. Dimos por entendido que sabíamos *a priori* qué era un museo. Tampoco teníamos la culpa del todo, ya que nadie nos explicó en qué consistía hacer un guión museográfico.

Con la certeza de que los códices y lienzos michoacanos, en su mayoría salvaguardados por el INAH, tenían una historia que contar, y que el trabajo curatorial consiste, precisamente, en mostrarle al público visitante esa historia olvidada, me propuse defender que se expusieran de forma conjunta y no dispersos en varias salas, como telón de una coreografía: esto hubiera fragmentado y diluido su contenido y, por ende, su presencia y fuerza expresiva ante el discurso de una historia hegemónica que predomina en la mayoría de las salas. Con el argumento de que sólo así escucharíamos esa otra historia alterna, desde ese momento comenzó un camino de gran aprendizaje, tanto académico como humano. Al final, después de varios meses de insistir una y otra vez sobre la pertinencia de mi propuesta, y con el aval de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, me convertí en “la curadora” de la sala de códices del MRM.²

A partir de entonces me di a la tarea de trabajar en las diferentes posibilidades de musealizar los códices, ya que con mucho espacio no contaría. Se barajaron varias posibilidades. Me propusieron guardar los códices y, en lugar de éstos, transmitir un video en una gran pantalla; en otro momento se pensó en algo combinado, con algunos códices expuestos y un video que presentara todos los códices michoacanos existentes. Finalmente quedó ésta: en

una sala pequeña,³ sobre paredes blancas y dos vitrinas, quedaron expuestos los originales del MRM y algunas reproducciones que se mandaron hacer, acompañadas por sus respectivas cédulas.

Hice varias propuestas de guión, con base, sobre todo, en la generosa asesoría y los trabajos del doctor Hans Roskamp, investigador del Colegio de Michoacán, con una reconocida trayectoria en el estudio de los códices y lienzos michoacanos. Después de cientos de años, a lo largo de los cuales se perdió el significado del contenido de los códices, Roskamp ha desvelado de manera por demás brillante la procedencia de los documentos, las diferentes historias que narran, sus posibles fechas y autores, los usos que se les dieron, etcétera, hasta incluso cambiar el nombre de algunos de ellos.⁴

QUÉ NOS DICEN LOS LIENZOS Y CÓDIGES

La exhibición de códices y lienzos juntos permite apreciar “la otra historia”, construida por los indios de cara a la Conquista y a un nuevo orden jurídico hispano que abrió algunos espacios de negociación, los cuales fueron aprovechados por aquéllos para demandar derechos, prebendas y privilegios. Por ello, mediante sus pinturas les interesaba subrayar su origen, costumbres, tradiciones, linaje, el derecho ancestral a sus tierras, minas, formas de gobernar y tributar, entre otros aspectos.

También podemos estimar el estilo de cada uno de estos documentos, sus particularidades, las diferentes tradiciones pictográficas o la relación que guardan entre sí a pesar de los muchos años que los separan. Tampoco resultó fácil organizarlos, ya que se hicieron con fines diversos, abordan infinidad de temas y pertenecen a tradiciones diferentes. El propio Roskamp me propuso organizarlos de forma cronológica y presentarlos por siglos. Por tanto, la propuesta museográfica corrió a la par del orden que debían guardar. De esta forma se colgaron los códices y lienzos enmarcados junto a las cédulas que guían al visitante y le brinda la oportunidad de compararlos, interrogarlos y ponerlos a dialogar.

LA PUESTA EN ESCENA

Hasta la fecha, en Michoacán no se han encontrado códices o lienzos prehispánicos. Los que se conocen fueron pintados después de la Conquista, hasta principios del siglo XVIII. No son muchos los que han sobrevivido. El MRM cuenta con dos lienzos y dos códices originales, a saber: el *Lienzo de Puácuaro*, el *Lienzo de Carapan* –o *Carapan II*–, el *Códice de Carapan* y el *Códice de Chilchota*. Cada uno de ellos llegó por diferentes vías al museo. No obstante, el destino reunió a dos de ellos, que gracias a los estudios del doctor Roskamp sabemos que pertenecieron a un mismo *corpus*: los títulos del pueblo de Carapan. Además de estos documentos, a la exposición se le añadieron, por su importancia, varias reproducciones: un facsimilar de la *Relación de Michoacán* (2001), un traslado del *Escudo de armas de Tzintzuntzan* (1538-1595), una copia de la *Tira de tributos de Huetamo*, una reproducción del *Códice de Xicalan* –antes *Jucutacato*– y una réplica del *Códice de Pátzcuaro* –o *Carapan I*–. Hubiéramos querido añadir más, pero el espacio asignado fue una gran limitante.

La sala comienza con la ponderación del códice michoacano más antiguo, un facsimilar hecho en España de la famosa *Relación de Michoacán*, cuyo título completo es *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobernación de los indios de la Provincia de Mechuacan hecha al Ilustrísimo señor don Antonio de Mendoza, virrey y gobernador desta Nueva España por su majestad, etcétera*; el original se encuentra en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, España, y fue escrito alrededor de 1540 por fray Jerónimo de Alcalá, el cual reconoce en su prólo-

go que aquello que asienta lo recogió, a su vez, de las narraciones que los ancianos le contaron. Es importante comprender, y así lo hicimos notar, que la *Relación* narra el origen mítico, tradiciones, formas de gobernar, etcétera, de la clase gobernante tarasca en el momento de la Conquista. Nos referimos al señorío o linaje de los *uacúsecha*, hombres águila representantes del sol o *curicaveri*, la fuerza del fuego y de la guerra. Cuenta con 44 láminas hechas por diferentes pintores tarascos, los *carariecha*, algunas de ellas con una clara influencia de la estética e iconografía occidental. No obstante, sus imágenes “mestizas” son reproducidas de forma completa o parcial en otras salas del museo para contextualizar la época prehispánica y el drama de la Conquista, sin ninguna aclaración o crítica al respecto.

Para seguir con la tradición simbólica de los *uacúsecha*, decidimos incluir en la exposición el primer escudo de armas de Tzintzuntzan. Este escudo, pintado entre 1553 y 1595, cuyo original se encuentra en el Archivo General de Indias, en Sevilla, España, plasma el poder del linaje mencionado y reivindica a Tzintzuntzan como legítima capital del pueblo tarasco, ante el despojo que don Vasco de Quiroga hacía de dicho privilegio.⁵ Para que el lenguaje semántico fuera comprendido por la corte española, los indios utilizaron una iconografía europea con tan sólo algunos elementos indígenas, como el arco y las flechas –símbolos de poder–. El águila, emblema de los *uacúsecha*, está representada de tal forma que nos recuerda más al águila bicéfala de los Habsburgo que a algún ícono prehispánico. El ave mira al sol, del cual descienden rayos que la alimentan, y también carga un escudo pequeño con varias escenas, referentes a sucesos y lugares importantes de la historia de Tzintzuntzan. Este escudo se repite en los *Lienzos de Carapan I y II*, pintados más de cien años después.

La finalidad de los carapenses era destacar que ellos eran otro Tzintzuntzan, es decir, otro centro de poder noble perteneciente al linaje *uacúsecha*.

Del siglo XVI escogimos otros dos códices que contrastan con el estilo de los *uacúsecha* –dígase, de paso, la “historia oficial” prehispánica de los tarascos–. Nos referimos a aquellas representaciones de pueblos sometidos a los tarascos como los matlatzincas y nahuas. Apreciamos que la iconografía se parece más a aquella del centro de México, sobre todo la de la tira de tributos. Exponemos una buena copia de este documento proveniente del pueblo de Huetamo, de origen matlatzinca; el original se encuentra en la Universidad Iberoamericana, en la ciudad de México.

El otro lienzo no tarasco es el *Xicalan*. Perteneció a un pueblo de filiación noalca o nonohualca. El original, después de pasar por diferentes manos y usos (cubrió por décadas el cuerpo de un Cristo en el pueblo de Jucutacato), fue regalado al doctor Pablo García Abarca alrededor de 1876 por doña Luisa Magaña, quizá para pagar una consulta médica. En 1882 este médico lo donó a la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, donde permanece en la actualidad. No obstante, entre marzo de 1985 y febrero de 1994 se exhibió en el MRM, después de haber sido restaurado por la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH en 1984.

A lo largo de los años se han hecho varias reproducciones de este lienzo, unas mejores que otras (Roskamp, 1998). En el MRM se encuentra una copia muy antigua, conocida como “copia León”. Roskamp supone que se trata de una reproducción que se hizo para este museo a partir de otra copia perteneciente a Nicolás León. Sugerí incluir en la museografía esta copia por ser una de las más antiguas que se conoce, pero se encontraba en muy mal estado. Por lo pronto (espero que sólo de forma temporal), en la sala quedó otra, realizada en 1994 por Lorena Román Torres, restauradora del INAH. Román no reprodujo el lienzo a detalle, sino que sólo plasmó los rasgos generales del documento. Por lo tanto, para la investigación del mismo no se recomienda ésta ni la “León”. Aunque mejor realizada, con mayor detalle, esta última tiene muchos errores en la transcripción de sus glosas, debido a que no la hizo un experto en náhuatl.

Para el estudio del *Xicalan*, además del original (muy deteriorado) recomendamos la copia hecha bajo la delicada y acertada asesoría de Wigberto Jiménez Moreno, el cual se encuentra en la Sala de Occidente del Museo Nacional de Antropología (MNA) y tiene la mejor transcripción de las glosas escritas en náhuatl. A juzgar por las diferentes publicaciones, copias e interpretaciones del mismo, sabemos que ha llamado la atención de varios estudiosos tanto nacionales como extranjeros, si bien no todos hicieron análisis rigurosos y por lo general no se leyeron unos a otros. Entre éstos se distinguen, por la seria crítica de fuentes, conocimiento de la iconografía y pictografía mesoamericana, las investigaciones de Francisco del Paso y Troncoso, Nicolás León Calderón, Eduard Selser y el propio Jiménez Moreno, entre los cuales destacan los dos últimos.

En cuanto a Del Paso y Troncoso y su contemporáneo León, al traducir el primer cuadrante (superior derecho) comparten la hipótesis de que se trata de una migración de nahuas a Michoacán (Del Paso y Troncoso, 1893: 245-246; León, 2007: 49-51), pero inmediatamente se desdican al observar que no visten como tales, sino como tarascos –para León el origen de los tarascos quedó como un gran enigma–. Por su parte, Selser (2000: 155-171; *apud* Roskamp, 1998: 103-104, 108) y Jiménez Moreno (1948; *apud* Roskamp, 1998: 104, n. 226) fueron los primeros en señalar que el tema principal del lienzo es el origen de un pueblo de hablantes de náhuatl (*nonohualca*), su migración a Michoacán y la fundación del lugar llamado “Xihuahquilan” –Jicalan, cerca de Uruapan–.⁶ Estos investigadores pusieron así los cimientos para



Reproducciones de parte de los códices del siglo xvii y del lienzo de Xicalán

que años después el doctor Roskamp le cambiara el nombre a “*lienzo de Xiuhquilan o Xicalan o Jicalan o Jicalán*”. Roskamp justificó este nuevo nombre al subrayar lo que García Abarca, Seler y Jiménez Moreno habían ya señalado: el códice trata del pueblo de Jicalán y no de su vecino Jucutacato, donde sólo estuvo guardado.

El lienzo de *Xicalan* o *Xiuhquilan* consiste en tres tiras de algodón cosidas; mide 2.63 metros de largo por 2.03 metros de ancho. Contiene 38 cuadros conectados por cinco diferentes líneas anaranjadas. Después de muchos años de investigación bibliográfica, documental y de campo, Roskamp llegó a la conclusión de que se pintó al calor del conflicto entre la comunidad de Xicalan, las autoridades de Urecho y los jicaleros de Uruapan por la posesión de unas minas de cobre, cal y maíz en Tierra Caliente, alrededor de 1565. De seguro la comunidad de Xicalan pintó este lienzo para explicarle a las autoridades españolas que desde tiempo inmemorial eran los legítimos poseedores de las minas. Para demostrarlo, dividieron al lienzo en cinco rutas interpretativas, señaladas por las mencionadas cinco líneas naranjas.

En primer lugar plasmaron su historia de origen; la migración de un linaje de origen nonohualca cuyo dios, Tezcatlipoca, ordenó la salida de un lugar mítico, donde sale el sol y se crea la vida, ubicado más allá de Veracruz. Guiados por un ave preciosa, nahual de su dios principal, pasaron por varios sitios y regiones del oriente y centro para al fin llegar al sur de Uruapan por el norte de Michoacán, donde Tezcatlipoca les señaló el sitio para fundar su pueblo, el cacicazgo de Xiuhquilan/Jicalán (Jicalán Viejo). Ahí les ordenó explotar los recursos y minerales de la región. Con esta historia querían demostrar su antigüedad en la zona. Reclamaban que desde el “principio de los tiempos” –es decir, antes de la llegada de los tarascos– ellos ya explotaban las minas en los lugares señalados por el lienzo –las otras tres rutas anaranjadas–. La quinta línea interpretativa se refiere a la sujeción que siempre tuvieron a los señores tarascos, al pagarles tributo con utensilios de cobre. En la museografía, para facilitar la comprensión de esta explicación, añadimos un tabloide –con varias copias expuestas en un discreto mueble en la sala–, en el que de forma sucinta y didáctica se explican las revelaciones de Roskamp después de más de 400 años de olvido y especulación.

Por falta de espacio, del siglo xvii sólo se expone una cédula y un tabloide –el reverso del tabloide anterior–,⁷ donde se explica el *Códice de Aranza*, llamado erróneamente *Sevina*. Roskamp fue también el que descubrió el error y lo volvió a

llamar Aranza, ya que procede de ese pueblo. El original, después de estar en el MRM, acabó en la ciudad de México, en el MNA. Roskamp concluye que este lienzo se pintó en alusión a uno de los principales conflictos entre los pueblos de la Sierra Tarasca: la falta de certeza respecto de cuál de ellos debía ser pueblo cabecera y quiénes sujetos. Aranza trató de demostrar que merecía ser cabecera: dentro de su iconografía resalta un Aranza prehispánico y otro colonial, la conquista española, su sujeción pacífica y su trascendencia como centro evangelizador –argumentos esgrimidos para convencer a las autoridades españolas de que ellos debían ser la cabecera y no sus contrincantes, Pomacuaran y Sevina.

En el espacio destinado al siglo xviii reunimos los cuatro documentos originales que resguarda el museo. El MRM poseía más “pinturas indígenas”, las cuales se extraviaron o pasaron a otros depositarios como el MNA. Estos lienzos y códices fueron adquiridos en diferentes fechas: en 1888 ingresó el de *Puácuaro*; alrededor de 1922 el museo obtuvo el llamado *Códice de Carapan* y el *Lienzo de Carapan* –o *Carapan II*–, y de manera sorpresiva, en 1981 fue “descubierto” en el archivo del museo por su entonces director, José Corona Núñez, un códice que recibió el nombre de *Chilchota*.

Estos originales fueron elaborados hacia fines del xvii y principios del xviii. Dos de ellos, apunta Roskamp, forman parte de los títulos primordiales o *Títulos de Carapan*, documentos que los carapenses reunieron a lo largo del tiempo para defender su jerarquía e independencia ante Chilchota. Este mismo corpus lo utilizaron años después para proteger sus límites contra Ichán. Nos referimos, en primer lugar, al *Lienzo de Carapan*, pintado en tela y también llamado por Roskamp *Carapan II*. Allí se narra la historia de Carapan desde antes de la llegada de los españoles y cómo fueron legitimando sus tierras



Facsimilar de la *Relación de Michoacán* (en primer plano)

ante las diferentes autoridades indígenas y españolas. El segundo, también de Carapan, llamado *Códice de Carapan*, es un dibujo hecho en papel que representa a nueve personas sentadas cuyos nombres están escritos en glosas purépechas, más dos pedazos de tierra. Un texto breve, igualmente en purépecha, indica que se relaciona con tierras de la nobleza de Carapan.

A estos dos originales le sumé la copia del lienzo más hermoso, llamado por error *Pátzcuaro*, cuyo original se exhibe en la Basílica de Pátzcuaro. Roskamp ha descubierto que pertenece a los *Titulos de Carapan* y lo bautizó como *Lienzo de Carapan I*. El cambio de nombre se debe a que detectó que es muy parecido al *Lienzo de Carapan* pero mucho más antiguo —de ahí la necesidad de cambiarle también el nombre al *Lienzo de Carapan* por el de *Lienzo de Carapan II*—. Como he mencionado ya, ambos tienen el sello de los *uacúsecha*, el águila viendo al sol, *curicaveri*, del cual descende. La reproducción exhibida en el MNR del *Lienzo de Pátzcuaro* o de *Carapan I* es muy desafortunada: fue hecha en “papel amate”, mientras que el original es de algodón; además, el formato fue reducido a menos de la cuarta parte, por lo que no luce su gran belleza.

Aunque no forma parte de los títulos de Carapan, cerca de ellos se encuentra colgado el *Códice Chilchota*, que no ha sido estudiado. Al parecer se trata de la demostración del patrimonio de una familia noble indígena, quizá de los caciques de Chilchota. Muestra la sucesión del linaje noble, la cual hunde sus raíces en la época prehispánica. Contiene dibujos de sementeras, yácatas e iglesias. Observamos las modificaciones en la vestimenta, los asientos y los nombres de las personas, con lo que se marcan los cambios culturales entre lo prehispánico y lo colonial, y con lo cual, según suponemos, pretendían actualizar el derecho a sus bienes, prebendas y privilegios.

Por último está el original del *Lienzo de Puácuaro*. Este título primordial, rico en imágenes, tampoco ha sido estudiado. No obstante, se aprecian los diferentes espacios y dimensiones que, a decir de sus pintores, integraban ese pueblo. Puácuaro, ubicado al suroeste del lago de Pátzcuaro, es representado como una comunidad tanto pesquera como agrícola. Observamos la importancia del lago y de los pescadores en la parte baja del lienzo. Junto con la pesca, resaltan algunas parcelas estratégicas para la comunidad. Por otro lado, el mundo prehispánico (pirámides y una serie de cráneos) se mezcla con imágenes que pertenecen ya al mundo colonial, como la

de los caciques vestidos a la usanza española. Los textos en purépecha nos indican que se pudo haber usado para probar y legitimar reclamaciones de tierras por parte de la comunidad.

COMENTARIOS POSTERIORES AL MONTAJE

Se cree que en el MRM existen varias copias, también hechas en el siglo XIX, de algunas láminas del *Códice Tzintzuntzan*, que no hemos mencionado, y otra del segundo *Escudo de Armas de Tzintzuntzan*, del siglo XVIII. Tanto el código como el escudo fueron incluidos en la obra de Pablo Beaumont *Crónica de la Provincia de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán*, escrita en 1778.

Se desconoce el paradero del *Códice de Tzintzuntzan* original, realizado durante los siglos XVI y XVII. Lo que sabemos, gracias a la obra de Beaumont, es que se compone de nueve escenas históricas y un mapa del lago de Pátzcuaro. Este código le fue mostrado a Beaumont por un descendiente de los caciques prehispánicos de Tzintzuntzan, llamado Cuini, cuando visitó esta población para recopilar material para su crónica. De seguro las copias que se hicieron de ese código para la obra de Beaumont no son reproducciones del todo fieles, ya que fueron pintadas en un estilo romántico —común en el siglo XVIII—. Allí se aprecia la versión de los nobles *uacúsecha*: su pacífica rendición y pronta aceptación del cristianismo. Como en otros documentos coloniales, los nobles *uacúsecha*, para reforzar su papel hegemónico, se presentaron como los dueños del poder absoluto, los legítimos “reyes” prehispánicos y, por ende, los colaboradores de la corona española en la pacificación y evangelización de Michoacán.

El segundo *Escudo de Tzintzuntzan*, del siglo XVIII, de seguro fue copiado del archivo local de Tzintzuntzan y también incluido en la *Crónica Michoacana* de Pablo Beaumont. En él observamos nuevamente el sol, pero esta vez el linaje *uacúsecha* está representado por tres reyes indígenas pintados a la europea.

En otro de sus recuadros es clara la representación del sometimiento pacífico a los españoles y la adopción del catolicismo. La reproducción que guarda el MNR es posterior y altera algunos detalles del escudo del XVIII.

Estas representaciones, pertenecientes a lo que llamaría un “género de expresión simbólica indígena” y que Roskamp ha llamado “historiografía indígena”, las habíamos incluido en nuestro guión como colofón. De haberse quedado para el final de nuestra exposición, habríamos apreciado una evolución iconográfica cada vez más “occidentalizada” y habría quedado por demás claro el discurso hegemónico *uacúsecha*: su colaboración con los españoles para la conquista y pacificación de Michoacán, discurso que a la postre se decantó como la historia oficial del pueblo tarasco. Pero no fue así: este material se dispersó en otras salas, al incluirse en la de conquista y en la de evangelización, fuera de contexto, sin exégesis alguna. Así, la imagen de un rendimiento pacífico y pronta aceptación del catolicismo –fragmento del *Código Tzintzuntzan*– se expone en la sala de conquista, donde se pretendió plasmar lo cruento del suceso. En los demás casos se omitió mencionar, además, que las imágenes usadas fueran copias de representaciones indígenas; al colocarse fuera de contexto, se fragmentó el discurso; con ello se diluyó su fuerza y, lo que es peor, se invisibilizó a los indígenas.

En un balance, me parece que a pesar de todo se logró, por medio de la sala de códigos y lienzos, rescatar la voz de los indígenas y mostrar que sus acciones trascendieron la época prehispánica –sala de arqueología–. Hicimos visible que los indios michoacanos siguieron muy presentes durante la colonia, y que dentro del discurso hispano llegaron a establecer su propia manera de contar su historia y su propia versión de los hechos ❖

* Centro INAH Michoacán

Notas

¹ La documentación pictográfica indígena de Michoacán se divide en códigos (abundante texto alfanumérico más dibujos y pictogramas en papel europeo y amate) y lienzos (dibujos y pictogramas con poco texto sobre tela de algodón). Los códigos y lienzos de los que se tiene noticia son *Código de Carapan*, *Código de Chilchota*, *Código Cuara*, *Código de Cutzio*, *Código de Huetamo*, *Código Huapeán*, *Código de Tzintzuntzan*, *Escudo de armas de Tzintzuntzan*, *Genealogía de los caciques de Carapan*, *Lienzo de Atapan*, *Código Plan-carte*, *Lienzo de Carapan I* (antes Pátzcuaro), *Lienzo de Carapan II* (antes Carapan), *Lienzo de Comachuen*, *Lienzo de Xicalan* (antes Jucutacato), *Lienzo de Nahuatzen*, *Lienzo de Puácuaro*, *Lienzo de Aranza* (antes Sevina), la *Relación de Michoacán*, *Títulos de Tocuaro* y *Títulos de Xaracuaro*. Los originales de varios de ellos se encuentran en el Museo Regional de Michoacán y en el Museo Nacional de Antropología; los demás están dispersos en el extranjero, entre algunas instituciones mexicanas, en manos de particulares o por desgracia se han perdido.

² Debo agradecer la generosidad a la escucha, en la CNME del INAH, de Gabriela López Torres y Cora María Antonieta Falero Ruiz.

³ La sala mide 5.48 m de ancho, a lo que hay que restarle la puerta de entrada; a su vez, a la pared de enfrente hay que restarle una ventana que mide 1.87 m de largo. De largo mide 5.36 m; sólo se cuenta con un muro entero con estas dimensiones, ya que del lado opuesto hay que restar una segunda puerta, de 1.26 m, la cual conduce a otra sala.

⁴ Agradezco al doctor Roskamp su tiempo, asesoría y, sobre todo, su generosidad y apoyo.

⁵ Quiroga mudó la capital política y eclesiástica de Tzintzuntzan a Pátzcuaro.

⁶ El “descubridor” del lienzo, el doctor Pablo García Abarca, fue el primero en señalar que el topónimo Xiuquilian corresponde al pueblo de Jicalán el Viejo, pero no fue publicado, por lo que podemos decir que Eduard Seler y Wigberto Jiménez Moreno fueron los primeros en darlo a conocer (Roskamp, 1998, pp. 100, 103-104).

⁷ Agradezco la ayuda para la realización de los tabloides de las historiadoras Ana Carolina Abad López y Karla Herrera.

Bibliografía

- Jiménez Moreno, Wigberto, “Explicación del lienzo de Jucutacato”, manuscrito, México, Biblioteca del Museo Nacional de Antropología, 1948.
- León Calderón, Nicolás, *Los tarascos*, Morelia, Morevallado, 2007 [1903-1904].
- Paredes Martínez, Carlos, Hans Roskamp *et al.*, “Guión museográfico, exposición fotográfica. *Códigos y lienzos de Michoacán*”, manuscrito, Morelia, 1999.
- Paso y Troncoso, Francisco del, *Catálogo de la Sección de México. Exposición histórico-americana de Madrid, 1892*, t. I: *Sucesores de Rivadeneyra*, Madrid, 1893, pp. 245-246, disponible en Internet Archive [<http://www.archive.org/stream/catlogodelasecc02trongoog#page/n255/mode/2up>].
- Roskamp Hans, “La historiografía indígena de Michoacán. El *Lienzo de Jucutacato* y los *Títulos de Carapan*”, tesis de doctorado, Leiden, Research School CNWS, School of Asian, African, and Amerindian Studies, 1998.
- _____, “Historia, mito y legitimación: el *Lienzo de Jicalán*”, en José Eduardo Zárate Hernández (coord. ed.), *La Tierra Caliente de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2001, pp. 119-151.
- _____, “Los títulos primordiales de Carapan: legitimación e historiografía en una comunidad indígena de Michoacán”, en Carlos Paredes Martínez y Marta Terán (coords.), *Autoridad y gobierno indígena en Michoacán*, vol. I, Zamora, El Colegio de Michoacán/CIESAS/INAH/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003, pp. 305-359.
- _____, *Los códigos de Cutzio y Huetamo. Encomienda y tributo en la Tierra Caliente de Michoacán, siglo xv*, Zamora, El Colegio de Michoacán/El Colegio Mexiquense, 2003.
- _____, y Guadalupe César, “Iconografía de un pleito: el *Lienzo de Aranza* y la conflictividad política en la Sierra Tarasca, siglo xviii”, en Carlos Paredes Martínez y Marta Terán (coords.), *Autoridad y gobierno indígena en Michoacán*, vol. I, Zamora, El Colegio de Michoacán/CIESAS/INAH/UMSHN, 2003, pp. 217-239.
- Seler, Eduard, “Los antiguos habitantes de Michoacán”, en Moisés Franco Mendoza (coord.), *Relación de Michoacán*, Morelia, El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán, 2000.

Funciones del investigador-curador en la reestructuración de una sala de exposición en el Museo Nacional de Antropología

María Eugenia Sánchez Santa Ana*

En este artículo me referiré al trabajo que realiza el investigador-curador adscrito a un museo y cuya investigación –producto del levantamiento de información en campo, el estudio de las colecciones y el trabajo de gabinete– debe traducir a un lenguaje museal por medio de una exposición, ya sea temporal o permanente. Al terminar el proyecto de investigación, este profesional habrá de presentar a discusión el guión científico que sustentará la exposición ante los académicos especialistas en la región y las autoridades, para aceptar o debatir, según sea el caso, sus sugerencias. Con el fin de ilustrar esta labor, me referiré a la reestructuración de la Sala Sierra de Puebla en el Museo Nacional de Antropología (MNA), que se llevó a cabo en 1998.

EL INVESTIGADOR QUE LABORA EN UN MUSEO

Se puede decir que entrar en el universo de los museos es una experiencia extraordinaria, tanto para el público en general como para los que se desenvuelven en el medio antropológico, aunque en realidad son pocas las personas que se imaginan todo el trabajo que hay detrás de las exposiciones permanentes o temporales, las que se preguntan quién o quiénes se encargaron de conceptualizar las salas que acaban de recorrer, y todavía menos las que saben que la labor en ellas es de un investigador-curador.

De manera breve mencionaré cuáles son las funciones del antropólogo dentro de esta institución. Los investigadores adscritos a la red de museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) reciben el nombre de investigador-curador. Tienen la responsabilidad del cuidado, el control, el estudio y la interpretación de las colecciones a su cargo, y sus funciones están marcadas, en primer término, por la especificidad de su campo de estudio y porque los resultados de su investigación obtenidos en la región de su responsabilidad en diferentes periodos de trabajo de campo los presentan en ponencias, conferencias, artículos, y en ocasiones los difunden en forma masiva en una exposición.

De ahí la importancia de que el investigador-curador no sólo tenga la habilidad de sintetizar su investigación, sino también de traducirla a un lenguaje museal, es decir, de plasmarla en guiones científicos, considerados como los contenedores de la información recopilada, sistematizada y analizada que el museo (emisor) ha de transmitir (mensaje) al visitante (receptor) (Vázquez Olvera, 1993: 217). Es esencial que al realizar este guión científico el curador piense en las inquietudes que espera despertar en un público heterogéneo que visitará el recinto, por lo que debe plantearse preguntas como las siguientes: ¿a quién va dirigida la exposición?, ¿qué y cómo se transmitirá?, ¿de qué medio se dispone para reforzarla?, ¿dónde se montará y con qué colección se apoyará? (*ibidem*: 218).

Al finalizar el guión, deberá someterlo a discusión ante un grupo de académicos conocedores del tema, así como ante las autoridades. Con todos ellos aceptará o debatirá las sugerencias, e incluso en ocasiones analizará ciertos temas importantes para la temática propuesta, sobre todo cuando se trate –como es el caso que aquí se reseña– de la reestructuración de la sala permanente de un museo.

Al integrar las propuestas y sugerencias, el curador redactará, de acuerdo con los parámetros establecidos, los textos para las cédulas: introductorias, temáticas, de objeto o grupo, y gráficos. De igual manera, en función del proyecto de investigación, integrará como folleto, o bien como catálogo, el material de difusión. Si es importante proporcionar de manera cabal esta información al público adulto enterado de lo que observará en su recorrido, lo es aún más la destinada a los niños, en tanto que podrán llevársela para cumplir con sus tareas escolares y durante la visita deberán disfrutar a plenitud la experiencia museal, en vez de dedicarla al mero copiado de las cédulas.

El guión científico, enriquecido así con las propuestas y acabado con el material de difusión, se presentará al equipo de museografía, el cual, para su puesta en escena, interpre-



Celebración de Semana Santa en Jopala **Fotografías** María Eugenia Sánchez Santa Ana

tará la información plasmada en él y elaborará el proyecto museográfico. Para este proceso se llevarán a cabo sesiones de trabajo en las que se discutirá o enriquecerá la propuesta. Con base en el espacio, así como en las características y cualidades físicas de los materiales de las colecciones, este equipo decidirá temperaturas, humedades, colores, iluminaciones, y para ello propondrá la utilización de vitrinas, capelos, mamparas, plataformas, entre otros recursos museográficos. Al iniciar el montaje, y con la finalidad de lograr el desarrollo de estas ideas, es imprescindible que el investigador esté en comunicación directa con el museógrafo hasta llegar a la culminación de la exposición.

HISTORIA DE LA SALA SIERRA DE PUEBLA

En 1964, la planeación y creación del nuevo edificio del MNA en Chapultepec significó un proyecto monumental, que deseaba mostrar el pasado y el presente de México. Entonces fue necesario conciliar los criterios de los investigadores encargados de redactar los guiones que resumirían la información arqueológica y etnográfica para sustentar las exposiciones en su nueva sede. De acuerdo con Cámara Barbachano, en un principio no se contempló la integración de la etnografía, sino que los etnólogos hablaron con Eusebio

Dávalos, entonces director del INAH, y con Ignacio Bernal, director del museo, para incorporarla, hasta que fue aceptada y se reunió al equipo de trabajo (Sierra, 1994: 79).¹

Los profesionales a quienes se les solicitó estudios etnográficos de la Sierra de Puebla fueron, en primer lugar, Roberto Williams García, quien en trabajo de campo recorrió diferentes regiones indígenas, como San Pablito, Pahuatlán, una comunidad representativa del grupo otomiano; de los tepehuas fue a Pisaflores; con los totonacos estuvo en San Marcos Eloxochitlán, municipio de Ahuacatlán, porque desde la época prehispánica en estas comunidades se manufacturaba “papel de corteza”, cuyo uso ceremonial –hasta ese momento ningún investigador había llegado a su fondo conceptual– aún era importante: en ese entonces era de interés considerar a los otomíes meramente como los “brujos” de la región, mas no adentrarse, como en este caso, en el significado de los materiales –como el amate– y las prácticas que empleaban. A finales de 1962 Williams entregó el guión “Los otomíes de la Sierra” para su puesta en escena en la exposición permanente.

Por su parte, Alfonso Villa Rojas recorrió la serranía poblana en compañía de los museógrafos Miguel Celorio y Alfonso Soto Soria, quienes llevaron a cabo el montaje de la



Celebración del 3 de mayo en San Pablito, Pahuatlán

sala. El conocimiento que este último ya tenía sobre Pahuatlán fue de gran ayuda para orientar los rumbos del recorrido en el trabajo de campo en las comunidades de Pahuatlán, la cabecera municipal, San Pablito, Xolotla y Atla.

En 1962 Soto Soria presentó el estudio “Sobre la significación etnográfica de la Sierra de Puebla”, donde mencionó que la región encierra un verdadero mosaico de lenguas y culturas, entre las que sobresalen los totonacas y nahuas, así como unos cuantos pueblos de lengua otomí, en el extremo noroeste, y otras pocas comunidades tepehuas, situadas en la parte donde se unen los límites de los estados de Puebla, Hidalgo y Veracruz. Cabe mencionar que aun cuando existían diferencias locales en los modos de vida de esos grupos, todavía hoy se percibe un patrón general que los abarca a todos. La condición de aislamiento en que se ha mantenido toda esta región de la Sierra de Puebla ha hecho posible que se conserven usos y costumbres de marcada raíz indígena, como el arte textil, la fabricación de papel, los ritos mágicos, las técnicas agrícolas y las ceremonias religiosas (Soto Soria, 1962: 2-3).

Después de llevar a cabo diversas exploraciones etnográficas entre los grupos pobladores de la sierra poblana, los investigadores encargados de los estudios dejaron constancia de los resultados obtenidos. Williams García y Villa Rojas presentaron sus informes etnográficos sobre la Sierra de

Puebla al INAH, al Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE) y a la Secretaría de Educación Pública (SEP), escritos que fueron la base para la exposición permanente (*idem*).

Finalmente, la puesta en escena se estructuró con las siguientes temáticas: 1) Geografía a base de fotografías; 2) La arriería y los caminos serranos (fotografías); 3) El temazcal: tipos de construcción (fotografías); 4) El papel amate: su tecnología y ritos; 5) Habitación otomí; 6) Troje nahua; 7) Mujeres nahuas hilando; 8) Indumentaria de los diversos grupos; 9) Los totonacas y las fiestas religiosas (que se ambientó con objetos domésticos); 10) Tecnología textil; 11) Danzas; 12) Mercado tepehua, y 13) Artesanías.

Con el paso del tiempo, los sucesivos investigadores-curadores encargados de esta región serrana propugnaron por actualizar la sala en lo relativo a la información, las cédulas, los gráficos, la indumentaria, las fotografías, pero no modificaron su estructura por carecer del presupuesto para ello. No fue sino hasta 1998 cuando se inició un proyecto de reestructuración en todo el recinto, cuyos objetivos fueron poner al día la información que se presentaba e instalar una museografía de vanguardia.

Por fin, después de 40 años, había una coyuntura y una decisión política para realizar este magno proyecto, el cual debía concluir antes de que lo hiciera el periodo de gobierno del presidente Ernesto Zedillo Ponce de León. Cada investigador-curador, tanto de arqueología como de etnografía, se dio a la tarea de procesar la información de sus proyectos de investigación y de actualizar sus datos. Los etnólogos llevaron a cabo trabajo de campo para observar los cambios en la organización social, religiosa y económica; con base en los datos obtenidos tanto en el campo como en gabinete, y en el estudio y análisis de las colecciones realizados con anterioridad, fue posible integrar los guiones y sustentar la exposición permanente que correspondía a cada investigador.

PROYECTO DE REESTRUCTURACIÓN

Al constante cambio del mundo se sumaba ya el del propio MNA. A cuatro décadas de su inauguración, se inició un proyecto de reestructuración integral del recinto, por lo cual se hizo indispensable mostrar, a finales del siglo XX, los avances tanto en la investigación antropológica como los técnicos en la museografía, ocasión que dio la oportunidad de llevar a cabo cambios en la estructura de la Sala Sierra de Puebla.

El proyecto² implicó un reto, porque al MNA se lo considera un punto de referencia de los museos de antropología. Como dice Morales (1996: 100), desde su fundación adquirió esta categoría por tres razones básicas: en primer término, porque establece una relación estrecha, material y cultural, entre las civilizaciones; en segundo lugar, porque desaparece la museografía en blanco y negro para introducir color; por

último, porque pone la arquitectura al servicio de las instalaciones museográficas. Con esta certeza, los investigadores-curadores responsables de cada una de las salas iniciaron un trabajo cuya finalidad consistió en mantener al MNA como referente del quehacer museográfico mundial.

En lo que toca a la etnografía expuesta en la Sala Sierra de Puebla, en diciembre de 1999 la curaduría quedó a cargo de las maestras Beatriz Oliver Vega y María Eugenia Sánchez, quienes se abocaron a la recopilación de información sobre los grupos que habitan en la región, la cual, en los años del devenir del museo, había cambiado, sobre todo en lo que se refiere a la aparición de los medios de comunicación enfocados en las masas, como la televisión y el teléfono; a la infraestructura carretera, con vías intermunicipales e interserranas; a la falta de trabajo, y la consecuente migración hacia las ciudades de Puebla, México y Veracruz, así como a Estados Unidos de América y Canadá. Éstos han sido los agentes de cambio que antes no se mostraban en la sala de exposiciones.

A la sala se decidió llamarla “Sierra de Puebla” porque los grupos asentados en la región serrana comparten, a pesar de los avances tecnológicos, elementos culturales semejantes—en algunos casos con pequeñas variantes—; esto es, su denominación define una región, la cual tiene sentido y existencia en tanto que en su suelo se asienta un amplio grupo humano de diferentes orígenes étnicos y lenguas, lo que le otorga forma y extensión. Se distingue de otras regiones culturales porque tiene una historia compartida por los grupos ahí asentados y, como escribe López Austin (1994: 10-11), porque pervive un núcleo duro que une culturalmente a los pueblos con raíces mesoamericanas.

En enero de 2000, las curadoras Oliver y Sánchez iniciaron la investigación en bibliotecas para consultar la bibliografía reciente de otros colegas que trabajaban la región.

Como labor previa fue necesario restaurar la mayor parte de los objetos que estuvieron expuestos tiempo atrás y, con el fin de completar algunas temáticas propuestas para su musealización, obtener el material etnográfico necesario que no existía en la colección o que, por su deterioro, era necesario reponer, como trajes de danza y de uso diario, papel amate, figuras recortadas, cerámica y menaje de casa. Después se llevaron a cabo diversos recorridos por la región serrana, para estar en contacto con las comunidades y presenciar algunas ceremonias.

Las poblaciones de hablantes de nahua investigadas fueron Zacapoaxtla, Cuetzalan del Progreso y San Andrés Tzicuilan. Dentro de este paisaje serrano existen lugares de culto que se conciben como sagrados: son los puntos por donde los elegidos transitan para penetrar en el inframundo o ir a planos superiores. Para estudiar esta expresión cultural las investigadoras llevaron a cabo trabajo de campo en Xicontepec, donde se encuentra la Xochipila, roca localizada a la orilla de un pequeño río, también considerado sitio sagrado por los pobladores, al que asisten para dejar ofrendas, como gallinas, tamales, atole, pan, refino y flores.

Las investigadoras, asimismo, realizaron un recorrido en el municipio de Jopala, habitado por población totonaca, donde tuvieron la oportunidad de presenciar la ceremonia de Semana Santa, tanto católica como evangélica, y compraron indumentaria para enriquecer los acervos del museo.

Visitaron diversos mercados, entre los que se puede mencionar los de Huauchinango, Naupan, San Pablito, Pahuatlán, Cuetzalan y Zacapoaxtla. También hicieron trabajo de campo en la región otomí de San Pablito, Pahuatlán, con el fin de observar la ceremonia religiosa que se lleva a cabo el 3 de mayo, en la que se bendicen las cruces que los habitantes colocan en los ojos de agua y en la entrada de sus casas.



Reproducción de la vegetación para la unidad museográfica dedicada a las ceremonias agrícolas

Con este material, las investigadoras empezaron a elaborar el guión científico que sustentaría la exposición, y tras cuya conclusión se llevó a cabo una reunión de trabajo para presentarlo ante investigadores especialistas en la región poblana, como el doctor Sergio López Alonso y las maestras Olimpia Farfán Morales y María de Lourdes Báez Cubero; en representación de las autoridades estuvieron la entonces directora del MNA, doctora Mercedes de la Garza,



Taller de producción de maniqués instalado en el MNA

y la subdirectora de Etnografía, maestra Cristina Suárez y Farías, cuyos comentarios se tomaron en cuenta para enriquecer el trabajo.

La temática propuesta para la nueva sala fue: 1) Introducción; 2) Localización; 3) Antecedentes históricos; 4) Paisaje; 5) Cosmovisión (sitios de culto, ceremonias agrícolas,

medicina tradicional, plantas medicinales, temazcal); 6) Organización social; 7) Técnicas textiles; 8) Indumentaria ceremonial; 9) Artesanías.

Con los temas propuestos, las investigadoras se reunieron con la museógrafa Lilia Weber y sus ayudantes, Francisco Tello y Antonio Galán, para adentrarse en el guión, conocer y comprender las ideas de las curadoras e iniciar la propuesta del proyecto museográfico. Después el equipo evaluó, discutió y afinó el guión, hasta llegar a su aceptación. A partir de ese momento se estableció una relación de trabajo entre las antropólogas y los museógrafos, a quienes en algunas ocasiones se invitó a los recorridos por las comunidades de estudio con la finalidad de estimularlos.

Como sobre determinadas áreas no se contaba con suficientes imágenes e información, el equipo programó diferentes salidas de campo para obtener el material necesario —imágenes del fotógrafo José Conchello y su ayudante— para los audiovisuales y tomas para la recontextualización y el diseño de las ambientaciones.

En el año 2000, el equipo estuvo en algunos lugares sagrados de comunidades de la Sierra de Puebla: cuevas, rocas, manantiales, árboles y sitios de curación, como el temazcal. Los fotógrafos aprovecharon para realizar tomas de éstos, así como de la zona y su vegetación, y de las diferentes actividades que se realizan en la población: bordado, tejido en telar de cintura, recorte de papel amate, ceremonias de curación. El resultado de este trabajo, además de complementar la exposición, dio sustento a la reproducción del medio ambiente y fue materia prima para la elaboración de un medio interactivo.

La experiencia en el trabajo de campo permitió a los museógrafos, además de compenetrarse con la majestuosidad de la sierra poblana, afinar el guión científico. Cada vez que el equipo regresaba de campo con nueva información recabada, se llevaban a cabo sesiones de trabajo para discutir el montaje de la exposición y así mostrar parte de la vida cotidiana de los pobladores de esta región (Oliver Vega, 2001: 363).

Para la puesta en escena se incorporaron maniqués con rostros realistas. Con ese objetivo el patio del MNA se convirtió en un taller para elaborar los cuerpos. De manera previa, las investigadoras y el escultor Juan Larios viajaron a la región serrana y levantaron el registro de rostros tanto de hombres como de mujeres, niños, jóvenes y personas de edad avanzada de las comunidades, para elaborar las máscaras que servirían como base para los maniqués de la Sala Sierra de Puebla.

Al principio no fue fácil que los pobladores aceptaran la propuesta de modelar por todo lo que implicaba el proceso de trabajo, desde lograr la pose adecuada hasta mantenerse inmóviles durante el tiempo requerido para que el material fraguara. Se platicó con ellos para despertar su confianza en el proyecto y estimularlos a participar en él, lo cual fue posible cuando observaron el primer rostro fraguado.

Una de las mujeres oriundas de Jopala que aceptó posar para la mascarilla se mostró incrédula al ver su rostro musealizado. Tras la inauguración de la sala se le invitó a visitarla y, al observar el maniquí que representaba a los totonacos portando la indumentaria tradicional, le fue difícil creer que era ella la que representaba a su pueblo. Más tarde emigró a la ciudad de México para estudiar e invitó al recinto a sus compañeras de escuela para que la vieran musealizada.

En las instalaciones del MNA, con los cuerpos ya terminados, el escultor y su equipo de trabajo los pintaron y las investigadoras los vistieron, una actividad muy especializada porque la indumentaria de cada pueblo es única y, por lo tanto, cada maniquí debía expresar las diferencias de manera fiel. El siguiente paso fue la colocación de las pelucas y el peinado. Para finalizar las actividades, los maniqués se montaron en la plataforma correspondiente.

Por último, en noviembre de 2000 fueron reabiertas al público las sala de etnografía Purécherio, Sierra de Puebla, Culturas del Golfo de México, El Noroeste y Los Nahuas, así como las de arqueología Culturas Indígenas de México, Introducción a la Antropología, Poblamiento de América, Teotihuacán, Los Toltecas y su Época, Culturas de la Costa del Golfo, Maya, Culturas del Occidente y Culturas del Norte, con la presencia del presidente Ernesto Zedillo, la entonces directora del INAH, licenciada Teresa Franco, la doctora Mercedes de la Garza, directora del MNA, y la maestra Cristina Suárez y Farías, subdirectora de Etnografía.

CONCLUSIÓN

Uno de los objetivos del nuevo discurso museográfico de la Sala Sierra de Puebla del MNA fue enlazar, desde el punto de vista histórico, el pasado con el presente para que el visitante perciba la continuidad entre éstos. Así, a lo largo del recorrido por la exposición, se muestra cómo los grupos étnicos no son estáticos, sino que se van transformando no sólo con los avances técnicos, sino también desde el interior de las propias comunidades –en todo conjunto social existen fuerzas centrífugas y centrípetas que inducen a los cambios–. En México estos grupos nunca han estado aislados: desde la época colonial forman parte de un todo por medio de la producción regional, nacional e internacional, con productos como la plata, el plomo, el oro, el cacao, el azúcar y, a partir del siglo XIX, el café. En el presente se ha impulsado la comercialización de las plantas medicinales para la industria farmacéutica y se ha iniciado la del papel amate.

Al concluir este proyecto de reestructuración del MNA en Chapultepec, podemos decir que si bien el planteamiento de la década de 1960 fue válido y significó un hito en la historia de la antropología y de la museología internacionales, en la actualidad han cambiado muchos de los conceptos que lo originaron, de modo que, como los aspectos tecnoló-

gicos, museológicos y museográficos se modifican con rapidez, no debe esperarse 40 años para poner al día el discurso museográfico que se presenta en las exposiciones, ya que debe mantener una visión actualizada y objetiva sobre la presencia de los pueblos indios y de sus culturas ❖

* Subdirección de Etnografía, Museo Nacional de Antropología

Notas

¹ Entre 1956 y 1960 el director Luis Aveleyra insistió en la necesidad de tener un nuevo espacio construido *ex profeso*, acorde con el desarrollo del país; contó con la aprobación del entonces director del instituto, el doctor Eusebio Dávalos Hurtado, quien presentó ante la Secretaría de Educación Pública un anteproyecto. En 1958, durante el periodo presidencial de Adolfo López Mateos, se dio a conocer la decisión de construir un nuevo edificio que funcionara como Museo Nacional de Antropología conforme a la idea de que a la riqueza cultural indígena del país debería corresponder un edificio de la misma naturaleza, y se eligió el bosque de Chapultepec por ser uno de los lugares más visitados por los mexicanos. A cargo de la obra quedó el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y el recinto se inauguró el 17 de septiembre de 1964 (Marquina y Aveleyra, 1962: 3-4; Sierra, 1994: 75).

² El proyecto estuvo a cargo de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH, bajo la dirección del arquitecto José Enrique Ortiz Lanz, durante el periodo comprendido entre 1999 y 2000.

Bibliografía

- López Austin, Alfredo, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE, 1994.
- Marquina, Ignacio y Luis Aveleyra, *Informe general de las labores desarrolladas durante el lapso inicial del proyecto, del 1° de enero al 31 de diciembre de 1961*, México, Consejo de Planeación e Instalación del MNA-INAH/CAPFCE-SEP, 1962.
- Morales Moreno, Luis Gerardo, “¿Qué es un museo?”, en *Cuicuilco*, revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, ENAH, nueva época, vol. 3, núm. 7, mayo-agosto de 1996, pp. 59-104.
- Oliver Vega, Beatriz y Olimpia Farfán, “La etnografía en el Museo Nacional de Antropología”, en *Investigaciones recientes en el área maya, XVII Mesa Redonda, Tuxtla Gutiérrez*, San Cristóbal de las Casas, Sociedad Mexicana de Antropología, 1981, pp. 497-501.
- _____ y Catalina Rodríguez Lazcano, “Las salas de etnografía en el remodelado Museo Nacional de Antropología”, en *Inventario Antropológico*, anuario de la revista *Alteridades*, México, UAM, vol. 7, 2001.
- Ramírez Vázquez, Pedro, “La reestructuración del Museo Nacional de Antropología”, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, México, SMA, 1998, pp. 9-12.
- Rodríguez Lazcano, Catalina, “Presentación”, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, México, SMA, 1998, pp. 5-8.
- Sierra Carrillo, Dora, *Cien años de etnografía en México*, México, INAH (Etnohistoria, Científica), 1994.
- Soto Soria, Alfonso, *Sobre la significación etnográfica de la Sierra de Puebla, (Viaje a Pahuatlán, mayo de 1962)*, México, INAH/CAPFCE-SEP, 1962.
- Vázquez Olvera, Carlos, “Una reflexión sobre la investigación en los museos”, en Ramón Bonfil Castro, Néstor García Canclini *et al.*, *Memorias del Simposio: Patrimonio, Museo y Participación Social*, México, INAH (Científica), 1993, pp. 215-220.



Exposición temporal e itinerante *El pecado y las tentaciones en la Nueva España*, Museo de Guadalupe **Fotografía** Dolores Dahlhaus

Narradores de objetos:

el curador como mediador entre la obra y el espectador

Violeta Tavizón Mondragón*

A cualquier edad, a todos nos gusta que nos cuenten una historia; la disfrutamos y de ella obtenemos un aprendizaje. En los museos también se cuentan historias y los curadores son los encargados de ello. Con este artículo espero que el lector conozca el trabajo que hay detrás de una exposición, en la que un grupo multidisciplinario colabora desde distintos flancos para materializar un sueño en conjunto, una puesta en escena hecha para contemplarse. A lo largo del mismo se irán enumerando los distintos tipos de museos

que existen; así el lector también sabrá que de cualquier objeto se puede hacer una exposición y contar una historia sobre el mismo. Es por ello que, al ser los museos un universo muy extenso, me concentraré en explicar el papel del curador en los museos de arte.

Toda la información aquí vertida es resultado del trabajo curatorial realizado en el Museo de Guadalupe, Zacatecas, ubicado en el municipio de Guadalupe, a siete kilómetros de la capital del estado. Tanto por su continente (edificio) co-

mo por su contenido (acervo), es considerado uno de los más importantes del país en lo que se refiere al arte virreinal. Construido alrededor de 1700, el edificio fue un colegio franciscano de *Propaganda Fide*, del que partieron distintas misiones hacia el norte de México y sur de Estados Unidos; por tal razón, al inmueble se le conoce como “La evangelizadora del norte”.

El museo alberga una rica colección de arte de los siglos xvii y xviii, y otro pequeño acervo de obra de finales del xix. Cuenta con obra de los más importantes artistas de la época virreinal, como Luis Juárez, Juan Correa, Cristóbal de Villalpando, Nicolás Rodríguez Juárez, Miguel Cabrera y otros más; en sus muros hay lienzos de gran formato realizados *ex profeso* y que se conservan intactos.

En resumen, se trata de uno de los espacios museísticos más antiguos de México, ya que fue abierto al público en 1917 y su primer director fue el pintor Manuel Pastrana. En 1939 quedó bajo el resguardo del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y desde entonces forma parte de su red de museos.

EL CURADOR COMO MEDIADOR ENTRE LA OBRA Y EL ESPECTADOR

La palabra curador proviene del inglés *curator*, término que significa “cuidador” y posiblemente fue utilizado a partir del siglo xix, en un principio para designar a las personas encargadas de la conservación y restauración de las colecciones de museos.

El curador actual se dedica a narrar con objetos y de forma visual una sucesión de hechos que se producen en un espacio expositivo determinado, mediante la construcción de un discurso, llamado guión museológico, materializado gracias al trabajo de un equipo multidisciplinario formado por museógrafos, montajistas y arquitectos. En los últimos años el curador se ha convertido en una figura fundamental para la planeación de una exposición, pues realiza la selección de obras y técnicas; define la temática y el objetivo principal; elige a los investigadores que redactarán el guión científico; destila este guión en varios niveles temáticos interpretativos; reutiliza esa información en distintos tipos de guiones para videos, cédulas electrónicas, visitas guiadas, impresos de autoconducción y audioguías, entre otros; sugiere, en colaboración con el museógrafo, criterios específicos de diseño y distribución, y organiza la obra en el espacio de exposición.

Cabe diferenciar el trabajo del investigador y el del curador. El primero, que puede ser realizado por el propio curador, tiene el objetivo de realizar un estudio de tipo científico sobre un tema específico, según la temática del museo o de la exposición temporal. Este conocimiento da la pauta al curador para catalogar, seleccionar temas y comunicar, por medio de distintas herramientas interpretativas, el acervo. El

trabajo del investigador-curador resulta decisivo para articular el museo.

Durante mi experiencia en el INAH he conocido a distintos investigadores con diversas especialidades, los cuales han vertido sus conocimientos en la realización de exposiciones con temáticas de distintos tipos: arqueológica, arquitectónica, de arte, etnográfica, paleontológica e histórica, por mencionar algunas. El INAH es una institución que forma personal especializado, entre curadores, museógrafos, comisarios, educadores, restauradores y varios más, los cuales colaboran en exposiciones de carácter nacional e internacional.

EL MUSEO, UN ESPACIO QUE DA VIDA A OBJETOS INANIMADOS

Los museos han fungido a lo largo de la historia como espacios que legitiman las piezas allí exhibidas. Sus fines han sido diferentes de acuerdo con la época. Desde finales del siglo xviii se convirtieron en salas contenedoras de colecciones, producto de la colonización de países europeos como Francia, Alemania o Inglaterra. Allí se mostraban los tesoros adquiridos como fruto de las invasiones, los cuales, al ingresar al museo, se legitimaban dentro de la historia del arte universal.

Para inicios del siglo xix se les consideraba templos del conocimiento, espacios en los que se coleccionaban objetos de todo tipo en gabinetes o muros tapizados de lienzos, a veces diferenciados temáticamente. Ejemplo de lo anterior es una anécdota comentada por Luis Alonso Fernández (1999: 21) en la que narra el momento en que Goethe visitó la Galería de Arte de Dresde y quedó tan fascinado por la disposición en que estaban los objetos, que llamó a ese recinto un “templo de la cultura” y escribió su propia postura sobre la agrupación de las colecciones: “Las obras se debían agrupar en dos zonas, una sintética y esencial para el público y la otra más desarrollada para los ya iniciados o expertos”. De ahí que desde un principio los museos fueran concebidos como espacios de exhibición dirigidos únicamente a cierto tipo de público, el conocedor y acaudalado.

En México, a partir de 1851, para fortalecer la metodología de enseñanza de los alumnos de la Academia de San Carlos, se fomentó la creación de sus propias galerías, es decir, una especie de salas de exposición para que los alumnos aprendieran las distintas épocas artísticas representadas en el acervo de estos espacios. José Bernardo Couto fue el impulsor de esta propuesta; así también apoyó a los alumnos para que realizaran frescos que sirvieran de ensayo a un género poco usual que les proporcionara otro tipo de formación: la pintura mural (Couto, 1995: 124). Se conformó un acervo artístico con obra de pintores barrocos novohispanos, como José Echave Orío, José Juárez, Miguel Cabrera y otros. De esto modo las galerías integraron otra colección, que fue la de piezas prehispánicas; de allí la importancia para los profesores que los alumnos conocieran una “historia visual que iba



Exposición *El pecado y las tentaciones en la Nueva España*, Museo de Guadalupe

desde el arte prehispánico hasta la pintura de Echave Orió” (Gutiérrez, 1995: 37).

Hasta nuestros días, un museo exhibe la memoria del mundo, trofeos de anales antiguos, obras maestras y objetos que se consideran únicos y especiales para ser dignos de estar expuestos (Fernández, 1999: 88). Los museos contemporáneos también se atreven a presentar obras efímeras con montajes escénicos de los artistas actuales. El museo del siglo XXI es un espacio que se vislumbra como un contenedor del patrimonio material e inmaterial, natural y cultural, para el desarrollo de la comunidad (*idem*), donde un equipo multidisciplinario colabora para materializar proyectos museológicos integrales.

La especialidad del investigador-curador depende del tipo de museo en que trabaje; para ampliar nuestro conocimiento al respecto, a continuación se muestra la tipología museística que generó el Consejo Internacional de los Museos (ICOM) (*ibidem*: 109):

- Museos de arte (abarca todos sus campos, desde la pintura hasta la danza y la música).
- Museos de historia natural (zoológicos, de geología, paleontología, entre otros).
- Museos de etnografía y folclore.
- Museos históricos (biográficos, conmemorativos, casas museos y otros).
- Museos de ciencias y de técnicas (de medicina, industriales, de oceanografía, entre otros).
- Museos de comercio y comunicaciones (de moneda, transporte, correos, entre otros).
- Museos de agricultura y productos del suelo.

LAS ACCIONES DEL CURADOR

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la figura del curador comenzó a tomar un giro diferente. A continuación

se muestran dos ejemplos de la definición que siendo especialistas, en distintos momentos, han hecho sobre la labor curatorial.

Mark Rosenthal, quien fue curador del Museo Guggenheim de Nueva York por 20 años, escribió que en el campo del arte el curador es un formador del gusto (*taste-maker*) y alguien capaz de escribir la historia del arte; por lo tanto, deja que las obras dialoguen entre sí para que el espectador saque sus propias conclusiones sobre la exposición (véase <http://www.resnicowschroeder.com/rsa>).

Por otro lado, en la década de 1970 Rosalind Krauss, crítica de arte y curadora, propuso una nueva metodología curatorial aplicada al arte contemporáneo, a la cual llamó “campo expandido”, que tenía por objeto tridimensionalizar un tema particular en el que distintos artistas participarían a partir de la fotografía, la pintura, el video, la escultura y la instalación (véase <http://www.columbia.edu/cu/arhistory/faculty/Krauss.html>).

Tal concepto se puede aplicar a otros tipos de exhibición que no solamente se concentran en el arte contemporáneo, sino que abarcan otras épocas artísticas, como fue el caso de *El pecado y las tentaciones en la Nueva España*, inaugurada el pasado 27 de septiembre en el Museo de Guadalupe (INAH- Conaculta) y en la que se exhiben, a lo largo de cinco núcleos temáticos, distintos objetos que abordan el mismo tema entre fotografías, escultura, objetos de plata, mobiliario, enseres domésticos y pintura.

En el espacio de exhibición el curador se vuelve mediador entre el objeto y el sujeto, por lo que debe estar actualizado en cuanto a las nuevas propuestas que surgen en su campo ya sea para la exhibición o para la interpretación de los textos (Barca, s. f.: 5). De ahí que el curador tenga la misión de conocer al público al que dirige la exhibición. Por medio de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, el INAH pone especial énfasis en llevar los contenidos a un tipo de visitante en particular, según sus necesidades. Además, busca innovar en los diversos materiales de interacción con que el curador trabaja un guión específico, por ejemplo, para implementar una audioguía o una cédula electrónica.

El investigador-curador-mediador tiene la responsabilidad de articular la relación y el contacto entre el artista, su obra y el público; presentar su idea en torno a un tema en particular, al traducirlo al cuerpo narrativo del guión científico e interpretar la información recabada en los distintos medios narrativos, conocidos como cedula.

El curador de un museo con colección permanente tiene distintas funciones, entre las que desatacan realizar o coordinar el registro de los objetos que comprenden el acervo general, así como el inventario y la investigación de los fondos del recinto (Fernández, 1999: 160). Para un proyecto parti-

cular, ya sea para una reestructuración de salas permanentes o una exposición temporal, el curador debe planear una metodología: selección del tema, objetivo de la sala o de la exposición (concepto curatorial), selección de obra, proceso de investigación a partir de la elaboración de un guión temático (índice), guión museográfico, redacción del cedulario (niveles interpretativos), distribución de la obra en el espacio de exhibición, elementos museográficos que complementen la muestra, impresos de difusión y otros guiones de apoyo para realizar videos, audioguías o cédulas electrónicas, por mencionar algunos.

Cuando se trata de una exposición temporal, el curador propone una lista de obra proveniente de distintos acervos y, por ello, en ocasiones se encarga de asesorar al director del museo o a quien éste designe a cargo para realizar los trámites y reunir la documentación en que se solicitan las piezas a otros espacios museísticos, o bien a colecciones particulares.

Muchos son los museos en México que planean sus exposiciones temporales o permanentes; no las improvisan, sino que se apoyan en distintos recursos y un equipo multidisciplinario para materializar sus proyectos. La investigación científica del tema sobre la exhibición es el inicio del largo proceso para materializar en una exposición.

LA SELECCIÓN DE UN TEMA

Al igual que un trabajo de tipo científico, sustentado en un proyecto de investigación, no hay curaduría sin una hipótesis o pregunta. Esto es necesario porque le proporciona al investigador-curador un eje rector para la exposición, un hilo conductor que se vaya descifrando a lo largo de los núcleos temáticos que conforman la exhibición. El tema debe ser atractivo y provocador, para permitirle elaborar distintos medios interpretativos que atraigan al público a la lectura. Así también tiene que generar puentes de comunicación con el visitante para que logre un acercamiento crítico a la exposición.

Hay varias consideraciones para realizar una exposición. Entre ellas, existen dos posibilidades para la selección del tema. Puede ser que, a partir de objetos que ya están disponibles, se les encuentre un común denominador, o bien un tema que permita elegir piezas de distintos acervos o del propio museo en el que se trabaja, según las necesidades y líneas de acción de la dirección de la institución. Este último punto es fundamental, ya que siempre debe haber entre el curador y el personal directivo del museo un constante diálogo e intercambio de ideas, en vista de que el trabajo en equipo es indispensable y determinante para la materialización del proyecto.



Museo de Guadalupe

También se debe evaluar al público al que va dirigida la exposición. Al conocer estos datos el curador puede proponer un tema atractivo no sólo para los especialistas, sino para los distintos tipos de personas que acuden al museo. El creador de exposiciones debe tomar en cuenta que en la actualidad un museo es una institución pedagógica, un espacio de ocio que necesita ser accesible, cómodo y agradable (Zunzunegui, 1990: 72). A los curadores nos debe quedar claro que el museo tradicional, el “museo templo”, se vuelve lejano para el visitante, que en ese tipo de espacios no interactúa ni reflexiona sobre la exposición y se limita a recorrerla.

Lauro Zavala (s. f.) sostiene que en el paradigma emergente de los museos se debe ofrecer una experiencia educativa independiente de la educación formal; el objetivo de la visita debe ser múltiple y distinto; así como lo esencial de una exposición es el diálogo que se produce entre el contexto del visitante y la experiencia de visita, la experiencia educativa durante la visita involucra las emociones y sensaciones corporales. En la actualidad el museo ofrece al público la construcción particular de una realidad simbólica autónoma, que genera su interpretación y reflexión sobre el tema.

Para llegar a una experiencia de visita significativa, el curador tiene que elegir un tema cercano para la comunidad donde se encuentra el museo. Por ejemplo, el Museo de Guadalupe trabajó en conjunto con el Franz Mayer la exposición titulada *Zacatecas se viste de plata*, en la que se presentaron objetos de plata virreinal de este segundo recinto, tanto de tipo litúrgico como doméstico. A la par se colocaron lienzos del Museo de Guadalupe que contenían objetos de plata; por ejemplo, en el cuadro de la *Virgen de Nuestra Señora de Zacatecas*, donde ésta porta una corona, enfrente se colocó una vitrina con diversas coronas de plata que formaron parte del ajuar de algunas esculturas de advocaciones marianas. Los resultados fueron sorprendentes, pues el público comentó que en Zacatecas nunca se había visto expuestos, en una sala de museo, objetos de plata relacionados con la época de más bonanza minera en esa ciudad.

Otro ejemplo sobre la adecuada elección del tema fue la exposición *Los escultores novohispanos y sus obras: el Museo Franz Mayer en el Museo de Guadalupe*, curada por la doctora Consuelo Maquívar e inaugurada en el marco del 8° Festival Barroco de Guadalupe en 2009. Con una minuciosa selección de obras, todas ellas fueron esculturas virreinales que, en su mayoría, nunca habían salido del Franz Mayer. Se trató de una exposición importante para la ciudad de Zacatecas, pues durante los siglos XIX y XX los estilos neoclásico y ecléctico favorecieron la destrucción de los retablos barrocos y sólo sobrevivieron los recién restaurados retablos del templo de Santo Domingo. De esta forma el público conoció

piezas que antes formaron parte de retablos, junto con fotografías de la maestra Dolores Dahlhaus que contextualizaron el tema y dioramas que permitieron un mayor acercamiento del público.

LA SELECCIÓN DE OBJETOS

Como ya se ha mencionado, los objetos que entran a un museo quedan legitimados en la historia del arte, ya sea debido al motivo por que el especialista ha considerado que deben de conservarse y difundirse, ya sea por su valor estético, histórico o comunitario. El papel del curador consiste en seleccionar aquellos objetos congruentes con el tema de la exposición. Mediante una curaduría las piezas se vuelven activas, se vivifican, se les asigna una función útil (León, 2000: 101) al dotarlas de elementos que faciliten una interacción con el visitante, tales como gráficos, fotografías, sonorización, videos y cedulaario, entre otros.

Georges-Henri Rivière (1994: 230) comenta que el objeto debe considerarse un documento, el cual encontrará en el museo su pleno significado, pues estará acompañado de otros documentos visuales que lo expliquen. Al contextualizar al objeto en un entorno específico, se construyen vías que le permitirán al museo descubrir nuevos temas para los distintos tipos de exposición. Entonces se define el tipo de recorrido que se desea a partir de los objetos expuestos, que puede ser cronológico, temático, monográfico, entre otros.

Las exposiciones temporales son muy importantes para cualquier museo porque dan a conocer resultados de proyectos de investigación, adquisiciones recientes de obras y generan públicos cautivos que asisten de manera periódica. El curador puede utilizar la bodega como una fuente de donde emana un sinfín de temas para darle dinamismo al museo. La selección de diversos objetos que pueden llevar años en los depósitos de colecciones permite generar programas permanentes de exposiciones temporales o viajeras. Es el caso del Museo de Guadalupe y la colección del pintor zacatecano Manuel Pastrana (1859-1938), que fue su primer director. Este acervo permaneció en bodega por más de 10 años y no fue hasta 2003 cuando se eligió un total de 26 objetos, entre dibujos y pinturas, para abrir una sala permanente del pintor. Esta colección se preparó como un proyecto de exposición viajera, por lo que el 25 de octubre de 2011 se inauguró en el Museo Regional de la Laguna en Torreón, Coahuila,¹ *Manuel Pastrana, un pintor de la Academia de San Carlos*. Esto es un ejemplo del potencial de objetos que por años han permanecido en un depósito de bienes culturales: con el trabajo de un curador y el apoyo de gestión del director, se le puede dar un giro a la colección para convertirla en un producto que forma parte de la oferta cultural del museo.

EL CEDULARIO

Éste es un medio utilizado para proporcionar elementos didácticos a los públicos² y ayudarlos a tener un acercamiento crítico de la exposición. Por ello son determinantes los niveles interpretativos que se utilicen, ya que deben ser lo suficientemente atractivos en cuanto a la lectura y su diseño.

Hay ciertas preguntas que pueden ayudarnos como curadores a definir qué tipo de información queremos proporcionarle a nuestro lector; por ejemplo (Belcher, 1934: 187-188): ¿qué es esto?, ¿cuándo fue hecho?, ¿de qué material se hizo?, ¿dónde fue hecho?, ¿cuál fue su función?, ¿qué significado tiene?, ¿cuáles son sus características de estilo?, ¿cuáles, sus características iconográficas?, ¿cuál fue su contexto histórico, social o económico? De ahí se desprende el diseño de distintos niveles interpretativos llamados cedulario, como el que se hizo para el Museo de Guadalupe,³ donde el equipo definió varios tipos:

vador para el Museo de Guadalupe, ya que le proporciona al visitante distintos niveles de lectura, con elementos para comprender de forma más didáctica los atributos iconográficos de los personajes. Contiene tres niveles de información: la ficha técnica, un comentario sobre la obra o el autor y una fotografía de la pieza en que se resaltan con flechas los elementos iconográficos que se desea comentar.

Cédula de objeto con texto. Este rótulo proporciona la información concisa sobre la obra, en la cual se hace un breve comentario sobre sus características principales, comentarios sobre el autor, la técnica o la época en que fue creada.

Cédula de objeto. Da a conocer los datos básicos de la obra, como título, autor, fecha o época en que fue elaborada, técnica y colección a la que pertenece.

El cedulario tiene como finalidad transmitir información sobre un objeto, al provocar en el lector las ganas de leerlo para transmitirle ideas y conceptos que complementen su expe-



Cédula iconográfica, Museo de Guadalupe

Cédula introductoria. En ella se describe de manera general la presentación a cada una de las salas permanentes. Se le otorgan al lector los datos que el curador considera necesarios para comprender a grandes rasgos el tema de la sala o de la exposición.

Cédula temática. Proporciona información específica de un tema particular; delimita también los núcleos en que se divide la sala. Habla de forma generalizada sobre los datos más importantes relacionados con el tema, así como la explicación del porqué se encuentran las obras distribuidas como están.

Cédula subtemática. Es de menor formato y contiene datos que dentro de la curaduría se quieren resaltar sobre cierto tema, como la época, la vida del artista, una técnica en particular, una anécdota en torno a la pieza, entre otros.

Cédula iconográfica. Este tipo de cédula ha sido muy inno-

riencia de visita (*ibidem*: 191). A través de esta herramienta se irá narrando la historia que se desea comunicar.

Para la elaboración de un buen cedulario es indispensable el trabajo de especialistas. Se trata de una ardua labor de investigación que se resume en un máximo de 2 100 caracteres.

Cuando el curador escribe el cedulario y tiene una concepción de cómo lo quiere transmitir gráficamente, lo entrega al diseñador, quien materializa las ideas en un trabajo versátil y de fácil lectura. Las cédulas deben tener una tipografía clara, con un buen tamaño y un color definido, una diferencia de medida entre cada tipo de cédula y materiales de impresión duraderos.

Contar con un sistema ágil de cedulario ayuda al visitante a utilizarlo por todo el museo y a que le llegue el mensaje

CUADRO 1						
	NÚCLEO	TEMA	TIPO DE CÉDULA	FICHA TÉCNICA	OBRA	MUSEOGRAFÍA
	Umbral		<ul style="list-style-type: none"> • Introdutoria • De créditos 			Logotipo de la exposición en la mampara de inicio
1	1. Lucha entre el bien y el mal	Lucha entre el bien y el mal	<ul style="list-style-type: none"> • Temática • Iconográfica para san Miguel 	San Miguel Arcángel Juan Correa Óleo sobre tela Museo Franz Mayer		
2			<ul style="list-style-type: none"> • De objeto 	Custodia de San Miguel Anónimo Plata Museo Franz Mayer		Vitrina 1
3-4			<ul style="list-style-type: none"> • De objeto 	Arcángeles Anónimo Plata Museo Franz Mayer		Vitrina 1
5			<ul style="list-style-type: none"> • Iconográfica 	Los siete arcángeles Anónimo Óleo sobre tela Museo Nacional del Virreinato 121.5 x 100.9 cm c/marco		Importante resaltar obra
6			<ul style="list-style-type: none"> • De objeto con texto 	Las penas del infierno Anónimo Óleo sobre tela Pinacoteca del templo de La Profesa 121.5 x 100.9 cm c/marco		

que se le deseaba transmitir desde el principio del recorrido (*ibidem*: 198), de manera similar a como se llega al desenlace de una historia.

EL GUIÓN MUSEOLÓGICO

Cuando el curador sabe cuál será la obra que se mostrará en la exposición, en cuántos temas se delimitará, qué tipo de nivel interpretativo (cedulario) tendrá cada pieza y qué elementos o apoyos museográficos se utilizarán, está listo para realizar el guión museológico. Por medio de esta herramienta básica para el trabajo curatorial se organiza de forma sencilla y precisa el orden en que se definirá cada elemento dentro del espacio de exhibición. En este tipo de guión, al inicio se describe cuál será el concepto curatorial (qué mensaje se quiere transmitir con la exposición), el concepto museográfico (cuáles son los elementos, como gamas cromáticas, materiales y distribución) y los tipos de niveles interpretativos (cedulario) que el visitante identificará. Aquí se incluye un fragmento del guión museográfico que trabajó el equipo curatorial de la exposición *El pecado y las tentaciones en la Nueva España* (véase el cuadro 1).

El umbral es el acceso al espacio de exhibición, que debe tener la capacidad de seducción para capturar desde un principio la atención del espectador (Zavala, 1997: 45). El diseño del umbral depende del gusto de cada curador o museógrafo; por ejemplo, puede ser sólo una mampara que limite la visión

del espectador y le permita leer el título de la exposición y la cédula introductoria, para después darle paso a distintas sorpresas conforme descubre cada núcleo temático. Otra opción es colocar en este umbral una de las piezas estrella de la exposición, que cause un impacto en el visitante y lo invite a develar otros objetos igual de sorprendentes durante el recorrido.

El guión museológico permite conocer los objetivos generales y específicos, planificar el programa de trabajo, así como delimitar el diseño, distribución y montaje de la exposición.

LA EXPERIENCIA DEL TRABAJO CURATORIAL EN EL MUSEO DE GUADALUPE

A lo largo de siete años al frente de la subdirección de este importante museo, y como curadora del mismo, mi experiencia ha resultado enriquecedora, ya que ésta me permitió darle continuidad a un proyecto que se inició en la década de 1990. La directora del recinto, Rosa María Franco Velasco, tomó en sus manos el guión que desarrollaron los doctores Consuelo Maquívar, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar y comenzó a gestionar los recursos para materializarlo.

Era necesario actualizarlo. De esta forma, comenzamos a trabajar de forma permanente en la reestructuración del discurso que hasta entonces había tenido el museo. Junto con la doctora Maquívar, el proyecto se inició con la sala Una Mirada al Barroco, definida como el prototipo. Igual que en un laboratorio, en ella se hicieron los primeros experimen-

tos de los tipos de cedulario que deseábamos para nuestros diversos visitantes.

El Museo de Guadalupe cuenta con un total de 26 salas de exhibición permanente, por lo que fue necesario delimitar por etapas el trabajo integral de curaduría:

- En 2004 se desarrolló la sala Una Mirada al Barroco (etapa 1).
- En 2005 se distribuyó temáticamente el museo y se reorganizaron las colecciones en las distintas salas.
- A partir de 2007 se realizó la primera etapa de reestructuración, con un total de 15 salas. Así se definió la primera etapa de curaduría de las “salas históricas”. Estos espacios evocan el ambiente conventual de los franciscanos que habitaron el Colegio Apostólico de *Propaganda Fide* de Nuestra Señora de Guadalupe (1707-1908), actual Museo de Guadalupe (etapa 2).
- De 2008 a 2009 se desarrolló el proceso curatorial en el área de la Pinacoteca, que comprendió un total de 10 salas donde se encuentran obras de diversas técnicas y autores, la cuales comprenden de forma cronológica desde el periodo virreinal hasta una colección de finales del siglo XIX (etapa 3).
- En un periodo de 2011 a 2012 se estará trabajando en la curaduría de la sala del Camino Real de Tierra Adentro, con una colección de ocho coches antiguos y que contará con la intervención de un curador proveniente de la Universidad de Sevilla, el doctor Álvaro Recio, especialista en el tema (etapa 4).

Mi labor como curadora en el Museo de Guadalupe aún no termina. Estamos desarrollando distintos materiales que generen un proceso de comunicación más interactivo entre los visitantes y la colección, como las hojas de sala o tabloides y otros elementos museográficos que llamen la atención.

El trabajo de curaduría no tiene fin. El curador debe actualizar constantemente la información vinculada con las colecciones a su cargo, valiéndose de distintos medios para lograr su cometido. En el Museo de Guadalupe esto resume la labor de investigación de más de 10 años, en la que distintos especialistas se han involucrado en diversos proyectos. Y esta labor, que ha nacido en su origen como una iniciativa del museo, se ha realizado de manera conjunta, con decisiones colegiadas entre la CNME y el museo.

Finalmente, espero que el lector se interese por el proceso creativo y administrativo que tiene una exposición, la cual es producto de la necesidad que tiene una comunidad por mostrar su patrimonio tangible e intangible, así como su legado cultural. Además, una de las conclusiones más importantes consiste en saber que cualquier tema es digno de narrarse por medio de objetos en un espacio de exhibición.

Un museo es como un telar, cuya urdimbre es la curaduría donde se entreteje una trama de hilos como la conservación, la museografía, la vinculación social y la difusión, los cuales conforman una rica tela hecha para el deleite de todos los espectadores: la exposición ✦

* Museo de Guadalupe, INAH

Notas

¹ También ganó una mención honorífica en los Premios Anuales INAH 2011.

² Público infantil, juvenil, estudiantil, profesionistas, personas mayores o con necesidades especiales, por mencionar algunos.

³ El proyecto curatorial ha sido trabajado por la doctora Consuelo Maquívar y Violeta Tavizón. En 2010, el cedulario del Museo de Guadalupe ganó el Premio Miguel Covarrubias, convocado anualmente por el INAH.

Bibliografía

- Alcocer, fray José Antonio, *Historia del colegio de Propaganda Fide de Zacatecas*, México, Porrúa, 2006.
- Barca, Anibal, “Lo que ve el ojo no es todo lo que hay. Apostillas a dos curadurías”, inédito, Bogotá, s. f., en línea [<http://premionalcritica.uniandes.edu.co/textos-premio/Loqueveelojonoestado.pdf>].
- Belcher, Michael, *Organización y diseño de exposiciones, su relación con el museo*, Gijón, Trea, 1934.
- Couto, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, Conaculta (Cien de México), 1995.
- Esparza Sánchez, Cuauhtémoc, *Compendio histórico del Colegio Apostólico de Propaganda Fide, de Nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas*, Zacatecas, Departamento de Investigaciones Históricas-Universidad Autónoma de Zacatecas, 1974.
- Fernández, Luis Alfonso, *Museología y museografía*, Barcelona, Serbal, 1999.
- Gutiérrez, Juana, “Las galerías de la Academia de San Carlos”, en José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, Conaculta (Cien de México), 1995.
- Léon, Aurora, *El museo: teoría, praxis y utopía*, 7ª ed., Madrid, Cátedra (Cuadernos de arte, 5), 2000.
- Museo de Guadalupe, página de internet: <http://museogadalupe.cultura-inah.gob.mx>.
- Rivière, Georges-Henri, *La museología, curso de museología, textos y testimonios*, Madrid, Akal (Arte y estética, 30), 1994.
- Zavala, Lauro, “Estrategias de comunicación en la planeación de exposiciones”, en *Cuiculco*, México, ENAH, núm. 8, septiembre-diciembre de 1996, pp. 9-18.
- _____, “Hacia una teoría de la recepción museográfica”, en *Ciencia y Desarrollo*, núm. 135, México, Conacyt, julio-agosto de 1997, pp. 41-47.
- _____, “Tendencias actuales en los estudios sobre la comunicación en museos”, en *Revista Nacional de Artes Plásticas*, México, ENAP-UNAM, núm. 17, 1994, pp. 28-30.
- _____, *La educación y los museos en una cultura del espectáculo*, s. f.
- Zunzunegui, Santos, “Para una tipología museística”, en *Metamorfosis de la mirada, el museo como espacio del sentido*, Sevilla, Alkar, 1990, pp. 59-93.

Pormenores de una exposición temporal: *Reliquias he hallado en la BNAH*

Denise Hellion*

¿A partir de qué “tabla”, según qué espacio de identidades, de semejanzas, de analogías, hemos tomado la costumbre de distribuir tantas cosas diferentes y parecidas?

MICHEL FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*

La carga cotidiana de trabajo y la concentración en lo urgente nos aleja en ocasiones de lo importante; por ejemplo, escribir las consideraciones preliminares para la realización de un guión como quehacer asociado a la investigación. Otro de los olvidos frecuentes es realizar un expediente que documente, si no los procesos completos, al menos el resultado del montaje. Con los años, la información de las exposiciones y de las propuestas que las impulsaron se diluye o transforma al conservarse en la tradición oral, que es una forma de historia muy común en los museos. Algunos detalles se incorporan en la memoria del equipo de trabajo, a veces como anécdotas que, dada la complejidad de la comunicación museográfica, no logran dar cuenta de las intenciones involucradas para que un montaje museográfico se realizara. Es tal vez este ritmo cotidiano uno de los elementos por los cuales no contamos sino con fragmentos de la historia de cada espacio de exhibición.

En pocas ocasiones presentamos el guión con un documento que de manera concisa establezca los objetivos y los principios desde los cuales se realizó aquél y, sin embargo, este documento permite concentrarnos en la comunicación entre el equipo museográfico para que el objetivo perseguido resulte claro entre todos los participantes. Pero la redacción de las breves páginas suponen que el investigador es ya un curador y reconoce e identifica problemáticas de la divulgación museográfica (Vázquez: 2002), lo que lleva al ámbito de la museología, donde el discurso museográfico es considerado como proceso de comunicación que lleva un mensaje a partir de la conjunción de textos, objetos, áreas, colores, iluminación, texturas y recursos que dependen de las condiciones específicas de cada área de exhibición, en acuerdo a su infraestructura y recursos materiales y humanos (Silverstone, 1995).

Aunque por lo general es un referente omitido, los curadores que han desarrollado su trabajo dentro de la misma institución por algún tiempo y cuentan con el conocimiento de los públicos asistentes, en el mejor de los casos tendrán a la mano los resultados de los estudios de público, y en su mayoría, la práctica de atención en visitas guiadas, la co-

municación informal con los custodios, gestores culturales y asesores educativos, la asistencia a eventos de difusión, así como la observación durante los recorridos en salas durante los horarios de apertura. Todo ello permite que el curador tenga al menos un termómetro de los públicos que acuden y de las deficiencias y cuestionamientos que presentan durante su visita (Jiménez, 1999). Finalmente, la recepción de la comunicación museográfica es el objetivo presente en toda exposición, aunque en ocasiones pareciera que es justo el día de la inauguración el evento que acciona el trabajo. El público no son los asistentes a la inauguración, sino todos los visitantes que acudirán durante el tiempo que esté montada la exposición.

La temática de las exposiciones temporales debería ser adecuada a la identidad general del recinto, sea esto expresado de manera explícita en los ahora llamados misión y visión de las instituciones, o de manera implícita en el perfil que ha generado un espacio entre los visitantes. Por este motivo las exposiciones deben contribuir a reforzar o corregir esta identidad de los museos, con una coherencia que elimine la dispersión de contenidos que en el mediano plazo es contraproducente para alentar el retorno de los visitantes (Martínez, 2011).

Por lo anterior, considero que una versión del documento que redacté para entregar el guión de la exposición temporal *Reliquias he hallado*. *Vestigios de los estudios arqueológicos en los acervos de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia* puede constituir un texto de interés entre la comunidad de profesionales de los museos. He realizado algunas precisiones adicionales, pues se trataba de un documento interno y aquellos que lo consultaran no debían ser agobiados con referentes comunes que cansaran su lectura, si bien en otros puntos consideré pertinente ampliar elementos que, espero, quedaron explicados de manera suficiente.

La Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (BNAH) se encuentra ubicada en la planta alta del Museo Nacional de Antropología (MNA), aunque es un centro independiente. El acervo se ha especializado a lo largo de más de 120 años de existencia, por lo cual los usuarios que acuden son estudian-



Alfred Briquet, *El sol y camino de los muertos*, ca. 1890, álbum 1063, Fototeca, BNAH **Reprografías** Denise Hellion

tes y estudiosos de la historia y la antropología. En sus instalaciones cuenta con un espacio de exhibición temporal en el que lo mismo se disponen las adquisiciones recientes que se muestran resultados de investigaciones asociados con su acervo. La exposición *Reliquias he hallado* forma parte de este último núcleo y fue dispuesta entre marzo y julio de 2011.

USUARIOS Y ACERVOS

En acuerdo a los usuarios de la BNAH, el espacio de exhibición tiene como público un acotado perfil de visitantes que poseen conocimientos sobre las disciplinas histórica y antropológica. Sin embargo, la diversidad de fondos y colecciones no siempre es conocida por los usuarios de la biblioteca, quienes por lo general realizan búsquedas específicas. Una alternativa para la difusión de los fondos y la rica diversidad de sus materiales es la realización de exposiciones temáticas que agrupen ejemplos procedentes de la mayor cantidad posible de ellos. Esta propuesta de difusión permite proyectar nuevos intereses entre los usuarios y un aumento en la consulta de los acervos.

ESPACIO DE EXHIBICIÓN

El objetivo prioritario es la atención a los lectores, por lo que la difusión mediante exposiciones debe mantener el respeto a las condiciones de consulta. En el vestíbulo de acceso se concentran el mostrador de atención a lectores, guardabultos, fotocopiado, servicios sanitarios, ficheros de catálogos, kárDEX de publicaciones periódicas y computadoras con bases de datos. También ahí se encuentra la vitrina destinada a la exhibición. Es un área de circulación diversa y obligada para los usuarios, lo que también asegura que destaque, al ser el único espacio que transforma sus contenidos.

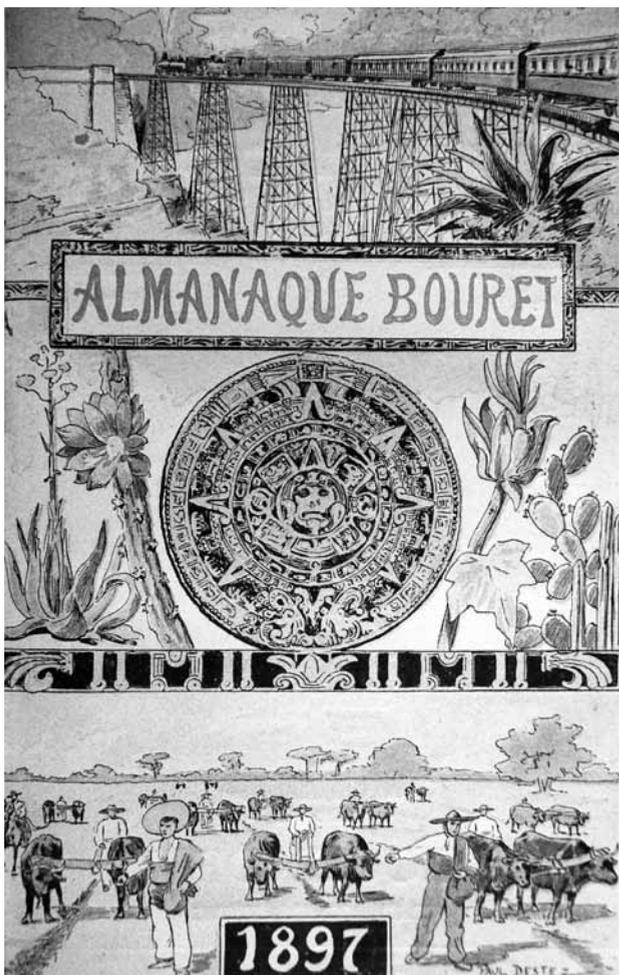
Las dimensiones de este mueble son un impedimento para la exhibición de documentos originales, que en muchos casos exceden el tamaño de los entrepaños. De igual

manera, el ancho del mueble, diseñado para mostrar libros cerrados y la distancia que separa a las repisas, dificulta la iluminación en el interior. Ésta se ha mejorado con la incorporación de luminarias tipo LED que incrementaron la visibilidad, aunque la escasa distancia desde el borde ocasiona sombras que no es posible eliminar durante el montaje. Sin embargo, la reproducción digital y la impresión en soportes planos es una alternativa para acentuar piezas o textos, lo cual facilita también la composición gráfica y puede hacer atractiva la observación para los usuarios. Lo anterior permite asimismo eliminar el deterioro de los originales por la temporalidad de la exhibición. La experimentación en el cambio de colores y títulos que se ha implementado en las exposiciones realizadas permite que los usuarios reconozcan en esta área un atractivo que puede revisarse durante su estancia en la biblioteca.

Al compartir el inmueble con el MNA, la BNAH debe solicitar colaboración para hacer difusión en el vestíbulo del museo, como la señalética para guiar a los interesados en consultar sus fondos. Debido a esto es posible considerar a las exposiciones temporales como parte de una actividad de difusión entre un público más amplio que acude a la visita de las exposiciones del MNA. En el caso del vestíbulo no se puede prever la dimensión y visibilidad de la señalética, pues ello depende de la actividad y disposición de los responsables, quienes al pertenecer a otro centro de trabajo no tienen entre sus prioridades apoyar la actividad de la BNAH.

TIEMPOS DE VISITA

Los usuarios acuden a la BNAH para la consulta de acervos y no con la finalidad de ver una exhibición, por lo que el tiempo que pueden dedicar a la visita depende de los ritmos de espera para la entrega de los materiales solicitados o para acceder a alguna de las computadoras con las bases de datos. La lectura y visión de la exposición está marcada por cortes



Portada del *Almanaque Bouret* para el año de 1897, Raoul Mille y Alberto Leduc (dirs.), México, Librería de la viuda de Ch. Bouret [1896], Fondo Reservado, BNAH

en el tiempo que deben considerarse en la estructura de las muestras que se realizan. Esta información corresponde a la observación de los usuarios durante su estancia, pues no se ha realizado un estudio de público hasta el momento.

ALTERNATIVAS PARA EL PLANTEAMIENTO DEL GUÍON

Por lo expuesto, la investigación partió de la necesidad de difundir los acervos de la BNAH entre los usuarios de la misma, lo cual aprovecharía la coyuntura de la exposición temporal del MNA titulada *Seis ciudades antiguas de Mesoamérica. Sociedad y medio ambiente*, dedicada a las ciudades más estudiadas y difundidas: Teotihuacán, Tenochtitlán, Tlatelolco, El Tajín, Palenque y Monte Albán. Aunque inicialmente programada para la exhibición entre los meses de marzo a mayo de 2011, se prorrogó hasta agosto. La difusión que el INAH realizó de esta muestra podía ser aprovechada por la BNAH para acercar a usuarios potenciales y a la vez mostrar de manera atractiva a los usuarios actuales la existencia de fondos que tal vez desconocían. Entonces, la invitación a la consulta del

acervo se realizó a partir de ejemplos específicos que se convirtieron en una provocación para continuar la exploración personal a partir de nuevas preguntas en sus propias investigaciones y estudios.

La temática arqueológica habría limitado la inclusión de algunos fondos, y en todo caso no se trataba de realizar una continuación temática de la muestra del MNA, por lo cual opté por hacer un tratamiento a los restos escritos dejados por los arqueólogos como nuevos elementos de investigación; un tratamiento historiográfico que buscó, entre los fragmentos dispersos, alternativas para la explicación y presentación narrativa.

Una de las características de los estudios arqueológicos, desde los trabajos pioneros de Manuel Gamio, es la estratigrafía; esta técnica permite la datación de los materiales superficiales como los más recientes, mientras que los depositados en capas más profundas corresponderían a los de mayor antigüedad. El formato del mobiliario se prestaba para una disposición cronológica que, por la extendida convención expositiva, debía ser una estratigrafía inversa: de lo más antiguo a lo contemporáneo, la cual es familiar a los arqueólogos cuando se encuentran en un contexto de excavación con derrumbes en laderas, donde los materiales expuestos en la superficie son los de mayor antigüedad, con lo que se invierte el fechamiento: el derrumbe de las capas estratigráficas ha dejado en la parte superior los restos más antiguos. En la exposición, la propuesta museográfica de Mario Ramírez y Laura Trejo hacía un rompimiento final para mostrar en la parte baja de la vitrina ejemplos de diversa temporalidad; este conjunto reunía ejemplares de amplia difusión, redactados por los arqueólogos responsables de las excavaciones en las ciudades prehispánicas.

Como el objetivo central era mostrar ejemplares de los diversos fondos, y como guía para la selección, realicé una búsqueda de materiales derivados del estudio de las seis ciudades mesoamericanas mostradas en la exposición del MNA. La abrumadora selección inicial daba un peso indudable en los ejemplares bibliográficos. Era difícil mantener en un espacio limitado coherencia en la relevancia de algunos estudios, razón por la cual decidí hacer énfasis en las imágenes y no en los autores y los textos. A partir de ello surgía la arqueología como elemento de narrativas que se dispersaban en formatos y alcanzaban al diseño editorial tanto de publicaciones académicas como a los impresos de difusión popular. Un objetivo particular surgió para mostrar, por medio de nuestros acervos, la función de difusión basada en la investigación, la cual ha sido —o fue, para utilizar una conjugación más clara para el balance de la actual actividad institucional— el eje rector de la proyección y base para la relevancia social de la arqueología.

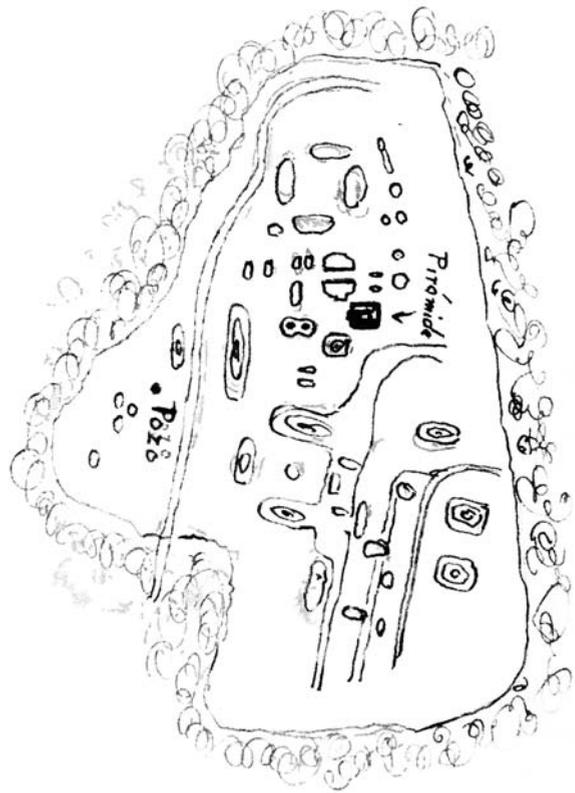
La muestra, entonces, se dividió para presentar una semblanza de imágenes que contribuyeron a la evaluación

del pasado prehispánico como la raíz de la identidad nacional, para después mostrar el camino paralelo entre la especialización y la difusión que se vivió desde el Museo Nacional en la calle de Moneda y continuar hasta el final del siglo xx.

Dado el formato y la ubicación de las imágenes seleccionadas en libros de diverso grosor, se omitió la presentación de originales como prioridad de la muestra. En mi papel de curadora, me resultó evidente la responsabilidad de construir una narrativa propia que dimensionara en tamaño y extensión elementos que tal vez podían ser valorados con otra perspectiva en el documento original. De igual manera, el fondo de la muestra podía ser empleado para mostrar fragmentos de los mapas históricos y algún ejemplar poco consultado de los familiarmente conocidos, como códices, y entre los bibliotecarios, como los documentos pictográficos. Este fondo asociado con representaciones del espacio, más familiar para los visitantes como un principio documental que apela a la verosimilitud en la representación, era usado en segundo plano como un fondo lejano que espacializa la labor de los arqueólogos.

Entonces, el juego de estratigrafía inversa debía ser coherente en cuanto a la diversidad de representaciones cartográficas. Esto fue el elemento guía para la selección de los fragmentos empleados como fondos. Se permitió una discontinuidad para retornar, desde el fondo, a la difusión del conocimiento arqueológico y a su transformación, lo cual fue realizado con una composición a partir de un alfabeto ornamentado, elaborado o impulsado por Antonio Peñafiel en 1898, en el cual se incorporan los rasgos de grecas prehispánicas. La ubicación del material me pareció oportuna en función de la profusión de impresos como soporte para la comunicación de los estudios arqueológicos y como alegoría de la popularidad de estos elementos.

A pesar del breve espacio, se definió un principio diferenciado para los cedularios. Los ritmos de lectura permitían a los usuarios acercarse como visitantes sin que la discontinuidad de la visita impidiera apreciar algún fragmento de la narrativa. Tres niveles de jerarquía tipográfica se establecieron: una sección inicial que tendría un puntaje mayor, con textos de presentación generales. Un segundo nivel refería a algunos aspectos de la cédula general, pero con el empleo de las imágenes reproducidas como parte indispensable para su comprensión. El montaje debía seguir este ordenamiento, aunque los textos fueron susceptibles de síntesis en caso de que la formación tipográfica lo requiriera. Algunos de los ejemplos y textos debieron ser eliminados, sin que ello afectara los objetivos de la exposición. Finalmente, un tercer grupo de jerarquía tipográfica remitía a las indicaciones de procedencia de las imágenes seleccionadas y a su pertenencia a alguno de los fondos de la BNAH.



Croquis de la colocación del pozo petrolero en Tajín, comunicación de Agustín García, Archivo Histórico Institucional, serie Dirección General, vol. 8, exp. 6, foja 7, BNAH

Los acervos empleados en la muestra fueron: Fondo Reservado; Fondo Reservado, Colección Calendarios; Fondo Reservado, Colección Miscelánea; Fondo Hemeroteca Histórica; Fondo Publicaciones Periódicas; Fondo Alfonso Caso; Fondo Luis González Obregón; Fondos Especiales, Colección Folios; Documentos Pictográficos; Fototeca y Mapoteca Histórica. Asimismo, documentos del Archivo Histórico Institucional, que se organiza en series.

La exploración documental se benefició con la participación, para la ubicación de materiales, de Sonia Arlette Pérez –responsable de la Fototeca y Mapoteca– y de Mariano Albero, responsable del Archivo Histórico Institucional, quienes comprendieron el objetivo de la muestra y proporcionaron ejemplares pertinentes, aunque fue necesaria la selección de los mismos para el guión final.

Por supuesto que hubo fondos sin incorporar en la muestra y que tal vez, en el futuro, sean empleados para acercar a los usuarios a nuevos documentos de estudio. Sin embargo, me parece que el balance de este ejercicio es positivo en cuanto a que alternó en una narrativa ejemplos procedentes de diferentes fondos y a la vez mostró las huellas dejadas por los arqueólogos como nuevos vestigios materiales que deben ser estudiados. El guión se dividió así:

- Presentación general como atisbo al trabajo de los arqueólogos e historiadores y a la huella de esta actividad que se conserva en los acervos de la BNAH.
- Proliferación en el siglo XIX de las expediciones que trazaron los inicios de las excavaciones arqueológicas y su amplia difusión como traza del perfil de identidad mexicana con raíces prehispánicas.
- Surgimiento de instituciones y especialistas desde el Museo Nacional, así como la difusión de una imagen del pasado prehispánico en géneros como la literatura y la ilustración artística.
- En el siglo XX, la profesionalización de la arqueología y la antropología incluyó la creación de la escuela, además de la edición de publicaciones periódicas y libros.
- Los trabajos dejan huella en la redacción de informes a las áreas centrales y el registro administrativo de los trabajos.
- La difusión del INAH era corolario de la investigación; su redacción recaía en los especialistas más reconocidos, como lo muestran las guías oficiales de diversas décadas.

ALGUNOS ACUERDOS PARA EL GUIÓN MUSEOGRÁFICO

Como toda exposición, por pequeña que sea, el producto final es colectivo, pero ello no debe implicar un principio esquizofrénico en el que cada participante aporte sus propios objetivos. Se trataba de adoptar en conjunto el mismo objetivo general: la difusión de la diversidad de acervos de la BNAH en torno a un tema común: los vestigios dejados por los arqueólogos y el alcance de su dispersión.

El diseño museográfico estuvo a cargo de Laura Trejo y Mario Ramírez, quienes están familiarizados con la problemática de exhibición de la biblioteca y han participado en exposiciones con mayor complejidad. La experiencia les permitió comprender con rapidez el objetivo y proponer resaltar la estratigrafía con un juego de intensidad en la gama cromática que acentuaba la división del mobiliario y aludía a las tonalidades ocres y verdes del entorno arqueológico. Dado el carácter de las imágenes seleccionadas, en su mayoría procedentes de libros, publicaciones periódicas y documentos, se optó por usar la tipografía de Antonio Peñafiel para capitulares de las cédulas generales, aunque se alteró el color para que fuera armónico con la gama cromática elegida.

El montaje de reproducciones permitía usar la profundidad para dar volumen a la exhibición y que no se convirtiera en un conjunto plano. Pese a que en su mayoría los formatos eran rectangulares, se decidió recortar dos elementos —uno oval y otro redondo— para dar un descanso visual a los visitantes y resaltar dos temas relevantes. La imagen oval correspondía a un retrato de Luis González Obregón, cuya biblioteca, recién clasificada, se convirtió en el rico fondo conocido como LGO, mientras que la imagen circular corresponde a un dibujo de José María Velasco de la Piedra del Sol, imagen empleada como logotipo para el *Boletín* y los *Anales del Museo Nacional*.

En el diseño se tomó en consideración la investigación para decidir sobre los tamaños; tal vez el caso más extremo y expresamente reflexionado fue el de la ampliación en dimensión de una tarjeta de presentación de Eduardo Noguera, en la que se dirige al administrador de Monte Albán para que se pague la renta de una bicicleta usada por el arqueólogo durante varios días. Los problemas cotidianos en los campamentos arqueológicos y sus soluciones fueron incluidos también en la muestra mediante esta alteración de las dimensiones para igualarlas con las publicaciones.

Un problema de legibilidad se presentó al final, pues no evaluamos que una parte de los usuarios de la biblioteca son mayores de 60 años y tienen problemas visuales, lo que fue comentado a esta autora por algunos visitantes. Una gama de mayor contraste en la tipografía habría ayudado a la lectura, que para el resto de los usuarios no representó un problema.

El complemento de la exposición fueron otros medios para la difusión, como el cartel y el tríptico que, al emplear una imagen en color procedente de un almanaque, puede ser valorado y conservado más allá del tiempo de exposición. La publicación de este tipo de impresos con una edición esmerada contribuyen a que su permanencia y la difusión de la institución perdure. Para el tríptico se conservó el sentido de narrativas en varios niveles de la exposición. El formato y el diseño corresponden a la línea editorial de la Coordinación Nacional de Difusión. Finalmente, por la colaboración de la Dirección de Medios del INAH fue posible producir una cápsula de video que se difunde por medio de la página de internet del instituto y de la plataforma de amplia consulta YouTube, donde se participa con el nombre de INAH TV.

Con estas vías de difusión, la exposición extiende su presencia entre usuarios de internet y, en otro medio de comunicación, mantiene el objetivo de difundir los acervos de la biblioteca. El título de la exposición, *Reliquias he hallado*, es un fragmento de una frase de Antonio Peñafiel, la cual se completó en la última cédula general para que el visitante leyera: “Reliquias he hallado, reliquias presento a México”, la cual sintetiza el objetivo de divulgación que estaba implícito en la investigación y que ahora también puede aplicarse a las “reliquias” que, como huella dejaron, los trabajos académicos en los acervos de la BNAH.

El balance de los comentarios de visitantes a la muestra es lisonjero, pero la mejor evaluación provino de la consulta de algunos de los materiales expuestos. Por los compañeros a cargo de los servicios al usuario sabemos que de la curiosidad se pasó a la consulta, por lo cual la alternativa para difundir los acervos de la BNAH se continuará con otros fondos durante el año 2012, e incluso es factible evaluar una transformación de la exposición para itinerarla en otros espacios de exhibición. ✚

* Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

Lista de títulos representados en la muestra

- Acosta, Jorge R., *Guía oficial de Teotihuacán*, México, INAH, 1965 [LBS F1209 M4 T314].
- Bernal, Ignacio, *Guía oficial: Valle de Oaxaca*, México, INAH/Salvat, 1985 [LBS F1209 M4 O3].
- _____, *Teotihuacán: guía oficial*, México, INAH/Salvat, 1985 [LBS F1209 M4 T314 1985].
- XI Congreso de Americanistas, México, Oficinas Tipográficas de la Secretaría de Fomento, 1895 [MIS 3755 F1].
- Galindo y Villa, Jesús, *Ciudad de México: breve guía ilustrada*, México, Secretaría de Fomento, 1906 [F.R. F1386 G34c].
- Gamio, Manuel, *Guía para visitar la ciudad arqueológica de Teotihuacán*, México, Tip. Seria, 1921 [MISC 242 F1].
- Iguiniz, Juan B., *Las publicaciones del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, México, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1912 [LGO MISC 368 F1].
- Instituto Nacional de Antropología e Historia, *El Tajín: guía oficial*, México, INAH, 1976 [LBS F1209 M4 T35].
- _____, *Guía oficial de Teotihuacán*, México, INAH, 1962 [LBS F1209 M4 T314].
- _____, *Teotihuacán: guía oficial*, México, INAH, 1963 [LBS F1209 M4 T314].
- _____, *Teotihuacán: guía oficial*, México, INAH, 1963 [MISC 6118 F10].
- Marquina, Ignacio, *Templo Mayor de México : Guía oficial* [LBS F1209 M4 T38].
- Matos Moctezuma, Eduardo, *Guía oficial: Templo Mayor*, México, INAH/Salvat, 1984 [LBS F1209 M4 T38].
- Museo Nacional de Antropología e Historia, *Guía oficial: Museo Nacional de Antropología. Sección de arqueología*, México, INAH, 1967 [LBS F1209 M4 A76].
- Nieto Calleja, Rosalba, *Guía oficial: Palenque*, México, INAH/Salvat, 1986 [LBS F1209 M4 P35].
- Peñafiel, Antonio, *Monumentos del arte mexicano antiguo: ornamentación, mitología, tributos y monumentos*, Berlín, A. Asher, 1890 [FOL F1219.3 A7 P46].
- _____, *Alfabetos adornados: aplicaciones decorativas del arte mexicano antiguo*, 2ª

ed., México, 1898 [FOL NK3620 P46 1898].

_____, *Arte decorativo mexicano*, México, Taller de Fototipia de la Secretaría de Fomento, 1898 [F.R. NK3620 P46a].

_____, *Teotihuacán: estudio histórico y arqueológico*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1900 [FOL F1219.1 T27 P46].

Romero, José, *Guía de la Ciudad de México y demás municipalidades del Distrito Federal*, México, Porrúa, 1909 [F.R. F1386 R65].

Ruz Lhuillier, Alberto, *Guía oficial de Palenque*, México, INAH, 1955 [LBS F1209 M4 P35].

Stephens, John Lloyd, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatán*, 12ª ed., 2 vols., Nueva York, Harper & Brothers, 1848 [F.R. f1432 s73 1848].

Lista de publicaciones periódicas

Acta Americana; Anales del Museo Nacional; Antropología, Boletín Oficial; Boletín de Instrucción Pública; Boletín del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología; Cómic; El Mundo Ilustrado; Ethnos; Mexican Folkways; Multicolor; Revista Mexicana de Estudios Antropológicos; Tlatoani

Archivos

Archivo Histórico Institucional, Serie Dirección de Monumentos Prehispánicos, Serie Dirección General, Mapoteca Histórica, Fototeca

Bibliografía

Baxandall, Michael, "El ojo de la época", en *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gill, 2000, pp. 45-66.

Dorotinsky, Deborah, "Imagen e imaginarios sociales. Los indios yaquis en la revista *Hoy* en 1939", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. xxxi, núm. 94, 2009, pp. 93-126.

Eco, Humberto, "El espectador como coautor", en G. Schmilchuk, *Museos: comunicación y educación. Antología comentada*, Cenidiap-INBA, 1987, pp. 409-413.

Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.

Jiménez Zubillaga, Irene, "La punta del iceberg; investigación para la difusión dentro del Museo Nacional de las Culturas, una experiencia personal", tesis maestría en etnohistoria, México, ENAH, 1999.

Manrique, Jorge Alberto, "La patria necesita imágenes", en *Una visión del arte y de la historia*, t. I, IIE-UNAM, 2004, pp. 213-217.

Martínez Salazar, Cristina, "Identidad y marca en los museos. Acercamiento a partir de dos estudios de caso: el Museo Nacional de Historia y el Museo del Objeto del Objeto", tesis de maestría en estudios de museos y gestión del arte, México, Centro de Cultura Casa Lamm, 2011.

Pérez Valencia, Paco, *La insurrección expositiva. Cuando el montaje de exposiciones es creativo y divertido. Cuando la exposición se convierte en una herramienta subversiva*, Gijón, Trea, 2007.

Silverstone, Roger, "El medio es el museo: sobre los objetos y las lógicas en tiempos y espacios", en *El discurso museográfico contemporáneo* y Roger Miles (comp.), *El museo del futuro. Algunas perspectivas europeas*, México, UNAM/Conaculta, 1995, pp. 27-43.

Vázquez Mantecón, Álvaro, "La divulgación de la historia como problema historiográfico", en José Ronzón y Saúl Jerónimo (coords.), *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*, México, UNAM-Azcapotzalco, 2002, pp. 345-384.

IMPRENTA DEL MUSEO NACIONAL

NUMERO Y NOMBRES DE LOS TIPOS QUE POSEE LA IMPRENTA.

EL CUERPO DE LOS SEÑORES PROFESORES del Museo Nacional, es el que sigue:
Una línea breviario.—Hiladas.
MUSEO NACIONAL. Director: Dr. D. J. Sánchez.
Dos líneas entredos.—Extracordovadas.
DOCTOR DON MANUEL M. VILLADA, Profesor de Paleontología.
Una línea aribana.—Sombreadas.
TIPOGRAFIA del Museo Nacional.
Dos líneas de entredos.—Clareados.
MEXICO, NOVIEMBRE 19 DE 1887.
Una línea aribana.—Romana extrapalada.
DIT. D. M. URBINA. Profesor de Botánica.
Una línea sombreada.—Romana extrapalada.
DR. D. JOSE RAMIREZ, Profesor de Zoología.
Una línea texto.—Clareado con azada.

DR. D. ANT. PEÑAFIEL, Prof. de Taxidermia.
Una línea breviario.—Hiladas.
PROF. J. M. YELASCO, Dibujante.
Una línea texto.—Título curvato.
BREVIARIO COMUN.
Primer tipo comprado para la creación de la pequeña imprenta del Museo Nacional de México, a la casa "Fundición de tipos" de los Sres. Munguía, hermanos, calle de la Merced número 8, de la ciudad de México.—1887.
CURSIVO DE BREVIARIO COMUN.
Adopto el cursivo y bondad del Sr. Director del Museo, se inauguró la pequeña imprenta en 19 de Noviembre de 1887 imprimiéndose un *hómulo torzato*.
ENTREDOS COMUN.
El Sr. D. Manuel Gutiérrez, SECRETARIO del Museo Nacional.
GLOSILLA COMUN.—MUSEO NACIONAL.
SR. INGENIERO D. ANTONIO BARREDO, PROFESOR DE MINERALOGIA.
Siendo Director del Museo Nacional, el Sr. Dr. D. Jesús Sánchez, creó esta pequeña imprenta en Noviembre de 1887.

OBSERVACIONES.
Existiendo en la lista de tipos, el entredos, el título que lleva el nombre del Sr. Villada, extracordovadas, dos capiteles, una cómoda, una persona colombiana, la guardia que se cierra el año de 1888. Hay una cada escritura en 2 capiteles.

—PRIMERA SERIE—
AÑO DE 1888.

OBSERVACIONES.
Actualmente hay un palenque, 8 capiteles, 4 dobles, 12 buques de latón, distintos tamaños, inscripciones y títulos que representan el modelo, según nota que sigue: Entre los 1.º cartónes, 4.º cartónes, una guardia, otra cómoda, un capitel y un fueyo.

Muestrario tipográfico tomado de Juan B. Iguiniz, *Las publicaciones del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, México, Imprenta del Museo, 1912, Fondo Luis González Obregón, BNAH



CIMENTACIONES PATRIMONIALES EN EL INBA

Ana Garduño*

"CORTE DE CAJA"

La prioridad del guión curatorial de la muestra temporal *Cimientos. 65 años del INBA: legados, donaciones y adquisiciones* fue tomar evidente distancia de una tradición de excesiva trayectoria en nuestro país y desplegar los acervos artísticos del INBA sin la anquilosada mirada triunfalista, al estilo “grandes obras maestras del arte mexicano”, a sabiendas de que era una exposición clasificada como conmemorativa –con este evento se celebraría el aniversario número 65 de la fundación del INBA– y de que el sitio asignado era el Museo del Palacio de Bellas Artes, una galería oficialista y, por tanto, especializada en discursos laudatorios.¹

Proponer una revisión crítica de las estrategias de construcción de colecciones artísticas públicas, por supuesto, tensionaba el objetivo de las autoridades, a saber: publicitar que en 2008 y 2010 se autorizaron partidas presupuestales especiales para la adquisición de obras de arte y, en consecuencia, enlistarlas dentro de lo que, en términos de política básica, se podría archivar bajo el rubro de una *siempre optimista* “rendición de cuentas”. Esto es, la idea era desbordar un ejercicio expositivo ubicado dentro del sistema gubernamental de autopromoción y colocar en el centro de la discusión las fortalezas y debilidades de los mecanismos que desde 1946 hasta la fecha el INBA ha instrumentado para acrecentar su patrimonio, mueble e inmueble. Se trataba, pues, de ejercitar la reflexión y, al mismo tiempo, de formular propuestas.

Cabe informar que la inusual partida presupuestal de 2010 se debió, sobre todo, al contexto festivo –100 años de la Revolución y 200 de la Independencia–,² lo que revela, en directo, una característica fundamental de las políticas culturales oficiales, en que los recursos se disponen de manera prioritaria para la glorificación acrítica del pasado –idealizado– mediante actos fastuosos que no pretenden la realización de

proyectos de mediano o largo alcance, sino sólo producir y facturar acciones bien publicitadas de corta duración, en lo que conocemos como una “política de eventos”, los cuales “no conforman un sistema, no se conectan necesariamente con programas anteriores ni establecen puentes indispensables para programas futuros” (Teixeira, 2000: 390).

Priorizar procesos reflexivos no es una empresa libre de contratiempos y resistencias, en buena medida porque la autocrítica no es un hábito de funcionamiento en nuestro país, trátase de organismos culturales o no. Tampoco contamos con muchos antecedentes de exposiciones donde el objeto de estudio hayan sido las instituciones culturales mismas y sus mecanismos de apropiación de bienes patrimoniales –tal vez porque para este tipo de enfoque es más apto el formato del libro de investigación y en una muestra siempre se tiene el peligro de caer en el *tutifrutí*–, aunque, por supuesto, sí son numerosas las exhibiciones donde se presenta lo recién adquirido o donado.

En el caso aquí comentado, el eje fue el INBA, sus acervos y sus museos. Un primer acercamiento a una institución tan compleja como poco estudiada sólo podía aspirar a señalar líneas generales y a realizar una especie de “corte de caja” muy básico sobre el sistema de museos que a lo largo de seis décadas y media se ha forjado. La vía de acceso fue mediante sus tres estrategias principales de apropiación patrimonial: la adquisición, la adjudicación de legados y la recepción de donativos. En consecuencia, la exposición desplegada en las siete salas del museo no podía ser de una tipología diferente a la de un “muestrario”: piezas seleccionadas por su tipo de procedencia, que pertenecen de manera definitiva al INBA, están adscritas a sus diferentes recintos museísticos y han sido producidas desde el periodo virreinal hasta la actualidad.³

MAPA EN CONSTRUCCIÓN

Toda revisión del pasado conlleva una construcción desde el presente. Para acentuar esto el ejercicio expositivo comenzó con el arte contemporáneo y finalizó con el de mayor antigüedad, el virreinal. No obstante, el guión curatorial se estructuró con base en una disposición no rigurosa en términos cronológicos, en la medida que preveía formar diálogos formales, temáticos o conceptuales, en un intento de contextualizar. Alternar técnicas y formatos fue otra manera de acentuar los discursos visuales tanto como un recurso para incluir las obras recién adquiridas –muchas de ellas inéditas o poco conocidas– con piezas emblemáticas y otras que, si bien pertenecen desde hace tiempo al INBA, se exhiben poco y se podrían fichar como “carne de bodega”.

Dado que uno de los objetivos fue documentar procesos plásticos, se realizaron seguimientos, siempre breves, de las fórmulas con que de manera histórica se ha abordado un tópico, de las experimentaciones formales que innovaron las técnicas o reformularon diálogos visuales; así, el acento se colocó en historiar procesos estéticos, sus vínculos y sus interreferencias, a fin de explicitar, en la medida de lo posible, ligas horizontales que contextualizaran corrientes y propuestas.

Si bien toda colección de arte institucional es un mapa en construcción permanente y una propuesta inacabada, además de que adolece de desigualdades y desequilibrios, la intención era incitar a la reflexión acerca de las particularidades y también de las lagunas y carencias crónicas de los acervos plásticos del INBA. Por ejemplo: de la primera década del siglo XXI y las últimas cuatro décadas de la centuria pasada –como las rupturas y posrupturas, los neomexicanismos y los neoconceptualismos– sólo se han acumulado piezas aisladas que imposibilitan una narrativa coherente del devenir del arte local,⁴ a diferencia de las mucho mejor docu-



Vista de sala de exposición, Palacio de Bellas Artes

mentadas vanguardias de la primera mitad del siglo XX, aquellas que con ánimo homogeneizador se difundieron como “escuela mexicana de pintura” y se resumieron en una corriente oficial, posicionada en los planos nacional e internacional mediante una estratégica campaña de promoción estatal.⁵ Por su parte, la museografía buscaba acentuar tales lagunas y saltos, a veces abruptos, entre movimientos plásticos, por medio de muros fragmentados, discontinuos y con drásticos cambios de color.

Más aún, la inclusión de algunas piezas de artistas latinoamericanos permitió enfatizar la carencia crónica de interacción de que han adolecido las políticas adquisitivas del INBA en relación con las corrientes plásticas del subcontinente, del pasado y del presente.⁶ Dado que la inmensa cantidad de objetos exhibidos fue de autores nacidos o radicados en México, se puso en evidencia la morfología endogámica de los acervos del instituto, su perfil nacionalista, unidimensional y su continuado autoensimiamiento. Y del arte internacional lo que existe son, sobre todo, dos núcleos, uno de arte clásico centroeuropeo (Museo Nacional de San



Carlos) y otro de la modernidad tardía del siglo pasado, formado alrededor de la figura de Rufino Tamayo (Museo de Arte Internacional Rufino Tamayo). Se trata de acervos fraguados de manera aleatoria y circunstancial, con numerosas parcelas plásticas por documentar.

Por tratarse de un recuento, visto desde diversos ángulos y puntos de enfoque, incluí en muros y cédulas, a manera de homenaje, citas textuales de reconocidos críticos e historiadores del arte contemporáneos, de diversas generaciones, que con sus investigaciones han representado una especial contribución o propuesto formas novedosas de percibir el arte local; entre otros: Raquel Tibol, Teresa del Conde, Rita Eder, Jorge Alberto Manrique, Fausto Ramírez, Jaime Cuadriello y Angélica Velázquez. Estos tres últimos escribieron incluso sugestivos y bien documentados textos en el catálogo que acompañó la muestra y que, considero, constituye en sí mismo una aportación.

Estoy convencida de que es en este tipo de libros-catálogos donde se concentran las más innovadoras investigaciones en materia artística. Por su natural exigencia de

que se publiquen antes del cierre de una exhibición temporal, reúnen en un breve plazo las recientes reflexiones de los especialistas sobre un tópico específico. Como es sabido, un libro, de autor o colectivo, de carácter académico, por lo general sale a la luz pública después de largos años de espera, cuando lo allí discutido ya es asunto del pasado y, a veces, cuando el autor ya ni recuerda lo que postuló o, peor aún, modificó su punto de vista.

PROCESOS REFLEXIVOS

En términos conceptuales, seis fueron las nociones-eje que se deslizaron a lo largo del discurso visual y narrativo –cedulario: temático, subtemático, individual–; no sólo estructuraron el recorrido, sino que traté de plantearlas en términos abiertos y aun provocativos, a fin de propiciar la reflexión y, ojalá, generar una discusión crítica. Por razones de espacio, aquí sólo las resumiré:⁷

- **Primera.** Que para la vida de una institución cultural –de la que se espera mucha mayor longevidad que la humana–, 65 años bien equivaldría a la etapa formativa, en la que los bienes acopiados funcionarían como los “cimientos” de una construcción mayor, de consolidación futura y en la que deberemos comprometernos no sólo los especialistas en museos, los funcionarios y autoridades, sino también los públicos y la sociedad civil, organizada o no.⁸

- **Segunda.** El acervo construido en 65 años es producto de la instrumentación de estrategias mixtas: adjudicaciones interinstitucionales, adquisiciones, legados y donaciones particulares, lo que explica, en buena medida, el carácter híbrido de las colecciones pertenecientes a los museos del instituto, además de las diferencias causadas por su historia, su tipología, naturaleza y volumen, y por las circunstancias que dieron origen a cada recinto al que hoy se adscriben. Así, los bienes culturales –muebles e inmuebles, documentales y artísti-



Obras en exposición, *Cimientos. 65 años del INBA: legados, donaciones y adquisiciones*

cos— que hoy conforman las colecciones del INBA han sido incorporados de manera azarosa y esporádica. No son una construcción planificada.

- **Tercera.** Es urgente instrumentar una política de adquisiciones, un programa previamente definido, resultado de un análisis detallado de las fortalezas y debilidades de los acervos hasta ahora acumulados. Resulta preciso diseñar y oficializar programas con planes y lineamientos, potenciales o reales, de crecimiento sostenido.

- **Cuarta.** Es necesario realizar una reforma integral al sistema de museos. Vocaciones y productos artísticos de diversos periodos históricos se duplican, además de que la funcionalidad y operatividad de algunos recintos es incierta, a grado tal que algunos de ellos parecen haber transmutado de museos a mausoleos.

- **Quinta.** Instrumentar una política de fomento a la cultura de la donación de obras de arte es, sin duda, una tarea pendiente. Para ello hace falta actualizar y fortalecer leyes y reglamentos, tanto del INBA como de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), a fin de incentivar la entrega de bienes artísticos en calidad de cesiones o de pago de impuestos y, sobre todo, estandarizar los hoy laberínticos y nada transparentes trámites a que se enfrenta un posible donatario.

- **Sexta.** Es prioritario establecer enlaces interinstitucionales con la SHCP para reglamentar la transferencia y adjudicación al INBA de obras de arte que lleguen a esa dependencia producto de daciones por adeudos fiscales, incautaciones, embargos, decomisos aduanales, etcétera. Incluso, lo ideal sería vincular de manera formal el programa Pago en Especie preexistente para que los objetos que los creadores confieren en calidad de contribuciones tributarias se repartan en forma directa a los museos correspondientes.⁹

Por supuesto, para definir y acotar estrategias institucionales es fundamental el desfondamiento del sistema actual, de total dependencia hacia la “voluntad política” de las autoridades en turno, y fomentar la toma de decisiones desde órganos colegiados que se complementen con comités expresamente formados por especialistas y representantes de las diversas instancias que tienen conexión natural con los temas, además de plantearse la conveniencia de realizar encuentros y mesas redondas con especialistas, gestores, creadores y públicos para debatir propuestas específicas.



PREGUNTAS

Numerosas interrogantes se plantearon en la exposición. Mediante una cita textual colocada en el centro de la Sala Nacional, el espacio donde se iniciaba el recorrido, hice referencia a la cuestión del actual papel de las instituciones oficiales en relación con el fomento del arte y la cultura. El director fundador del INBA, Carlos Chávez, en su discurso de inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas, afirmó frente al presidente y la elite política del momento: “El arte no es un hijastro del Estado, sino un buen hijo legítimo”.

Queda claro que en 1947 el Estado ostentaba sobre el sector cultural un monopolio, en principio porque sus partidas presupuestales eran los únicos ingresos fijos que recibían las instituciones de esta naturaleza; con ello se aseguró el control de los espacios públicos de exhibición y del sistema de promoción artística, y lo que continuamente demandaban los funcionarios era un aumento en los subsidios. No obstante, al menos desde la última década del siglo xx fue perceptible el abandono de sus responsabilidades culturales, en buena medida como consecuencia de lo que en materia de política económica se denomina neoliberalismo.

El descuido y desmantelamiento progresivos del aparato cultural estatal ha sido una de las causas de que los otrora poderosos museos del INBA hayan sido desbordados por recintos museísticos de administración privada –algunos de dudosa profesionalidad– o, en el mejor de los casos, adscritos a instituciones prestigiosas como la UNAM, por espacios de exhibición independientes –liderados

por curadores o los propios artistas–, y que en los exiguos pero existentes circuitos generados para el encuentro creativo, el diálogo y el debate sus funcionarios se ausenten o se les perciba totalmente rebasados: con una escasa trayectoria personal, desconocimiento de los códigos que operan en el sector cultural, una incierta capacidad de liderazgo y un evidente desinterés, ¿de qué manera contribuirán al necesario reposicionamiento del INBA y de la infraestructura cultural en general?

En un contexto tan brevemente esbozado, ¿qué tipo de compromiso tendremos que asumir el Estado con el arte y la cultura?, ¿qué demandamos –en cuanto a patrocinios y mecenazgos– de la elite económica local? Y hay una tercera pregunta fundamental: ¿cuál deberá ser la participación de la sociedad

en la activación de nuestros derechos culturales, en el fomento cultural contemporáneo? Son compromisos y responsabilidades compartidos.

POSDATA

El proyecto y la muestra resultante estuvieron permeados por algunas convicciones: los académicos debemos participar en proyectos de difusión y de exposición y colectivizar nuestros descubrimientos, aprendizajes y, por supuesto, nuestras dudas, teóricas o metodológicas. Adaptar nuestros discursos a públicos que no necesariamente se reducen al ámbito universitario es parte de nuestro quehacer.

Otra: una exposición y su respectivo catálogo siempre son el resultado de un trabajo en equipo. En este caso los diálogos internos y externos, tanto con el equipo de colaboradores del museo en cuestión¹⁰ como con colegas y alumnos, fueron los que contribuyeron a perfilar, de una mejor manera, tanto las bases conceptuales de la exposición como los núcleos semicronológicos. Sin la generosidad intelectual de un amplio grupo de especialistas convocados, el proyecto se habría embrocado.¹¹

Por último: es indispensable el ejercicio intelectual de revisión y autocritica de todo montaje. Enfocar los errores y aciertos cometidos, en términos del guión museológico, museográfico o las ideas que concentraron y desbordaron el proyecto, es una fase obligada de todo proceso de aprendizaje.

El presente texto significa, para mí, un primer paso –que sin duda continuaré en el ámbito de la docencia– en el proceso público de reflexión ✚

* Cenidiap, INBA

Notas

¹ Presentada del 4 de julio al 21 de agosto de 2011, la muestra incluyó 254 piezas, entre pintura, escultura, grabado, dibujo, fotografía, instalaciones, arte objeto, videoarte, textiles y arte popular. El número de visitantes fue de 54 747.

² Por ejemplo, se adquirió la colección Windsor –por 142 millones de pesos, casi un tercio más de lo que se otorgó al INBA para acrecentar sus colecciones– y sólo un pequeño conjunto se exhibió en la muestra *México 200 años. La patria en construcción*, inaugurada en la Galería Nacional del Palacio Nacional en septiembre de 2010; la remodelación de ese recinto costó poco más de 139 millones de pesos. El fideicomiso para los festejos del Bicentenario tuvo un monto mayor a 2 900 millones de pesos.

³ Trabajos de artistas decimonónicos y virreinalistas como José Guadalupe Posada, Casimiro Castro, Eugenio Lande-sio, José María Velasco, Félix Parra, Francisco de la Torre, Julio Ruelas, Manuel Ocaranza, Manuel Ignacio Vázquez, Edouard Pingret, Adolphe-René Le Févre, Antonio Pérez de Aguilar y las pinturas atribuidas a Francisco Clapera.

⁴ Piezas exhibidas de la autoría de Helen Escobedo, Remedios Varo, Vicente Rojo, Francisco Toledo, Manuel Felguérez, José Luis Cuevas, Pablo Vargas Lugo, Pedro Reyes, Gabriel Orozco, Francis Alÿs, Teresa Margolles, Daniel Lezama, Wolfgang Tillmans, George Segal, Pablo Picasso, Joan Miró, Mathias Goeritz, Louise Nevelson, Pierre Soulages, Gunther Gerzso, Hans Hartung, Enrique Guzmán y Rufino Tamayo.

⁵ Se mostraron obras de Dr. Atl, Adolfo Best Maugard, Julio Castellanos, Ángel Zárraga, Saturnino Herrán, Germán Gedovius, Francisco Goitia, Juan Soriano, Diego Rivera, María Izquierdo, Frida Kahlo, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Francisco Zúñiga, Fermín Revueltas, Tina Modotti, Lola y Manuel Álvarez Bravo, Mardonio Magaña y Juan O’Gorman, entre muchos otros.

⁶ El fotógrafo colombiano Rodrigo Moya o el pintor uruguayo Joaquín Torres García.

⁷ Están desarrolladas en mi texto “Acervos en construcción, museos expandidos” (*Cimientos...*, 2011: 12-39).

⁸ El título parece funcionar también para montajes acrílicos: el 12 de octubre de 2011, el presidente de la República inauguró la exposición *SEP 90 años, 1921-2011. Cimientos de la nación* en la Biblioteca Vasconcelos.

⁹ Desde diversas dependencias federales, como la Secretaría de Educación Pública, la Secretaría de Relaciones Exteriores, la SHCP, se avisaba a las autoridades del INBA, que examinaban y seleccionaban. Como esta práctica nunca fue reglamentada, ahora los organismos concentradores prefieren realizar subastas públicas e ingresar lo recaudado al erario público. Pago en Especie es un programa de la SHCP que, si bien faculta a los creadores a entregar obras de arte en lugar de dinero en efectivo a cuenta de sus impuestos, las piezas –seleccionadas por los propios artistas– se sortean y pueden enviarse a cualquier parte del país donde se ubique una oficina de esta secretaría.

¹⁰ Estoy en deuda con el profesional equipo del museo, en especial con Gustavo A. García, Mariana González, Marú Murrieta, Jennifer Rosado, Raymundo Silva, Ricardo Trujillo y el museógrafo David González Osnaya, siempre abierto al intercambio y la revisión crítica.

¹¹ Quiero agradecer la colaboración de asesores y colegas, muchos de ellos autores de textos del catálogo de la exposición (2011): Helia Bonilla, Dafne Cruz, Jaime Cuadriello, Graciela de la Torre, Rita Eder, María José Esparza, Iñaki Herranz, Cristóbal Andrés Jácome, Peter Krieger, Jovita Millán, James Oles, Catha Paquette, Juan Carlos Pereda, Fausto Ramírez, Itzel Rodríguez Mortellaro, Áurea Ruiz, Angélica Velázquez, Mireida Velázquez, Magdalena Zavala, Carla Zurián y muy especialmente a Francisco Mateos.

Bibliografía

- Cimientos. 65 años del INBA: legados, donaciones y adquisiciones*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes-INBA, 2011.
- Garduño, Ana, “Acervos en construcción, museos expandidos”, en *Cimientos. 65 años del INBA: legados, donaciones y adquisiciones*, Museo del Palacio de Bellas Artes-INBA, 2011, pp. 12-39.
- Teixeira Coelho, José, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, México, Conaculta/ITESO/Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2000.







Il primo scultore italiano del Novecento, Giacomo Manzù, è stato il più grande interprete della figura umana in un'epoca di crisi. La sua arte è stata influenzata dal cubismo e dall'expressionismo, e ha cercato di rappresentare la verità interiore attraverso la forma. La sua opera è caratterizzata da una forte espressività e da una profonda conoscenza della scultura classica.



Una rica experiencia cultural: el Festival Barroco del Museo de Guadalupe en Zacatecas

María del Consuelo Maquívar*

Como es bien sabido, un museo "vivo" es aquel que, además de conservar y exhibir sus acervos, se compromete con la comunidad donde se encuentra y le ofrece diversas actividades por medio de las cuales invita a la reflexión sobre el pasado, el presente y el futuro del hombre. Asimismo, promueve canales de comunicación e invita a valorar el patrimonio de su ciudad y de la nación. Sólo así cobra sentido entre la colectividad, tal como lo ha venido haciendo desde hace 10 años el Museo de Guadalupe, ubicado en el municipio del mismo nombre, en el estado de Zacatecas.

Estoy convencida de que este museo del INAH cumple tales objetivos con amplitud. Para ello, además de las acciones cotidianas y comunes a estas instituciones, por iniciativa de su directora, Rosa María Franco, desde hace 10 años convoca a la población al ya conocido por todos Festival Barroco.

Durante una semana del mes de septiembre, y a lo largo del día y de todos los días en que se celebra, se ofrecen eventos para todas las edades: papás y mamás, niñas y niños y, desde luego, los jóvenes encuentran en el museo una serie de atractivos: la música y el teatro, el cine y los talleres, la comida y los juegos, las conferencias y las exposiciones, que siempre ocupan un lugar en la programación del festival. Se trata de que las familias aprendan y se diviertan, respecto a lo cual se debe hacer hincapié en que cada una de las actividades organizadas por el museo son gratuitas para todas las personas.

Cada año se elige un asunto principal en el que se enfoca el festival, por lo general de acuerdo con las exposiciones temporales que se presentan. Así, por ejemplo, hubo un año en que las exhibiciones fueron sobre el trabajo de los plateiros desde la época colonial hasta nuestros días, pues no hay que olvidar que Zacatecas es uno de los estados mexicanos donde la explotación minera y la labor de los artifices de la plata tienen reconocimiento mundial.

En otra ocasión se exhibió la labor del gremio de los escultores novohispanos, y gracias a la generosidad del Museo

Franz Mayer, que prestó más de 40 esculturas, se ejemplificó de qué manera se desarrolló este arte a lo largo de los tres siglos del virreinato. Además de mostrar cómo se organizaba el trabajo del gremio y las ordenanzas que lo regían, se recreó un taller de maestro escultor, con el objetivo de enseñar las técnicas y los materiales más utilizados en esa época y de que el público entendiera mejor cómo se elaboraron las obras que han llegado a nuestros días y que se pueden contemplar en capillas y templos.

La exposición para el décimo festival, que se llevó a cabo en septiembre de 2011, se tituló *El pecado y las tentaciones en la Nueva España*. En la planeación, que duró más de un año, participaron investigadores del propio instituto, así como de las universidades de Hidalgo y Zacatecas. El equipo, conformado por siete especialistas que de manera simultánea estudiaban los módulos por desarrollar a lo largo de la muestra, elegía las piezas con especial significado para cada uno. Fue así que se lograron conjuntar más de 80 obras del Museo Franz Mayer, del Nacional de Historia y del Nacional del Virreinato. También se contó con el apoyo de la Pinacoteca de La Profesa, de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, así como de la Biblioteca Elías Amador de Zacatecas. Desde luego, se utilizaron pinturas y objetos del propio Museo de Guadalupe.

Quisiera también destacar la labor de los museógrafos, que trabajaron hombro con hombro con nosotros, de manera que, desde que conocieron los objetivos del proyecto, contribuyeron con sus ideas al mayor lucimiento de las colecciones y en todo momento cuidaron de la seguridad de cada una de las piezas. Por la mañana del día de la inauguración, como lo han hecho en años anteriores, los jóvenes del Grupo Cornisa 20, montados en inmensos zancos y disfrazados de arlequines, caminaron por las calles del centro de Zacatecas y de Guadalupe para anunciar a la población, con voces de júbilo, que por la tarde daría comienzo el esperado festival anual.



Fotografías Dolores Dahlhaus

El gobernador del estado, Miguel Alonso Reyes, el presidente municipal de Guadalupe, Rafael Flores, los rectores de las universidades de Hidalgo y Zacatecas, el director del Centro INAH Zacatecas, José María Muñoz Bonilla, y la directora del recinto, Rosa María Franco, inauguraron el festival. Enseguida del acto oficial tuvo lugar un magnífico concierto del afamado flautista mexicano Horacio Franco en la bella iglesia de Guadalupe, la cual está a cargo de los frailes franciscanos de *Propaganda Fide*, orden religiosa que en el siglo XVII fundó el convento que hoy alberga el museo.

Entre las actividades académicas que se llevaron a cabo a lo largo de la semana, se organizó una mesa redonda con el equipo curatorial. Así fue que una tarde del festival, con la asistencia de más de 40 personas, los historiadores narraron sus experiencias sobre el trabajo de planeación y desarrollo del guión museográfico en el que se basó esta exposición temporal e itinerante, ya que viajará a lo largo de buena parte del presente año.

Platicaron sobre la elección del tema central, la forma como se distribuyeron los diversos contenidos que

había que estudiar, así como la selección de las piezas que podían ilustrarlos; finalmente, también dieron a conocer cómo trabajaron los diversos tipos de cédulas que se manejaron para explicar los asuntos abordados. La experiencia fue muy interesante, ya que suscitó diversos comentarios en la concurrencia que permitieron a los investigadores evaluar si los objetivos que se propusieron fueron logrados.

Esta muestra podrá ser visitada en otros puntos de nuestra República, ya que de Zacatecas viajará al Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán, y tres meses después estará en el Museo Franz Mayer, en el Distrito Federal, pues, como ya se dijo, este museo siempre se ha destacado por su generosidad, al apoyar con sus valiosas colecciones al Museo de Guadalupe. Por último, en el mes de agosto los visitantes del bello poblado hidalguense de Real del Monte también disfrutarán de esta exposición.

Del mismo modo, en el programa académico del festival hubo conferencias sobre la historia de la Nueva España. Tal fue el caso del invitado especial, Álvaro Recio, doctor en





historia del arte por la Universidad de Sevilla, quien disertó sobre el transporte en la época virreinal y se enfocó especialmente en el utilizado en el Camino Real de Tierra Adentro. Esto sirvió a modo de preámbulo para la exposición permanente que planea inaugurar la dirección del museo en este 2012, ya que cuenta con una muestra importante de coches. Las otras conferencias versaron sobre el Tribunal de la Inquisición, desde su organización y desarrollo hasta algunos de los delitos y prohibiciones que ejerció sobre los habitantes de la Nueva España, como la usura, cierto tipo de música que consideraba pecaminosa, así como el consumo de algunas bebidas.

A propósito de lo anterior, a lo largo de la semana se habló del uso del chocolate durante el virreinato, pues en esa época se pensaba que tomarlo en exceso podía “trastornar” el espíritu, por lo que la Iglesia recomendaba vigilar y moderar esta bebida, en ese tiempo considerada, al igual que el pulque, el vino, el chinguirito y el juego de los naipes, como tentaciones que podían desviar a los fieles cristianos del “buen camino”. Asimismo, los asistentes al festival pudieron disfrutar a diario diferentes actuaciones sobre el origen mexicano de esta aromática bebida.

Una visita singular a la exposición fue la que daba cada día, de manera teatralizada, un actor disfrazado de ángel barroco. Conducía al público por los diversos espacios y, con preguntas a los asistentes, lograba que todos, niños y adultos, interactuaran y se llevaran una idea clara y divertida de los temas mostrados; también hubo funciones de teatro para los escolares y cine para los adultos.

Como ha ocurrido en años anteriores, durante dos noches se vivió la experiencia de la charla histórica con degustación. Los títulos de este año fueron muy sugerentes: “Éxtasis y pecado en el paladar”, así como “En las cocinas andan gula y lujuria”.

En ambas reuniones los asistentes saborearon ricos platillos, a la vez que conocieron anécdotas históricas a propósito del origen de algunos de estos alimentos.

Numerosos talleres infantiles se llevaron a cabo todos los días, a la vez que hubo otros en los que participaron los hijos con sus padres, como en el que diseñaron joyas barrocas para “lucirlas vanidosamente”, según se veían algunos de los personajes retratados en las pinturas de la exposición.

La música estuvo presente toda la semana, empezando por la Banda de Guadalupe, conjunto extraordinario de niños y jóvenes disciplinados que, bajo la batuta de su director y maestro, deleitaron a la concurrencia con piezas de todos los géneros en los jardines del museo; de igual manera, el público también disfrutó la música clásica con dos conjuntos de cámara. Para finalizar, la clausura del festival la llevó a cabo la Orquesta Sinfónica Juvenil de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

Con estas líneas, a manera de breves comentarios, sólo he querido dar a conocer esta experiencia, que es imposible narrar en todo lo que vale. A nivel personal, a lo largo de los años en que he participado, cada vez se ha tornado más enriquecedora; prueba de ello es la innegable importancia que este evento ha cobrado entre la población de Zacatecas. No en balde la directora Rosita Franco recibió un reconocimiento de manos del actual gobernador, a propósito de la trascendencia del festival durante diez años ininterrumpidos.

Por lo anterior, esperamos y deseamos que el Festival Barroco del Museo de Guadalupe perdure por muchos años más ❖

* Dirección de Estudios Históricos, INAH

Museografía arqueológica y sus pormenores

Lidia Iris Rodríguez Rodríguez*

El eje del libro de Francisca Hernández Hernández es el análisis histórico de las diversas corrientes museográficas de los museos arqueológicos de España. La autora realiza un recorrido con el objetivo de analizar la “evolución” de los criterios expositivos en los museos arqueológicos; le interesa resaltar las distintas visiones e interpretaciones por medio de las cuales la museografía ha comunicado a la sociedad el conocimiento arqueológico. La obra se enfoca en el reconocimiento de estrategias y técnicas expositivas, la presentación de los objetos, las ideas y los contenidos de los museos.

Hernández reconoce la limitada producción de trabajos de este tipo, en tanto en su país el interés se encuentra centrado en los museos de arte. A partir de la revisión historiográfica se adentra en la concepción de los museos y su función en la sociedad, para lo cual se vale de los criterios de Montpetit para los museos de ciencias y emplea cuatro clasificaciones iniciales.

Los primeros museos arqueológicos son reconocidos dentro de las exposiciones con lógica exógena, que se caracterizan por el conocimiento previo que debe tener el visitante ante la exposición; este criterio, a la vez, es dividido en exposiciones cognitivas y exposiciones situacionales. En la primera entran la museografía simbólica y la taxonómica, y ambas refieren a los saberes especializados.

También muestra el proceso de los museos, donde pasan de ser instituciones elitistas a convertirse en espacios abiertos y democráticos, y de una condición eminentemente científica a otra más divulgativa. En la segunda clasificación caben la museografía *in situ*, analógica y de inmersión. Las anteriores refieren la exposición de situaciones reales, donde se recurre a los esquemas de percepción de la experiencia del “mundo familiar”. En las exposiciones de lógica endógena las necesidades de la exposición dirigen la disposición de los objetos. La autora refiere que en éstos no se necesita de mayores conocimientos previos, dado que la exposición misma brinda los elementos para su comprensión. En ésta se ubican la museografía temática, narrativa y demostrativa.

La autora también hace énfasis en las museografías emergentes. Le interesa fomentar que los responsables de los museos conciban que la tendencia es la renova-

ción de los museos, al valerse de este tipo de museografía que favorece la difusión de sus contenidos y donde prevalecen los aspectos didácticos y el contexto original de los objetos para lograr su correcta interpretación.

En su vocación comunicativa y de conservación de la memoria del patrimonio histórico, Hernández piensa que las museografías “emergentes” (o también de intermediación o comprensiva, de acuerdo con Hernández Cardona) retoman las anteriores, al renovarlas e interrelacionarlas con los avances tecnológicos, y mezclar el mundo real con el virtual. La autora afirma que no existe una museografía didáctica, sino recursos museográficos y combinación de museografías, por lo que lo correcto es hablar de recursos didácticos aplicados a la museografía. Para ella los objetos son importantes, pero más lo son las personas que los contemplan e interpretan; por tanto, destaca la necesidad de resolver el diálogo entre ambos, donde los museos contribuyen a que la sociedad “globalizada y posmoderna”, donde todos somos llamados a ser protagonistas de nuestra



Francisca Hernández Hernández
Los museos arqueológicos y su museografía
Gijón, Trea, 2010

historia, sea más sensible ante el patrimonio en la sociedad. Por lo tanto, afirma que necesitamos de una museografía que asuma los diversos lenguajes culturales, donde los objetos comuniquen sentidos y se potencie la conciencia museográfica de los visitantes, para que ellos se impliquen por cuenta propia en la conservación del patrimonio.

La influencia de la escuela española contemporánea en temas de patrimonio se ve con claridad en la autora en tanto ve posibilidades en las reconstrucciones, réplicas y dioramas en la proliferación de exposiciones, que acompañadas de información científica, asegura, no promueven la “disneylandización” del patrimonio, sino que impulsan a los visitantes para que acudan a conocer los originales. En su concepción del patrimonio como servicio social que debe ser conocido de manera sencilla, práctica, universal y lúdica reafirma su formación dentro de las nuevas corrientes museográficas españolas.

La obra resulta relevante en este campo, en tanto permite reconocer la visión actual del manejo de los temas

de patrimonio cultural desde dicha escuela. Aquí emerge la arqueología recreativa (*recreative archaeology*) de Moor, donde se alude a las “bondades” de las reconstrucciones para aflorar emociones y sentimientos en los visitantes. La autora apunta la necesidad del trabajo conjunto de museógrafos y arqueólogos, donde el museo arqueológico sea entendido como elemento de cambio social y desarrollo, así como espacio democrático, por medio de una buena estrategia de difusión del patrimonio para lograr la educación patrimonial y museológica.

La reciente tradición española se observa en tanto la autora afirma que los museos arqueológicos necesitan contar con una pedagogía crítica que tome en cuenta la relación entre cultura, educación y democracia, donde exista la apertura al diálogo intercultural y estos recintos sean entendidos como centros de formación y proyección social.

Entre los aportes más relevantes de la obra se ubica la disección minuciosa con que resalta los rasgos distintivos de cada momento de la museografía española y el reconocimiento de la coexistencia de algunos de éstos en una misma exposición. La visión del camino que la actual museografía arqueológica debe llevar es otro de los aportes relevantes de la obra, en tanto las afirmaciones y argumentos de Hernández son sustentados en el reconocimiento histórico del tema, con lo que cierra de manera ejemplar su análisis de la museografía en los museos arqueológicos.

El texto resulta pertinente en tanto, desde la visión española, proporciona una amplia referencia de análisis del desarrollo de la museografía en un estudio detallado que parte desde la segunda mitad del siglo XIX. Hay que señalar la necesidad de una investigación exhaustiva en el mismo sentido en nuestro país, sobre todo para abundar en la cuestión tan necesaria del conocimiento histórico del quehacer museográfico y su vinculación con la sociedad, lo cual en México posee una larga trayectoria que podría considerarse como una característica sumamente importante de la museografía nacional ✚

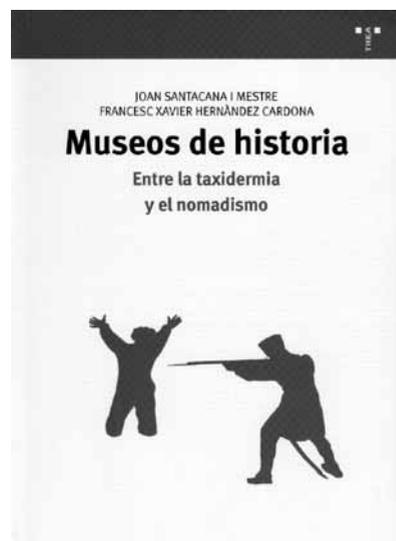
* Estudiante del Posgrado en Arqueología de la ENAH, INAH

Reseña

Musealizar la historia

Margarita García Rodríguez*

Joan Santacana I. Mestre y Francesc Xavier Hernández Cardona
Museos de historia. Entre la taxidermia y el nomadismo
Gijón, Trea, 2011



Esta interesante revisión sobre los museos de historia en España y Europa tiene como base la formación de ambos autores, cuyo tránsito entre la historia, la pedagogía y museografía da como resultado un análisis crítico sobre los elementos históricos y su musealización, al equiparar a este tipo de museos con cadáveres disecados que aparentan estar vivos, pues no toman en cuenta que la historia viva no se puede mostrar entre los muros de un recinto, cuando en cambio se puede mostrar el legado de un momento relevante del devenir de un pueblo mediante sus calles, su gente y sus expresiones populares.

Por varios siglos se ha usado a los museos de historia como un ins-

trumento político que ha cambiado hechos a su conveniencia para manipular a las masas y generar identidades, excluyendo parte de los hechos y justificando acciones tales como los genocidios y las guerras. La fabricación de una “versión oficial de los hechos”, además de devastar a la historia como una disciplina científica, ha sometido a colectividades y desposeído a pueblos enteros de su derecho a conocer y criticar su propio pasado, al convertirlos también en piezas de taxidermia.

Con las interrogantes ¿cuál es la historia que transmiten los museos de historia? y ¿de qué forma lo hacen? los autores proponen hacer de estos museos centros de interpretación donde se integre la museografía interactiva a la enseñanza de la historia, mediante objetos de la época, recursos escenográficos, iconografía, representaciones del pasado, elementos lúdicos y nuevas tecnologías. Entre los recursos didácticos más importantes para marcar los ejes cronológicos y temáticos está la contextualización, así como el uso de maquetas, gráficos y audiovisuales. Como ellos mismos escriben: “Si el museo de historia renuncia a establecer la veracidad de los hechos, deja de tener sentido como institución científica” ❖

* Exploratum. Cultura de Alto Nivel

Reseña

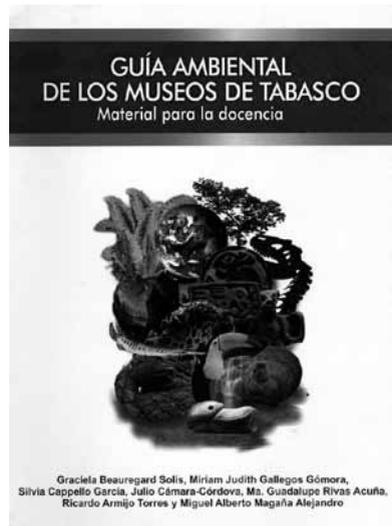
Tabasco y sus museos ambientales

Carlos Vázquez Olvera*

Este libro es una propuesta de académicos que conocen y plantean a la institución del museo como un recurso valioso para resolver parte de la problemática actual ambiental. Desde la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco y su programa de Fomento a la Investigación y Consolidación de los Cuerpos Académicos, este grupo de autores presenta el producto final de su proyecto de investigación, titulado “Estrategias de enseñanza y aprendizaje para la asignatura cultura ambiental a través de los museos de Tabasco”.

La guía está dirigida a los profesores y padres de familia, con la idea de ser “una herramienta de apoyo para los profesores que deseen enriquecer sus actividades docentes en relación con el tema del ambiente y las culturas mesoamericanas”. Para los docentes, tal herramienta ha sido un tema poco o nada abordado en nuestro campo, de ahí su valor y contribución a nuestro quehacer. De una manera clara y muy bien ilustrada, se inicia con conceptos clave como patrimonio cultural y natural en relación con las actividades del museo, los cuales se van desarrollando con apoyo de información del Consejo Internacional de Museos (ICOM), a fin de establecer su tipología y anclarse en los museos tabasqueños por medio de una breve historia.

La propuesta continúa con una presentación sobre las culturas de Mesoamérica y ubica a Tabasco en este contexto cultural, al que se le dedica un apartado especial para ubicar sus culturas en su ambiente y recursos naturales. El recurso gráfico es acertado y cuidado



**Graciela Beauregard Solís,
Miriam Judith Gallegos Gómora,
Silvia Cappello García,
Julio Cámara-Córdova,
María Guadalupe Rivas Acuña,
Ricardo Armijo Torres
y Miguel Alberto Magaña Alejandro**
Guía ambiental de los museos de Tabasco.
Material para la docencia
**Tabasco, Gobierno del Estado
de Tabasco/Conaculta-
PACMYC/UJAT, 2011**

mediante fotografías, mapas, ilustraciones y tablas cronológicas con sus respectivos pies de gráfico, presentados en un lenguaje muy claro.

El siguiente apartado constituye una propuesta y aporte importante porque desarrolla una serie de estrategias al proponer recursos sobre “lo que todo profesor debe saber antes de visitar el museo con los estudiantes”. Allí se proporcionan consejos en el desarrollo de los temas: “Antes de visitar el museo sin los estudiantes”, “Planeación

de la visita”, “Reglas básicas para visitar un museo”, “Recomendaciones para el disfrute de la visita” y “Servicios de los museos”.

El capítulo “Contenido ambiental de los museos tabasqueños” presenta a los profesores los elementos del ambiente representativo de Mesoamérica que forman parte del contenido de los museos y su función educativa. Esta información se presenta por medio de la clasificación administrativa de estas instituciones: federales, estatales, municipales, universitarias, privadas y mixtas. En cada una se brinda información general y su misión educativa.

Por último, presentan “Las estrategias para enseñar-aprender en el museo”, con la manera de que el profesor logre la generación de un aprendizaje significativo. Los autores dan sus sugerencias, ejemplos de actividades educativas y consejos para hacer el recorrido de una zona arqueológica. Como complemento a este tema aportan una diversidad de hojas didácticas que incluyen desde el tema de la asignatura y permiten conocer y comprender su contenido desde diferentes tipos de ventanas: estética, experimental, filosófica, narrativa y lógico-cuantitativa.

Invitamos a los colegas a la revisión y estudio de esta interesante propuesta de los académicos de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, que nos aportan estrategias para aplicarlas a nuestra práctica profesional. ❖

* Comisionado, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH

Reseña

Museología mexicana

Carlos Vázquez Olvera*



Luisa Rico Mansard (coord.)

Aportaciones a la museología mexicana

México, Dirección General de Divulgación de la Ciencia-UNAM, 2011

Mes tras mes Luisa Rico organiza a detalle las sesiones del Seminario de Museología, programa a cargo de la Unidad de Formación de la Dirección de Divulgación de la Ciencia de la UNAM, el cual ha perseguido presentar aquellos estudios de nuestros colegas interesados por el fenómeno del museo con sus aportaciones teórico-metodológicas y, por otro lado, resaltar las labores de los protagonistas que aportan, con sus propuestas, conocimientos y sistemas de trabajo de su práctica cotidiana, información a la que no tenemos acceso.

Desde esta perspectiva el seminario nos ha invitado a presentar nuestros trabajos para su discusión entre cole-

gas; de ahí su importancia, ya que son contadas las instituciones de educación superior que estén interesadas y tengan esta apertura para la reflexión museológica. Ahora nos brinda el *plus* de tener acceso a los proyectos y materiales presentados en este libro que persigue –además de esta compilación– servir en la planeación, organización, evaluación y difusión de museos y exposiciones.

Invitamos a nuestros lectores a adentrarse, por medio de sus protagonistas, a la lectura, estudio y crítica de estos materiales en ensayos tan importantes como “La nueva museología en México”, “Tradición normativa de los museos en México”, “Museos de la UNAM”, “Comunicación educativa en los museos”, “Conducta del visitante en la sala ‘Evolución, vida y tiempo’ del Museo Universum”, “Del modelo a la exhibición: consideraciones sobre la evaluación formativa”, “Lo lúdico en los museos. El museo... un espacio ¿para el aprendizaje o el disfrute?”, “Museología total: un punto de vista del Museo de Ciencias Cosmocaixa de la obra social La Caixa”, “El arte de producir discursos museográficos verbovisuales”, “¿Pueden los museos promover los valores de la democracia?” y “Apuntes sobre la conservación las colecciones” ❖

* Comisionado, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH

Reseña

Investigación en museos

Margarita García Rodríguez*

Juan Carlos Rico

Museos: del templo al laboratorio. La investigación teórica
Madrid, Silex, 2011



Con una larga trayectoria en los campos de la investigación y la docencia, en esta obra Juan Carlos Rico parte de cinco momentos cronológicos para hacer una detallada descripción sobre las controversias generadas durante los últimos 25 años en torno al patrimonio y su enseñanza. El autor analiza los cambios sustanciales logrados por el proceso de investigación teórica, que sirve como base de la enseñanza de la museografía, la experimentación práctica, el espacio y su percepción, y enriquece los contenidos con sus reflexiones y experiencias personales.

Con base en la etapas que conforman el proceso de investigación teórica, hace un seguimiento de cómo los diversos discursos han ido incorporando nuevos componentes, como la necesidad de un equipo de trabajo interdisciplinario y la inclusión de nuevas tecnologías para resolver las exigencias expositivas actuales de los observadores.

La segunda parte de la obra se enriquece con la participación de nueve especialistas con diferentes formaciones que participan en los proyectos de diversos museos, asociaciones culturales y universidades de España, Portugal, Grecia, México y Colombia, quienes aportan sus experiencias.

Mediante una gran cantidad de cuadros e ilustraciones, *Museos: del templo al laboratorio* permite hacer un recuento sobre los retos a que se ha enfrentado la museografía en los últimos 25 años. Como bien menciona el autor, “sólo el tiempo dirá si ha sido acertada esta reestructuración” ❖

* Exploratum. Cultura de Alto Nivel

Foto del recuerdo



Tareas del investigador curador: la maestra Beatriz Oliver† asesora el peinado de los maniqués **Fotografía** María Eugenia Sánchez Santa Ana

Tres décadas de investigación

Beatriz Oliver Vega†

María Eugenia Sánchez Santa Ana*

La vida académica de Beatriz Oliver Vega, desde su ingreso en 1971 al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), corrió paralela a la del Museo Nacional de Antropología (MNA), donde fue investigadora, maestra, jefa y subdirectora en la Subdirección de Etnografía. A lo largo de 30 años, y hasta el 13 de febrero de 2002, fecha de su deceso, se dedicó a estudiar a los otomianos. Con la finalidad de darlos a conocer impartió conferencias, clases, escribió artículos, libros, catálogos y dio visitas guiadas en la sala de exposición permanente referente a estos grupos.

En estas tres décadas como investigadora-curadora siempre propugnó por la actualización del discurso que se presentaba en las salas de exposición permanente del MNA. No fue sino hasta 1999 cuando al fin vio cristalizados sus sueños, ya que por una coyuntura política se contó con los recursos económicos y el personal necesarios para iniciar la restructuración del recinto.

Durante este proyecto, debido a su conocimiento y dominio del tema, elaboró los guiones tanto científico como temático de dos salas de exposiciones permanentes: primero el referente a los otopames, en el que procuró incluir aspectos que antes no estaban, como la vinculación entre el pasado prehispánico con la época actual, y en 2000 participó en el trabajo curatorial de la sala Sierra de Puebla, concebida desde un punto histórico antropológico. Las dos exposiciones fueron trabajadas por el mismo equipo de investigación y de museografía, lo que facilitó dar a conocer las ideas, discutir las y afinarlas hasta llegar a su puesta en escena.

A pesar de las múltiples actividades que realizaba, la maestra siempre estuvo presente en el montaje de las exposiciones para asesorar a los museógrafos en las diferentes temáticas que se presentaban. En esta fotografía la observamos participando en el peinado de un maniquí correspondiente a la sala Sierra de Puebla ✚.

* Museo Nacional de Antropología, INAH

GACETA DE MUSEOS

Colaboraciones

CRITERIOS DE PUBLICACIÓN

Todas las propuestas serán sometidas a dictamen, de cuyo proceso se mantendrá informados a los autores.

Los trabajos enviados tendrán una extensión mínima de dos cuartillas y una máxima de tres (en el caso de las reseñas), y de cinco a doce cuartillas los artículos en general. El formato deberá ser Word, a doble espacio y tipografía Times New Roman a 12 puntos (aproximadamente 350 palabras por folio, o 1960 caracteres con espacios).

Las imágenes se enviarán en archivos .jpg o .tif, con dimensiones mínimas de media carta (21.5 x 14 cm) y resolución de 300 dpi.

CONTACTO

gacetademuseos@gmail.com



GACETA DE MUSEOS

Peinado de un maniquí en el MNA

M. E. SÁNCHEZ